Iwona Gralewicz-Wolny

# La poetessa e il mondo

## Studi e schizzi sulla poesia di Wisława Szymborska



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

# La poetessa e il mondo

## Studi e schizzi sulla poesia di Wisława Szymborska

Iwona Gralewicz-Wolny

# La poetessa e il mondo

## Studi e schizzi sulla poesia di Wisława Szymborska

traduzione di Andrea F. De Carlo

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2026

Recenzja
Anna Legeżyńska

Progetto cofinanziato con fondi del bilancio dello Stato, stanziati dal Ministro della Ricerca nell'ambito del programma «Eccellenza nella ricerca II» (ambito «Sostegno alle monografie scientifiche») MONOG/SP/0067/2024/02

Projekt dofinansowany ze środków budżetu państwa, przyznanych przez Ministra Nauki w ramach programu „Doskonała nauka II" (moduł „Wsparcie monografii naukowych") MONOG/SP/0067/2024/02

Minister Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Doskonała Nauka

Partner honorowy

Polono-Italica Fabrica Litterarum

# INDICE

Come mai Szymborska? Un tentativo di giustificazione 7

"Progetto un mondo..."
Riflessioni e domande

La morte dell'autrice. Dinanzi alla biografia 29
Versi astrusi. Dinanzi alla teoria della letteratura 39
Mille e uno. Al cospetto del numero 57
"Fatica di stelo". Dinanzi al silenzio delle piante* 75
La fine del mondo. Dinanzi ai limiti dell'esistenza 97

"... seconda edizione"
Letture e dialoghi

*Salmo versus Canto* di Jan Kochanowski 113
*Nuvole versus ["Sull'acqua grande e pura…"]* di Adam Mickiewicz 125
*Conversazione con una pietra versus*
*Il ciottolo* di Zbigniew Herbert 145
*Monologo per Cassandra versus La perplessità*
*di Cassandra* di Anna Kamieńska 161
**** ["Il nulla si è rivoltato anche per me…"]*
*versus Senso* di Czesław Miłosz 175

Elenco delle abbreviazioni 191
Bibliografia 193
Nota bibliografica 217
Nota del traduttore 219

# Come mai Szymborska? Un tentativo di giustificazione

> "Signora Wisława, il suo volumetto si intitola *Attimo*. Lei aveva in mente il *Carpe Diem* di Orazio, oppure piuttosto la vanità cantata nel libro dell'Ecclesiaste?" Una Wisława perplessa scrollò le spalle: "Eeeeeh, come vuole."[1]

Nel racconto aneddotico di Jerzy Illg sull'incontro tra la giornalista radiofonica del programma "Trójka" Barbara Marcinik e Wisława Szymborska intravedo la mia occasione. Le parole della poetessa sono per me molto più di un mero consenso autoriale alla libertà interpretativa: dopotutto, l'ermeneutica contemporanea non solo non ha bisogno di tali legittimazioni, ma le ignora addirittura in modo ostentato.[2] Inestimabile è invece il loro messaggio di apertura, espresso forse in maniera un po' brusca, ma con garbo, l'invito a cogliere dalle poesie dell'autrice principalmente quei significati che sono vicini al lettore. Si tratta di un gesto tanto benevolo quanto generoso, che in questa sede cercherò di riassumere in modo appropriato. È inoltre opportuno apprezzarne questa generosità. Nel divagare tra

---

[1] J. Illg, *Greta Garbo poezji*, in Idem, *Mój znak. O noblistach, kabaretach, przyjaźniach, książkach, kobietach*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, p. 137.

[2] Al fine di illustrare chiaramente questa posizione, riportiamo alcune citazioni tratte da due testi ormai considerati dei classici, in cui il diritto a un'interpretazione indipendente dall'intenzione autoriale è stato espresso nello stesso contesto decisivo, il che conferisce loro una forza almeno doppia. Mi riferisco, naturalmente, alla tesi di Roland Barthes, che nel 1968 asserì che il "prezzo della nascita del lettore non può essere che la morte dell'Autore" (*La morte dell'autore* in R. Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, p. 56), nonché all'affermazione, altrettanto radicale, di Umberto Eco che, nel commento al suo romanzo migliore, postulò: "L'autore dovrebbe morire dopo aver scritto. Per non disturbare il cammino del testo" (U. Eco, *Postilla*, in Idem, *Il nome della rosa*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.P.A., Milano, 1991, p. 509).

i temi e i motivi della poesia szymborskiana, dinanzi alla dovizia di questo mondo, mi sento come l'eroina del suo componimento *Compleanno* (*OC*, in *LGS*,[3] p. 309). Fra i vari significati del verso: "come e dove potrò mettere il tutto?",[4] scelgo la gioia di vivere, il senso di responsabilità e la spiccata individualità. Tratterò l'opera di Szymborska in modo analogo, ossia al pari di un serbatoio di questioni che non cedono a facili soluzioni, ma che altresì non le esigono in maniera categorica, lasciando spazio a ulteriori opinioni e deduzioni. Il piacere di una simile lettura è alimentato dal monito di Anna Burzyńska secondo cui "il dovere più importante dei critici letterari è quello di interpretare la letteratura anziché creare sistemi, schemi o modelli in cui essa possa essere collocata".[5]

Partendo da questo imperativo secondo cui occorre privilegiare la lettura prima della struttura, la studiosa annulla l'impotenza che risuona nel verso sopra citato di *Compleanno*. Ciò che rimane è la gioia di leggere il mondo/testo. Lasciamo che il titolo del discorso per il Nobel di Szymborska, *Poeta i Świat* (*Il poeta e il mondo*),[6] diventi la formula di questa lettura. Il legame che unisce i due elementi ha il duplice carattere estrinseco ed intrinseco: la poesia è una storia sul mondo raccontata dall'interno del mondo. La lettera maiuscola di entrambi gli elementi del titolo, che nell'originale polacco sono in ordine alfabetico, ne sottolinea la similitudine e la complementarità, mina quella gerarchia che si evince dall'ordine in cui essi sono disposti.[7] La semplicità di questa formula ha in sé qualcosa di rassicurante, come se la poetessa desiderasse esonerare i propri lettori dall'obbligo di decifrare metafore e ricostruire significati, concedendosi, in occasione dell'evento speciale che il testo celebra, un messaggio chiaro e diretto. A rafforzare questa convinzione è il pronome in prima persona singolare usato nella lezione per il Nobel, che, sebbene sia frequente nei versi dell'autrice di *Attimo*, qui suona in modo diverso dal momento che questa volta si tratta dell'"io" della poetessa e non dell'eroina lirica dell'opera. Accostando in questo modo riflessioni universali sull'essenza della poesia e del mondo all'esperienza personale dell'essere poetessa e persona,

[3] Cfr. la tabella delle abbreviazioni alla fine del volume [N.d.T.].

[4] W. Szymborska, *Compleanno*, in Eadem, *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, a cura di P. Marchesani, Adelphi, Milano 2009, p. 309 [N.d.T.].

[5] A. Burzyńska, *Wystarczy czytać*, "Teksty Drugie" 2010, n. 1-2, p. 29.

[6] W. Szymborska, *Poeta i Świat*, in Eadem, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, Wydawnictwo a5, Kraków 2001, pp. 337-342. Si vedano anche le traduzioni italiane: W. Szymborska, *Il poeta e il mondo*, in Eadem, *Vista con granello di sabbia. Poesie 1957-1993*, a cura di P. Marchesani, Adelphi, Milano1998, pp. 11-19; *Il poeta e il mondo*, in Eadem, *La prima frase è sempre la più difficile*, con un'intervista all'autrice di Dean E. Murphy, trad. it. di S. Crimi, Terre di mezzo Editore, Milano 2012, pp. 3-11 [N.d.T.].

[7] Nella traduzione del titolo in italiano non sono state mantenute le maiuscole [N.d.T.].

Szymborska ha ribadito il gesto fondamentale che è alla base della sua opera e la riformulazione del titolo *Il poeta e il mondo* ha assunto in tale contesto un valore essenziale. Per questo motivo faccio ricorso alla formula, modificata nella forma *La poetessa e il mondo*, riferendomi alla protagonista dei testi raccolti nel presente libro. Questo titolo mi è sembrato appropriato sia per la sua allusività sia per la sua portata semantica, ma principalmente perché ne apprezzo la già menzionata semplicità quale valore estetico e artistico particolarmente vicino alla stessa Szymborska.

* * *

Come mai Szymborska? È una domanda che probabilmente viene posta a chiunque voglia oggi dedicare alla poetessa almeno qualche pagina di testo, figuriamoci un intero libro. Quel che è peggio, capita che questa domanda sia talvolta accompagnata da una nota di sarcasmo, che sembra mettere in dubbio la legittimità di occuparsi di un'opera così spesso e così approfonditamente commentata. Sullo sfondo si annida l'accusa di aver scelto la via più facile, il sospetto di aver optato per una scelta poco originale, per un percorso ampio e comodo già tracciato in precedenza da autorità nel campo degli studi polonistici. La situazione non migliora certamente nemmeno se si confessa che, nel caso del presente libro, la scelta di attingere proprio a questa opera ha in parte una motivazione personale. Alla base di questa decisione vi è infatti la profonda convinzione che ci siano temi con cui bisogna confrontarsi; temi ai quali non si può dire di "no", poiché costituiscono la motivazione del nostro mestiere filologico. In momenti come questi è difficile non avere l'impressione che sia l'argomento a scegliere l'autore. La distanza emotiva dei monologhi lirici di Szymborska, sottolineata dagli studiosi; la sua indulgenza, ma altresì la spietata sincerità nei confronti delle debolezze umane – e dunque delle proprie –; la consapevolezza della casualità dei nostri destini e dell'assenza di regole che determinano il corso del mondo; la delicata (auto)ironia con cui l'autrice interpreta le abitudini e i difetti umani e, in particolare, l'atteggiamento da lei rappresentato, che definirei con una bella frase di Tadeusz Sławek, ossia "il dovere fondamentale dell'uomo è la riflessione";[8] tutto ciò mi è caro in una dimensione puramente personale, che oggi ci si può permettere di svelare grazie alla svolta antropologica nelle discipline umanistiche e alla riabilitazione della categoria dell'esperienza. Ciò è confermato dall'assunto di Ryszard Nycz: "Proviamo a seguire consapevolmente questa pista; seguiamo la pista della letteratura, attenendoci

[8] T. Sławek, *Gwiazda, której nie ma. Wywiad Beaty Zaremby i Jacka Podsiadły*, "Tygodnik Powszechny" 2000, n. 16, pp. 1-14.

al suo percorso – tracciato dal linguaggio – (attraverso) l'esperienza del sé e del mondo. Ci avvaliamo infine della letteratura come guida, e non solo come oggetto delle nostre ricerche".[9]

Il punto di riferimento e "guida" imprescindibile nell'interpretazione dell'opera di Szymborska resta l'elenco delle sue peculiarità formulato da Jerzy Kwiatkowski: "l'attitudine a mantenere le distanze, l'obiettività, la discrezione emotiva e la moderatezza, la quieta laconicità e la beffarda ironia di questa poesia così priva di illusioni. La sua maestria e il suo rigore. Il suo eroismo esitante, autoironico e beffardo".[10] Quanto alla poesia di Szymborska, Marian Stala si esprime in modo analogo, sottolineandone "l'autocontrollo, la riservatezza e la modestia emotiva".[11] Si tratta della prima risposta alla domanda, dettata dal gusto personale, ma al tempo stesso avvalorata dall'autorevolezza dei critici letterari: come mai Szymborska?

La mia scelta trova inoltre sostegno nell'ermeneutica contemporanea, che promuove la dimensione esperienziale della lettura, sottolinea l'eterna incompletezza dell'interpretazione, incoraggia la creazione di comunità dedite all'esegesi, oltre a sostenere l'"uso" del testo e a legittimare il pluralismo interpretativo. Dopo aver letto i testi di Richard Rorty o Stanley Fish,[12] è difficile non rimanere colpiti dallo stato della ricerca, per quanto impressionante possa essere nel caso dei commenti sull'opera di Wisława Szymborska. L'eccellenza di questa poesia, confermata dal premio Nobel, ha ovviamente scatenato un'ondata di critica letteraria, anche se già prima

[9] R. Nycz, *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*, in *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Universitas, Kraków 2012, pp. 57-58. Qui mi riferisco altresì a una delle interpretazioni della categoria dell'esperienza proposte da Dorota Wolska, secondo la quale, nel rinnovamento di questo concetto, si tratta, tra l'altro, di "recuperare l'esperienza come categoria propria delle discipline umanistiche, che intendono liberarsi dal dominio degli strumenti scientistici e umanizzare nuovamente il proprio oggetto di studio" (D. Wolska, *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Universitas, Kraków 2012, p. 268).

[10] J. Kwiatkowski, *Błazen i Hiob*, in Idem, *Klucze do wyobraźni*, PIW, Warszawa 1964, p. 251.

[11] M. Stala, *O pocieszeniu, jakie daje poezja. Druga notatka o „Chwili" Wisławy Szymborskiej*, in Idem, *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, p. 111.

[12] Penso principalmente alle opere di R. Rorty, *Il progresso del pragmatista*, in U. Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose,* a cura di S. Collini, trad. e ed. italiana a cura di S. Cavicchioli, Bompiani, Milano 2002, pp. 109-132, e S. Fish, *La letteratura nel lettore: per una stilistica affettiva*, in Idem, *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Einaudi, Torino 1987, pp. 23-76. È proprio nell'ultimo di questi testi che si trova un'affermazione importante per le riflessioni qui presentate: "Va da sé che la parola chiave è 'esperienza'. [...] Secondo me la lettura, e la comprensione in generale, è un evento, del quale non va trascurato nessun aspetto." (ivi, p. 54).

del verdetto dell'Accademia svedese erano stati pubblicati studi senza i quali oggi è difficile immaginare una lettura professionale delle poesie di questa autrice. Tale situazione, nell'ambito degli studi sull'opera di Szymborska, presenta tuttavia un inevitabile rovescio della medaglia. Ciò che rallegra lo studioso, che grazie ai numerosi commenti dispone di un materiale sempre più ampio da analizzare e discutere, per il semplice "appassionato di poesia" si rivela una situazione frustrante di eccesso, nella quale è sempre più difficile orientarsi. Le innumerevoli interpretazioni dei versi della poetessa, per lo più interessanti e – nella misura in cui ciò è possibile secondo i presupposti della citata teoria dell'interpretazione –, accurate, pur confermando il valore di questa poesia, si dispongono tuttavia in una sorta di muro/schema nella lettura di Szymborska, che separa efficacemente l'opera della poetessa dai lettori, in particolare da quelli che non la conoscono ancora nella sua figurazione extra-scolastica. Per quel che concerne l'opera szymborskiana, sembra che si sia avverata in modo particolare la visione cupa delineata dal critico letterario canadese Northrop Frey: "l'accumularsi dei commenti intorno ai maggiori scrittori può diventare semplicemente un altro modo di porre ostacoli fra quegli scrittori e noi".[13]

Il fatto che questa situazione riguardi solo gli autori più illustri non è di grande consolazione. A che serve allora contribuire con le proprie mani e la propria penna a questo modo di procedere?

* * *

Ci sono diverse ragioni. Anna Legeżyńska ha analizzato la situazione dell'accoglienza riservata alla poesia di Szymborska nell'ambito del discorso critico-letterario professionale come segue:

> Questa è la prima particolarità della nostra conoscenza della Laureata: non esiste ancora una chiave di lettura unica e universale della sua poesia. E la seconda particolarità: non vi è nemmeno una controversia su Szymborska. Proprio così: non vi è polemica né divergenza di opinioni sostanziale tra i critici. Se passiamo in rassegna anche solo una parte degli studi più importanti, scopriremo che nella maggior parte di essi le idee interpretative sono simili e la concordanza dei giudizi è molto ampia.[14]

[13] N. Frye, *Critica, visibile e invisibile*, in Idem, *L'ostinata struttura. Saggi su critica e società*, trad. di L. Terzo, A. Paschetto, revisione di A. Lorenzini, Rizzoli, Milano 1975, p. 101.

[14] A. Legeżyńska, *Jak do tego doszło?*, in Eadem, *Krytyk jako domokrążca. Lekcje literatury z lat 90*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, p. 98.

Se da un lato la prima delle situazioni delineate nell'affermazione or ora menzionata sembra presentare anche aspetti positivi (nell'universalità è facile perdere di vista la differenza che è oggetto di ispirazione), dall'altro la seconda opinione è in un certo senso triste nella sua verità. Occorre cercare consolazione nell'ipotesi che forse è semplicemente troppo presto per una tale disputa, e che i suoi partecipanti saranno solo dei critici che formeranno la loro visione del mondo già dopo la morte della poetessa, senza percepirla come una loro contemporanea. In ogni caso, per poter discutere di Szymborska, bisogna anzitutto parlare di Szymborska. La professione di studioso di letteratura impone dunque, in questo caso, di prendere la parola malgrado l'abbondanza di commenti già disponibili su quest'opera. Tale obbligo è ravvisabile nel concetto di rilettura di Roland Barthes, che, quale pratica "tollerata solo in certe categorie marginali di lettori (i bambini, i vecchi e i professori)",[15] ci restituisce "il testo plurale: uguale e nuovo".[16] "Coloro che fanno a meno di rileggere", scrive Barthes, "si costringono a leggere dappertutto la stessa storia".[17]

L'imperativo della "(ri)lettura" è, peraltro, in qualche modo palese quando si parla dell'opera di Szymborska. In un contesto più ampio, esso è legato alla poesia stessa come forma di espressione che rivela i suoi significati solo attraverso una lettura reiterata e mai esaurita. In senso più stretto, si tratta di un tipo di lettura determinato dall'apparente semplicità dei versi della poetessa di Cracovia, che uniscono in modo intrigante l'idioma del linguaggio quotidiano allo stile aforistico, combinando forme colloquiali e austere con la raffinatezza del discorso poetico. Questa avvincente mescolanza richiede ritorni interpretativi. Il lettore attento la sottoporrà a un'ulteriore prova, nel senso di un rapporto di collaborazione che lo lega all'autrice, la quale gli parla in una lingua a lui familiare e al tempo stesso ricca di significati, promettendo un'avventura cognitiva. È grazie a questo nesso che molti versi delle poesie di Szymborska hanno acquisito lo status di "aforismi", forme la cui esistenza è per definizione condizionata dalla reiterazione. Cito solo alcuni esempi di richiami a Szymborska a livello elementare di ripetizione: "Conosciamo noi stessi solo fin dove / siamo stati messi alla prova" (*Un minuto di silenzio per Ludwika Wawrzyńska*, *AY*, in *LGS*, p. 61), l'incipit della poesia *Nulla due volte* (*AY*, in *LGS*, p. 45), oppure la strofa del componimento *Riabilitazione* (*AY*, in *LGS*, p. 63), che inizia con le parole "L'eternità dei morti dura" e che accompagna i necrologi con una frequenza paragonabile al verso "Affrettiamoci ad amare le persone

[15] R. Barthes, *S/Z*, trad. it. di L. Lonzi, Giulio Einaudi Editore, Torino 1973, p. 20.
[16] Ivi, p. 21.
[17] Ivi, p. 20.

se ne vanno così presto"[18] da una poesia di padre Jan Twardowski. I lettori più curiosi sicuramente si spingeranno oltre: laddove si estende lo spazio delle speculazioni e delle indagini interpretative.

La pratica della rilettura sembra legata alla poesia di Szymborska, tanto più che essa è parte integrante del progetto ontologico-epistemologico portato avanti dalla protagonista delle sue poesie. Il mondo e le persone sono sottoposti a un costante riesame. Inesorabilmente affascinanti dal punto di vista cognitivo, esse forniscono materiale per un'analisi che, fortunatamente, non conduce mai a conclusioni certe e univoche. Per un caso fortuito in letteratura come in amore: "È bella una tale certezza, / ma l'incertezza è più bella" (*Amore a prima vista*, *FI*, in *LGS*, p. 535). L'incertezza è uno stimolo a intraprendere una nuova lettura del mondo: la casualità del destino umano, la compagnia significativamente silenziosa della natura, l'intrigante profondità delle opere d'arte, i meccanismi della storia, il fenomeno dell'amore; tutto ciò vale la pena di essere "letto" ancora e ancora...

Ulteriori spunti di lettura ci vengono forniti dalla poetica. Un espediente stilistico che ricorre nei versi di Szymborska con una frequenza tale da non poter essere considerata casuale è l'anafora. Segnaliamo l'esempio più lampante: la poesia *Possibilità* della raccolta *Gente sul ponte* (in *LGS*, pp. 479-481), che con un ordine enumerativo e anaforico rende la ricchezza degli interessi umani, sottolineando al contempo il diritto di scelta che ci spetta. Un'ampia gamma di possibilità offerte dal titolo include sia semplici preferenze ("Preferisco i gatti") sia scelte etiche della protagonista ("Preferisco i paesi conquistati a quelli conquistatori"), tiene conto delle sue paure ("Preferisco parlare con i medici d'altro") e delle sue simpatie ("Preferisco Dickens a Dostoevskij"), discute di gusti ("Preferisco il colore verde") e di abitudini ("Preferisco uscire presto"). Grazie all'anaforico "preferisco" in prima persona la poesia diventa il resoconto di un'autolettura perspicace, una testimonianza di introspezione consistente in una visione ripetuta di sé, e, di conseguenza, grazie all'autorità della poesia, una raccomandazione rivolta al lettore, che viene così sottilmente incoraggiato a intraprendere un analogo sforzo di conoscenza di sé.

E infine la "(ri)lettura" nel vero senso della parola, intesa come pratica di ritorno a quei libri che plasmano la nostra identità. Per Szymborska lettrice lo erano principalmente i *Saggi* di Michel de Montaigne, manifesto dello scetticismo del XVI secolo, cui la poetessa dedicò persino due

[18] J. Twardowski, *Affrettiamoci*, in Idem, *Affrettiamoci ad amare*, scelta e cura di A. Ceccherelli, trad. it. di A. Ceccherelli e L. Petti, Marietti *1820*, Genova-Milano 2009, p. 15.

recensioni del ciclo *Letture facoltative*, dando così testimonianza del suo ritorno alla lettura.[19] Nel secondo scritto, affermò:

> Torniamo ai *Saggi*. Ancora oggi costituiscono un autoritratto straordinario dell'uomo pensante. A comporre questo quadro non sono solo i pensieri giunti a maturazione, ma altresì il processo stesso del pensiero. Questi pensieri nascono, crescono, si librano in volo, cambiano forma e direzione di continuo, si scontrano tra loro, poi rimbalzano nuovamente l'uno sull'altro, mulinando costantemente attorno a diversi argomenti.[20]

"Torniamo ai *Saggi*" di Montaigne... Verrebbe voglia di aggiungere: torniamo alle poesie di Szymborska. Entrambi rappresentavano due diversi tipi di personalità creativa: il primo era un estroverso, che esplorava con dedizione sia l'aspetto spirituale sia quello corporeo del proprio essere, rendendoli oggetto di descrizione filosofico-letteraria; la seconda era un'introversa, che nella sua opera poneva costantemente in primo piano l'uomo in quanto tale anziché la propria persona, evitando scrupolosamente di ostentare la propria autobiografia. Tuttavia, questa differenza era invero apparente, poiché entrambi miravano a cogliere la specificità dell'essere umano. Si tratta di una conoscenza che Montaigne traeva dalle proprie esperienze e che non esitava a rendere pubblica, Szymborska la formulava sulla base dell'osservazione dell'ambiente circostante, oppure (e qui si avvicinava al suo esimio predecessore) attraverso la propria sfera privata, accuratamente celata nella materia dei suoi versi. Nella sua poesia, ciò che è privato e ciò che è universale si intrecciano in modo affascinante, come mostra magistralmente la poesia *Il gatto in un appartamento vuoto* (*FI*, in *LGS*, pp. 523-525). Avere una conoscenza della realtà che è stata immortalata nella poesia (la poetessa si prendeva cura del gatto del defunto Kornel Filipowicz) non è necessaria ai fini della sua interpretazione, ma rende la poesia lievemente diversa, sebbene altrettanto commovente.

Da Montaigne Szymborska ha imparato a stupirsi del mondo. Entrambi condividono – se così si può dire – un'affinità spirituale, che si manifesta principalmente nel modo di osservare la realtà, adottato sia dall'opera del

[19] Entrambi gli scritti sono stati ristampati nel volume: W. Szymborska, *Lektury nadobowiązkowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, pp. 239-243. Purtroppo, nell'edizione italiana è presente solo uno dei testi dedicati a Michel de Montaigne: cfr. *Per un pelo*, in Eadem, *Letture facoltative*, a cura di L. Bernardini, trad. it. di V. Parisi, Adelphi, Milano 2006, pp. 152-154. Ed è assente anche nel volume Eadem, *Come vivere in modo più confortevole. Altre «Letture facoltative»*, a cura di L. Bernardini, trad. it. di V. Parisi, Adelphi, Milano 2016 [N.d.T.].

[20] W. Szymborska, *Lektury nadobowiązkowe*, cit., p. 243.

saggista francese sia da quella della poetessa di Cracovia. L'essenza di questo metodo consiste proprio nella lettura reiterata del mondo, nel tentativo di comprenderne e descriverne i principî del suo funzionamento, pur rimanendo scettici sui risultati ottenuti. Letta in questo contesto, la poesia di Szymborska *Labirinto* (*DP*, in *LGS*, pp. 667-669) non è solo un racconto sui meandri dell'esistenza umana, sorprendenti nella loro casualità, ma anche una sorta di istruzione epistemologica che impone di vedere la relatività in tutti gli esiti della conoscenza:

> Attraverso infilate di file
> di corridoi, di portoni,
> in fretta, perché nel tempo
> hai poco tempo,
> da luogo a luogo
> fino a molti ancora aperti,
> dove c'è buio e incertezza
> ma insieme chiarore, incanto
> dove c'è gioia, benché il dolore
> sia pressoché lì accanto
> e altrove, qua e là,
> in un altro luogo e ovunque[21]

*Błądzenie jako metoda myślenia w „Próbach" Montaigne'a* ('L'errare come metodo di pensiero nei *Saggi* di Montaigne'), il titolo stesso dell'opera di Ewa Łukaszyk rivela quanto la poesia di Szymborska debba ai saggi dello scrittore francese. Nel corpo del testo si legge:

> Accumulando un patrimonio erudito di aneddoti, storie e parabole, Montaigne crea meticolosamente gli spazi a lui necessari per errare, e dall'atto stesso di errare, di oscillare tra molteplici posizioni e visioni, trae una sorta di metodo conoscitivo. In particolare, egli si riferisce a una relazione cognitiva basata sul valore etico ed epistemologico, per certi versi paradossale, di un potenziale errore. Quando il filosofo moltiplica le ipotesi, moltiplica, in un certo senso, falsità ed errori, allontanandosi dal porto sicuro dell'ortodossia. Tuttavia, senza questo errore creativo non vi è né una conoscenza approfondita né l'esercizio della forza spirituale, che è una virtù così importante per Montaigne. Accettare il rischio

[21] W. Szymborska, *La gioia di scrivere,* cit., pp. 667-669. D'ora in poi nel testo *LGS* con l'indicazione delle pagine.

> di errare costituisce dunque sia il fondamento del metodo scettico sia l'apertura della strada verso il bene.[22]

"C'è mancato poco" (*Assenza*, in *DP*, in *LGS*, pp. 627-629), "Si è arrivati a questo" (*Non occorre titolo*, *FI*, in *LGS*, pp. 497-499), "Poteva accadere" (*OC*, in *LGS*, p. 267); gli scenari sono molteplici, ma ognuno di essi è frutto del caso. L'eroe delle poesie di Szymborska si muove tra di essi a tentoni, ma non senza senso. Vagare nel labirinto della vita ha paradossalmente uno scopo. Come scriveva Michał Głowiński nella sua analisi dedicata alle dimensioni labirintiche della letteratura:

> L'eroe di un labirinto non solo vaga in modo più o meno caotico, ossia si perde in un groviglio di sentieri, non solo vive il suo isolamento in uno spazio chiuso da cui non riesce a trovare l'uscita, ma riflette anche sulla sua situazione, cercando di conoscerla e comprenderla.[23]

Errare, tentare, tornare indietro significa conoscere, comprendere, essere. Tanto nella vita, quanto nella lettura.

* * *

Un'ulteriore giustificazione a favore dell'attenzione dedicata al caso Szymborska è altresì fornita dalle dichiarazioni di apprezzamento della sua poesia provenienti da ambienti non accademici, in particolare dallo spazio di Internet. In questa sede tralasciamo le dichiarazioni incentrate sulla biografia e sulle origini dell'autrice delle raccolte *Per questo viviamo* e *Domande poste a me stessa*: il loro tono e le loro argomentazioni troppo spesso si discostano dalla dimensione etica delle ricerche umanistiche. Le disquisizioni su quale posizione Szymborska abbia accolto e quale no, per che cosa avrebbe dovuto scusarsi e quale macchia ha inficiato il suo onore che nessuna scusa potrà cancellare, apportano poco o nulla alla conoscenza dell'opera della poetessa. In un filone a parte, ma altrettanto acceso, si collocano le asserzioni che valorizzano la poesia szymborskiana nel contesto del Premio Nobel a lei conferito. La scala delle valutazioni va

[22] E. Łukaszyk: *Błądzenie jako metoda myślenia w „Próbach" Montaigne'a*, <http://www.academia.edu/310617/Bladzenie_jako_metoda_myslenia_w_Probach_Montaignea> (accesso: 14.10.2013). Si legge inoltre: "I *Saggi* costituiscono dunque una sorta di labirinto iniziatico, in cui si sperimentano diverse combinazioni di percorsi e idee" (ibidem).

[23] M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, in Idem, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchołt, labirynt*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, p. 135.

da un sentimento travolgente di orgoglio nazionale alla convinzione della profonda ingiustizia che ha colpito altri poeti polacchi, i quali sono stati ignorati dal Comitato per il Nobel ("A Herbert avrebbe potuto al massimo temperare le matite"[24]). E infine una terza sequela di opinioni che si riferiscono soltanto ai meriti artistici dell'opera dell'autrice di *Due punti*.

Gran parte dei commenti che rientrano in quest'ultima categoria esprimono approvazione o, persino, ammirazione per la poesia di Szymborska. Tra le caratteristiche più spesso menzionate dagli internauti figurano: la semplicità, la modestia, l'atemporalità, la bellezza, la saggezza, il rispetto per le persone e per il mondo, e molto altro.[25] Pertanto, la poetessa aveva (e ha ancora) una schiera di fedeli seguaci, che è difficile definirli altrimenti ("Wisława Szymborska è la qualità di per sé"; "Ogni sua poesia è come una piccola opera d'arte"[26]). Ma tra le opinioni dei lettori non mancano tuttavia le testimonianze di un pubblico più distaccato, che spesso guardava alla poetessa, quand'ancora era in vita, con un certo disprezzo: come un'autrice noiosa, tristemente scontata, incapace di sorprendere i lettori con qualcosa di nuovo e della cui poesia si sa già tutto. Si pensi, ad esempio, alla recensione della raccolta *Qui* pubblicata su uno dei blog online: "diciannove banalità".[27]

Di questa valutazione era in parte "colpevole" anche la stessa autrice: fedele alla propria poetica, poco incline all'innovazione e alla sperimentazione, sempre ironicamente distaccata dalle persone e dal mondo, incessantemente stupita dai paradossi del destino, come di consueto impegnata ad addolcire le spietate leggi dell'esistenza spiegandone il significato. A completare il quadro ci fu l'odio per il Nobel, considerato una maledizione per gli autori, il cui blocco creativo si manifesta quasi il giorno dopo il ritorno da Stoccolma.[28] Questa convinzione portò a sua volta alla conclusione che

[24] <http://wiadomosci.wp.pl/kat,1342,title,Rok-temu-zmarla-WislawaSzymborska,wid,15297403,wiadomosc.html#opinie> (accesso: 14.10.2013).

[25] Cfr. <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/67187/poezje> (accesso: 14.10.2013).

[26] <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/50752/chwila> (accesso: 14.10.2013).

[27] <http://blogi.newsweek.pl/Tekst/popisztuka/526055,Straszne-wiersze-szymborskiej.html> (accesso: 14.10.2013).

[28] Se il Nobel fu per Szymborska una catastrofe, lo fu in particolare dal punto di vista pratico quotidiano, come descrive con grazia Jerzy Illg nel volume delle sue memorie (cfr. J. Illg, *Greta Garbo poezji*, cit., pp. 115–124). Ciò non toglie che, sei anni dopo aver ricevuto il premio, alla domanda di una giornalista di "Gazeta Wyborcza": "Vede qualche beneficio da questo Premio Nobel?", la poetessa rispose: "Direi cinquanta e cinquanta". La metà peggiore era la necessità di esprimersi su questioni che fino ad allora le erano state indifferenti, le richieste di autografi che la opprimevano, la perdita dell'anonimato "visivo", la mancanza di tempo rubato dagli obblighi del "Nobel" (*Trudno jest wspinać się do wiersza. Rozmawiała Joanna Szczęsna*, "Gazeta Wyborcza", 31 agosto – 1° settembre 2002). Uno dei giornalisti che ha recensito il tanto atteso volume post-Nobel ha affermato senza

Szymborska "fosse finita" e che ai suoi lettori potesse ormai offrire solo una raccolta di *Tutte le poesie*. Di conseguenza, l'autrice e la sua opera, ben prima della sua fine, erano percepite come una sorta di monolite che né i suoi lettori né lei stessa avrebbero potuto scalfire.[29]

Riporto queste idee comuni sull'opera di Szymborska con la profonda convinzione della perdita che subiremmo se accettassimo di riporre la sua opera *ad acta*, dove sono conservati quei testi che non necessitano più di essere studiati, opere di cui si conosce già tutto (qualsiasi cosa ciò significhi).[30] Oltre al fatto che il ventaglio delle nostre letture si impoverirebbe in modo palese, saremmo di fronte a una situazione impensabile di esaurimento interpretativo, che è in piena contraddizione con l'alto valore dei frutti poetici di Szymborska, la cui predisposizione al tradimento – inteso secondo Escarpit[31] – è stata del resto confermata dal premio Nobel, che omaggia opere dal valore intramontabile e transnazionale.

Ritengo inoltre ancora valida la sintesi dell'opera di Szymborska proposta da Stanisław Balbus: "Tanta poesia in così pochi versi".[32] A mio avviso, Szymborska non è una poetessa che "non si possa" più leggere. Al contrario, credo che sia giunto il momento per una nuova fase di lettura critica. Gli eccellenti lavori dedicati all'opera szymborskiana da Jerzy Kwiatkowski, Stanisław Balbus, Anna Legeżyńska, Wojciech Ligęza, Anna Węgrzyniakowa, Tadeusz Nyczek, Dorota Wojda[33] e da altri studiosi non devono essere

---

mezzi termini: "Il Nobel è stato come un ictus" (M. Cichy, *Cieszyć się aż „Chwilę"*, "Gazeta Wyborcza", 29 agosto 2002).

[29] La tesi sulla natura monolitica dell'opera di Szymborska assume un tono positivo se la deduciamo dalle seguenti opinioni accademiche: "Szymborska è considerata un tipo di poeta davvero esemplare, che non scrive poesie mediocri o occasionali, meno importanti o meno curate" (T. Nyczek, *Zaledwie arcydzieło*, "Gazeta Wyborcza", 15 maggio 1995); "In breve: Szymborska non scrive poesie insignificanti" (S. Barańczak, *„Nie ma pytań pilniejszych od pytań naiwnych"*, trad. di J. Kozak, "Gazeta Wyborcza", 12-13 ottobre 1996).

[30] Vale anche la pena ricordare l'ammonimento scherzoso di Bronisław Maj, che nell'introduzione al volume *Błysk rewolwru* (Un lampo di revolver) scrisse che questa pubblicazione avrebbe contribuito a consolidare «l'immagine della Poetessa come una ridanciana, *excusez le mot*, "celebrità", una spiritosa burlona che, quasi a margine della sua attività creativa prettamente ricreativa, a volte scriveva "anche" [sic!], pare, delle poesie" (B. Maj, *Kilka słów…*, in W. Szymborska, *Błysk rewolwru*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2013, p. 6).

[31] Cfr. R. Escarpit, *Literatura a społeczeństwo*, przeł. J. Lalewicz, in *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, vol. 3, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, pp. 148-181.

[32] S. Balbus, *Wisława Szymborska — szkic do portretu i jedno zbliżenie*, in *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, vol. 1, red. R. Nycz, J. Jarzębski, Universitas, Kraków 1997, p. 342.

[33] Cfr. J. Kwiatkowski, *Błazen i Hiob…*, cit., pp. 239-251; S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996; A. Legeżyńska: *Wisława Szymborska*, Wydawnictwo Rebis, Poznań 1996; A. Węgrzyniakowa, *„Nie*

trattati come una barriera che ostacola l'accesso alla poesia di Szymborska, ma come un fondamento su cui è possibile costruire con successo ulteriori interpretazioni. Il potenziale "traditorio" descritto da Escarpit è presente senza alcun dubbio nell'opera di Szymborska, e non solo per l'universalità della problematica esistenziale che costituisce l'asse tematico delle sue poesie. Al fine di coglierlo, tuttavia, è opportuno perfezionare lo sguardo sull'intera opera poetica dell'autrice di *Attimo*, in particolare per quel concerne il potenziale intertestuale. La coerenza di quest'opera, infatti, viene erroneamente considerata come una sua caratteristica isolata. In tal modo si genera la convinzione che – limitandone invano la lettura – il commento letterario più appropriato alla poesia della vincitrice del Nobel sia un'altra delle sue poesie. Nel contempo, la poesia di Szymborska non emerge dal nulla letterario, né vi sprofonda: è idiomatica, nel senso che il suo stile è riconoscibile e originale, ma non è ermetica.

* * *

Fra l'altro, a sostegno della tesi esposta, nella seconda parte del libro includo alcuni saggi basati sul modello di interpretazione comparativa, in cui cerco di mettere in luce l'aspetto polemico della poesia di Szymborska, raramente affrontato a causa della tendenza dominante nella ricerca e nella lettura di considerare questa opera come un fenomeno a sé stante.[34] I particolari dialoghi intertestuali che la poetessa intrattiene con le poesie di altri poeti polacchi – Kochanowski, Mickiewicz, Herbert, Kamieńska, Miłosz – sono la migliore conferma del fatto che nella lettura nulla accade una volta per tutte, e che tutte le risposte vengono fornite solo per trarne nuove domande. La lettura simultanea di due testi – comunemente associata a un argomento poco allettante per l'esame di maturità (parlo della cosiddetta vecchia maturità), scelto solitamente da coloro che non si sono messi per tempo a studiare il manuale di polacco – non è solo una forma di richiamo alla tradizione letteraria, ma anche una conferma della visione della letteratura come una raccolta di testi che instaurano relazioni al di là del luogo e del tempo. Questo dialogo, che si svolge incessantemente

*ma rozpusty większej niż myślenie". O poezji Wisławy Szymborskiej*, Towarzystwo Zachęty Kultury, Katowice 1996; W. Ligęza, *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001; T. Nyczek, *Tyle naraz świata. 27 × Szymborska*, Wydawnictwo a5, Kraków 2005; D. Wojda: *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Universitas, Kraków 2006. Il seguente volume collettaneo ha anche carattere canonico: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, red. S. Balbus, D. Wojda, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996.

[34] Un'eccezione è il libro di Joanna Salamon: *Plus minus Atlantyda albo ukłony parzyste. Rzecz o Wisławie Szymborskiej i Czesławie Miłoszu*, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2011.

all'interno della letteratura, costituisce una delle sue proprietà magiche. I ricercatori che vi prestano ascolto, esperti di intertestualità, ne individuano, classificano e definiscono i vari registri, perdendo però inevitabilmente quella magia di cui si parlava poc'anzi. Si troverà infatti per essa uno spazio tra allegoria e archetipo, resa simbolica e tematica, paratestualità e ipertestualità?[35] Senza nulla togliere agli sforzi (né ai loro risultati) dei teorici dell'intertestualità, chiamati d'altronde a questo tipo di attività in virtù della loro professione, occorre tuttavia insistere costantemente sulla comprensione della letteratura come testimonianza e spazio di incontro. Da dove, invero, se non dai testi letterari, proviene la conoscenza dei pensieri e dei desideri dell'uomo del Rinascimento o del Barocco? La sua "voce" può essere ascoltata solo grazie alla letteratura e solo grazie a essa è possibile rispondere alle domande che suscita. La critica della visione del mondo illuminista o romantica ha senso solo nell'ambito della letteratura: grazie a essa il passato, reinterpretato nel contesto della contemporaneità, non si chiude definitivamente, ma paradossalmente permane. Dove, se non in un testo letterario, può e deve svolgersi la polemica con la concezione medievale dell'esistenza? È grazie alla letteratura che tutti possono prendervi parte, non solo gli storici, i ricercatori del XIV o XV secolo. Coniato per alimentare il dibattito sui confini dell'anarchismo interpretativo, il concetto di comunità interpretativa[36] diventa in questo contesto una metafora della comunità di autori e lettori impegnati in un dialogo intertestuale "al di là delle divisioni".

Tra gli interlocutori vi è tuttavia un gruppo di persone che occupa una posizione marginale, pur senza trovarsi al di fuori. Rimanendo nell'ambito della comunicazione multimediale contemporanea, si potrebbe dire che hanno scelto lo "status di osservatori"; organizzando l'incontro tra i testi, analizzano il movimento delle convenzioni e lo scambio di pensieri che emerge attraverso la loro mediazione di interpreti. In tal modo, il dialogo intertestuale acquisisce un livello *meta-*, vale a dire un piano di commento interpretativo in cui vengono annotate le continuazioni, le antitesi e le ispirazioni, nonché le loro proporzioni che determinano l'atmosfera dell'incontro tra i testi. L'attrattiva di questo tipo di attività deriva dal fatto che il loro soggetto diventa una sorta di cercatore di tracce, che con un brivido di emozione setaccia la letteratura alla ricerca di riferimenti. Queste

[35] Questi termini provengono dalle opere di S. Balbus, *Między stylami*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, Kraków 1993; G. Genette, *Palimpsesty*, przeł. A. Milecki, in *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, vol. 4, parte 2, red. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, pp. 317-366.

[36] Cfr. A. Szahaj, *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, "Teksty Drugie" 1997, n. 6, pp. 5-33.

ricerche sono accompagnate dalla consapevolezza, quanto mai ottimistica, che stiamo infrangendo i confini del tempo e dello spazio, entrando in contatto con la letteratura di epoche passate non nell'ambito di un periodo letterario (come nel caso della sintesi storico-letteraria), ma in una prossimità sincrona e immediata con il testo. Questo aspetto edonistico è diventato la motivazione alla base delle interpretazioni intertestuali delle poesie di Wisława Szymborska qui proposte.

Il promotore di queste riflessioni è, per ovvie ragioni letterarie, Michail Bachtin e la sua riflessione metalinguistica sulla mutua rivelazione dei testi, che costituisce la condizione della loro (co)esistenza letteraria. Con l'affermazione che "il testo vive soltanto venendo a contatto con un altro testo (contesto)",[37] Bachtin sottolineava l'importanza sia delle relazioni intertestuali sia dei loro commenti, tanto più che questa frase proviene da un articolo dedicato alla metodologia della critica letteraria, ovvero da un lavoro che intendeva gettare le basi della scienza della letteratura e definirne gli strumenti. Le sue tesi rimangono attuali anche dopo la svolta postmoderna, i cui corifei sottoscriverebbero sicuramente sia l'affermazione secondo cui "La conoscenza dialogica è un incontro"[38] sia l'opinione secondo cui "ogni parola (segno) conduce oltre i propri confini".[39] La poesia di Szymborska è naturalmente solo una delle tante incarnazioni letterarie di queste tesi, ma esse hanno un valore particolare, finanche fondamentale, per la sua opera. L'essenza di questo fenomeno è stata colta da Adam Zagajewski:

> Questa poesia è estremamente sensibile a tutto ciò che la circonda; in essa si percepisce la sensibilità verso tutte le altre voci che risuonano oggi. Prende in considerazione le voci della cultura di massa e della politica, della scienza e degli opuscoli popolari. Gioca con esse, le imita, le irride, ma fornisce loro altresì qualcosa che in origine non avevano: un nobile sovrappiù. Mette a confronto ciò che è artificiale con ciò che è reale, ciò che è contraffatto con ciò che tristemente autentico. Un dialogo ininterrotto, una polemica e una contrattazione continua: sincerità per insincerità, qualità per ciarpame. È un sistema economico, nella sua democraticità, molto altruistico e aristocratico.[40]

---

[37] M. Bachtin, *Per una metodologia delle scienze umane*, in Idem, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1988, p. 378.

[38] M. Bachtin, *O metodologii literaturoznawstwa*, przeł. S. Zapaśnik, in *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, vol. 4. parte 1, cit., p. 90.

[39] Ibidem.

[40] A. Zagajewski, *Poezja swobody*, in *Radość czytania Szymborskiej*, wybór tekstów krytycznych, red. S. Balbus, D. Wojda, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, pp. 261-262.

*Intervista con Atropo* (*DP*, in *LGS*, pp. 659-661), *Il vecchio professore* (*DP*, in *LGS*, pp. 647-649), *Qui* (*Q*, in *LGS*, pp. 683-685), *Un'idea* (*Q*, in *LGS*, pp. 691-693), *Conversazione con una pietra* (*S*, in *LGS*, pp. 177-179), *Funerale* (*GSP*, in *LGS*, p. 465): questi sono solo alcuni titoli delle poesie di Szymborska in cui la situazione del dialogo, e dunque del confronto individuale, è rappresentata in modo esplicito. Costituiscono esempi concreti dello scontro tra entità, il cui risultato è sempre una nuova qualità, un significato finora sconosciuto, la conoscenza di sé e dell'altro. Organizzando tali incontri, Szymborska colloca la sua opera nel contesto della filosofia del dialogo, le cui tracce sono fittamente disseminate in tutta la sua produzione poetica. Ne è prova un frammento della poesia *Pensieri che mi assalgono nelle vie animate* (*Q*, in *LGS*, pp. 687-689). In esso la poetessa attinge al motivo del volto, fondamentale per la concezione dell'Altro:

> Volti.
> Miliardi di volti sulla faccia della terra.
> Ciascuno diverso, sembra,
> da quelli che furono e saranno.[41]

Nel titolo della poesia, che rimanda alla figura della riflessione, si cela il suo aspetto filosofico. Il ragionamento che vi è racchiuso sull'inesauribile repertorio delle fisionomie umane si riduce, in sostanza, a una riflessione sulla ricchezza interiore dell'uomo. Non a caso i volti sono qui associati alla superficie del mondo: la loro moltitudine è la promessa di una singolarità dell'esistenza che costituisce l'oggetto della fatica della conoscenza. Non è inoltre un caso che i nomi "Montezuma, Confucio, Semiramide" appaiano nella poesia quali indicatori dell'individualità del volto, che costituisce l'opposto di "miliardi di volti". Nel contesto della filosofia dell'Altro si può inoltre leggere la poesia già menzionata *Il gatto in un appartamento vuoto* come un racconto su un legame interrotto tra esseri: un legame riflesso nella comprensione del ruolo della poesia con il suo effetto di equilibrio tra la prospettiva umana e quella animale.[42]

---

[41] W. Szymborska, *Pensieri che mi assalgono nelle vie animate*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 687.

[42] Jan Litewka commenta la questione riguardante la trasposizione della relazione Sé-Altro in un rapporto uomo-animale: "Lévinas ammette che non possiamo davvero negare un volto agli animali. Tuttavia, al tempo stesso, non fornisce una discussione adeguata sulle proprietà del volto, né alcun criterio per la 'viseità' in quanto tale. Un pesce o un'ameba hanno un volto? L'embrione umano nel grembo materno ha un volto? Lévinas ammette di non essere in grado di spiegare o di tracciare un confine nell'attribuire un volto a qualcosa: "Non posso dire in quale momento tu abbia ragione nel definire qualcosa

La convinzione che accompagna l'eroina dei versi di Szymborska, secondo cui la nostra percezione della realtà è limitata a una sola delle sue dimensioni, si ricollega a un altro tema della filosofia dell'Altro. Nella poesia ****(Il nulla si è rivoltato anche per me...)* (OC, in LGS, p. 335), il nulla assume una forma materiale, diventando un riferimento al concetto di Lévinas relativo al predominio dell'essere sul nulla. Quest'ultimo è per la poetessa l'orizzonte entro il quale collocare le situazioni liriche delle sue poesie. Attribuendo a uno dei suoi volumi il titolo *Qui*, proietta inevitabilmente la prospettiva del "là". Grazie alla metafora del "rovescio" o del negativo fotografico, il nulla appare nelle poesie di Szymborska in relazione alla realtà, non essendo di conseguenza un vuoto in sé, ma la negazione dell'essere. L'essere e il non essere rimangono in uno stato di relativa omeostasi, condizionando reciprocamente la propria (non)esistenza:

> Quanto silenzio là per un grillo qui,
> quanta assenza di prato là per un filo d'erba qui,
> e il sole dopo il buio come risarcimento
> in una goccia di rugiada – per quali arsure là![43]

Questo frammento potrebbe benissimo costituire un commento alle parole di Emmanuel Lévinas secondo cui "la negatività che tenta di respingere l'essere è subito sommersa dall'essere".[44] Il concetto di predominio dell'essere proietta a sua volta, nel pensiero del filosofo francese, il tema della quotidianità, che Szymborska esplora con la stessa attenzione e consapevolezza del suo significato con cui affronta il tema del nulla. A titolo di esempio si prenda la poesia *Vestiario* (GSP, in LGS, p. 427):

> Ti togli, ci togliamo, vi togliete
> Cappotti, giacche, gilè, camicette
> Di lana, cotone, misto lana,
> gonne, calzoni, calze, biancheria,
> […]

'volto.'" J. Litewka, *Twarzą w twarz — według Emmanuela Lévinasa*, http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,823 (accesso: 17.10.2013).

[43] W. Szymborska, **** (Il nulla si è rivoltato anche per me...)*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 335.

[44] Cit. da C. Rowiński, *Myśl Emmanuela Lévinasa*, in Idem, *Przestrzeń logosu i czas historii*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1984, p. 346. Per un approfondimento sulla poesia ****(Il nulla si è rivoltato anche per me...),* si rimanda al saggio interpretativo incluso nella seconda parte del libro. Nella traduzione italiana la citazione è tratta da E. Levinas, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, trad. it. di S. Petrosino e M. Teresa Aiello, Jaca Book, Milano 1983, p. 6 [N.d.T.]

Per adesso, dice il medico, nulla di serio,
[…]
è già ora di allacciare con mani ancora tremanti
stringhe, automatici, cerniere, fibbie,
cinture, bottoni, cravatte, colletti,
e da maniche, borsette, tasche tirar fuori
– sgualcita, a pois, a righe, a scacchi, a fiori – la sciarpa
riutilizzabile per protratta scadenza.[45]

L'elenco di sostantivi che indicano capi di abbigliamento non serve solo a esprimere l'universalità della situazione descritta nella poesia, vale a dire la sospensione del giudizio, e il conseguente senso di sollievo. Durante la lettura viene spontaneo richiamare una riflessione di Lévinas: "Essere nel mondo significa essere legati alle cose".[46] Szymborska ne offre una traduzione poetica, aderendo in qualche modo alla convinzione, presente anche nel pensiero di Lévinas, che la quotidianità sia il fondamento dell'esistenza umana.[47]

Data la ricca presenza di temi legati alla filosofia del dialogo, vale la pena inserirla nel progetto di lettura da me proposto.[48] Ciò è tanto più opportuno dal momento che, nell'ottica qui proposta, il trovarsi faccia a faccia con l'Altro (l'uomo, la natura, la storia, il testo culturale) è, nella poesia di Szymborska, un modo per costruire se stessi, per costruire l'"io" poetico. Questo processo è stato suddiviso in fasi segnate dai successivi volumi di poesie, a partire da *Appello allo Yeti*, in cui non troveremo tracce di rivoluzioni o svolte, ma piuttosto un graduale consolidamento dell'eroina lirica nelle sue posizioni e nei suoi giudizi assunti sulla realtà. Una coerente distanza emotiva dalle questioni di questo mondo, la convinzione delle limitate possibilità di influenzare la realtà, l'imperativo di interrogarsi sui misteri dell'esistenza, il fenomeno della memoria, la consapevolezza della frammentarietà della propria esistenza: questa è solo una ristretta rappresentazione dei temi che ritornano nelle poesie dell'autrice di *Uno spasso* come un vero e proprio leitmotiv. Il risultato di questi ritorni è sia un autoritratto vivido e originale realizzato dalla stessa Szymborska sia un ritratto della poetessa che continua a essere cesellato dai successivi commentatori delle sue poesie.

---

[45] W. Szymborska, *Vestiario*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 427.

[46] C. Rowiński, *Myśl Emmanuela Lévinasa*, cit., p. 354.

[47] Cfr. il commento di Cezary Rowiński: "Per Lévinas, il quotidiano è il fondamento stesso dell'esistenza umana. L'esistenza umana può realizzarsi solo nel contatto diretto con la quotidianità. L'uomo è un essere autentico solo nella misura in cui è coinvolto nelle relazioni della sua quotidianità", in ivi, p. 348.

[48] Cfr. il capitolo del presente libro intitolato "*Fatica di stelo*"…, dedicato al rapporto dell'uomo con il mondo naturale.

* * *

In conclusione, è opportuno evidenziare quell'aspetto del pensiero di Bachtin su cui ha richiamato l'attenzione Henryk Markiewicz, scrivendo che la dialogicità bachtiniana è un concetto "più ampio dell'intertestualità e, in particolare, a differenza di quest'ultima, assume una dimensione soggettiva, rivelando, al di là del dialogo tra i testi, il dialogo delle personalità".[49]

Per una poetessa così sensibile all'individualità degli esseri e all'unicità della prospettiva come era Szymborska, tale questione non era certamente priva di significato. Verosimilmente avrebbe anche concordato con l'affermazione di Bachtin secondo cui "Il pensiero autentico conosce solo punti convenzionali",[50] la cui eco è nella poesia l'incubo dell'autore che conduce una "vita con un punto al piede" della poesia *L'orribile sogno del poeta* (*DP*, in *LGS*, p. 665). Nemmeno il critico dovrebbe mettere quel punto. Egli, infatti, non è colui che possa chiudere la relazione tra i testi. Non è nemmeno in grado di esaurire il catalogo di tali relazioni – i confronti intertestuali proposti nel libro sono solo una modesta rappresentazione delle possibilità interlocutorie della poesia di Szymborska.[51] Resta da sperare che altri riconoscano la validità e l'attrattiva di tale percorso di lettura e intraprendano un'ulteriore osservazione del dialogo bachtiniano nell'opera qui studiata.

"Io [...] in tutto cerco le *voci* e i loro rapporti dialogici", confidava Bachtin in *Per una metodologia delle scienze umane*.[52] Alla base del presente libro vi è proprio questa esperienza, un po' schizofrenica, del filologo che sente delle voci: le voci di altri autori, di altri testi.

Le letture qui raccolte – quelle duplici e quelle che si svolgono principalmente nell'ambito dell'opera stessa di Szymborska – sono il risultato dell'impossibilità di liberarsi dalla lettura intertestuale, che impone di ascoltare in ogni opera letteraria l'eco di altre opere e di trattare ogni poesia come una parte del dialogo bachtiniano. "Oh, afferrare con un solo sguardo tutta questa confusione" – il sogno della protagonista di *Salmo*

---

[49] H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, in Idem, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, PWN, Warszawa 1989, p. 203.

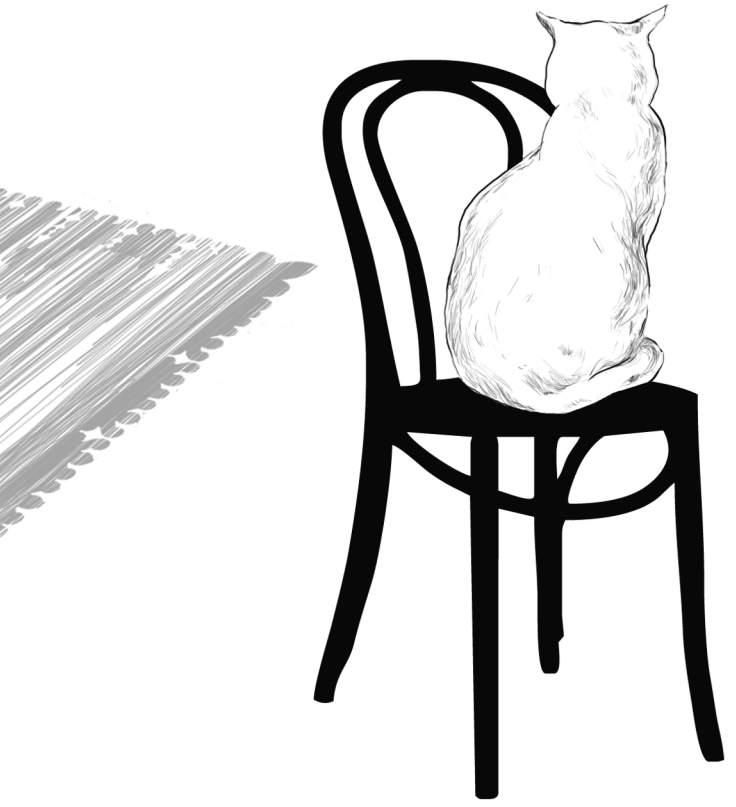
[50] M. Bachtin, *O metodologii*, cit., p. 91.

[51] A titolo di esempio l'idea di leggere la poesia *Nulla è in regalo* nel contesto di *Dono* di Czesław Miłosz, suggerita da Marian Stala nel suo saggio intitolato *Smutek Szymborskiej*, in Idem, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, p. 73. Un altro accostamento – *Nulla due volte* e *Due gocce* di Herbert – è suggerito e affrontato da Anna Węgrzyniakowa nel suo articolo *Dwie krople, kamień i róża. O wierszu Wisławy Szymborskiej „Nic dwa razy"*, in *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939-1989)*, red. A. Nawarecki, D. Pawelec, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999, p. 78.

[52] M. Bachtin, *Per una metodologia*, cit., p. 387.

(*GN*, in *LGS*, pp. 347-349) – in questo contesto diventa anche il sogno del lettore. Scrivere questi pochi saggi è stato dunque in parte anche una sorta di terapia della lettura, che ha permesso di mettere ordine nelle esperienze interpretative e di scorgere, malgrado tutto, un ordine in quel disordine.

# “Progetto un mondo…”
## Riflessioni e domande



# La morte dell'autrice
# Dinanzi alla biografia

Dove mi ero rintanata,
dove mi ero cacciata –
niente male come scherzetto
perdermi di vista così.[1]

Non sono sicura che Wisława Szymborska abbia letto Roland Barthes, ma credo che le sarebbe piaciuta questa frase del critico francese contenuta nel saggio ormai divenuto un classico: "La scrittura è un dato neutro, composito, obliquo, in cui si rifugia il nostro soggetto, il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive".[2]

Il nero-su-bianco: le piaceva questa prospettiva, l'ottica del rovescio, dell'altra parte, da cui il mondo assume un nuovo significato, come ad esempio nella poesia ****(Il nulla si è rivoltato anche per me...)* della raccolta *Ogni caso*. La regola – quando c'è il testo, io non ci sono – è stata apertamente infranta da Wisława Szymborska solo una volta (e ancora alle sue condizioni) nell'autoironico *Epitaffio* (*S*, in *LGS*, p. 150)[3]. Probabilmente nessun giornale ha avuto voglia (coraggio?) di ristamparlo dopo la scomparsa della poetessa, anche se, conoscendo il suo senso dell'umorismo provocatorio, all'autrice avrebbe fatto sicuramente piacere. Tanto più che, a cinquant'anni dalla pubblicazione della poesia, essa può essere considerata una

[1] W. Szymborska, *Il 16 maggio 1973*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 541.

[2] R. Barthes, *La morte dell'autore*, cit., p. 51.

[3] Una sorta di prefigurazione di *Epitaffio* può essere considerata la ristampa nel volume *Błysk rewolwru* (Un lampo di revolver) del "poema epico in due canti" *Topielec* (Annegato), che termina con la strofa: "Ichna non c'è più. È rimasta solo la tomba. / Piangi la sua morte, raccontala agli altri" (W. Szymborska, *Błysk rewolwru*, cit., p. 53).

previsione estremamente accurata (basti considerare il cervello elettronico che il destinatario lirico porta nella sua valigetta).[4]

Eccetto l'episodio di *Epitaffio*, Wisława Szymborska, poetessa di Cracovia, nata a... e così via, si allontana dalle sue poesie. Sfortunatamente, la grammatica non aiuta a mantenere le distanze: la forma femminile del monologo lirico induce i neofiti dell'ermeneutica ad affermare con insistenza che nelle poesie di Szymborska è Szymborska stessa a parlare, dal momento che non può essere certo l'"io" poetico che, per definizione, è di genere maschile. L'impasse terminologica nella poetica descrittiva (la forma "eroina lirica" non sempre trova riscontro tra gli studenti) costringe dunque spesso le poesie della vincitrice del premio Nobel a rientrare nella cornice autobiografica che l'ha sempre infastidita. Oltre alla "polvere dei nomi e degli eventi",[5] alla quale Miłosz giurò fedeltà nel suo *Trattato poetico*, apprezzava maggiormente l'universalità riguardante la sfera delle contingenze reali. Parlava di sé malvolentieri e molto raramente,[6] proprio come parlava con riluttanza della sua poesia. L'unione di entrambi gli argomenti, imposta dai dettami della lezione per il Nobel (fra l'altro una delle più brevi nella storia di questo genere,[7]), suscitava in lei una certa resistenza che avvertiva in modo particolare ogni volta che doveva recitare pubblicamente il ruolo della poetessa.[8] Come ricorda Jerzy Illg, "le uniche domande che Szymborska detesta davvero sono quelle sull'arte poetica, il dietro le quinte del suo laboratorio, il processo di scrittura", ovvero tutte quelle questioni dalle quali è impossibile sfuggire quando si riceve un premio letterario.[9] Fu proprio la sua difficoltà nel parlare di poesia, certamente a suo nome, che manifestò nelle frasi iniziali della

[4] Nel testo originale l'autrice scrive "mózg elektroniczny" (lett. "cervello elettronico"), in italiano è reso da Pietro Marchesani con "personal (computer)" [N.d.T.].

[5] C. Miłosz, *Ode*, in Idem, *Trattato poetico*, trad. it. di V. Rossella, Adelphi, Milano 2011, p. 64.

[6] Questa norma di intimità, adottata in modo rigoroso, potrebbe a sua volta essere collegata all'osservazione di Anna Węgrzyniak sull'inutilità della chiave somatico-femminista nell'interpretazione delle poesie del premio Nobel: "La tesi femminista della 'scrittura con il corpo', verificabile nei testi di Pawlikowska, Poświatowska, Świrszczyńska e di molte altre poetesse che sottolineano la propria femminilità, viene meno nel caso di Szymborska" (A. Węgrzyniak: *Trochę o duszy, trochę o Szymborskiej*, in Eadem, *Czytam, więc jestem. Studia, interpretacje, szkice*, Wydawnictwo ATH, Bielsko-Biała 2004, p. 184).

[7] La modesta lunghezza della relazione spinse addirittura la poetessa a confessare: "Sono molto preoccupata per questo; ho una tendenza agli aforismi, alla brevità, e non so scrivere discorsi. Ho scritto la relazione su piccoli pezzi di carta e pensavo che ce ne sarebbero stati di più, ma sono solo 6,5 pagine" (P. Cegielski, *Wykład jak wiersz*, "Gazeta Wyborcza", 7 dicembre 1996, p. 2).

[8] Sulle difficoltà della professione poetica presenti nelle poesie di Szymborska, si veda il saggio intitolato *Versi astrusi*, incluso in questo libro.

[9] J. Illg, *Greta Garbo poezji*, in Idem, *Mój znak. O noblistach, kabaretach, przyjaźniach, książkach, kobietach*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, p. 137.

sua lezione a Stoccolma, *Il poeta e il mondo*: "In un discorso, pare, la prima frase è sempre la più difficile. E dunque l'ho già alle mie spalle… Ma sento che anche frasi successive saranno difficili, la terza, la sesta, la decima, fino all'ultima, perché devo parlare della poesia".[10]

Autotematismo, confessioni pubbliche, parlare di sé e dei suoi testi: queste sono cose che la poetessa ha costantemente cercato di evitare, e non solo per la sua innata modestia o per proteggere la sua intimità. Se, attraverso le sue poesie, difendeva il diritto – prerogativa di tutti – a conservare una prospettiva individuale, considerava l'eccessiva immersione della sua persona nel mondo una violazione di tale diritto.

* * *

Il 1° febbraio 2012 la vita privata di Wisława Szymborska si è conclusa definitivamente. Il battito della sua creatività continua ancora a pulsare: poesie e versi sconosciuti sono stati pubblicati dagli archivi della poetessa,[11] su cui aleggiano, formulati a proposito della concezione dell'opera, i dilemmi di Michel Foucault:

> Supponiamo invece che si abbia a che fare con un autore: tutto ciò che egli ha scritto o detto, tutto ciò che egli ha lasciato, fa parte della sua opera? […] Gli abbozzi delle sue opere? Senz'altro. I progetti di aforismi? Sì. Anche i ripensamenti, gli appunti in fondo ai taccuini? Sì. Ma quando, dentro un taccuino pieno di aforismi, troviamo un riferimento, l'indicazione di un appuntamento o di un indirizzo, oppure il conto della lavanderia: è un'opera o non è un'opera? E perché no? E avanti così all'infinito.[12]

Alla luce di queste parole, il titolo del volume postumo – *Basta così*[13] – assume un significato inquietante. È difficile dimenticarlo aprendo l'ennesima

[10] W. Szymborska, *Il poeta e il mondo*, in Eadem, *Vista con granello di sabbia. Poesie 1957-1993*, a cura di P. Marchesani, Adelphi, Milano 1998, p. 13.

[11] Mi riferisco qui alla raccolta di opere inedite della poetessa intitolata *Błysk rewolwru* (Un lampo di revolver).

[12] M. Foucault, *Che cos'è un autore?*, in Idem, *Scritti letterari*, a cura di C. Milanese, Feltrinelli, Milano 2004 p. 5. Il caso di *Kronos* di Witold Gombrowicz e la sua valutazione da parte di alcuni critici sembrano confermare la fondatezza dei dubbi del filosofo francese (cfr. J. Franczak, *Operacja „Kronos"*, "Tygodnik Powszechny" 2013, n. 20, pp. 28-29; K. Varga, *Egzema Gombra, czyli tajne przez zwyczajne*, "Gazeta Wyborcza", 4 giugno 2013 [inserto "Duży Format"], p. 26).

[13] W. Szymborska, *Basta così*, a cura di R. Krynicki, trad. it. di S. De Fanti, Adelphi, Milano 2012.

edizione ancora fresca di stampa del libro *Cianfrusaglie del passato*[14] di Anna Bikont e Joanna Szczęsna. È già la quarta edizione, anche se questa volta il titolo ha perso "amici e sogni", ed è stato sostituito dal sottotitolo: *La biografia di Wisława Szymborska*. La morte ha spalancato le porte a un genere che la poetessa, quand'era in vita, era riluttante ad accettare – questa ritrosia è documentata nel primo capitolo del libro.[15] Il fiero slogan pubblicitario riportato sull'ultima pagina della sopraccoperta, *La prima biografia completa di Wisława Szymborska*, induce a riflettere. Nonostante tutta l'attenzione dedicata alla poetessa dalla casa editrice di Cracovia, la strategia di marketing ha prevalso. La nostra biografia, afferma l'editore, è la prima e, per giunta, completa. Eppure non sarebbe completa (per quanto possibile) senza la morte della sua protagonista. Il termine "biografia" compare per la prima volta nel titolo del libro di Bikont e Szczęsna, benché da una formale prospettiva teorico-letteraria la data di morte della figura chiave del testo biografico non sia una *conditio sine qua non* per una biografia. La modifica del titolo è stata dunque dettata dalla moda del genere biografico nel mercato letterario, o probabilmente solo adesso, dopo la morte della poetessa, le autrici si sono convinte che valesse la pena usare un termine che, per l'eroina della loro opera, evocava più associazioni con lo striptease che con la letteratura? Nel caso di Szymborska, tuttavia, la situazione è forse lievemente diversa:

> Wisława Szymborska aveva un grande senso dell'intimità e non voleva assolutamente che, ad esempio, fossero citati frammenti delle sue lettere o annotazioni scritte sul retro dei collage. Non voleva nemmeno che citassimo le sue prime poesie degli anni Quaranta, scritte durante la guerra e conservate dalle sue compagne di scuola. Ma al tempo stesso affermava: "Di questo se ne parli dopo la mia morte".[16]

[14] A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiątkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012. Per completezza va precisato che la prima e la seconda edizione del libro di Bikont e Szczęsna sono state pubblicate con il titolo: *Wisławy Szymborskiej pamiątkowe rupiecie, przyjaciele i sny* (entrambe edite nel 1997 a Varsavia), mentre la terza edizione ha ricevuto un titolo con un ordine diverso: *Pamiątkowe rupiecie, przyjaciele i sny Wisławy Szymborskiej* (Warszawa 2003).

[15] A. Bikont, J. Szczęsna: *Ritratto interiore, ritratto esteriore*, in Eadem, *Cianfrusaglie del passato. La vita di Wisława Szymborska*, a cura di A. Ceccherelli, Adelphi, Milano 2015, pp. 11-19. La contraddizione che sta alla base della narrazione biografica di Szymborska è stata colta in modo appropriato da Krzysztof Biedrzycki, che ha iniziato la sua recensione del libro di Bikont e Szczęsna con l'affermazione: "Questo libro doveva essere scritto. Eppure, non avrebbe dovuto esserlo" (K. Biedrzycki, *Czy biografia może być dyskretna?*, "Dekada Literacka" 2012, n. 1-2, p. 94).

[16] *Ukorzenianie poezji i szlachetne dziwactwa. Z Joanną Szczęsną rozmawiała Magdalena Walusiak*, "Tom Kultury" [rivista pubblicitaria della catena Empik] 2012, n. 12.

> Ho cercato più volte di convincere Wisława a scrivere un libro di ricordi sui suoi amici, sostenendo che "ciò che non viene scritto è destinato a scomparire", che molti degli scrittori a lei cari sono in purgatorio o stanno cadendo nell'oblio e che il suo racconto avrebbe preservato le loro esistenze nella coscienza e nella memoria, specialmente dei giovani lettori. Invano. Mi respingeva come un creditore insistente: "Ci sono i parenti, le mogli, i figli di molte persone. È troppo presto per queste storie. Si potrà fare solo dopo la mia morte".[17]

L'autorizzazione alla biografia di Szymborska e della sua cerchia di amici e conoscenti non viene dunque concessa tanto dalla poetessa stessa, quanto dalla sua morte. Sembra essere una manifestazione di saggezza ed empatia, dimostrata più volte nelle poesie di Szymborska, un segno di maturità nei confronti delle leggi dell'esistenza e della sua inesorabile fine, dal cui punto di vista le questioni terrene "chi con chi, quando e perché" non avranno più alcuna importanza.

Nel caso del libro di Bikont e Szczęsna, completare la biografia significa dunque non solo aggiungere l'ultimo capitolo, ma altresì integrare il racconto con le successive fasi della vita della poetessa. Le diverse edizioni ritoccate di *Cianfrusaglie del passato* ne fanno non tanto una biografia, quanto un progetto biografico, che ricorda più il sistema di frasi "a fioritura"[18] concepito da Peiper. Come afferma Joanna Szczęsna: "Volevamo dimostrare che si tratta dello stesso libro e che, al tempo stesso, è stato modificato e trasformato in una vera e propria biografia. La versione precedente era più un ritratto. Abbiamo mantenuto il titolo *Cianfrusaglie del passato* per indicare una certa continuità".[19]

La questione dei permessi e dei divieti concessi da Szymborska apre un campo di riflessione sul rapporto tra il biografo e il suo protagonista, nonché sul significato – dettato da svariati motivi – delle reciproche simpatie o antipatie che determinano in ultima analisi la forma della biografia. Vi è spazio tra questi due aspetti per la verità come valore fondamentale di questo genere letterario? E questa verità va sempre anteposta alla volontà del protagonista della biografia? Intrappolata in tali interrogativi, la biografia diventa un genere condizionato dall'etica, mentre la sua stesura

[17] J. Illg, *Greta Garbo poezji*, cit., p. 134.

[18] Tadeusz Peiper concepì il cosiddetto "układ rozkwitania", sistema di frasi "a fioritura". Si tratta di una tecnica per la costruzione di un testo letterario (principalmente poetico) che – come qualità autonoma – riflette elementi della realtà oggettiva, incorporati nel mondo poetico presentato così come vengono vissuti e sperimentati dal soggetto creativo [N.d.T.].

[19] *Ukorzenianie poezji*, cit.

appare in questo contesto come una testimonianza di moralità. Da un lato abbiamo dunque la biografia di Szymborska, le cui autrici, osservando la volontà della protagonista, nelle edizioni successive hanno rinunciato a pubblicare quei testi che non approvava. Dall'altro, invece, vi è la biografia scandalosa di Ryszard Kapuściński a opera di Artur Domosławski, che già con il titolo stesso pretende sfacciatamente di essere veritiera, malgrado la questione della sua credibilità susciti polemiche.[20] In entrambi i casi, tuttavia, il protagonista è in realtà l'argomento, per forza di cose oggetto passivo d'interpretazione, e in questo diventa simile alla sua opera. Nella biografia la vita condivide il destino dell'opera.

Nel frattempo, la biografia di Szymborska sembra essere governata dal principio: "tale padre, tale figlio". Dal momento che la poetessa non esibisce le vicissitudini della sua vita, né celebra la propria biografia, anche questa ha un carattere piuttosto disinvolto dal punto di vista formale. Lo si può constatare citando i suoi passaggi fondamentali. Secondo una versione ampiamente diffusa, Szymborska sarebbe nata a Kórnik, vicino a Poznań. In realtà sarebbe nata a Prowent, che non è una località, ma un podere signorile che all'epoca faceva parte di Bnin, anche se oggi appartiene di fatto a Kórnik. Secondo il suo certificato di battesimo, la poetessa, soprannominata Ichna durante l'infanzia, si chiamava Maria, ma usava il secondo nome di battesimo: Wisława. Questo nodo fattuale è, ovviamente, facile da sciogliere e spiegare con il passare del tempo, ciò che sembrava ovvio ai contemporanei appare ai posteri caotico. Malgrado tutto ciò, si può udire una sottile risata (da parte della poetessa o della sua biografia?) a causa della futilità dei nostri sforzi di voler conoscere tutto.

E la determinazione dei sostenitori della "verità" biografica è davvero notevole. Nelle discussioni dedicate alla poetessa, che si svolgono nei forum online, l'episodio sociorealista della sua opera suscita in alcuni un interesse molto maggiore rispetto alle raccolte delle sue poesie.[21] I lunghi

[20] Por. A. Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, Wydawnictwo Poznańskie, Warszawa 2010. Sulla controversia che circonda questa biografia, cfr. B. Nowacka, *Artur Domosławski „Kapuściński non-fiction"*, "Studia Medioznawcze" 2011, n. 2, pp. 159-166; B. Nowacka, *Pisarz w świecie mediów (o medialnym wizerunku Ryszarda Kapuścińskiego po publikacji biografii Artura Domosławskiego)*, in *Transdyscyplinarność badań nad komunikacją medialną. Stan wiedzy i postulaty badawcze*, vol. 1, red. M. Kita, M. Ślawska, Katowice 2012, pp. 279-291.

[21] Il loro ritratto collettivo è descritto con precisione da Jerzy Illg in un paragrafo delle sue memorie intitolato *Nienawistni lustratorzy* (Esecrabili revisori). Cfr. J. Illg, *Greta Garbo poezji*, cit., pp. 140-142. Tra le valutazioni critiche, vale la pena citare il giudizio equilibrato di Anna Legeżyńska, che colloca questo episodio sociorealista nel contesto dell'intero percorso creativo della poetessa: "La scelta artistico-ideologica compiuta da Szymborska durante gli anni dello stalinismo si è rivelata un errore fatale, che lei stessa giudicherà con la massima severità. Tuttavia, dobbiamo anche renderci conto che senza

frammenti delle opere politicamente impegnate di Szymborska, trascritti con particolare passione, hanno lo scopo di dimostrare la menzogna con cui gli studiosi di letteratura e la stessa poetessa nutrono i lettori, anche se non ha mai rinnegato questa fase della sua produzione, il che non significa che per lei fosse una cosa facile o banale. Al contrario, la sua importanza è attestata dal fatto che Szymborska è tornata sulla questione della fase sociorealista della sua biografia proprio alla fine della sua vita, in una delle poesie incompiute ristampate nella raccolta postuma *Basta così* (*BC*, in *LGS*, pp. 84-85).[22] Forse è proprio la consapevolezza che la biografia sia talvolta oggetto di sterili lotte all'ultimo sangue ad aver suggerito a Szymborska – in senso letterale – una via d'uscita da questa situazione.

"Nelle biografie dei grandi personaggi, talvolta, un singolo aneddoto dice più di una montagna di informazioni."[23] La biografia di Wisława Szymborska, quella scritta quand'era ancora in vita, era composta essenzialmente da aneddoti. Non del tutto in linea con la dimensione "elevata" e filosofica della sua poesia, che le conferiva l'immagine di un'affascinante signora anziana della Cracovia d'altri tempi (cosa che del resto era), costituiva a suo modo una barriera di protezione contro l'assalto dei curiosi, che in questo modo ottenevano la loro dose di notizie sulla vita privata della vincitrice

quell'errore, forse non avremmo la Szymborska di oggi: diffidente nei confronti di ogni dottrina e sistema, sospettosa degli assiomi, restia alle divisioni e alle classificazioni nette" (A. Legeżyńska, *Jak do tego doszło?*, in Eadem, *Krytyk jako domokrążca. Lekcje literatury z lat 90*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, p. 99). Il presupposto evolutivo è alla base anche del libro di Anna Zarzycka, *Rewolucja Szymborskiej 1945-1957. O wczesnej twórczości poetki na tle epoki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010. Anche Adam Zagajewski segue questa linea, concludendo: "*Felix culpa*, verrebbe da dire, felice colpa. E una biografia felice che va dall'errore al trionfo" (A. Zagajewski, *Dotkliwa nieobecność*, "Gazeta Wyborcza", 29-30 dicembre 2012, p. 17). Lo stesso autore, subito dopo la morte della poetessa, scrive in modo toccante: "In questo genere di cose, ciò che conta di più è come si esce da un vicolo cieco del genere, e non come ci si finisce dentro" (Id., *Cudownie opierzona ręka*, "Gazeta Wyborcza" 3 febbraio 2012, p. 15). Cfr. altresì A. Zieniewicz, *Alergia na słuszność. (Poezja Wisławy Szymborskiej w świetle jej debiutu)*, "Rocznik Towarzystwa im. A. Mickiewicza" 1996, fasc. 31, pp. 67-78.

[22] Aggiunge ulteriore drammaticità il fatto che il manoscritto dell'opera contenente il verso: "la mia fede nel comunismo / stava già vacillando" (W. Szymborska, *Basta così*, cit., p. 84), contiene parole impossibili da decifrare. Ryszard Krynicki, editore del volume *Basta così*, racconta: "Non so se l'abbia scritta negli ultimi giorni della sua vita o negli ultimi anni; non so se si tratti di appunti per una sola poesia o per più poesie. Se riuscissi a decifrare l'ultima parola, che non riesco a leggere, forse potrei intuire di più, ma si vede quanto la cosa la tormentasse" (*Cały kosmos Wisławy Szymborskiej. Rozmowa z Ryszardem Krynickim, rozmawiała Anna Bikont*, "Gazeta Wyborcza", 20 aprile 2012, pp. 14-16). Sul piano simbolico, derivante dall'impossibilità di decifrare il manoscritto, la mancanza suggerisce una sorta di indicibilità della questione a cui si riferisce la poesia.

[23] S. Leys, *Szczęście małych rybek. Listy z Antypodów: o literaturze i nie tylko*, przeł. W. Dłuski, Wydawnictwo Drzewo Babel, Warszawa 2011, p. 74.

del Premio Nobel, e quindi il tributo che ogni cosiddetta persona pubblica deve rendere. Il principale pregio di queste "fughe di notizie" era la loro originalità, introvabile nella vita privata di nessuna delle figure note, ad eccezione degli amici della poetessa che partecipavano alle lotterie e ai concorsi di rime da lei organizzati, presentati in forme finora sconosciute alla genologia letteraria del XX secolo.[24] Autorizzando la pubblicazione di collage e cartoline provenienti dal suo archivio privato, Szymborska rivelava la propria sfera privata, ma alle condizioni da lei stessa stabilite. È così che è nata, tra le altre cose, la sua mitica, o meglio mitologica, passione per la boxe e le serie televisive: una presa in giro di sé stessa e, al tempo stesso, una cortina fumogena per i curiosi.[25] Con il tempo, l'aura del Nobel offrì un'ulteriore protezione, impedendo (ancora, sorprendentemente!) a chiunque di entrare nella vita della laureata, il che, dal punto di vista della poetessa, era probabilmente il suo più grande, se non unico, vantaggio.

Naturalmente, ciò che era sufficiente al pubblico quando l'autrice era ancora in vita, dopo la sua morte ha richiesto un approfondimento. È così che abbiamo potuto leggere sulla stampa ampie dichiarazioni su un argomento precedentemente omesso con discrezione, quello della vita sentimentale di Szymborska. La figura di Kornel Filipowicz, autore quasi completamente e, secondo gli esperti, ingiustamente dimenticato, riapparve brevemente nel dibattito pubblico.[26]

La biografia rivelò in questo caso un volto amichevole: le questioni di cuore, per non dire di letto, non solo non oscurarono, ma anzi portarono alla luce le realizzazioni creative del suo protagonista. Questa positiva aura biografica venne però rapidamente vanificata dalle polemiche che circondarono la figura di Adam Włodek, patrono del premio per giovani scrittori istituito nel testamento della poetessa e, in privato, suo marito

[24] E finì presto proprio in quella genologia, direttamente dal salotto della poetessa (cfr. E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, in *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Wydawnictwo Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2000, pp. 86-101; M. Tarnogórska, *Wisława Szymborska: limeryczny wariant vers de société*, in Eadem, *Genus ludens. Limeryk w polskiej kulturze literackiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012, pp. 222-230). L'opera *pure nonsense* della poetessa è stata ristampata nelle raccolte: W. Szymborska, *Rymowanki dla dużych dzieci*, z wyklejankami Autorki, Wydawnictwo a5, Kraków 2012; Eadem, *Błysk rewolwru* (Un lampo di revolver), cit.

[25] Cfr. *Życie codzienne w epoce po Noblu. Z Michałem Rusinkiem, sekretarzem noblistki, rozmawiają Anna Bikont i Joanna Szczęsna*, "Gazeta Wyborcza", 9-10 giugno 2012, pp. 28-29.

[26] Cfr. A. Bikont, J. Szczęsna, *Mężczyzna, którego kochała Szymborska*, "Gazeta Wyborcza" 16 maggio 2012 [inserto "Wysokie Obcasy"], pp. 8-14; K. Błażejowska, *Proszę o trochę spokoju*, "Tygodnik Powszechny" 2012, n. 7, pp. 4-7.

dal 1948 al 1954, accusato di collaborazionismo con l'Ufficio di Sicurezza.[27] Non ci volle dunque molto perché la biografia svelasse l'altro suo lato, quello oscuro. Sarebbe opportuno valutare altrove se non sia proprio questa dimensione manichea della biografia a determinare, per caso, la sua popolarità contemporanea.

* * *

Torniamo a Barthes: "sappiamo che, per restituire alla scrittura il suo avvenire, bisogna rovesciarne il mito: prezzo della nascita del lettore non può essere che la morte dell'Autore."[28] Szymborska sembrava accettare volentieri questo tipo di patto. Dopotutto, le garantiva tranquillità personale e attenzione dei lettori per la sua opera. Stabiliva inoltre una gerarchia di importanza auspicabile dal punto di vista della letteratura e della poetessa stessa: il testo prima dell'autore. Quando Barthes scrive del lettore come "un uomo senza storia, senza biografia, senza psicologia; è soltanto quel *qualcuno* che tiene unite in uno stesso campo tutte le tracce di cui uno scritto è costituito",[29] si può avere l'impressione che nel caso delle opere di Szymborska si tratti anche di un ritratto della loro protagonista, che sottolinea la precarietà sia della propria esistenza sia dei giudizi su di essa.

La riserva nei confronti delle riflessioni autobiografiche, che Szymborska dimostrava malgrado i tempi e le mode, può ovviamente essere interpretata in vari modi. È più facile liquidarla come una stranezza o il capriccio di una scrittrice che, trascorsa la sua vita davanti a un foglio di carta, ha perso il bisogno di contatto con il mondo. I più benevoli attribuiranno l'avversione biografica di Szymborska alla sua modestia. Ma per uno studioso della letteratura l'atteggiamento della poetessa nei confronti di se stessa e del mondo è anche un testo che ha necessariamente un suo contesto, significativo non solo sul piano dell'esistenza individuale, ma anche in relazione ai cambiamenti culturali che stanno avvenendo sotto i nostri occhi. La stanchezza causata dalla corsa civilizzatrice nel perseguire un mitico domani migliore ha dato origine a una filosofia di vita, attualmente

[27] Sull'argomento cfr. le informazioni: M. Kursa, *Nagroda im. Adama Włodka zawieszona. Burza w internecie*, "Gazeta Wyborcza" 3 gennaio 2013, p. 3; M.I. Niemczyńska, *Fundacja Wisławy Szymborskiej zawiesza stypendium im. Włodka*, "Gazeta Wyborcza" 3 gennaio 2013, p. 13, nonché i commenti: H. Markiewicz, *Wokół tzw. sprawy Adama Włodka*, "Gazeta Wyborcza" 11 gennaio 2013, p. 14; U. Kozioł, M.I. Niemczyńska, *Wokół tzw. sprawy Adama Włodka*, "Gazeta Wyborcza" 18 gennaio 2013, pp. 14-15.

[28] R. Barthes, *La morte dell'autore*, cit., p. 56.

[29] Ibidem.

radicata nella cultura popolare,[30] il cui principio fondamentale è quello di vivere il presente.

> Viviamo più a lungo
> Ma con minor esattezza
> e con frasi più brevi.[31]

Szymborska ha diagnosticato lo stile di vita dell'uomo contemporaneo nella poesia *Del non leggere* (*Q*, in *LGS*, p. 717). L'attenzione all'esistenza permeata dallo spirito dell'Estremo Oriente, che Czesław Miłosz ha scelto ne *Il cagnolino lungo la strada* come uno dei messaggi della propria opera poetica, scrivendo: "Potessero i miei versi aiutare il lettore a dimorare nell'«adesso»",[32] si fonda sulla moderazione nella vita, sulla distanza da sé stessi e dal mondo: sono questi gli aspetti che (già a prescindere dal famoso emblema) Szymborska avvalorava nelle sue poesie. Si può dunque considerare l'atteggiamento della poetessa nei confronti della propria biografia un'ulteriore lezione che le dobbiamo; una lezione dedicata non solo a come non opprimere il mondo e le persone con la propria presenza, ma anche a come godersi saggiamente il tempo presente, invece di rimanere impigliati nel passato, di cui la biografia si nutre per sua natura.

Nel gioco di Szymborska con la biografia è difficile giungere a una conclusione. L'equilibrio delle forze avrebbe sicuramente riorganizzato il diario della poetessa, ammesso che ne tenesse uno (cosa credibile) e che avesse acconsentito alla sua pubblicazione (cosa più difficile da credere). In fin dei conti, ha più volte dichiarato che tutto ciò che aveva da dire al mondo era racchiuso nelle sue poesie. Con un gesto deciso ha preso le distanze sia dalle riflessioni autobiografiche sia dalle analisi biografiche. È rimasta la poesia. Basta così?

---

[30] Un esempio di saggi di filosofia di vita "slow" molto apprezzati dai lettori: C. Honoré, *Pochwała powolności. Jak zwolnić tempo i cieszyć się życiem*, przeł. K. Umiński, Wydawnictwo Drzewo Babel, Warszawa 2011; D. Loreau, *Sztuka prostoty*, przeł. J. Sobotnik, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2009; D. Loreau, *Sztuka umiaru*, przeł. A. Waśko-Bongiraud, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2011. Cfr. altresì la rivista "(Slow)", in uscita da maggio 2012, il cui motto è: "Non vale la pena affrettarsi".

[31] W. Szymborska, *Del non leggere*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 717.

[32] C. Miłosz, *L'attenzione*, in Idem, *Il cagnolino lungo la strada*, a cura di A. Ceccherelli, Adelphi, Milano 2002, p. 31.

# Versi astrusi
# Dinanzi alla teoria della letteratura

"Ma non ci sono professori
di poesia"[1]
"[…] dalla poesia ci aspettiamo la poesia".[2]

Wisława Szymborska teorica della letteratura? È difficile immaginarlo. Dopotutto portava il titolo di poetessa con un certo imbarazzo, sensibile all'enfasi che risuonava in quell'appellativo. Tuttavia, se da un lato non poteva sfuggire a quel nome legato alla professione poetica, malgrado i fatti dimostrassero il contrario avendo pubblicato una dozzina di raccolte di poesie, dall'altro la sua presenza nel campo della teoria letteraria o anche solo ai suoi margini è piuttosto discutibile. Ciò dipende principalmente dal fatto che considerava quanto meno inappropriata la situazione in cui un poeta parla di poesia:

> Talvolta mi irrita la facilità con cui i poeti scrivono di poesia, come se questa custodisse ancora arcani del tutto inaccessibili agli altri generi letterari. I poeti hanno sempre avuto la tendenza a considerare la poesia come l'alfa e l'omega della letteratura. Ci furono epoche in cui una simile convinzione era giustificata, ma oggi sa di stantio.[3]

---

[1] W. Szymborska, *Il poeta e il mondo*, in Eadem, *Vista con granello di sabbia*, cit., p. 14.

[2] A. Zagajewski, *Considerazioni sullo stile elevato*, in Idem, *L'ordinario e il sublime. Due saggi sulla cultura contemporanea*, trad. it. di A. Amenta, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2012, p. 48.

[3] W. Szymborska, *Il mito della poesia*, in Eadem, *Letture facoltative*, cit., p. 125.

Questa affermazione, tuttavia, solleva una questione teorica: può un poeta evitare di parlare di poesia? Considerata la sua palese avversione per i manifesti poetici, riuscirà a rimanere nell'ambito della poesia "pura", ovvero libera da ogni teoria letteraria? Non è facile crederci, nemmeno nel caso di un'opera così apertamente ostile alle questioni programmatiche come quella di Szymborska. Nel mondo che il poeta considera nelle sue riflessioni, è proprio la poesia a occupare un posto centrale. Ignorare questo fatto equivarrebbe a negare la propria identità. Verifichiamolo.

È opportuno iniziare da quella che è forse la riflessione metaletteraria più ricorrente nella poesia di Szymborska, riguardante lo status del poeta, il suo ruolo e il suo posto nel mondo contemporaneo, forse persino i suoi doveri, la sua posizione nei confronti del testo e i limiti della libertà creativa. Attorno a questo tema Szymborska ha costruito, in modo quanto mai promettente, la sua conferenza per il Nobel dal titolo *Il poeta e il mondo*. È l'unico testo di Szymborska che può aspirare al titolo di discorso teorico-letterario, chiudendo un occhio sul fatto che si tratta di dichiarazioni rese in un certo senso sotto costrizione, che probabilmente la poetessa non avrebbe mai rilasciato se non fosse stata insignita del premio Nobel. Grazie a ciò abbiamo ricevuto un discorso che rappresenta un genere prettamente accademico, proprio degli studi letterari, disciplina madre della teoria letteraria. Una prefigurazione di questo testo può essere considerata la dichiarazione della poetessa durante la cerimonia di conferimento della laurea *honoris causa* dell'Università "Adam Mickiewicz" di Poznań nel maggio 1995. Senza nemmeno intuire cosa le avrebbero riservato il destino e l'Accademia svedese l'anno successivo, Szymborska chiese con modestia: "I poeti in generale, e io in particolare, siamo all'altezza di riconoscimenti così impegnativi?".[4]

Ben più lontani dal modello accademico si collocano i successivi volumi di recensioni in forma di rubrica (o meglio, rubriche di recensioni) *Letture facoltative*[5] e *Posta letteraria*, una raccolta di risposte umoristiche fornite dalla poetessa in forma anonima agli aspiranti scrittori su riviste specializzate.

---

[4] W. Szymborska, *Magnificencjo, Wysoki Senacie, Drodzy Goście, Kochani Przyjaciele*, "Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 1995, n. 2 (22), p. 29.

[5] Riguardo alla questione concernete la classificazione delle *Letture facoltative*, l'autrice ha espresso la propria opinione nella sua auto-recensione scherzosa: "Il volume raccoglie riflessioni sui libri pubblicati su "Życie Literackie" negli ultimi sei anni. […] L'autrice, consapevolmente, non le definisce recensioni. In questo modo semplice evita l'accusa di scrivere recensioni scadenti. Le recensioni scadenti sono appannaggio dei recensori, mentre lei si considera una editorialista" (W. Szymborska, *Lektury nadobowiązkowe*, parte 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, p. 233).

La leggerezza dei testi inclusi in queste raccolte non ne sminuisce tuttavia la validità nell'analisi delle questioni qui trattate, poiché – come scriveva Anna Węgrzyniakowa: "Chiunque chieda a Szymborska informazioni sul suo manifesto, legga attentamente le sue recensioni in apparenza spensierate".[6] È proprio tra quegli appunti che compongono il volume *Posta letteraria* si trova una nota dal contenuto e dalla forma molto accademici: "La poesia, come del resto tutta la letteratura, trae le sue forze vitali dal mondo in cui viviamo, da vicissitudini davvero vissute, da esperienze davvero sofferte e pensieri autonomamente pensati".[7]

La frase aforistica e il peso specifico di questa affermazione la legano alla conferenza *Poeta i Świat* (*il poeta e il mondo*). La formula che dà il titolo alla lezione richiama alla mente i titoli delle grandi opere di Dostoevskij (*Delitto e castigo*) o di Tolstoj (*Guerra e pace*), nonché la doppia maiuscola nell'originale promettono risoluzioni decisive e osservazioni definitive. Eppure, già all'inizio viene avanzata una precisazione:

> […] devo parlare di poesia. Su questo argomento mi sono pronunciata di rado, quasi mai. E sempre accompagnata dalla convinzione di non farlo nei migliori dei modi. […] Il poeta odierno è scettico e diffidente anche – e forse innanzitutto – nei confronti di se stesso. Malvolentieri dichiara in pubblico di essere poeta – quasi se ne vergognasse un po'.[8]

I sintomi citati nel titolo, che indicano la gravità del problema, sono fuorvianti: non sarà rivelata alcuna reale conoscenza della poesia (qualsiasi

[6] A. Węgrzyniakowa, *„Nie ma rozpusty większej niż myślenie"*, cit., p. 27. Come ha osservato Joanna Grądziel, le riflessioni metapoetiche di Szymborska non sono né così modeste né così negative come potrebbero sembrare, e il loro bacino relativamente più ampio è proprio dalla *Posta letteraria* e dalle *Letture facoltative*. L'autrice dello studio rileva inoltre che Szymborska "si guarda bene dal definirsi teorica della poesia, ma, contrariamente alle apparenze, non evita le dichiarazioni autoreferenziali". (Cfr. J. Grądziel, *Świat w pułapce wiersza. Autorefleksja a praktyka poetycka Wisławy Szymborskiej*, "Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka", 2 (22): *Wokół Szymborskiej*, pp. 70-71).

[7] W. Szymborska, *Posta letteraria, ossia come diventare (o non diventare) scrittore*, a cura di P. Marchesani, Libri Scheiwiller, Milano 2002, p. 27.

[8] W. Szymborska, *Il poeta e il mondo*, in Eadem, *Vista con granello di sabbia*, cit., p. 13. Czesław Miłosz ha espresso una riserva simile: "La poesia in sé è un'attività o una condizione troppo pudica per svelarne i segreti agli altri e trarne conclusioni generali dalle avventure private. Inoltre, un timore irrazionale mi ha sempre impedito di assumere il ruolo di chi celebra il semplice fatto di essere un poeta, come se sospettassi che dietro l'odierna abitudine dei discorsi prolissi su questo argomento si nasconda una paralisi creativa" (C. Miłosz, *Wstęp*, in Idem, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1990, p. 5).

cosa ciò significhi). Il problema risiede infatti nella definizione stessa che si dà dello status di poeta nel mondo contemporaneo, nella definizione dei contorni fondamentali della sua identità creativa e nella precisazione delle regole del processo creativo. Ne è un esempio la poesia *Disattenzione* (*DP*, in *LGS*, pp. 671-673), la cui eroina lirica ammette la propria incompetenza nell'arte poetica, avvicinando, grazie a una frase parenetica, il linguaggio poetico al linguaggio quotidiano, in cui capita semplicemente di dimenticare le parole:

> Ero come un chiodo piantato troppo in superficie nel muro
> oppure
> (e qui un paragone che mi è mancato).[9]

La peculiare insicurezza qui manifestata nell'ambito della creazione artistica richiama alla mente lo stesso smarrimento che la protagonista delle poesie di Szymborska manifesta talvolta nella vita (cfr. *Compleanno*, *OC*, in *LGS*, p. 309), il che porta all'abbattimento della barriera che separa artificialmente i due ambiti. L'atto della creazione letteraria non ha del resto nulla della sublime grandezza divina del creare. La stessa materia prima della poesia è di qualità non proprio eccellente, poiché è costituita da ciò che il comune mortale tende a evitare piuttosto che a cercare:

> Quasi tutta la poesia, e la mia sicuramente, trae forza da fonti non proprio cristalline, dagli errori della vita, dai dubbi, dalle sciocchezze più disparate, da una conoscenza raccolta in modo caotico e impossibile da mettere in ordine e, infine, dalle buone intenzioni con le quali – come si sa – è lastricato l'inferno.[10]

Ciò che il poeta riesce a mettere insieme dai problemi e dai dilemmi dell'umanità nel mondo odierno suscita scarso interesse, come nella poesia *Progetto un mondo* (*AY*, in *LGS*, pp. 97-99), in cui una seconda versione migliorata della realtà prende forma sulla carta.

> Per gli idioti, ché ridano,
> Per i malinconici, ché piangano,
> per i calvi, ché si pettino,
> per i sordi, ché gli parlino.[11]

[9] W. Szymborska, *Disattenzione*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 671 [N.d.T.].
[10] W. Szymborska, *Magnificencjo*, cit., p. 28.
[11] W. Szymborska, *Progetto un mondo*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 97 [N.d.T.].

Non è il semplice fatto di essere poeta a conferire nobiltà; il ruolo del bardo ha perso la sua ragion d'essere: "Il poeta non può nemmeno fungere da modello luminoso per nessuno, poiché il meglio che può offrire sono le sue poesie, e queste non si possono imitare, mentre tutto il resto della sua vita è ben lontano dall'essere esemplare".[12]

E infine, scrivere poesia è un compito arduo (e disperato) che consiste nel forgiare significati nella materia del linguaggio, di cui si parla nella poesia *Riabilitazione* (*AY*, in *LGS*, pp. 63-65), dove alla domanda "Dov'è il mio potere sulle parole?" si accompagna un'amara autodichiarazione: "io, Sisifo, incatenato all'inferno della poesia".[13] Scrivere poesie appare dunque un lavoro duro e ingrato; peggio ancora, sono sospetti altresì il suo risultato e la soddisfazione che esso dovrebbe presumibilmente suscitare.

Szymborska si sente poetessa principalmente nelle sue poesie, più raramente nel mondo reale, considerando questo titolo come un costume da indossare solo nelle occasioni appropriate. Nella poesia il poeta è al sicuro, poiché, quand'anche dovesse parlare con la propria voce, la teoria lo identifica con la voce del soggetto lirico. Questa costruzione offre rifugio alla persona reale, fatta di carne e ossa, di sentimenti ed esperienze private. Quando il ruolo dell'eroina lirica sembra essere una protezione insufficiente, si può sempre ricorrere al mantello invisibile dell'ironia, il cui scopo e la cui essenza sono stati così accuratamente colti da Jerzy Kwiatkowski nel suo saggio, divenuto ormai un classico, *Błazen i Hiob* (Il buffone e Giobbe):[14] "Nel mettere in luce il ridicolo nell'uomo, Szymborska individua al tempo stesso nel ridicolo – in quel ridicolo consapevole, che si accetta, e si fa proprio – un atteggiamento di autodifesa, una maschera protettiva. La derisione qui non è solo un'arma offensiva, ma è anche un'arma difensiva".[15]

Lo studioso fa qui riferimento al componimento *Epitaffio* (*S*, in *LGS*, p. 151), l'unica poesia in cui la poetessa ha deciso di firmarsi con il proprio nome. L'autrice ironizza su se stessa (e in parte su di noi, passanti dell'era

[12] W. Szymborska, *Magnificencjo*, cit., p. 28.

[13] W. Szymborska, *Riabilitazione*, in *La gioia di scrivere*, cit., p. 65 [N.d.T.].

[14] A conferma di questa valutazione, cito le parole di Marian Kisiel: "Tutto ciò che aggiungiamo a Szymborska dopo Kwiatkowski non è che un'altra versione della stessa cosa". Cit. da M. Fox, *"Zdarzyć się mogło. Zdarzyć się musiało". Z Wisławą Szymborską spotkanie w wierszu*, Wydawnictwo Siedmiorόg, Katowice 2002, p. 141.

[15] J. Kwiatkowski, *Błazen i Hiob*, in Idem, *Klucze do wyobraźni*, PIW, Warszawa 1964, p. 243. All'ironia, elemento costante della poetica di Szymborska, ha fatto riferimento anche, tra gli altri, Marian Stala, scrivendo in un commento alla poesia *Qui*: "in questa splendida poesia si percepisce innanzitutto quella ben nota ironia distaccata e multiforme, che permette di cogliere la natura paradossale dell'esistenza e dell'ordine del mondo" (M. Stala, *Piosenka o końcu świata. Na marginesie tomu „Tutaj" Wisławy Szymborskiej*, in Idem, *Niepojęte: Jest. Urywki nienapisanej książki o poezji i krytyce*, Biuro Literackie, Wrocław 2011, pp. 47-52).

dei cervelli elettronici), sminuendo la propria persona ("come virgola antiquata / l'autrice di qualche poesia") e la propria opera ("poche rime").[16] L'ironia maschera anche lo sconcerto che accompagna l'incontro con i lettori come situazione in cui non è più possibile celare la propria identità di poeta. Tale sconcerto deriva anche dalla costrizione di esprimersi sulla poesia *ex cathedra*, in veste di esperti, pur essendo consapevoli dello scarso interesse del pubblico per la forma e il contenuto proposti. "Metà è venuta perché piove / gli altri sono parenti"; "In prima fila un vecchietto dolcemente sogna"[17] – questa scena tratta da *Serata d'autore* (*S*, in *LGS*, p. 149) rimane attuale indipendentemente dal tempo, dal luogo e dai partecipanti all'incontro.[18] È vero che l'eroina della poesia apprezza la presenza degli ascoltatori con una discreta allusione biblica ("Ci sono dodici persone ad ascoltare"),[19] il motto *non omnis moriar* appare solo come un'immagine sfocata all'orizzonte ("mostrare al mondo / poesiole da leggersi a scuola – tutt'al più"), cosa che, tra l'altro, non è mai stato motivo di preoccupazione per la poetessa (come scriveva nella poesia *Grande numero*, "Non omnis moriar – un cruccio precoce", *GN*, in *LGS*, p. 341). Szymborska descrive sempre la serata d'autore come una situazione imbarazzante e artificiosa, in contrasto con l'idea stessa di poesia. Quest'ultima viene infatti concepita come un discorso naturale, seppur inconsueto, che nasce dalla necessità di formulare pensieri in un modo diverso dal solito, anziché come un'esibizione di concetti e artifici poetici, oppure, Dio non voglia, una rivelazione di un'ispirazione divina. A proposito di quest'ultima, la poetessa asseriva: "Non pratico. Credo invece in circostanze esterne o interne più o meno favorevoli".[20]

---

[16] W. Szymborska, *Epitaffio*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 150 [N.d.T.].

[17] W. Szymborska, *Serata d'autore*, in ivi, p. 149 [N.d.T.].

[18] In realtà, gli incontri con l'autrice Szymborska (soprattutto dopo il Premio Nobel) si svolgevano in modo completamente diverso: "Una lunga attesa, una sala gremita, fino all'inverosimile, al primo brano i cellulari alzati in aria con la funzione 'registra' attivata. Non era un concerto dei Rolling Stones, ma una serata d'autore con Wisława Szymborska". Si tratta del resoconto di un incontro della poetessa con i lettori durante una fiera del libro a Praga (*Sukces Szymborskiej i Sapkowskiego*, "Gazeta Wyborcza", 18 maggio 2010, p. 16). Il clamore di questo tipo di eventi era in netto contrasto con i gusti della poetessa, di cui Adam Zagajewski scriveva: "Se già acconsentiva a partecipare a una serata d'autore, bisognava ogni volta stabilire un preciso sistema che le permettesse di lasciare discretamente il palco... Firmava i suoi libri, ma mai per molto tempo, scompariva all'improvviso, accompagnata fuori da una porta segreta – tornava a se stessa, al suo appartamento, al silenzio, ai suoi libri" (A. Zagajewski, *Dotkliwa nieobecność*, "Gazeta Wyborcza", 29-30 dicembre 2012, p. 17).

[19] W. Szymborska, *Serata d'autore*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 149 [N.d.T.].

[20] *Przedstawiamy: Wisława Szymborska. Rozmawiała Bożena Zagórska*, "Echo Krakowa" 1962, n. 113, p. 3.

In una delle annotazioni di *Posta letteraria*, Szymborska definisce la poesia il "frutto d'una condizione di eccezionalità".[21] La poesia è dunque una felice coincidenza quando QUEL momento incontra QUEL pensiero e QUELLA parola: solo in questo senso può essere definita illuminazione. Questa casualità della poesia si adatta particolarmente male alla descrizione che la poetessa fornisce del tormento insito nella serata letteraria, che si svolge in un luogo e in un momento imposti dagli organizzatori al fine di diffondere pubblicamente la poesia.[22] Fonte di afflizioni che accompagnano gli incontri con i lettori è, in parte, l'intreccio della poesia con numerosi stereotipi e immagini di origine romantico-modernista,[23] che l'autrice ridicolizza nella poesia *Tremarella* (*GP*, in *LGS*, pp. 411-413):[24]

> Nella prosa può esserci tutto, anche poesia,
> ma nella poesia deve esserci solo poesia –
>
> In sintonia col manifesto, che l'annuncia
> con lo svolazzo liberty d'una P maiuscola,
> iscritta nelle corde d'una lira alata,
> dovrei, più che entrare, arrivare volando –
>
> E non sarebbe meglio scalza,
> che con queste scarpe da quattro soldi,
> pesanti, scricchiolanti,
> goffa sostituzione d'un angelo? –
>
> Avessi almeno un vestito più lungo, più lieve,
> e versi che escono così, dalla manica,
> da festa, da parata, da grande occasione,

[21] W. Szymborska, *Posta letteraria*, cit., p. 30.

[22] La poesia assume una forma collettiva che l'autrice trova ripugnante anche in occasione dei congressi poetici, dei quali parlava con tono beffardo: "Un poeta è digeribile solo se preso singolarmente. Due poeti vanno ancora bene, tre sono già peggio, quattro sono una cosa terribile, e un congresso di poeti è un vero incubo" (*Trudno jest wspinać się do wiersza*. Rozmawiała Joanna Szczęsna, "Gazeta Wyborcza", 31 agosto – 1° settembre 2002, pp. 7-8)

[23] Szymborska prende decisamente le distanze da questo modello di poesia (almeno nella sua versione stereotipata da manuale): "È una sopravvivenza romantica la convinzione che essere poeta costituisca la gloria e l'onore più grande, mentre la gloria e l'onore più grande consistono nel fare in modo eccellente ciò che si è capaci di fare" (W. Szymborska, *Posta letteraria*, cit., p. 19).

[24] L'articolo di Jacek Brzozowski costituisce uno studio comparativo di poesie incentrate sul tema dell'incontro con i lettori: *O dwóch wieczorach autorskich Wisławy Szymborskiej*, "Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 1998, vol. 1, pp. 127-138.

un dan don,
ab ab ba –

Ma là sul palco già guata un tavolino
da seduta spiritica, coi piedini dorati,
su cui fuma un piccolo candeliere –

Ne deduco che
dovrò leggere al lume di candela
ciò che ho scritto a macchina
tac tac tac alla luce d'una lampadina –

Senza preoccuparmi in anticipo
se sia poesia
e quale poesia –

Se del genere in cui la prosa è malvista –
O del genere che è benvisto in prosa – [25]

Il ghirigoro Art Nouveau sul manifesto, la lira, il vestito "più lungo", il tavolino "con piedini dorati" e le candele:[26] un *theatrum* poetico la cui eroina rabbrividisce al solo pensiero di dover interpretare il ruolo principale. Non c'è da stupirsi, dato che la serata d'autore è stata descritta come una situazione minacciosa ("già guata un tavolino") e coercitiva ("dovrò leggere"). L'ironia che si evince da questa lirica metapoetica non riguarda tuttavia la poesia in sé, bensì gli stereotipi e le idee su di essa, nonché le mode critico-letterarie che scandiscono il ritmo della storia letteraria. L'ultima delle strofe citate esprime una certa distanza nei confronti dei programmi e dei presupposti teorico-letterari che ci interessano in questo contesto. Il rapporto del contenuto poetico nella prosa, o viceversa, non può essere determinato sulla base di una scala né di una ricetta imposta dall'alto. Aspettarsi "poesia pura", ovvero poesia priva di qualsiasi traccia di prosa, è un tentativo di eliminare la realtà dalla poesia. La natura utopica di tale visione della letteratura è rivelata proprio dalla situazione della serata d'autore: una solenne celebrazione della poesia, accompagnata

[25] W. Szymborska, *Tremarella*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., pp. 411-413 [N.d.T.].

[26] In uno dei suoi articoli, Jacek Dehnel analizza con ironia la situazione di una serata d'autore, osserva gli elementi più contemporanei di un evento del genere: "l'immancabile telo verde e l'acqua minerale", il che comunque non cambia – convinzione condivisa con la poetessa – che "partecipare agli incontri con gli autori è uno strano modo di passare il tempo. Sia per l'autore sia per il pubblico" (J. Dehnel, *Zadawacze*, in Idem, *Młodszy księgowy. O książkach, czytaniu i pisaniu*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2013, pp. 274-275).

in sottofondo non tanto dalla musica delle sfere, quanto dallo scricchiolio delle scarpe dell'autrice.

La difficoltà di un incontro tra la letteratura e la sua teoria risiede anche nell'estrema disparità dei linguaggi utilizzati. "Nelle prime parole dell'opera, / l'autrice afferma che […]" – l'incipit formalizzato di *Recensione di una poesia non scritta* (GN, in LGS, pp. 381-383) evidenzia in modo eccellente l'incompatibilità tra la letteratura e il linguaggio con cui la scienza ne parla. Parodiando nella poesia il gergo scientifico con la sua predilezione per le interpolazioni latine e gli affastellamenti retorici, la poetessa mette a nudo la banalità della critica letteraria, che invero si sviluppa parallelamente al testo oggetto di analisi. Nel definire lo stile che l'autrice stessa utilizza quando scrive dei libri che ha letto, afferma che "[esso – I.G.W.] merita attenzione principalmente per le parole che ella [l'autrice – I.G.W.] evita".[27] La tendenza dei critici, disapprovata da Szymborska, a ricorrere a espressioni straniere che rovinano lo stile con cui parliamo di letteratura e nella letteratura fa sì che "[t]utta la Polonia cominci a parlare, scrivere e pensare con il linguaggio povero e sgraziato dei docenti più zelanti".[28] Questa lingua è in contraddizione con l'assunto adottato sia da Miłosz che, nell'*Introduzione* di *Trattato poetico*, sostiene: "Dev'essere semplice la lingua nativa"[29], sia da Szymborska, che si scusa nel componimento *Sotto una piccola stella* (OC, in LGS, p. 337):

> Non avermene, lingua, se prendo in prestito
> parole patetiche, e poi fatico per farle sembrare leggere.[30]

Non è possibile avvicinarsi alla poesia con uno schema, nemmeno se elaborato appositamente per le esigenze del discorso letterario. In fin dei conti, come leggiamo nella poesia *Thomas Mann* (US, in LGS, p. 243), l'autore è una delle singolarità di questo mondo, un capriccio della natura che eguaglia in originalità l'ornitorinco e il pesce volante. Il poeta è l'Altro, colui che vede e pensa in modo diverso. È proprio questa diversità che Szymborska apprezza di più in lui, in linea con la tesi che ha espresso in una delle

[27] Una descrizione linguistica dello stile di Szymborska è fornita dal lavoro di T. Skubalanka, *Styl poetycki Wisławy Szymborskiej*, in Eadem, *Herbert, Szymborska, Różewicz. Studia stylistyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2008, pp. 43-94. La studiosa individua tre categorie che definiscono lo stile della poetessa: il concettualismo, l'accentuata modalizzazione del testo e la bipolarità (innovatività – immediatezza). In conclusione, afferma che Szymborska va "considerata tra i più eminenti esperti di stile nel panorama della poesia polacca contemporanea" (ivi, p. 94).

[28] W. Szymborska, *Lektury nadobowiązkowe*, parte 2, cit., p. 234.

[29] C. Miłosz, *Trattato poetico*, cit., p. 11.

[30] W. Szymborska, *Sotto una piccola stella*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 337.

sue interviste: "La poesia deve andare oltre l'ovvietà, dovendole assegnare una dimensione diversa".[31] Ecco perché la poesia "funziona" in *La cortesia dei non vedenti* (*DP*, in *LGS*, p. 653), che descrive un incontro con i lettori molto diverso da quello che abbiamo sperimentato nelle poesie *Tremarella* e *Serata d'autore*. Questa volta l'irrequietezza del poeta non deriva dall'imbarazzo dalla convenzionalità della situazione, ma dalla consapevolezza che le poesie lette agli ipovedenti saranno sottoposte alla "prova dell'oscurità" e che l'"alterità" della poesia si confronterà con l'"alterità" del pubblico.[32] Questo rapporto è per la poesia una sorta di prova: i versi di Szymborska dimostrano di superarla con successo. Ciò che, dal punto di vista del protagonista del libro, leggere l'opera è un'espressione di gentilezza nei confronti del pubblico, per quest'ultimo è invece manifestazione di quelle emozioni che la letteratura ha in lui suscitato.

È difficile pretendere che la poesia, il cui dominio è l'unicità e la diversità, presti ascolto alle teorie che la riguardano. "E davvero non vedo in questo nulla / di ordinario", ****(Il nulla si è rivoltato anche per me"*, *OC*, in *LGS*, p. 335) – tale affermazione provocatoria, che nobilita la diversità, si riferisce altresì alla letteratura. Nella poesia *Avvertimento* (*GN*, in *LGS*, pp. 385-387) Szymborska rivolge la sua ironia a coloro che considerano la diversità degli scrittori una stranezza:

> Nulla li farà gioire:
> non il tempo – giacché troppo eterno,
> non la bellezza – giacché senza pecche,
> non la gravità – giacché non si lascia volgere in scherzo.
> Tutti saranno ammirati,
> loro sbadiglieranno.
>
> Sulla rotta per la quarta stella
> Sarà peggio ancora.
> Sorrisi acidi,
> disturbi del sonno e di equilibrio,
> discorsi stupidi:
> che il corvo col formaggio nel becco,
> che le mosche sul ritratto di Sua Maestà

[31] *Rozmowa z Wisławą Szymborską*, in K. Nastulanka, *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi. Powrót do źródeł*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1975, pp. 298-308.

[32] Nella sua interpretazione della poesia *La cortesia dei non vedenti*, Marian Stala ha scritto su come la prova dell'oscurità si sia trasformata in prova dell'alterità (cfr. M. Stala, *Lekcja rzeczywistości. O jednym wierszu Wisławy Szymborskiej*, in Idem, *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, pp. 72-75).

o la scimmia nel bagno
– be', sì, quella era vita.

Limitati.
Preferiscono il giovedì all'infinito.
Primitivi.
Preferiscono una nota stonata all'armonia delle sfere.[33]

Eppure, malgrado le loro differenze, La Fontaine, Hašek, Fredro, i partecipanti ai pranzi del giovedì vengono riconosciuti da noi lettori di poesia. La letteratura ha dato loro l'immortalità. E se alla letteratura si può attribuire o imporre un compito, questo sarà proprio quello di immortalare ciò che è per sua natura effimero, destinato a svanire. La mortalità degli esseri e l'amnesia dei fatti: la letteratura ci protegge da tutto ciò. La poesia *Campo di fame presso Jasło* (*S*, in *LGS*, p. 133) inizia con le parole di un imperativo letterario: "Scrivilo. Scrivilo". Il daimon, in questo caso, è la coscienza umana, e il compito più importante della letteratura è quello di testimoniare. Tuttavia, non sempre si tratta di testimonianze storiche da prima pagina, anche se è proprio grazie alla penna di Szymborska che la tragedia dell'11 settembre ha ottenuto un significativo ricordo poetico (cfr. *Fotografia dell'11 settembre*, *A*, in *LGS*, p. 607). Tutto merita l'attenzione del poeta, tutto merita di essere cantato in una poesia: è questo il "mondo" che dà il titolo alla lezione del Nobel, un mondo che nella poesia acquisisce non solo immortalità, ma anche unicità, poiché la poesia restituisce l'acutezza della percezione degli esseri nella loro individualità e unicità. La poetessa ha concluso la sua conferenza con le parole:

> nel linguaggio della poesia, in cui ogni parola ha un peso, non c'è più nulla di ordinario e normale. Nessuna pietra e nessuna nuvola su di essa. Nessun giorno e nessuna notte che lo segue. E soprattutto nessuna esistenza di nessuno in questo mondo.[34]

Szymborska estende il postulato dell'unicità anche al piano della ricezione del testo; per lei il lettore è sempre una persona: anonima, certo, ma ciò non significa che meriti meno attenzione. L'anonimato del lettore è del resto il rovescio della medaglia della sua universalità: nessuno è tutti. La poetessa stessa lo sottolinea in un'intervista:

[33] W. Szymborska, *Avvertimento*, in *La gioia di scrivere*, cit., p. 385 [N.d.T.].
[34] W. Szymborska, *Il poeta e il mondo*, cit., p. 19.

> Si osservi che le mie poesie non solo non presentano date, ma neanche […] dediche […]. Questo perché vorrei che ogni singola poesia fosse accolta dal lettore come propria, scritta appositamente per lui. Perché la poesia appartiene a te che la leggi, ed è proprio a te che la dedico.[35]

Il rispetto per la realtà e l'attenzione alle cose di questo mondo espressi nelle opere di Szymborska sono controbilanciati da un distacco ironico nei confronti dei mondi possibili creati dalla letteratura.[36] Nei suoi versi ricorre più volte il tema dell'artificialità del mondo rappresentato, in cui la letterarietà diventa sinonimo di falsità, di inganno della finzione. Basti ricordare il componimento *La gioia di scrivere* (*SP*, in *LGS*, pp. 183-185), che è dedicato a questo argomento. L'autore del testo letterario prova qui sia il trionfo sia la sconfitta, e la sua gioia presente nel titolo – aggiungiamo secondo Krzysztof Kłosiński –, si mescola alla paura.[37] Di primo acchito, sembra che l'autore abbia il controllo totale sul mondo che ha creato: è il padrone del tempo ("Un batter d'occhio durerà quanto dico io, / si lascerà dividere in piccole eternità / piene di pallottole fermate in volo. / Non una cosa avverrà qui se non voglio."),[38] ha subordinato a sé le leggi della biologia ("Senza il mio assenso non cadrà foglia") e della fisica ("né si piegherà stelo sotto il punto del piccolo zoccolo.").[39] Ma il mondo che ha creato esiste solo sulla carta, e il finale della poesia non lascia dubbi sul fatto che la divinità del suo creatore si realizza esclusivamente nella misura in cui si suol dire che la vendetta è il diletto degli dei. Ciononostante, il senso di potere creativo, unito al rifiuto delle leggi che governano la realtà extra-letteraria, lo spingono a tentare di creare con la parola poetica un mondo alternativo, libero dal difetto della caducità e dell'impermanenza, un mondo in cui finalmente si sentirà al sicuro (cosa che, del resto, di fronte alla minaccia di un "assedio di frasi" si rivela un'illusione).

Il mondo reale non sempre si presta a essere descritto dal poeta: l'ostacolo è il caos e la moltitudine di esseri che lo compongono, come in *Compleanno* (*OC*, in *LGS*, p. 309), oppure l'"incompatibilità" epistemologica,

---

[35] *Trudno jest wspinać się do wiersza*, cit., p. 8.

[36] Sull'importanza della categoria dei mondi possibili nella poesia di Szymborska, cfr. J. Kwiatkowski, *Świat wśród nie-światów*, "Twórczość" 1986, n. 4, pp. 109-110; S. Balbus, *Poetyka i światopogląd światów możliwych Wisławy Szymborskiej*, "Ruch Literacki" 1994, fasc. 1-2, pp. 1-22.

[37] K. Kłosiński, *Radość pisania, żałoba pisania…*, in Idem, *Poezja żalu*, Śląsk, Katowice 2001, pp. 11-17.

[38] W. Szymborska, *La gioia di scrivere*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 183 [N.d.T.].

[39] Ibidem.

come in *Conversazione con una pietra* (*S*, in *LGS*, pp. 177-179), che Jacek Łukasiewicz ha definito una poesia sul tentativo fallito di creare l'illusione della realtà in un'opera letteraria.[40] Nel mondo che il soggetto lirico di *La gioia di scrivere* costruisce con la penna non si sente il pulsare della vita, ma solo il fruscio della carta: il suono della sconfitta. A questo mondo mancano solide basi ontologiche: la cerva ha zampe "prese in prestito dalla verità", è "scritta", così come l'acqua e la foresta, definite tre volte con lo stesso participio passato. Al pari delle poesie *Miniatura medioevale* (*GN*, in *LGS*, pp. 369-371), oppure *Impressioni teatrali* (*OC*, in *LGS*, pp. 273-275), Szymborska demistifica il mondo rappresentato, ne smaschera la natura fantasmatica.[41] Qual è la causa del fallimento? La materia poetica ribelle sembra essere la risposta: "lettere che possono mettersi male, / un assedio di frasi",[42] perché se non è possibile dominare la materia stessa, come si può sognare di avere potere sul mondo creato da essa, le tre domande retoriche che aprono la poesia sono una manifestazione sufficiente di ignoranza riguardo alla propria opera. Szymborska esprime questa sfiducia nel controllo dell'opera-mondo con una serie di domande retoriche nella parte finale della poesia:

> C'è dunque un mondo
> Di cui reggo le sorti indipendenti?
> Un tempo che lego con catene di segni?
> Un esistere a mio comando incessante?[43]

E infine il colpo di scena:

> La gioia di scrivere.
> Il potere di perpetuare.
> La vendetta d'una man mortale. [44]

È difficile immaginare una dichiarazione più esplicita di distacco dalla propria professione, che Marta Wyka ha definito un "gesto autoironico", aggiungendo alla fine del suo saggio dedicato a *La gioia di scrivere*:

---

[40] Cfr. J. Łukasiewicz, *Rozmowa z kamieniem*, in Idem, *Zagłoba w piekle*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1965, pp. 178-183.

[41] A proposito dei significati e delle tecniche di questa elaborazione, cfr. D. Wojda, *Sztuka i wyobraźnia*, in Eadem, *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Universitas, Kraków 1996, pp. 50-53.

[42] W. Szymborska, *La gioia di scrivere*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 183 [N.d.T.].

[43] Ibidem.

[44] Ivi, p. 184.

"La beffa non è solo una maschera. È una visione del mondo".[45] Continuiamo dunque a chiederci: ciò significa mettere in discussione il legame tra letteratura e immortalità, oppure scoprire il paradosso che ciò che è eterno proviene da ciò che è mortale, al contrario di quanto avviene nel rapporto Dio – uomo/mondo? La gioia di scrivere è solo un ridicolo edonismo di riempire fogli di carta, o è una compensazione per la vanità della condizione umana? Come di consueto nella poesia di Szymborska, il punto interrogativo è una soglia oltre la quale restiamo soli, poiché qui finiscono le competenze del poeta. Ma è proprio in questo punto che incontriamo l'elemento più importante del paradigma poetico dell'autrice di *Attimo*.

Il "non so" socratico è l'affermazione più potente nell'opera della poetessa, il suo principio fondamentale, "la fine e l'inizio". Se mai si deve credere alla voce del daimon, dice Szymborska, essa sussurra all'orecchio del poeta proprio queste due parole: "non so", le stesse su cui ha costruito il messaggio della sua conferenza per il Nobel: "L'ispirazione, qualunque cosa sia, nasce da un incessante «non so»".[46] Questo "non so", che è alla base del progetto teorico-letterario di Szymborska, ritorna nelle sue poesie come un mantra, essendo l'espressione incessante dell'impotenza di fronte ai meandri del mondo e alla nostra esistenza in esso, ma anche l'unico atteggiamento corretto che si possa assumere nei loro confronti. A coloro che esigono risposte categoriche e inequivocabili, ai seguaci della "Profonda Convinzione" e della "Certezza Incrollabile", la poetessa ha dedicato la poesia *Utopia* (*GN*, in *LGS*, p. 405). "Non so" è una risposta modesta, ma sincera. Il verso tratto dalla poesia *Sotto una piccola stella*: "Chiedo scusa alle grandi domande per le piccole risposte" (*OC*, in *LGS*, p. 337), colpisce per la sua franchezza. Essa è garanzia di qualità e autenticità della poesia: "Anche il poeta, se è un vero poeta, deve ripetere di continuo a se stesso «non so»".[47] Inoltre, questo onesto "non so" garantisce alla poesia – che d'altronde da secoli approfondisce le stesse questioni del senso della vita e della morte – al tempo stesso freschezza e permanenza: "Con ogni sua opera [il poeta – I.G.W.] cerca di dare una risposta a questa [domanda – I.G.W.], ma non appena mette il punto, già lo assale l'esitazione, già comincia a rendersi conto che si tratta di una risposta provvisoria e assolutamente insufficiente. Così ci riprova ancora e ancora".[48] Con lo stesso pensiero la poetessa conclude il compimento *Ad alcuni piace la poesia* (*FI*, in *LGS*, p. 501):

---

[45] M. Wyka, *Wisława Szymborska: „Radość pisania"*, in *Czytamy wiersze*, wstęp, wybór i oprac. J. Maciejewski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1970, p. 278.

[46] W. Szymborska, *Il poeta e il mondo*, cit., p.16.

[47] Ivi, p. 17.

[48] Ivi, pp. 17-18. Questa caratteristica della poesia di Szymborska è stata sottolineata da Stanisław Barańczak nel suo commento post-Nobel, in cui scriveva che si tratta di «una poesia onesta fino in fondo, che non ha la minima intenzione di illuderci con qualcosa

ma cos'è mai la poesia?
più d'una risposta incerta
è stata già data in proposito.
Ma io non lo so, non lo so e mi aggrappo a questo
Come all'àncora d'un corrimano.[49]

Lo ha espresso chiaramente anche in una delle sue interviste: "Forse ci sono poeti che sanno cos'è la poesia, ma io non lo so. E mi sembra che sia un bene non sapere certe cose".[50] Come mai l'ignoranza, anche l'ignoranza sull'essenza della poesia, è la salvezza del poeta? A questa domanda riceviamo una risposta eccezionale: "Ogni conoscenza che non genera nuove domande diventa in breve tempo morta, perde il vigore favorevole alla vita."[51]

Il "non so" socratico garantisce dunque la permanenza dell'imperativo della conoscenza. È la domanda con cui inizia la poesia e la risposta verso cui essa tende.

Infine, la poetica, quella branca della teoria letteraria intessuta di concetti e regole, che è pensata per abbracciare ogni opera letteraria. L'autrice, che ricorrere così volentieri ai suoi trucchi e ai suoi stratagemmi (basti ricordare il gioco di destrezza con i mezzi stilistici in *Compleanno*[52]), non dedica tuttavia attenzione ai dilemmi della versificazione o della genologia. Considera le questioni relative alle scelte formali in campo letterario tanto complicate quanto secondarie. Un esempio delle difficoltà che sorgono in relazione al tentativo, descritto nella poesia *Tremarella*, di tracciare un confine tra poesia e prosa:

I poeti e gli scrittori.
Così infatti si dice.
Ma, se non scrittori, i poeti chi sono –

al solo scopo di ingannarci, raggirarci o portarci fuori strada» (S. Barańczak, *Bierze nas na serio*, "Tygodnik Powszechny" 1996, n. 41, p. 8).

[49] W. Szymborska, *Ad alcuni piace la poesia*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 501 [N.d.T.].

[50] *Nie mieszkamy w buduarze. Rozmowa z Wisławą Szymborską*, "Ex Libris" 1993, numero speciale, p. 1.

[51] W. Szymborska, *Il poeta e il mondo*, cit., p. 17.

[52] L'ammirazione per il virtuosismo linguistico di questa poesia è accresciuta dalla lettura della sua traduzione in inglese, altrettanto magistrale. Cfr. W. Szymborska, *Birthday*, in Eadem, *Nic dwa razy. Wybór wierszy. Nothing Twice. Selected Poems*, posłowie S. Barańczak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, p. 151. L'ultima opera dedicata alle questioni relative alla traduzione delle poesie di Szymborska è il libro di Agata Brajerska-Mazur intitolato *Filutka z filigranu paraduje w cudzym losie. Wisława Szymborska w anglojęzycznym przekładzie Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2012.

I poeti – la poesia, gli scrittori – la prosa.

Nella prosa può esserci tutto, anche poesia,
ma nella poesia deve esserci solo poesia – [53]

Con autentico spirito salomonico, Szymborska scioglie questo nodo di dubbi sulla forma di presentazione della letteratura in una delle sue note di *Posta letteraria*: "è davvero così importante in quale genere classificheremo una determinata opera? O forse talvolta vale la pena di leggerla senza porsi il problema se sia davvero poesia o soltanto prosa? O forse è semplicemente interessante ed esprime qualcosa di attuale?".[54]

La poetessa esprimerà una simile impazienza – che a suo avviso porta fuori strada – attraverso una distinzione formale nel brano tratto da *Letture facoltative*: "Già da tempo, ormai, chi ne è degno procede in groppa allo stesso Pegaso, e non è sempre chiaro chi si regga alla criniera e chi alla coda. La poesia qui, la poesia lì, la poesia su, la poesia giù… Nella maggior parte di frasi siffatte il soggetto potrebbe essere sostituito con «la prosa», e andrebbero ugualmente bene".[55]

A sostegno di questa tesi vi sono le testimonianze di lettori esperti dell'opera di Szymborska, nelle quali la poesia e la prosa dei suoi testi sono legate da rapporti di derivazione e compenetrazione. In questa ottica Aleksander Nawarecki legge il componimento *In lode di mia sorella* (*GN*, in *LGS*, p. 375), secondo il quale, nel finale dell'opera, che utilizza la frase convenzionale con cui solitamente si concludono i saluti delle cartoline delle vacanze, "la prosa banale diventa poesia, e per di più una poesia di cristallina purezza. E tutto grazie alla selezione delle parole, grazie all'espressione laconica della ripetizione e dell'omissione".[56] La direzione opposta, dalla poesia alla prosa, è invece intrapresa da Olga Tokarczuk. Secondo la scrittrice, Szymborska è "una prosatrice e narratrice di storie, che, per non farsi riconoscere, scriveva i suoi brevissimi testi in versi e permetteva che fossero chiamati poesie".[57] L'autrice de *I vagabondi* considera tali micro-racconti *La prima fotografia di Hitler* (*GP*, in *LGS*, pp. 445-447), *Numero sbagliato* (*GN*, in *LGS*, p. 271) e *Hania* (*AY*, in *LGS*, p. 43). Entrambe le interpretazioni dimostrano che l'indifferenza dichiarata dalla poetessa

[53] W. Szymborska, *Tremarella*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 411 [N.d.T.].

[54] W. Szymborska, *Posta letteraria*, cit., p. 82.

[55] W. Szymborska, *Letture facoltative*, cit., p. 126.

[56] A. Nawarecki, *Pochwała siostry*, in Idem, *Zaczytani*, tom jubileuszowy dla Profesor Anny Węgrzyniak, red. M. Bernacki, T. Bielak, I. Gielata, K. Koziołek, Wydawnictwo ATH, Bielsko-Biała 2012, p. 180.

[57] O. Tokarczuk, *Chichot nad prozą*, "Tygodnik Powszechny" 2012, n. 40 [inserto "Radość Pisania"], pp. 28-29.

nei confronti delle classificazioni formali della letteratura trova conferma nella pratica e, dunque, nella lettura dei suoi testi.

I criteri teorico-letterari possono scoraggiare con il loro carattere aprioristico, bloccando l'inventiva sia degli autori che dei lettori. Come dimostreranno le sequele di allegri distici scherzosi, il genere emerge più facilmente dalla letteratura che dalla sua teoria, nasce per volontà dell'autore e non su richiesta dei "professori di poesia". L'avversione della poetessa per le decisioni formali categoriche accompagna anche la domanda della genesi del testo letterario, che nell'intervista citata Szymborska liquida con una breve controdomanda: "Che cosa ne dovrebbe dedurre il lettore [...]?".[58] Per maggiore chiarezza, aggiungiamo ancora un'altra sua affermazione: "No, non ho alcun programma poetico".[59] La "teoria letteraria" di Wisława Szymborska, qui delineata in modo molto generico, è una teoria *à rebours*: semplificata al minimo, lontana dall'essere definita un sistema, creata pensando alla riservatezza delle proprie convinzioni, senza alcuna pretesa di essere imitata. Si tratta di una teoria personale, ma per questo preziosa, perché autentica e credibile, collaudata nella pratica. Non è una scoperta affermare che Szymborska è decisamente più vicina alla letteratura che alla sua teoria, probabilmente a vantaggio dei lettori: per i teorici della letteratura che, malgrado ciò, vorrebbero vedere la poetessa al loro fianco, rimangono modeste osservazioni sparse in tutta la sua opera. Va bene così. Vale però la pena chiedersi se, creando la sua piccola, personale, teoria implicita della letteratura, Szymborska sia riuscita a liberarsi o almeno a prendere le distanze dalla "vera" teoria. Pur ironizzando sui problemi formali della poesia, l'autrice di *Due punti* è sorprendentemente coerente nel risolverli, e molte delle sue poesie costituiscono esempi paradigmatici di espedienti stilistici, giochi di genere e soluzioni versificatorie discussi nei manuali di poetica descrittiva.[60] Questa poetica espressiva, ma al tempo stesso "trasparente", è il tratto distintivo dell'autrice, ed è proprio questa, probabilmente grazie al suo universalismo, che ha costituito uno degli argomenti a favore dell'assegnazione del Premio Nobel alla poetessa. L'opera di Szymborska, con la sua ontologia estremamente chiara, non contraddice forse le sue dichiarazioni antiteoriche in materia letteraria? Una poetessa così fedele alla propria poetica come Szymborska può essere

[58] *Trudno jest wspinać się do wiersza*, cit., p. 8.

[59] W. Szymborska, *Od autorki*, in Eadem, *Poezje wybrane*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1967, pp. 5-6.

[60] Un esempio di domande che accompagnano la poesia *La gioia di scrivere* in un manuale di poetica: "Definiresti l'ironia che caratterizza *La gioia di scrivere* come ironia retorica? Si tratta di un'antifrasi? Quali altre forme di ironia, oltre a quella retorica, conosci? Definiscile e descrivine le caratteristiche" (*Ćwiczenia z poetyki*, red. A. Gajewska, T. Mizerkiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, p. 102).

inconsapevole di essa o addirittura restare indifferente nei suoi confronti? Si possono lasciare queste domande in sospeso, ma si può anche intravedere sullo sfondo una certa posa dell'autrice, una sorta di creazione letteraria in chiave un po' civettuola, una posa assunta quando occorre "parlare in termini teorici".[61] Szymborska apparirebbe allora come una poetessa che nega ufficialmente le regole della propria professione, sebbene in pratica vi sia illimitatamente fedele, mentre la teoria sarebbe per lei oggetto di un gioco condotto nella poesia. In questo si assomiglierebbe ai protagonisti di *Avvertimento* qui citato, che "stanno benissimo nelle fessure tra / teoria e pratica". Questa frattura, a quanto pare, deriva, almeno in parte, dal timore di un immobilismo suicida della letteratura nei costrutti teorici, dal timore di trasformarsi completamente in un soggetto letterario o, peggio ancora, in un soggetto delle attività creative. Non potendo sradicare la teoria dalla letteratura, la poetessa la relega in secondo piano o la ridicolizza, mettendo al contempo tra virgolette ironiche sia la propria poesia sia se stessa come – che sia la teoria a parlare alla fine – un'istanza comunicativa intratestuale.

[61] Devo questa osservazione al professor Wacław Lewandowski.

# Mille e uno
# Al cospetto del numero

Credo nelle cifre sparpagliate,
sparpagliate senza rimpianto.[1]

In astratto possiamo contare
fino a un milione,
ma non possiamo arrivare fino
a un milione di morti[2]

Il 1°.2.2012 è la data della morte di Wisława Szymborska, che ricordo non certo per motivi numerologici; non cerco nella combinazione di questi tre numeri un ordine nascosto o un segno. Al contrario, ho l'impressione che quella particolare disposizione della data si inserisca perfettamente nel contesto narrativo, presente nelle poesie della poetessa (definita da Wojciech Ligęza "virtuosa del linguaggio della misura e dei numeri"[3]), concernente l'assurdità e la casualità di ogni calcolo su cui l'uomo cerca di fondare la propria esistenza. Un tentativo tanto disperato quanto inefficace, poiché, a prescindere da come facciamo i nostri calcoli, otterremo sempre lo stesso risultato evocato nella poesia *Atlantide* (*AY*, in *LGS*, p. 95): "più o meno". L'imperativo dei calcoli è tuttavia più forte del buonsenso, e la magia dei numeri ipnotizza, dando nel mondo della modernità liquida di Bauman (su cui torneremo più avanti) l'illusoria sensazione di avere un terreno solido sotto i piedi. Alla base di questo concetto si trova

[1] W. Szymborska, *Scoperta*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 293.

[2] J.M. Coetzee, *La vita degli animali*, trad. di F. Cavagnoli, G. Arduini, a cura di A. Gutmann, Adelphi, Milano 2004, p. 28.

[3] W. Ligęza, *Korekta światopoglądu*, in Idem, *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, p. 353.

un principio troppo spesso ignorato: "Una delle caratteristiche della liquidità è che anche i concetti utilizzati per esprimere le nostre convinzioni sono diventati liquidi".[4]

La promessa di stabilità che il numero offre sembra, in questa situazione, tanto allettante quanto illusoria. Quanto sia dubbia questa base lo dimostrano al meglio i successivi calcoli della data che segna la fine del mondo (che Bauman definisce "fiabe per bambini cattivi"[5]), evento al quale la poetessa ha dedicato anche molta attenzione nella sua opera.[6]

L'eroina della poesia di Szymborska osserva e si meraviglia dei numeri, scoprendo la varietà di significati che noi attribuiamo loro. È incuriosita dall'ambivalenza dei numeri, che in teoria dovrebbero aiutare l'uomo a ordinare la sua conoscenza del mondo, ma che in realtà mettono a nudo la sua impotenza cognitiva. È la consapevolezza di essere intrappolata in un intreccio di ordini contraddittori che consente alla protagonista della poesia *D'una spedizione sull'Himalaya non avvenuta* (*AY*, in *LGS*, pp. 85-87) di gridare allo Yeti che "due più due fa quattro", ottenendo così l'effetto di uno scontro tra fantasia e realismo. Una contraddizione simile si verifica ad ogni tentativo di descrivere il mondo e i suoi abitanti, compreso quello che si basa sui numeri. Che cosa dice infatti dell'uomo una descrizione così spietata e dunque errata:

> Quest'uomo adulto. Quest'uomo sulla terra.
> Dieci miliardi di cellule nervose. Cinque litri
> Di sangue per trecento grammi di cuore.
> Un tal oggetto si è formato in tre miliardi d'anni.[7]

La meticolosità dei calcoli conduce a un vuoto semantico. La colpa di questo stato di cose ricade sul numero stesso, che per sua stessa natura – come scrisse il filosofo austriaco della cultura Rudolf Kassner: "non aderisce al corpo, [...] non può mai penetrare in una cosa o trasformarsi in essa, [...] non può mai essere contenuto".[8]

---

[4] *Innego końca świata nie będzie. Z Zygmuntem Baumanem rozmawiał Jarosław Makowski*, "Tygodnik Powszechny" 2012, n. 51, p. 8.

[5] Ibidem.

[6] Cfr. il saggio *La fine del mondo* incluso in questo libro.

[7] W. Szymborska, *Film – anni Sessanta*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 237 [N.d.T.]. Sottolineato – I.G.W., Il significato di questa descrizione potrebbe essere paragonato all'espressione metaforico-fraseologica polacca "sto pociech" ('uno spasso'), utilizzata da Szymborska in una delle sue poesie sull'uomo (*Uno spasso*, in *US*, *LGS*, pp. 261-263). Dal punto di vista formale, invece, è simile all'autopresentazione del soggetto della poesia *Le confessioni della macchina che sa leggere* (*BC*, pp. 15-17): "Io, Numero Tre Più Quattro Diviso Fratto Sette". La poetessa ha utilizzato l'espediente della caratterizzazione enumerativa anche nella poesia *La mano* (*BC*, p. 31).

[8] R. Kassner, *Liczba i oblicze wraz z wprowadzeniem. Zarys fizjonomiki uniwersalnej*, przeł. i wstępem opatrzył S. Leśniak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013, p. 58.

La realtà espressa nei numeri rivela sovente solo una mezza verità, e il numero stesso ha il potere ingannevole del *pharmakon* derridiano, conservando e perdendo al tempo stesso ciò che è essenziale.[9] L'analogia è tanto più giustificata, poiché il dio egizio Thoth, che compare nelle pagine del saggio del filosofo francese, è l'inventore sia della scrittura che dei numeri. Associato fin dai tempi di Platone e Pitagora alle idee di proporzione e armonia, il numero appare all'uomo come una promessa di conoscenza del mondo nella sua dimensione sia materiale sia metafisica.[10] In uno dei dialoghi di Platone la questione è stata posta in modo inequivocabile:

> il bene più grande consiste nel ripercorrere, una volta accettato dal dio il dono del numero, l'intero ciclo celeste. […] se dovessimo togliere il numero alla natura umana, non ci resterebbe più alcuna possibilità di conoscenza. […] il numero è causa di tutti i beni e di nessun male, come è facile riconoscere. Ma chi vuol giungere felice alla morte deve riconoscere che ogni movimento privo di ragione, di ordine, di struttura, di ritmo e di proporzione e tutto quanto ha qualcosa che fare con il male manca completamente del numero.[11]

Anche Szymborska considera il numero in chiave etica, ma ha un'opinione diametralmente opposta al riguardo. Un errore di calcolo raramente è un errore a favore dell'uomo, e la bellezza illusoria dei numeri, che tanto affascinava gli antichi, rimane in palese contraddizione con il caos dell'esistenza umana. Questo divario tra l'ordine dei numeri e quello della vita è ben illustrato nella poesia *Pi greco* (*GN*, in *LGS*, p. 407), che chiude il volume *Grande numero*:

> è degno di ammirazione il Pi greco
> *tre virgola uno quattro uno*.
> Anche tutte le sue cifre successive sono iniziali,
> *cinque nove due*, poiché non finisce mai.
> Non si lascia abbracciare *sei cinque tre cinque* dallo sguardo,

[9] Mi riferisco ovviamente al testo di Jacques Derrida *Farmakon* (trad. pol. di K. Matuszewski), pubblicato nel volume dei suoi saggi, *Pismo filozofii*, wybór i przedmowa B. Banasiak, Inter Esse, Kraków 1992, pp. 39-61.

[10] Sull'argomento cfr. M.C. Ghyka, *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, listem poprzedził P. Valéry, posłowie M. Eliade, przeł. I. Kania, Universitas, Kraków 2001; in particolare il capitolo I intitolato *Od liczby do harmonii*, pp. 19-40.

[11] Platone, *Epi[nomi]de,* <https://www.miti3000.it/mito/biblio/platone/epimonide.htm> (accesso: 10.03.2026).

*otto nove* dal calcolo,
*sette nove* dall'immaginazione,
e nemmeno *tre due tre otto* dallo scherzo, ossia dal paragone
*quattro sei* con qualsiasi cosa
*due sei quattro tre* al mondo.[12]

Il corsivo distingue la voce dell'uomo da quella dei numeri, senza tuttavia assumere le caratteristiche di un dialogo: si tratta di un intreccio, non di una relazione intesa in senso letterale. Allorché, nella parte successiva della poesia, il discorso numerico entra nell'ambito della quotidianità, il numero non garantisce un quadro completo: esprime singoli elementi della realtà ma non coglie le relazioni tra di essi, non li compone in un tutto:

*il mio numero di telefono il tuo numero di collo*
*l'anno millenovecentosettantré sesto piano*
[…]
*la misura dei fianchi due dita* sciarada e cifra[13]

In questa riflessione emerge un'analogia tra il numero pi greco e la vita. Coglierla diventa possibile solo quando guardiamo a questo primo non come a una costante matematica, componente di formule e definizioni, ma come a un nastro infinito di cifre che, proprio come la vita, tende verso una meta sconosciuta. Solo in questa prospettiva la circonferenza di un cerchio può essere associata alla circonferenza dei fianchi, e l'irriducibilità del numero pi greco lo rende simile al destino umano. A una simile ambivalenza è associato il pronome numerale "quanto" (in polacco *ile*), a cui Szymborska ricorre per chiedere il numero o la quantità, ma anche per esprimere stupore o ammirazione. Il "quanto" va di pari passo con "non so", altrettanto frequente nella sua poesia, come nel componimento citato *Campo di fame presso Jasło* (*S*, in *LGS*, p. 133), dove l'incalcolabilità delle vittime è legata all'impossibilità di comprendere la loro tragedia con la ragione e con le emozioni:

[…] non gli fu dato da mangiare,
morirono tutti di fame. *Tutti? Quanti?*
*È un grande prato. Quant'erba*
*è toccata a testa?* Scrivi: non lo so.[14]

[12] W. Szymborska, *Pi greco*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, p. 407 [N.d.T.].
[13] Ibidem.
[14] W. Szymborska, *Campo di fame presso Jasło*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, p. 133 [N.d.T.].

Szymborska in genere lascia il "quanto" nel campo delle supposizioni, suggerendo all'immaginazione e alla riflessione del lettore l'oggetto a cui si riferisce. In tali situazioni, il numero è tanto potenziale quanto impossibile da determinare:

> Oh, come sono permeabili le frontiere umane!
> Quante nuvole vi scorrono sopra impunemente,
> quanta sabbia del deserto passa da un paese all'altro,
> quanti ciottoli di montagna rotolano su terre altrui
> con provocanti satelliti![15]

> posso solo intuire, la mano sulla tua spalla.
> quanto vuoto ci spetta da quest'altra parte,
> quanto silenzio là per un grillo qui,
> quanta assenza di prato là per un filo d'erba qui,[16]

> Capace, sveglio, molto laborioso.
> Occorre dire quante canzoni ha composto?
> Quante pagine ha scritto nei libri di storia?
> Quanti tappeti umani ha disteso
> Su quante piazze, stadi?[17]

La domanda sulla quantità rimane tuttavia senza risposta, condividendo il destino delle domande filosofiche sul senso dell'esistenza. Essa assume così il rango di questione fondamentale, caratterizzata dal fatto che, a contrappeso della moltitudine di risposte diverse che si possono fornire, vi è un eloquente silenzio.

Il peso quantitativo, ma anche qualitativo, di questa domanda è ben rappresentato dalla poesia *Calcolo elegiaco* (*FI*, in *LGS*, pp. 519-521):

> Quanti
> (se la domanda ha senso,
> se si può arrivare alla somma finale
> prima che chi conta aggiunga se stesso)[18]

"Quanti" è una domanda paradossale: dare una risposta attendibile comporterebbe una riduzione del soggetto. Inoltre, sarebbe una risposta

[15] W. Szymborska, *Salmo*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, p. 347 [N.d.T.].
[16] W. Szymborska, ****(Il nulla si è rivoltato anche per me…)*, in ivi, p. 335 [N.d.T.].
[17] W. Szymborska, *Lòdio*, in ivi, pp. 507-509 [N.d.T.].
[18] W. Szymborska, *Calcolo elegiaco*, in ivi, pp. 519-521 [N.d.T.].

di natura fortemente relativa, poiché nel testo polacco il monologo lirico è dominato da due parole dal significato identico: *jeżeli* ('se') e *jeśli* ('se'), grazie a cui l'intera situazione è stata racchiusa tra parentesi condizionali.[19] La definitiva messa in discussione riguardante la legittimità della domanda: "quanti" (*ilu*) / "quanto" (*ile*) è data dall'assenza del punto interrogativo: senza questo segno di punteggiatura, la domanda smette di essere una domanda. Oppure, per dirla in altro modo, come scriveva Stanisław Balbus a proposito del componimento *Ad alcuni piace la poesia*, in cui la frase "tylko co to takiego poezja" (ma cos'è mai la poesia?[20]) termina anch'essa con un punto anziché il consueto punto interrogativo – "la domanda è la risposta. E solo essa".[21]

L'oggetto di riflessione della poetessa è spesso, come immortalato nel titolo di una delle sue raccolte poetiche, il *Grande Numero*. Centinaia, migliaia, milioni, miliardi: sono queste le cifre che ogni giorno urlano i titoli dei giornali e delle notizie online, nel tentativo di suscitare le emozioni dei lettori. È sempre più difficile, tuttavia, arrivare al cuore delle persone, e l'uso smodato dei numeri porta più all'indifferenza che all'empatia:

> Cento catastrofi
> Sono cento divertenti capriole
> Su cento abissi.[22]

Non sorprende dunque che la poetessa sia sistematicamente diffidente nei confronti dei grandi numeri:

> Preferisco gli zeri alla rinfusa
> Che non allineati in una cifra.[23]

Lo zero è comunque una cifra che attira in modo particolare l'attenzione dell'autrice di *Grande numero* (cfr. *Poesia in onore*, *S*, in *LGS*, p. 171). È una cifra che allo stesso tempo è e non è, senza l'intervento di altre cifre diventa un motivo allegro, mentre preceduta da una qualsiasi di esse assume solitamente un significato drammatico. L'effetto a cui mirano i messaggi

[19] Anche dal punto di vista grafico, poiché le parentesi sono i segni di punteggiatura decisamente dominanti nella poesia.

[20] Invece è reso da P. Marchesani in lingua italiana con una domanda diretta: "ma cos'è mai la poesia?", p. 501 [N.d.T.].

[21] S. Balbus, *Wisława Szymborska – szkic do portretu i jedno zbliżenie*, in *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, vol. 1, red. R. Nycz, J. Jarzębski, Universitas, Kraków 1997, p. 341.

[22] W. Szymborska, *Commediole*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, p. 549 [N.d.T.].

[23] W. Szymborska, *Possibilità*, in ivi, p. 479 [N.d.T.].

dei grandi numeri con una serie di zeri si rivela spesso contrario a quello desiderato:

> Quattro miliardi di uomini su questa terra,
> ma la mia immaginazione è uguale a prima.
> Se la cava male con i grandi numeri.
> Continua a commuoverla la singolarità.[24]

La grande quantità genera un doppio disagio: da un lato esige una reazione adeguata alla sua grandezza; dall'altro respinge con la sua grandezza, costringendo a distogliere lo sguardo nella direzione opposta, verso ciò che è piccolo e particolare. Si ripete dunque la drammaticità della scelta nota, ad esempio, in *Compleanno* (*GN*, in *LGS*, p. 309). Di fronte all'eccesso, la perdita è inevitabile:

> Scelgo scartando, perché non c'è altro modo,
> Ma quello che scarto è più numeroso,
> È più denso, più esigente che mai
> A costo di perdite indicibili – una poesiola, un sospiro.[25]

Il lato oscuro della grande quantità è inevitabilmente legato alla sua massiccia diffusione, in cui va irrimediabilmente perduto ciò che più interessa alla poetessa: "una persona singola per ora di genere umano" (*Discorso all'ufficio oggetti smarriti*, *GN*, in *LGS*, p. 305), ovvero l'unicità e l'eccezionalità di ogni essere.[26] Persino l'"animuccia individuale", destinataria della poesia *Sullo Stige* (*GN*, in *LGS*, pp. 401-403), dopo la morte (che ha smesso di essere una questione personale) finisce in un aldilà massificato, ricevendo l'assegnazione al settore "sigma [quattro][27] / sulla barca tau trentatré". Il diminutivo, l'unico appellativo della destinataria del monologo lirico ("animuccia") contrasta ironicamente con le spiegazioni del soggetto: "L'umanità si è moltiplicata, ed ecco l'effetto, / animuccia sfinita", "con milioni di passeggeri all'anno". L'Ade è diventato pericolosamente simile a una fabbrica della morte.[28] Su cosa si basi questa somiglianza, lo spie-

[24] W. Szymborska, *Grande numero*, in ivi, p. 341 [N.d.T.].

[25] Ibidem.

[26] Come ha scritto Tadeusz Nyczek, per Szymborska "ciò che conta di più è l'esistenza individuale, […] il singolare, l'unicità di ogni essere" (T. Nyczek, *Bal nad bale*, "Gazeta Wyborcza", 16 maggio 2000 [inserto "Książki"], p. 2).

[27] Qui Pietro Marchesani traduce probabilmente per ragioni di rima con "sigma tre", cfr. W. Szymborska, *Sullo Stige*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 401 [N.d.T.].

[28] Il tema della collettività umana in chiave antica lo ritroviamo anche nella poesia *Censimento* (*S*, in *LGS*, pp. 210-213).

ga bene la conclusione della poesia *Contributo alla statistica* (*Q*, in *LGS*, pp. 601-603):

> Su cento persone:
> […]
> propensi ad ammirare senza invidia
> diciotto;
>
> Viventi con la continua paura
> di qualcuno o qualcosa
> settantasette;
> […]
> mortali
> - cento su cento.
> Numero al momento invariato.[29]

Dai calcoli meticolosi della poetessa riportati nella poesia emerge un risultato certo: il numero, che solitamente esprime la portata della morte, questa volta ne ha messo in luce la spietatezza.

L'uomo contemporaneo sperimenta l'orrore dei numeri anche in un altro modo. È assalito da una moltitudine di impressioni che deve accogliere, di contatti che deve mantenere, di luoghi che deve visitare e di attività che deve svolgere. Gli stimoli, sommati in un numero enorme, risultano opprimenti, e la mancanza di criteri di scelta rende impossibile la selezione. L'eroina della poesia *Pensieri che mi assalgono nelle vie animate* (*A*, in *LGS*, pp. 687-689), circondata da "Miliardi di volti sulla faccia della terra", cercando nei lineamenti degli sconosciuti che incrocia somiglianze con personaggi noti della storia, cerca di addomesticare l'eccesso, di ridurlo a ciò che è conosciuto. Dinanzi alla moltitudine di sensazioni desiderate e indesiderate, cresce il senso di accerchiamento, che Szymborska – a causa della fama di cui "godeva" durante la sua vita – sperimentò altresì nella sua sfera privata. La biografia della poetessa fornisce esempi di tentativi di autodifesa di fronte al susseguirsi di incontri e cerimonie, tra cui forse il più ricordato è la sua rinuncia di recarsi in una libreria di Stoccolma dove, in qualità di vincitrice del Premio Nobel, avrebbe dovuto firmare i suoi libri.[30] Il rapporto della poetessa nei confronti di ogni tipo di raduno, anche letterario, è reso con precisione e grazia dalla dedica che scrisse

[29] W. Szymborska, *Contributo alla statistica*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., pp. 601-603 [N.d.T.].

[30] P. Cegielski, *Sztokholm, 17.14*, "Gazeta Wyborcza", 10 dicembre 1996, p. 1; Idem, *Noblowska próba*, "Gazeta Wyborcza", 11 dicembre 1996, p. 1.

al suo editore nella raccolta *Attimo*: "A Joasia e Jurek Illg, con immensa gratitudine, che sarebbe ancora maggiore se non fosse per quegli incontri promozionali..."[31]

Evitare le situazioni caratterizzate da una grande affluenza di persone ha tuttavia, nel caso dei poeti, una motivazione più ampia. Non si tratta solo di una questione di indole. I concetti di solitudine e collettività, che finora si annullavano a vicenda, ai nostri giorni – a causa del rapido sviluppo delle tecnologie di comunicazione – hanno iniziato a coesistere, assumendo una forma definita da Zygmunt Bauman come solitudine nella folla. Il rovescio della medaglia della moltitudine di contatti che l'uomo contemporaneo instaura per paura dell'esclusione è la loro superficialità. La quantità non si traduce qui in qualità.[32] L'errore viene commesso già nel punto di partenza, dove la solitudine è percepita come un male in sé, dal quale bisogna difendersi. Il pericolo fondamentale legato a tale approccio è stato sintetizzato dallo studioso come segue:

> Quando si evita a ogni costo di ritrovarsi soli, si rinuncia all'opportunità di provare la *solitudine*: quel sublime stato in cui è possibile raccogliere le proprie idee, meditare, riflettere, creare e, in ultima analisi, dare senso e sostanza alla comunicazione.[33]

Nella solitudine creativa di cui scrive Bauman, è facile riconoscere l'ambiente naturale della poesia, uno spazio intimo in cui non vi è posto per la massa, a meno che non venga considerata oggetto di riflessione poetica. "La solitudine mi è assolutamente indispensabile per vivere", dichiarò la poetessa in una delle sue interviste.[34] Ogni ulteriore conclusione che emergerà nei suoi versi, a seguito di questa riflessione, confermerà

[31] J. Illg, *Greta Garbo poezji*, cit., p. 108.

[32] Anna Legeżyńska ha utilizzato la stessa espressione analizzando, sulla base della poesia *Compleanno*, la questione dell'unicità dell'uomo rispetto alla moltitudine degli esseri che popolano la natura: "Il confronto tra la "singolarità" umana e la "generalità" della natura non è solo una questione di proporzione numerica, ma serve anche, nella poesia di Szymborska, a esprimere un pensiero costante, sebbene abbastanza ben camuffato. Ecco, infatti, che l'eccesso delle forme della natura, la sua generosità – quando essa dona all'uomo il mondo come un prezioso regalo di compleanno – sembra sospetta […]. Verrebbe dunque da dire, in parole povere, che la quantità non si trasforma in qualità; la singola vita umana è un'esistenza solitaria in mezzo alla molteplicità delle forme della materia" (A. Legeżyńska, *Barbarzyńca oświecony*, "Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 1995, n. 2 (22): *Wokół Szymborskiej*, pp. 56-57).

[33] Z. Bauman, *Un'affollata solitudine,* in Idem*, Cose che abbiamo in comune. 44 lettere dal mondo liquido*, trad. it. di M. Porta, Editori Laterza, Bari 2012, p. 12.

[34] *Trudno jest wspinać się do wiersza*, cit.

la necessità di mantenere cautela nel percepire il mondo attraverso il prisma dei numeri.

Il pericolo si annida già nell'atto stesso di contare. Spinti dalla meticolosità, determiniamo il numero degli oggetti, ignorandone al contempo l'essenza. Come scriveva Arthur Schopenhauer:

> *dove comincia il calcolo, finisce l'intendere*. Perché la testa occupata coi numeri è, mentre sta calcolando, completamente estranea alla connessione casuale e alla costruzione geometrica del processo fisico: è immersa in concetti numerici astratti. Il risultato non dice mai più che il *quanto*; non dice mai il *che cosa*.[35]

I principî del calcolo ammettono una certa comprensione nei confronti dell'ignoranza. Ciò deriva in parte anche dal fatto che, effettuando un calcolo, ci si guadagna il diritto di arrotondare il risultato ottenuto, ovvero di eliminare alcune cifre. L'opinione dello scrittore inglese del XVIII secolo Samuel Johnson – "I numeri tondi sono sempre falsi" – impone tuttavia di mantenere una certa cautela.[36] Si può infatti perdere in questo modo non solo ciò che avrebbe potuto portare la gioia delle sensazioni o l'utilità della conoscenza, ma anche ciò che non si deve perdere. Questa verità risuona sotto la penna di Szymborska forse in modo più incisivo nel componimento *Campo di fame presso Jasło* (*S*, in *LGS*, p. 133):

> La storia arrotonda gli scheletri allo zero.
> Mille e uno fa sempre mille.
> Quell'uno è come se non fosse mai esistito:

Questa poesia costituisce un esempio paradigmatico di quell'"intreccio" definito da Stanisław Barańczak come una situazione in cui "l'istinto spinge il poeta verso il 'particolare'; la coscienza gli impone di parlare del mondo al di là e al di fuori del singolo".[37] Il grande numero, sebbene estraneo al poeta, richiede la sua attenzione e gli impedisce di esprimersi.

La Storia e la matematica, maestra di vita e regina delle scienze: questo connubio non giova all'individuo. Apparentemente nato dall'esigenza di rendere testimonianza, in realtà sconvolge per la portata della menzogna

[35] A. Schopenhauer, *La duplice radice del principio di ragione sufficiente,* trad. it. di E. A. Kühn, Boringhieri, Torino 1959, p. 131.

[36] Cit. da C. Radhakrishna Rao, *Statystyka i prawda*, przeł. M. Abrahamowicz, M. Męczarski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, p. 151.

[37] S. Barańczak, *Posążek z soli*, in Idem, *Etyka i poetyka*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, p. 204.

e della manipolazione. Nello spazio della storia, il numero è solitamente associato alla tragedia umana come numero di assassinati, esiliati o imprigionati. Diffuso in nome della verità, in realtà ha ben poco a che vedere con essa, poiché, stabilito in condizioni di confusione storica, è sempre solo il risultato di una stima e non di un calcolo accurato. Nel discorso comune raramente si pone la questione della base dei calcoli storici, il che permette alle parti che contano le proprie vittime di partecipare a una sorta di gara della memoria basata sulla rivalutazione dell'entità delle perdite subite. Il numero storico è invero non verificabile, è un numero sempre viziato dall'errore, per di più un numero che si radica con estrema facilità nella coscienza collettiva, in pratica senza possibilità di correzione. Sembra dunque giustificata la diffidenza della poetessa nei confronti dei grandi numeri, che, rendendo la portata della sventura, perdono di vista la sventura stessa.[38]

Il numero è anche una data e un'ora ed è dunque (o)pressione del tempo. Nei migliori dei casi diventa un segno neutro, un'annotazione di calendario priva di significato, come nella poesia *Il 16 maggio 1973* (*FI*, in *LGS*, pp. 539-541), il cui titolo, sorprendente nella sua precisione, in realtà non significa nulla che abbia valore per l'eroina lirica ("Una delle tante date, / che non mi dicono più nulla"), sebbene sullo sfondo si nasconda la consapevolezza che proprio un giorno "anonimo" come questo è – come ha scritto Marian Stala – il mattone fondamentale dell'esistenza.[39] Una situazione simile si verifica in *L'acqua* (*S*, in *LGS*, pp. 163-165) – la data ("nell'anno settecentosessantaquattro / il sette maggio alle tre del mattino") contrasta con l'atemporalità e l'universalità del ciclo acquatico ("Qualunque cosa ogniqualvolta ovunque sia accaduta, / è scritta sull'acqua di babele") e nella poesia *Movimento irrigidito* (*OC*, in *LGS*, p. 321), in cui, grazie al paradosso, la poetessa fa capire al lettore che, con il senno di poi, il calendario e l'orologio non significano nulla ("partenza l'indomani, ossia sessant'anni fa; / mai più, però alle nove esatte del mattino"[40]).

Tuttavia la data, con le sue cifre, sa anche parlare in modo chiaro e forte, in particolare quando è accompagnata dalla storia. Nel titolo *Fotografia dell'11 settembre* (*A*, in *LGS*, p. 607) la poetessa ha omesso l'anno del tragico

[38] Il dibattito *Pamięć i liczby* ('Memoria e numeri'), dedicato alle difficoltà di rappresentare la storia attraverso i numeri, si è tenuto il 15 maggio 2012 a Breslavia nell'ambito del Festival Storico Internazionale *Wiek XX. Anamneses*. Alla discussione hanno partecipato: Mark Sołonin, Grzegorz Berendt e Zbigniew Gluza. La registrazione della discussione: <http://www.youtube.com/watch?v=DvxbMDr32Rc> (accesso: 15.03.2013).

[39] M. Stala, *16 maja 1973. Jeszcze raz o jeszcze jednym wierszu Wisławy Szymborskiej*, in Idem, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, pp. 63-64.

[40] Su una contraddizione simile si basa la frase tratta dalla poesia *Ritorni* (*OC*, in *LGS*, p. 291): "È sulla quarantina, ma non ora".

evento a cui è dedicata la poesia.[41] Precisa che la data era superflua, gli avvenimenti che ebbero luogo allora sono comunemente noti: in modo simile usiamo la data del 1° settembre o dell'11 aprile. La decisione dell'autrice di non specificare la data è stata tuttavia – a quanto pare – presa anche per motivi diversi, più importanti dell'uso comune. È dettata dallo stesso imperativo che ha suggerito alla protagonista lirica di scrivere una poesia sulla tragedia delle torri gemelle:

> Solo due cose posso fare per loro
> descrivere quel volo
> e non aggiungere l'ultima frase.[42]

L'oraziano *non omnis moriar* assume in questo contesto una connotazione diversa. Il potere salvifico della letteratura è stato, per scelta dell'autrice, rivolto verso i suoi personaggi, i quali, al pari delle "pallottole fermate in volo" ne *La gioia di scrivere* (*US*, in *LGS*, pp. 183-185), nel poema sfuggiranno al proprio destino. La penna del poeta rinvia infatti la sentenza di morte, proprio come l'apparecchio fotografico:

> La fotografia li ha fissati vivi,
> e ora li conserva
> sopra la terra verso la terra.[43]

Gli universi poetici e fotografici, ai quali Szymborska fa riferimento nella poesia in modo per così dire parallelo,[44] suscitano reazioni diver-

[41] A proposito delle commemorazioni poetiche della tragedia dell'11 settembre cfr. K. Wądolny-Tatar, *11 września 2001 w poezji (Szymborska, Lipska, Hartwig)*, "Pamiętnik Literacki" 2012, fasc. 4, pp. 101-113. L'autrice inizia il suo saggio con un importante paragone tra la data e il nome proprio, che non solo identifica l'evento a cui si riferisce, ma racchiude anche tutti i significati ad esso legati. Della poesia di Szymborska *Fotografia dell'11 settembre* scrive anche, tra gli altri, Cezary Zalewski nel suo saggio intitolato *Terror (z) fotografii. Nowoczesna przemoc w ujęciu Rafała Wojaczka i Wisławy Szymborskiej*, pubblicato nel libro dello studioso *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2010, pp. 99-109. Małgorzata Czermińska, dal canto suo, analizza la poesia *Fotografia dell'11 settembre* nel contesto della poetica dell'ecfrasi, cfr. M. Czermińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, "Teksty Drugie" 2003, n. 2-3, p. 241. Sul tema dei significati della fotografia nella poesia di Szymborska cfr. W. Ligęza, *Korekta form*, in Idem, *Świat w stanie korekty*, cit., pp. 260-277; M. Burzka- Janik, *O iluzoryczności sztuki – jedynej formy ocalenia*, in Eadem, *"Tyle naraz świata…". Szkice o poezji Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2012, pp. 96-107.

[42] W. Szymborska, *Fotografia dell'11 settembre*, in Eadem, *La gioia di vivere*, cit., p. 607 [N.d.T.].

[43] Ibidem.

[44] Mi riferisco all'uniformità del loro atteggiamento nei confronti dell'evento rappresentato, ovviamente tenendo conto della precedenza della fotografia, il cui gesto la protagonista

se nei lettori. Infatti, mentre la letteratura è riuscita, grazie alla metafora, a essere all'altezza della gravità della situazione (basti ricordare il sostegno spirituale offerto ai newyorkesi subito dopo l'attentato dalla poesia di Adam Zagajewski, *Prova a cantare il mondo mutilato*,[45] definita dall'autore "una poesia per un momento difficile"),[46] tanto la fotografia, per la sua letteralità e il suo realismo, ha incontrato aspre critiche. Mi riferisco alla famosa fotografia di Richard Drew *The Falling Man* pubblicata sulle pagine del "New York Times" il giorno dopo l'attentato.[47] Essa raffigura un uomo che, in un atto di disperazione, ha deciso di compiere un salto suicida dalla torre in fiamme. La posa disinvolta, apparentemente rilassata, in cui è stato immortalato nella foto, contrasta drammaticamente con l'inevitabilità del suo crudele destino. Questo tipo di contraddizione, ovviamente, non si trova nella poesia di Szymborska. Sospesi in volo dalla forza della parola poetica, i protagonisti "vivono" in una poesia volutamente priva di conclusione. Allo stesso modo, la data della poesia, che da un punto di vista formale è una data incompleta, imperfetta, è stata "sospesa" per impedire il tragico epilogo degli eventi. Analogamente a quanto accade nella poesia *Gente sul ponte*, "il tempo è inciampato e caduto" (*GP*, in *LGS*, pp. 487-489). Il numero in questa situazione significa la sua assenza, lo spazio vuoto che potrebbe occupare, ma che la poetessa non colmerà mai. Il numero incompleto "ferma" il corso degli eventi, non permette loro di compiersi, manifestando così il proprio dissenso nei confronti della sofferenza umana. È questa l'azione dell'arte di cui scriveva Barańczak:

> l'artista esiste proprio per "fermare il tempo" e in questo modo dimostrare che, anche "cedendo" a qualcosa – al tempo, alla morte, alla violenza, alla schiavitù –, abbiamo il diritto di "rifiutarci

lirica intende ripetere. A questo punto, la poesia di Szymborska affronta il tema del rapporto tra fotografia e letteratura. Ne parla, tra l'altro, François Soulages nel saggio *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków 2007, pp. 303-317.

[45] A. Zagajewski, *Prova a cantare il mondo mutilato. Poesie 1983-2005*, in Idem, *Dalla vita degli oggetti*, a cura di K. Jaworska, Adelphi, Milano 2002, p. 193; cfr. altresì Idem, *Prova a cantare il mondo storpiato*, antologia a cura di V. Parisi, Interlinea, Novara 2019 [N.d.T.].

[46] Cfr. A. Zagajewski, *Spróbuj opiewać okaleczony świat*, "Zeszyty Literackie" 2000, n. 72, p. 11; *I co z tego, że poeta się nie klika? Z Adamem Zagajewskim rozmawia Milena Rachid Chehab*, "Gazeta Wyborcza", 20-21 luglio 2013, pp. 24-25. La storia del successo di questa poesia viene raccontata dall'autrice stessa in un'intervista: *Ironia i ekstaza. Z Adamem Zagajewskim rozmawia Barbara Gruszka-Zych*, "Tygodnik Powszechny" 2002, n. 12, pp. 1-9.

[47] Cfr. <http://www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN> (accesso: 15.10.2013). Ecco anche un commento dettagliato alla foto di Tom Junod.

> di riconoscere" la nostra sottomissione, abbiamo la possibilità di esprimere la "nostra opposizione". O anche solo – di pensare il proprio "va bene, ma…".[48]

Va inoltre sottolineato il carattere universale di una data incompleta. Collocata nel calendario in modo parziale, essa rimanda a un evento concreto, ma assume altresì un significato in una prospettiva atemporale come un altro episodio, dopo Hiroshima, della poesia *La realtà esige* (*FI*, in *LGS*, pp. 511-513), un altro esempio della spietatezza dell'uomo nei confronti della propria specie. Descritto solo con il giorno e il mese, l'esempio diventa un monito a non commettere ancora una volta lo stesso errore.

È possibile altresì la situazione opposta. I numeri compaiono addirittura in eccesso, ma la realtà non riesce a stare al passo. Nella poesia *Il terrorista, lui guarda* (*GN*, in *LGS*, pp. 365-367), l'asse della situazione lirica è l'incompatibilità tra l'ordine della misura ufficiale del tempo e il modo in cui l'individuo lo vive. I numeri costruiscono la drammaturgia dell'opera, contando alla rovescia il tempo che manca all'esplosione della bomba: "le tredici e sedici", "le tredici e diciassette e quattro secondi", "le tredici e diciassette e quaranta secondi".[49] La precisione delle indicazioni temporali – così come il tempo stesso – sembra inesorabile. Ma quando arriva "le tredici e venti" – l'ora in cui è prevista la deflagrazione – il meccanismo del conto alla rovescia si blocca per una frazione di secondi, rivelando la propria imperfezione:

> Sono le tredici e venti.
> Il tempo, come scorre lentamente.
> Deve essere ora.
> No, non ancora.
> Sì, ora.
> La bomba, lei esplode.[50]

L'esperienza soggettiva del tempo sfugge alle suddivisioni dell'orologio e ai numeri che le designano. Quell'"ora" ripetuto tre volte si rivela l'unica definizione in cui è possibile racchiudere il presente – quello che si colloca tra le "tredici e venti" e le tredici e ventuno secondi. La poetica del "qui

[48] S. Barańczak, *„Niezliczone odmiany koloru szarego" (Wisława Szymborska)*, in Idem, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Wydawnictwo Aneks, Londyn 1988, p. 116.

[49] W. Szymborska, *Il terrorista, lui guarda*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 365 [N.d.T.].

[50] Ivi, pp. 365-367.

e ora" è uno dei tratti distintivi dell'opera di Szymborska, costituendo una ricetta per la relatività di ogni misura e parametro. Esempi rappresentativi di questa poetica sono le poesie *Attimo* (*A*, in LGS, p. 565) e *Qui* (*Q*, in LGS, pp. 683-685), che aprono le raccolte omonime. In entrambi i componimenti si percepisce chiaramente un'atmosfera di benessere, di soddisfazione per la collocazione spazio-temporale che è toccata alla protagonista.[51] Anche se – come nella poesia *Attimo* – compare un'indicazione temporale secondo le regole dell'orologio ("Sono le nove e trenta"), questa viene replicata da un'osservazione dettagliata: "ora locale". Un'osservazione in apparenza puramente formale, ma che in realtà mette a nudo la frammentarietà e, di conseguenza, l'inutilità dell'informazione fornita sul tempo. "Qui regna l'attimo" – l'uomo contemporaneo non riesce ad abituarsi a questa misura del tempo, sebbene essa potrebbe essere la sua più grande alleata. Basterebbe tenere conto della dualità dell'attimo, di cui scrive Marian Stala: "Il punto è che esso (soprattutto in senso comune) è estremamente breve, che si colloca al confine tra il tempo e l'atemporalità. Guardando la questione da un'altra prospettiva: il punto è che l'attimo rimanda al tempo tanto quanto se ne allontana, indebolendone l'azione".[52]

Il fascino dell'attimo risiede dunque nella possibilità che esso offre di liberarsi dall'oppressione del tempo, con la sua prospettiva di eternità e di lunga durata, contro cui il singolo essere umano non ha molte possibilità. Misurato esclusivamente dalla percezione umana, l'attimo è l'opposto del minuto scandito dallo scorrere delle lancette. L'orologio, senza il quale l'uomo non sa funzionare e con i cui limiti lotta incessantemente, è il guardiano dell'ordine che noi stessi ci siamo imposti:

> Passa un secondo.
> Un altro secondo.
> Un terzo secondo.

[51] L'interpretazione del componimento *Attimo* data da Danuta Opacka-Walasek smaschera l'illusorietà di questa sensazione. La prospettiva storica delineata nella poesia e l'anafora "jakby" ('come se'), che apre le sue tre strofe successive, mettono l'intera situazione lirica sotto sospetto: "In effetti […] il senso dell'anafora è ironico, mina la fiducia nell'attuale volto del tempo. La serenità che irradia dall'attimo del presente viene qui messa in discussione come apparente o effimera. Dopotutto, *chronos* ha manifestato una natura diversa per milioni di anni!" (D. Opacka-Walasek, *„Chwila" Wisławy Szymborskiej*, in Eadem, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005, p. 72). Un ulteriore argomento a sostegno di questa tesi è fornito alla ricercatrice dalla bellezza troppo invadente delle immagini della poesia.

[52] M. Stala, *Pan Newton i mała dziewczynka. Notatka o nowej książce Wisławy Szymborskiej*, in Idem, *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, p. 101.

Tre secondi, però, solo nostri.[53]

Allo stesso modo, è relativa la valutazione della permanenza umana sulla terra. Nel descrivere *La vita breve dei nostri antenati* (*GP*, in *LGS*, pp. 441-443), la poetessa ha inizialmente fatto ricorso a un punto di riferimento contemporaneo:

Non arrivavano in molti fino a trent'anni.
[…]
Le genitrici tredicenni,
I cercatori quattrenni di nidi tra i giunchi,
i capicaccia ventenni –[54]

per giungere infine alla conclusione che i calcoli anagrafici sono inutili:

E del resto essi non contavano gli anni.
Contavano reti, pentole, capanni, asce.
[…]
La vita, per quanto lunga, sarà sempre breve.
Troppo breve per aggiungere qualcosa.[55]

Szymborska osserva l'incompatibilità dei numeri con il corso della vita umana anche nelle poesie dal tema statistico (*Censimento*, *US*, in *LGS*, pp. 211-213; *Fotografia della folla*, *OC*, in *LGS*, p. 289; *Scrivere il curriculum*, *GP*, in *LGS*, p. 463[56]), che raccontano la storia di un burocrate, racchiuso in tabelle e grafici che lo privano della sua individualità e, di conseguenza, della sua umanità. La probabilistica e la statistica sono nate dalla disperazione umana di fronte alla casualità del destino, che costituisce uno dei temi ricorrenti nelle poesie della vincitrice del Premio Nobel.[57] Più i metodi

[53] W. Szymborska, *Vista con granello di sabbia*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 425 [N.d.T.].

[54] W. Szymborska, *La vita breve dei nostri antenati*, in ivi, p. 441 [N.d.T.].

[55] Ivi, pp. 441-443.

[56] Tutte le poesie citate possono essere riassunte con le parole di Anna Węgrzyniakowa: "Da una parte la 'grande massa', dall'altra l'uomo comune e le sue singole, 'piccole' vicende" (A. Węgrzyniakowa, *„Nie ma rozpusty większej niż myślenie"*, cit., p. 95).

[57] Cfr. fra le altre *Ogni caso* (*OC*, in *LGS*, p. 267), *Stupore* (*OC*, in *LGS*, p. 307), *Séance* (*FI*, in *LGS*, pp. 531-533), *Amore a prima vista* (*FI*, in *LGS*, pp. 535-537), *Assenza* (*DP*, in *LGS*, pp. 627-629), *Nella moltitudine* (*A*, in *LGS*, pp. 567-569). Kassner, citato in questa sede, scriveva che "il caso è l'idea dell'irrealtà. Senza il caso non avremmo alcun concetto di essa né su di essa" (R. Kassner, *Liczba i oblicze*, cit., p. 67). Nel contesto della poesia di Szymborska, questa affermazione può costituire un anello di congiunzione tra il tema del caso e la poetica

di calcolo che utilizziamo sono perfetti e sofisticati, più spesso ci rendiamo conto di vivere nel "paradiso perduto / della probabilità" (*La stazione*, *US*, in *LGS*, p. 201). In realtà, il numero non è l'antidoto al caso, bensì il suo polo opposto, e l'impasse dell'esistenza sta nel fatto che – per citare qui la conclusione di Marian Stala sulla lettura della poesia *Possibilità* – viviamo in "un mondo troppo ordinato e al tempo stesso troppo casuale".[58]

Il numero, la cifra, la misura costituiscono una sorta di *leitmotiv* nella poesia di Szymborska. Tutte le sue opere mostrano quanto la poetessa sia lontana dall'affermazione di Oswald Spengler, che ne *Il tramonto dell'Occidente* scrisse che: "Mediante nomi e numeri l'intelletto umano si conquista un potere sul mondo".[59] È profondamente consapevole del fatto che si tratta solo di nomi e di numeri umani, che il mondo stesso non tiene in grande considerazione. Tutti i calcoli che accompagnano l'esistenza, da un lato, divertono per la loro ingenuità, dall'altro, spaventano per la loro insensibilità. Considerati come antidoto al caso che imperversa nella vita umana, falliscono sempre: il destino trionfa, deridendo le previsioni e i calcoli umani. Nelle poesie di Szymborska, tuttavia, esse svolgono un ruolo difficile da sopravvalutare, mettendo in moto – come scriveva Wojciech Ligęza – "la problematica ontologica dei mondi poetici, dell'esistenza, dell'etica".[60] Il numero è dunque la forza motrice per "domande poste a noi stessi", e il suo valore non risiede nella parametrizzazione del mondo, ma nello stimolare la riflessione su di esso.

---

del negativo. A proposito di quest'ultima, cfr. D. Wojda, *Poetyka negatywna*, in Eadem, *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Universitas, Kraków 1996, pp. 37-71.

[58] M. Stala, *Wolę możliwość. Trzeci raz o jednym wierszu Wisławy Szymborskiej*, in Idem, *Druga strona*, cit., p. 68.

[59] O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, ed. a cura di R. Calabrese Conte, M. Cottone, F. Jesi, trad. it. di J. Evola, Longanesi, Milano 1957, p. 111.

[60] W. Ligęza, *Korekta światopoglądu*, cit., p. 319.

# "Fatica di stelo"
# Dinanzi al silenzio delle piante*

La vita – è il solo modo
per coprirsi di foglie,[1]

Cardo, ortica, bardana,
belladonna
Hanno futuro. S'impadroniranno del deserto
Dei binari arrugginiti,
del cielo e del silenzio.[2]

*Il silenzio delle piante* – l'ultima raccolta di poesie di Wisława Szymborska pubblicata quando la poetessa era ancora in vita – è impreziosita da una sovraccoperta semitrasparente, la cui funzione e il cui significato, proprio come quelli della copertina stessa, sembrano andare oltre il semplice prodotto editoriale. Una carta da lucido parzialmente trasparente nasconde e svela al tempo stesso un groviglio di steli e foglie verde scuro, solo sporadicamente punteggiato da accenti color acquamarina. È impossibile stabilire

* La versione originale di questo testo è stata presentata alla conferenza *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze. Aspekt posthumanistyczny i transhumanistyczny* (Sosnowiec, 8-9 maggio 2013, *Gli esseri umani in relazione agli animali, alle piante e alle macchine nella cultura: aspetti postumanisti e transumanisti*) ed è stato pubblicato nella miscellanea omonima, secondo volume (*Od humanizmu do posthumanizmu*), a cura di J. Tymienieckiej-Suchanek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, pp. 177-186.

[1] W. Szymborska, *Un appunto*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 617 [N.d.T.].

[2] C. Miłosz, *Cardo, ortica*, trad. it. di S. Mereu, in *Wenecja Miłosza*, a cura di F. Fornari, Wydawnictwo Austeria, Kraków – Budapeszt 2012, p. 202.

da dove abbia origine questa fitta vegetazione né quale specie botanica rappresenti. Edera? Convolvolo? È difficile dirlo. Gli enigmi non finiscono qui: l'occhio cerca di convincersi che stiamo guardando – in un primo piano – un disegno in stile illustrazioni dei libri di Jan Marcin Szancer.[3] Le note dell'editore contraddicono tuttavia questa impressione: nella raccolta le poesie sono accompagnate da fotografie di Joanna Gromek-Illg.[4] Queste osservazioni suggeriscono una non ovvietà e un intreccio di significati; "gioco" e "rizoma" – concetti così importanti per la letteratura contemporanea – sono qui difficili da ignorare. Ma andiamo con ordine.

Il mondo della fauna e della flora: questo tema è ben rappresentato nell'opera di Szymborska. Affascinante in particolare per la sua ricchezza e varietà, esso seduce la poetessa sia con forme la cui esistenza non smette mai di stupire sia con quelle che, a causa della loro ubiquità, siamo soliti ignorare. In tal modo, nelle poesie dell'autrice troviamo sia il passero comune (*Salmo*, GN, in LGS, pp. 347-349), sia l'originale oloturia (*Autotomia*, OC, in LGS, p. 319), la cui dubbia bellezza pochi di noi hanno avuto l'occasione di ammirare con i propri occhi. Ciò non costituisce tuttavia un problema, poiché qui non si tratta di ammirazione – orientata per definizione verso l'oggetto della percezione –, ma di stupore, a essa affine dal punto di vista lessicale, che conduce nella direzione opposta, verso il soggetto che percepisce. Nella poesia di Szymborska essa costituisce – come Stanisław Balbus scriveva – "il fondamento dell'autentica capacità cognitiva e dell'autenticità del vivere il mondo e se stessi nei vari ambiti della vita".[5] Anna Węgrzyniak aggiunge:

> Szymborska si stupisce in modo semplice, senza enfasi, quasi in modo banale (perché pone domande che chiunque potrebbe porre), eppure mettendo in discussione la convinzione diffusa (e dunque ordinaria) secondo cui avremmo già una risposta pronta su questo argomento. In modo semplice, perché preciso,

[3] Il richiamo a questa figura di spicco della letteratura per l'infanzia è ulteriormente motivato dal fatto che la raccolta è stata pubblicata nell'ambito della collana Znak Emotikon, pubblicizzata dalla casa editrice come "la migliore letteratura per bambini". Cogliendo l'occasione, vale la pena ricordare che nella biografia artistica di Szymborska è presente il lavoro di illustrazione di un libro per bambini. Nel 1948, infatti, la poetessa illustrò una fiaba per bambini scritta da Adam Włodek, intitolata *Mruczek w butach* (Il gatto con gli stivali, Cracovia 1948). Questo episodio è descritto da Janusz Pawlak nell'articolo *Mruczek z Noblem* (Il gatto col Nobel), "Ryms" 2012, n. 18, p. 22.

[4] W. Szymborska, *Milczenie roślin*, wybór wierszy i fotografie J. Gromek-Illg, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011. La grafica del libro è stata curata da Oksana Shmygol.

[5] S. Balbus, *Wisława Szymborska*, cit., p. 361; cfr. altresì E. Kasperski, *Poezja filozoficzna Szymborskiej (człowiek, byt, poznanie, etyka)*, "Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" 1996, fasc. 31, pp. 11-13.

> nel linguaggio che usiamo ogni giorno, e al tempo stesso in modo insolito, cioè con quel sottile umorismo che le è proprio, un mezzo sorriso, una mezza ironia, spingendo il lettore ad affrontare questioni che nel testo sono state nascoste, taciute.[6]

Anche alla base delle osservazioni naturalistiche di Szymborska sembra esserci principalmente lo stupore. Ad accompagnarlo vi sono: la curiosità intellettuale e l'interrogativo assillante sui vicini della nostra esistenza, l'enigma di quel regno al quale – come scriveva Czesław Miłosz – "Noi non gli apparteniamo. / Appartenendovi / nello stesso istante".[7] La poesia sembra qui addentrarsi in un ambito che – utilizzando la terminologia delle scienze biologiche – si potrebbe definire sinantropico (dal greco *syn* – "con", *anthropos* – "uomo"), ovvero contraddistinto dal principio della coesistenza tra piante e uomini, che viaggiano insieme per il mondo e si insediano insieme nei vari suoi recessi. Le autrici dell'atlante *Rośliny towarzyszące człowiekowi* (Piante che accompagnano l'uomo) descrivono in modo vivace questo fenomeno nell'introduzione al loro lavoro:

> Molte specie della flora autoctona, e persino intere comunità vegetali, vengono sterminate dall'uomo. Al loro posto, invece, giungono continuamente nuovi arrivati. Giungono da est, da ovest e da sud. Sfruttano ogni possibile "mezzo di trasporto". Si attaccano alle scarpe degli escursionisti, si infilano nelle bisacce dei viaggiatori, si aggrappano agli indumenti e, insieme all'uomo, attraversano oceani sconfinati. Viaggiano per centinaia di chilometri in treno. […] Le piante sinantropiche conquistano ogni piccolo lembo di terra. Dai porti e dalle stazioni ferroviarie si diffondono nelle strade e nelle piazze adiacenti. "Vagano" lungo i binari ferroviari e le rive dei fiumi. Occupano i bordi delle strade, i muri di cinta, i cortili, le discariche, i giardini e i parchi.[8]

In questo racconto divulgativo sul fenomeno della sinantropizzazione risuona, generata dall'enumerazione, una nota poetica che esalta i significati su cui l'autrice di *Salmo* concentra la propria riflessione sul mondo vegetale: i significati dell'infinita diversità delle piante, della loro straordinaria volontà

---

[6] A. Węgrzyniak, *„Kiedy wymawiam słowo Nic". O nowych wierszach Wisławy Szymborskiej*, in Eadem, *Czytam, więc jestem. Studia, interpretacje, glosy*, Wydawnictwo ATH, Bielsko-Biała 2004, p. 150.

[7] C. Miłosz, *Trattato poetico*, cit., p. 57.

[8] Z. Schwarz, J. Szober, *O pochodzeniu roślin towarzyszących człowiekowi*, in Eadem, *Rośliny towarzyszące człowiekowi. Atlas*, Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1969, pp. 5-7.

di sopravvivenza, del loro avvicinamento all'uomo. E sebbene nella nomenclatura botanica si incontrino spesso i termini: "comune" (borsapastore, berteroa, podagraria, camomilla, achillea, tarassaco) e "ordinaria" (ortica, piantaggine), a Wisława Szymborska nulla in natura sembra né comune né banale. La compagnia delle piante, che si è solita considerare così ovvia da risultare impercettibile, costituisce per la poetessa un affascinante oggetto di osservazione e riflessione. E particolarmente intrigante sembra il loro silenzio, poiché, come scriveva Stanisław Rosiek nel contesto della prosa di Bruno Schulz, "le piante – tacendo – dicono al tempo stesso molto di più".[9]

Lo stupore è il punto di partenza sia della descrizione scientifica sia di quella poetica della natura. Il rimprovero che la protagonista della poesia *Disattenzione* rivolge a se stessa: "Ieri mi sono comportata male nel cosmo / Ho passato tutto il giorno senza fare domande, / senza stupirmi di niente",[10] eleva lo stupore al rango di imperativo esistenziale (*DP*, in *LGS*, pp. 671-673). Esso era già presente nella poesia *Ora mattutina* (*A*, in *LGS*, p. 597), in cui il racconto della nascita del giorno si chiude con una constatazione che risuona come un rimprovero rivolto a se stessa: "Ciò mi stupisce troppo di rado, ma dovrebbe".[11] Il mondo, infatti, esige a gran voce che gli si pongano delle domande:

> […] come e perché –
> E da dove è saltato fuori uno così –
> E a che gli servono tanti dettagli in movimento.[12]

Szymborska pone queste domande in ciascuna delle sue raccolte di poesie. L'intenzione artistica dell'autrice delle fotografie che corredano la raccolta *Il silenzio delle piante* era proprio quella di fissare quell'atteggiamento – caratteristico delle poesie della vincitrice del Premio Nobel – riguardante l'impegno cognitivo nei confronti del mondo e di ricerca del suo significato;

[9] S. Rosiek, *Ludzie i rośliny*, in *Literacka symbolika roślin*, red. A. Martuszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997, p. 155. Secondo l'interpretazione di Rosiek, la lezione fondamentale che le piante possono impartire all'uomo è quella della trasformazione: "Osservando le piante, l'uomo potrebbe imparare molto da loro. Per Schulz, infatti, le piante sono gli esseri che realizzano nel modo più perfetto il principio fondamentale, sebbene semplice, dell'esistenza. Le piante si trovano nel flusso principale dell'esistenza. Sono più radicate nell'essere rispetto all'uomo, agli animali e persino alle cose, che non comprendono cosa siano il movimento e il cambiamento. Il loro principio di esistenza è la metamorfosi – una metamorfosi inscritta nel ciclo delle trasformazioni della natura, che si ripete secondo lo stesso identico copione, una metamorfosi dunque come passaggio codificato da una forma all'altra. Per l'uomo è un modello irraggiungibile" (ibidem).

[10] W. Szymborska, *Disattenzione*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 671 [N.d.T.].

[11] W. Szymborska, *Ora mattutina*, in ivi, p. 597 [N.d.T.].

[12] W. Szymborska, *Disattenzione*, in ivi, p. 671 [N.d.T.].

lei stessa afferma che "mostrano una realtà che non si vede, che è impossibile cogliere se non si ha voglia di guardare".[13]

Riesaminata, questa volta alla luce di tale indicazione, la copertina del libro si rivela essere una fotografia scattata attraverso la superficie dell'acqua, un'immagine misteriosa del mondo sottomarino – un mondo che, pur percependo, in realtà non possiamo raggiungere. La sua immagine osservata dall'esterno è distorta, poiché subisce una rifrazione secondo le leggi dell'ottica. A sua volta, scendendo sotto la superficie dell'acqua, perdiamo la prospettiva generale che avevamo stando sulla riva. Lo specchio d'acqua immortalato dall'autrice delle foto è dunque una sorta di confine, su cui ci fermiamo nel nostro contatto con la natura e sulla cui essenza riflette l'autrice delle poesie scelte in questa raccolta.

La riflessione della poetessa sul mondo – incluso il mondo della natura – condotta secondo la sua amata poetica delle "domande ingenue", delle domande "come e perché", rivolge la nostra attenzione a epoche e testi in cui tali domande venivano rivolte alla realtà e si sapeva dare solo risposte semplici. La conoscenza elementare delle protagoniste del titolo, espressa nella poesia *Il silenzio delle piante*: "So cosa sono foglia, petalo, spiga, stelo, pigna, / e cosa vi accade in aprile, e cosa in dicembre" (*A*, in *LGS*, pp. 579-581), richiama alla mente gli scritti dei primi filosofi della natura, che, ancora privi degli strumenti scientifici, utilizzando l'unico metodo a loro disposizione: "vedo e descrivo", davano espressione al loro fascino per la diversità del mondo, compreso il mondo vegetale che qui ci interessa. A cavallo tra il IV e il III secolo a.C., nelle *Ricerche sulle piante*, Teofrasto di Ereso, allievo di Aristotele, scriveva:

> Rispetto alla forma c'è anche differenze ben manifeste tra pianta e pianta, e tra parte e parte. Queste differenze derivano dalla grandezza o piccolezza, dalla durezza o mollezza, dalla levigatezza o ruvidezza sia della scorza, sia delle foglie, sia delle altre parti; così pure da una certa bellezza o deformità esteriore e da una particolare bontà o asprezza di frutti.[14]

e ancora:

> In conclusione le differenze delle foglie si desumono o dalla grandezza, o dal numero, o dalla figura, o dalla larghezza, o dalla

[13] <http://www.culture.pl/baza-literatura-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/wislawa-szymborska-milczenie-roslin> (accesso: 15.03.2013).

[14] Teofrasto, *La storia delle piante*, volgarizzata e annotata da F. Ferri Mancini, Ermanno Loescher & C., Roma 1901, p. 15.

> concavità o dalla strettezza, o dall'asprezza o dalla levigatezza, o dall'essere o non essere spinose. Si aggiunga anche dove e in che modo sono attaccate: dove, ossia se alla radice o ai ramoscelli o al caule o ai rami: in che modo, ossia se col picciuolo o senza, e se più da uno stesso picciuolo provengono.[15]

Queste descrizioni sembrano riprodurre quella visione iniziale tanto cara alla poetessa. In esse risuona lo stupore del fanciullo (lo stesso che ha colto nelle poesie *Una bimbetta tira una tovaglia*, *A*, in *LGS*, p. 585, e *Intervista a un bambino*, *OC*, in *LGS*, pp. 311-313), ma anche la gioia/fascino della coesistenza umana con innumerevoli forme e figure, che funge da impulso alla loro descrizione. Ritroviamo questa gioia in una delle note di *Letture facoltative*, nella voce dedicata a un libro di Daniel e Stanisław Tałałaj intitolato *Dziwy świata roślin* (Le meraviglie del mondo vegetale):

> Per i profani, curiosi di sapere su quale terra vivono, gli autori hanno descritto in questo libro diverse centinaia di piante dall'aspetto e dal comportamento singolari. Giganti del mondo vegetale, matusalemme e mostri. Primati vegetativi e stramberie botaniche. Campioni di astuzia. Le diavolerie della fisiologia. Piante lussuriose, piante aggressive, piante corazzate, piante imprevedibili. Dallo sviluppo frenato e dallo sviluppo irrefrenabile. Piante carnivore e non meno rapaci vegetariane. Quali fanfaronate non s'inventa la natura. Strampalerie bulbose. Fanfaluche fiorite. Fifone spinose e bestione inermi. *Meravigliose meraviglie, mirabolanti mirabilie, mirifiche, mirevoli miriadi*.[16] Alberi che cedono sotto il peso delle loro stesse chiome. Fiori di otto chili. Pigne lunghe un metro. Funghi che brillano come torce elettriche. Radici con una forza di aspirazione fino a 153 atmosfere. Piante che attingono acqua dalle proprie foglie. Piante che imitano le pietre. Anche le più minuscole tra le minuscole, lunghe un millimetro e mezzo, ma con foglioline estremamente ingegnose.[17]

---

[15] Ibidem, p. 43.

[16] Il frammento a partire da "Le diavolerie…" fino a "…mirevoli miriadi." è secondo la traduzione di A. Ceccherelli, in A. Bikont, J. Szczęsna, *Cianfrusaglie del passato. La vita di Wisława Szymborska*, a cura di A. Ceccherelli, Adelphi, Milano 2015, p. 141 [N.d.T.].

[17] Corsivo mio [I.G.W.]. W. Szymborska, *Lektury nadobowiązkowe*, parte 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, p. 53. È proprio da un fascino come quello espresso nel brano citato di Szymborska che sono nate le seguenti pubblicazioni: A. Stewart, *Zbrodnie roślin. Chwast, który zabił matkę Abrahama Lincolna i inne botaniczne okropieństwa*, przeł. D. Wójtowicz, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2001; J. King, *Sekretne życie roślin*, przeł. E. Kołodziejak-Nieckuła, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.

La frase di Leśmian, utilizzata in questo frammento e sottolineata qui in corsivo, conferisce dinamismo ed espressività, ma introduce anche il senso della diversità e dell'unicità del mondo vegetale rispetto a quello umano. E le differenze iniziano già a livello descrittivo. All'irrefrenabile inventiva della natura, alla rigogliosità delle sue incarnazioni, alla propensione alle eccezioni e alle aberrazioni, Szymborska contrappone le aspirazioni umane alla sistematizzazione, alla divisione e alla classificazione, il cui patrono in botanica e zoologia rimane ovviamente Linneo e il suo sistema tassonomico degli organismi. Come ordinare gli esseri vegetali e animali? – chiede la protagonista di *Compleanno* (*OC*, in *LGS*, p. 309). Come delimitare i territori delle specie? – le fa eco il soggetto di *Salmo*. Solo che entrambi questi monologhi lirici sono racchiusi tra virgolette ironiche, trasformandosi in una beffa della debolezza umana per l'ordine ontologico-epistemologico, una imperfezione dettata in egual misura dal senso di superiorità e dalla paura esistenziale del nulla. Come simbolo della sconfitta delle aspirazioni totalitarie della botanica va considerato l'erbario, "cimitero delle piante" (come lo definì Stanisław Rosiek) – opera sempre incompleta, poiché è impossibile raccogliervi tutti i rappresentanti del mondo vegetale, ma anche sempre fallimentare dal momento che gli esemplari in esso contenuti perdono irrimediabilmente il loro colore, il loro profumo e la loro forma, diventando un'ombra lontana della loro figura originaria, rappresentata in natura.[18] A proposito degli esemplari che compongono l'erbario, analizzando le filosofie vegetali relative alla struttura del fusto e del rizoma, Andrzej Marzec scrive: "Chiusi, morti, incollati tra le pagine, oggi non sono in grado di commuovere nessuno [...]. Il pensiero vegetale, generato dall'"albero della conoscenza", si è esaurito".[19]

Nella visione di Szymborska, la griglia tassonomica diventa una rete con cui l'uomo cerca invano di intrappolare la natura, esponendosi al ridicolo. "L'occhio e la lente del saggio"[20] non riescono a descrivere la molteplicità degli esseri; le classificazioni contemporanee, sebbene molto più avanzate delle descrizioni di Teofrasto, continuano a rivelare le loro lacune. "Le suddivisioni sono degne di rispetto, ma richiedono sempre integrazioni che confondono nuovamente il tutto." – scriveva Szymborska a proposito della

[18] S. Rosiek, *Ludzie i rośliny*, cit., p. 157.

[19] A. Marzec, *Roślinna myśl filozoficzna (czyli myślenie rośl-inności)*, "Czas Kultury" 2008, n. 5, p. 12.

[20] A. Mickiewicz, *Romanticismo*, trad. it. di C. Verdiani, in Idem, *Pagine scelte*, a cura di G. Maver, introduzione di B. Meriggi, R. Picchio e C. Verdiani, Italpress, Milano 1956, p. 59 [N.d.T.].

lettura del libro di George Kubler *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*.[21]

Forse varrebbe la pena ricercare le cause del fallimento delle classificazioni naturalistiche nelle intenzioni, non del tutto nobili, che stanno alla base delle tassonomie? La regola botanica che divide le piante in specie, generi, famiglie, ordini, cladi, classi, regni e domini sembra confermare l'opinione della poetessa espressa nel *Salmo*, secondo cui "Solo ciò che è umano può essere veramente estraneo".[22] In queste suddivisioni a più livelli si intuisce l'operato di un essere che era solito definirsi "la corona del creato". Non c'è, dunque, da stupirsi che questa creatura miri a tutti i costi a mantenere le gerarchie che la elevano al di sopra degli altri esseri. Nella poesia *Salmo* il soggetto lirico, desiderando di "afferrare con un solo sguardo tutta questa confusione, / su tutti i continenti!", esprime un sogno di potere. Uno sguardo simultaneo, che abbraccia la totalità, è uno sguardo dall'alto, una pretesa infondata di dominare il mondo, secondo la poetessa altrettanto ridicola quanto il disperato tentativo, intrapreso in *Compleanno*, di sistemare il mondo su scaffali e in brocche.

Come accogliere allora quell'immensità di impressioni che la natura ci offre? Come comportarsi di fronte a questa moltitudine di flora e fauna? Quale posizione assumere nei suoi confronti per non esporsi al ridicolo o alla confusione? Siamo convinti che la nostra conoscenza della natura sia vasta e certa, eppure non ci abbandona lo stupore per le "meraviglie del mondo vegetale". Questo atteggiamento – utile dal punto di vista cognitivo – ha anche un suo lato oscuro. Umiliato dalla propria ignoranza e spinto da una curiosità malsana (alla quale la poetessa ha dedicato la poesia *Scoperta*, OC, in LGS, pp. 293-295), l'uomo fatica a trovare il proprio posto nella schiera degli esseri. È difficile per lui anche rassegnarsi al fatto che, in realtà, non è in grado di andare oltre la triade tracciata dagli antichi: stupore – (ri)conoscenza preliminare – descrizione. E neanche un passo oltre. L'inquietudine interpretativa della copertina semitrasparente de *Il silenzio delle piante* introduce un significato che è stato colto da una foto "subacquea" – quel senso, ripetiamolo, simbolicamente espresso, del confine che separa l'uomo dal mondo della natura. L'uomo, che ne fa parte ma al tempo stesso ne è escluso, osserva le piante e gli animali, scorgendo appena il contorno degli eventi che si svolgono al di là di quel confine e intuendone solo il significato. Questo confine, segnato dal tempo, dalla memoria e dalla morte, è altresì, in un certo senso, naturale: l'uomo non

[21] W. Szymborska, *Lektury nadobowiązkowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, p. 115. In italiano cfr. G. Kubler, *La forma del tempo: considerazioni sulla storia delle cose*, introduzione di G. Previtali; trad. it. di G. Casatello, G. Einaudi, Torino 1976 [N.d.T.].

[22] W. Szymborska, *Salmo*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 349 [N.d.T.].

lo traccia, ma si limita ad accettarlo. È coinvolto in questo ordine contro la sua volontà e senza possibilità di liberarsene, poiché – come afferma la poetessa nella poesia *La vita difficile con la memoria* – "anche per me sarebbe una condanna" (*Q*, in *LGS*, p. 699).

Szymborska espone questa lezione di spirito pascaliano senza alcun senso di superiorità; al contrario, si concentra sul capovolgimento della gerarchia: l'esaltazione, in realtà, rivela la nostra umiliazione. Nella poesia di Szymborska l'uomo non è più il coronamento del creato; al contrario, nel migliore dei casi gli viene assegnato un ruolo paritario rispetto agli altri esseri, e talvolta persino secondario, come nel componimento, che presenta un eroe anonimo, *Ritratto a memoria*, in cui "in primo piano" deve trovarsi "qualunque cosa. / Purché sia un uccello / che sta giusto passando in volo" (*Q*, in *LGS*, p. 721). In questo verso Szymborska compie un passaggio fulmineo dallo sminuimento dell'animale alla sua nobilitazione, che avviene in un certo senso a spese dell'uomo, il cui ritratto poetico-enigmatico consiste solo in una serie di domande retoriche, che connotano l'anonimato e la fugacità della sua esistenza.

Tale capovolgimento della gerarchia lo osserviamo nella poesia *Nuvole* (*A*, in *LGS*, p. 571), le cui protagoniste, fluttuando con fare solenne sopra le nostre teste, constatano con generosità:

> Gli uomini esistano pure, se vogliono,
> e poi uno dopo l'altro muoiano,
> loro, le nuvole, non hanno niente a che vedere
> con tutta questa faccenda
> molto strana.[23]

Il parallelismo tra l'esistenza dell'uomo e quella delle nuvole implica al tempo stesso la loro separazione – quella stessa separazione di cui parlava Zbigniew Herbert nella poesia *Il monte di fronte al palazzo*, tratta dalla raccolta *Iscrizione*:

> in verità tra la natura e il destino dell'uomo
> non c'è un legame effettivo
>
> il detto che l'erba se la ride della sciagura
> è una trovata di sconsolati e irresoluti
>
> un caso singolare: due rette parallele
> non si incontrano neppure all'infinito

[23] W. Szymborska, *Nuvole*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 571 [N.d.T.].

è quanto se ne può dire onestamente.[24]

La beffarda utopia dell'erba, di cui scrive Herbert, sarebbe un segno non solo di interesse per l'uomo, ma anche di ostilità nei suoi confronti. Questo fantasma è dettato dalla tendenza innata degli esseri umani a umanizzare letteralmente la natura, a percepirla attraverso una lente antropomorfa. Chiedendoci – seguendo Aristotele – "se le piante hanno un'anima oppure no, se possono provare desiderio, dolore, piacere, e se sanno discernere",[25] esprimiamo non tanto una curiosità cognitiva, quanto un'incapacità di uscire dall'orizzonte delimitato dalla nostra condizione. Malgrado gli sforzi, non riusciamo ad adottare una prospettiva "non umana" di osservazione del mondo vegetale, e le successive pubblicazioni a essa dedicate sono semplicemente – come scrisse David Attenborough nell'introduzione al suo libro sulla vita segreta delle piante – "un tentativo di vedere il mondo naturale non dal nostro punto di vista, ma dal loro [dalle piante – I.G.W.]".[26] L'eroina de *Il silenzio delle piante* non si fa illusioni al riguardo: "la mia curiosità non [è] reciproca"[27] – il rapporto non è simmetrico. Ciò non sembra tuttavia costituire un ostacolo – dopotutto la conoscenza, sebbene "unilaterale", "si sviluppa abbastanza bene".[28] Il mondo della natura attrae e irrita, senza lasciarsi domare dai metodi della scienza, le cui risposte sono tanto spesso corrette quanto errate. Per il poeta una situazione del genere porta i segni dell'agio, aprendo un campo di imitazione, speculazione e divagazione, di cui la letteratura si nutre così volentieri. Questa, a sua volta, diventerà uno dei modi in cui l'uomo si avvicina alla natura, questa volta senza le intenzioni impure di impossessarsi del suo territorio o di strapparle i suoi segreti.

Un esempio di questo approccio è la descrizione che la poetessa fa della situazione dell'Io proposta da Lévinas in relazione all'Altro, con l'uomo e le piante come protagonisti, costruita dalla poetessa nella poesia *Il silenzio delle piante*. L'atteggiamento di apertura verso esseri diversi da sé, tradizionalmente considerati indegni di attenzione, come è dimostrato nell'or ora menzionato componimento, merita rispetto e imitazione. All'estremo opposto si collocano le parole del soggetto della poesia *Scheletro di dinosauro*:

---

[24] Z. Herbert, *Il monte di fronte al palazzo*, in *Rapporto dalla città assediata*, a cura di P. Marchesani, con un saggio di I. Brodskij, Adelphi, Milano 1993, p. 109.

[25] Aristotele, *Le piante*, testo greco a fronte, introduzione, traduzione, note e apparati di M. F. Ferrini, Bompiani, Milano 2012, p. 247.

[26] D. Attenborough, *Introduzione*, in Idem, *La vita segreta delle piante. Storia naturale del comportamento dei vegetali*, Edizioni Piemme, Casale Monferrato (AL) 1995, p. 9.

[27] W. Szymborska, *Il silenzio delle piante*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 579 [N.d.T.].

[28] Ibidem.

"la vita è bella e la terra ci appartiene" (*OC*, in *LGS*, p. 297). L'orgoglio per le conquiste della propria specie, che vi risuona, in realtà sa di alterigia. È questa che genera quell'atteggiamento dominante nelle opinioni umane, di spirito antropocentrico, definito da Peter Singer sciovinismo di specie (specismo),[29] che in *Il silenzio delle piante* non ha ragione di esistere. Singer pone decisamente tale visione sullo stesso piano del sessismo e del razzismo, rifiutando la possibilità di una loro tolleranza selettiva.[30] Il rapporto di superiorità/inferiorità tra le specie, dettato da un modo di pensare sciovinista, è al centro della poesia *Tarsio* (*US*, in *LGS*, pp. 245-247), il cui protagonista parla dalla posizione di uno schiavo:

> Il mio signore è buono –
> Il mio signore è benigno –
> Chi ne darebbe testimonianza, se non ci fossero
> animali immeritevoli di morte?[31]

Nonostante l'atteggiamento di sottomissione assunto dal personaggio, nel suo monologo risuona chiaramente una nota di ironia. Esprime una sorta di scherno nei confronti dell'umanità, che ha fondato il proprio dominio sul mondo animale infliggendo la morte a queste creature, sebbene anch'essa sia soggetta alle sue sentenze. Il tarsio si inchina all'uomo solo in apparenza. Guarda l'opera di distruzione da lui compiuta dalle profondità della sua esistenza, che è in egual misura fonte della sua umiltà ("piccola bestiola, quasi metà di qualcosa") e del suo orgoglio ("il che comunque è un insieme non peggiore di altri").[32] Il verso che apre la prima e l'ultima strofa: "Io, tarsio, padre e nonno di tarsio",[33] è una manifestazione di soggettività e di continuità generica dell'esistenza, che il "grande signore" non riesce a minacciare. Secondo l'interpretazione proposta da Martin Buber, classico della filosofia del dialogo, il tarsio, in quanto animale, non ha bisogno di conferme, "perché è ciò che è, in modo aproblematico".[34]

---

[29] P. Singer, *Wyzwolenie zwierząt*, przeł. A. Alichniewicz, A. Szczęsna, PIW, Warszawa 2004, p. 38 *et passim*.

[30] Cfr. "bisogna ammettere che lo sciovinismo di specie è un male. Ciò significa che, se si prende sul serio la moralità, bisogna cercare di eliminarne le manifestazioni dalla propria vita, oltre che combatterle altrove. Altrimenti non si può criticare il razzismo o il sessismo senza ipocrisia" (ibidem, pp. 321-322).

[31] W. Szymborska, *Tarsio*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 245 [N.d.T.].

[32] Ivi, p. 247.

[33] Ibidem.

[34] M. Buber, *Distanza originaria e relazione (1950)*, in Idem, *Il principio del dialogo e altri saggi*. Nuova versione italiana con note di commento, a cura di A. Poma, San Paolo, Cinisello Balsamo (Milano) 2014, p. 292.

In conclusione: "Io, tarsio, so bene quanto occorra essere un tarsio",[35] il protagonista della poesia dimostra sia la consapevolezza della propria esistenza sia la sua importanza.

Il sospetto espresso nella poesia *Non occorre titolo* riguardo alla falsità della convinzione "ciò che è importante / sia più importante di ciò che non lo è" (*FI*, in *LGS*, p. 499), dal punto di vista del tarsio è una certezza.[36]

Nella poesia *Il silenzio delle piante* (*A*, in *LGS*, pp. 579-581) gli espedienti ironici si rivelano ormai superflui. Il soggetto della poesia compie una sorta di sminuimento di sé stesso contrapponendo, "agli occhi" delle piante, la propria anonimia alla varietà dei nomi che esse portano:

> Ho dei nomi da darvi:
> acero, bardana, epatica,
> erica, ginepro, vischio, nontiscordardimé,
> ma voi per me non ne avete nessuno.[37]

Nella strofa successiva questa disparità viene espressa in modo esplicito: il soggetto si sente "qualcuno / che per voi è a tal punto nessuno".[38] Senza lasciarsi scoraggiare da questa disparità, la protagonista elenca con dedizione le somiglianze che uniscono piante e persone: "Viaggiamo insieme"; "molto ci unisce"; "La stessa stella ci tiene nella sua portata"; "Gettiamo ombre basate sulle stesse leggi"; "Cerchiamo di sapere qualcosa"; "ciò che non sappiamo, anch'esso ci accomuna".[39] L'armonia di questa analogia è tuttavia turbata da un fatto innegabile. Il piano di intesa, seppure così ampio, non è – dal momento che non può esserlo – il piano del contatto inteso in senso tradizionale. La conclusione che Michał Paweł Markowski trae dalla lettura delle poesie *Conversazione con una pietra* (*S*, in *LGS*, pp. 177-179), *Il silenzio delle piante* (A, in LGS, pp. 579-581) e *Vista con un granello di sabbia* (*GP*, in *LGS*, pp. 423-425), è inequivocabile: "tra il mondo umano e quello non umano si estende un abisso in cui il linguaggio sprofonda".[40]

---

[35] W. Szymborska, *Tarsio*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 247 [N.d.T.].

[36] La poetessa seguirà questo principio in molti ambiti della sua produzione artistica. Sotto la sua guida nasceranno, tra l'altro, *Letture facoltative*. Sull'argomento cfr. S. Tomala, *Homo ludens z książką w ręku. (Na marginesie „Lektur nadobowiązkowych" Wisławy Szymborskiej)*, "Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" 1996, fasc. 31, pp. 59-66.

[37] W. Szymborska, *Il silenzio delle piante*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 579 [N.d.T.].

[38] Ibidem.

[39] Ibidem.

[40] M.P. Markowski, *Słowa i rzeczy*, "Tygodnik Powszechny" 2012, n. 40 [inserto "Radość Pisania"].

Come si orienta Szymborska in questa situazione che sembra un vicolo cieco?

Analizzando la "vita con la natura", Martin Buber scrisse: "Qui la relazione oscilla nel buio, al di sotto della parola. Le creature reagiscono di fronte a noi, ma non hanno la possibilità di giungere fino a noi, e il nostro dir-tu a loro è fissato alla soglia della parola ".[41] La filosofia del dialogo prevede, in tali circostanze, una soluzione extralinguistica:

> può anche accadere che, osservando l'albero, io venga coinvolto nella relazione con lui, e allora l'albero non è più un esso. […] L'albero non è un'impressione, non è un gioco della mia immaginazione, non è uno stato d'animo, ma è un corpo vivo davanti a me e ha a che fare con me, come io con lui, solo in un modo diverso. Non si cerchi di svigorire il significato della relazione: relazione è reciprocità.[42]

Sono proprio questi incontri con la natura – incontri in cui l'accento si sposta dalla comunicazione al contatto stesso – che Szymborska organizza nelle sue poesie. Per indicare l'assenza di un canale comunicativo tradizionale, pur mantenendo l'imperativo della vicinanza, la poetessa sceglie – al pari di Miłosz nel citato frammento di *Trattato poetico* – la via del paradosso, che con la sua etimologia greca rimanda alla categoria dello stupore (gr. *parádoksos* – "strano"), fondamentale per la questione qui analizzata. Il finale de *Il silenzio delle piante* recita:

> Parlare con voi è necessario e impossibile.
> Urgente in questa vita frettolosa
> E rimandato a mai.[43]

L'avvicinamento si rivela al tempo stesso un allontanamento, ma anche il contrario: è con questa affermazione che va integrata l'interpretazione della copertina semitrasparente della raccolta poetica di Szymborska, alla quale la poesia *Il silenzio delle piante* ha dato il titolo.

Su questa situazione grava la necessità di parlarne, l'imperativo di una riflessione espressa a gran voce – nella fattispecie la voce della poesia – sul rapporto che unisce gli uomini e la natura. Il senso sovraordinato di tale atteggiamento sembra esprimersi nell'ipotesi formulata da Gilles

[41] M. Buber, *Io e tu* (1923), in Idem, *Il principio dialogico*, cit., p. 62.

[42] Ivi, p. 63.

[43] W. Szymborska, *Il silenzio delle piante*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 581 [N.d.T.].

Deleuze e Félix Guattari nel loro famoso testo sulla natura rizomatica del pensiero umano: "E se l'uomo diventasse animale o vegetale attraverso la letteratura?"[44]

In questa domanda retorica si nasconde un suggerimento.

Pur consapevole dell'inevitabile fallimento, la poetessa continua a tentare un contatto letterario con la natura. In *Nuvole*, avvalendosi di un espediente linguistico apparentemente passivo, imita la voce dei fenomeni atmosferici, in realtà dando loro voce e, così facendo, ne costruisce la soggettività ("Gli uomini esistano pure, se vogliono", *A*, in *LGS*, p. 571). Il senso del confine viene espresso nel contenuto del monologo lirico che confronta (con un contemporaneo ribaltamento del segno di valore) la fugacità delle nuvole con quella dell'uomo. Non si può tuttavia negare che stiamo assistendo all'incontro di entrambi i mondi.

Esso avviene nello spazio della poesia, e dunque in un ambito in cui tutto è possibile. È qui che risuona con maggiore forza la verità che l'uomo, nella sua presunzione antropocentrica, ignora: la convinzione che la distanza che separa gli esseri umani dalle altre creature sia in realtà minima, alimentando ulteriormente i sogni di stabilire un contatto. Concentrata in due brevi versi della poesia *Un appunto*: "essere un cane, / o carezzarlo sul suo pelo caldo" (*A*, in *LGS*, p. 617), essa mostra l'intreccio tra ciò che è umano e ciò che è "non umano", che, come il dritto e il rovescio, ci capitano a seconda del verdetto del destino. Solo esso, infatti, potrebbe dare una risposta alle domande retoriche della poesia *Stupore* (*OC*, in *LGS*, p. 307):

> […] In una casa e non nel nido?
> Pelle e non squame? Non foglia, ma viso?

A questa casualità dell'assegnazione è dedicata anche la poesia *Nella moltitudine* (*A*, in *LGS*, pp. 567-569), la cui protagonista è consapevole che per poco non avrebbe potuto essere

> Qualcuno d'un formicaio, banco, sciame ronzante,
> […] allevato per farne una pelliccia,
> Per il pranzo della festa,
> qualcosa che nuota sotto un vetrino.[45]

[44] G. Deleuze, F. Guattari, *Kłącze*, przeł. B. Banasiak, "Colloquia Communia" 1988, n. 1-3, p. 222.

[45] W. Szymborska, *Nella moltitudine*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 567 [N.d.T.].

Apprezza l'unicità del proprio essere, i privilegi della memoria e dell'(auto)riflessione ad esso connessi, sottolineando al contempo il ruolo del destino, al quale deve questi doni ("Sono quella che sono. / Un caso inconcepibile, / come ogni caso"), senza attribuirsi in alcun modo alcun merito. Esponendo la verità ovvia, sebbene dimenticata, del "coesistere" umano con la natura, Szymborska esplora quei livelli del linguaggio che hanno immortalato tale coesistenza. Per l'elemento del discorso, il divario tra cultura e natura non ha mai rappresentato un abisso insormontabile. "Vegetare", "mettere radici", "unione feconda", "appassire di nostalgia", "discorso fiorito", "bellezza sfiorita", "fior di gioventù", "albero genealogico" – le prove tratte dai dizionari non lasciano dubbi al riguardo, rivelando l'aspetto "vegetale" della comunicazione umana. La forza di attrazione tra fauna e flora, da un lato, e lingua, letteratura e cultura, dall'altro, si manifesta in vari modi, il più comune dei quali sembra essere la personificazione, la stessa grazie alla quale "i cipressi parlano" nella poesia di Norwid *A Verona*, manifestando la loro comprensione per la tragedia amorosa di Romeo e Giulietta. Questo motivo della pianta parlante, mutuato dalla fiaba, si inserisce nella magia del rapporto tra piante ed esseri umani,[46] diventando al contempo il modo letterario più diffuso per rompere il silenzio delle piante.

Nel progetto cosmogonico delineato nella poesia *Progetto un mondo* (*AY*, in *LGS*, pp. 97-99), è proprio la comunicazione degli esseri umani con la fauna e la flora a costituire il primo presupposto del nuovo mondo:

> Ecco un capitolo:
> La lingua di Animali e Piante
> dove per ogni specie
> c'è il vocabolario adatto.
> Anche un semplice buongiorno
> scambiato con un pesce,
> àncora alla vita
> te, il pesce, chiunque.
>
> Quell'improvvisazione di foresta
> da tanto presentita, d'un tratto
> nelle parole manifesta!
> Quell'epica di gufi!
> Quegli aforismi di riccio,

[46] Mircea Eliade ha trattato questa relazione nel *Traktat o historii religii* (przeł. J. Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1966), nel capitolo intitolato *Roślinność: symbole i ryty odnowienia* (pp. 262-324).

composti quando
siamo convinti
che stia solo dormendo![47]

La dimensione spirituale della natura troverà espressione nella letteratura, che metterà a disposizione la sua poetica a questo scopo ("improvvisazione", "epica", "aforismi"). Nella versione "corretta" del mondo, nella sua seconda edizione letteraria, il mistero del tempo e del sogno verrà svelato, e le piante e gli animali (compresi i pesci) parleranno, non tanto con voce umana quanto con la propria, ma questa voce diventerà finalmente comprensibile all'uomo. Questa comunicazione avrà una dimensione unificante, collegando "te, il pesce, chiunque", creando una comunità di esseri che finora era rimasta solo nella sfera dei sogni. Sin dai suoi albori, la cultura ha arricchito il suo repertorio semantico con motivi tratti dal mondo vegetale, integrando la natura nel simbolo e nel *topos*.[48] Una delle manifestazioni più originali di questo tipo di attività è il linguaggio dei fiori – una sorta di gioco sociale, chiamato anche conversazione con i fiori, e basato su un codice in cui ai nomi dei fiori sono stati associati determinati sentimenti.[49] La menziono qui perché nel suo nome figurato, che si riferisce inequivocabilmente alla sfera della comunicazione, è stata immortalata – cosa non estranea anche a Szymborska – la curiosità umana verso la natura come quella che conosce e che non vuole svelare i propri segreti. Come scrive Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska, che studia il fenomeno del linguaggio dei fiori in un contesto più ampio: "Nessun fiore (pianta) ha valore e significato di per sé, ma li acquisisce grazie a determinate parole e gesti che lo distinguono dall'ambiente circostante attraverso la partecipazione all'archetipo".[50]

---

[47] W. Szymborska, *Progetto un mondo*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 97 [N.d.T.].

[48] Cfr. fra gli altri, *Literacka symbolika roślin*, red. A. Martuszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997; *Język a kultura*, vol. 16: *Świat roślin w języku i kulturze*, red. A. Dąbrowska, I. Kamińska-Szmaj, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

[49] Ireneusz Sikora illustra il quadro storico-letterario del fenomeno del "linguaggio dei fiori" nel capitolo del suo saggio *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski* (Szczecin 1987), intitolato *W kręgu dziewiętnastowiecznej kultury obyczajowej. „Mowa kwiatów"* (pp. 23-35).

[50] D. Wężowicz-Ziółkowska, *Mowa kwiatów*, in *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, p. 397. Questo contesto archetipico è trattato da Manfred Lurker nel suo saggio: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach* (przeł. R. Wojnakowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994), nel capitolo intitolato *Język kwiatów* (pp. 225-241).

Attribuendo significati alle piante e poi facendo riferimento a tali accezioni, di fatto assegniamo in un certo senso soggettività agli esseri vegetali, sebbene allo stesso tempo ne fissiamo i significati per mezzo dell'allegoria. La ricercatrice sottolinea inoltre l'inesauribile popolarità del "sistema semiotico *langage des fleurs*",[51] il che sembra confermare l'esistenza di un imperativo senza tempo di unire i mondi degli esseri umani e delle piante nella prospettiva della loro comunicazione reciproca.

Rientra in questo imperativo anche il concetto del linguaggio dei fiori proposto da Georges Bataille, il quale considerava l'aspetto delle piante come il loro messaggio principale, e non i significati convenzionali e in realtà arbitrari che l'uomo vi attribuiva:

> Che la maggior parte delle giustapposizioni del *linguaggio dei fiori* abbiano un carattere fortuito e superficiale, è ciò che si potrebbe prevedere prima ancora di consultare la lista tradizionale. Se il *pissenlit* o radicchicello, significa *espansità*, il narciso *egoismo* o l'assenzio *amarezza*, se ne vede fin troppo facile la ragione. […] Poco importa, insomma, che l'acquilegia sia l'emblema della tristezza, la bocca di leone dei desideri, la ninfea dell'indifferenza….[52]

Di fronte all'arbitrarietà dei significati attribuiti alle piante in virtù di una tradizione del tutto immotivata, Bataille constata: "Ora, sarebbe facile mostrare che la *parola* permette soltanto di cogliere nelle cose i caratteri che determinano una situazione relativa, cioè la proprietà che permettono un'azione esteriore. Mentre *l'aspetto* introdurrebbe i valori decisivi delle cose…".[53]

La percezione del concreto, proposta da Bataille come via per cogliere l'essenza delle cose, sembra più vicina a Szymborska di quanto si potrebbe pensare. Tenendo presente la diagnosi di Anna Kamieńska, che scriveva: "L'originalità e la modernità di Szymborska consistono nella rottura con la concezione tradizionale del lirismo come stato d'animo e sentimento",[54] osserviamo senza difficoltà che l'autrice di *Qui* rifugge dalle emozioni

[51] D. Wężowicz-Ziółkowska, *Mowa kwiatów*, cit., p. 398. Anche gli studiosi di letteratura apprezzano e sfruttano la capacità semiotica del linguaggio dei fiori proprio in quanto sistema semiotico (cfr. A. Nawarecki, *Urtica*, in Idem, *Pokrzywa. Eseje*, Wydawnictwo Off-max, Sosnowiec 1996, pp. 9-39).

[52] G. Bataille, *Il linguaggio dei fiori*, in Idem, *Documents. Corpo, follia, erotismo: la più importante raccolta di scritti,* a cura di S. Finzi, Edizioni Dedalo, Bari 2022, pp. 47-48.

[53] Ivi, p. 51.

[54] A. Kamieńska, *Heroizm racjonalizmu*, in Eadem, *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1974, p. 252.

poetiche regolari con uno sfondo di vegetazione,[55] attingendo al repertorio simbolico vegetale solo quando ha motivi reali per farlo. La poetessa ha concretizzato in questo modo il simbolo vegetale, ad esempio, nella poesia *Niente due volte*, in cui la rosa apporta sì la sua simbologia di bellezza, amore e morte, ma la protagonista dimostra nei suoi confronti e nei confronti del motivo stesso, dettato dalla drammaturgia della situazione lirica, un peculiare disinteresse ("Una rosa? Ma che cos'è? / Forse pietra, o forse fiore?", *AY*, in *LGS*, p. 45), senza cedere ai significati consolidati nella tradizione. La serie di domande retoriche esprime qui non solo la coscienza attuale della protagonista. Quando al posto della rosa ne inseriamo il senso simbolico, essa stessa scompare sotto il peso di allusioni e contesti culturali intrecciati, lo stesso che Umberto Eco ha intenzionalmente utilizzato nel titolo del suo romanzo più famoso.[56] Quanto più evochiamo la cultura, tanto più sopprimiamo la natura, e viceversa. L'arte consiste, dunque, nell'esprimere abilmente la nostra posizione (e quella delle piante) nel loro punto di intersezione.

Nella poesia di Szymborska, la coesistenza di natura e cultura assume una forma subdola ma quanto mai raffinata, il più delle volte grazie al gioco

[55] Mi riferisco alla scelta della poetessa di rinunciare ai motivi floreali nella loro funzione decorativa, individuata da Andrzej Stoff accanto alle loro funzioni metaforica, mimetica, oggettiva, espressiva e simbolica (cfr. A. Stoff, *Problematyka teoretyczna funkcjonowania motywów roślinnych w utworach literackich*, in *Literacka symbolika roślin*, red. A. Martuszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997, pp. 9-22). È vano cercare nella poesia di Szymborska scene patriottico-floreali con il "salice polacco", cosa che la deputata Krystyna Pawłowicz ha compiuto nel suo particolare ricordo postumo della poetessa: "Wisława Szymborska mi fa pensare al Nobel, ma non mi fa pensare alla Polonia, al salice polacco, né alla natura né alla storia polacche. […] Il poeta ha dei doveri nei confronti del Paese e della nazione" (*Krystyna Pawłowicz z PIS o Szymborskiej: Nie gustuję w tej postaci* (<http://wiadomosci.dziennik.pl/polityka/artykuly/378018,krystyna-pawlowicz-z-pis-o-szymborskiej-nie-gustuje-w-tej-postaci.html>, accesso: 30.03.2013); cfr. una brillante risposta di Jacek Dehnel, *Gra w skojarzenia*, in Idem, *Młodszy księgowy. O książkach, czytaniu i pisaniu*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2013, pp. 200-203, nonché l'articolo di Krzysztof Varga dedicato a questa dichiarazione, intitolato *Wierzba a Polska, czyli siła poezji*, in Idem, *Polska mistrzem Polski. Felietony*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2012, pp. 299-301. L'affermazione sopra citata non è il primo tentativo di coinvolgere Szymborska al servizio della patria. Questo tema è affrontato nelle sue memorie su Nobolow da Jerzy Illg, il quale ha respinto il tentativo di ricatto emotivo-patriottico da parte di Krzysztof Michalski, direttore dell'Istituto di Scienze Umane, che esigeva apparizioni pubbliche della poetessa ("dopotutto, lei ha dei doveri nei confronti della cultura polacca"), affermando: "L'unico dovere che Szymborska ha nei confronti della cultura polacca – semmai si possa parlare di un dovere – è quello di scrivere poesie" (J. Illg, *Greta Garbo poezji*, cit., p. 109).

[56] Cfr. "la rosa è una figura simbolica così densa di significati da non averne quasi più nessuno" (U. Eco, *Postilla*, cit., p. 508).

di significati e forme linguistiche. Questo gioco è ben illustrato dalla seconda strofa della poesia *Nella moltitudine* (*A*, in *LGS*, pp. 567-569):

> In fondo avrei potuto avere
> altri antenati,
> e così *avrei preso il volo*
> *da un altro nido*,
> così da sotto un altro tronco
> sarei strisciata fuori in squame.[57]

Sfruttando il meccanismo dell'ambiguità del linguaggio, la poetessa passa quasi impercettibilmente dalla cultura (che nell'originale ha adottato il termine *gniazdo* ('nido') per indicare la casa di famiglia[58]) alla natura (in cui "nido" conserva soprattutto il significato ornitologico).[59] Questo espediente letterario-linguistico volto ad avvicinare ciò che è naturale a ciò che è culturale, nella poesia di Szymborska assume spesso una forma meno sobria dal punto di vista stilistico. "Quali fanfaronate non s'inventa la natura", "fanfaluche fiorite", "strampalerie bulbose"[60] del sopra citato frammento di *Letture facoltative* costruiscono una comunanza linguistico-vegetale, svelando ciò che è identico nei campi della natura e del linguaggio: la loro ricchezza, la loro diversità e il loro potenziale illimitato di sviluppo. Eppure, al di là dello spazio conservato nel sistema linguistico della fraseologia, si estende – preannunciato dai sintagmi sopra citati, che in qualche modo si collocano indirettamente – l'ambito della metafora poetica, i cui confini e quelli che genera l'immaginazione è vano cercare. È proprio la poetica che, nella poesia *Compleanno*, diventerà l'unico modo per descrivere il mondo e adattarlo alle possibilità della percezione umana:

---

[57] Corsivo mio [I.G.W.]. W. Szymborska, *Nella moltitudine*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 567 [N.d.T.].

[58] Questa direzione del prestito è confermata dallo *Słownik języka polskiego* (Dizionario della lingua polacca), che riporta come significato primario del termine *gniazdo* quello legato alla natura: "ricovero, rifugio fatto di fuscelli, erba, argilla ecc., preparato da uccelli o altri animali per la cova e l'allevamento della prole" (*Słownik języka polskiego*, vol. 1, red. M. Szymczak, PWN, Warszawa 1992, p. 670).

[59] Il funzionamento di questo meccanismo nell'ambito della fraseologia testuale è illustrato da Wojciech Ligęza nel suo saggio dal titolo *Gry frazeologiczne Wisławy Szymborskiej*, "Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" 1996, fasc. 31, pp. 27-39. Cfr. altresì E. Sławkowa, *Mechanizmy budowy tekstu w wierszach Wisławy Szymborskiej. Artystyczny neofrazeologizm „egzystencjalny"*, in *Studia i szkice o współczesnej polszczyźnie*, red. H. Wróbel, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1982, pp. 86-93.

[60] Trad. di A. Ceccherelli, in A. Bikont, J. Szczęsna, *Cianfrusaglie del passato*, cit., p. 141.

Tanto mondo a un tratto da tutto il mondo:
morene, murene e marosi e mimose,
e il fuoco e il fuco e il falco e il frutto –
come e dove potrò mettere il tutto?
Queste foglie e scaglie, questi merli e tarli,
lamponi e scorpioni – dove sistemarli?[61]

La risposta è in realtà contenuta nella domanda stessa. Anziché una classificazione naturalistica nomotetica, otteniamo una configurazione unica degli esseri, determinata dall'ordine dell'allitterazione, del polisindeto, dell'enumerazione e della pseudo-etimologia. L'*alter ego* della poetessa ordina il mondo secondo il metodo e le qualifiche propri della sua professione. La percezione della natura attraverso il prisma dell'apparato poetico conferisce un senso di familiarità e di dimora, che prova il protagonista della poesia *Moralità boschiva* (DP, in LGS, pp. 637–639) mentre attraversa il bosco:

Si sente libero all'amo del ramo,
tra le sue ombre e penombre,
le verdi volte ritorte,
nel silenzio che scende avvolgente
e si frange a ogni istante.
Qui tutto è in rima
Come l'indovinello per un bambino.
Tra il fusto e l'arbusto
È quasi un terzo vicino.[62]

L'essenza inerente all'operazione di riordino del mondo naturale secondo le regole dell'arte poetica risiede nell'unicità e nell'irripetibilità della disposizione ottenuta e, di conseguenza, nell'instabilità ontologica della morfologia degli esseri così definita. Questo ordine è in realtà uno pseudo-ordine, il che, nel mondo della poesia di Szymborska, governato dai principî della poetica negativa, lo rende del resto particolarmente prezioso. La poetessa ha inoltre un forte argomento a sua difesa: in *Compleanno* al "Sono qui un istante, un solo minuto" dell'uomo fa eco "fatica di stelo, e il petalo, e il pistillo, / una volta, a caso, in questa immensità".[63] Grazie

[61] W. Szymborska, *Compleanno*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 309 [N.d.T.].
[62] W. Szymborska, *Moralità boschiva*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 637 [N.d.T.].
[63] W. Szymborska, *Compleanno*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 309 [N.d.T.].

alla poesia, gli uomini e la natura parlano per un attimo con una sola voce che esprime un aspetto comune del loro destino. Così "un mammifero / con la mano prodigiosamente pennuta d'una Waterman" (*Thomas Mann*, *US*, in *LGS*, p. 243) risponde con la poesia al silenzio delle piante.

# La fine del mondo
# Dinanzi ai limiti dell'esistenza

Anche agli alunni più ottusi
della scuola del pianeta
di ripeter non è dato
le stagioni del passato[1]

poiché tale è la regola di questa
partita persa.[2]

## Introduzione

Wisława Szymborska ha salutato i suoi lettori con una raccolta dal titolo discreto e garbato: *Basta così*.[3] E così, la fine. I due punti sono stati sosti-

[1] W. Szymborska, *Nulla due volte*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 45.

[2] W. Szymborska, *Metafisica*, in ivi, p. 735.

[3] Il volume, sebbene pubblicato postumo, porta un titolo che è senza dubbio una scelta della poetessa stessa. Ryszard Krynicki ne ricostruisce la storia: "Quando la signora Wisława ne parlò per la prima volta, lo fece quasi per scherzo. Ora penso che volesse farci prendere confidenza con esso. […] Fino alla fine ho creduto che quelle non fossero le sue ultime poesie" (*Cały kosmos Wisławy Szymborskiej. Rozmowa z Ryszardem Krynickim. Rozmawiała Anna Bikont*, "Gazeta Wyborcza", 20 aprile 2012, p. 14); "Qualche tempo dopo ci disse maliziosamente che aveva già pronto il titolo: *Basta così*. Quel giorno ci sembrò uno scherzo, e ancora nell'ottobre 2011, quando lo ripeté a Zakopane dov'ero andato a trovarla con Anders Bodegård e Michał Rusinek, mi augurai che continuasse a essere uno scherzo, perché non potevo accettarne il significato. Confidavo che quello non fosse l'ultimo libro di Wisława Szymborska, così importante per me, e non solo per me" (cfr. R. Krynicki, *In luogo di una postfazione*, in W. Szymborska, *Basta così*, cit., p. 77).

tuiti, per necessità, dal punto, tanto detestato dalla poetessa.[4] Qui occorre cambiare il là con l'ignoto. Il momento sarà d'ora in poi eternità. Tra i titoli delle raccolte di poesie di Szymborska ce n'è uno che porta – a quanto pare – un senso di consolazione. *La fine e l'inizio* – il volume pubblicato nel 1993 propone con il suo titolo un ordine concettuale quanto mai edificante. *Da capo al fine* – è così che va il mondo? "Ogni risposta finale, sotto forma di domanda, ritorna all'inizio" – scriveva Anna Węgrzyniakowa in un saggio dedicato ai toni elegiaci nell'opera della vincitrice del Premio Nobel.[5] Il "non so" socratico, fondamentale per la poesia di Szymborska, come ricordava la stessa "eterna allieva"[6] nella Sala dei concerti dell'Accademia Svedese – non l'ha mai esonerata dal continuare a cercare di rispondere alle domande sull'uomo e sul mondo.

In tal senso, la fine e l'inizio sono l'algoritmo di questa poesia, in cui all'affermazione "non so" si accompagna l'aggiunta: "ma chiedo". Questo modo di procedere è legato al metodo di scrittura della poetessa, un metodo i cui segreti sono stati svelati dalle sue biografe: "Ce lo ha raccontato [Wisława Szymborska – I.G.W.] – rivelano Anna Bikont e Joanna Szczęsna – come Czesław Miłosz le aveva confessato di iniziare a scrivere una poesia dall'inizio, dalla prima frase. E aggiunse che lei spesso inizia dalla fine e che poi le è molto difficile 'risalire all'inizio della poesia'".[7]

---

[4] Per quanto riguarda la metafora puntuale di Szymborska, cfr. M. Stala, *Nawias, znak zapytania, dwukropek. O jednym z wątków nowego tomu Wisławy Szymborskiej*, in Idem, *Niepojęte: Jest. Urywki nienapisanej książki o poezji i krytyce*, Biuro Literackie, Wrocław 2011, pp. 41-46. Il potere semantico dei segni di punteggiatura, di cui la poetessa si serviva, è stato analizzato anche da Anna Węgrzyniak in un saggio interpretativo: *„Właściwie każdy wiersz…". Metapoezja Wisławy Szymborskiej w „Dwukropku"*, in *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009, pp. 273-280.

[5] A. Węgrzyniakowa, *Elegijne rachunki Wisławy Szymborskiej*, in Eadem, *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999, p. 95.

[6] È stata Anna Nasiłowska a usare questa definizione riferendosi a Szymborska, la poetessa della non conoscenza. Cfr A. Nasiłowska, *Szymborska w szkole świata*, "Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" 1996, fasc. 31, p. 56. Anche Anna Legeżyńska ha fatto riferimento al contesto scolastico, descrivendo (un tema spesso ripreso dalla poetessa) l'invariabile della forma poetica-discorsiva / poesia-racconto attraverso la classica struttura compositiva (introduzione – sviluppo – conclusione), di cui ho usufruito anch'io nella composizione del presente saggio. Cfr. A. Legeżyńska, *Wisława Szymborska*, Dom Wydawniczy „Rebis", Poznań 1997, pp. 94-98. Cfr. anche le osservazioni di Edward Balcerzan sulla retorica educativa e sulla politica esplicativa contenute nel suo lavoro: *W szkole świata*, in *Szymborska. Szkice*, Wydawnictwo Naukowe i Literackie „Open", Warszawa 1996, pp. 34-48.

[7] A. Bikont, J. Szczęsna, *Tekst dołączony do dokumentu dźwiękowego Wisława Szymborska*, Wydawnictwo Agora, 2010, p. 12.

E così anche la penna della poetessa vagava inconsciamente dalla conclusione all'incipit del testo. Per Szymborska, poetessa attenta a cogliere l'ambivalenza delle cose e dei fenomeni, la struttura fine-inizio sembra particolarmente affascinante anche per via del suo legame con la catena delle emozioni umane.

Dalla speranza alla disperazione, dalla fede all'impotenza, dall'entusiasmo all'incapacità… e viceversa. Come la poetessa scriveva nella poesia *Autotomia* (OC, in LGS, p. 319), dedicata a Halina Poświatowska:

> Su una la morte, sull'altra la vita.
> Qui la disperazione, là la fiducia.[8]

E la distanza tra queste due sponde è minima:

> Benvenuto e addio
> in un solo sguardo.[9]

La fine e l'inizio sono in effetti un'altalena su cui – senza che ci sia stato chiesto nulla – siamo stati tutti fatti salire. E tutti dobbiamo abituarci a questa situazione, visto che – almeno per ora – non abbiamo alcuna possibilità di scendere. Quando dunque alcuni grideranno: "È la fine del mondo!", Szymborska, considerata non a torto una poetessa eroica,[10] chiederà: "E adesso?". La risposta non è tuttavia scontata.

## Approfondimento

La natura sembra trarne il massimo vantaggio. La fluttuazione eraclitea degli esseri garantisce una fusione fluida tra inizio e fine. Come nelle *Nuvole* del volume *Attimo*, la cui "caratteristica è / non ripetersi mai / in forme, sfumature, pose e disposizione" (*A*, in *LGS*, p. 571). Potrebbe dunque sembrare che la fine delle nuvole sia definitiva, che esse la vivano nel modo più doloroso, perché indiscutibile. Ma un'attenta osservatrice delle nuvole sa che il meccanismo della continua trasformazione è in realtà ciò che protegge la natura dal dramma dell'inizio e della fine. "Non sono più

[8] W. Szymborska, *Autotomia*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 319 [N.d.T.].

[9] W. Szymborska, *Elegia di viaggio*, in ivi, pp. 123-125 [N.d.T.].

[10] Il termine "eroismo", in riferimento all'opera di Szymborska, compare, tra l'altro, nei seguenti lavori: J. Kwiatkowski, *Błazen i Hiob*, cit., pp. 239-251; A. Kamieńska, *Heroizm racjonalizmu*, cit., pp. 248-255; A. Legeżyńska, *Barbarzyńca oświecony*, cit., pp. 52-70.

quelle, stanno diventando altre"[11] – questa è la regola della loro esistenza, addomesticata dal ritmo fulmineo delle trasformazioni.[12] La natura non celebra né la propria fine né il proprio inizio. È l'uomo a riflettere incessantemente sul tempo, spinto dal bisogno inconscio di una cesura, come nella poesia *Non occorre titolo* (*FI*, in *LGS*, pp. 497-499), in cui la protagonista, seduta sulla riva del fiume, appura:

> Quest'albero è un pioppo radicato da anni.
> Il fiume è la Raba, che scorre non da ieri.
> Il sentiero è tracciato fra i cespugli
> Non dall'altro ieri.[13]

La natura sembra stimolare questa riflessione in modo particolare attraverso l'innumerevole serie di momenti che compongono una singola vita umana. Da questa prospettiva, l'eroina di *Addio a una vista* (*FI*, in *LGS*, pp. 527-529) afferma:

> Non ce l'ho con la primavera
> perché è tornata.
> Non la incolpo
> perché adempie come ogni anno
> ai suoi doveri.
> […]
> Non pretendo nulla
> dalle acque fonde accanto al bosco,
> ora color smeraldo,
> ora color zaffiro,
> ora nere.[14]

La varietà degli esseri naturali – così sconcertante per l'uomo in *Compleanno* (*OC*, in *LGS*, p. 309) o irritante in *Salmo* (*GN*, in *LGS*, pp. 347-349) – e la loro caleidoscopica intercambiabilità su larga scala è controbilanciata dall'infinità del processo stesso di scambio. I ribelli "bosco misto, lavorio di talpa e vento"[15] – sebbene così effimeri – sono eterni e immortali.

---

[11] W. Szymborska, *Nuvole*, in Eadem, *La gioia di vivere*, cit., p. 571.

[12] Cfr. l'interpretazione di questa poesia nel saggio *Nuvole vs ["Sull'acqua grande e pura…"]* di Adam Mickiewicz, pubblicato nel presente volume.

[13] W. Szymborska, *Non occorre titolo*, in Eadem, *La gioia di vivere*, cit., p. 497 [N.d.T.].

[14] W. Szymborska, *Addio a una vista*, in ivi, pp. 527-529 [N.d.T.].

[15] W. Szymborska, *Salmo*, in ivi, p. 349 [N.d.T.].

La situazione è leggermente diversa per quanto riguarda la storia. La fine dei conflitti storici è sempre spettacolare, ma anche drammatica – da sempre, sullo sfondo dei trattati di pace si profilano le ombre delle vittime. Quel che è peggio, si tratta di una fine apparente, perché l'umanità non ha l'abitudine di trarre insegnamenti dalla storia.

La poesia *La fine e l'inizio*, tratta dall'omonima raccolta (*FI*, in *LGS*, pp. 503-505), è una storia sulla pulizia del mondo dopo il caos bellico. La quotidianità torna al suo posto, l'oblio ricopre le circostanze del recente sconvolgimento, mentre nell'ultima strofa trionfa l'idillio, poiché

> Sull'erba che ha ricoperto
> le cause e gli effetti,
> c'è chi deve starsene disteso
> con una spiga tra i denti
> perso a fissare le nuvole.[16]

Si può dunque tirare un sospiro di sollievo? Non proprio. La fine della guerra e l'inizio della pace sono "solo" un altro giro della ruota schiacciante della storia. Le vicende del mondo sono una successione di fasi di guerra e di pace, come nella poesia *Qui* (*Q*, in *LGS*, pp. 593-595):

> Guerre, guerre, guerre.
> Però anche fra loro capitavano intervalli.
> Attenti! – gli uomini sono cattivi.
> Riposo! – gli uomini sono buoni.
>
> Sull'attenti si producono luoghi deserti.
> A riposo col sudore della fronte
> Si costruiscono case e ci si vive alla svelta.[17]

L'arte dell'esistenza consiste dunque nel "trascorrere la vita / nell'intervallo tra le guerre" (*Una versione dei fatti*, *FI*, in *LGS*, pp. 555-559). La storia rifugge dalla logica o anche solo dal buonsenso, governandosi secondo la legge primitiva della mutevolezza che, intrecciata alle emozioni umane, scandisce il ritmo di successivi epiloghi e nuovi inizi del mondo. L'ozio del protagonista della poesia *La fine e l'inizio*, disteso sull'erba a fissare distrattamente il cielo, che porta inevitabilmente a riflessioni del tipo: "E se così fosse …", unito allo scorrere del tempo, che offusca la memoria e le tracce delle recenti disgrazie, è il germe di nuovi guai.

[16] W. Szymborska, *La fine e l'inizio*, in ivi, p. 505 [N.d.T.].
[17] W. Szymborska, *Qui*, in ivi, p. 685 [N.d.T.].

Dov'era Hiroshima
C'è ancora Hiroshima[18]

– si legge nella poesia *La realtà esige* (*FI*, in *LGS*, pp. 511-513). Questo verso esprime dunque il senso generale dell'opera, ovvero: "la vita continua",[19] ma è anche un presagio dell'inevitabile ripetizione delle disgrazie che gli uomini si procurano con le proprie mani. L'inizio, invece, è sempre innocente e casuale. Il "pupo in vestina"[20] immortalato ne *La prima fotografia di Hitler* (*GP*, in *LGS*, pp. 445-447) non destava infatti alcun sospetto.

E infine l'uomo. Il suo inizio e la sua fine sono più facili da tracciare su un asse temporale. Le date di nascita e di morte incise sulle lapidi sono – come disse Szymborska al momento di ricevere il Premio Nobel – "categoriche":[21] ci è concesso un solo inizio e una sola fine, viviamo in un intervallo "da – a". La poetessa ha espresso questa drammatica regola forse in modo più incisivo nella conclusione della poesia *Il gatto in un appartamento vuoto* (*FI*, in *LGS*, pp. 523-525). "E all'inizio niente salti né squittii"[22] – il gatto promette a se stesso, offeso dalla morte del suo padrone. In quanto animale, ignaro della morte e culturalmente dotato del dono di sette vite, il gatto non ammette l'idea che non ci sarà più alcun inizio.[23] La prospettiva felina imitata nella poesia permette alla poetessa di esprimere – come ha affermato Marian Stala – lo scandalo metafisico della morte, "il cui senso è impossibile da trovare e giustificare".[24] Quanto più il gatto è inconsapevole della tragedia, tanto più ne è consapevole il lettore della poesia, per il quale la parte conclusiva dell'opera suona come una sentenza camuffata. Anche questo camuffamento la dice lunga. La fine, infatti, non è il nostro punto di forza. Siamo invece legati all'inizio: esso nobilita

[18] W. Szymborska, *La realtà esige*, in ivi, p. 511 [N.d.T.].

[19] Ibidem.

[20] W. Szymborska, *La prima fotografia di Hitler*, in ivi, p. 445 [N.d.T.].

[21] W. Szymborska, *Il poeta e il mondo*, cit., p. 19.

[22] W. Szymborska, *Il gatto in un appartamento vuoto*, in ivi, p. 525 [N.d.T.].

[23] Come scrive una delle interpreti della poesia: "Il gatto non accetta il 'non c'è'; una visione negativa dell'esistenza è inaccettabile – non resta altro da fare che insistere sul fatto che 'da qualche parte' esiste colui che la morte ha portato via". M. Burzka-Janik, *O upływającym czasie, pamięci, starości i śmierci „bez przesady"*, in Eadem, *„Tyle naraz świata…". Szkice o poezji Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2012, p. 58.

[24] M. Stala, *Kot i puste mieszkanie. O jednym wierszu Wisławy Szymborskiej*, in Idem, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, p. 59. Cfr. altresì le interpretazioni: A. Węgrzyniak, *Umrzeć – tego nie robi się bliskim. („Kot w pustym mieszkaniu" W. Szymborskiej)*, in Eadem, *Czytam, więc jestem. Studia, interpretacje, szkice*, Wydawnictwo ATH, Bielsko-Biała 2004, pp. 106-108; S. Żak: *„… tego nie robi się kotu"*, in *Obmyślam świat, czyli o poezji Wisławy Szymborskiej*, red. S. Żak, Wydawnictwo Pedagogiczne ZNP, Kielce 1998, pp. 133-142.

la nostra esistenza, ci piace pensare che siamo noi i primi..., lo associamo piacevolmente all'opportunità che ci è stata concessa ancora una volta, il ricominciare tutto da capo, con una tabula rasa. Tutto questo, però, solo per rendersi presto conto che "dove l'inizio / è angelico e idilliaco",[25] come si legge in una delle ultime poesie della poetessa (*BC*, pp. 11-13). I protagonisti di *Amore a prima vista* (*FI*, in *LGS*, pp. 535-537) non credono che la loro storia sia un altro capitolo dell'epopea eterna, che

> Ogni inizio infatti
> è solo un seguito
> e il libro degli eventi
> è sempre aperto a metà.[26]

Paradossalmente, più si evidenzia la ripetitività dei destini umani, più i confini della nostra esistenza perdono di significato. Il nostro amore, la nostra amicizia, la nostra solitudine ecc. sono solo alcuni dei tanti che si susseguono nel corso della storia dell'umanità. Non siamo i primi a provarli, né saremo gli ultimi. Allo stesso modo il mondo: non inizia con la nostra nascita e non finisce con la nostra morte.

*Nihil novi sub sole*: la poetessa non ha citato per caso questa frase del Libro dell'Ecclesiaste nel suo discorso di accettazione del Premio Nobel, esortando al contempo a riconoscere la singolarità di ogni essere vivente.[27] Un esempio della fusione di queste due prospettive può essere rappresentato da alcuni versi tratti dalle poesie – così significative nell'opera di Szymborska – dedicate al tema dell'acqua: "Sulla mano mi è caduta una goccia di pioggia, / attinta dal Gange e dal Nilo"[28] dalla poesia *L'acqua* (*S*, in *LGS*, pp. 163-165) contro "Le nuvole erano come non mai e la pioggia era come non mai, / poiché dopotutto cadeva con gocce diverse"[29] dalla poesia *Disattenzione* (*DP*, in *LGS*, pp. 671-673).

---

[25] W. Szymborska, *Un tale che osservo da un po' di tempo*, in Eadem, *Basta così*, cit., p. 11.

[26] W. Szymborska, *Amore a prima vista*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 537 [N.d.T.].

[27] W. Szymborska, *Il poeta e il mondo*, cit., p. 18. Il detto "nihil novi sub sole" ha stimolato l'immaginazione della poetessa fin dai tempi del liceo, quando le servì da titolo per una poesia scherzosa che iniziava con la strofa: "Nulla è nuovo, tutto è già passato. / Il sole non sorge più come un tempo. / Edward non è stato il primo a deporre la corona / per prendere in moglie la signora Simpson." (W. Szymborska, *Błysk rewolwru*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2013, p. 54)

[28] W. Szymborska, *L'acqua*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 163 [N.d.T.].

[29] W. Szymborska, *Disattenzione*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 671 [N.d.T.].

Queste due prospettive: l'eterna ripetizione e l'unicità dell'esistenza si intrecciano costantemente nella sua poesia. La prima serve a Szymborska in particolare per osservare il mondo, la seconda – accompagna solitamente la riflessione sull'uomo. "Sono qui un istante, un solo minuto"[30] – si preoccupava la protagonista di *Compleanno* (*OC*, in *LGS*, p. 308), sopraffatta dall'eccesso di impressioni, cercando di imporre al mondo un ordine utopico. La vita umana è solo un evento sullo sfondo della durata del mondo.

> La giornata seguente
> si preannuncia soleggiata,
> anche se a quelli che sono ancora vivi
> continuerà a essere utile l'ombrello.[31]

Con tono misurato, la protagonista di una delle poesie di *Due punti* (*DP*, in *LGS*, p. 635) prevedeva il tempo per il giorno *post mortem*, constatando l'ovvia continuità del mondo nonostante la morte di alcuni dei suoi abitanti.[32]

Il titolo della poesia, *Il giorno dopo – senza di noi*, precisa in modo spietato, del resto, di chi si tratta. A questo punto vale la pena – seguendo Grzegorz Olszański, che interpreta questa poesia nel contesto della tematica del declino – richiamare l'attenzione sul fatto che: "Questa previsione meteorologica dettagliata è tuttavia priva di un elemento davvero significativo: la data. Si riferisce sì a un giorno specifico, ma nessuno di noi sa quando arriverà. Ciò corrisponde, come è facile osservare, a una conoscenza di cui disponiamo tutti".[33]

Aggiungiamo che l'assenza di una data conferisce inoltre un senso di universalità alla situazione descritta, poiché otteniamo una previsione valida ogni giorno.

Ciò che è contingente diventa universale, la dimensione quotidiana si intreccia con quella atemporale, la fine assume il carattere di un *continuum*. In questa situazione le indicazioni del calendario perdono senso, mentre le date incise sulla lapide diventano solo una sequenza di cifre. E Szymborska non si fida dei numeri, cosa di cui non c'è da stupirsi, dato che quando si parla dei defunti, "Mille e uno fa sempre mille" (*Campo di fame presso Jasło*, *S*, in *LGS*, p. 133). Il numero non immortala la tragedia,

[30] W. Szymborska, *Compleanno*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 308 [N.d.T.].

[31] W. Szymborska, *Il giorno dopo – senza di noi*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 635 [N.d.T.].

[32] Questa poesia è stata pubblicata sulla prima pagina di "Gazeta Wyborcza" insieme alla notizia della morte della poetessa (cfr. "Gazeta Wyborcza", 2 febbraio 2012).

[33] G. Olszański, *Wiersz-trup, który (nie) gada (zamiast wstępu)*, in *Zamieranie. Lektury*, red. G. Olszański, D. Pawelec, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, p. 15.

né fissa la grigia quotidianità – nella poesia *Il 16 maggio 1973* (*FI*, in *LGS*, p. 539) la data del titolo è

> Una delle tante date
> che non mi dicono più nulla.

E quando la data parla, raramente porta buone notizie, come nella *Fotografia dell'11 settembre* (*A*, in *LGS*, p. 607).[34] È dunque difficile supporre che il semplice fatto di apporre una data sulla lapide possa cambiare qualcosa di sostanziale. Nell'*Epitaffio* scherzoso, che si definisce "come virgola antiquata / l'autrice di qualche poesia" (S, in LGS, p. 151), sembra del resto dimostrare la mancanza di attaccamento della poetessa al processo di rendere eterna l'esistenza umana.

E, come si può supporre, con un'alzata di spalle avrebbe liquidato l'indignazione degli abitanti di Cracovia, riportata dalla stampa, per la modestia della targa provvisoria che commemorava il luogo della sua sepoltura al cimitero di Rakowicki.[35] Se la data ha un significato, si tratta piuttosto di un impulso alla riflessione sul tempo da cui nasce la poesia. Nell'opera di Szymborska, le leggi della natura, della storia e dell'esistenza umana sono governate dalla legge della ciclicità, sebbene in ciascuno di questi ambiti tale governo si eserciti secondo principî leggermente diversi. I ritmi eterni del giorno e della notte, dell'alba e del tramonto, uniti al mutare delle stagioni, costituiscono la ciclicità nella sua forma più pura, un fluido intrecciarsi di innumerevoli inizi ed epiloghi che, di conseguenza, perdono il loro significato delimitante. La storia, a sua volta, celebra con una data le sue successive svolte, che le conferiscono il carattere di un processo, ma è difficile ignorare il fatto che guerre, insurrezioni e rivoluzioni hanno in essa lo status di *leitmotiv*: la storia della Polonia ne è del resto il miglior esempio. Alla logica del ciclo giunge infine l'uomo che attinge dalla religione la speranza di una vita ultraterrena, convinto che, prendendo parte alla staffetta delle generazioni, salverà una parte di sé. In tutti e tre questi ambiti, la fine e l'inizio si compenetrano fluidamente, si intrecciano, si confondono, perdendo la loro nitidezza. Si verifica qui una situazione analoga a quella descritta dal critico letterario britannico Frank Kermode nell'opera intitolata *Il senso della fine*, in riferimento alla situazione di un detenuto che attende in cella la fine della pena dell'ergastolo senza la possibilità di misurare il tempo: "Quando non si può sentire il tempo

[34] Tratto in modo più approfondito il numero, anche riguardo alla data, nello scritto *Mille e uno* incluso in questo libro.

[35] Cfr. *Nagrobek Szymborskiej będzie gotowy w kwietniu*, "Gazeta Wyborcza", 29 febbraio 2012, p. 2.

come successione, la fine non ha più alcun effetto; [...] Per il tempo non valgono le definizioni di «scorza» e «apparenze concrete», non può essere considerato il magazzino del contingente; viene umanizzato attraverso finzioni di ordinata successione e fine."[36]

La fine e l'inizio hanno dunque il valore di un contorno dell'esistenza. L'informe, così diffuso ai nostri giorni, sembra intaccare anche quell'ordine eterno che finora si è esteso tra le cosmogonie e le apocalissi di tutte le culture. Ciò richiama alla mente una situazione tratta dalla poesia di Czesław Miłosz *Œconomia divina*, contenuta nel volume *Dove sorge e dove tramonta il sole*, che descrive un mondo punito dall'indifferenza di Dio e lasciato nelle mani degli uomini, in conseguenza del quale "L'ovunque era in nessun luogo, e il nessun luogo ovunque",[37] e a tutti gli esseri "Mancò d'improvviso il fondamento e caddero".[38] Una simile scomparsa tocca alla mitica *Atlantide*, alla quale Szymborska ha dedicato una delle poesie della raccolta *Appello allo Yeti*, come prefigurazione della Terra dopo una pseudo-apocalisse. Il dramma in essa non è tanto la distruzione in sé, quanto l'anonimato e l'incertezza in cui sono affondati Atlantide e i suoi abitanti:

> Sono esistiti o no.
> Su un'isola o non su un'isola.
> L'oceano o non l'oceano
> Li inghiottì oppure no.[39]

L'inizio è sprofondato nell'oblio, la fine è stata offuscata dall'ignoranza. Eppure non doveva andare così. La fine avrebbe dovuto essere spettacolare, grandiosa e di grande effetto, e non insignificante come nel caso di Atlantide, che si è dissolta nell'oblio. Sarebbe stato meglio se fosse caduta alla fine del millennio o almeno del secolo: ciò avrebbe confermato il logico compimento della storia.

Ecco perché è così difficile per l'uomo credere che – sempre secondo Miłosz – "Il giorno della fine del mondo / L'ape gira sul fiore del nasturzio" e "Non ci sarà altra fine del mondo".[40] Kermode spiega in modo convincente il bisogno, radicato nella coscienza umana, di una data per il grande epilogo: "Gli uomini che sono «nel mezzo» fanno considerevoli investimenti

[36] F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, con un saggio di D. Giglioli, trad. it. di G. Montefoschi, R. Zuppert, Il Saggiatore, Milano 2020, p. 158.

[37] C. Miłosz, *Œconomia divina*, in Idem, *Poesie*, cit., p. 127.

[38] Ibidem.

[39] W. Szymborska, *Appello allo Yeti*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit, p. 95 [N.d.T.].

[40] C. Miłosz, *Canzone sulla fine del mondo*, in Idem, *Poesie*, cit., p. 35.

della loro immaginazione in disegni ideali coerenti, in modelli cioè che, per avere una fine, rendono possibile una giusta consonanza con le origini e con ciò che sta in mezzo".[41]

Non ci basta dunque la consapevolezza di Sancio Panza secondo cui "fino alla morte si vive".[42] La fine è la conclusione, la giustificazione dell'inizio e della parte centrale della vita umana. La triade esige assolutamente di essere completata, il passato e il presente devono essere collegati al futuro, sebbene il legame che creano sia in realtà un'illusione, come ha sottolineato con forza uno dei principali pensatori tanatici, Vladimir Jankélévitch:

> La vita umana comincia con la nascita e termina con la morte. Ma tra queste due cose non c'è niente in comune, non sono mai date insieme in un'esperienza simultanea. E se si fa un confronto, benché siano incomparabili, è solo per dire che fra l'una e l'altra tutto cambia completamente, poiché nella nascita il nulla sta prima, mentre nella morte sta dopo. […] il passato e il futuro non sono da un lato e dall'altro del presente. Piuttosto, io vivo in un continuo presente.[43]

Le analisi dei testi letterari condotte da Kermode sembrano suggerire un seguito: di fronte alla verità sulla casualità della nostra vita, che non tende verso una meta, ma scorre in una direzione sconosciuta, l'uomo antepone la convenzione aristotelica di introduzione, sviluppo e conclusione, che assimila le vicissitudini del destino umano allo svolgimento di una trama letteraria: "Per dare un senso all'esistenza dalla posizione in cui ci troviamo (arenati nel mezzo, per così dire) abbiamo infatti bisogno di finzioni dell'inizio e di finzioni della fine, finzioni che uniscono l'inizio e la fine conferendo un significato alla pausa intermedia".[44]

L'uomo si aspetta dunque che anche la sua storia abbia un finale sensato. La curiosità di sapere cosa ci sia "dietro l'angolo" lo spinge tra le braccia di indovini e visionari, pronosticatori e futurologi. Le loro narrazioni escatologiche godono di un successo immutato, poiché la vita umana ha la struttura – descritta in una delle poesie di *Due punti* – di un labirinto,

[41] F. Kermode, *Il senso della fine*, cit., p. 22. Cfr. altresì le osservazioni sul legame tra il millennio e l'Apocalisse, in ivi, pp. 178-184.

[42] M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, introd. di J. L. Borges, illustrazioni di G. Doré, premessa al testo di R. Paoli, traduzione e note di A. Giannini, BUR, Milano 2007, p. 1217.

[43] V. Jankélévitch, *L'irrevocabile. Colloquio con Daniel Diné*, in Idem, *Pensare la morte?*, introd. di E. Lisciani-Petrini, Raffaello Cortina Editore, Milano 1995, pp. 29-30.

[44] F. Kermode, *Il senso della fine*, cit., p. 186.

nel quale ci muoviamo "per istinto, intuizione, / per ragione, di sbieco, / alla cieca, / per scorciatoie intricate" (*Labirinto*, DP, in LGS, p. 667), ovvero di fatto alla cieca. E la fine, sebbene sembri sempre lontana, è eccezionalmente facile da prevedere. "È andata come dicevo io" – dice Cassandra nel monologo a lei dedicato, che Szymborska ha inserito nel volume *Uno spasso*. E subito aggiunge senza ombra di soddisfazione: "Solo che non ne viene nulla" (*Monologo per Cassandra*, US, in LGS, pp. 215-217) – questa frase acquisirà col tempo un significato cruciale. La stessa autrice ha nei confronti della questione della predizione del futuro un approccio tipico di lei, basato sul buonsenso: nell'ambito del ciclo *Letture facoltative* riassume la pubblicazione futurologica di Adrian Berry intitolata *The next 500 years: life in the coming millennium* (I prossimi 500 anni: la vita nel nuovo millennio) con le parole: "Come vivranno le persone in un lontano futuro, lo scopriranno le persone in un lontano futuro. E nessuno prima di allora, immagino".[45]

L'unica fonte di conoscenza sul futuro – e solo su quello non troppo lontano e piuttosto vago – siamo infatti noi stessi:

> L'esperienza ci insegna che il futuro si rivela sempre diverso da come lo immaginiamo. Né così cupo come pensano i pessimisti, né così luminoso come vorrebbero gli ottimisti. Sono incline a vederlo in molti colori contemporaneamente. E credo che in esso ci sarà un pizzico di azzurro: per chi ama perdersi nei propri pensieri.[46]

## Conclusione

"È morta da poco una poetessa straordinaria / non ha voluto risorgere" – scrive Uta Przyboś in una poesia tratta dalla sua ultima raccolta *Stopień* (Grado).[47] L'allusione è evidente, forse anche troppo. Liberiamo questo verso dalle emozioni, limitiamoci a una constatazione, tanto più che già nella poesia di Szymborska *Autotomia* (pubblicata nella raccolta *Ogni caso* del 1972) erano state pronunciate le parole:

[45] W. Szymborska, *Futurologia z wnioskiem*, in Eadem, *Nowe lektury nadobowiązkowe 1997-2002*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, p. 24.

[46] W. Szymborska, *Magnificencjo*, cit., pp. 32-33.

[47] U. Przyboś, *Siedzę w łóżku*, in Eadem, *Stopień*, Oficyna Wydawnicza „STON 2", Kielce 2012, pp. 101-102.

Già, anche noi sappiamo dividerci in due.
Ma solo in corpo e sussurro interrotto.
In corpo e poesia.[48]

Poesia, arte, bellezza: questo rimarrà qui e, solo grazie alla *Lattaia* di Vermeer: "il Mondo non merita / la fine del mondo" (*Vermeer*, *Q*, in *LGS*, p. 733). Più che la questione della visione religiosa del mondo della poetessa, sollevata da Przyboś, ciò che ci interessa qui è la prospettiva della fine, indissolubilmente legata alla morte. Szymborska la sottolinea in modo chiaro e – come le si addice – eroico. Il titolo della raccolta postuma non lascia infatti alcun dubbio al riguardo. Proprio come la melodia suonata dalla torre della chiesa di Santa Maria il giorno del funerale della poetessa, che accompagnava le esecuzioni sul palco della sua poesia *Nulla due volte*.[49] Ecco come vedeva il tema della nascita e della morte umana:

Nulla due volte accade
né accadrà. Per tal ragione
si nasce senza esperienza,
si muore senza assuefazione.[50]

Queste parole furono pubblicate più di mezzo secolo prima della sua morte.[51] Le ruote della natura e della storia compiranno un altro giro ormai senza la nostra partecipazione, e la ripetitività delle situazioni in cui la vita ci coinvolge non implica la ripetitività della nostra esistenza. La domanda tratta dalla poesia *Stupore* (*OC*, in *LGS*, p. 307) deve rimanere senza risposta: "Perché di persona una volta soltanto?". Lo stesso dilemma era stato affrontato dal suo grande predecessore Bolesław Leśmian, solo che a lui veniva spontaneo un grido pieno di dolore: "Oh Dio, Dio, perché e per cosa?".[52] Szymborska cerca con tatto di non coinvolgere Dio in tutto questo, sebbene anche lei – nella poesia *Addio a una vista* (*FI*, in *LGS*,

[48] W. Szymborska, *Autotomia*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, p. 319 [N.d.T.].

[49] A titolo di commento in primo piano, si può citare qui una strofa di una poesia *Tentativo* (*AY*, in *LGS*, p. 89): "Canzone, che non provi compassione per me: / ho un corpo singolo, non mutabile in nulla / sono monouso fino alle midolla".

[50] W. Szymborska, *Nulla due volte*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 45 [N.d.T.].

[51] L'insolito potenziale semantico di questa poesia, nascosto dietro la sua apparente semplicità, viene svelato nell'interpretazione di Anna Węgrzyniakowa. Cfr. A. Węgrzyniakowa, *Dwie krople, kamień i róża. O wierszu Wisławy Szymborskiej „Nic dwa razy"*, in *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939-1989)*, red. A. Nawarecki, D. Pawelec, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999, pp. 67-82.

[52] B. Leśmian, *Piosenka*, Idem, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, Algo, Toruń 1995, p. 342.

pp. 527-529) – rifiuti categoricamente il "ritorno alla materia primigenia".[53] Scrivendo "Una cosa soltanto non accetto. / Il mio ritorno là. / Il privilegio della presenza – / ci rinuncio.",[54] ammette che la ciclicità riguardi solo tipi e generi di avventure umane delineati in modo generico, non l'uomo stesso. L'esistenza umana è in egual misura casuale e temporanea. "Tutto è mio, niente mi appartiene" (*Elegia di viaggio*, *S*, in *LGS*, pp. 123-125) – stabilisce Szymborska, unendo la malinconia dell'elegia allo stupore del paradosso. Dopo trent'anni, abbandona gli espedienti poetici per accontentarsi di una sobria constatazione:

> Nulla è in regalo, tutto è in prestito.
> […]
> e a quanto pare
> ci toccherà restare con niente.[55]

Questo è forse l'atto di eroismo esistenziale più significativo nell'opera della vincitrice del Premio Nobel, lo stesso che era stato espresso con una voce piena di ribellione puerile agli albori della sua carriera poetica:

> perché io morirò,
> non mi lascerò salvare![56]

Quando dunque giungerà la fine del nostro mondo, alla domanda "E adesso?", Wisława Szymborska risponderà: "Niente".

---

[53] A. Węgrzyniakowa, *Elegijne rachunki*, cit., p. 109. La penultima strofa di *Addio a una vista* colpisce per la profondità del suo significato. A un primo livello di lettura, essa esprime il rifiuto di tornare nei luoghi che, nei ricordi della protagonista, si legano alla persona cara ormai scomparsa. A sua volta, nell'interpretazione citata è stato svelato un secondo significato: il rifiuto della morte intesa come ritorno all'altro lato dell'esistenza, e un terzo: la ribellione contro la dispersione postuma nel mare della materia, con la promessa di un ritorno, ma senza la garanzia di un contemporaneo mantenimento dell'identità. Questa molteplicità di significati è una prova evidente del carattere di capolavoro della poesia.

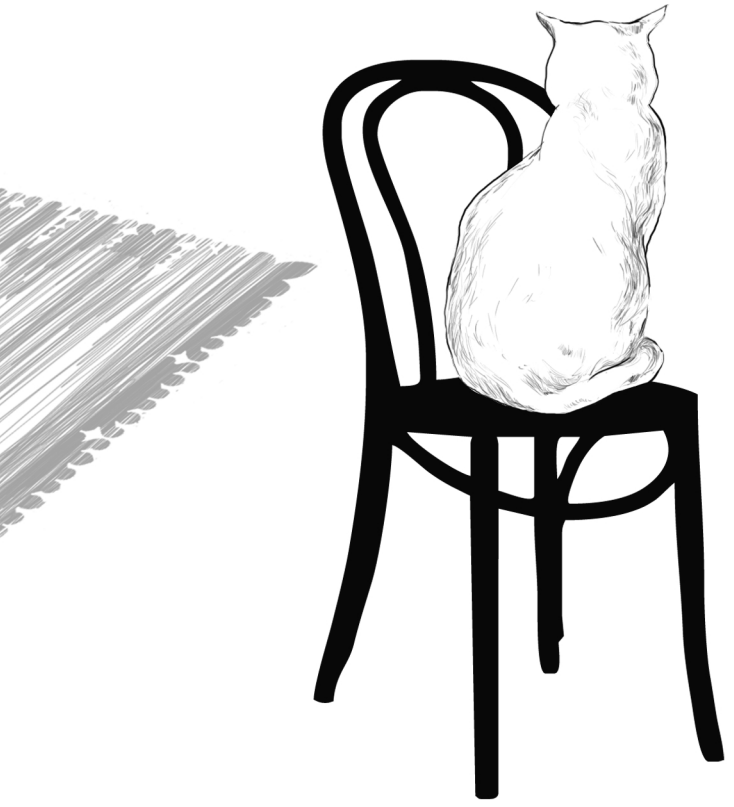
[54] W. Szymborska, *Addio a una vista*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, p. 529 [N.d.T.].

[55] W. Szymborska, *Nulla è in regalo*, in ivi, p. 551 [N.d.T.].

[56] W. Szymborska, *Notte*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 35 [N.d.T.]. Come ha commentato una delle interpreti di questi versi: "Qui si manifesta chiaramente l'opposizione ai giochi divini con gli uomini, il rifiuto di prendervi parte, anche a costo di pagare il prezzo più alto. E non importa che, al di là del mito, questo rifiuto non significhi nulla, perché moriremo comunque. Ma moriremo come se fosse una nostra scelta" (J. Więckowska, *„I Hiob pozwala na to Hiob się godzi". Na marginesie „Streszczenia"*, in *O wierszach Wisławy Szymborskiej. Szkice i interpretacje*, red. J. Brzozowski, Towarzystwo Zachęty Kultury, Łódź 1996, pp. 26-43).

# “…seconda edizione.”

## Letture e dialoghi



# *Salmo*
# *versus*
# *Canto* di Jan Kochanowski

Sto dalla parte della gente[1]

Jan Kochanowski: *Canto*
Che vuoi da noi, Signore, per i Tuoi ricchi doni?
Che vuoi pei benefici, cui misura non poni?
Te non cape la chiesa, Tu dovunque Ti cieli:
Negli abissi, nel mare, sulla terra, nei cieli.
Neanche l'oro desideri, lo so, già tutto è Tuo,
Quel che nel mondo l'uomo ama nomare suo.
Con cuore però grato, Signore, T'adoriamo.
Ché di questa più degna offerta non abbiamo.
Tu il Signore del mondo, Tu il cielo edificasti,
E di dorate stelle ameno l' ricamasti.
Tu all'incircuita terra ponesti il fondamento,
E alla sua nudità desti d'erbe ornamento.
Al Tuo comando il mare entro le sponde sta
E dei segnati limiti teme andar aldilà.
I fiumi immensa copia d'acque inesauste danno,
Chiaro dì e notte scura i propri tempi sanno.
Per Te fiori molteplici genera Primavera,
Per Te in serto di spighe Estate incede fiera,
Vino profera Autunno e pomi in varia sorta,
Poi giunge Inverno ozioso per chi di tutto ha scorta.

[1] *Jestem po stronie ludzi*. Rozmowa Anny Rudnick*iej i Tadeusz Nyczka z Wisławą Szymborską*, "Gazeta Wyborcza", 7 ottobre 1996, p. 11.

Di grazia Tua la brina sull'erbe passe scende,
E alle riarse messi la pioggia vita rende.
Di mano Tua ogni bestia cerca il proprio alimento,
E Tu a tutti munifico prodighi nutrimento.
Sii lodato nei secoli, o Signore immortale!
La bontà Tua, la grazia Tua in eterno vale.
Serbaci su quest'ima terra finché Tu vuoi,
Purché ci siano sempre benigni gli occhi Tuoi.[2]

Wisława Szymborska: *Salmo*
Oh, come sono permeabili le frontiere umane!
Quante nuvole vi scorrono sopra impunemente,
quanta sabbia del deserto passa da un paese all'altro,
quanti ciottoli di montagna rotolano su terre altrui
con provocanti saltelli!

Devo menzionare qui uno a uno gli uccelli che trasvolano,
o che si posano sulla sbarra abbassata?
Foss'anche un passero – la sua coda è già all'estero,
benché il becco sia ancora in patria. E per giunta, quanto si agita!

Tra gli innumerevoli insetti mi limiterò alla formica,
che tra la scarpa sinistra e la destra del doganiere
non si sente tenuta a rispondere alle domande «Da dove?» e «Dove?».

Oh afferrare con un solo sguardo tutta questa confusione,
su tutti i continenti!
Non è forse il ligustro che dalla sponda opposta
Contrabbanda attraverso il fiume la sua centomillesima foglia?
E chi non la piovra, con le lunghe braccia sfrontate,
viola i sacri limiti delle acque territoriali?

Come si può parlare d'un qualche ordine,
se non è nemmeno possibile scostare le stelle
e sapere per chi brilla ciascuna?

E poi questo riprovevole diffondersi della nebbia!

[2] J. Kochanowski, *Canto*, trad. it. di A. Ceccherelli, in *Slavia et alia. Per Anton Maria Raffo*, a cura di A. Ceccherelli, C. Diddi, D. Gheno, Editrice La Giuntina, Firenze 2007, p. 239.

E la polvere che si posa su tutta la steppa,
come se non fosse affatto divisa a metà!
E il risuonare delle voci sulle servizievoli onde dell'aria:
quei pigolii seducenti e gorgoglii allusivi!
Solo ciò che è umano può essere davvero straniero.
Il resto è bosco misto, lavorio di talpa e vento.[3]

"L'interpretazione deve prendere le mosse proprio dal punto in cui si avverte la stranezza ", scrisse Hans-Georg Gadamer in uno dei suoi scritti.[4] Aggiungiamo: anche là dove qualcosa suona stranamente familiare. Il penultimo verso del testo di Szymborska è una parafrasi ovvia e provocatrice della massima di Terenzio: "Homo sum, humani nihil a me alienum puto". Dalle vaste risorse della tradizione letteraria l'autrice evoca il Rinascimento e le sue radici antiche, e con esso la concezione contemporanea del mondo, dell'uomo e di Dio, aggiungendovi un commento poetico.

Come lente tematica che riunisce tutti e tre gli elementi servirà il *Canto* di Jan Kochanowski, che inizia con il verso comunemente noto "Che vuoi da noi, Signore...". Si tratta di una polemica o di un'apoteosi? Il mondo del *Salmo* ricorda in modo sorprendente quello che i lettori della poesia di Szymborska conoscono a partire dalla poesia *Compleanno* (*OC*, in *LGS*, p. 309). La stessa ricchezza e molteplicità di forme di vita – esclusivamente vegetali e animali, senza considerare la diversità delle fisionomie e dei caratteri umani, che, sebbene arricchirebbero indubbiamente il quadro, non trovano tuttavia posto nell'universo naturale qui rappresentato. Nell'amalgama di esseri che la poetessa descrive, contrariamente alle apparenze, prevale un principio fondamentale: tutti provengono dall'ordine della natura. L'uomo, con la sua contemporanea appartenenza alla sfera della cultura, è un elemento estraneo, come nella poesia di *Thomas Mann*, dove "sfuggono" alla natura quando questa inavvertitamente "è che le è sfuggito l'istante in cui è spuntato un mammifero / con la mano prodigiosamente pennuta d'una Waterman" (*US*, in *LGS*, p. 243).

Anche nei componimenti *Compleanno* e *Salmo*, osserviamo lo stesso raffronto tra l'uomo-soggetto del testo con la moltitudine degli esseri. Tuttavia, mentre in *Compleanno* questo confronto generava imbarazzo e un senso di smarrimento, portando a frenetici tentativi di mettere ordine

[3] W. Szymborska, *Salmo*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., pp. 347-349. Vale la pena ricordare che *Salmo* fu uno dei tre componimenti (insieme alle poesie *Gente* e *Una versione dei fatti*) che la poetessa scelse di leggere al termine della sua conferenza per il Premio Nobel.

[4] H.-G. Gadamer, *Chi sono io, chi sei tu. Su Paul Celan*, a cura di F. Camera, Marietti, Genova 1989, p. 48.

nel mondo attraverso il linguaggio, in *Salmo* si percepisce un tono di rimprovero e di insofferenza nei confronti di tale stato di cose. Comune a entrambi i testi è tuttavia la poetica delle emozioni, il coinvolgimento emotivo nel monologo, che si potrebbe identificare con il senso di responsabilità del soggetto nei confronti del mondo. Il componimento *Salmo* è in questo senso, come se fosse il secondo atto del "dramma" che il soggetto vive, a testimonianza del suo peculiare accrescimento. Ciò trova riscontro nella poetica di entrambi i testi: in *Compleanno*, la proporzione tra locuzioni interrogative ed esclamative era a favore delle prime, mentre in *Salmo*, a dimostrazione dell'agitazione del soggetto, prevalgono le esclamazioni.

Le ragioni di questo atteggiamento emotivo sono molteplici.[5] I rimbalzi provocatori dei ciottoli di montagna, il passero che si agita fastidiosamente, la formica che "non si sente tenuta a rispondere alle domande" quando le viene chiesto lo scopo del suo viaggio e, infine, il "riprovevole diffondersi della nebbia": tutto questo sembra schernire i piani umani di domare il mondo. Non è un caso che in entrambi i testi di Szymborska, tra i rappresentanti della fauna e della flora, accanto a esemplari così comuni come il passero o la formica, compaiano il ligustro e la murena, creature provenienti direttamente da classificazioni botaniche e zoologiche meticolosamente redatte dagli scienziati. A loro volta, il biossido e l'argento[6] di *Compleanno* evocano lo "spettro" delle tassonomie chimiche, con la tavola periodica di Mendeleev in primo piano. Nel frattempo, il mondo di *Salmo* è disordinato e caotico, non riconosce alcun confine, lontano dalle tassonomie e dalle divisioni illuministiche; è un mondo in cui la mescolanza degli esseri porta a una constatazione, in fondo identica a quella di *Compleanno*: "Come si può parlare d'un qualche ordine".[7] È una visione all'altezza dei nostri tempi relativistici, in cui norme e confini servono solo per essere infranti o aggirati. La molteplicità del mondo affascina, ma ha altresì il suo rovescio: il caos, in cui l'uomo non solo cerca di orientarsi, ma anche di trovare il proprio posto.[8]

[5] Uno degli interpreti di *Salmo* ha persino sottolineato la forma di denuncia in cui è redatto il monologo lirico (cfr. M. Karwala, *Wisława Szymborska, autorka „paru wierszy"*, in Idem, *Polska poezja XX wieku. Klucze do interpretacji, czyli jak ugryźć czwarty temat maturalny*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, p. 115).

[6] Nell'originale polacco è *srebro* ('argento'), mentre nella traduzione di Pietro Marchesani è sostituito con "oro" (in polacco *złoto*) per ragioni di rima: "Gdzie zabrać kolibra, gdzie ukryć to srebro" (lett. 'Dove portare il colibrì, dove nascondere quell'argento') diventa "Dove porti un ghiro e nascondi l'oro" (W. Szymborska, *Compleanno*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 309) [N.d.T.].

[7] W. Szymborska, *Salmo*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit. p. 347 [N.d.T.].

[8] Per saperne di più sul rapporto tra la protagonista delle poesie di Szymborska e la natura, ne parlo nel capitolo *Fatica di stelo*…, contenuto nel presente libro.

E il mondo nel *Canto* di Kochanowski? È, proprio come in Szymborska, un mondo ricco, rigoglioso, che incanta per il suo splendore e la sua varietà. Ma non è questa la sua caratteristica più impressionante: è un mondo tanto desiderato dal protagonista o dalla protagonista della poesia di Szymborska e, al tempo stesso, irraggiungibile di ordine e armonia: "Al Tuo comando il mare entro le sponde sta / E dei segnati limiti teme andar aldilà."; "Chiaro dì e notte scura i propri tempi sanno".

Inoltre, si tratta di un ordine di carattere globale e universale: non riguarda un frammento selezionato del mondo, non è un'aberrazione momentanea; è un *continuum*, una continuità descritta dal susseguirsi delle stagioni. La perfezione del mondo esistente è il riflesso della perfezione del mondo che sta nascendo, le caratteristiche dell'ontologia derivano da quelle della cosmogonia. In *Salmo* il mito cosmogonico non compare nemmeno sotto forma di allusione, a meno che non si voglia cogliere qui una lontana analogia con la parabola mitologica sulla nascita del mondo dal caos; in questo caso, tuttavia, il caos persiste, senza speranza di alcuna promessa di stabilizzazione. Ma i mondi di *Canto* di Kochanowski e di *Salmo* di Szymborska differiscono per un'altra caratteristica fondamentale. La sua separazione sembra determinare uno spostamento del significato attribuito al segno rispetto alla sua accezione contemporanea.

Il testo rinascimentale offre ordine, svela le solide fondamenta del mondo, dà il conforto della prevedibilità, e dunque tutto ciò che invano reclama il soggetto della poesia di Szymborska. È, tuttavia, difficile resistere all'impressione che si tratti di una visione statica: "il mare entro le sponde sta", l'opposizione tra giorno e notte è rafforzata dagli epiteti cromatici del bianco e dell'oscurità, come per eliminare ogni indeterminatezza e ogni stato di transizione. Alla natura, obbediente al ritmo delle stagioni e persino alle stelle fissate nel firmamento fin dagli inizi della creazione, è stato negato il diritto di cadere. Questa staticità è ovviamente dettata dalla monumentalità della visione del mondo presentata e dalla ricerca di una comprensione della sua totalità; è essa a riflettere il senso di sicurezza e di stabilità dell'esistenza terrena. Al lettore contemporaneo che cerca di "inserire" questo testo nella propria visione del mondo sorge tuttavia una domanda: tutto ciò non avviene a scapito della verità? Qual è la distanza che separa l'universalità dall'utopia?

Nella poesia di Szymborska il mondo è governato dalle leggi del movimento e della dinamica: le nuvole fluttuano, la sabbia si sposta, i ciottoli rotolano e saltellano. L'immagine dell'uccello, simbolo di libertà, è stata rappresentata in tre inquadrature, come una sequenza di fotogrammi cinematografici: in volo, nel momento di posarsi "sulla sbarra abbassata" e in posizione seduta, che è ancora in movimento ("quanto si agita").

La dinamica del mondo rappresentato è soggetta alla legge della diversificazione interna. Il movimento descritto non è costante, né tantomeno uniformemente accelerato. La gamma dei tempi è determinata, da un lato, dall'*allegro* o dal *presto* dei ciottoli che rotolano, dall'altro, dall'*adagio* della nebbia fluttuante. Il mondo scorre sia all'improvviso, come in un lampo, in modo sia lento che incessante; tuttavia, è sempre un movimento, un moto senza inizio né fine, che non si può non associare all'*élan vital* bergsoniano. Ed è solo in tale associazione che questo movimento, e con esso l'intera visione del mondo avanzata da Szymborska, acquista senso e valore: è una manifestazione di vita. Anche l'atteggiamento dell'umano come eroe lirico è dinamico: egli non si limita alla contemplazione passiva; cerca di imporre al mondo il proprio ordine, di cambiare qualcosa nell'assetto esistente, anche se è difficile non interrogarsi sulle motivazioni alla base di queste azioni.

Benché l'autore verosimilmente non abbia previsto una simile reazione, la poesia di Kochanowski suscita invidia nel lettore contemporaneo. Come definire altrimenti il sentimento che accompagna la lettura del monologo di un uomo felice? Inoltre, il senso di felicità, così raro nel mondo contemporaneo, non è legato al successo personale; non è una felicità privata. È il monologo di un uomo che ha trovato il proprio posto non solo sulla terra, ma anche nell'ordine dell'universo. Ascoltandolo, si ha l'impressione che l'Adamo biblico ci parli, che non è stato ancora colpito dalla pena dell'espulsione dal paradiso. Questa sensazione è amplificata dall'ordine cosmogonico del monologo, pronunciato come se fosse all'indomani della creazione del mondo. L'apoteosi della realtà contiene sia il tema dello stupore per la sua bellezza sia quello dell'ammirazione per la perfezione del suo assetto. I principî che governano il mondo per grazia e volontà di Dio non suscitano nell'uomo ombra di dubbio, né tanto meno una voce critica. Inoltre, si tratta di principî a lui ben noti: l'atteggiamento di appagamento nei confronti del mondo è legato alla sua conoscenza. L'unica domanda posta nel testo è come ripagare Dio per la grazia della creazione. La conoscenza delle regole del mondo fornisce un senso di sicurezza e comfort di viverci. Il protagonista di questa poesia si trova ancora ad affrontare dilemmi quali "chi sono?" e "dove sto andando?". Da una prospettiva contemporanea, tuttavia, egli appare ancora ignaro della reale situazione delle cose o dell'autoinganno. L'invidia del lettore, dunque, ha il diritto di mescolarsi alla compassione.

In *Salmo*, il senso di sicurezza assume ormai solo la forma di una necessità. È proprio ciò, tra le altre cose, a motivare le azioni umane nei confronti del mondo, che Szymborska, come di consueto, osserva con ironico distacco. Un "vero uomo", con cui la poetessa condivide i suoi "passatempi", ha deciso di domare il mondo. E non tanto per il desiderio di dominarlo,

di dimostrare di esserne al di sopra, quanto per semplice curiosità ("Oh afferrare con un solo sguardo tutta questa confusione") e per una propensione alla meticolosità ("Come si può parlare d'un qualche ordine"). Ciò non significa, tuttavia, che lo spettro delle ambizioni imperiali dell'uomo sia assente nella poesia (la sbarra abbassata, la guardia). Il motivo delle "frontiere umane", di cui la natura si fa beffa in modo così ostentato, è solo l'inizio di una serie di segni di divisioni e segmentazioni che l'uomo vuole imporre al mondo e da cui esige così ingenuamente il rispetto. La loro enumerazione è accompagnata dal commento autoriale che apparentemente rimprovera la disobbedienza della natura, mentre in realtà deride le aspirazioni umane di confinarla in aree prestabilite dall'alto. Questo è il significato delle osservazioni sull'audacia della seppia ("con le lunghe braccia", così capace di arrivare là dove è vietato), che commette sacrilegio violando i "sacri limiti delle acque territoriali", sul crimine commesso dal ligustro contrabbandando "attraverso il fiume la sua centomillesima foglia", sull'audace passero che, appollaiatosi sulla sbarra, "la sua coda è già all'estero, / benché il becco sia ancora in patria", e sulla formica che, aggirandosi tra gli stivali della guardia, non vuole rivelare la meta del suo viaggio. E se nei casi menzionati l'occhio umano è riuscito almeno a individuare i responsabili delle infrazioni, di fronte al movimento fluido delle nuvole, della nebbia, delle sabbie dei deserti e delle steppe lo stesso uomo sembra impotente. Osservando le sue azioni, si può giungere alla conclusione che egli conduca una sorta di guerra di logoramento contro il mondo, in cui subisce più spesso sconfitte che vittorie: non è in grado di contare i rappresentanti della comunità degli insetti (anche se contando le foglioline che "contrabbanda" il ligustro, è riuscito a stabilire un numero, poco preciso, ma pur sempre un numero, di centomila), non sa attribuire le stelle ai legittimi proprietari, non capisce il linguaggio complicato dei "pigolii seducenti e gorgoglii allusivi". Di conseguenza, in questo mondo l'uomo è uno straniero, uno "davvero" straniero. Alzandosi dalle ginocchia, sulle quali pregava e ringraziava, ha perso il senso di radicamento nell'essere, forse proprio perché ha assunto nei suoi confronti un atteggiamento sbagliato.

A un raffronto dei due testi, è importante osservare la differenza grammaticale nel numero del soggetto lirico del monologo, rispettivamente plurale e singolare. Il soggetto della poesia di Kochanowski è un soggetto collettivo,[9] il che riflette il forte legame tra l'umanità e il mondo inteso come comunità di esseri: la voce del soggetto è al tempo stesso la voce della collettività.

[9] La forma singolare compare in *Canto* di Kochanowski solo una volta: "Neanche l'oro desideri, lo *so*, già tutto è Tuo". Corsivo mio – I.G.W.

In *Salmo*, la situazione è diametralmente opposta. Il soggetto non solo parla esclusivamente a proprio nome ("Devo menzionare qui…"; "mi limiterò alla formica"), grazie al quale viene costantemente presentato come un individuo (nel contesto dell'intero testo, come un individuo alienato dalla costellazione degli esseri), ma ricorre altresì a forme impersonali ("Oh, afferrare con un solo sguardo", "Come si può parlare"), che suggeriscono (sempre sullo sfondo dell'intera poesia) problemi nel definire l'identità e nel collocare il proprio posto nel mondo. L'"io" che recita il *Salmo* si unisce alla schiera di quei soggetti lirici della poesia di Szymborska che, incarnando l'uomo contemporaneo, ne illustrano la meschinità o addirittura la risibilità e, al tempo stesso, con il loro atteggiamento di ironico distacco, mostrano come affrontare i problemi dell'esistenza. Giacché sappiamo che il mondo (almeno quello che ci è stato donato) non è come lo vedeva l'uomo rinascimentale nel suo inno di ringraziamento, allora forse dovremmo accettarne la forma eterogenea, lontana dalla logica delle divisioni. Forse bisognerebbe cogliere il valore e la bellezza del mondo non nell'armonia dei suoi elementi, ma nel loro disordine e nella loro diversità. Solo così, accettando lo *status quo*, l'uomo non otterrà tanto il diritto di entrare nel mondo della natura, al quale, d'altronde, almeno in parte appartiene, proprio come se ne sentiva parte l'eroe del *Canto* di Kochanowski. L'ironia di *Salmo* non è una mera presa in giro, bensì l'indicazione di una via d'uscita dalla situazione.[10]

La struttura filosofica del *Canto* di Kochanowski assume la forma di una triade: mondo – uomo – Dio. Dio ha creato un mondo bello e perfetto e lo ha offerto in dono all'uomo, rimanendone al contempo il custode e il garante della sua esistenza e del suo corretto funzionamento. Il mondo prospera sotto la protezione divina, gli uomini felici chiedono solo l'immutabilità dello stato delle cose, non si arrogano il diritto di governare il mondo. Il monologo poetico, assoggettato alle regole grammaticali della lirica che si rivolge al destinatario, è pieno di ringraziamenti, elogi e richieste di ulteriore protezione. Colpisce la distribuzione uniforme degli accenti e la proporzione dei singoli elementi della triade nell'insieme del testo – il mondo è il tema del monologo, l'uomo

[10] Non si può certo tralasciare qui quel tono ironico della poesia, che serve semplicemente a suscitare la risata: segno della distanza raccomandata dalla poetessa nei confronti dei problemi dell'esistenza. Come scriveva Anna Węgrzyniakowa: "La poetessa disarma la tristezza e la malinconia attraverso l'umorismo. Il sorriso come rimedio e arma. Il sorriso al posto delle lacrime, della rabbia, della paura. Chi ha senso dell'umorismo non perde del tutto. Nel sorriso si celano: la volontà, la scelta, un margine di libertà. Szymborska sorride in cento modi diversi" (A. Węgrzyniakowa, *Dwie krople, kamień i róża. O wierszu Wisławy Szymborskiej „Nic dwa razy"*, in *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939-1989)*, red. A. Nawarecki, D. Pawelec, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999, p. 80.

il suo progetto, Dio il suo destinatario. L'ideale classico e rinascimentale di armonia trova qui la sua realizzazione.

In *Salmo*, come si può facilmente osservare, la presenza di questa triade è messa in discussione. Delle sue tre parti rimangono solo il mondo e l'uomo che, nell'arco dell'intero poema, conduce una sorta di lotta per il potere, il cui simbolo per eccellenza è il "lavorio di talpa" nel verso finale del poema: inteso letteralmente, indica un elemento dell'ordine naturale, mentre come espressione idiomatica, fa parte del linguaggio umano. Quando leggiamo entrambi i testi in ordine cronologico, ci viene quasi automaticamente in mente che il caos del mondo di *Salmo* proviene dall'assenza dell'elemento sacro della suddetta triade. La natura, per così dire, si compiace di sprofondare in quel disordine, che l'uomo tenta invano di dominare, sempre più smarrito nella realtà che lo circonda.

Le cause di questo stato di cose possono essere almeno due. L'uomo ha rinunciato alla protezione divina e, nella sua audacia e superbia, ha deciso di assumere i doveri di guardiano e custode dell'ordine del mondo, ai quali, per l'ovvia ragione della sua debolezza e imperfezione, non è riuscito a far fronte. In *Canto* di Kochanowski, la natura obbediva alle regole che le venivano imposte dal momento che provenivano da Dio. In *Salmo* la natura stessa sembra schernire le "frontiere umane", così gelosamente custodite, poiché esse provengono dall'uomo: un essere che essa stessa ha generato. Tracciando linee di demarcazione, l'uomo si attribuisce poteri divini che la natura non ha alcuna intenzione di riconoscere. Per la piovra dai lunghi tentacoli, non esiste la sacralità della zona delle "acque territoriali". Occorre, tuttavia, ammettere onestamente che un tale stato di cose non deve necessariamente essere il risultato di inclinazioni dittatoriali umane. Dall'emergere del deismo illuminista, non si può infatti escludere una seconda possibilità: Dio si è allontanato dal mondo e lo ha abbandonato al suo destino, mentre l'uomo, quasi per necessità, si è assunto le responsabilità di guida di tutte quelle creature che non può gestire. La questione deve, tuttavia, rimanere esclusivamente oggetto di speculazioni interpretative, che il *Salmo* stesso, senza il contesto delle altre poesie della poetessa, non potrà risolvere. Ma il mondo di *Salmo* è davvero un mondo senza Dio? La religiosità del testo di Kochanowski nasce dal suo livello rappresentativo. Il titolo *Canto* non precisa l'argomento; a una prima lettura del titolo, potrebbe trattarsi di un canto sia religioso sia d'amore; solo l'incipit introduce l'elemento del sacro. Nell'opera di Szymborska è vero il contrario: l'elemento sacro non compare nemmeno una volta nel testo,[11] ma il titolo – *Salmo* – è un segnale indiscutibile (seppur genologico) di sacralità. Per il lettore, è l'annuncio

[11] La sacralità della zona delle "acque territoriali", che incontriamo nella quarta strofa, deriva dall'uomo, e, di conseguenza, è una "falsa" sacralità.

di un incontro con un testo che rappresenta il genere della poesia religiosa di origine biblica. Questa promessa non viene però mantenuta: della poetica del salmo rimangono solo caratteristiche formali residue: domande retoriche, esclamazioni, anafore.[12] Definire il genere, che non pone alcuna difficoltà nel caso del testo di Kochanowski (un canto di ringraziamento e lode), qui non è più una questione così ovvia. La poesia di Szymborska sembra relativamente più vicina alla formula del lamento (le emozioni delle domande retoriche e delle esclamazioni che esprimono il fallimento del residuo del mondo). Il sacro, benché racchiuso tra parentesi genologiche, rimane presente. Questa presenza parziale può essere sia un segno della sua scomparsa dal mondo contemporaneo sia un appiglio a cui l'uomo può aggrapparsi per riflettere sullo scopo e sul senso della propria esistenza. La poetessa riduce la presenza del sacro nel mondo rappresentato dalla poesia per rifletterne il suo ruolo minore nella vita dell'uomo contemporaneo, incentrato sulla dimensione materiale e razionale della propria esistenza. Si potrebbe azzardare l'ipotesi che, nel farlo, Szymborska compia lo stesso gesto – sebbene con intenzioni e intensità diverse – di Kochanowski, del cui canto Jerzy Ziomek scriveva che si trattava di "un elogio a Dio invisibile attraverso la lode del mondo visibile".[13]

L'eroina di *Salmo* ha perso di vista ciò che il soggetto del canto rinascimentale non poteva vedere, ma di cui conserva il ricordo. In questo modo la categoria del sacro diventa il punto d'incontro di ambo i testi: Szymborska la racchiude in una sottile allusione di genere, mentre Kochanowski la evoca letteralmente nel motivo di Dio, ma – come sottolineano gli studiosi – si tratta di un Dio privo di affiliazione confessionale e, dunque, in qualche modo altresì "anonimo".[14]

Questo filo di somiglianza può essere avviluppato anche in riferimento alla visione del mondo presentata nella poesia di Szymborska. Questo mondo è sì governato dal disordine, ma si tratta di una categoria che si usa precisamente con l'epiteto "creativo", grazie al quale esso corrisponde alla figura di Dio-artista (*Deus-artifex*) presente nell'inno di Kochanowski.

L'atto creativo richiede di essere completato nell'atto interpretativo, che costituiscono entrambe le poesie. La lettura rinascimentale del mondo

[12] Nel contesto dell'articolo di Stanisław Balbus, dedicato alla presunta estinzione delle specie, la poesia di Szymborska, pur non aderendo al paradigma specie-centrico annunciato nel titolo, costituisce un eccellente esempio di testo che colloca la specie e le sue rappresentazioni testuali storico-letterarie nel campo dei riferimenti genologici (cfr. S. Balbus, *Zagłada gatunków*, "Teksty Drugie" 1999, n. 6, pp. 25-40).

[13] J. Ziomek, *Renesans*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, p. 261.

[14] Cfr. ibidem. La rappresentazione aconfessionale di Dio nel canto di Kochanowski ne ha determinato l'inserimento sia nel *cantionale* cattolico sia in quello protestante e calvinista.

attraverso il prisma del consenso ci sembra, *nomen omen*, un pio desiderio. Una lettura più vicina a noi, quella contemporanea della realtà conferma la nostra sensazione di smarrimento nel mondo, pur affondando le radici nel mito cosmogonico di un mondo che è emerso dal caos e che verso il caos tende, cosa che si potrebbe esprimere con la formula del titolo di una delle raccolte poetiche di Szymborska, *La fine e l'inizio*.[15]

E ancora una volta, per queste visioni divergenti è possibile trovare un comune denominatore: non si tratta solo del principio della *varietas*, presente in entrambe le descrizioni, ma anche, sostenuto da un'acuta osservazione del mondo, l'incanto di chi lo abita: espresso con una nota di enfasi nel canto di Kochanowski e nascosto sotto una maschera di ironia e lamento in *Salmo* di Szymborska, la cui protagonista non rinuncia, dopotutto al suo sogno di "afferrare con un solo sguardo tutta questa confusione".

La domanda che bisogna porsi alla fine: cosa spinge realmente un uomo a dividere il mondo? Lo spinge a farlo sicuramente la propria debolezza e il desiderio di soddisfare i propri desideri. Questi desideri possono essere intesi in due modi: contro l'umanità, come prova della sua brama di potere e delle sue aspirazioni a dominare il mondo; e a favore dell'umanità, come espressione della sua paura di rimanere senza una dimora e dei drammatici tentativi di trovare, da qualche parte tra queste divisioni, il proprio posto sulla Terra. Il senso di solidarietà con i propri simili, insito nella poesia di Szymborska (che, d'altronde, è definita una poetessa antropologica),[16] depone a favore della seconda prospettiva.

[15] Il tema del caos del mondo che tende verso l'inizio crea a sua volta un rapporto intertestuale tra il *Salmo* di Szymborska e la poesia di Czesław Miłosz *Œconomia divina*, tratta dalla raccolta *Dove sorge e dove tramonta il sole* (cfr. C. Miłosz, *Wiersze*, vol. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993, p. 224; Idem, *Œconomia divina*, in Idem, *Poesie*, cit., p. 127).

[16] Cfr. M. Baranowska, *Zachwyt i rozpacz*, "Tygodnik Powszechny" 1996, n. 41, p. 9.

# *Nuvole*
# *versus*
# *["Sull'acqua grande e pura…"]*
# di Adam Mickiewicz

Adam Mickiewicz: *["Sull'acqua grande e pura…"]*
Sull'acqua grande e pura
Si alzavano in fila le rupi,
E l'acqua dalle profondità trasparenti
Rispecchiava i loro nei profili.

Sull'acqua grande e pura
Passarono le nuvole nere,
E l'acqua dalle profondità trasparenti
Rispecchiò le loro forme fugaci.

Sull'acqua grande e pura
Trascorse il fulmine e il tuono ruggì,
E l'acqua dalle profondità trasparenti
Rispecchiò il bagliore e l'eco si sperdeva.

E l'acqua, pura come per l'innanzi,
Rimane grande e trasparente.

Quell'acqua io la vedo intorno a me,
Ed io rispecchio tutto e fedelmente:
Le fronti orgogliose delle rupi
E il fulmine io li tralascio.

Alle rocce di innalzarsi e di minacciare,
Alle nubi di annunciare le piogge,
Ai fulmini di rintronare e di disperdersi,
A me di trascorrere, trascorrere, trascorrere.
*A Losanna (1839).*[1]

Wislawa Szymborska: *Nuvole*
Dovrei essere molto veloce
nel descrivere le nuvole –
già dopo una frazione di secondo
non sono più quelle, stanno diventando altre.

La loro caratteristica è
non ripetersi mai
in forme, sfumature, pose e disposizione.

Non gravate dalla memoria di nulla,
si librano senza sforzo sui fatti.

Ma quali testimoni di alcunché –
si disperdono all'istante da tutte le parti.

In confronto alle nuvole
la vita sembra solida,
pressoché duratura e quasi eterna.

Di fronte alle nuvole
perfino un sasso sembra un fratello
su cui si può contare,
loro invece sono solo cugine lontane e volubili.

Gli uomini esistano pure, se vogliono,
e poi uno dopo l'altro muoiano,
loro, le nuvole, non hanno niente a che vedere
con tutta questa faccenda
molto strana.

[1] A. Mickiewicz, *Liriche e sonetti amorosi*, introduzione, traduzione e note a cura di C. Verdiani, Italpress, Milano 1956, pp. 183-185.

Al di sopra di tutta la tua vita
e della mia, ancora incompleta,
sfilano fastose così come già sfilavano.

Non devono insieme a noi morire,
né devono essere viste per fluttuare.[2]

Il dialogo tra questi due testi non sarebbe possibile se non fosse per il distico che chiude la poesia di Szymborska con la rima mickiewicziana *ginąć* ('morire') – *płynąć* ('fluttuare').[3] Essa, identica nel suono e nel parallelismo grammaticale, collocata alla fine della poesia e a formare una strofa a sé stante, cattura l'attenzione del lettore e lo costringe a riprendere la lettura, questa volta con un approccio intertestuale al fine di comprendere i significati del poeta di Losanna. Senza temere la montagna di commenti accademici degli studiosi di Mickiewicz, Szymborska legge la lirica del vate polacco attraverso la poesia, quasi seguisse il principio dell'*ignotum per ignotius*, inserendosi nella schiera dei grandi nomi della letteratura polacca, che anche il ciclo *Znad Lemanu* (Dal Lemano) invita ad avviare un dialogo. La sua ampia documentazione è costituita dal volume *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia* (Le liriche di Losanna di Adam Mickiewicz. La pagina di Lemano. Antologia), a cura di Marian Stala. Un'antologia in cui *Nuvole* di Szymborska trova posto accanto alle poesie di Miłosz, Herbert e Różewicz.[4]

Per dirla in parole povere, l'oggetto di entrambi i testi è la relazione reciproca tra gli esseri. Szymborska riduce la costellazione mickiewicziana:

---

[2] W. Szymborska, *Nuvole*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 571.

[3] Szymborska nella sua versione originale cita palesemente la rima finale di Mickiewicz, che si perde nelle traduzioni italiane: Verdiani traduce la rima mickiewicziana con "disperdersi" – "trascorrere", mentre Marchesani rende quella szymborskiana con "morire" – "fluttuare" [N.d.T.].

[4] Cfr. *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, oprac. M. Stala, Universitas, Kraków 1998, p. 98. Questa antologia ha a sua volta dato impulso a una serie di riflessioni di critica letteraria, tra cui figura, tra l'altro, l'articolo di Jacek Brzozowski intitolato *Kilka uwag o recepcji poetyckich cech liryków lozańskich*, in *Na początku wieku. Rozważania o tradycji*, red. Z. Trojanowiczowa, K. Trybuś, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2002, pp. 117-129, nonché, in riferimento a tale intervento, una sorta di autocommento di Marian Stala intitolato *Szukając śladów wierszy znad Lemanu. Dwanaście uwag o obecności liryków lozańskich w poezji XX wieku*, in Idem, *Niepojęte: Jest. Urywki nienapisanej książki o poezji i krytyce*, Biuro Literackie, Wrocław 2011, pp. 9-22. Una lettura comparativa di *Nuvole* e della lirica losannese è stata proposta, tra gli altri, da Jacek Brzozowski nel saggio intitolato *W stronę Lozanny. Wisławy Szymborskiej czytanie Mickiewicza*, "Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" 1996, n. 31, pp. 41-52.

acqua (lago) – montagne – nuvole – fulmini – uomo al binomio: nuvole – uomo. Dopo averli ridotti a un comune denominatore, otteniamo la relazione: l'uomo dinanzi alla natura. Il problema che emerge da questo legame è la questione del grado di appartenenza dell'uomo all'ordine della natura, o, in altre parole, del grado di allontanamento da essa. In entrambi i testi, è proprio l'uomo – il soggetto parlante, e per di più in prima persona – a costituire il centro e il punto di riferimento per gli altri elementi del mondo rappresentato. Egli sottopone questi elementi a una distinzione ontologica e, al contempo, cerca di definire la propria posizione rispetto ad essi. Come è facile intuire, le soluzioni alle questioni proposte dai due poeti differiscono, forse anche in modo sostanziale.

Il soggetto di Mickiewicz inizia il suo monologo con una descrizione del mondo, realizzando fino alla quinta strofa il modello della lirica indiretta. L'"io", che emerge concretamente solo alla fine della poesia, viene infine collocato in una fila di entità naturali (*rupi – nuvole – fulmini*), e all'ultimo posto ("a me di trascorrere"). Nella poesia di Szymborska la situazione è leggermente diversa. L'"io" risuona già dal secondo verso, ma passa rapidamente in secondo piano, lasciando spazio alle nuvole, che sono l'oggetto principale della descrizione, per poi tornare nella penultima strofa, abbinato al "tu" lirico. Il binomio *ginąć* ('morire') – *płynąć* ('fluttuare')[5] – sembra sottolineare il parallelismo tra l'ordine umano e quello naturale, dove "fluttuare" è attribuito alle nuvole, mentre "morire" è dominio degli umani. Il filo intertestuale è, dunque, nel caso di questa coppia di versi, intrecciato saldamente e, come si può supporre, con una vena polemica.

Szymborska, fedele alla sua poetica sobria, si sottrae un po' cauta e si riserva il diritto di sbagliare. Poiché anche l'oggetto dell'osservazione, ingrato – proprio come i personaggi del suo *Salmo* – si sposta incessantemente, rendendo difficile una descrizione che rimane, di fatto, più nella sfera delle intenzioni che in quella della realizzazione ("Dovrei essere molto veloce /nel descrivere le nuvole"). Ciò dimostra che il lettore riceve qui uno studio dalla natura, non un'ecfrasi, come nella poesia *Gente sul ponte* (in *LGS*, pp. 487-489), in cui "La nuvola non muta colore né forma".[6] Tuttavia, sebbene il soggetto principale di questo studio siano le nuvole visibili nel cielo, la protagonista già nella prima strofa abbandona di fatto l'idea della loro caratterizzazione, che Mickiewicz nel suo *Messer Taddeo* aveva presentato in modo così pittoresco, iniziando il suo monologo in sostanza con la stessa affermazione su cui lei si ferma:

[5] Nella traduzione italiana riportata sopra "morire" – "fluttuare" [N.d.T.]

[6] W. Szymborska, *Gente sul ponte*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 487 [N.d.T.].

> *Ogni nube è diversa*: per esempio, in autunno
> gravida arranca pigra come una tartaruga
> e dal cielo alla terra srotola in lunghe frange,
> come trecce disciolte, i suoi rivoli d'acqua;
> la nube della grandine, rapida assieme al vento
> come un pallone, tonda, blu scura, gialla dentro,
> e intorno un gran frastuono; anche le nuvolette
> quotidiane, guardate come sono diverse!
> Prima branchi di oche selvatiche o di cigni
> e il vento come un falco che incalza e li compatta;
> si stringono, s'ingrossano, crescono strane forme!
> Assumono gropponi curvi, criniere sciolte,
> file di zampe e volano nella volta celeste
> come i destrieri a mandrie cavalcano le steppe,
> biancoargento si fondono… poi dai gropponi svettano
> alberi di maestra, dalle criniere – vele,
> la mandria si fa nave e naviga imponente
> nella pianura azzurra del cielo nel silenzio![7]

Quasi un secolo dopo, Virginia Woolf espresse il proprio entusiasmo per il teatro delle nuvole in uno dei suoi saggi. Anche la recensione di quello spettacolo colpisce per il coinvolgimento emotivo e la sua qualità poetica:

> La prima impressione di quello straordinario spettacolo stranamente ci sopraffà. […] Ora, mentre te ne stai a giacere, guardando in su, scopri che il cielo è qualcosa di così diverso da tutto questo che quasi ti sconvolge. Dunque accadeva di continuo senza che noi ce ne accorgessimo!, questo incessante tirare su forme e poi buttarle giù, questo cozzare di nuvole, e disegnare immensi treni di navi e di vagoni dal nord al sud, questo incessante su e giù di sipari di luce e buio, questo interminabile esperimento di dardi dorati e ombre azzurre, velare il sole e svelarlo, creare bastioni di roccia e spingerli lontano – questa interminabile attività, che solo la distesa del cielo sa a quanti milioni di cavalli vapore equivalga, ha operato a nostra insaputa anno dopo anno. […] Non

[7] A. Mickiewicz, *Messer Taddeo*, a cura di S. De Fanti, Marsilio, Venezia 2018, pp. 164-165 [N.d.T.]. Cfr. A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie*, oprac. S. Pigoń, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1996, pp. 174-175. Corsivo mio – I.G.W.

> si può permettere che alle proiezioni di questo gigantesco cinema non assista spettatore.[8]

Mentre l'autore del poema romantico e la scrittrice inglese osservano incantati lo spettacolo che si svolge in cielo, l'eroina della poesia di Szymborska si concentra sull'unica caratteristica certa delle nuvole: ovvero la loro mutevolezza proteiforme ("La loro caratteristica è / non ripetersi mai"), ignorando la bellezza delle loro metamorfosi e la fantasia delle loro forme. Questa volta, la poetessa non presta attenzione alla singolarità delle forme che le nuvole assumono, sebbene di solito ripercorra con entusiasmo e attenzione la singolarità degli esseri, la loro eccezionalità e la loro irripetibilità, come dichiarò esplicitamente alla conclusione della sua conferenza per il Nobel: "nel linguaggio della poesia, in cui ogni parola ha un peso, non c'è più nulla di ordinario e normale. Nessuna pietra e nessuna nuvola su di essa."[9]

Come primo segnale di abbandono delle caratteristiche particolari andrebbe dunque considerata la forma plurale con cui – a partire dal titolo – si parla delle protagoniste della poesia. La loro collettività è, in questo caso, foriera di diversità, non di identità. Questa differenza fa sì che la protagonista già nella prima strofa dimostri una certa sfiducia nella missione della scrittura. Dopotutto, l'oggetto della descrizione le impone fretta, e la fretta raramente giova all'arte letteraria. La distillazione dei significati, la levigatura delle frasi, la cesellatura delle metafore: tutto questo richiede tempo.[10] L'avversione per le nuvole – qui non minacciose di tempesta non precorritrici di sventura – è un gesto che si incontra raramente in letteratura, specialmente in poesia, i cui autori sono soliti essere definiti coloro che "hanno la testa tra le nuvole". Questa espressione si fonda sul significato metaforico della nuvola come sogno, sulle connotazioni di distacco dalla terra e di libero fluire dei pensieri, ma anche sul senso simbolico di epifania e mistero.[11] Evocando il sacro, le nuvole che fluttuano nel cielo sono

[8] V. Woolf, *Sulla malattia*, traduzione e cura di N. Gardini, Bollati Boringhieri, Milano 2006, pp. 15-17.

[9] W. Szymborska, *Il poeta e il mondo*, in Eadem, *Vista con granello di sabbia*, cit., p. 19.

[10] Quanto fossero importanti questi accorgimenti per il processo creativo di Szymborska, lo si comprende leggendo l'ultima raccolta della poetessa intitolata *Basta così*, in cui alcuni testi, per mancanza di tempo, non hanno ricevuto proprio quella forma finale, ma comunque essenziale (a questo proposito cfr. *Cały kosmos Wisławy Szymborskiej. Rozmowa z Ryszardem Krynickim. Rozmawiała Anna Bikont*, "Gazeta Wyborcza", 20 aprile 2012.

[11] Cfr. W. Kopaliński, *Chmura (Obłok)*, in Idem, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991, pp. 43-45.

solitamente un'immagine letteraria di libertà dello spirito e del pensiero, oggetto del desiderio di una libertà di volo inaccessibile all'uomo. Ne sia un esempio la scena tratta da *Guerra e pace* di Tolstoj, in cui il principe Andrej, ferito sul campo di battaglia a Austerlitz, guarda il cielo:

> Sul suo capo non c'era più nulla, tranne che il cielo: un cielo alto, non limpido, ma tuttavia immensamente alto, con un silenzioso scivolare di nuvole grigie. «Che silenzio, che pace, e che solennità! […] Come mai, prima, non m'accorgevo di questo cielo così alto? E come sono felice d'averlo riconosciuto, finalmente! Sì, tutto è vano, tutto è inganno, fuorché questo cielo sconfinato. Nulla, nulla esiste, all'infuori di esso…».[12]

Per la protagonista della poesia di Szymborska, le nuvole non sono fonte di equilibrio e di conforto; al contrario, rappresentano un problema difficile da affrontare. La questione fondamentale è l'instabilità ontologica delle nuvole, dinanzi alla quale è difficile adottare una strategia epistemologica. Tra la coppia menzionata nel citato frammento della conferenza del Nobel: nuvola – sasso, in *Nuvole*, solo quest'ultima può contare sulla simpatia della protagonista ("perfino un sasso sembra un fratello"). La sua lunga durata infonde nell'uomo consolazione, mentre le nuvole, con la loro fugacità, suscitano paura della morte. La relazione reciproca è resa difficile anche dal fatto che alla continua trasformazione delle caratteristiche fisiche delle nuvole, che sono mutevoli "in forme, sfumature, pose e disposizione" si accompagna la loro costante caratteristica "psichica": l'indifferenza verso le questioni di questo mondo e delle persone che lo abitano, che anche Woolf ha sottolineato nella parte successiva del suo saggio:

> Divinamente bella, ma anche divinamente spietata. Si impiegano smisurate risorse per scopi che non hanno niente a che fare con il piacere o il profitto umano. Se fossimo messi tutti a faccia in giù, rigidi, il cielo continuerebbe i suoi esperimenti con gli azzurri e gli ori.[13]

Nonostante siano in una posizione ideale per osservare le vicende umane (dopotutto, dall'alto si vede tutto meglio), le questioni della testimonianza e della memoria sono estranee alle nuvole, e le vicende umane non

[12] L. Tolstoj, *Guerra e pace*, vol. I, a cura di L. Pacini Savoj e M. B. Luporini, trad. di M. E. Barducci, F. Rispoli, P. Sbriziolo, A. Villa, Libro primo, Parte terza, Fabbri Editori, Milano 2001, p. 427.

[13] V. Woolf, op. cit., p. 17.

suscitano in loro il minimo interesse. Sono come quel granello di sabbia di cui la poetessa ha scritto:

> Del nostro sguardo e tocco non gli importa.
> Non si sente guardato e toccato.
> Vista con granello di sabbia[14]

L'indifferenza delle nuvole, sebbene derivi dalla loro stessa essenza, dà l'impressione di un'ignoranza deliberata, verrebbe da dire: consapevole ("loro, le nuvole, non hanno niente a che vedere"), per di più venata di un senso di superiorità ("sfilano fastose così come già sfilavano"). Non hanno bisogno dell'uomo, la loro esistenza è indipendente da quella dell'uomo, sebbene l'unicità e la caducità siano caratteristiche che condividono con lui. *Nuvole* è infatti una poesia sulla relatività dei giudizi dettata dalle diversità delle prospettive. Dal punto di vista umano, rappresentato dalla protagonista dell'opera, l'uomo sembra inizialmente un elemento costante; dopotutto, le nuvole fluttuano nel cielo, mentre l'osservatore statico ne rileva la continua mutevolezza. Ma già nella quinta strofa si insinua l'inquietudine riguardo all'attendibilità di tale schema.

Il singolo uomo è stato sostituito, secondo la generalizzazione di Leśmian, dalla vita, e anche questa è "*pressoché* duratura e *quasi* eterna" [corsivo mio – I.G.W.]. Due strofe più avanti veniamo privati delle illusioni:

> Gli uomini esistano pure, se vogliono,
> e poi uno dopo l'altro muoiano,

L'osservazione iniziale sulla necessità di affrettarsi assume un nuovo significato: la descrizione deve essere rapida non tanto a causa della fugacità dell'oggetto della testimonianza (le nuvole), quanto piuttosto per quella del testimone (l'uomo). Si presenta dunque una situazione in cui le peculiarità degli esseri naturali vengono trasferite all'essere umano, analoga alla situazione del riflesso di cui parla il soggetto del monologo sul Lemano ("Ed io rispecchio tutto e fedelmente"). Il rapporto di osservazione a distanza, delineato nella prima strofa della poesia di Szymborska, nel corso del componimento si trasforma in un rapporto di somiglianza, se non di aderenza. "[…] non ripetersi mai / in forme, sfumature, pose e disposizione" è infatti una caratteristica sia delle nuvole sia degli esseri umani. Anche la coda del poeta di Losanna: "trascorrere, trascorrere, trascorrere" suona come una dichiarazione congiunta da entrambe le parti. Si verifica

[14] W. Szymborska, *Vista con granello di sabbia*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 423 [N.d.T.].

qui dunque una situazione di esclusione umana dall'ordine della natura e, al tempo stesso, della sua incorporazione nei confini di tale ordine. Essa richiama alla mente – come punto di partenza dell'antropologia dell'immaginazione di Bachelard – il concetto di un essere semiaperto, basato sull'asimmetria tra interno ed esterno come fondamento della mutevolezza delle esperienze umane.[15] A questa opposizione si possono riferire le osservazioni sui componimenti di Losanna formulate da Juliusz Kleiner.[16] Nella sua interpretazione, il protagonista si trova nel contempo all'esterno e all'interno della struttura delineata nella poesia, il che corrisponde al principio della duplice stratificazione, che a sua volta si riflette nella struttura dell'opera, che si divide in un sonetto italiano – che rappresenta il modello della lirica indiretta –, nonché due strofe di quartine che realizzano il modello della lirica diretta. Il soggetto della poesia di Mickiewicz prende le distanze dalla realtà attraverso la sua descrizione impersonale, ma se ne avvicina nel momento della constatazione finale della transitorietà condivisa, quando menziona se stesso come uno degli elementi del mondo, anzi, come l'elemento ultimo.

L'eroe di Mickiewicz, come recita l'incipit della poesia, rafforzato da una tripla anafora, si trova "sull'acqua". Nella quinta strofa si verifica una correzione o un cambiamento nella collocazione del soggetto, il quale afferma: "Quell'acqua io la vedo intorno a me", il che significa che egli occupa una posizione centrale, finanche assiale, nello spazio del mondo rappresentato. Di fondamentale importanza è qui la metafora del riflesso, trasferita dall'acqua ("l'acqua […] [r]ispecchiò") al soggetto ("Ed io rispecchio tutto e fedelmente").[17] I rapporti di superiorità e subordinazione perdono di significato, poiché tale riflesso è in sostanza un'assimilazione del soggetto. Nell'ultima strofa ritroviamo lo stesso paesaggio che abbiamo visto all'inizio: rupi, nuvole, fulmini e acqua, con le cui correnti viene identificato il soggetto celato nella forma dativa del pronome personale "io" ("A me di trascorrere").

---

[15] Cfr. G. Bachelard, *Dialektyka zewnętrza i wnętrza*, przeł. J. Skoczylas, in *Antologia współczesnej krytyki literackiej*, oprac. W. Karpiński, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1974, pp. 283-305.

[16] Cfr. J. Kleiner, *Liryki lozańskie*, in Idem, *Studia inedita*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1964, p. 315.

[17] Sul tema del riflesso e sui suoi significati: estetico, cognitivo e fissativo, cfr. tra l'altro I. Opacki, *Uroda i żałoba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*, in Idem, *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*, Wydawnictwo „Śląsk", Katowice 1979, pp. 5-154. Si vedano anche le osservazioni sul modo in cui il motivo del riflesso è stato integrato nella struttura della poesia *["Sull'acqua grande e pura…"]*, contenute nell'articolo di D. Keily, *Woda czysta, woda przejrzysta… (O wierszach Adama Mickiewicza i Wallace'a Stevensa)*, przeł. W. Bolecki, "Teksty Drugie" 1993, n. 2, pp. 134-135.

Nella poesia di Szymborska, l'atto di fusione tra uomo e natura non si spinge così in profondità, fermandosi alla semplice constatazione di un'analogia. Non riceviamo alcun indizio topografico riguardo alla posizione del soggetto del testo, tanto meno si può parlare di una sua collocazione centrale nel livello oggettivo dell'opera. Possiamo solo supporre che la protagonista osservi le nuvole nella posizione tipica di questa attività, ovvero con la testa rivolta verso l'alto, a una distanza dall'oggetto della descrizione talmente grande da impedire un contatto diretto con esso. Il *nad* (sopra) di Mickiewicz cede il passo al *pod* (sotto). Noi passiamo e le nuvole passano; noi siamo effimeri, sebbene perduriamo come specie, e le nuvole sono irripetibili, sebbene siano un fenomeno eterno. Da questa comunanza di destini non deriva tuttavia nulla di vincolante per entrambe le parti, se non la dolorosa constatazione della separazione e dell'individualità. La rima *ginąć – płynąć* ("morire" – "fluttuare"), che nella lirica di Mickiewicz era un ulteriore legame tra il mondo naturale e l'essere umano che vi si fondeva panteisticamente, nella poesia di Szymborska enfatizza la disumanizzazione della natura e – intesa in senso letterale – la degenerazione dell'umanità. Il forte "no" che apre entrambi i versi è un invito a liberarsi dalle illusioni sull'armonia.

È degna di nota anche la dimensione temporale di entrambe le poesie. In esse il tempo è solo apparentemente un elemento secondario, poiché, quando si mettono a confronto le due poesie, sembra assumere un'importanza fondamentale. La lirica di Mickiewicz è, tra le altre cose, un componimento sul tempo e sull'intreccio delle sue dimensioni, in cui l'uomo è coinvolto. Le prime tre strofe, parallele tra loro, utilizzano il tempo passato, che nella quarta e quinta strofa cede il passo al tempo presente, per poi lasciare spazio, nell'ultima strofa, alle forme infinite che evocano non solo la prospettiva futura – come scrive Czesław Zgorzelski[18] – ma anche l'eternità, oppure finanche l'atemporalità.[19] Quest'ultima, del resto, viene evocata non solo a livello grammaticale del testo, ma anche nella sua iconografia e metaforica. È raffigurato dalla superficie stagnante del lago Lemano,[20] che non è l'acqua che scorre di Eraclito, è la superficie immobile

[18] Cfr. C. Zgorzelski, *Wstęp*, cit., p. CVIII.

[19] A questo proposito va segnalata l'osservazione di Jan Prokop, il quale collega il tempo presente della quarta strofa proprio alla prospettiva dell'eternità (cfr. J. Prokop, *Adam Mickiewicz. „Nad wodą wielką i czystą"*, in *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, p. 128).

[20] L'indicazione topografica, sebbene radicata nella tradizione degli studi sulla lirica losannese di Mickiewicz (cfr. ad esempio la nota ai versi 1-2 del componimento *["Sull'acqua grande e pura…"]* nell'edizione a cui faccio riferimento), non trova ovviamente conferma nel testo stesso della poesia, la cui rappresentazione, come scrive Zgorzelski, "perde […] la sua concretezza, la sua unicità e la sua nitidezza, rinuncia al metodo di individualizzazione

del lago, non la corrente impetuosa del fiume che simboleggia il trascorrere del tempo.

Il tempo qui sembra quasi sospeso, o semplicemente cessa di essere rilevante in una situazione di armonia spirituale con il mondo, di cui gode l'eroe lirico.[21] Il soggetto non presta attenzione (il che non significa che non ne sia consapevole) all'incoerenza temporale degli elementi che compongono il paesaggio in cui si trova: la "permanenza" delle rupi contrasta con l'attimo del fulmine; in un certo senso, tra questi periodi temporali opposti si trova, in termini di durata, il movimento delle nuvole; a loro volta, questi tre momenti distinti sono situati nel passato (uso coerente del tempo passato: le rupi "si alzavano", le nuvole "passarono", "trascorse", "il tuono ruggì", "l'eco si sperdeva") e sovrapposti all'eternità dell'acqua, che è "pura come per l'innanzi". L'acqua del lago è qui una sorta di collegamento tra il passato ("rispecchiò") e il presente ("[r]imane"), oppure – come Jan Prokop legge questo frammento – l'eternità.[22] Dopo il distico che chiude la prima parte della poesia, che descrive esclusivamente l'ordine della natura, collocata al passato, segue la parte in prima persona del monologo lirico (quinta strofa), interamente costituita di forme verbali al tempo presente ("vedo", "rispecchio", "tralascio"). E infine, nell'ultima strofa, arriva il momento di una spiegazione forte e chiara del *panta rhei*, che è l'esperienza umana: "trascorrere, trascorrere, trascorrere". Il verbo all'infinito "trascorrere", ripetuto tre volte,[23] gioca sulla sua doppia appartenenza sia al campo semantico dell'acqua sia a quello del tempo.[24] La combinazione delle dimensioni temporali dei fenomeni è illustrata altresì dalla struttura parallela delle prime tre strofe, dalla struttura anaforica della quinta strofa e, infine, dalla triplice iterazione nell'ultimo verso.

---

dell'oggetto, di inserirlo in circostanze di tempo e luogo strettamente definite e chiaramente indicate. Come se proprio queste categorie di tempo e luogo diventassero irrilevanti, prive di significato di fronte all'eternità e all'infinito dell'universo" (C. Zgorzelski, *O sztuce lirycznej Mickiewicza*, in Idem, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, PIW, Warszawa 1976, p. 397).

[21] Vale la pena soffermarsi qui sulla questione dell'ambientazione temporale della situazione lirica dell'intero ciclo di Losanna, che, secondo Czesław Zgorzelski, si svolge al confine tra il tempo terreno dell'individuo che volge al termine e il tempo dell'eternità che si apre dinanzi a lui. Nell'interpretazione di Zgorzelski, tale questione delinea due direzioni tematiche e problematiche delle poesie di Losanna (cfr. C. Zgorzelski, *Wstęp*, pp. CV-CVIII).

[22] J. Prokop, *Adam Mickiewicz*, cit., pp. 129-130.

[23] Sull'importanza della triade nella composizione *["Sull'acqua grande e pura…"]* cfr. ibidem, pp. 132-133.

[24] Pertanto, la tesi di Przyboś, che nell'ultimo verso individua una "comparazione incompleta" e la ricostruisce come "me, come l'acqua…", comporta una certa restrizione del significato (cfr. J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 1965, p. 235).

Come mai in una poesia dedicata al fluire del tempo la parola "tempo" non compare nemmeno una volta? Ciò accade perché – come si può supporre – lo scorrere del tempo, benché sia presente nella coscienza del protagonista della poesia, non suscita in lui più alcuna inquietudine; l'accettazione delle leggi del tempo è parte dell'omeostasi interiore che è riuscito a raggiungere. Nell'ultimo verso si conferma la sua approvazione di tale stato di cose, liberandosi così dal tormento della transitorietà che affligge l'umanità. La distinzione tra passato, presente e futuro diventa irrilevante. Ciò che resta è l'eterno durare, espresso dall'accumulo di forme atemporali all'infinito ("innalazarsi", "minacciare", "annunciare", "rintronare", "disperdersi" e il triplice "trascorrere").[25] Considerata in questo modo, la questione del tempo si inserisce in quell'atmosfera di equilibrio spirituale e di armonia interiore che permea l'intera poesia. Le rupi "nere",[26] le forme "fugaci" delle nuvole, il tuono che "ruggì" e, dunque, quegli elementi del mondo rappresentato che suscitano inquietudine e associazioni negative sono stati collocati nella sicura distanza del passato. L'annuncio del loro ripetersi nell'ultima strofa, non suscita timore, poiché il soggetto ha ormai acquisito la consapevolezza della loro transitorietà, e, essendo collocati in un "tempo" sconosciuto, non generano alcun senso di minaccia. La tranquillità della poesia è principalmente la tranquillità della grande acqua – acqua che "rimane", simboleggiando così la permanenza e l'esistenza. Ogni sospetto sulla torbidità e la profondità pericolosa dell'acqua immobile è scongiurato dagli epiteti "pura" e "trasparente" in rima quattro volte. Il soggetto quietato della poesia abbraccia senza timore la prospettiva dell'eternità – suggerita da

[25] Marian Maciejewski definisce le forme con l'infinito della poesia di Losanna "una struttura linguistica che 'immortala' direttamente, rispettando il movimento – la vita – e sospendendo l'azione del tempo". E afferma: "La poesia di Losanna è, in un certo senso, la poesia dell'infinito" (M. Maciejewski, *Mickiewiczowskie „czucia wieczności". (Czas i przestrzeń w liryce lozańskiej)*, in Idem, *Poetyka – gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1977, p. 82). Data la presenza di forme infinitive, la poesia *["Sull'acqua grande e pura…"]* è affine a un'altra delle liriche di Losanna *Ordire l'amore…* (cfr. A. Mickiewicz, *Liriche e sonetti amorosi*, introduzione, traduzione e note di C. Verdiani, Italpress, Milano 1956, p. 193, N.d.T.), riguardo alle cui forme infinitive Marian Stala ha scritto che sono "un atto di affermazione dell'esistenza". Questa interpretazione può essere tranquillamente applicata anche al componimento *["Sull'acqua grande e pura…"]* (cfr. M. Stala, *„Snuć miłość". O jednym wierszu Adama Mickiewicza*, in Idem, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, p. 66).

[26] Nell'originale polacco le rupi menzionate nella prima strofa sono nere: "opoki […] czarne". Purtroppo, nella sua traduzione Verdiani perde questo dettaglio cromatico [N.d.T.].

una pausa che sostituisce il punto[27] – e accetta il suo destino, che è quello di "trascorrere, trascorrere, trascorrere".

Dato che *Nuvole* si apre con il motivo della fretta, sembra che Szymborska legga la lirica di Losanna proprio come un componimento sul tempo e sull'essere umano che vi è immerso. Mentre Mickiewicz affronta questa questione attraverso un sottile gioco di significati che si svela solo nel corso di una ricerca interpretativa, nella poesia della poetessa il tempo, fin dall'inizio del testo, è una questione affrontata in modo diretto e schietto, rappresentando non tanto un tema quanto un problema.

Come già detto, il punto di partenza per la protagonista della poesia è la fretta, ovvero la mancanza di tempo, la difficoltà o addirittura l'impossibilità di stare al passo con il tempo. L'esistenza delle nuvole, che dura solo "una frazione di secondo", non si concilia affatto con il tempo necessario per descriverle. Le nuvole, che incarnano la natura, non si curano affatto del tempo: non si ripetono "mai", il loro segno distintivo è la loro unicità, sono estranee alla memoria e alla registrazione dei fatti (e dunque delle date), e "si disperdono all'istante". Sembra che la loro fugacità – che corrisponde perfettamente al titolo della raccolta *Attimo*, da cui è tratta la poesia – costituisca l'antitesi della vita, che è "duratura" ed "eterna". Questa breve durata si rivela, paradossalmente, più solida, poiché la vita è "pressoché duratura" e "quasi eterna", mentre la morte, che viene a prendere gli uomini "uno dopo l'altro", e dunque in successione temporale, non riguarda le nuvole. La durata momentanea delle nuvole si rivela eterna solo se messa a confronto con la vita umana, confinata entro i confini della nascita e della morte ("Al di sopra di tutta la tua vita / e della mia, ancora incompleta"). La rima con gli infinti *ginąć* – *płynąć* ("morire" – "fluttuare") evoca anche questa volta la prospettiva dell'eternità, solo che l'essere umano non riesce più a ritrovarsi in tale prospettiva. Ancora una volta assume un'importanza fondamentale la negazione anaforica nella conclusione della poesia, che questa volta è un rifiuto della durata.

"Al di sopra di tutta la tua vita / e della mia, ancora incompleta": questo è l'unico punto del testo di Szymborska in cui il monologo assume la forma di un'invocazione al destinatario, forma del resto estranea al testo di Mickiewicz. Questo è un punto nevralgico in particolare perché, come ha sottolineato Jacek Brzozowski, nella strofa precedente, "quando viene

[27] L'immagine capovolta e "oscura" del lago nella poesia *W pustce* ('Nel vuoto') di Kazimierz Przerwa-Tetmajer – in evidente intertestualità con la lirica di Mickiewicz – è analizzata da Paweł Próchniak nel saggio *„W pustce". Osiem notatek o jednym wierszu Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, in *Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003, pp. 49-50.

espresso ciò che è essenziale, la forma del discorso poetico cambia in parte. Compaiono le rime, il discorso diventa articolato", cosa che lo studioso interpreta come una manifestazione della conciliazione dell'eroina della poesia con il mondo. Egli rivela inoltre una peculiare evoluzione della rima che si verifica nelle ultime tre strofe della poesia in lingua polacca, a partire da un accostamento "ingenuo": *tego* (*questa*) – *wszystkiego* (*faccenda*) – *dziwnego* (*strana*), passando per una rima approssimativa e, dunque, ricercata: *nie całym* (*incompleta*) – *paradowały* (*sfilavano*), per concludere con la famosa rima mickiewicziana culminante del monologo: *ginąć* (morire) – *płynąć* (*flutturare*).[28] Aggiungiamo che si tratta di un passaggio intrigante anche per l'uso cortese della maiuscola nella grafia del pronome di seconda persona nel testo originale: "Nad całym Twoim życiem" ('Per tutta la Tua vita').[29] Ma di quale vita si parla qui? A chi sono rivolte queste parole? La risposta più semplice sarebbe: al lettore, o eventualmente all'ascoltatore anonimo del monologo che accompagna il protagonista nel mondo descritto. Ciò sarebbe possibile solo nello spazio della memoria o dell'immaginazione, poiché la vita del destinatario è già una vita "completa", e dunque conclusa. Un parallelismo così netto tra *Nuvole* e la lirica di Losanna non permette tuttavia di accontentarsi di una delle suddette risposte. Il destinatario del pronome personale scritto con la lettera maiuscola sembra piuttosto essere il protagonista del poeta di Losanna, che costituisce, del resto – in virtù delle forti connotazioni (auto)biografiche del ciclo – l'*alter ego* di Mickiewicz. La maiuscola, che esprime rispetto per il poeta,[30] definito del resto con la formula immortale di Zygmunt Krasiński: "noi tutti proveniamo da lui", conferma, per così dire, che *Nuvole* sono la risposta di Szymborska a Mickiewicz, a distanza di quasi centosessant'anni, alle tesi filosofiche della poesia *["Sull'acqua grande e pura…"]*.

Sembra avere un certo significato anche un altro dettaglio formale. Come segnale linguistico (minimo ma, a mio avviso, importante) della distanza temporale che separa i due testi, si può considerare l'uso coerente

[28] Nella traduzione italiana le rime dell'originale non vengono mantenute [N.d.T.]. Jacek Łukasiewicz ha sottolineato il significato della punteggiatura finale della poesia: "Il trattino inserito dal poeta alla fine del componimento è eloquente: indica un'apertura, non una chiusura". J. Łukasiewicz, *[„Nad wodą wielką i czystą..."]*, in Idem, *Wiersze Adama Mickiewicza*, Wydawnictwo Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, Wrocław 2003, p. 150. Marian Stala analizza i molteplici aspetti dell'apertura dell'intero ciclo di Losanna nell'articolo *Lozańskie wiersze Adama Mickiewicza albo niepewność interpretatora*, in Idem, *Trzy nieskończoności*, cit., pp. 16-18.

[29] In lingua polacca l'uso della maiuscola con il pronome personale esprime cortesia nei confronti dell'interlocutore [N.d.T.].

[30] J. Brzozowski, *W stronę Lozanny*, cit., p. 48. La comparsa stessa della rima, così come la sua trasformazione qualitativa, si articolano, nell'interpretazione di Brzozowski, in un racconto sulla conquista della consapevolezza dell'esistenza.

da parte della poetessa del sostantivo *chmury* ('nuvole'), attualmente in uso, al posto del termine *obłoki* ('nuvole'),[31] che deriva dall'"originale" di Mickiewicz, ma indubbiamente ricoperto dalla patina del tempo e da una vernice poetica, del termine *obłoki*.[32] Non è forse irrilevante, in questa distinzione, anche la sfumatura semantica di entrambi i termini: *obłoki* condivide una radice comune con – indubbiamente positivo nella sua accezione – il sostantivo *błogość* ('beatitudine') o l'aggettivo a esso affine *błogi* ('beato'), mentre *chmury* (nuvole) evoca, tra gli altri, il verbo dalla connotazione negativa *chmurzyć się* ('annuvolarsi', nel senso di 'tenere il broncio', 'arrabbiarsi') o il participio *zachmurzony* ('annuvolato', analogamente: 'imbronciato', 'adirato'). La connotazione emotiva – a quanto pare – non viene alterata nemmeno dall'epiteto "nere", che descrive ulteriormente le "nuvole" (*obłoki*) di Mickiewicz, conferendo all'intero verso una sottile sfumatura ossimorica. L'eventuale ombra che esse potrebbero proiettare viene dissipata dall'informazione fornita proprio all'inizio del verso sul loro rapido passare (*przebiegły – passarono*). La distinzione tra le nuvole di Mickiewicz e quelle di Szymborska corrisponde sia all'atteggiamento dei soggetti lirici di entrambe le poesie sia al senso delle opere qui lette. Il significato affermativo del termine *obłoki* è controbilanciato dal tono negativo (nella migliore delle ipotesi neutro) della parola *chmury*. Anche questo contrasto ha il suo significato.[33]

La situazione ideologica, infatti, dai tempi delle riflessioni sul lago Lemano ha purtroppo subito un drastico cambiamento. L'eroe contemporaneo ha perso ciò che il soggetto della lirica di Losanna manifestava nel suo monologo: il senso di appartenenza all'ordine del mondo. Ciò era dettato in parte dalla monumentalità dello spazio in cui risuonano le parole del protagonista. Come ha scritto in uno dei suoi saggi il filosofo svizzero della vita quotidiana Alain de Botton: "In virtù della loro forza e grandiosità i paesaggi sublimi conservano infatti un ruolo simbolico nell'aiutare tutti noi ad accettare senza amarezze o risentimenti ostacoli insormontabili ed eventi apparentemente privi di senso".[34]

---

[31] La poetessa ha utilizzato la stessa soluzione nella poesia *Nella diligenza* (*Q*, in *LGS*, pp. 727-729), il cui protagonista è Juliusz Słowacki.

[32] Naturalmente, la distinzione qui sottolineata non implica un uso coerente da parte di Mickiewicz di una sola delle due forme. Nella sua opera, la frequenza del sostantivo "chmura" (104) supera persino il numero di occorrenze della forma "obłok" (68), come rileva il dizionario della lingua del poeta (cfr. *Słownik języka Adama Mickiewicza*, vol. 1, a cura di K. Górski, S. Hrabec, Ossolineum, Wrocław 1962, pp. 400-401; vol. 5, a cura di K. Górski, S. Hrabec, Ossolineum, Wrocław 1967, pp. 381-382).

[33] In italiano entrambi i termini sono resi con il termine *nuvole* [N.d.T.].

[34] A. de Botton, *Sul sublime*, in Idem, *L'arte di viaggiare*, trad. it. di A. Rusconi, Guanda, Milano 2020, p. 176.

Facendo riferimento alla storia biblica di Giobbe, Botton identifica il sentimento di sublimità che l'uomo prova a contatto con la natura con un atteggiamento di accettazione di un ordine che va oltre la capacità umana di comprensione e controllo. Al loro posto subentra l'esperienza. Scritto quasi in versi-punti, rassicurante nella sua chiarezza, il regolamento del mondo contenuto nell'ultima strofa della poesia di Mickiewicz è una visione della realtà modellata sui limiti della percezione umana: 1) le rupi immobili devono manifestare la loro potenza; 2) lo scopo delle nuvole è di trasportare la pioggia; 3) il compito dei fulmini è "di rintronare e di disperdersi"; 4) l'essenza della condizione umana è la transitorietà. In questa visione ogni cosa è al suo posto. Il sistema è parallelo, ma al tempo stesso concentrico: al suo centro non vi è tanto l'acqua, in cui si riflettono le rupi, le nuvole e i fulmini, quanto l'uomo che dice: "Quell'acqua io la vedo intorno a me", assumendone per così dire la funzione di specchio ("Ed io rispecchio tutto e fedelmente"). Diventa così la condizione esistenziale della visione del mondo delineata nella poesia. L'acqua immobile del lago è uno specchio statico della realtà; la sua immobilità contrasta con il movimento fluido delle nuvole e il lampeggiare dei fulmini. La natura stessa non è in grado di fissare la propria forma, di riferire il proprio ordine. A tal fine occorre una persona la cui presenza in questo paesaggio legittimi la formula epica "vedo e descrivo".

Szymborska modifica l'espressione mickiewicziana, sottolineando la casualità della disposizione e astenendosi dal descrivere la realtà: "Si dà il caso che io sia qui e guardi" (*Non occorre titolo*, *FI*, in *LGS*, pp. 497-499).[35] Non ci si illuda, tuttavia, che le nuvole ignorino la verità berkeleyana sulla percezione come condizione dell'esistenza. La natura, per esistere, non ha bisogno di una descrizione umana, che, peraltro, appare difficile, se non addirittura impossibile (vedo, ma non descrivo). Né si aggrappa a una forma assunta temporaneamente, traendo forza dall'eternità del proprio perdurare, che è un durare "separato" dalla transitorietà dell'uomo. L'uomo è stato gettato nell'ordine della natura; passa come ogni altra cosa che la compone, non migliore, forse persino peggiore, se si considera lo sfortunato dono pascaliano della consapevolezza di quanto sia fragile e suscettibile all'azione del tempo la sua condizione. Accettare questa verità è tanto difficile quanto necessario. Le nuvole hanno già imparato questa lezione.

Quando si parla della dimensione filosofica di entrambe le poesie, è impossibile tralasciare il loro contesto religioso, anche se, ovviamente, una sua analisi completa nell'opera di entrambi i poeti andrebbe oltre i limiti del presente saggio. Sebbene né il poeta romantico né la poetessa

[35] W. Szymborska, *Non occorre titolo*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 499 [N.d.T.].

contemporanea affrontino il tema del sacro, esso rimane un punto di riferimento imprescindibile, data la posizione chiave del motivo dell'acqua nella prima poesia e di quello delle nuvole, che evocano il significato dei cieli, nella seconda. Il rapporto di entrambi i monologhi con Dio sarebbe in questa situazione una duplicazione del loro rapporto con la natura. La lirica di Losanna, con la sua immagine di acqua pura, continuerebbe la tradizione – consolidata nei motivi biblici della sorgente o del diluvio – dell'acqua quale fonte di vita, di eternità, di purificazione spirituale, di rinnovamento interiore, e dunque di tutti quei significati che "sostengono" l'uomo, danno senso alla sua vita e rafforzano la sua fede.[36] Le nuvole indifferenti al destino umano della poesia di Szymborska costituirebbero a loro volta un richiamo alla concezione deistica di cieli vuoti, dai quali Dio che si prende cura dell'uomo non guarda verso la terra. L'indifferenza verso il destino umano, manifestata all'inizio della settima strofa di *Nuvole*, sembra, in questa lettura, espressa sotto forma di discorso indiretto libero, sembra essere un'espressione del *désintéressement* divino nei confronti delle vicende di questo mondo e dell'uomo afflitto da esse.

La lettura in chiave sacra inserisce a sua volta entrambi i testi nel discorso tanatologico. Nella poesia di Mickiewicz non si parla letteralmente della morte, sebbene la simbologia acquatica,[37] che suggerisce tra l'altro il carattere irripetibile degli esseri, ne indichi naturalmente la presenza. Analizzando le connotazioni malinconiche dell'acqua, Gaston Bachelard scriveva: "La morte è in lei.. [...] L'acqua porta lontano, l'acqua passa come i giorni".[38]

Non a caso il verbo *płynąć* (fluttuare) è stato accostato in rima con *ginąć* (morire). Naturalmente, non è la paura della morte a bandirla dal livello esplicito del testo; al contrario: ha messo in evidenza la disponibilità ad accoglierla. Il soggetto, con un gesto di accettazione, ha accolto tutte le leggi dell'esistenza, compresa quella che ne sancisce la caducità. Rafforzato dalla fede in Dio, "nascosto" tra i significati acquatici della

[36] Sul simbolismo acquatico dei poeti di Losanna, cfr. M. Maciejewski, *Mickiewiczowskie „czucia wieczności"*, cit., p. 79 *et passim*. Marian Stala sottolinea l'importanza dell'acqua del lago di Lemano come simbolo dell'arché nel suo saggio *„Tę wodę widzę dokoła". O jednym wierszu Adama Mickiewicza*, in Idem, *Trzy nieskończoności*, cit., pp. 54-57.

[37] "L'acqua è l'elemento preferito di Mickiewicz" – scrisse Marta Piwińska, analizzando le sfaccettature chiare e oscure del tema dell'acqua nell'opera del poeta (cfr. M. Piwińska, *Wolny myśliwy*, in Eadem, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, pp. 95-182; cfr. altresì L. Zwierzyński, *Wyobraźnia akwatyczna Mickiewicza*, Księgarnia Akademicka, Katowice 1998.

[38] G. Bachelard, *Il complesso di Caronte. Il complesso di Ofelia,* in Idem, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, trad. it. di M. C. Hemsi, A. C. Peduzzi, Red!, Como 2006, p. 105.

poesia, sa che l'addio al mondo, sebbene inevitabile, non sarà mai definitivo. La permanenza dell'acqua è anche la sua permanenza. L'ultimo verso della lirica di Losanna acquisisce, grazie alla triplice ripetizione, il potere di un incantesimo. La forma subordinata del pronome personale "io" esclude il completo dissolversi del soggetto nell'acqua, che è l'immagine dell'annientamento descritto da Bachelard ("L'acqua diventa allora un *nulla sostanziale*").[39] Questo pronome, quale segno testuale del mantenimento dell'identità del soggetto, fa da contrappunto all'infinito "trascorrere", che il soggetto "riprende" dal motivo dell'acqua. In *Nuvole*, la questione della morte è "più semplice" – "muoiano", per giunta, senza parole di conforto o compassione, poiché non vi è nessuno che possa salvarsi. All'uomo non resta dunque che riflettere sul fatto che ecco, si trova nella fila heideggeriana che avanza inesorabilmente verso la morte. L'infinito "morire" questa volta non riguarda i fulmini, ma gli uomini.

Se consideriamo *Nuvole* come – per dirla con il linguaggio della cultura popolare contemporanea – un *sequel* della poesia di Losanna, il verso "Al di sopra di tutta la tua vita" assume una connotazione leggermente ironica. Il tempo/Dio/la natura – lo stesso, su cui meditava il poeta affacciato sul Lemano – ha rivisto il concetto di eternità espresso in *["Sull'acqua grande e pura…"]*, mantenendo "in vita" solo le nuvole che scorrono nel cielo. Nuvole che "non hanno bisogno di essere viste" sono sopravvissute perché la loro permanenza non è condizionata dal riflesso negli occhi umani. Non "io", o almeno non il suo sguardo/la memoria/l'anima sono lo specchio del mondo. Lo specchio non si è rivelato all'uomo, ma alla sua opera: il rapporto intertestuale, oggetto della presente lettura, tra la poesia romantica e la risposta contemporanea ad essa ne è la prova. Il riflesso che immortala non è tanto lo sguardo del poeta, quanto – come effetto di quello sguardo – la parola.

La rima, comune a entrambi i testi, ci ha condotto alle differenze che li separano. Vi è, tuttavia, qualcosa che, malgrado le diverse valutazioni riguardo al ruolo dell'uomo nell'ordine del mondo e al legame tra il suo destino e quello degli altri elementi che contribuiscono a plasmare quel mondo, accomuna entrambe le poesie: la poetica.

Tra gli elementi formali che caratterizzano le poesie di Losanna, Czesław Zgorzelski ha collocato al primo posto la loro "semplicità programmatica" e la "trasparenza lessicale".[40] Leggendo *["Sull'acqua grande e pura…"]*, gli fa eco Jacek Łukasiewicz: "Ciò che colpisce come prima impressione

[39] Ivi, p. 106.
[40] C. Zgorzelski, *Wstęp*, cit., pp. CV, CX.

è la semplicità: evidente se confrontata con la poesia dell'epoca, ma anche con quella dello stesso Mickiewicz: i *Sonetti di Crimea*, i *Dziady*, *Messer Taddeo*.[41]

A sua volta, secondo Jan Prokop, il linguaggio dei versi provenienti dal Lemano si discosta nettamente dal modello consolidato dalla tradizione – anche da quella mickiewicziana – del modello di linguaggio artistico, il che comporta una "violazione della poeticità, l'abbandono della poesia, l'opposizione ad essa".[42] Esistono espressioni che definirebbero meglio la poetica non solo di *Nuvole*, ma anche dell'intera poesia di Wisława Szymborska? Fedele, in linea di principio, fin dall'inizio del suo percorso creativo alla formula "meno è meglio", la poetessa ha distillato e cesellato le sue poesie, tessendo una fitta rete di significati che garantisce ai suoi testi letture ripetute. In parte, grazie proprio alla moderazione nel pubblicare nuove raccolte di poesie, la sua voce è stata ascoltata e presa in considerazione.[43] In tal senso, la sua semplicità espressiva – quale denominatore comune di entrambi i testi qui interpretati – è la fonte della loro forza espressiva.

Ma anche nella visione del mondo insita in entrambi i testi potremo individuare un elemento comune. Si tratta dell'atteggiamento di accettazione dello stato delle cose descritto, espresso con il tono sereno ed equilibrato di un monologo lirico. I protagonisti di entrambe le poesie accettano le leggi vigenti, sebbene le percepiscano in modo diverso; a entrambi, tuttavia, è estranea all'atteggiamento di ribellione o all'idea di rovesciamento.

Per il soggetto di Mickiewicz, in piedi sulle rive del Lemano, l'accettazione della natura del mondo è fonte di quella pace interiore e di quel senso di armonia con la moltitudine di esseri che lo circondano, raggiunti attraverso l'esperienza di vita; esseri che non formano nello spazio del testo un caotico guazzabuglio, ma vengono presentati in un ordine quasi

---

[41] J. Łukasiewicz, *[„Nad wodą wielką i czystą…"]*, cit., p. 145.

[42] J. Prokop, *Adam Mickiewicz*, cit., p. 127.

[43] Il rapporto tra quantità e qualità delle pubblicazioni di Szymborska fu sollevato da Michał Głowiński in un discorso pronunciato in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* alla poetessa da parte dell'Università "Adam Mickiewicz" di Poznań nel 1995: "L'opera completa di Wisława Szymborska è contenuta in nove volumi sottili. Se la si valuta in base al volume, non è imponente – così come lo era l'opera di altri grandi poeti di diversi periodi storici: Saffo, Baudelaire, Valéry o Sęp Szarzyński. […] In effetti, ogni nuova poesia pubblicata da Wisława Szymborska diventa un evento letterario. E ognuna porta con sé la conferma della sua maestria e originalità." (M. Głowiński, *Opinia o twórczości poetyckiej Pani Wisławy Szymborskiej*, in "Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka", n. 2 (22): *Wokół Szymborskiej*, 1995, pp. 12, 14. Un paragone altrettanto lusinghero è stato utilizzato da uno dei recensori del volume *Attimo*: "Wisława Szymborska scrive poco, ma la maggior parte delle sue opere sono capolavori. Al pari di Vermeer: nemmeno quaranta dipinti in tutta la sua vita, ma che capolavori!" (M. Cichy, *Cieszyć się aż chwilę*, "Gazeta Wyborcza", 29 agosto 2002, p. 12).

enumerativo. Si potrebbe qui tentare di precisare la formula di Julian Przyboś, il quale, commentando la situazione lirica della poesia di Mickiewicz, scrisse: "Il mondo si è messo in sintonia con il poeta e poi si è identificato con lui".[44]

Nel frattempo, questa sintonia è il risultato dei cambiamenti nella coscienza umana – è anche, e forse in particolare, l'uomo che si è messo in sintonia con il mondo. Lo stesso atteggiamento di saggia accettazione, basato su una profonda fede nell'uomo, è rappresentato dalla protagonista della poesia di Szymborska. Mantenendo una distanza emotiva rispetto al tema della caducità, la poetessa contemporanea formula un monologo nello spirito di *We, the people*, proponendo all'eroe della poesia di Mickiewicz una comunanza di destini umani – "Al di sopra di tutta la tua vita / e della mia". In entrambi i versi finali, il "me" di Mickiewicz cede il posto al "noi" della poesia di Szymborska. La visione dell'eternità formulata sul lago Lemano ha trovato la sua realizzazione grazie alla letteratura e all'altro.

[44] J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, cit., p. 234.

# *Conversazione con una pietra*
# *versus*
# *Il ciottolo* di Zbigniew Herbert

L'uomo non è un sasso.[1]

Zbigniew Herbert: *Il ciottolo*
il ciottolo è una creatura
perfetta

uguale a se stesso
attento ai propri confini

esattamente ripieno
di senso pietroso

con un odore che non ricorda nulla
non spaventa nulla non suscita desideri

il suo ardore e la sua freddezza
sono giusti e pieni di dignità

provo un grave rimorso
quando lo tengo nel palmo
e un falso calore

[1] J. Kochanowski, *Treno XVI*, trad. it. di U. Norsa, in Idem, *Treny – Treni – Lamenti*, trad. di U. Norsa e E. Damiani, a cura di G. O. Fasoli, introduzione di L. Marinelli, Agorà & Co., Lugano 2020, p. 77.

ne pervade il nobile corpo

- I ciottoli non si lasciano addomesticare
fino alla fine ci guarderanno
con un occhio calmo e molto chiaro[2]

Wisława Szymborska: *Conversazione con una pietra*
Busso alla porta della pietra.
- Sono io, fammi entrare.
Voglio venirti dentro,
dare un'occhiata,
respirarti come l'aria.

- Vattene – dice la pietra. –
Sono ermeticamente chiusa.
Anche fatte a pezzi
saremo chiuse ermeticamente.
Anche ridotte in polvere
non faremo entrare nessuno.

Busso alla porta della pietra.
- Sono io, fammi entrare.
Vengo per pura curiosità.
La vita è la sua unica occasione.
Vorrei girare per il tuo palazzo,
e visitare poi anche la foglia e la goccia d'acqua.
Ho poco tempo per farlo.
La mia mortalità dovrebbe commuoverti.

- Sono di pietra – dice la pietra –
e devo restare seria per forza.
Vattene via.
Non ho i muscoli per ridere.

Busso alla porta della pietra.
- Sono io, fammi entrare.
Dicono che in te ci sono grandi sale vuote,
mai viste, belle invano,

[2] Z. Herbert, *Il ciottolo*, in Idem, *Rapporto della città assediata*, a cura di P. Marchesani, con un saggio di I. Brodskij, Adelphi Edizioni, Milano 1993, p. 91.

sorde, senza l'eco di alcun passo.
Ammetti che tu stessa ne sai poco.

- Sale grandi e vuote – dice la pietra –
ma in esse non c'è spazio.
Belle, può darsi, ma al di là del gusto
dei tuoi poveri sensi.
Puoi conoscermi, però mai fino in fondo.
Con tutta la superficie mi rivolgo a te,
ma tutto il mio interno è girato altrove.

Busso alla porta della pietra.
- Sono io, fammi entrare.
Non cerco in te un rifugio per l'eternità.
Non sono infelice.
Non sono senza casa.
Il mio mondo è degno di ritorno.
Entrerò e uscirò a mani vuote.
E come prova d'esserci davvero stata
porterò solo parole,
a cui nessuno presterà fede.

- Non entrerai – dice la pietra –
Ti manca il senso del partecipare.
Nessun senso ti sostituirà quello del partecipare.
Anche una vista affilata fino all'onniveggenza
a nulla ti servirà senza il senso del partecipare.
Non entrerai, non hai che un senso di quel senso,
appena un germe, solo una parvenza.

Busso alla porta della pietra.
- Sono io, fammi entrare.
Non posso attendere duemila secoli
per entrare sotto il tuo tetto.

- Se non mi credi – dice la pietra –
rivolgiti alla foglia, dirà la stessa cosa.
Chiedi a una goccia d'acqua, dirà come la foglia.
Chiedi infine a un capello della tua testa.
Scoppio dal ridere, d'una immensa risata
che non so far scoppiare.

Busso alla porta della pietra.
- Sono io, fammi entrare.

- Non ho porta - dice la pietra.[3]

Il divario temporale che separa le raccolte da cui provengono le due poesie citate è minimo. Alla poesia *Il ciottolo*, pubblicata da Herbert nel 1961 nella raccolta *Studio dell'oggetto*, Szymborska rispose con *Conversazione con una pietra*, pubblicata un anno dopo nel florilegio *Sale*. Se accettiamo, ai fini dell'interpretazione qui proposta, l'ipotesi di una replica poetica, seguiamo la scia di riferimenti intertestuali, contraddizioni e continuazioni. La prima impressione, indiscutibile: questi due testi hanno più cose in comune che differenze.

Uno dei motivi evidenti – oltre al protagonista – alla base di questa raccolta è la popolarità di entrambe le opere, un tempo "scolastiche", oggi – come testimoniano i post online degli appassionati di poesia – riscoperte, sebbene con lo stesso interesse di un tempo, a volte addirittura con ammirazione. I commenti che compaiono sotto *Il ciottolo* e *Conversazione con una pietra* pubblicati in rete, quali: "Bella poesia. Non la conoscevo", rallegrano e rattristano al tempo stesso, poiché indicano la posizione sempre più marginale di entrambe le opere. Nel frattempo, i critici di poesia professionisti hanno spesso dedicato la loro attenzione a questi componimenti, sottolineandone il contributo significativo alla costruzione degli universi poetici di entrambi gli autori.[4] Una conseguenza naturale di questo interesse da parte dei ricercatori è la percezione sia de *Il ciottolo* sia di *Conversazione con una pietra* come testi di cui si sa già tutto, cosa che, in una certa misura molto generale, è diventata anche parte dell'intera opera poetica sia di Szymborska sia di Herbert. L'opzione intertestuale qui proposta è un tentativo di riprendere la lettura di entrambe le poesie che, sebbene giustamente giacciano sullo scaffale dei classici della poesia polacca contemporanea, dovrebbero essere a buon diritto rilette di volta in volta.

[3] W. Szymborska, *Conversazione con una pietra*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., pp. 177-179.

[4] Cfr. tra gli altri: J. Łukasiewicz, *Rozmowa z kamieniem*, Idem, *Zagłoba w piekle*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1965, pp. 178-183; T. Nyczek, *Po raz szósty. („Rozmowa z kamieniem")*, Idem, *Tyle naraz świata. 27 × Szymborska*, Wydawnictwo a5, Kraków 2005, pp. 57-75; A. Krawczyk, *Człowiek i kamień. W. Szymborska „Rozmowa z kamieniem"*, in *Obmyślam świat, czyli o poezji Wisławy Szymborskiej*, red. S. Żak, Wydawnictwo Inne, Kielce 1998, pp. 88-94; J. Rogoziński, *Pan Cogito i kamyk*, "Literatura" 1974, n. 4, p. 3; J. Prokop, *Rozmowy z Cezarem*, "Więź" 1962, n. 3, pp. 148-150.

La "rilettura" è stimolata principalmente dal tema centrale di entrambe le poesie, strettamente intessute di significati culturali.[5] Accompagnando il genere umano sin dall'antichità, la pietra è diventata lo strumento grazie al quale l'uomo è emerso dall'oscurità della preistoria. Nella poesia *Appunto* (*S*, in *LGS*, pp. 173-175) entrambi giacciono uno accanto all'altro, creando insieme un'esposizione museale che la protagonista della poesia visita:

> Nella prima bacheca,
> c'è una pietra.
> Nella seconda bacheca,
> un pezzo di osso frontale.[6]

Le grotte di pietra offrivano rifugio, i massi nei campi erano oggetto di culto, i ciottoli modellati dall'azione dell'acqua e del tempo aiutavano a procurarsi il cibo. La resistenza al tempo che passa, che non solo permette alla pietra di partecipare alla storia del mondo, ma in particolare la libera dalla condanna a morte, è sempre stata per l'uomo un oggetto di desiderio irraggiungibile. La pietra concede all'uomo il proprio privilegio dell'eternità nell'unico modo possibile: segnando il luogo del suo riposo definitivo. È la sua freddezza, il suo peso e la sua inerzia, analoghi alle caratteristiche di un corpo esanime, a predestinarla al ruolo di lapide. Solo l'uomo percepisce nella pietra un impressionante potenziale di bellezza e lo libera con successo, scolpendo statue che suscitano un brivido catartico grazie all'unione della fisionomia umana con la freddezza della pietra: sotto lo scalpello dello scultore, la pietra è in grado di diventare al tempo stesso viva e morta. In modo altrettanto ambivalente essa opera nello spazio della comunicazione, tacendo e parlando al tempo stesso. Victor Hugo scrisse:

> Si metteva una pietra in verticale, ed era una lettera, e ogni lettera era un geroglifico, e su ogni geroglifico si reggeva un gruppo di idee come il capitello sulla colonna. Così fecero le prime stirpi, ovunque, nello stesso momento, sulla superficie del mondo intero. […] Più tardi si fecero parole. Si sovrappose pietra su pietra, si accoppiarono quelle sillabe di granito, il verbo sperimentò

[5] Sulla storia culturale della pietra, cfr. tra l'altro: K. Kopczyński, J. Skoczylas, *Kamień w religii, kulturze i sztuce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006; *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, vol. 1, red. M. Roszczynialska, K. Wądolny-Tatar, Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2013.

[6] W. Szymborska, *Appunto*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 173 [N.d.T.].

> le combinazioni. Il dolmen e il cromlech celtici, il tumulo etrusco,
> il galgal ebraico sono parole.[7]

Le strade dell'uomo e della pietra si intersecano incessantemente, e nel loro intreccio – com'è ovvio – attirano l'attenzione degli scrittori, inclusi i protagonisti del presente saggio.[8] La pietra e l'uomo, da sempre legati da un vincolo pratico, vengono messi a confronto dai due poeti, che sottopongono a un'analisi approfondita il rapporto che unisce queste due entità. La fondatezza di accostare *Il ciottolo* a *Conversazione con una pietra*, come coppia di lettura, è confermata anche dall'orientamento filosofico comune a entrambi i testi, fondamentale per essi, che consiste nel leggere il significato insito nella pietra. Essendo un esempio di quello che nella poesia di Szymborska è un espediente conversazionale ricorrente,[9] *Conversazione con una pietra* si inserisce nel contesto filosofico già per la sua stessa forma, che richiama alla mente i dialoghi platonici. L'incontro con la pietra descritto da Szymborska è suddiviso in voci, le parti della protagonista e quelle della pietra creano un fluido intreccio dialogico. Ciascuna delle parti ha le proprie ragioni e argomentazioni, che espone accuratamente all'avversario, nel tentativo di convincerlo della propria posizione. Ne *Il ciottolo* di Herbert, invece, ci avviciniamo piuttosto alla forma di una definizione dell'essere, a un tentativo di descrizione ontologica, a una concisa caratterizzazione conoscitiva.

L'aura filosofica è, tuttavia, generata principalmente dal tema di entrambe le opere. Si tratta di poesie sulla perfezione dell'essere chiamato pietra e sull'impotenza epistemologica dell'uomo, che invano cerca di conoscere quella pietra. Szymborska pone l'accento sull'atto cognitivo stesso:

> Voglio venirti dentro,
> dare un'occhiata,
> respirarti come l'aria.[10]

Ciò che le interessa è l'esperienza della pietra, non la sua ammirazione – dopotutto, aveva già espresso la sua opinione sugli esseri perfetti in *La cipolla* (*GN*, in *LGS*, p. 389).

---

[7] V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, trad. di D. Feroldi, postfazione di G. Fofi, Feltrinelli, Milano 2025, p. 188.

[8] Cfr. A. Nasiłowska, *Kamienie*, "Twórczość" 1991, n. 3, pp. 68-81.

[9] Cfr. per esempio *Nel parco* (*A*, in *LGS*, p. 599), *Un'idea* (*Q*, in *LGS*, pp. 691-693), *Il vecchio professore* (*DP*, in LGS, pp. 647-649), *Intervista con Atropo* (*DP*, in *LGS*, pp. 659-661).

[10] W. Szymborska, *Conversazione con una pietra*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 177 [N.d.T.].

Nella poesia di Herbert, la pietra è l'incarnazione dell'essere ideale ("il ciottolo è una creatura / perfetta"), in particolare nella sua concretezza e univocità, nella libertà dalla macchia della ridondanza, nella precisione con cui si distingue dagli altri esseri, ai quali non si apre in alcun modo. Questo perfezionismo ontologico ricorre nella poesia di Szymborska: la sua pietra è altresì "ermeticamente chiusa", e l'invalicabilità dei propri confini è la sua caratteristica più essenziale, che le permette di racchiudersi in una formula tautologica:

– Sono di pietra – dice la pietra –

Ma proprio qui, dove intravediamo delle analogie, iniziano anche le divergenze. La chiave per individuarle non è solo il tema centrale della pietra, ma anche l'uomo che lo accompagna nella figura del soggetto lirico. Le prime strofe de *Il ciottolo* sono dettate dall'intento di fornire una descrizione imparziale: questo effetto è creato dalla disciplina di una frase quasi enciclopedica, dalla regolarità del distico e dalla sobrietà stilistica. La "freddezza" del monologo sembra corrispondere alla freddezza della pietra. Malgrado l'obiettività con cui è stata concepita la descrizione, è tuttavia difficile non osservare che nella poesia si insinua – in modo inevitabile – una prospettiva umana. Nel testo in prosa poetica *Drewniana kostka* (Il dado di legno), pubblicata nello stesso volume de *Il ciottolo*, che esprime apertamente la fatica sisifea della descrizione, questa prospettiva non è tanto dominante quanto l'unica:

> Un dado di legno può essere descritto solo dall'esterno. Siamo dunque condannati a non conoscere mai la sua essenza. Anche se lo tagliassimo rapidamente a metà, il suo interno diventerebbe immediatamente una parete e il mistero si trasformerebbe in un istante in superficie. Per questo è impossibile elaborare una psicologia di una sfera di pietra, di una barra di ferro o di un dado di legno.[11]

Ne *Il ciottolo* il punto di vista umano viene introdotto in modo molto più sottile. Come sua prima manifestazione discreta va considerata la carica emotiva dei versi della prima strofa. Il primo verso: "il ciottolo è una creatura", non ha alcun valore emotivo, mentre il secondo verso introduce un'accezione di valorizzazione, il cui oggetto è il giudizio e il cui effetto è l'attribuzione al sassolino della posizione più alta nella gerarchia degli esseri. Insieme al giudizio compare, sebbene ancora in modo impersonale,

[11] Z. Herbert, *Drewniana kostka*, in Idem, *Wiersze zebrane*, cit., p. 298.

l'uomo e i criteri da lui applicati. Il ciottolo possiede ciò che noi non abbiamo e che possiamo solo invidiargli. Esso affascina l'uomo perché è diverso da lui, implicitamente migliore. La sua esistenza è priva dei dubbi e dei dilemmi che affliggono gli esseri umani. Non diviso tra coscienza e subcoscienza, corpo e anima, ragione ed emozioni, esiste semplicemente nei suoi confini immutabili. La sua distruzione, di cui scrive Szymborska nella seconda strofa di *Conversazione con una pietra*, non minaccia la sua esistenza: il sasso manterrà i propri confini, anche quando diverrà un granello di sabbia. Lo stesso che Szymborska ha reso protagonista di una delle poesie della raccolta *Gente sul ponte*, sottolineando – al pari di Herbert – l'individualità e l'autosufficienza della sua esistenza:

> Del nostro sguardo e tocco non gli importa.
> Non si sente guardato e toccato.[12]

Un altro elemento comune ai testi di Herbert e Szymborska è il motivo dello sguardo, che costituisce di fatto l'unico legame tra l'essere umano e la pietra. Il problema, tuttavia, è che si tratta sempre di un rapporto unilaterale, il cui vettore, in ciascuna delle poesie, è rivolto nella direzione opposta. Nella visione di Herbert sono i ciottoli a "guardarci", mentre nel titolo *Vista con granello di sabbia* di Szymborska si ha a che fare con un'esperienza umana. In questo contesto, lo sguardo assume il carattere di un privilegio. Ne *Il ciottolo* di Herbert, chi guarda è colui che sopravvivrà. "I ciottoli [...] / fino alla fine ci guarderanno" – è difficile resistere all'impressione che – nel contesto della perfezione della pietra – si parli della nostra fine. La visione che Szymborska offre ai lettori è un racconto, camuffato – secondo i presupposti della poetica negativa preferita dall'autrice di *Atlantide* –, della ricchezza delle nostre esperienze. Solo che la gioia derivante dal dono della percezione si trasforma rapidamente in paura: lo sguardo consapevole dell'uomo ha abbracciato altresì il tempo. La "notizia

[12] W. Szymborska, *Vista con granello di sabbia*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 423 [N.d.T.]. Anna Węgrzyniakowa ha osservato il parallelismo tra *Conversazione con una pietra* e *Vista con un granello di sabbia* nel momento in cui ha scritto del "viaggio metafisico" di Szymborska passando dal generale al particolare. Cfr. A. Węgrzyniakowa, *Elegijne rachunki Wisławy Szymborskiej*, Eadem, *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999, p. 96. Questa relazione condurrebbe a sua volta a una situazione significativa per la poesia di Szymborska, di cui scriveva Wojciech Ligęza: "Il grande si riflette nel piccolo. Il cosmo si racchiude in un granello di sabbia, in una goccia d'acqua. Qualcosa che è quasi privo di grandezza e di peso, che costituisce un tocco impercettibile del mondo, rivela improvvisamente le enormi forze che giacciono latenti al suo interno. Sorprende per il suo significato profondo" (W. Ligęza, *Korekta światopoglądu*, in Idem, *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, pp. 346-347).

disumana", che ci porta il finale di *Vista con granello di sabbia*, è l'annuncio della nostra morte.

Il senso dell'esistenza di una pietra si riduce semplicemente all'essere pietra: nient'altro, ma nemmeno un briciolo di meno. Gli sono estranei il ricordo e il desiderio, che sono solitamente fonti di sofferenza umana. In entrambe le poesie assistiamo dunque alla destituzione dell'uomo, che, in virtù della tradizione antropocentrica, regna supremo nella gerarchia degli esseri. Il ciottolo "è una creatura / perfetta", poiché possiede qualcosa che noi desideriamo invano: i confini della propria essenza. Il dualismo dell'essere umano è legato all'esistenza di un confine nell'uomo, al continuo sperimentare il doloroso crocevia di bisogni ed emozioni contrastanti. La pietra, invece, ha solo un confine esterno, che per essa costituisce una sorta di cordone di sicurezza, ma anche un indicatore della sua esistenza. Rivolta verso se stessa, in senso sartriano, o in se stessa, non si collega al mondo esterno, e dunque non soffre.[13]

È tuttavia difficile non osservare che, man mano che il monologo lirico si sviluppa, il ciottolo di Herbert perde la sua perfezione. La prospettiva umana della descrizione introduce categorie estranee alla pietra: l'odore, la memoria, il desiderio, la dignità. Insieme alla loro percezione, nel soggetto comincia a risvegliarsi la necessità di esprimersi con voce propria: il "provo" in prima persona della sesta strofa veicola un significato non solo per la sua forma grammaticale, ma indica altresì la differenza fondamentale tra il mondo umano e il mondo della pietra: la capacità di percepire le sensazioni. Il prezzo da pagare per l'ermeticità della pietra è il contatto con il mondo. La pietra può solo offrire sensazioni, proponendo all'uomo freddo o calore, levigatezza o porosità, peso o leggerezza. In realtà, il modo di percepire la pietra è di competenza non tanto del mittente, quanto del destinatario; l'esperienza spetta a chi la riceve. L'incanto della prima strofa cede dunque gradualmente il posto ai crescenti dubbi del soggetto riguardo alla natura ideale della pietra. Essi trovano espressione nella quarta strofa insieme al verso, ambivalente nel suo significato, "con un odore che non ricorda nulla". Nel contesto del dilemma della memoria, che è in egual misura dono e maledizione (riassunta nel *Trattato poetico* di Miłosz con

[13] Nel contesto della filosofia esistenzialista, la poesia di Szymborska è stata letta, tra gli altri, da Jerzy Kwiatkowski: "L'introduzione della terminologia dell'esistenzialismo sartriano non sembra qui un abuso interpretativo. Il completo e perfetto isolamento dell'"io" lirico di questa poesia, isolamento nei confronti dell'altro, con cui è impossibile comunicare, isolamento rispetto al mondo delle cose, che perdurano in modo incomparabile all'esistenza umana […] – tutto ciò avvicina Szymborska all'esistenzialismo" (J. Kwiatkowski, *Błazen i Hiob*, in Idem, *Klucze do wyobraźni*, PIW, Warszawa 1964, p. 249).

l'espressione significativa "Ricordo tutto"),[14] diventa dubbia anche la perfezione della pietra.

Ciò che sembra, tuttavia, costituire una macchia ben più grave sull'immagine della pietra è il fatto che, come ogni cosa che – almeno in teoria – è perfetta, la pietra non lascia spazio ad altri esseri, compreso l'uomo. Il suo isolamento dal mondo esterno e l'indifferenza verso l'Altro sono caratteristiche che in *Conversazione con una pietra* saranno messe in primo piano. Non sorprende dunque che il soggetto de *Il ciottolo* inizi a provare un "grave rimorso" che è in senso metaforico la consapevolezza della propria imperfezione, qualcosa di simile al tormento causato da una bassa autostima rispetto alla pietra, mentre in senso letterale si tratta di quel desiderio di liberarsi della pietra, di respingerla. Tale intento è dettato non tanto da un fastidioso senso di inferiorità, quanto dal sospetto che l'ideale della pietra sia falso, gravato dal difetto della mancanza di empatia. Perfetta nel suo essere, la pietra non ha bisogno di nessuno né di nulla (in questo senso "non si lasciano addomesticare"), mentre l'uomo è per lei solo oggetto di osservazione. Nel processo di conoscenza l'uomo si impegna in misura eccezionalmente maggiore, come del resto attesta in modo inequivocabile la poesia stessa, che è prova di quell'impegno profuso nell'analisi e nella descrizione. L'isolamento della pietra determina per forza di cose la superficialità delle caratteristiche conseguite, ma il semplice fatto di intraprendere uno sforzo epistemologico è un punto a favore dell'uomo, tanto più che la seconda delle poesie sulla pietra non solo non rinuncia alle ambizioni conoscitive, ma finanche le intensifica. Il principio espresso da Szymborska nella poesia *Il silenzio delle piante*: "Parlare con voi è necessario e impossibile"[15] (*A*, in *LGS*, pp. 579-581), è ancora valido, malgrado il senso di rifiuto da parte della natura, che il protagonista di questa poesia cerca con altrettanta tenacia, quanto invano, di comprendere e descrivere.

L'ultima strofa dello studio dell'oggetto delineato da Herbert è innanzitutto una constatazione dell'incompatibilità dei mondi rappresentati dai protagonisti della poesia (la molteplicità dei personaggi è espressa dal plurale: "ciottoli", "noi"), che costituisce il filo conduttore di entrambe le poesie. La pausa dialogica che la conclude è l'unico segno di punteggiatura del testo, peraltro privo anche del punto, e dunque di un segnale di chiusura. Di questo spazio aperto Szymborska ha "approfittato" con entusiasmo, scrivendo *Conversazione con una pietra*. Il carattere dialogico della poesia, già rilevato nel proemio, sembra ispirato all'ultima strofa – anch'essa

[14] C. Miłosz, *Trattato poetico*, cit., p. 55.

[15] W. Szymborska, *Il silenzio delle piante*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 581 [N.d.T.].

graficamente dialogica – del componimento di Herbert. Lo stesso protagonista, ma trattato in modo diverso, senza il gesto linguistico del diminutivo, come se fosse più serio e con maggiore stima. E, cosa ancora più importante, questa volta gli è stata data voce, o, per meglio dire, egli ha acconsentito a prendere la parola. Dunque, ciò che nella poesia di Herbert sembrava impossibile, ossia l'apertura dell'essere di pietra all'essere umano, in Szymborska si realizza grazie al potere creativo della parola poetica. Ma è davvero così?

Il rapporto tra l'uomo e la pietra in Herbert ha un carattere bilaterale, seppur molto limitato. Il soggetto lirico "vede e descrive" la pietra, che lo guarda "con un occhio calmo e molto chiaro" (che richiama alla mente il "mite occhio blu"[16] di Norwid),[17] ma non prende la parola.

In Szymborska, il rapporto che unisce i protagonisti si basa su uno scambio di pensieri; sottolineiamo: uno scambio di natura reciproca. Lo conferma, ad esempio, la lunghezza di dodici strofe della poesia – una vera rarità nell'opera poetica di Szymborska. Non si tratta di una chiacchierata superficiale né di uno scambio di battute forzato: i personaggi parlano di sé tra loro, espongono le proprie ragioni e argomentazioni, ascoltano le repliche e vi rispondono. Non vi è qui – come invece si riscontra, ad esempio, nelle poesie *Il silenzio delle piante*, *Nuvole* o *Vista con granello di sabbia* – il tema dell'incompatibilità dei linguaggi, dell'inconciliabilità dei codici, della barriera comunicativa. La fiducia che la protagonista della poesia accorda al suo interlocutore è notevole: la pietra, a sua volta, le ricambia con pazienza nel rispondere ai ripetuti tentativi di approfondimento. Alla base degli sforzi della protagonista vi è una fede alimentata dalla determinazione nella possibilità di una collaborazione, malgrado la consapevolezza che la pietra le parli da una posizione di forza; quella di chi nega il permesso di entrare, mentre lei, in piedi davanti alla porta chiusa, viene esclusa, privata non solo del senso, ma anche della possibilità di partecipare.

Forse ciò che le impedisce di andarsene è il fatto che, nella tradizione culturale, le porte – anche chiuse – di per sé rappresentano "un invito o una sfida a varcarne la soglia",[18] sono una promessa. Come scriveva Georg Simmel nel suo saggio *Ponte e porta*:

---

[16] C.K. Norwid, *A Verona*, in Idem, *Poesie*, trad. it. di S. De Fanti e G. Origlia Biblioteca CSEO, Bologna 1981, p. 133 [N.d.T.].

[17] Lo suggerisce anche Anna Nasiłowska nel suo saggio dedicato alla pietra poetica (cfr. A. Nasiłowska, *Kamienie*, cit., p. 77).

[18] W. Kopaliński, *Drzwi*, in Idem, *Słownik symboli*, Wydawnictwo "Wiedza Powszechna", Warszawa 1991, p. 75.

> La porta, creando in un certo senso uno snodo tra lo spazio dell'uomo e tutto quello che è al di fuori di esso, abolisce la separazione tra interno ed esterno. Dal momento che può essere aperta, la sua chiusura offre il sentimento di una più forte chiusura nei confronti di tutto ciò che è al di là di questo spazio, più incisivamente di quanto non faccia la parete priva di ogni articolazione. Quest'ultima è muta, la porta parla.[19]

Trovarsi dinanzi alla porta offre dunque un'opportunità che non va sprecata, tanto più che la protagonista ha in mano una chiave che – a quanto pare – potrebbe facilitarle il compito. Quella chiave è la metafora: la protagonista bussa "alla porta della pietra". Grazie al magico repertorio poetico l'ingresso all'interno della pietra non sembra più così assurdo, e il successo sembra vicino, del resto più avanti leggiamo: "dice la pietra". In aiuto viene anche l'aura simbolico-topica che circonda il motivo della porta. Il verso iniziale, ripetuto ben sei volte, "Busso alla porta della pietra" collega metaforicamente la pietra fredda e senz'anima all'atmosfera calda e ricca di connotazioni positive della casa.[20] Il *topos* dello spazio domestico (altresì nella variante fiabesca, in cui si inserisce lo stesso motivo della pietra parlante) è costituito, in *Conversazione con una pietra*, dalle "grandi sale vuote" del palazzo e dall'attesa della protagonista "per entrare sotto il tuo tetto". In questo contesto appare più comprensibile il suo impegno nel tentativo di stabilire un contatto con la pietra: varcarne il confine consentirebbe – secondo l'interpretazione del simbolismo della porta[21] – di scoprire un segreto a cui nessuno ha avuto accesso finora. A questo sforzo si accompagna la consapevolezza della protagonista che – anche se le venisse concesso – sarà sempre e solo un'ospite ("Vorrei girare per il tuo palazzo, / e visitare poi anche la foglia e la goccia d'acqua"), nonché la dichiarazione di attaccamento al proprio mondo, che non intende abbandonare ("Il mio mondo è degno di ritorno"). Il finale della poesia segna tuttavia

[19] G. Simmel, *Ponte e porta. Saggi di estetica*, a cura di A. Borsari, C. Bronzino, CLUEB, Bologna 2012, p. 3.

[20] Un esempio commovente di questa interpretazione del motivo della porta è il ricordo postumo della poetessa Małgorzata Lityńska, che viveva nella stessa casa in via Piastowska a Cracovia. Nel suo racconto, l'autrice ha reso le porte testimoni della quotidianità della vincitrice del Premio Nobel, mentre portava fuori la spazzatura, tornava dalla spesa, faceva visita ai vicini. Fino al giorno in cui "le porte si sono […] chiuse per sempre" (M. Lityńska, *Drzwi*, "Tygodnik Powszechny" 2012, n. 10, p. 40).

[21] "La porta è simbolo del passaggio da un mondo o da uno stato a un altro, tra la luce e l'oscurità, tra il noto e l'ignoto, tra la quotidianità e il regno dei misteri, tra il mondo secolare e quello sacro, tra povertà e ricchezza, […] rappresentano l'inizio, la fine, la morte, il cambiamento, la protezione dai pericoli esterni, la difesa del mistero dagli intrusi" (W. Kopaliński, *Drzwi*, cit., p. 75).

un fallimento conoscitivo. L'ultimo argomento a cui ricorre la pietra è l'assenza di una porta: il senso dello spazio domestico viene vanificato, così come la possibilità di viverlo. È questa la sconfitta definitiva della protagonista? Se non vi è una porta, non vi è nemmeno un passaggio, e conoscere la pietra è irrevocabilmente impossibile.

Il riconoscimento della porta come confine, proposto da Simmel nella parte successiva del suo saggio, rivela tuttavia il carattere ambivalente del finale della poesia di Szymborska. L'assenza di porte può anche significare l'assenza del confine che la protagonista della poesia cerca di superare. L'ipotesi della separazione tra il mondo umano e quello della pietra si rivelerà allora errata. Come una sorta di conferma di questa tesi si può considerare anche la ripetizione per sei volte della frase della protagonista: "Sono io, fammi entrare", che suggerisce, attraverso il pronome personale, una conoscenza, oppure persino un'intimità, che esiste da tempo tra le due protagoniste. L'"io" è qui non solo un modo per conferire alla situazione lirica un carattere universale (ogni "io"), ma anche un segnale di avvicinamento tra gli interlocutori. La risposta alla questione del significato definitivo della conclusione di *Conversazione con una pietra* va però probabilmente ricercata in altre poesie della poetessa. Troppo spesso i protagonisti delle sue poesie – *Il silenzio delle piante*, *Nuvole* – manifestano, come conseguenza dell'ordine del mondo, un senso di isolamento dagli esseri "inumani".

Prima però di renderci conto della sfortunata natura dell'atto conoscitivo, di cui si è fatta carico la protagonista di *Conversazione con una pietra*, assistiamo – cosa impossibile per il soggetto della poesia di Herbert – a un dialogo. La sua multifattorialità è stata sottolineata da Jerzy Kwiatkowski, che lo ha definito un dialogo "di richiesta e rifiuto, desiderio e respingimento, uomo e mondo, uomo e cose, essere per sé ed essere in sé".[22] Il rapporto tra l'uomo e la pietra ha, secondo Szymborska, indubbiamente un carattere più stretto rispetto a quello presente ne *Il ciottolo* di Herbert. Sembra di assistere non a un unico, ma a diversi tentativi di stabilire un contatto più intimo. La protagonista bussa alla porta della pietra più volte, ogni volta presentando e ricevendo una nuova serie di argomenti. Questo carattere pulsante della relazione tra gli esseri, quello umano e quello della pietra, è reso dalla punteggiatura della poesia: nessuna risposta, "dice la pietra", termina con un punto, suggerendo una differenza di grado nell'apertura del dialogo. Il contatto è stato stabilito, le ragioni reciproche esposte e ascoltate, ma è difficile parlare qui di un successo completo. La constatazione della pietra: "Con tutta la superficie mi rivolgo a te, / ma tutto il mio interno è girato altrove", indica che si tratta ancora di un ciottolo "attento ai propri confini".

[22] J. Kwiatkowski, *Błazen i Hiob*, cit., pp. 248-249.

Nel dialogo tra la poetessa e la pietra colpisce in particolare la reciproca manifestazione di soggettività. Le dichiarazioni che si alternano: il "sono io" umano e il "sono" della pietra annullano quasi la differenza fondamentale tra i due protagonisti. L'uomo rimane uomo, mentre la pietra sembra più umana di quanto potremmo supporre. A sostegno di ciò vi è principalmente la sua profonda consapevolezza di sé e la consapevolezza della diversità dell'uomo. La pietra nella poesia di Szymborska conferma la chiusura sottolineata da Herbert, ma non si tratta di un rifiuto della conoscenza, bensì dell'esperienza ("Puoi conoscermi, però mai fino in fondo"). Questo rifiuto non è del resto dettato dalla cattiva volontà della pietra, ma dalla fragilità umana data la mancanza del "senso del partecipare", che non viene compensata dall'immaginazione. Mostrando comprensione per il bisogno umano di approfondire, la pietra al tempo stesso rompe, a livello discorsivo, il proprio isolamento rispetto agli altri esseri, rimandando la protagonista alla goccia d'acqua e alla foglia, che – per lo stesso motivo – non potrà mai conoscere/sperimentare. La situazione subisce, dunque, una sorta di inversione: la pietra, accostata alla goccia d'acqua e alla foglia, costituisce una serie di entità naturali, dinanzi alle quali l'uomo rimane estraneo; e quest'ultimo è l'entità isolata. Inoltre, si tratta altresì di un'estraneità rispetto a se stesso: un capello "della tua testa", che è una figura riguardante l'aspetto somatico, è estraneo all'uomo tanto quanto alla pietra. Trovandosi al di fuori della pietra, l'uomo rimane al di là dei confini del mondo naturale. D'altra parte, si trova altresì il nostro corpo, che ci collega alla natura e, come gli altri suoi esseri, resiste alla nostra volontà, agendo in accordo con il suo disegno, anziché con le nostre aspettative nei suoi confronti.

La mancanza del senso del partecipare non è, del resto, l'unico difetto umano. Ad essa si accompagna, in modo fortemente consapevole, la finitezza temporale dell'esistenza ("Ho poco tempo per farlo"; "Non posso attendere duemila secoli"), che la protagonista della poesia cerca invano di sfruttare nel gioco della compassione ("La mia mortalità dovrebbe commuoverti"). Ben presto, però, abbandona questo gioco, cercando di eguagliare la pietra nel grado di soddisfazione per la propria esistenza ("Non sono infelice. / Non sono senza casa. / Il mio mondo è degno di ritorno"), il che dovrebbe allontanare il sospetto di un tentativo di appropriarsi della pietra. Questo senso di parità rispetto all'esistenza della pietra non è del resto infondato. Nel corso del dialogo la protagonista rappresenta una caratteristica inestimabile – almeno dal punto di vista umano – che condivide del resto con il soggetto della poesia di Herbert. Mi riferisco alla curiosità conoscitiva da cui entrambi i testi hanno avuto origine. Ciò che in Herbert assume la forma di una profonda allusione, inscritta tra l'altro nel titolo della raccolta da cui proviene *Il ciottolo* (lo "studio" è infatti una figura di riflessione), in Szymborska assume la forma di una confessione disarmante per la sua sincerità:

"Vengo per pura curiosità". Questa curiosità è strettamente legata all'imperativo della vita umana, di cui costituisce in parte il contenuto. A sua volta, il secondo dei punti di forza dell'uomo è stato espresso dalla mancanza avvertita dalla pietra, e si tratta di una mancanza acuta, come si può dedurre dalla doppia citazione di questo tema. "Non ho i muscoli per ridere", "risata / che non so far scoppiare": dunque, non sono solo la consapevolezza della morte e la memoria a distinguere l'uomo dagli altri esseri. A queste si aggiunge la risata, che serve a manifestare la gioia dell'esistenza. La mancanza di questo privilegio permette di continuare a parlare della perfezione della pietra? Commentando la conclusione della poesia di Herbert, Stanisław Barańczak spostava il confine del possesso umano ancora più in là:

> nell'ammirazione per la perfezione di un oggetto inanimato si nasconde il terrore per la sua indifferenza nei confronti della sofferenza umana, della solitudine e della morte ("la fine"). La "perfezione", la "tranquillità" e la "lucidità" della pietra derivano dunque forse semplicemente dal fatto che essa è più povera dell'uomo; più povera di sofferenza e di morte.[23]

La perfezione della pietra si rivela dunque in entrambe le poesie come una perfezione *à rebours*, e il bilancio dei pro e dei contro risulta a favore dell'uomo in modo più netto di quanto potesse sembrare inizialmente.

Infine, una domanda. Tutte le differenze che si marcano tra l'uomo e la pietra confermano la loro esistenza separata. Tuttavia, in entrambe le poesie è l'uomo l'iniziatore dell'atto conoscitivo, incontrando l'indifferenza (Herbert) o il rifiuto (Szymborska) della pietra. Si nasconde dietro a ciò qualcosa di più oltre la constatazione della separazione degli esseri, all'impasse dell'impossibilità di conoscere, al dramma del rifiuto dell'uomo da parte della natura? I ciottoli di Herbert guardano con un "occhio calmo e molto chiaro". È forse lo sguardo di Dio – di un Dio che la ragione non può comprendere, di un Dio che guarda l'uomo senza dire nulla, di un Dio con cui, entrando in contatto, proviamo un "grave rimorso"? Dopotutto, l'eroina della poesia di Szymborska bussa "alla porta di pietra" più e più volte, con perseveranza, come se seguisse il principio evangelico: "Io altresì vi dico: chiedete e vi sarà dato; cercate e troverete; bussate e vi sarà aperto." (Luca 11:9).[24] *Knockin' on heaven's door*?[25]

---

[23] S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Wrocław 1994, p. 107.

[24] La Sacra Bibbia (nuova riveduta) <https://www.laparola.net/testo.php?riferimento=luca+11.9&versioni[]=Nuova+Riveduta> (accesso: 10.03.2026).

[25] Titolo della canzone dei Guns N' Roses, 1991 [N.d.T.].

# *Monologo per Cassandra*
# *versus*
# *La perplessità di Cassandra*
# di Anna Kamieńska

Anna Kamieńska: *La perplessità di Cassandra*
Ma come ammonire i saggi
come cautelarli contro la propria stessa saggezza
contro la fredda calma dei moralisti
Come ammonire quelli
che hanno già diviso il mondo
in nero e bianco
che hanno già messo all'inferno i dannati
distinguendoli dal colore
meglio dello stesso Dio
Ormai non riusciranno a graziare nessuno
a perdonare nessuno
gli specialisti del bene e del male
Come cautelare i coerenti
contro la propria coerenza
come cautelare le ragioni contro le proprie ragioni
come mostrare loro
lo scuro fondo della possibile impossibilità
Essi in modo così bello hanno disposto
il proprio mondo di parole
e l'hanno cinto di spinata ironia
Come cautelare la gente contro la gente
quando osservano il mondo
senza dolore

e ogni cosa nel loro sguardo
diventa soltanto una cosa
Come convincerli
a voler scostarsi sia pur di poco
affinché con la propria ombra
non coprano a se stessi il sole[26]

Wisława Szymborska: *Monologo per Cassandra*
Sono io, Cassandra.
E questa è la mia città sotto le ceneri.
E questi i miei nastri e la verga di profeta.
E questa è la mia testa piena di dubbi.

È vero, sto trionfando.
I miei giusti presagi hanno acceso il cielo.
Solamente i profeti inascoltati
godono di simili viste.
Solo quelli partiti con il piede sbagliato,
e tutto poté compiersi tanto in fretta
come se mai fossero esistiti.

Ora rammento con chiarezza:
la gente al vedermi si fermava a metà.
Le risate morivano.
Le mani si scioglievano.
I bambini correvano dalle madri.
Non conoscevo neppure i loro effimeri nomi.
E quella canzoncina sulla foglia verde –
Nessuno la finiva in mia presenza.

Li amavo
Ma dall'alto.
Da sopra la vita.
Dal futuro. Dove è sempre vuoto
e nulla è più facile che vedere la morte.
Mi spiace che la mia voce fosse dura.
Guardatevi dall'alto delle stelle – gridavo –
guardatevi dall'alto delle stelle.
Sentivano e abbassavano gli occhi.

[26] A. Kamieńska, *La perplessità di Cassandra,* in Eadem, *Lo scongiuro di sesamo*, cura e trad. di P. Statuti, Joker, Novi Ligure (AL) 2015, p. 67.

Vivevano nella vita.
Permeati da un grande vento.
Con sorti già decise.
Fin dalla nascita in corpi da commiato.
Ma c'era in loro un'umida speranza,
una fiammella nutrita del proprio luccichio.
Loro sapevano cos'è davvero un istante,
oh, almeno uno, uno qualunque
prima di –

è andata come dicevo io.
Solo che non ne viene nulla.
E questa è la mia veste bruciacchiata.
E questo è il mio ciarpame di profeta.
E questo è il mio viso stravolto.
Un viso che non sapeva di poter essere bello.[27]

Nello *Słownik mitów i tradycji kultury* [Dizionario dei miti e delle tradizioni culturali] del compianto Władysław Kopaliński, la storia di Cassandra è la seguente:

> CASSANDRA, gr. Kassándra, Alessandra, nel mito greco la più bella figlia del re di Troia Priamo e di Ecuba. Apollo si innamorò di lei e le concesse il dono della profezia, ma quando lei non ricambiò l'amore del dio, questi, per punirla, fece sì che nessuno credesse alle sue profezie; invano mise in guardia i Troiani dal cavallo ligneo dei Greci, invano annunciò la rovina della città. Nel tempo in cui gli Achei saccheggiavano Troia, si nascose sotto la protezione di Atena nel suo tempio, da dove però fu trascinata fuori e violata da Aiace il minore, capo dei Locresi, da allora odiato dalla dea. Durante

[27] W. Szymborska, *Monologo per Cassandra*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., pp. 215-217. Wojciech Ligęza ha dedicato un ampio capitolo del suo libro sulla poesia di Szymborska al *Monologo per Cassandra*, osservando al contempo che questa poesia "merita di essere messa a confronto con la successiva *La perplessità di Cassandra* di Anna Kamieńska" (W. Ligęza, *Wielki monolog sceniczny i zwykłe mówienie*, Idem, *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, pp. 226-241). La differenza nella dizione poetica delle due autrici è stata colta in modo interessante da Anna Janko in una lettera ad Anna Kamieńska: "La mia poetessa è sempre stata Szymborska, la signora dalle labbra di metallo. Leggo le sue poesie e ne sono soddisfatta, dico: oh, è proprio così. Lei mi sazia. La sua poesia è per me qualcosa di misterioso, leggo – e sento di essere sempre più affamata, ed è una fame nera e una paura nera. Non dico: questa è la verità, ma solo – non si deve scrivere così, fa male…" (cit. da Z. Zarębianka, *Zakorzenienie w przestrzeni międzyludzkiej. Korespondencja do Anny Kamieńskiej*, in Eadem, *Zakorzenienia Anny Kamieńskiej*, Universitas, Kraków 1997, p. 38).

> la spartizione del bottino, Cassandra fu consegnata ad Agamennone, che la portò come schiava in Grecia. A Micene fu assassinata insieme ad Agamennone da Egisto e Clitennestra.[28]

La mitica profetessa condivise dunque il crudele destino di coloro che rimasero sordi ai suoi avvertimenti: disonorata, però per mano di un altro. Malgrado la conoscenza conferitale dagli dèi, non poté evitare una morte prematura e tragica. Nella cultura popolare è rimasta simbolo di cattivo presagio, di profezia ostile e sventura. La sua figura ha ispirato due illustri poetesse polacche, Anna Kamieńska e Wisława Szymborska, a scrivere poesie in cui, grazie alla liricità del personaggio di Cassandra, è stata data voce a quest'ultima. Questa volta verrà ascoltata?

*La perplessità di Cassandra* di Kamieńska è, come suggerisce il titolo, una poesia sull'incertezza. La congiunzione iniziale "ma" suggerisce il filo conduttore del monologo, dà l'impressione che abbiamo trovato la protagonista dell'opera nel bel mezzo di una riflessione su come adempiere alla propria missione. Tuttavia, nonostante la struttura interrogativa ripetuta più volte ("come ammonire"; "come cautelarli"; "come mostrare loro"; "come convincerli"), nel testo non troviamo nessun punto interrogativo. Questa punteggiatura ascetica (nella poesia non vi sono nemmeno altri segni di interpunzione) può essere intrepretata come un processo di interiorizzazione del monologo lirico, in cui essa costituisce un segnale della libertà di flusso del pensiero. Un significato analogo è espresso dalla rinuncia alle rime come segni di un'organizzazione ponderata del discorso lirico. Limitare la segnalazione delle domande esclusivamente all'ordine dei versi e alla loro intonazione può tuttavia essere anche una manifestazione di scetticismo riguardo alla possibilità di ottenere una risposta. E infatti, la risposta alle domande che Cassandra pone nella poesia non viene fornita.

Che cosa preoccupa Cassandra di Kamieńska? Per dirla in poche parole, oggetto di preoccupazione della protagonista sono le persone. Non è una calamità naturale o una catastrofe proveniente dall'esterno a suscitare in lei timori, ma è l'umanità in quanto tale, che costituisce una minaccia per se stessa. Nella fattispecie, quella sua caratteristica che permette all'uomo di sentirsi padrone del mondo, di erigersi a unico detentore della verità e delle regole, di usurpare diritti e privilegi. Armato di questa logica, l'uomo divide il mondo secondo regole da lui stesso stabilite in modo coerente, sebbene senza finezza, in "nero e bianco", perdendo lungo il percorso la differenza e l'alterità. La conseguenza di tale operato è il rifiuto ingiusto degli individui che non rientrano nello schema prestabilito, ma altresì

[28] W. Kopaliński, *Kasandra*, in Idem, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1991, p. 469.

la perdita della "possibile impossibilità", la chiusura al cambiamento che potrebbe invece costituire uno stimolo allo sviluppo.

Con una simile condotta, la realtà non è più un mistero, e l'uomo vive nella falsa convinzione di una piena comprensione, smettendo di prestare attenzione sia alle bellezze del mondo sia alla sofferenza che lo pervade ("osservano il mondo / senza dolore"). Prevale un atteggiamento di indifferenza, che porta di conseguenza alla perdita della gioia di vivere, simboleggiata dal sole nel finale della poesia.

Anche la lingua ha la sua parte di colpa. Nel contesto dei versi: "Essi in modo così bello hanno disposto / il proprio mondo di parole / e l'hanno cinto di spinata ironia", la massima di Ludwig Wittgenstein secondo cui "I limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo."[29] assume una connotazione completamente diversa. L'identificazione degli orizzonti cognitivo e linguistico esprime questa volta un drammatico restringimento del campo visivo all'unica opzione valida, in cui non vi è spazio per ciò che è diverso. L'impotenza di Cassandra è dettata in parte dalla mancanza di argomenti con cui potrebbe farsi strada verso il campo degli avversari. Le parole contrapposte alle parole qui servono a ben poco, tanto più che l'ironia ne impedisce l'accesso. Paradossalmente, la sua presenza è in contraddizione con il modello di mondo costruito dall'uomo contemporaneo, al quale Cassandra non vuole adeguarsi. Dopotutto, si tratta di un mondo diviso "in nero e bianco", mentre l'ironia si fonda sul divario tra il significato espresso e quello intenzionale; in essa non vi è spazio per il biblico "sì – sì, no – no". Da questa prospettiva, il mondo che preoccupa Cassandra appare come un colosso dai piedi d'argilla. Costruito sulla falsità dell'ironia, nel momento della prova non sarà un rifugio per l'uomo, e la rigidità e l'intransigenza che apparentemente governano questo mondo sono solo un gioco di apparenze.

L'eroina del monologo lirico, come la mitica Cassandra, si trova, si trova, per così dire, per definizione, al di fuori del sistema che descrive. Quando acquisì una conoscenza del futuro inaccessibile ai mortali, fu esclusa dal mondo degli uomini. Per lei non vi era posto nemmeno tra gli dèi. Il dramma di Cassandra è dunque altresì un dramma di alienazione e solitudine, frutto dell'impasse in cui si è trovata la protagonista, desiderosa di stare con gli uomini, ma privata di questa possibilità dalla perfidia di Apollo. Come scrisse Francesco Bacone nel suo saggio *Cassandra o la franchezza del parlare*: "nei suoi [di Cassandra – I.G.W.] vaticini la verità c'era, ma mancava la fiducia."[30]

---

[29] L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 5.6, trad. it. di M. Lavazza, <https://www.wittgensteinproject.org/w/index.php/Tractatus_logico-philosophicus_(italiano)> (accesso: 10.03.2026).

[30] F. Bacone, *Cassandra o la franchezza del parlare*, in Idem, *Scritti filosofici*, a cura di P. Rossi, Unione Tipografico Editrice Torinese, Torino 1975, p. 449.

Questo significato risuona a sua volta con particolare intensità nella poesia di Szymborska, dove la prospettiva dell'"io" è delineata in modo particolarmente netto: quell'"io" solitario, pieno di rassegnazione, privo di speranza. La premura con cui Cassandra di Kamieńska parla delle persone e del mondo non annulla la distanza che la separa da loro. Sembra persino maggiore di quanto si potrebbe supporre a prima vista sulla base del contenuto esplicito del monologo. L'uso, infatti, dei pronomi *ich* ('loro') e *oni* ('essi') accresce ulteriormente questa distanza, così come l'assenza di uno sguardo che metta in risalto il singolo individuo, anziché descrivere l'umanità in quanto tale. Grazie a questa prospettiva più ampia Cassandra vede tuttavia esattamente ciò che dall'interno del mondo è invisibile alle persone che lo abitano, e, forte di questa consapevolezza, formula una diagnosi. Lo fa con un senso di corresponsabilità verso il mondo, il che a sua volta rafforza il loro rapporto – apparentemente distaccato. Tutto ciò si articola in una sorta di ampiezza di vicinanza ed estraneità, di avvicinamenti e allontanamenti di Cassandra dal mondo di cui un tempo faceva parte e al quale non le sarà mai dato di tornare, anche a causa della distruzione che presto attende quel mondo.

Il termine "perplessità" nel titolo della poesia di Kamieńska suscita un certo dubbio. Infatti, la natura del monologo lirico in questo caso non corrisponde del tutto alla definizione del dizionario di "perplessità", secondo la quale questo sostantivo indica "il provare sentimenti contrastanti; inquietudine interiore, esitazione nel prendere una decisione"[31]. La perplessità di Cassandra non consiste tuttavia nel chiedersi se "cautelare la gente contro la gente", ma come farlo. La protagonista non valuta le possibili soluzioni o le modalità di azione, non propone diverse opzioni di scelta e, di conseguenza, non prende alcuna decisione. Le sue riflessioni servono esclusivamente a esprimere l'impotenza di fronte alla situazione in cui si trova l'uomo contemporaneo – che è misura di sé stesso. Cassandra non ha un pubblico, è in un certo senso condannata a un monologo interiore, il che non solo accentua l'impressione di solitudine della protagonista, ma alla fine rafforza il lettore nella convinzione che la sua voce sia quella di chi grida nel deserto. Si inserisce in questa interpretazione il ripetersi cinque volte della forma verbale perfettiva *ostrzec* ('avvertire', 'cautalere' 'mettere in guardia'): l'aspetto grammaticale introduce, per così dire, un senso di futilità degli sforzi di Cassandra in una situazione in cui tutto è ormai deciso. Il solo fatto che quella voce risuoni dimostra la preoccupazione della protagonista per le sorti del mondo – e nient'altro. La poesia *I profeti*, inserita nel volume *Manoscritto trovato in sogno* immediatamente prima

[31] *Słownik języka polskiego*, vol. 3, red. M. Szymczak, Warszawa 1992, p. 122.

de *La perplessità di Cassandra* e che costituisce una sorta di introduzione a essa, precisa su chi ricada la responsabilità di questo stato di cose:

> Abbiamo imparato ad ammutolire con efficacia i profeti
> Oggi è difficile riconoscerli
> Sono troppo vecchi o troppo giovani
> secchi come uccelli spennati
> oppure paffuti che non assomigliano finanche ai poeti
> con le scarpe, con i sandali o a piedi nudi
> con il cappello o con la semplice aureola della morte
> nessuno darebbe per loro nemmeno un soldo
> e alcuni non riescono a perdonare loro
> quel pizzico di follia parlano come se parlassero a se stessi
> ripetono le loro vite dolorose
> comprano il pane sempre a un prezzo gonfiato
> e sono più che liberi soli
>
> Camminano come lettere inclinate
> sopra città cieche
> non cercano salvezza per se stessi

Questa volta la profezia di Cassandra non verrà ascoltata, non per volontà degli dèi, ma per colpa dell'uomo.[32]

Le poesie di Kamieńska e Szymborska, con Cassandra come protagonista, si articolano in un racconto cronologico dell'apocalisse. Kamieńska dà voce alla sua eroina ancor prima della catastrofe, o meglio, le permette di parlare quando non tutto è ancora perduto, sebbene la sventura sia già in atto. Szymborska, a sua volta, aggiunge a questa situazione un secondo capitolo, che potrebbe essere intitolato *Post factum*. Il verso che introduce il *Monologo per Cassandra*, "Sono io, Cassandra", suona come una voce proveniente dall'oscurità che ha avvolto la terra dopo la distruzione. È al tempo stesso, nella forma di un monologo teatrale, una decisa manifestazione di soggettività basata sul nome della protagonista, unito al pronome in prima persona. È invano cercare una simile dichiarazione nell'opera di Kamieńska. La sua Cassandra esprime il proprio dilemma mediante forme impersonali ("ammonire", "cautelare", "convincere"), che per definizione mascherano il soggetto dell'enunciato. L'unico indizio che indica al lettore di chi sta parlando è il titolo della poesia, mentre il monologo stesso non contiene alcun accenno in tal senso.

[32] A. Kamieńska, *Prorocy*, in Eadem, *Rękopis*, cit., pp. 5-6.

Nella poesia di Szymborska, al contrario, riceviamo chiari segnali della professione esercitata dall'eroina lirica: "E questi i miei nastri e la verga di profeta", "E questo è il mio ciarpame di profeta", "Solamente i profeti inascoltati". E il titolo, apparentemente simile a quello che Kamieńska ha dato alla sua poesia, ma tuttavia leggermente diverso. Un ipotetico *Monologo per Cassandra* assomiglierebbe a *La perplessità di Cassandra*, mentre nel titolo della poesia di Szymborska l'uso della preposizione "per" introduce un'ulteriore prospettiva di lettura della situazione lirica. Cassandra diventa l'eroina di un dramma, un personaggio teatrale che recita una battuta preparata appositamente per lei, senza dimenticare nemmeno la pausa d'effetto che illustra l'adempimento della profezia ("prima di –"). Oltre alla profetessa e all'umanità annientata, nel poema compare una terza figura, qualcuno che progetta/dirige l'intera situazione. Tenendo a mente la storia mitica di Cassandra, che ricevette da Apollo il dono di vedere il futuro, non è difficile cogliere qui una traccia della presenza divina. Il monologo per Cassandra sembra scritto proprio da quella stessa autorità, superiore all'uomo, che nel componimento *Uno spasso* (*US*, in *LGS*, pp. 261-263) si china con curiosità sull'essere umano, commossa in egual misura dalla sua goffaggine ("Uno spasso, comunque. / Un poverino qualunque. / Un vero uomo."),[33] quanto dalle abilità che ha già dimostrato ("Ma avanti così").[34] In tale ordine gerarchico Cassandra si avvicina agli uomini di cui predice il futuro. Proprio come essi non hanno alcuna influenza sul proprio destino, così nemmeno la profetessa può cambiare la volontà degli dèi. Il prezzo da pagare per questa obbedienza forzata è la perdita dell'identità, di cui Cassandra si lamenta con Apollo ne *Il congedo dei messi greci* di Jan Kochanowski:

> Perché, Apollo crudele, invano mi tormenti?
> Lo spirito profetico dandomi non hai dato
> peso alle mie parole, così ogni profezia
> si disperde nel vento e il popolo le crede
> non più che a vana fola o a sogno evanescente.
> […]
> Invano mi sottraggo, mi è fatta vïolenza,
> non domino me stessa, io non sono più mia.[35]

[33] W. Szymborska, *Uno spasso*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 263 [N.d.T.].

[34] Ivi, p. 261 [N.d.T.]. Cfr. J. Chałońska, *„Sto pociech" – arcydzieło kondensacji treści filozoficznych*, in *Obmyślam świat, czyli o poezji Wisławy Szymborskiej*, red. S. Żak, Wydawnictwo Inne, Kielce 1998, pp. 57-74.

[35] J. Kochanowski, *Il congedo dei messi greci*, seguito da *Orfeo sarmatico*, traduzione, note e saggio critico di A. Ceccherelli, Valigie rosse, Città di Castello 2024, p. 53.

Queste parole vanno considerate la quintessenza del dramma di Cassandra, che attira l'attenzione di Szymborska con una forza pari a quella con cui Kamieńska analizza la tragedia dell'umanità.

Nel *Monologo per Cassandra* osserviamo un'enfasi diversa rispetto alla poesia di Kamieńska. Ciò che risuona con maggiore intensità è la suddetta soggettività. A conferire forza a questo tono sono lo stile elevato e la formulazione solenne dei versi brevi, composti da una sola frase, che ben si addicono sia alle origini mitologiche della protagonista, sia alla dimensione esistenziale delle questioni da lei affrontate, ma in particolare alla posizione che essa assume nei confronti dei personaggi del suo monologo – dopotutto, ha amato loro "Da sopra la vita". La Cassandra di Kamieńska parla di persone, mentre l'eroina di Szymborska, come preannuncia l'incipit, analizza principalmente la situazione in cui si è trovata dopo la distruzione. L'incipit, insieme alla triplice anafora "E questo è", delinea in un certo senso la trama del monologo che dà il titolo all'opera. Cassandra presenta innanzitutto se stessa come protagonista, in seguito lo scenario in cui pronuncerà il suo monologo ("la mia città sotto le ceneri"), gli oggetti di scena che la accompagneranno sul palcoscenico ("i miei nastri e la verga di profeta"), e il conflitto che sarà oggetto del suo discorso ("la mia testa piena di dubbi"). Il pronome possessivo *moje* (miei) / *moja* (mia), che precede tutti questi elementi, conferisce alle esperienze della protagonista una dimensione drammatica e la allontana dal modello di analisi equilibrata condotta nel monologo Cassandra della poesia di Kamieńska. I termini "dramma" o "tragedia" si adattano perfettamente alla poesia, giocando sul loro significato sia teatrale che emotivo.

La lettura di entrambe le opere porta, in particolare, a concludere che le diagnosi formulate dalle poetesse sul mondo contemporaneo sono diametralmente opposte. Facendo riferimento al celebre modo di dire il "bicchiere è mezzo pieno o mezzo vuoto", è facile osservare che la poesia di Kamieńska si schiera a favore della seconda di queste interpretazioni. Nello stigmatizzare la prospettiva unidimensionale con cui l'uomo moderno tende a percepire il mondo, l'autrice di *Biały rękopis* ('Manoscritto bianco') conferisce alla sua poesia un carattere al contempo interventista e moralizzante (espresso dall'espressione quattro volte ripetuta: "come cautelare"), guarda con cura all'uomo, cercando di raddrizzare i suoi sentieri attraverso la poesia, e dunque con delicatezza e sensibilità.

Szymborska si guarda bene da assumere un simile atteggiamento, sensibile al ricorso di massa a ogni sorta di missioni e messaggi con cui si cerca di appesantire la poesia, rimane fedele alla dichiarazione contenuta nella poesia *Possibilità* (*GP*, in *LGS*, pp. 479-481):

Preferisco me che vuol bene alla gente
a me che ama l'umanità.[36]

È proprio in questa prospettiva che la sua Cassandra vede i protagonisti delle profezie. La confessione del legame emotivo che la unisce a loro non lascia alcun dubbio al riguardo: "Li amavo" – difficile trovare una confessione più diretta, anche se questa Cassandra mantiene una certa distanza nei confronti dei destinatari della profezia ("Li amavo / Ma dall'alto"). Verrebbe anche voglia di aggiungere: li amavo, ma non li capivo. I personaggi del *Monologo per Cassandra* non peccano né sbagliano; semplicemente vivono. Parlano, ridono, si tengono per mano, giocano, cantano. Questa volta la poesia non li sottopone a giudizio, non sottolinea i loro errori, non li mette in guardia. Al contrario, sembra che la vita che conducono sia oggetto di invidia da parte dell'eroina lirica.

Dal suo punto di vista, il loro unico peccato era la spensieratezza, ma proprio questa convinzione viene smentita da Cassandra alla presenza del lettore ("Loro sapevano"). Ascoltando le sue confessioni, si ha l'impressione che, proclamando la sua profezia prima della catastrofe, non si differenziasse in nulla dalle persone descritte da Kamieńska [corsivo mio – I.G.W.]:

È vero, sto trionfando.
*I miei giusti presagi* hanno acceso il cielo.
[...]
*è andata come dicevo io*.

Dietro il filo conduttore, fondamentale per entrambe le poesie, della critica all'infallibilità e all'incontestabilità di ogni convinzione, traspare un contesto storico-letterario. Come osserva Anna Legeżyńska, qui emerge un'esperienza generazionale condivisa, che unisce entrambe le poetesse, che hanno vissuto un episodio di coinvolgimento della propria opera nella dottrina politica vigente al momento del loro esordio. La consapevolezza che hanno tratto da quell'episodio si è tradotta in uno scetticismo – espresso nelle poesie qui lette – nei confronti di una visione del mondo in bianco e nero che rivendica il diritto di esclusività, e che con altrettanta cura quanto inettitudine maschera il proprio soggettivismo e la propria relatività.[37]

[36] W. Szymborska, *Possibilità*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 479 [N.d.T.].

[37] Mi rifaccio qui alle osservazioni formulate dalla professoressa Anna Legeżyńska nella recensione editoriale del presente libro, relative alla "particolare sensibilità degli autori di quella generazione nei confronti di ogni idea autoritaria, troppo univoca, "moralista" ecc. Entrambe le poetesse, nel momento in cui scrivevano le poesie su Cassandra, avevano alle spalle una lezione costosa e amara di storia prima e dopo ottobre – in entrambi

Il ripensamento è arrivato a posteriori: "Solo che non ne viene nulla". Cassandra voleva condividere con le persone la regola ferrea di ogni vita, secondo cui il suo destino è la morte. Non c'è da stupirsi, dunque, che in sua presenza si provasse paura ("Le risate morivano. / Le mani si scioglievano. / I bambini correvano dalle madri"), poiché proclamava non solo una verità sgradevole alle orecchie, ma anche una verità che di per sé costituisce una minaccia per la vita. Come affermava Vladimir Jankélévitch: "È come se, con sovrano distacco, riservassimo la morte solo alle persone che passano per strada. In questo consiste essenzialmente l'inganno: attribuire la morte sempre agli altri, attraverso un rinvio e un rimando continui".[38]

In questo contesto, sfuggire alla profezia di Cassandra è un gesto di autodifesa, un riflesso incondizionato di rifugio nella tautologia: "Vivevano nella vita". D'altronde non si tratta di una profezia particolarmente rivelatrice e Cassandra ne è consapevole: "e nulla è più facile che vedere la morte". Nel predire la fine della vita non dice alle persone nulla che non sapessero già. Né suggerisce loro come evitare il destino che svela. Già senza il suo intervento cercano di cavarsela a modo loro, scegliendo il presente anziché la prospettiva dell'eternità che Cassandra propone loro ("Guardatevi dall'alto delle stelle – gridavo"). È del resto l'unica dimensione a lei accessibile, poiché come profetessa non riesce a dimorare nel "qui e ora". Il suo dono profetico è al tempo stesso una maledizione. Per questo Cassandra fallisce anche sul piano personale. Immagine simbolica di questo fallimento è il suo "viso stravolto" nel finale della poesia. Si può "leggere" in diversi modi. Secondo Wojciech Ligęza, è "la migliore testimonianza del dolore", ma nella sua espressione si può cogliere altresì una smorfia di rimpianto per l'amore non corrisposto, che lei ha disprezzato, ricevendo in cambio l'amaro dono della profezia.[39] A quanto pare, potrebbe trattarsi anche di una smorfia di impotenza di fronte alla morte di coloro che Cassandra – come lei stessa dichiara – amava, ma anche di fronte alla sconfitta personale che ha subito.

Non a caso, nel finale dell'opera emerge la categoria della bellezza come valore particolarmente sensibile allo scorrere del tempo. L'esclamazione faustiana "attimo: / Sei così bello, fermati!",[40] ha suggellato per sempre questo legame. Proiettando il pensiero verso il futuro, Cassandra ha perso il presente, che era stato custodito con tanta cura da coloro che fuggivano dalle sue profezie. Pretendendo di essere onnisciente, dovette ammettere

---

i componimenti essa non è stata nominata esplicitamente, ma probabilmente non è stata nemmeno soppiantata dal sottosuolo della visione poetica del mondo né cancellata…".

[38] V. Jankélévitch, *L'irrevocabile*, cit., p. 37.

[39] W. Ligęza, *Wielki monolog*, cit.

[40] J.W. Goethe, *Faust*, a cura di P. Sanasi, Edizioni Acrobat, s.l., s.d., p. 37, <https://www.ousia.it/content/Sezioni/Testi/GoetheFaust.pdf> (accesso: 17.10.2026).

la propria ignoranza riguardo all'essenza della vita ("Un viso che non sapeva di poter essere bello"). Questo ribaltamento dei valori lo ritroviamo anche nel monologo di Cassandra tratto dalla ballata di Friedrich Schiller:

> Vita egli è solo, – solo l'errore,
> E nel sapere – morte si trova.[41]

In questo senso Cassandra è una figura profondamente tragica: le persone che non hanno voluto darle ascolto si sono dimostrate più sagge nella loro scelta di privilegiare il presente della vita piuttosto che il futuro della morte. Grazie a ciò non hanno conosciuto la perdita che è toccata a lei. La figura del profeta, radicata nella tradizione culturale fin dall'antichità, viene costantemente spogliata della sua sacralità nella poesia di Szymborska. Il gioco descritto da Ligęza tra retorica e linguaggio colloquiale,[42] che si snoda lungo tutto il *Monologo per Cassandra*, entra nella sua fase finale. La "veste bruciacchiata" e il "ciarpame di profeta" conferiscono alla figura di Cassandra un tratto tragicomico, indispensabile per delineare una situazione in cui la grandezza scivola nel ridicolo. Cassandra è del resto consapevole di questa ridicolaggine – la frase colloquiale "è andata come dicevo io" degrada la sua profezia al rango di battibecco, in cui è riuscita ad avere l'ultima parola, da cui d'altra parte "non ne viene nulla". Il monologo che dà il titolo all'opera è sia una forma letteraria (e dunque anche drammatica) di espressione, sia la manifestazione di una situazione di isolamento forzato in cui la protagonista della poesia si è trovata per almeno tre ragioni: a causa del suo sfortunato dono di vedere ciò che accadrà (il profeta, per forza di cose, parla dal futuro, "Dove è sempre vuoto"), per la certezza al cento per cento che le sue profezie si avvereranno – secondo il principio formulato da Jerzy Stempowski nel suo *Esej dla Kassandry* (Saggio per Cassandra), secondo cui "Quanto più certa è la sua [del profeta – I.G.W.] conoscenza delle cose future, tanto maggiore è la solitudine",[43] e a causa dell'inevitabile adempimento della profezia di distruzione, in seguito alla quale Cassandra rimase l'unica sopravvissuta. La multiforme teatralizzazione della situazione lirica qui menzionata (il titolo che conferisce al testo il carattere di una sceneggiatura, la retorica del monologo della protagonista, il conflitto drammaturgico tra la verità della profezia di morte e la gioia di vivere, l'abbozzo della scenografia del monodramma,

[41] F. Schiller, *Cassandra*, in *Poesie scelte da Matthisson, Goëthe, Schiller, Cramer e Bürger*, tradotte in versi italiani dal dott. A. Bellati, Per Vincenzo Ferrario, Milano 1828, p. 94.

[42] W. Ligęza, *Wielki monolog*, cit.

[43] P. Hostowiec, *Esej dla Kassandry*, in *Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*, wybór i oprac. D. Heck, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2003, p. 59.

gli oggetti di scena-attributi della profetessa, suggerita più volte dall'espressione ripetuta "E questo è…" la gestualità del personaggio), favorisce la convinzione che oggi ogni profeta sia un falso profeta, e non solo per il contenuto della profezia proclamata o per le intenzioni che lo guidano, ma anche per l'infondatezza di scrutare il futuro in tempi in cui persino il presente è difficile da definire. Gli attributi profetici e lo scenario secondo il quale dovrebbero svolgersi le sorti del mondo non si adattano al regno del caso, in cui ci è toccato – secondo la convinzione più volte espressa nelle poesie di Szymborska – vivere. La riflessione di Francesco Bacone sulla storia di Cassandra: "Sembra che questa fiaba sia stata inventata per descrivere la libertà inopportuna e inutile dei consigli e degli ammonimenti",[44] non tanto un commento sulla natura umana sotto il profilo della sua indifferenza nei confronti degli avvertimenti di catastrofe o della saggezza avventata a posteriori, quanto piuttosto l'espressione di uno scetticismo sul senso dei tentativi di scongiurare gli incidenti grazie alla prudenza umana. Questa fede nella possibilità di guidare gli eventi della nostra vita – sia essa grazie alla ragione, all'esperienza o all'intuizione – l'autrice di *Ogni caso* la tratta con ironia. Per questo motivo l'ironia assume per lei una dimensione diversa da quello espresso nella poesia di Kamieńska.[45] La si dovrebbe piuttosto collegare alla tesi avanzata da Zofia Mitosek sull'affermarsi nella letteratura di una coscienza ironica a seguito della crescente convinzione che "ogni determinismo è illusorio, che il caso può in ogni momento sovvertire le leggi".[46] In questa prospettiva l'ironia, come formula di distacco, è uno strumento di difesa contro le insidie dell'esistenza, ma è anche la definizione stessa di tale esistenza, che esprime il divario tra la nostra concezione della propria vita e la sua forma reale.

Per Cassandra, a quanto pare, non c'è più scampo: il suo tempo è finito. E le persone? Quelle in cui Cassandra intravedeva una traccia degli elementi vivificanti dell'acqua ("un'umida speranza") e del fuoco ("una fiammella nutrita del proprio luccichio")? "Loro sapevano cos'è davvero un istante" – questa consapevolezza ha nel mondo poetico di Szymborska,

---

[44] F. Bacone, *op. cit.*, p. 450.

[45] Zofia Zarębianka ha fatto riferimento alla categoria dell'ironia nella sua analisi critica dell'opera di entrambe le autrici: "L'intellettualismo di Szymborska è caratterizzato in modo del tutto diverso, orientato alla creazione di formule spiritose e paradossali, spesso intrise di ironia, che mettono in luce l'assurdità e la casualità del destino umano. Ben diverso è – l'intellettualismo di Kamieńska, concentrato sulla ricerca di vie che salvino la dignità e il senso dell'esistenza, un intellettualismo ben lontano dall'esaurirsi nell'autocompiacimento di chi si specchia in se stesso e scintilla in esplosioni di sorprendenti tensioni e scontri verbali" (Z. Zarębianka, *Zakorzenienie w przestrzeni tradycji. Genealogia literacka Anny Kamieńskiej*, in Eadem, *Zakorzenienia Anny Kamieńskiej*, cit., pp. 107-108).

[46] Z. Mitosek, *Co z tą ironią?*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013, p. 25.

autrice di *Attimo*, un potere salvifico. Perché, dopotutto, come leggiamo nella poesia *Sulla morte senza esagerare* (*GP*, in *LGS*, pp. 429-431):

> Non c'è vita
> Che almeno per un attimo
> Non sia stata immortale.
>
> La morte
> è sempre in ritardo di quell'attimo.[47]

E allora, attimo, fermati…

[47] W. Szymborska, *Sulla morte senza esagerare*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 429 [N.d.T.].

# **** ["Il nulla si è rivoltato anche per me…"]*
# *versus*
# *Senso*
# di Czesław Miłosz

L'altro mondo lo si trova, come
al solito, all'interno di questo.[1]

Czesław Miłosz: *Senso*
Quando morirò, vedrò la fodera del mondo.
L'altra parte, oltre l'uccello, la montagna e il tramonto.
Il vero significato che chiede di essere decifrato.
Ciò che non tornava, corrisponderà.
Ciò che non era chiaro, verrà chiarito.

E se non vi fosse una fodera del mondo?
Se il tordo sul ramo non è un segno,
Ma solo un tordo sul ramo, se il giorno e la notte
Si susseguono non badando al senso,
E se non c'è nulla sulla terra, oltre a questa terra?

Se fosse così, rimarrà allora
La parola un tempo risvegliata da labbra fugaci,
La quale corre e corre, messaggero instancabile,
Sui campi stellati, nel vortice delle galassie

[1] S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 2004, p. 30.

E protesta, chiama, grida.[2]

Wisława Szymborska: ***[ *"Il nulla si è rivoltato anche per me…"*]
Il nulla si è rivoltato anche per me.
Si è davvero rovesciato all'incontrario.
Dove mai sono finita –
dalla testa ai piedi tra i pianeti,
neppure ricordando come fosse il non esserci.

O mio qui incontrato, o mio qui amato,
posso solo intuire, la mano sulla tua spalla,
quanto vuoto ci spetta da quell'altra parte,
quanto silenzio là per un grillo qui,
quanta assenza di prato là per un filo d'erba qui,
e il sole dopo il buio come risarcimento
in una goccia di rugiada – per quali arsure là!

Ciò che è stellare a casaccio! Il di qui alla rovescia!
Disteso su curvature, pesi, ruvidità e moti!
Intervallo nell'infinito per il cielo sconfinato!
Conforto dal non-spazio in forma di betulla!

Ora o mai il vento scuote una nuvola,
perché il vento è proprio ciò che là non soffia.
E lo scarabeo s'avvia per il sentiero in abito scuro da testimone
dell'evento d'una lunga attesa d'una vita breve.

E a me è capitato di esserti accanto.
E davvero non vedo in questo nulla
di ordinario.

Nei ricordi di Jerzy Illg, Wisława Szymborska e Czesław Miłosz sono descritti nel modo seguente:

> Il contrasto tra questa coppia regale era esilarante. Wisława mal sopportava le conversazioni estenuanti e serie e, in compagnia, ricorreva volentieri a battute, paradossi e aneddoti assurdi. Czesław, al contrario, era perennemente assetato di conversazioni significative; già sulla soglia ci "poneva" qualche questione fondamentale

[2] Trad. it. di A. Del Maschio, in *Wenecja Miłosza*, pod red. F. Fornari, Wydawnictwo Austeria, Kraków – Budapest 2012, p. 158.

> che in quel momento lo tormentava e ci costringeva ad approfondirla. Le battute banali non lo interessavano affatto; si può supporre che il suo senso dell'umorismo fosse piuttosto singolare e, sebbene spesso scoppiasse in una risata fragorosa e spontanea, non sempre si trovava a suo agio in quell'atmosfera di puro nonsense che dominava durante le cene a casa di Wisława.[3]

È evidente che non solo l'indole, ma anche la poesia di queste due grandi figure della letteratura polacca si trovino agli antipodi. L'opera di Miłosz, vasta ed eterogenea, saldamente radicata nel contesto storico-letterario, si articola in una sorta di panorama del XX secolo, la cui lettura esige conoscenza e una curiosità quasi investigativa (come ha scritto Bożena Chrząstowska, "la poesia di Miłosz richiede un lettore colto"[4]). La produzione poetica di Szymborska, invece, che di regola non manifesta ambizioni cronachistiche ed è modesta in termini di volume, è eccezionalmente accessibile al lettore, non crea un distacco eccessivo, al contrario, con la sua accessibilità invita, per così dire, alla lettura. Le osservazioni di Illg sui diversi tipi di personalità sociali rappresentate da entrambi i poeti trovano riscontro nelle loro poesie: a Miłosz è decisamente più congeniale il tono serio e il senso di responsabilità del poeta nei confronti della realtà, espresso con una frase retorica, mentre nelle opere di Szymborska la serena riservatezza nei confronti dei problemi di questo mondo è spesso accompagnata da una distanza autoironica nei confronti di se stessa. Il ben noto diverso atteggiamento dei due poeti nei confronti del Premio Nobel loro assegnato può essere considerato una prova di entrambi gli atteggiamenti qui discussi, sebbene occorra ovviamente mettere in guardia da un'eccessiva semplificazione. Non si può infatti negare a Miłosz il senso dell'umorismo, anche per quanto riguarda lo sguardo su se stesso. Ne è un esempio la poesia *Po osiemdziesiątce* ('Dopo gli ottant'anni') dalla raccolta *Na brzegu rzeki* (Sulla riva del fiume), un'opera che potrebbe benissimo affiancare *Epitaffio* di Szymborska (*S*, in *LGS*, p. 151):

> Presto tutta questa messinscena finirà,
> Che importa se è appropriato o meno.

[3] J. Illg, *Tropiciel Istotności*, in Idem, *Mój znak. O noblistach, kabaretach, przyjaźniach, książkach, kobietach*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, p. 64. Per un approfondimento sul rapporto tra Szymborska e Miłosz, cfr. A. Bikont, J. Szczęsna, *Dwoje noblistów w jednym Krakowie*, in Eadem, *Pamiątkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, pp. 339-353; oppure la versione italiana: *Due premi Nobel in un'unica città*, in Eadem, *Cianfrusaglie del passato*, cit., pp. 332-348 [N.d.T.].

[4] B. Chrząstowska, *Poezje Czesława Miłosza*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1993, p. 70.

Mentre mi spoglieranno e mi rivestiranno,
Quali dettagli intimi scopriranno.

A un orso morto non importa,
Come fotograferanno l'impagliato.[5]

Si può ovviamente discutere se per scrivere una poesia sulla propria morte occorra più "coraggio" all'età di trentanove anni (Szymborska) o di ottantatré (Miłosz), ma non vi è dubbio che nell'opera di entrambi i poeti vi siano punti in comune che meritano di essere approfonditi. La loro lettura simultanea può essere altrettanto appassionante, come nel caso di letture separate, sia per le somiglianze che emergono sia per le differenze. Gli epigrammi scherzosi qui citati sul tema della propria morte sono diventati uno spunto per la ricerca.

Questa volta il denominatore comune della lettura intertestuale sarà il nulla.

La poesia di Szymborska ****["Il nulla si è rivoltato anche per me…"]*, tratta dal volume *Ogni caso*, è un classico esempio di poetica negativa, così importante nei suoi versi. I racconti su ciò che non è accaduto e su ciò che avrebbe potuto accadere sono costantemente presenti nella sua opera. All'interno di essa svolgono una funzione non trascurabile, quella di controbilanciare la realtà che percepiamo con i nostri sensi e con la nostra ragione. Grazie alla poetica negativa, la letteratura può spingersi oltre i confini del razionalismo e dell'empirismo, senza recidere il legame con il mondo reale.[6]

Nella poesia polacca questa poetica ha ovviamente trovato la sua più illustre rappresentazione in Bolesław Leśmian, che con essa esprimeva il proprio timore di disincarnarsi e di dissolversi definitivamente in un mare di materia anonima. Come realizzazione più perfetta della sua visione va considerata *Ballada bezludna* (*Ballata deserta*) dalla raccolta *Il prato*, in cui la rigogliosità del mondo raffigurato e la ricchezza stilistica della frase linguistica contrastano con la drammatica assenza della protagonista, "che avrebbe potuto essere, ma non era e non sarà", che esprime nel ritornello ripetuto tre volte la tragedia dell'impossibile trasfigurazione.[7] Questa straordinaria opera precorritrice di Leśmian costituisce un punto

[5] C. Miłosz, *Po osiemdziesiątce*, Idem, *Na brzegu rzeki*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, p. 34.

[6] Sulla teoria della poetica negativa cfr. E. Kuźma, *O poetyce negatywnej*, in *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995, pp. 41-52.

[7] B. Leśmian, *Ballada bezludna*, Idem, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda. Toruń 1995, pp. 226-227.

di riferimento evidente, nel momento in cui si leggono le poesie "negative" di Szymborska.[8]

Il riferimento alla tradizione poetica che tratta del non essere sembra fondato, se non altro in considerazione del primo verso della poesia di Szymborska: "Il nulla si è rivoltato anche per me". Questo verso è importante non solo per la posizione iniziale che occupa nella poesia, e non solo per la funzione di titolo che, per necessità, esso svolge. La forma genitiva del pronome personale "io" definisce fin dall'inizio il tono soggettivo e individuale della poesia, mentre il lessema "nulla" che apre l'intero discorso lirico ne definisce il tema fondamentale. Vale anche la pena prestare attenzione all'insignificante "anche" e alle connotazioni a esso associate. Questo "anche" segnala una sorta di continuità della situazione descritta nella poesia, ne suggerisce la ripetitività e, in quanto frammento di espressione poetica, ci rimanda a quei testi letterari in cui circostanze simili a quelle di cui leggeremo tra poco hanno già avuto luogo.

La protagonista della nostra poesia, tuttavia, non è la controparte della ragazza della *Ballata deserta*, che vive il dramma della mancanza di incarnazione. Al contrario, essa sperimenta l'aspetto materiale del mondo in tutta la sua ricchezza e varietà. Un luogo apparentemente identico, in stile leśmianiano, ricco di dettagli e brulicante di vita. Il prato, il grillo, la rugiada, lo scarabeo, il sole – questi sono gli elementi comuni. A ciò si aggiungono l'erba,[9] la betulla, il vento e la nuvola. È tutto concreto, in parte persino a portata di mano: "Disteso su curvature, pesi, ruvidità e moti!". E infine ciò che è più prezioso, anzi, invero inestimabile: la presenza di un'altra persona ("esserti accanto"). Una presenza reale, vissuta somaticamente ("la mano sulla tua spalla"), con la consapevolezza della portata del fenomeno dell'incontro e della straordinarietà del sentimento che ha unito i protagonisti della poesia. A confermare questo legame è il gioco dei pronomi presente nella poesia: *mój* ('mio'), *nas* ('noi'), *przy tobie* ('a te'), nonché la formula lirica del rivolgersi al destinatario, in cui si inserisce questo componimento. Questa volta, dunque, non si tratta del "mondo non rappresentato" di cui scriveva Edward Balcerzan nel contesto delle poesie *Atlantide* (*AY*, in *LGS*, p. 95), *D'una spedizione sull'Himalaya non avvenuta*

[8] Così come gli studi dedicati a questo ciclo di opere di entrambi i poeti: M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, PIW, Warszawa 1981; D. Wojda, *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Universitas, Kraków 1996. Cfr. altresì W. Ligęza, *Korekta języka*, Idem, *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, pp. 98-118.

[9] Marchesani traduce il termine *szczaw* ('acetosa', 'romice') con l'iperonimo *erba* [N.d.T.].

(*AY*, in *LGS*, pp. 85-87) e *La stazione* (*US*, in LGS, pp. 199-201).[10] Al contrario, si tratta di un mondo realmente rappresentato, che seduce con la concretezza della materia, in cui del resto si manifesta, come già accennato, la sua provenienza leśmianiana. Lo spazio descritto nella poesia è organizzato dal principio dell'antitesi, secondo cui ogni elemento del mondo ha il suo corrispettivo nel nulla. E così, il compagno del grillo è il silenzio, quello del filo d'erba è – l'assenza di prato, di una goccia di rugiada – la siccità. Colpisce inoltre la sproporzione degli accostamenti: le minuscole entità dell'esistenza (il grillo, il "filo d'erba", la goccia di rugiada) sono contrapposte ad associazioni che evocano l'immensità (silenzio, prato, siccità), il che dimostra la transitorietà dell'esistenza delle prime e il predominio delle seconde. Il lettore attento della poesia di Szymborska sa, tuttavia, che ella considera le cose piccole come il punto di partenza più appropriato per una descrizione ontologica (basti ricordare la poesia "Vista con granello di sabbia", *GP*, in *LGS*, pp. 423-425); non si dovrebbero dunque tralasciare né sottovalutare. È proprio di esse, infatti, che è composto il mondo:

> Innumerevoli, inafferrabili,
> ma distinti fino alla fibra,
> al granello di sabbia, alla goccia d'acqua
> – paesaggi.[11]

Affascinata dal mondo della micromateria, la protagonista si pone altresì domande concrete sulla quantità del non essere: il triplice, anaforico "quanto" conferma la difficoltà che prova nel pensare al nulla in termini diversi da quelli materiali. Si tratta in effetti di domande non poste, relegate al regno della congettura, tanto retoriche a tal punto da non essere nemmeno contrassegnate da un punto interrogativo, ma è proprio grazie a esse che si attenua il contorno dell'opposizione tra l'essere e il non essere, il che costituisce, di fatto, un ulteriore riferimento all'ontologia negativa di Leśmian, in cui la compenetrazione di entrambe le sfere è uno dei presupposti fondamentali.[12] Nella descrizione del nulla è impossibile sfuggire alle definizioni che lo legano all'essere, né è possibile liquidarlo con la breve

[10] E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1968*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1998, p. 232.

[11] W. Szymborska, *Elegia di viaggio*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 125 [N.d.T.].

[12] Cfr. M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony*, cit., pp. 132-141. A proposito dell'intreccio tra l'essere e il non essere nella poesia di Leśmian, Michał Paweł Markowski ha scritto in maniera suggestiva: "Il mondo e l'aldilà sono strettamente legati tra loro, come il dritto e il rovescio della stessa moneta, come il rovescio e il diritto dello stesso tessuto, come il *recto* e il *verso* dello stesso foglio di carta" (M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Universitas, Kraków 2007, p. 156).

parola "nulla". Questa parola, infatti, suscita interrogativi simili a quelli che il soggetto della poesia rivolge allo spazio attraverso il titolo significativo, almeno nel contesto qui proposto: *Prima del viaggio* (*Q*, in LGS, p. 707):

> Di lui si dice: spazio.
> È facile definirlo con questa sola parola,
> assai più difficile con molte.
>
> Al tempo stesso vuoto e pieno di ogni cosa?
> Chiuso ermeticamente, benché aperto,
> dato che nulla
> può sfuggire a esso?
> Dilatato all'infinito?
> Ma se ha una fine,
> con cosa, diamine, confina?[13]

Nella sua descrizione dello spazio che si estende oltre il confine tra l'essere e il non essere, anche Miłosz ha attinto alla poetica del contrasto, accumulando tuttavia – anziché disperderli (come fa Szymborska) – gli elementi contrapposti. La metafisica dell'esistenza espressa nella prima strofa di *Senso* resta in opposizione alla visione razionale contenuta nella seconda strofa.[14] Il loro significato è strettamente legato alla grammatica del testo: la metafisicità è stata "rafforzata" dal modo indicativo, mentre il razionalismo è stato "indebolito" dal modo condizionale. Da queste soluzioni grammaticali, nonché dall'ordine in cui entrambe le proiezioni compaiono nella poesia, si può dedurre che venga privilegiata la fede nel lato oscuro del mondo. Lo stesso vale per il festival delle forme e dei suoni del mondo, che solitamente rallegra tanto Miłosz, benché in *Senso* non susciti alcun interesse, anzi, dà l'impressione di essere sbiadito e noioso. Eppure, dalla penna di questo autore sono usciti brani come questo:

---

[13] W. Szymborska, *Prima del viaggio*, in Eadem, *La gioia di scrivere*, cit., p. 707 [N.d.T.].

[14] Come scrive Bożena Chrząstowska nella sua interpretazione di *Senso*: "La prima strofa […] esprime sicuramente le esperienze e l'atteggiamento dell'*homo metaphisicus*, ovvero colui che ha il presentimento del mistero e pone importanti interrogativi metafisici, che superano i confini del mondo materiale, fisico […]. La seconda strofa crea un'atmosfera opposta: qui il mistero dell'esistenza è stato, per così dire, risolto da una visione razionale del mondo […]. Osserviamo tuttavia che questa risoluzione viene messa in discussione […]. L'atteggiamento del razionalista e dello scettico prende il sopravvento, ma è come racchiuso tra virgolette, il poeta non si identifica pienamente con esso" (B. Chrząstowska, *„Sens". Mądry szukaniem*, in Eadem, *Poezje Czesława Miłosza*, cit., pp. 164-165.

> Tomasz nacque a Ginie sull'Issa in quel periodo dell'anno in cui le mele mature cadono a terra con un tonfo nel silenzio del pomeriggio, mentre nei corridoi sono allineati i tini di birra scura che qui si produce al termine del raccolto.[15]
> È il periodo dell'anno in cui il cuculo canta ancora, ma spesso si sente già risuonare la risata, prima che taccia fino alla prossima primavera.[16]

La sensibilità con cui il narratore di *Dolina Issy* (La valle di Issa) misurava lo scorrere del tempo, questa volta non trova spazio in una poesia che racconta un viaggio verso l'aldilà. Il lato materiale del mondo è rappresentato in *Senso* solo da un uccello, una montagna e un tramonto. La sensualità della percezione e della rappresentazione del mondo risulta in qualche modo soffocata di fronte alla necessità di abbandonarlo, ma anche a causa della funzione simbolica che i suoi elementi svolgono. L'unica traccia dello sguardo individuale è il tordo nella seconda strofa della poesia, la cui comparsa può essere interpretata come un minimo slancio di sensibilità verso la bellezza della natura, ma anche come un gesto volto a sigillare il confine tra l'essere e il nulla, precisando il primo di essi. L'immagine del tordo appollaiato su un ramo è possibile solo qui; là non esiste – nel senso letterale del termine – una ragione d'essere, poiché il suo complemento deve essere il significato atteso dal protagonista. Le cose che riempiono l'essere nel non essere saranno integrate da significati, e non – come nel caso della poesia di Szymborska – dalla loro negazione. Da qui, in *Senso*, la percezione dello spazio circostante non è approfondita, avviene solo grazie al senso della vista, che ha isolato dalla realtà tre elementi esemplificativi (casuali?): l'uccello, la montagna e il tramonto. L'impressione della loro anonimità non viene attenuata dall'informazione riguardante la specie dell'uccello: essa è sì il risultato di uno sguardo ripetuto, ma tale sguardo non coglie la dinamica dell'animale, il suo colore intenso o la sua bellezza. Nel contesto del verso successivo questi attributi non hanno la minima importanza, poiché si assiste a una svalutazione dell'essere, che è "solo un tordo sul ramo". Il verso successivo conferma la casualità dell'accostamento degli elementi di questo mondo: "Si susseguono non badando al senso". Al soggetto della poesia, a differenza dell'eroina dell'opera di Szymborska, questo mondo appare depauperato e privo di un significato profondo. Nel verso: "E se non c'è nulla sulla terra, oltre a questa terra?", si avverte un tono di delusione e scoraggiamento, la fede espressa all'inizio cede il posto al dubbio. L'abbondanza delle forme e delle esistenze

[15] C. Miłosz, *Dolina Issy*, Wydawnictwo Znak, Warszawa 1998, p. 9.
[16] Ivi, p. 167.

è stata ridotta a un unico termine ("terra"), che, pur dovendo esprimere tutto, in realtà non esprime nulla. La conseguenza di questa limitazione è paradossale: la poesia di Miłosz, grazie al suo ascetismo stilistico, presenta proprio quello stesso stato di equilibrio tra l'essere e il non essere che Szymborska ha colto. La differenza si riduce alla quantità di elementi che riempiono entrambi gli spazi. Szymborska vede un eccesso da entrambe le parti, traccia addirittura una divisione simmetrica tra essere e non essere. In *Senso*, al contrario, prevale la riduzione. Sappiamo già che "c'è nulla sulla terra", e anche l'altra parte, che inizialmente si delinea come una promessa di significati, nella strofa centrale viene a sua volta messa in discussione. Il contesto di tale contrasto rimane la domanda di Leibniz: "*Perché esiste qualcosa piuttosto che nulla?*".[17] E anche l'aggiunta da lui formulata, da cui emerge un ulteriore dubbio: "Nulla, infatti, è più semplice e facile di Qualcosa".[18]

L'opposizione "qualcosa" – "nulla" determina a sua volta la prospettiva "qui" – "là", che riveste un'importanza fondamentale per entrambe le poesie. Per Szymborska essa costituisce uno dei punti centrali della sua visione poetica del mondo, come ha confermato in ultima analisi la raccolta *Qui*, pubblicata nel 2009. La poetessa ha esordito nella poesia omonima che apre la raccolta con la sua affermazione preferita: "Non so", seguita da un elenco ricco di dettagli (e non solo):

> Qui si producono sedie e afflizioni,
> forbicine, violini, tenerezza, transistor,
> dighe, scherzi, tazzine.[19]

In una poesia sul nulla, definire lo spazio come "qui" riveste un significato particolare. *Qui* è infatti un pronome che indica un luogo, che richiede la presenza materiale del soggetto: la sua pronuncia è sostenuta dall'indicazione implicita dello spazio in cui si trova chi parla. Si potrebbe definire "qui" un pronome dell'esperienza, un termine legato alla categoria dell'"essere". Nella poesia di Szymborska, le forme di "qui" si ripetono più volte ("O mio qui incontrato, o mio qui amato"; "quanto silenzio là per un grillo qui"; "quanta assenza di prato là per un filo d'erba qui,"; "Il di qui alla rovescia!"),

[17] G.W. Leibniz, *Principi della filosofia o monadologia. Principi razionali della natura e della grazia*, testo francese a fronte, introduzione traduzione, note e apparati di S. Cariati, in appendice: versione latina (1721) con a fronte versione tedesca (1720) della *Monadologia*, Bompiani, Milano 2004², p. 47. Jerzy Kwiatkowski è stato il primo ad avvalersi della filosofia di Leibniz al fine di interpretare la poesia di Szymborska (cfr. J. Kwiatkowski, *Przedmowa*, in W. Szymborska, *Poezje*, PIW, Warszawa 1977, pp. 8-9).

[18] G.W. Leibniz, *Principi della natura*, cit., p. 47.

[19] W. Szymborska, *Qui*, in *La gioia di scrivere*, cit., p. 683 [N.d.T.].

contribuendo alla concretezza dello spazio, ma anche a confermare le forti emozioni positive che tale spazio suscita nell'eroina lirica della poesia. Ne è prova anche l'accumulo di punti esclamativi nei versi consecutivi della seconda e della terza strofa, che esprimono lo stupore per la varietà di forme e figure del mondo materiale. L'intensità dello stupore della protagonista è inversamente proporzionale alle dimensioni degli elementi che lo evocano. Il grillo, lo scarabeo, la goccia di rugiada e, ulteriormente ridimensionata dal diminutivo, il filo d'erba non solo confermano il carattere emotivo del monologo, ma offrono anche un'idea del metodo di conoscenza scelto dalla protagonista. L'asprezza e il peso della realtà richiedono il coinvolgimento dei sensi, tra i quali il più coinvolto sembra essere il tatto: dopotutto, è proprio esso a servire a confermare la presenza dell'amato.

Altrettanto intrigante, sebbene più nascosta rispetto allo spazio, è la questione della rappresentazione della categoria del tempo in entrambe le poesie.

Nel testo di Szymborska, dove lo spazio gioca un ruolo di primo piano, il parametro del tempo sembra secondario. A una rapida lettura, lo incontriamo nel verso: "Intervallo nell'infinito...", ma il seguito precisa: "per il cielo sconfinato". Si tratta, dunque, di un'infinità in senso spaziale, non temporale. L'unico riferimento alla categoria del tempo si trova nel verso: "dell'evento d'una lunga attesa d'una vita breve", in cui il tempo è presentato come un flusso soggettivo di sensazioni del soggetto, nel senso in cui siamo soliti parlare del tempo che ci sembra interminabile o che scorre troppo in fretta. Alla sfera colloquiale del linguaggio si riferisce anche l'espressione: "Ora o mai", che, pur basandosi su una definizione temporale, svolge tuttavia una funzione non tanto di indicatore del presente, quanto piuttosto di *carpe diem* rivisitato in chiave moderna, che siamo soliti utilizzare in situazioni in cui è necessario scegliere tra il rischio e la ricompensa per averlo corso, oppure la rinuncia.

Nella poesia di Miłosz la situazione sembra simile, eppure è lievemente diversa. Anche qui è vano cercare indicazioni calendariali che segnino lo scorrere del tempo, sebbene nella sua opera il poeta abbia fatto ricorso a tale espediente più volte, annotando la data nelle sue opere. È tuttavia difficile ignorare il fatto che la poesia inizia proprio con un'espressione temporale: "Quando morirò...". Il punto in cui il protagonista attraversa il confine tra l'essere e il non essere è segnato sulla linea del tempo in base alla biografia del soggetto, non al quadro impersonale generalmente accettato del calendario. Questo scorrere individuale del tempo viene completato nella poesia dal ritmo dei giorni e delle notti che si susseguono (seconda strofa). Entrambi i modi di misurare il tempo – il primo nel suo individualismo, il secondo nella sua "atemporalità" – sono privi di ciò che è più essenziale nella misurazione del tempo, ovvero la precisione.

Se dunque lo spazio delineato in entrambe le poesie tende, grazie alla sua concretezza, verso l'essere, il tempo marginalizzato sembra collocarsi più dalla parte del nulla. In questo specifico incrocio del tempo e dello spazio i protagonisti di entrambe le poesie compiono il loro viaggio. Il soggetto di *Senso* si mette in cammino, come molti prima di lui, per esplorare il "muro dal lato dei sogni".[20] Si tratta di un viaggio postumo, più in direzione verticale che orizzontale, poiché i suoi punti di riferimento sono l'uccello, la montagna e il sole. Non è accompagnato dalla paura; al contrario, "morirò" segue "vedrò", come se la morte non dovesse essere la fine ma semplicemente una continuazione. Il viaggio inizia in modo tradizionale sulla terra, sebbene si tratti di un viaggio verso una destinazione indefinita, chiamata metaforicamente "la fodera del mondo" o, più tradizionalmente, "l'altra parte". Il titolo della raccolta da cui è tratta la poesia sembra quasi sminuire lo scopo stesso di questo viaggio: *Dalsze okolice* ("Altre contrade"). La morte, da cui questo viaggio dovrebbe avere inizio, non suscita timore nel protagonista, poiché si tratta di un'impresa alla ricerca del vello d'oro, ovvero "Il vero significato che chiede di essere decifrato". La ricompensa per questa fatica è notevole:

> Ciò che non tornava, corrisponderà.
> Ciò che non era chiaro, verrà chiarito.

Si tratta, dunque, di un viaggio alla ricerca del senso dell'esistenza, inteso come rassicurante chiusura di significati e concetti. Paradossalmente, esso si profila all'orizzonte solo quando occorre dire addio all'esistenza. Inoltre, la promessa di un senso è vaga, i dubbi sulla possibilità di scoprirlo crescono a ogni verso. Si tratta però, come è noto, di un viaggio di sola andata: da questa strada non è possibile tornare indietro.

Nel frattempo, la protagonista della poesia di Szymborska procede con gioia e senza timori. Ha intrapreso il viaggio tanto atteso, anche se a lei stessa era sconosciuta la destinazione al momento della partenza ("Dove mai sono finita"). Il nuovo luogo la rallegra ed entusiasma; con euforia puerile esplora il posto in cui si trova in quel momento. E come una bambina non pensa a ciò che accadrà in seguito, né dove ricercare le cause di quella già citata, modesta rappresentazione della categoria del tempo. Non pensa, o meglio, cerca di non pensare, perché nel corso del monologo lirico il lettore osserva il crescere dei segnali sottili di ansia. Il non-spazio, il mai e il nulla continuano ad aleggiare nella sua memoria. Lo scarabeo che rappresenta il mondo degli insetti "s'avvia per il sentiero" "in abito scuro", apportando al testo

[20] B. Leśmian, *La ragazza* [trad. di M. De Angelis], in Idem, *Poesie*, nota introduttiva di P. Marchesani, trad. di P. Marchesani, M. De Angelis, I. Pawlowska, E, Rabuffetti, "Niebo. Rivista di poesia", n. 11, 1980, p. 57.

il significato della magnificenza della morte, con cui l'avventura della protagonista della poesia si concluderà inevitabilmente. Ma sarà forse una fine definitiva? Se il viaggio del protagonista della poesia di Miłosz si svolge tra due punti: dall'essere al non essere, l'eroina del poema di Szymborska viaggia "alla maniera di Leśmian"; è giunta al mondo dal nulla, per poi, dopo un breve soggiorno in esso ("Intervallo nell'infinito"), ritornare al "non-spazio".[21] In quest'ultimo caso l'essere è, per così dire, doppiamente negato,[22] e i piani dell'esistenza e della non-esistenza si alternano in un ordine sincrono, così diverso dalla diacronia adottata in *Senso*. Il lettore della poesia ***[*"Il nulla si è rivoltato anche per me…"*] percepisce in modo particolare il ciclo vizioso dell'essere e del non essere nel finale della poesia:

> E a me è capitato di esserti accanto.
> E davvero non vedo in questo nulla
> di ordinario.

L'*enjambement* che spezza il (pen)ultimo verso introduce contemporaneamente entrambi i significati: essere ("ordinario") e non essere ("nulla"). Qui Szymborska ha intrapreso un gioco con le espressioni idiomatiche simile a quello che conosciamo dal finale della poesia *Nulla due volte* (*AY*, in *LGS*, p. 45):

> Cercheremo un'armonia,
> Sorridenti, fra le braccia,
> anche se siamo diversi
> come due gocce d'acqua.

In entrambi i casi lo sguardo del lettore "si sofferma" su un'espressione apparentemente familiare, ma che tuttavia – nel contesto della poesia – risulta estranea. La poetica del paradosso, in cui sono ambientate entrambe le conclusioni, non solo induce a una rilettura, ma mette anche in discussione tutti i significati finora desunti dall'opera. Per la poesia tratta dalla raccolta *Ogni caso*, la riduzione dell'affermazione comune "E davvero non vedo in questo nulla" è il culmine del processo di inversione del segno

[21] Cfr. "Nel mondo di Leśmian, il movimento avviene in due direzioni: dal mondo all'aldilà e dall'aldilà al mondo" (M. P. Markowski, *Leśmian*, cit., p. 156).

[22] Nell'introduzione alla raccolta di poesie di Szymborska, Jerzy Kwiatkowski ha messo in evidenza il "modo peculiare in cui l'esistenza viene trattata al pari di un'inesistenza negata, una non-inesistenza" (J. Kwiatkowski, *Przedmowa*, cit., pp. 13-14). Riguardo alla poesia ***[*"Il nulla si è rivoltato anche per me…"*] lo studioso ha scritto: "È un vero e proprio virtuosismo quel ricorso alla doppia negazione, una maestria nel rappresentare il mondo che non esiste e che osserviamo dalla parte del nulla" (ivi, p. 14).

di valore che si snoda in tutto il testo, la conferma finale della verità sull'effimero della vita umana e del sentimento d'amore, che in questa vita, per puro caso, può (ma non deve) manifestarsi. E infine, questa conclusione è anche – come scrisse Jerzy Kwiatkowski – la quintessenza della visione poetica del mondo, una visione che consiste nel "vedere in ciò che è ordinario l'insolito, il misterioso, il meraviglioso".[23]

La poesia di Szymborska si conclude con un gioco linguistico e proprio da un gioco del genere ha inizio. Kwiatkowski confronta il verso "Il nulla si è rivoltato anche per me" con l'espressione heideggeriana *Nichts nichtet* ("il nulla nullifica").[24] Nel contesto della poesia, il verbo *przenicować* ('rovesciare', 'rivoltare') suggerisce la trasformazione del nulla nel proprio contrario, descrive una situazione in cui il nulla ha, per così dire, superato il proprio niente. A sua volta, il significato lessicale del verbo *przenicować* come "ricucire un capo d'abbigliamento, dopo averlo scucito e rivoltato" colloca la formula "il nulla si è rivoltato"[25] accanto all'espressione "fodera del mondo" di Miłosz. Questa, a sua volta, rimanda all'espressione "znać podszewkę czegoś" (lett. 'conosci la fodera di qualcosa', ossia 'conoscere qualcosa a menadito'), ovvero "conoscere tutto ciò che all'esterno non è visibile, non viene mostrato, ciò che costituisce il fondo nascosto, la fonte di qualcosa".[26] Le metafore legate al guardaroba giocano sui significati di ciò che è personale e segreto che si riesce a far proprio.[27] Questo aspetto di intimità emerge grazie al "vedrò" in prima persona di Miłosz e all'espressione preposizionale "per me" di Szymborska. Entrambe le poesie, tuttavia, mettono in discussione la certezza dell'essere e del non essere. Il verbo *przenicować* ha nel suo repertorio di significati anche i sinonimi *przeinaczyć* ('travisare', 'alterare') e *przekręcić* ('girare', 'storcere'), che introducono il senso di errore, falsità, distorsione. Grazie a essi, l'intera situazione lirica della poesia di Szymborska viene messa tra parentesi. La felicità di entrare in contatto con le forme e i suoni del mondo può essere solo un'illusione, uno degli "incidenti" raccolti nel volume da cui proviene la poesia. Non è irrilevante, in questo contesto, il fatto che la poesia sia priva di un titolo: tale scelta influisce sempre sullo *status* del testo, che diventa un frammento, un estratto, e qui, un ritagliato dal nulla.

---

[23] Ivi, p. 16.

[24] Ivi, p. 15.

[25] *Słownik języka polskiego*, vol. 2, red. M. Szymczak, PWN, Warszawa 1992, p. 989.

[26] Ivi, pp. 751-752.

[27] In questo contesto si inserisce anche il riferimento metaforico alla trasformazione nel progetto di conoscenza di sé. Un esempio di tale interpretazione del tema lo troviamo nella poesia di Anna Kamieńska intitolata *Przemiana* ('Metamorfosi'): «Trasformarsi / capovolgersi come un guanto / ruotare come un pianeta / infilarsi dentro se stessi» (A. Kamieńska, *Przemiana*, in Eadem, *Drugie szczęście Hioba*, PIW, Warszawa 1974, p. 66).

Un sospetto simile emerge nel soggetto lirico di *Senso*. Due domande retoriche che incorniciano la seconda strofa della poesia esprimono l'ipotesi che non esista un significato nascosto delle cose. È questa la fonte della paura o della delusione? Il tono emotivamente equilibrato della poesia di Miłosz si accorda con la forma dialogica dell'opera, in particolare con il soliloquio che ricorre più volte nel volume *Dalsze okolice* ("Altre contrade").[28] Nell'iniziare le due prime strofe con un segno di pausa, il poeta delinea una situazione di dialogo interiore, una conversazione con se stesso, conferendo alla poesia la forma di saggio in cui vengono meditate possibili situazioni. La prima strofa è un'affermazione a favore, la seconda ha carattere contrario, mentre nella terza viene abbozzata, per così dire, una via d'uscita di emergenza dalla situazione. Miłosz individua le garanzie in caso di "insensatezza" del mondo nella parola poetica stessa, attribuendole il potere di suscitare riflessione, di rendere testimonianza, ma altresì – se facciamo nuovamente riferimento alla tradizione di Leśmian – di chiamare all'esistenza.[29] È proprio questa terza possibilità: la forza espressiva nascosta nella parola del poeta, a determinare lo *status* del testo, anticipato dal titolo breve e sicuro delle proprie ragioni: *Senso*.

Il confronto tra i titoli delle due poesie e l'analisi del grado di certezza che essi esprimono riguardo alle tesi esposte nei componimenti rivela un'altra questione, apparentemente minore, ma significativa. La formula del titolo scelta da Miłosz è una promessa di conoscenza. La certezza manifestata nel titolo e nell'incipit della poesia cede tuttavia gradualmente il passo alle esitazioni e all'incertezza. Sul piano formale compaiono due volte delle pause che non sono solo, come è stato detto, segni di dialogo, ma anche di riflessione; e ancora punti interrogativi che esprimono un'ignoranza in qualche modo in contrasto con l'annuncio racchiuso nel titolo.

Szymborska, al contrario, non intraprende un discorso epistemologico. Ma anche il mondo in cui si è ritrovata per un istante la protagonista della poesia non suscita in lei il minimo dubbio. Con stupore e meraviglia accoglie gli esseri che lo popolano, esprimendo emozioni positive con una serie di esclamazioni. Come sembra inizialmente, le ragioni di questa diversità di titoli e toni vanno ricercate nelle differenze dei soggetti lirici delle due poesie, che è a sua volta una conseguenza del diverso modo in cui i due poeti percepiscono il posto e il ruolo dell'uomo nel mondo. L'uomo di Miłosz

[28] A titolo di esempio, si prenda un breve frammento polifonico della poesia *Dalsze okolice*: "- Di te rimarrà la poesia. Qualcosa di essa sarà duraturo. / È possibile, ma è una magra consolazione" (C. Miłosz, *Dalsze okolice*, Idem, Dalsze okolice, cit., p. 28; cfr. altresì la poesia *Albo-Albo*, in ivi, pp. 37-38).

[29] Come ha scritto Michał Głowiński, "La parola qui [ne *Il prato* di Bolesław Leśmian – I.G.W.] non è solo un nome, ma costituisce un concetto ontologico" (M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony*, cit., p. 38).

crede nelle proprie capacità cognitive che superano il confine tra vita e morte. Considera immortale la parola, che solo lui, sebbene mortale ("labbra fugaci"), può pronunciare.

È tuttavia difficile formulare in modo univoco una tesi sull'antropocentrismo in *Senso*; la forma della prima persona singolare è stata utilizzata solo una volta ("Quando morirò"), gli eventi successivi si svolgono già al di fuori dell'uomo, che può solo accettare o rifiutare lo stato delle cose di fronte al quale verrà posto. Anche nella poesia di Szymborska sul nulla l'uomo si sente piuttosto un oggetto che un soggetto degli eventi. "Dove mai sono finita", "E a me è capitato di esserti accanto" – è difficile qui percepire un senso di autonomia. La mancanza di un'influenza determinante sul proprio destino non annulla tuttavia nella protagonista la percezione di sé. "Io" e "sono" (nel terzo verso dall'inizio e nel terzo dalla fine) costituiscono la cornice della poesia, il pilastro metaforico della situazione lirica, il cui asse è – malgrado tutto – l'uomo.

Ed è come in *Compleanno* (OC, in LGS, p. 267): certo, "sono qui un istante", ma comunque "sono". Inoltre, la più grande attrazione della vita è la compagnia di un'altra persona e il sentimento che nasce nei suoi confronti. Miłosz tralascia questa questione, concentrandosi sulla verità e sull'ordine. È difficile stabilire, in questo contesto, se tale desiderio derivi dalla volontà di dominare, quando la conoscenza equivale al potere, o dal timore di perdersi "nel vortice delle galassie".

L'intensità fluttuante della soggettività osservabile in entrambe le poesie, il senso mutevole – inteso letteralmente – della sicurezza di sé dei protagonisti, accomuna entrambi i testi malgrado le differenze qui evidenziate. Essi si articolano in una narrazione, di fondo drammatica, sull'addomesticamento dell'ordine del mondo. La poesia di Miłosz sembra il primo capitolo di questa storia, in cui vengono delineate le possibili interpretazioni del significato del titolo. Il tono misurato del monologo suggerisce che tra queste non vi siano vie migliori o peggiori, e che il significato si riduca in sostanza alla stessa situazione di riflessione sul proprio coinvolgimento nel sistema dell'essere e del non essere. Il poeta aveva già rinunciato a una risposta univoca nel componimento *Dove sorge e dove tramonta il sole*, quando scriveva:

> Chissà a cosa servono i destini
> E se la nostra unica vita sulla terra
> È poco o molto.[30]

[30] C. Miłosz, *Dove si alza il sole e dove tramonta*, in Idem, *Poesie del mondo illuminato*, trad. it. di A. Kurczab, M. Guidacci, introd. di S. Grygiel, Edizioni Prospettive nel Mondo, Roma 1981, p. 63. Nel testo si è preferito adottare il titolo proposto da Marchesani rispetto a quello tradotto da Kurczab e Guidacci, dal momento che è molto più letterale: *Dove si alza il sole e dove tramonta* [N.d.T.].

Né aveva – come si legge ne *Il cagnolino lungo la strada* – un'idea esagerata della propria influenza sui significati di cui si sarebbe riempita la sua vita:

> *Eclissi della mente, atti sventati,*
> *anni di abbagli spesi come in sogno.*
>
> *Davvero un'esistenza singolare*
> *Se ne fosse da me dipeso il senso.*[31]

Rinunciare a dare una risposta non significa però astenersi dalla riflessione stessa. In questo contesto, il componimento *Senso* può essere letto non come una poesia sull'incontro che ci attende con il nulla, ma come un invito a riflettere su come viviamo il mondo in cui siamo attualmente aggrappati. La realtà è solo il preludio dell'"altra parte", che costituisce il complemento spirituale della materia che ci circonda, oppure siamo pronti ad accettare il mondo semplicemente come mondo, dal quale non pretenderemo un senso più profondo e una motivazione dell'esistenza? Jolanta Brach-Czaina ha espresso l'essenza di questo dilemma nel suo saggio *Świat jako tło* (Il mondo come sfondo):

> Il punto è: riusciamo a vedere un modo per riconoscere il contesto negativo del mondo, insieme a noi che vi viviamo, come qualcosa che si possa comprendere e apprezzare? Oppure dobbiamo affidarci per sempre alle speranze insite nel potenziale, alla capacità nascosta in quel contesto di far emergere una forma che, contrariamente alle esperienze vissute finora, un giorno, finalmente, ci soddisferebbe.[32]

La poesia di Szymborska sembra indicare che l'autrice abbia adottato la prima delle prospettive qui proposte. È proprio qui che ha inizio un nuovo capitolo del racconto poetico sul senso dell'esistenza. La protagonista della poesia non cerca significati nascosti, si rallegra del "qui" e dell'"attimo", e accoglie la varietà delle forme materiali della realtà con gioiosa incredulità. Decide di impiegare il tempo che le è stato donato per descrivere la sua insolita situazione – un privilegio inaccessibile ad altri esseri, ma anche un modo per superare il nulla, perché, dopotutto, "Quando pronuncio la parola Niente, / creo qualche cosa che non entra in alcun nulla" (*Le tre parole più strane*, *A*, in *LGS*, p. 14).

---

[31] C. Miłosz, *Eclissi*, in Idem, *Il cagnolino lungo la strada*, cit., p. 162.

[32] J. Brach-Czaina, *Świat jako tło*, in Eadem, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo Dowody, Kraków 1999, p. 84.

# ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI

Elenco delle abbreviazioni utilizzate per indicare le raccolte poetiche di Wisława Szymborska citate nel testo:
*A – Attimo*
*AY – Appello allo Yeti*
*B – Basta così*
*DP – Due punti*
*FI – La fine e l'inizio*
*GN – Grande numero*
*GP – Gente sul ponte*
*LGS – La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*
*OC – Ogni caso*
*Q – Qui*
*S – Sale*
*US – Uno spasso*

# BIBLIOGRAFIA

## 1. Letteratura primaria


*Jestem po stronie ludzi. Rozmowa Anny Rudnickiej i Tadeusz Nyczka z Wisławą Szymborską*, "Gazeta Wyborcza", 7 ottobre 1996, p. 11.

*Nie mieszkamy w buduarze. Rozmowa z Wisławą Szymborską*, "Ex Libris" 1993, numero speciale, p.1.

*Przedstawiamy: Wisława Szymborska. Rozmawiała Bożena Zagórska*, "Echo Krakowa" 1962, n. 113, p. 3.

Szymborska W., *Birthday*, in Eadem, *Nic dwa razy. Wybór wierszy. Nothing Twice. Selected Poems*, wybór i przekład S. Barańczak, C. Cavanagh, posłowie S. Barańczak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, p. 151.

Szymborska W., Błysk rewolwru, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2013.

Szymborska W., *Chwila*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002.

Szymborska W., *Dwukropek*, Wydawnictwo A5, Kraków 2005.

Szymborska W., *Futurologia z wnioskiem*, in Eadem, *Nowe lektury nadobowiązkowe 1997-2002*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, pp. 23-24.

Szymborska W., *Koniec i początek*, Wydawnictwo A5, Poznań 1993.

Szymborska W., *Lektury nadobowiązkowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.

Szymborska W., *Lektury nadobowiązkowe*, parte 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.

Szymborska W., *Lektury nadobowiązkowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.

Szymborska W., *Ludzie na moście*, Czytelnik, Warszawa 1986.

Szymborska W., *Magnificencjo*, *Wysoki Senacie*, *Drodzy Goście*, *Kochani Przyjaciele*, in "Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 1995, 2 (22): *Wokół Szymborskiej*, pp. 29-33.

Szymborska W., *Milczenie roślin*, wybór wierszy i fotografie J. Gromek-Illg, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011.

Szymborska W., *Nic dwa razy. Wybór wierszy. Nothing Twice. Selected Poems*, wybór i przekład S. Barańczak, C. Cavanagh, posłowie S. Barańczak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.
Szymborska W., *Nowe lektury nadobowiązkowe 1997-2002*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
Szymborska W., *Od autorki*, in Eadem, *Poezje wybrane*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1967, pp. 5-6.
Szymborska W., *Poczta literacka, czyli jak zostać (lub nie zostać) pisarzem*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000.
Szymborska W., *Poeta i Świat*, in Eadem, *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki, Wydawnictwo a5, Kraków 2001, pp. 335-342.
Szymborska W., *Poezje wybrane*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1967.
Szymborska W., *Poezje,* przedmowa J. Kwiatkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
Szymborska W., *Rymowanki dla dużych dzieci*, z wyklejankami Autorki, Wydawnictwo a5, Kraków 2012.
Szymborska W., *Sól*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962.
Szymborska W., *Sto pociech. Wiersze*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
Szymborska W., *Tutaj*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.
Szymborska W., *Wielka liczba*, Czytelnik, Warszawa 1976.
Szymborska W., *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, Wydawnictwo a5, Kraków 2001.
Szymborska W., *Wołanie do Yeti*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957.
Szymborska W., *Wszelki wypadek*, Czytelnik, Warszawa 1972.
Szymborska W., *Wystarczy*, Wydawnictwo a5, Kraków 2011.
*Trudno jest wspinać się do wiersza. Rozmawiała Joanna Szczęsna*, "Gazeta Wyborcza", 31 agosto – 1° settembre 2002, pp. 7-8.

## 1.1. Opere di Szymborska in traduzione italiana

Szymborska W., *Basta così*, a cura di R. Krynicki, trad. it. di S. De Fanti, Adelphi, Milano 2012.
Szymborska W., *Come vivere in modo più confortevole. Altre «Letture facoltative»*, a cura di L. Bernardini, trad. it. di V. Parisi, Adelphi, Milano 2016.
Szymborska W., *Il poeta e il mondo*, in Eadem, *La prima frase è sempre la più difficile*, con un'intervista all'autrice di Dean E. Murphy, trad. it. di S. Crimi, Terre di mezzo Editore, Milano 2012, pp. 3-11.
Szymborska W., *Il poeta e il mondo*, in Eadem, *Vista con granello di sabbia. Poesie 1957-1993*, a cura di P. Marchesani, Adelphi, Milano1998, pp. 11-19.

Szymborska W., *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, a cura di P. Marchesani, Adelphi, Milano 2009.
Szymborska W., *Letture facoltative*, a cura di L. Bernardini, trad. it. di V. Parisi, Adelphi, Milano 2006
Szymborska W., *Posta letteraria, ossia come diventare (o non diventare) scrittore*, a cura di P. Marchesani, Libri Scheiwiller, Milano 2002.

## 2. Letteratura secondaria

*Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, przeł. S. Cichowicz, Czytelnik, Warszawa 1974.
Aristotele, *Le piante*, testo greco a fronte, introduzione, traduzione, note e apparati di M. F. Ferrini, Bompiani, Milano 2012.
Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, vol. 4, przekłady, wstępy i komentarze A. Paciorek, L. Regner, P. Siwek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1993.
Arystoteles, *O roślinach*, przeł. i wstępem opatrzył L. Regner, in Idem, *Dzieła wszystkie*, vol. 4, przekłady, wstępy i komentarze A. Paciorek, L. Regner, P. Siwek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1993, pp. 335-386.
Attenborough D., *La vita segreta delle piante. Storia naturale del comportamento dei vegetali*, Edizioni Piemme, Casale Monferrato (AL) 1995.
Attenborough D., *Prywatne życie roślin*, przeł. J. Jannasz, "Muza", Warszawa 1996.
Attenborough D., *Wprowadzenie*, in Idem, *Prywatne życie roślin*, przeł. J. Jannasz, "Muza", Warszawa 1996, pp. 7-9.
Bachelard G., *Dialektyka zewnętrza i wnętrza,* przeł. J. Skoczylas, in *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, Warszawa 1974.
Bachelard G., *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, trad. it. di M. C. Hemsi, A. C. Peduzzi, Red!, Como 2006.
Bachelard G., *Woda i marzenia*, in Idem, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, pp. 111-177.
Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. E. Czaplejewicz, Warszawa 1986.
Bachtin M., *Per una metodologia delle scienze umane*, in Idem, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovič, Einaudi Torino 1988, pp. 375-387.
Bachtin M., *O metodologii literaturoznawstwa*, przeł. S. Zapaśnik, in *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, vol. 4, parte 1, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1996, pp. 88-98.

Bachtin M., *W sprawie metodologii nauk humanistycznych*, in Idem, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. E. Czaplejewicz, Warszawa 1986, pp. 509-525.

Bacon F., *Kasandra, czyli wolność słowa*, przeł. W. Wrotkowski, "Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2010, n. 2, pp. 323-325.

Bacone F., *Scritti filosofici*, a cura di P. Rossi, Unione Tipografico Editrice Torinese, Torino 1975.

Balbus S., *Zagłada gatunków* "Teksty Drugie" 1999, n. 6, pp. 25-39.

Balbus S., *Między stylami*, Universitas Kraków 1993.

Balbus S., *Poetyka i światopogląd światów możliwych Wisławy Szymborskiej*, in "Ruch Literacki" 1994, fasc. 1-2, pp. 1-22.

Balbus S., *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.

Balbus S., *Wisława Szymborska — szkic do portretu i jedno zbliżenie*, in *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, vol. 1, red. R. Nycz, J. Jarzębski, Universitas, Kraków 1997, pp. 339-372.

Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939-1968*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1998.

Balcerzan E., *W stronę genologii multimedialnej*, in *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Wydawnictwo Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2000, pp. 86-101.

Balcerzan E., *W szkole świata*, in *Szymborska. Szkice*, Wydawnictwo Naukowe i Literackie „Open", Warszawa 1996, pp. 34-48.

Barańczak S., *Nie ma pytań pilniejszych od pytań naiwnych* przeł. J. Kozak, "Gazeta Wyborcza", 12-13 ottobre 1996, pp. 14-17.

Barańczak S., *Niezliczone odmiany koloru szarego (Wisława Szymborska)*, in Idem, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Aneks, Londyn 1988, pp. 111-115.

Barańczak S., *Bierze nas na serio*, "Tygodnik Powszechny" 1996, n. 41, p. 8.

Barańczak S., *Etyka i poetyka*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.

Barańczak S., *Posążek z soli*, in Idem, *Etyka i poetyka*, Kraków 2009, pp. 203-211.

Barańczak S., *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988.

Barańczak S., *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Wrocław 1994.

Baranowska M., *Zachwyt i rozpacz*, "Tygodnik Powszechny"1996, n. 41, p. 9.

Barthes R., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988.

Barthes R., *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiewska, wstęp M.P. Markowski, KR, Warszawa 1999.

Barthes R., *S/Z*, trad. it. di L. Lonzi, Giulio Einaudi Editore, Torino 1973.

Barthes R., *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, "Teksty Drugie" 1999, n. 1-2, pp. 247-251.

Bataille G., *Mowa kwiatów*, przeł. K. Matuszewski, "Ogród" 1991, n. 3, pp. 239-244.
Bauman Z., *44 listy ze świata płynnej nowoczesności*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.
Bauman Z., *Samotność w tłumie*, in Idem, *44 listy ze świata płynnej nowoczesności*, przeł. T. Kunz, Kraków 2011, pp. 12-18.
Biedrzycki K., *Czy biografia może być dyskretna?*, "Dekada Literacka" 2012, n. 1-2, pp. 94-98.
Bikont A., J. Szczęsna, *Cianfrusaglie del passato. La vita di Wisława Szymborska*, a cura di A. Ceccherelli, Adelphi, Milano 2015.
Bikont A., Szczęsna J., *Dwoje noblistów w jednym Krakowie*, in Eaedem, *Pamiątkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, pp. 339-353.
Bikont A., Szczęsna J., *Mężczyzna, którego kochała Szymborska*, "Gazeta Wyborcza", 16 maggio 2012 [inserto "Wysokie Obcasy"], pp. 8-14.
Bikont A., Szczęsna J., *Pamiątkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.
Bikont A., Szczęsna J., *Portret wewnętrzny, portret zewnętrzny*, in Eaedem, *Pamiątkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, pp. 5-15.
Bikont A., Szczęsna J., *Tekst dołączony do dokumentu dźwiękowego Wisława Szymborska*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2010.
Błażejowska K., *Proszę o trochę spokoju*, "Tygodnik Powszechny" 2012, n. 7, pp. 4-7.
Botton A. de, *L'arte di viaggiare*, trad. it. A. Rusconi, Guanda, Milano 2020.
Botton A. de, *O wzniosłości*, in Idem, *Sztuka podróżowania*, przeł. H. Pustuła, Wydawnictwo Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2010, pp. 145-165.
Botton A. de, *Sztuka podróżowania*, przeł. H. Pustuła, Wydawnictwo Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2010.
Brach-Czaina J., *Świat jako tło*, in Eadem, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo Dowody, Kraków 1999, pp. 81-84.
Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo Dowody, Kraków 1999.
Brajerska-Mazur A., *„Filutka z filigranu paraduje w cudzym losie". Wisława Szymborska w anglojęzycznym przekładzie Stanisława Barańczaka i Clare Cavangh*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2012.
Brzozowski J., *Kilka uwag o recepcji poetyckich cech liryków lozańskich*, in *Na początku wieku. Rozważania o tradycji*, red. Z. Trojanowiczowa, K. Trybuś, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2002, pp. 117-129.
Brzozowski J., *O dwóch wieczorach autorskich Wisławy Szymborskiej*, "Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 1998, vol. 1, pp. 127-138.
Brzozowski J., *W stronę Lozanny. Wisławy Szymborskiej czytanie Mickiewicza*, "Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" 1996, n. 31, pp. 41-52.

Buber M., *Il principio dialogico e altri saggi*. Nuova versione italiana con note di commento, a cura di A. Poma, San Paolo, Cinisello Balsamo, Milano 2014.

Buber M., *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, wybrał, przełożył i wstęp napisał J. Doktór, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1992.

Burzka-Janik M., *„Tyle naraz świata…" . Szkice o poezji Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2012.

Burzka-Janik M., *O iluzoryczności sztuki – jedynej formy ocalenia*, in Eadem, *„Tyle naraz świata…". Szkice o poezji Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2012, pp. 75-111.

Burzka-Janik M., *O upływającym czasie, pamięci, starości i śmierci „bez przesady"*, in Eadem, *„Tyle naraz świata…" . Szkice o poezji Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2012, pp. 41-74.

Burzyńska A., *Wystarczy czytać*, "Teksty Drugie" 2010, n. 1-2, pp. 28-33.

*Cały kosmos Wisławy Szymborskiej. Rozmowa z Ryszardem Krynickim, rozmawiała Anna Bikont*, "Gazeta Wyborcza", 20 aprile 2012, pp. 14-16.

Cegielski P., *Noblowska próba*, "Gazeta Wyborcza", 11 dicembre 1996, p. 1.

Cegielski P., *Sztokholm, 17.14*, "Gazeta Wyborcza", 10 dicembre 1996, p. 1.

Cegielski P., *Wykład jak wiersz*, "Gazeta Wyborcza", 7 dicembre 1996, p. 2.

Cervantes M. de, *Don Chisciotte della Mancia*, introduzione di J. L. Borges, illustrazioni di G. Doré, premessa al testo di R. Paoli, traduzione e note di A. Giannini, BUR, Milano 2007.

Chałońska J., *„Sto pociech" — arcydzieło kondensacji treści filozoficznych*, in *Obmyślam świat, czyli o poezji Wisławy Szymborskiej*, red. S. Żak, Wydawnictwo Pedagogiczne ZNP, Kielce 1998, pp. 57-74.

Chrząstowska B., *„Sens". Mądry szukaniem*, in Eadem, *Poezje Czesława Miłosza*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1993, pp. 162-174.

Chrząstowska B., *Poezje Czesława Miłosza*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1993.

Cichy M., *Cieszyć się aż „Chwilę"*, "Gazeta Wyborcza", 29 agosto 2002, p. 12.

Coetzee J. M., *Elizabeth Costello*, przeł. Z. Batko, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.

Coetzee J.M., *Elizabeth Costello*, trad. it. di M. Baiocchi, Einaudi, Torino 2004.

Coetzee J.M., *La vita degli animali*, trad. di F. Cavagnoli, G. Arduini, a cura di A. Gutmann, Adelphi, Milano 2004.

*Ćwiczenia z poetyki*, red. A. Gajewska, T. Mizerkiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.

Czermińska M., *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, "Teksty Drugie" 2003, n. 2-3, pp. 230-242.

*Czytamy wiersze*, wstęp, wybór i oprac. J. Maciejewski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1970.

Dehnel J., *Gra w skojarzenia*, in Idem, *Młodszy księgowy. O książkach, czytaniu i pisaniu*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2013, pp. 200-203.

Dehnel J., *Młodszy księgowy. O książkach, czytaniu i pisaniu*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2013.

Dehnel J., *Zadawacze*, in Idem, *Młodszy księgowy. O książkach, czytaniu i pisaniu*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2013, pp. 274-279.

Deleuze G., Guattari F., *Kłącze*, przeł. B. Banasiak, "Colloquia Communia", 1988, n. 1-3, pp. 221-237.

Derrida J., *Farmakon*, przeł. K. Matuszewski, in J. Derrida, *Pismo filozofii*, wybór i przedmowa B. Banasiak, Inter Esse, Kraków 1992, pp. 39-61.

Derrida J., *Pismo filozofii*, wybór i przedmowa B. Banasiak, Inter Esse, Kraków 1992.

Domosławski A., *Kapuściński non-fiction*, Wydawnictwo Poznańskie, Warszawa 2010.

Eco U., *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1993.

Eco U., *Postilla*, in Idem, *Il nome della rosa*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.P.A., Milano, 1991, pp. 505-534.

Eco U., Rorty R., Culler J., Brooke-Rose Ch., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996.

Eco U., *Dopiski na marginesie „Imienia róży"*, in Idem, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1993, pp. 593-623.

Eliade M., *Roślinność: symbole i ryty odnowienia*, in Idem, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1966, pp. 262-324.

Eliade M., *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1966.

Escarpit R., *Literatura a społeczeństwo*, przeł. J. Lalewicz, in *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, vol. 3, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, pp. 148-181.

Fish S., *La letteratura nel lettore: per una stilistica affettiva*, in Idem, *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Einaudi, Torino 1987.

Fish S., *Literatura w czytelniku. Stylistyka afektywna*, przeł. M. B. Fedewicz, in *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, vol. 4, parte 1, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, pp. 148-200.

Foucault M., *Che cos'è un autore?*, in Idem, *Scritti letterari,* a cura di C. Milanese, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 1-21.

Foucault M., *Kim jest autor?*, przeł. M.P. Markowski, in Idem, *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, wybór i oprac. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, pp. 199-219.

Foucault M., *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, wybór i oprac. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999.

Fox M., *„Zdarzyć się mogło. Zdarzyć się musiało". Z Wisławą Szymborską spotkanie w wierszu*, Wydawnictwo Siedmioróg, Katowice 2002.

Franczak J., *Operacja „Kronos”*, “Tygodnik Powszechny” 2013, n. 20, pp. 28-29.

Frye N., *Critica, visibile e invisibile*, in Idem, *L'Ostinata struttura. Saggi su critica e società*, trad. di L. Terzo, A. Paschetto, revisione di A. Lorenzini, Rizzoli, Milano 1975, pp. 91-106.

Frye N., *Krytyka widzialna i niewidzialna*, przeł. A. Fulińska, “Znak” 1998, n. 7, pp. 93-106.

Gadamer H.-G., *Chi sono io, chi sei tu. Su Paul Celan*, a cura di F. Camera, Marietti, Genova 1989.

Gadamer H.-G., *Czy poeci umilkną?*, przeł. M. Łukasiewicz, wybór i oprac. J. Margański, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 1998.

Gadamer H.-G., *Kim jestem Ja i kim jesteś Ty?*, in Idem, *Czy poeci umilkną?*, przeł. M. Łukasiewicz, wybór i oprac. J. Margański, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 1998, pp. 67-165.

Genette G., *Palimpsesty*, przeł. A. Milecki, in *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, vol. 4, parte 2, red. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, pp. 317-366.

*Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, IBL, Warszawa 2000.

Ghyka M.C., *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, listem poprzedził P. Valéry, posłowie M. Eliade, przeł. I. Kania, Universitas, Kraków 2001.

Głowiński M., *„Ballada bezludna”. Opowieść o tym, czego nie było*, in Idem, *Wiersze Bolesława Leśmiana*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992, pp. 63-74.

Głowiński M., *Labirynt, przestrzeń obcości*, in Idem, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchołt, labirynt*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, pp. 129-216.

Głowiński M., *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchołt, labirynt*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.

Głowiński M., *Opinia o twórczości poetyckiej Pani Wisławy Szymborskiej*, “Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1995, n. 2 (22): *Wokół Szymborskiej*, pp. 11-14.

Głowiński M., *Wiersze Bolesława Leśmiana*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992.

Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, PIW, Warszawa 1981.

Goethe J.W., *Faust*, parte 1, przeł. E. Zegadłowicz, PIW, Warszawa 1953.

Goethe J.W., *Faust*, a cura di P. Sanasi, Edizioni Acrobat, s.l., s.d., <https://www.ousia.it/content/Sezioni/Testi/GoetheFaust.pdf> (accesso: 17.10.2026).

Grądziel J., *Świat w pułapce wiersza. Autorefleksja a praktyka poetycka Wisławy Szymborskiej*, “Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1995, 2 (22): *Wokół Szymborskiej*, pp. 71-93.

Herbert Z., *Drewniana kostka*, in Idem, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2008, p. 298.
Herbert Z., *Góra naprzeciw pałacu*, in Idem, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2008, p. 345.
Herbert Z., *Kamyk*, in Idem, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2008, p. 286.
Herbert Z., *Rapporto della città assediata*, a cura di P. Marchesani, con un saggio di I. Brodskij, Adelphi Edizioni, Milano 1993.
Herbert Z., *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2008.
Honoré C., *Pochwała powolności. Jak zwolnić tempo i cieszyć się życiem*, przeł. K. Umiński, Wydawnictwo Drzewo Babel, Warszawa 2011.
Hostowiec P., *Esej dla Kassandry*, in *Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*, wybór i oprac. D. Heck, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2003, pp. 55-68.
Hugo V., *Notre-Dame de Paris*, trad. di D. Feroldi, postfazione di G. Fofi, Feltrinelli, Milano 2025.
Hugo W., *Katedra Marii Panny w Paryżu*, vol. 1, przeł. H. Szumańska-Grossowa, posłowie Z. Bieńkowski, PIW, Warszawa 1973.
*I co z tego, że poeta się nie klika?. Z Adamem Zagajewskim rozmawia Milena Rachid Chehab*, "Gazeta Wyborcza", 20-21 luglio 2013, pp. 24-25.
Illg J., *Greta Garbo poezji*, in Idem, *Mój znak. O noblistach, kabaretach, przyjaźniach, książkach, kobietach*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, pp. 107-149.
Illg J., *Mój znak. O noblistach, kabaretach, przyjaźniach, książkach, kobietach*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.
Illg J., *Tropiciel Istotności*, Idem, *Mój znak. O noblistach, kabaretach, przyjaźniach, książkach, kobietach*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, pp. 51-105.
*Innego końca świata nie będzie. Z Zygmuntem Baumanem rozmawiał Jarosław Makowski*, "Tygodnik Powszechny" 2012, n. 51, pp. 8-9.
*Ironia i ekstaza. Z Adamem Zagajewskim rozmawia Barbara Gruszka-Zych*, "Tygodnik Powszechny" 2002, n. 12, pp. 1-9.
Jankélévitch V., *To, co nieuchronne... Rozmowa z Danielem Dinémi*, in Idem, *To, co nieuchronne… Rozmowy o śmierci*, przeł. i wstępem opatrzył M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2005, pp. 15-35.
Jankélévitch V., *L'irrevocabile. Colloquio con Daniel Diné*, in Idem, *Pensare la morte*, introduzione di E. Lisciani-Petrini, Raffaello Cortina Editore, San Giuliano Milanese (MI) 1995, pp. 27-45.
Jankélévitch V., *To, co nieuchronne… Rozmowy o śmierci*, przeł. i wstępem opatrzył M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2005.
*Język a kultura*, vol. 16: *Świat roślin w języku i kulturze*, red. A. Dąbrowska, I. Kamińska-Szmaj, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.
*Kamień w literaturze, języku i kulturze*, vol. 1, red. M. Roszczynialska, K. Wądolny-Tatar, Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2013.

Kamieńska A., *Drugie szczęście Hioba*, PIW, Warszawa 1974.
Kamieńska A., *Heroizm racjonalizmu*, in Eadem, *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1974, pp. 248-255.
Kamieńska A., *La perplessità di Cassandra*, in Eadem, Lo scongiuro di sesamo, cura e trad. di P. Statuti, Joker, Novi Ligure (AL) 2015.
Kamieńska A., *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1974.
Kamieńska A., *Prorocy*, in Eadem, *Rękopis znaleziony we śnie. Wiersze z lat 1973-1975*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1978, pp. 5-6.
Kamieńska A., *Przemiana*, in Eadem, *Drugie szczęście Hioba*, PIW, Warszawa 1974, p. 66.
Kamieńska A., *Rękopis znaleziony we śnie. Wiersze z lat 1973-1975*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1978.
Kamieńska A., *Rozterka Kasandry*, in Eadem, *Rękopis znaleziony we śnie. Wiersze z lat 1973-1975*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1978, p. 7.
*Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939-1989)*, red. A. Nawarecki, D. Pawelec, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999.
Karwala M., *Polska poezja XX wieku. Klucze do interpretacji, czyli jak ugryźć czwarty temat maturalny*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000.
Karwala M., *Wisława Szymborska, autorka „paru wierszy"*, in Idem, *Polska poezja XX wieku. Klucze do interpretacji, czyli jak ugryźć czwarty temat maturalny*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, pp. 96-129.
Kasperski E., *Poezja filozoficzna Szymborskiej (człowiek, byt, poznanie, etyka)*, "Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" 1996, fasc. 31, pp. 11-13.
Kassner R., *Liczba i oblicze wraz z wprowadzeniem. Zarys fizjonomiki uniwersalnej*, przeł. i wstępem opatrzył S. Leśniak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.
Keily D., *Woda czysta, woda przejrzysta... (O wierszach Adama Mickiewicza i Wallace'a Stevensa)*, przeł. W. Bolecki, "Teksty Drugie" 1993, n. 2, pp. 126-140.
Kermode F., *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, con un saggio di D. Giglioli, trad. it. di G. Montefoschi, R. Zuppert, Il Saggiatore, Milano 2020.
Kermode F., *Znaczenie końca*, przeł. O. i W. Kubińscy, posłowie O. Kubińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2010.
King J., *Sekretne życie roślin*, przeł. E. Kołodziejak-Nieckuła, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.
Kleiner J., *Liryki lozańskie*, in Idem, *Studia inedita*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1964, pp. 324-421.
Kleiner J., *Studia inedita*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1964.
Kłosiński K., *Poezja żalu*, Śląsk, Katowice 2001.
Kłosiński K., *Radość pisania, żałoba pisania…*, in Idem, *Poezja żalu*, Śląsk, Katowice 2001, pp. 11-17.

Kochanowski J., *Canto*, trad. it. di A. Ceccherelli, in *Slavia et alia. Per Anton Maria Raffo*, a cura di A. Ceccherelli, C. Diddi, D. Gheno, Editrice La Giuntina, Firenze 2007, p. 239.

Kochanowski J., *Il congedo dei messi greci, seguito da Orfeo sarmatico*, traduzione, note e saggio critico di A. Ceccherelli, Valigie rosse, Città di Castello 2024, pp. 7-61.

Kochanowski J., *Odprawa posłów greckich*, wstęp i przypisy J. Sokolski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985.

Kochanowski J., *Pieśń*, Idem, *Pieśni*, oprac. L. Szczerbicka-Ślęk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, pp. 3-4.

Kochanowski J., *Pieśni*, oprac. L. Szczerbicka-Ślęk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998.

Kochanowski J., *Tren XVI*, in Idem, *Treny*, oprac. J. Pelc, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2009.

Kochanowski J., *Treny – Treni – Lamenti*, trad. di U. Norsa e E. Damiani, a cura di G. O. Fasoli, introduzione di L. Marinelli, Agorà & Co., Lugano 2020.

Kochanowski J., *Treny*, oprac. J. Pelc, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2009.

Kopaliński W., *Chmura (Obłok)*, in Idem, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1991, pp. 43-45.

Kopaliński W., *Drzwi*, in Idem, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1991, pp. 75-76.

Kopaliński W., *Kasandra*, in Idem, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1991, p. 469.

Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1991.

Kopaliński W., *Słownik symboli*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1991.

Kopczyński K., Skoczylas J., *Kamień w religii, kulturze i sztuce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.

*Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*, wybór i oprac. D. Heck, Ossolineum, Wrocław 2003.

Kozioł U., Niemczyńska M.I., *Wokół tzw. sprawy Adama Włodka*, "Gazeta Wyborcza", 18 gennaio 2013, pp. 14-15.

Krawczyk A., *Człowiek i kamień. W. Szymborska „Rozmowa z kamieniem"*, in *Obmyślam świat, czyli o poezji Wisławy Szymborskiej*, red. S. Żak, Wydawnictwo Inne, Kielce 1998, pp. 88-94.

Krynicki R., *Zamiast posłowia*, in W. Szymborska, *Wystarczy*, Wydawnictwo a5, Kraków 2012, pp. 47-54.

Kubler G., *La forma del tempo: considerazioni sulla storia delle cose*, introduzione di G. Previtali, trad. it. di G. Casatello, G. Einaudi, Torino 1976.

*Kulturowa teoria literatury 2: Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Universitas, Kraków 2012.

Kursa M., *Nagroda im. Adama Włodka zawieszona. Burza w internecie*, "Gazeta Wyborcza", 3 gennaio 2013, p. 3.

Kuźma E., *O poetyce negatywnej*, in *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1995, pp. 41-52.

Kwiatkowski J., *Błazen i Hiob*, in Idem, *Klucze do wyobraźni*, PIW, Warszawa 1964, pp. 239-251.

Kwiatkowski J., *Przedmowa*, in W. Szymborska, *Poezje*, PIW, Warszawa 1970, pp. 5-16.

Kwiatkowski J., *Świat wśród nie-światów*, "Twórczość" 1986, n. 4, p. 72-86.

Legeżyńska A., *Barbarzyńca oświecony*, "Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 1995, n. 2 (22): *Wokół Szymborskiej*, pp. 52-70.

Legeżyńska A., *Powtórka z Szymborskiej*, in Eadem, *Krytyk jako domokrążca. Lekcje literatury z lat 90*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, pp. 98-105.

Legeżyńska A., *Wisława Szymborska*, Dom Wydawniczy „Rebis", Poznań 1996.

Leibniz G.W., *Principi della filosofia o monadologia. Principi razionali della natura e della grazia*, testo francese a fronte, introduzione traduzione, note e apparati di S. Cariati, in appendice: versione latina (1721) con a fronte versione tedesca (1720) della *Monadologia*, Bompiani, Milano 2004[2].

Leibniz G.W., *Wyznanie wiary filozofa. Rozprawa metafizyczna. Monadologia. Zasady natury i łaski oraz inne pisma filozoficzne*, przeł. S. Cichowicz, J. Domański, H. Krzeczkowski, H. Moese, oprac. i wstęp S. Cichowicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1969.

Leibniz G.W., *Zasady natury i łaski oparte na rozumie*, przeł. S. Cichowicz, in Idem, *Wyznanie wiary filozofa. Rozprawa metafizyczna. Monadologia. Zasady natury i łaski oraz inne pisma filozoficzne*, przeł. S. Cichowicz, J. Domański, H. Krzeczkowski, H. Moese, oprac. i wstęp S. Cichowicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1969, pp. 281-294.

*Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, vol. 1, red. R. Nycz, J. Jarzębski, Universitas, Kraków 1997.

Leśmian B., *Ballada bezludna*, in Idem, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Algo, Toruń 1995, pp. 226-227.

Leśmian B., *Dziewczyna*, in Idem, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Algo, Toruń 1995, pp. 349-351.

Leśmian B., *Piosenka*, in Idem, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Algo, Toruń 1995, p. 342.

Leśmian B., *Poesie*, nota introduttiva di P. Marchesani, trad. di P. Marchesani, M. De Angelis, I. Pawlowska, E, Rabuffetti, "Niebo. Rivista di poesia" 1980, n. 11.

Leśmian B., *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Algo, Toruń 1995.

Lévinas E., *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, trad. it. di S. Petrosino e M. Teresa Aiello, Jaca Book, Milano 1983.

Leys S., *Szczęście małych rybek. Listy z Antypodów, o literaturze i nie tylko*, przeł. W. Dłuski, Wydawnictwo Drzewo Babel, Warszawa 2011.

Ligęza W., *Gry frazeologiczne Wisławy Szymborskiej*, "Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" 1996, fasc. 31, pp. 27-39.

Ligęza W., *Korekta form*, in Idem, *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, pp. 171-314.

Ligęza W., *Korekta języka*, in Idem, *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, pp. 75-169.

Ligęza W., *Korekta światopoglądu*, in Idem, *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, pp. 315-358.

Ligęza W., *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

Ligęza W., *Wielki monolog sceniczny i zwykłe mówienie*, in Idem, *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, pp. 226-241.

*Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.

*Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, oprac. M. Stala, Universitas, Kraków 1998.

*Literacka symbolika roślin*, red. A. Martuszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997.

Litewka J., *Twarzą w twarz – według Emmanuela Lévinasa*, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,823> (accesso: 17.10.2013).

Lityńska M., *Drzwi*, "Tygodnik Powszechny" 2012, n. 10, p. 40.

Loreau D., *Sztuka prostoty*, przeł. J. Sobotnik, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2009.

Loreau D., *Sztuka umiaru*, przeł. A. Waśko-Bongiraud, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2011.

Łukasiewicz J., *[„Nad wodą wielką i czystą…"]*, in Idem, *Wiersze Adama Mickiewicza*, Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, Wrocław 2003, pp. 144-153.

Łukasiewicz J., *Rozmowa z kamieniem*, Idem, *Zagłoba w piekle*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1965, pp. 178-183.

Łukasiewicz J., *Wiersze Adama Mickiewicza*, Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, Wrocław 2003.

Łukasiewicz J., *Zagłoba w piekle*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1965.

Łukaszyk E., *Błądzenie jako metoda myślenia w „Próbach" Montaigne'a*, <http://www.academia.edu/310617/Bladzenie_jako_metoda_myslenia_w_Probach_Montaignea> (accesso: 14.10.2013).

Lurker M., *Język kwiatów*, in Idem, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, pp. 225-241.

Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994.

Maciejewski M., *Mickiewiczowskie „czucia wieczności". (Czas i przestrzeń w liryce lozańskiej)*, in Idem, *Poetyka – gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977, pp. 67-117.

Maciejewski M., *Poetyka – gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977.

Maj B., *Kilka słów…*, in W. Szymborska, *Błysk rewolwru*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2013, pp. 5-15.

Markiewicz H., *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, PWN, Warszawa 1989.

Markiewicz H., *Odmiany intertekstualności*, in Idem, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, PWN, Warszawa 1989, pp. 198-228.

Markiewicz H., *Wokół tzw. sprawy Adama Włodka*, "Gazeta Wyborcza", 11 gennaio 2013, p. 14.

Markowski M.P., *Leśmian. Poezja i nicość*, in Idem, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Universitas, Kraków 2007, pp. 78-158.

Markowski M.P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Universitas, Kraków 2007.

Markowski M.P., *Słowa i rzeczy*, "Tygodnik Powszechny" 2012, n. 40 [inserto "Radość Pisania"], pp. 2-3.

Marzec A., *Roślinna myśl filozoficzna (czyli myślenie roślinności)*, "Czas Kultury" 2008, n. 5, pp. 8-16.

Mickiewicz A., *[„Nad wodą wielką i czystą…"]*, in Idem, *Wybór poezyj*, vol. 2, oprac. C. Zgorzelski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1997, pp. 343-346.

Mickiewicz A., *Liriche e sonetti amorosi*, introduzione, traduzione e note a cura di C. Verdiani, Italpress, Milano 1956.

Mickiewicz A., *Messer Taddeo*, a cura di S. De Fanti, Marsilio, Venezia 2018.

Mickiewicz A., *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie*, oprac. S. Pigoń, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1996.

Mickiewicz A., *Wybór poezyj*, voll. 1-2, oprac. C. Zgorzelski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1997.

Miłosz C., *Albo-Albo*, in Idem, *Dalsze okolice*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1991, pp. 37-38.

Miłosz C., *Dalsze okolice*, in Idem, *Dalsze okolice*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1991, p. 28.

Miłosz C., *Dalsze okolice*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1991.

Miłosz C., *Dolina Issy*, Świat Książki, Warszawa 1998.

Miłosz C., *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, in Idem, *Wiersze*, vol. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993, pp. 245-300.

Miłosz C., *Il cagnolino lungo la strada*, a cura di A. Ceccherelli, Adelphi, Milano 2002.

Miłosz C., *Œconomia divina*, in Idem, *Wiersze*, vol. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993, p. 224.

Miłosz C., *Oset, pokrzywa*, in Idem, *Dalsze okolice*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1991, p. 23.
Miłosz C., *Piesek przydrożny*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.
Miłosz C., *Piosenka o końcu świata*, in Idem, *Wiersze*, vol. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993, p. 184.
Miłosz C., *Po osiemdziesiątce*, in Idem, *Na brzegu rzeki*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, p. 34.
Miłosz C., *Sens*, in Idem, *Dalsze okolice*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1991, p. 60.
Miłosz C., *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1990.
Miłosz C., *Traktat poetycki*, in Idem, *Wiersze*, vol. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993, pp. 29-68.
Miłosz C., *Trattato poetico*, trad. it. di V. Rossella, Adelphi, Milano 2011.
Miłosz C., *Uważność*, in Idem, *Piesek przydrożny*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, p. 19.
Miłosz C., *Wiersze*, vol. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993.
Miłosz C., *Wiersze*, vol. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993.
Miłosz C., *Wstęp*, in Idem, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1990, pp. 5-6.
Miłosz C., *Zaćmienia*, in Idem, *Piesek przydrożny*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, p. 149.
Mitosek Z., *Co z tą ironią?*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.
*Na początku wieku. Rozważania o tradycji*, red. Z. Trojanowiczowa, K. Trybuś, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2002.
*Nagrobek Szymborskiej będzie gotowy w kwietniu*, "Gazeta Wyborcza", 29 febbraio 2012, p. 2.
Nasiłowska A., *Kamienie*, "Twórczość" 1991, n. 3, pp. 68-81.
Nasiłowska A., *Szymborska w szkole świata*, "Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" 1996, fasc. 31, pp. 53-57.
Nastulanka K., *Powrót do źródeł Rozmowa z Wisławą Szymborską*, in Eadem, *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1975, pp. 298-308.
Nastulanka K., *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1975.
Nawarecki A., *Pochwała siostry*, in *Zaczytani*, tom jubileuszowy dla Profesor Anny Węgrzyniak, red. M. Bernacki, T. Bielak, I. Gielata, K. Koziołek, Wydawnictwo ATH, Bielsko-Biała 2012, pp. 175-180.
Nawarecki A., *Pokrzywa. Eseje*, Wydawnictwo Off-max, Sosnowiec 1996.
Nawarecki A., *Urtica*, in Idem, *Pokrzywa. Eseje*, Wydawnictwo Off-max, Sosnowiec 1996, pp. 9-39.
Niemczyńska M.I., *Fundacja Wisławy Szymborskiej zawiesza stypendium im. Włodka*, "Gazeta Wyborcza", 3 gennaio 2013, p. 13.

Norwid C.K., *Poesie*, trad. it. di S. De Fanti e G. Origlia Biblioteca CSEO, Bologna 1981.

*Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.

Nowacka B., *Artur Domosławski, Kapuściński non-fiction*, "Studia Medioznawcze" 2011, n. 2, pp. 159-166.

Nowacka B., *Pisarz w świecie mediów (o medialnym wizerunku Ryszarda Kapuścińskiego po publikacji biografii Artura Domosławskiego)*, in *Transdyscyplinarość badań nad komunikacją medialną. Stan wiedzy i postulaty badawcze*, vol. 1, red. M. Kita, M. Ślawska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, pp. 279-291.

Nycz R., *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*, in *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Universitas, Kraków 2012, pp. 128-155.

Nyczek T., *Bal nad bale*, "Gazeta Wyborcza", 16 maggio 2000 [inserto „Książki"], p. 2.

Nyczek T., *Po raz szósty. („Rozmowa z kamieniem")*, in Idem, *Tyle naraz świata. 27 × Szymborska*, Wydawnictwo a5, Kraków 2005, pp. 57-75.

Nyczek T., *Tyle naraz świata. 27 × Szymborska*, Wydawnictwo a5, Kraków 2005.

Nyczek T., *Zaledwie arcydzieło*, "Gazeta Wyborcza", 15 maggio 1995, p. 12.

*O wierszach Wisławy Szymborskiej. Szkice i interpretacje*, red. J. Brzozowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1996.

*Obmyślam świat, czyli o poezji Wisławy Szymborskiej*, red. S. Żak, Wydawnictwo Pedagogiczne ZNP, Kielce 1998.

Olszański G., *Wiersz-trup, który (nie) gada (zamiast wstępu)*, in *Zamieranie. Lektury*, red. G. Olszański, D. Pawelec, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, pp. 7-18.

Opacka-Walasek D., *„Chwila" Wisławy Szymborskiej*, in Eadem, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005, pp. 68-80.

Opacka-Walasek D., *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005.

Opacki I., *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*, Śląsk, Katowice 1979.

Opacki I., *Uroda i żałoba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*, in Idem, *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*, Śląsk, Katowice 1979, pp. 5-154.

Pawlak J., *Mruczek z Noblem*, "Ryms" 2012, n. 18, p. 22.

*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań – Warszawa 1995.

Piwińska M., *Wolny myśliwy*, in Eadem, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, pp. 95-182.

Piwińska M., *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.

Platon, *Epinomis*, przeł. A. Serafin, "Kronos" 2012, n. 2, pp. 5-18.

*Poesie scelte da Matthisson, Goëthe, Schiller, Cramer e Bürger*, tradotte in versi italiani dal dott. A. Bellati, per Vincenzo Ferrario, Milano 1828.

*Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, IBL PAN, Warszawa 1995.

*Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003.

"Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 1995, n. 2 (22): *Wokół Szymborskiej*.

Próchniak P., *„W pustce". Osiem notatek o jednym wierszu Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, in *Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003, pp. 41-53.

Prokop J., *Adam Mickiewicz. „Nad wodą wielką i czystą"*, in *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, pp. 125-134.

Prokop J., *Rozmowy z Cezarem*, "Więź" 1962, n. 3, pp. 148-150.

Przyboś J., *Czytając Mickiewicza*, PIW, Warszawa 1965.

Przyboś U., *Siedzę w łóżku*, in Eadem, *Stopień*, Oficyna Wydawnicza „STON 2", Kielce 2012, pp. 101-102.

Przyboś U., *Stopień*, Oficyna Wydawnicza „STON 2", Kielce 2012.

Radhakrishna Rao C., *Statystyka i prawda*, przeł. M. Abrahamowicz, M. Męczarski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

*Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, red. S. Balbus, D. Wojda, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996.

Rogoziński J., *Pan Cogito i kamyk*, "Literatura" 1974, n. 4, p. 3.

Rorty R., *Il progresso del pragmatista*, in U. Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose*, a cura di S. Collini, trad. italiana a cura di S. Cavicchioli, Bompiani, Milano 2002, pp. 109-132.

Rorty R., *Kariera pragmatysty*, in U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996.

Rosiek S., *Ludzie i rośliny*, in *Literacka symbolika roślin*, red. A. Martuszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997, pp. 151-157.

Rowiński C., *Myśl Emmanuela Lévinasa*, in Idem, *Przestrzeń logosu i czas historii*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1984, pp. 343-375.

Rowiński C., *Przestrzeń logosu i czas historii*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1984.

Salamon J., *Plus minus Atlantyda albo ukłony parzyste. Rzecz o Wisławie Szymborskiej i Czesławie Miłoszu*, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2011.

Schiller F., *Ballady*, wybrał i wstępem opatrzył L. Lewin, PIW, Warszawa 1962.
Schiller F., *Kasandra*, przeł. T. Polanowski, in F. Schiller, *Ballady*, wybrał i wstępem opatrzył L. Lewin, Warszawa 1962, pp. 114-118.
Schopenhauer A., *Czworaki korzeń zasady racji dostatecznej*, przeł. J. Marzęcki, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2003.
Schopenhauer A., *La duplice radice del principio di ragione sufficiente*, trad. it. di E. A. Kühn, Boringhieri, Torino 1959.
Schwarz Z., Szober J., *O pochodzeniu roślin towarzyszących człowiekowi*, in Eadem, *Rośliny towarzyszące człowiekowi. Atlas*, Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1969, pp. 5-10.
Schwarz Z., Szober J., *Rośliny towarzyszące człowiekowi. Atlas*, Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1969.
Sikora I., *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1987.
Sikora I., *W kręgu dziewiętnastowiecznej kultury obyczajowej. „Mowa kwiatów"*, in Idem, *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1987, pp. 23-35.
Simmel G., *Most i drzwi*, in Idem, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, pp. 248-255.
Simmel G., *Most i drzwi*, wybór esejów, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
Simmel G., *Ponte e porta. Saggi di estetica*, a cura di A. Borsari, C. Bronzino, CLUEB, Bologna 2012.
Singer P., *Wyzwolenie zwierząt*, przeł. A. Alichniewicz, A. Szczęsna, PIW, Warszawa 2004.
Skubalanka T., *Herbert, Szymborska, Różewicz. Studia stylistyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2008.
Skubalanka T., *Styl poetycki Wisławy Szymborskiej*, in Eadem, *Herbert, Szymborska, Różewicz. Studia stylistyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2008, pp. 43-94.
Sławek T., *Gwiazda, której nie ma* [wywiad Beaty Zaremby, Jacka Podsiadły], "Tygodnik Powszechny" 2000, n. 16, pp. 1-14.
Sławkowa E., *Mechanizmy budowy tekstu w wierszach Wisławy Szymborskiej. Artystyczny neofrazeologizm „egzystencjalny"*, in *Studia i szkice o współczesnej polszczyźnie*, red. H. Wróbel, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1982, pp. 86-93.
*Słownik języka Adama Mickiewicza*, vol. 1, red. K. Górski, S. Hrabec, Ossolineum, Wrocław 1962.
*Słownik języka Adama Mickiewicza*, vol. 5, red. K. Górski, S. Hrabec. Ossolineum, Wrocław 1967.
*Słownik języka polskiego*, voll. 1-3, red. M. Szymczak, PWN, Warszawa 1992.

*Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.

Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009.

Sontag S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 2004.

Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków 2007.

Spengler O., *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, ed. a cura di R. Calabrese Conte, M. Cottone, F. Jesi, trad. it. di J. Evola, Longanesi, Milano 1957.

Spengler O., *O znaczeniu liczb*, in Idem, *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*, skrót dokonany przez H. Wernera, przeł. i przedmową opatrzył J. Marzęcki, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2001, pp. 67-95.

Spengler O., *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*, skrót dokonany przez H. Wernera, przeł. i przedmową opatrzył J. Marzęcki, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2001.

Stala M., *„Tę wodę widzę dokoła". O jednym wierszu Adama Mickiewicza*, in Idem, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, pp. 41-62.

Stala M., *16 maja 1973. Jeszcze raz o jeszcze jednym wierszu Wisławy Szymborskiej*, in Idem, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, pp. 60-64.

Stala M., *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.

Stala M., *Kot i puste mieszkanie. O jednym wierszu Wisławy Szymborskiej*, in Idem, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, pp. 56-59.

Stala M., *Lekcja rzeczywistości. O jednym wierszu Wisławy Szymborskiej*, in Idem, *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, pp. 72-75.

Stala M., *Lozańskie wiersze Adama Mickiewicza albo niepewność interpretatora*, in Idem, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, pp. 9-32.

Stala M., *Nawias, znak zapytania, dwukropek. O jednym z wątków nowego tomu Wisławy Szymborskiej*, in Idem, *Niepojęte: Jest. Urywki nienapisanej książki o poezji i krytyce*, Biuro Literackie, Wrocław 2011, pp. 41-46.

Stala M., *Niepojęte: Jest. Urywki nienapisanej książki o poezji i krytyce*, Biuro Literackie, Wrocław 2011.

Stala M., *O pocieszeniu, jakie daje poezja. Druga notatka o „Chwili" Wisławy Szymborskiej*, in Idem, *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, pp. 107-114.

Stala M., *Pan Newton i mała dziewczynka. Notatka o nowej książce Wisławy Szymborskiej*, in Idem, *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, pp. 100-106.

Stala M., *Piosenka o końcu świata. Na marginesie tomu „Tutaj" Wisławy Szymborskiej*, in Idem, *Niepojęte: Jest. Urywki nienapisanej książki o poezji i krytyce*, Biuro Literackie, Wrocław 2011, pp. 47-52.

Stala M., *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

Stala M., *Smutek Szymborskiej*, in Idem, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, pp. 70-73.

Stala M., *Szukając śladów wierszy znad Lemanu. Dwanaście uwag o obecności liryków lozańskich w poezji XX wieku*, in Idem, *Niepojęte: Jest. Urywki nienapisanej książki o poezji i krytyce*, Biuro Literackie, Wrocław 2011, pp. 9-22.

Stala M., *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

Stala M., *Wolę możliwość. Trzeci raz o jednym wierszu Wisławy Szymborskiej*, Idem, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, pp. 65-69.

Stala M.: *„Snuć miłość". O jednym wierszu Adama Mickiewicza*, in Idem, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*. Kraków 2001, pp. 63-68.

Stewart A., *Zbrodnie roślin. Chwast, który zabił matkę Abrahama Lincolna i inne botaniczne okropieństwa*, przeł. D. Wójtowicz, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2001.

Stoff A., *Problematyka teoretyczna funkcjonowania motywów roślinnych w utworach literackich*, in *Literacka symbolika roślin*, red. A. Martuszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997, pp. 9-22.

*Studia i szkice o współczesnej polszczyźnie*, red. H. Wróbel, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1982.

*Sukces Szymborskiej i Sapkowskiego*, "Gazeta Wyborcza", 18 maggio 2010, p. 16.

Szahaj A., *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, "Teksty Drugie" 1997, n. 6, pp. 5-33.

Szczerbicka-Ślęk L., *Wstęp*, in J. Kochanowski, *Pieśni*, oprac. L. Szczerbicka-Ślęk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1997, pp. III-LXIV.

Szymborska W., *Szkice*, Wydawnictwo Open, Warszawa 1996.

Tarnogórska M., *Genus ludens. Limeryk w polskiej kulturze literackiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012.

Tarnogórska M., *Wisława Szymborska: limeryczny wariant vers de société*, in Eadem, *Genus ludens. Limeryk w polskiej kulturze literackiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012, pp. 222-230.

Teofrasto, *La storia delle piante*, volgarizzata e annotata da F. Ferri Mancini, Ermanno Loescher & C., Roma 1901.

Teofrast, *Badania nad roślinami*, przeł. J. Schnayder, PAN, Kraków 1961.

Tokarczuk O., *Chichot nad prozą*, "Tygodnik Powszechny" 2012, n. 40 [inserto "Radość Pisania"], pp. 28-29.

Tolstoj L., *Guerra e pace*, vol. I, a cura di L. Pacini Savoj e M. B. Luporini, trad. di M. E. Barducci, Rispoli F., P. Sbriziolo, A. Villa, Libro primo, Parte terza, Fabbri Editori, Milano 2001.

Tołstoj L., *Wojna i pokój*, vol. 1, przeł. A. Stawar, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Warszawa 1988.

Tomala S., *Homo ludens z książką w ręku. (Na marginesie „Lektur nadobowiązkowych" Wisławy Szymborskiej)*, "Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" 1996, fasc. 31, pp. 59-66.

*Transdyscyplinarność badań nad komunikacją medialną*, vol. 1: *Stan wiedzy i postulaty badawcze*, red. M. Kita, M. Ślawska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012.

Twardowski J., *Affrettiamoci ad amare*, scelta e cura di A. Ceccherelli, trad. it. di A. Ceccherelli e L. Petti, Marietti 1820, Genova-Milano 2009.

Twardowski J., *Jak tęcza co sobą nie zajmuje miejsca*, wybór wierszy, wybrała, oprac., wstępem i kalendarium opatrzyła A. Iwanowska, PIW, Warszawa 1997.

Twardowski J., *Śpieszmy się*, in Idem, *Jak tęcza co sobą nie zajmuje miejsca*, wybór wierszy, wybrała, oprac., wstępem i kalendarium opatrzyła A. Iwanowska, PIW, Warszawa 1997, pp. 222-223.

*Ukorzenianie poezji i szlachetne dziwactwa. Z Joanną Szczęsną rozmawiała Magdalena Walusiak*, "Tom Kultury" 2012 [rivista pubblicitaria della catena Empik].

Varga K., *Egzema Gombra, czyli tajne przez zwyczajne*, "Gazeta Wyborcza", 4 giugno 2013 [inserto "Duży Format"], p. 26.

Varga K., *Polska mistrzem Polski. Felietony*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2012.

Varga K., *Wierzba a Polska, czyli siła poezji*, in Idem, *Polska mistrzem Polski. Felietony*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2012, pp. 299-301.

Wądolny-Tatar K., *11 września 2001 w poezji (Szymborska, Lipska, Hartwig)*, "Pamiętnik Literacki" 2012, fasc. 4, pp. 101-113.

Węgrzyniak A., *„Kiedy wymawiam słowo Nic". O nowych wierszach Wisławy Szymborskiej*, in Eadem, *Czytam, więc jestem. Studia, interpretacje, glosy*, Wydawnictwo ATH, Bielsko-Biała 2004, pp. 147-155.

Węgrzyniak A., *„Właściwie każdy wiersz…". Metapoezja Wisławy Szymborskiej w „Dwukropku"*, in *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009, pp. 273-280.

Węgrzyniak A., *Czytam, więc jestem. Studia, interpretacje, glosy*, Wydawnictwo ATH, Bielsko-Biała 2004.

Węgrzyniak A., *Trochę o duszy, trochę o Szymborskiej*, in Eadem, *Czytam, więc jestem. Studia, interpretacje, szkice*, Wydawnictwo ATH, Bielsko-Biała 2004, pp. 183-189.

Węgrzyniak A., *Umrzeć — tego nie robi się bliskim. („Kot w pustym mieszkaniu" W. Szymborskiej)*, in Eadem, *Czytam, więc jestem. Studia, interpretacje, szkice*, Wydawnictwo ATH, Bielsko-Biała 2004, pp. 177-179.

Węgrzyniakowa A., *„Nie ma rozpusty większej niż myślenie". O poezji Wisławy Szymborskiej*, Towarzystwo Zachęty Kultury, Katowice 1996.

Węgrzyniakowa A., *Dwie krople, kamień i róża. O wierszu Wisławy Szymborskiej „Nic dwa razy"*, in *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939-1989)*, red. A. Nawarecki, D. Pawelec, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999, pp. 67-82.

Węgrzyniakowa A., *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999.

Węgrzyniakowa A., *Elegijne rachunki Wisławy Szymborskiej*, in Eadem, *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999, pp. 95-117.

*Wenecja Miłosza*, a cura di F. Fornari, Wydawnictwo Austeria, Kraków – Budapeszt 2012.

Wężowicz-Ziółkowska D., *Mowa kwiatów*, in *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, pp. 394-398.

Więckowska J., *„I Hiob pozwala na to Hiob się godzi". Na marginesie „Streszczenia"*, in *O wierszach Wisławy Szymborskiej. Szkice i interpretacje*, red. J. Brzozowski, Towarzystwo Zachęty Kultury, Łódź 1996, pp. 26-43.

Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, trad. it. di M. Lavazza, <https://www.wittgensteinproject.org/w/index.php/Tractatus_logico-philosophicus_(italiano)> (accesso: 10.03.2026).

Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. i wstępem opatrzył B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.

Włodek A., *Mruczek w butach*, ilustr. W. Szymborska, Wydawnictwo Horyzont, Kraków 1948.

Wojda D., *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Universitas, Kraków 2006.

Wojda D., *Poetyka negatywna*, in Eadem, *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Universitas, Kraków 1996, pp. 37-71.

Wojda D., *Sztuka i wyobraźnia*, in Eadem, *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Universitas, Kraków 1996, pp. 50-53.

Wolska D., *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Universitas, Kraków 2012.

Woolf V., *O chorowaniu*, ze wstępem H. Lee, przeł. M. Heydel, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.

Woolf V., *Sulla malattia*, traduzione e cura di N. Gardini, Bollati Boringhieri, Milano 2006.

*Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, vol. 3, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.

*Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, vol. 4, parte 1. oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie Kraków 1996.

*Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, vol. 4, parte 2, red. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.

Wyka M., *Wisława Szymborska. „Radość pisania"*, in *Czytamy wiersze*, wstęp, wybór i oprac. J. Maciejewski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1970, pp. 274-278.

*Zaczytani. Tom jubileuszowy dla Profesor Anny Węgrzyniak*, red. M. Bernacki, T. Bielak, I. Gielata, K. Koziołek, Wydawnictwo ATH, Bielsko-Biała 2012.

Zagajewski A., *Cudownie opierzona ręka*, "Gazeta Wyborcza", 3 febbraio 2012, p. 15.

Zagajewski A., *Dotkliwa nieobecność*, "Gazeta Wyborcza", 29-30 dicembre 2012, p. 17.

Zagajewski A., *L'ordinario e il sublime. Due saggi sulla cultura contemporanea*, trad. it. di A. Amenta, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2012.

Zagajewski A., *Obrona żarliwości*, Wydawnictwo a5, Kraków 2003.

Zagajewski A., *Poezja swobody*, in *Radość czytania Szymborskiej*, wybór tekstów krytycznych, red. S. Balbus, D. Wojda, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1996, pp. 255-262.

Zagajewski A., *Prova a cantare il mondo mutilato. Poesie 1983-2005*, in Idem, *Dalla vita degli oggetti*, a cura di K. Jaworska, Adelphi, Milano 2002 p. 193.

Zagajewski A., *Prova a cantare il mondo storpiato*, antologia a cura di V. Parisi, Interlinea, Novara 2019.

Zagajewski A., *Spróbuj opiewać okaleczony świat*, "Zeszyty Literackie" 2000, n. 72, p. 11.

Zagajewski A., *Uwagi o wysokim stylu*, in Idem, *Obrona żarliwości*, Wydawnictwo a5, Kraków 2003, p. 29.

Żak S., *„…tego nie robi się kotu"*, in *Obmyślam świat, czyli o poezji Wisławy Szymborskiej*, red. S. Żak, Wydawnictwo Pedagogiczne ZNP, Kielce 1998, pp. 133-142.

Zalewski C., *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2010.

Zalewski C., *Terror (z) fotografii. Nowoczesna przemoc w ujęciu Rafała Wojaczka i Wisławy Szymborskiej*, Idem, *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2010, pp. 99-109.

*Zamieranie. Lektury*, red. G. Olszański, D. Pawelec, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008.

Zarębianka Z., *Zakorzenienia Anny Kamieńskiej*, Universitas, Kraków 1997.

Zarębianka Z., *Zakorzenienie w przestrzeni międzyludzkiej. Korespondencja do Anny Kamieńskiej*, in Eadem, *Zakorzenienia Anny Kamieńskiej*, Universitas, Kraków 1997, pp. 16-96.

Zarębianka Z., *Zakorzenienie w przestrzeni tradycji. Genealogia literacka Anny Kamieńskiej*, in Eadem, *Zakorzenienia Anny Kamieńskiej*, Universitas, Kraków 1997, pp. 97-141.

Zarzycka A., *Rewolucja Szymborskiej 1945-1957. O wczesnej twórczości poetki na tle epoki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

Zgorzelski C., *O sztuce lirycznej Mickiewicza*, Idem, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, PIW, Warszawa 1976, pp. 384-399.

Zgorzelski C., *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, PIW, Warszawa 1976.

Zgorzelski C., *Wstęp*, in A. Mickiewicz, *Wybór poezyj*, vol. 1, oprac. C. Zgorzelski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1997, pp. III-LXXV.

Zieniewicz A., *Alergia na słuszność. (Poezja Wisławy Szymborskiej w świetle jej debiutu)*, "Rocznik Towarzystwa im. A. Mickiewicza" 1996, fasc. 31, pp. 67-77.

Ziomek J., *Renesans*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.

Zwierzyński L., *Wyobraźnia akwatyczna Mickiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998.

*Życie codzienne z Wisławą Szymborską w epoce po Noblu. Z Michałem Rusinkiem, sekretarzem noblistki, rozmawiają Anna Bikont i Joanna Szczęsna*, "Gazeta Wyborcza", 9-10 giugno 2012, pp. 28-29.

# NOTA BIBLIOGRAFICA

Le versioni originali di alcuni dei testi inclusi nel presente libro sono state edite nelle seguenti pubblicazioni:

*Ciężkie norwidy. Wobec teorii literatury* [*Versi astrusi. Dinanzi alla teoria della letteratura*], in *Na boku. Pisarze teoretykami literatury? (Szkice)*, red. J. Olejniczak, M. Bogdanowska, Agencja Artystyczna „Para", Katowice 2007, con il titolo *Ciężkie norwidy Wisławy Szymborskiej* [Versi astrusi di Wisława Szymborska].

*Koniec świata. Wobec granic egzystencji* [*La fine del mondo. Dinanzi ai limiti dell'esistenza*], in *Kulturowe paradygmaty końca. Studia komparatystyczne*, red. J. C. Kałużny, A. Żywiołek, Wydawnictwo Akademii im. Jana Długosza, Częstochowa 2013, con il titolo "*Bo taka jest reguła tej przegranej gry". Koniec świata Wisławy Szymborskiej)*, ["Poiché tale è la regola di questa partita persa." La fine del mondo di Wisława Szymborska]

*„Psalm" versus „Pieśń" Jana Kochanowskiego* [*Salmo versus Canto di Jan Kochanowski*], in *Tkanina. Studia, szkice, interpretacje*, red. A. Węgrzyniak, T. Stępień, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, con il titolo *"Cały ten nieład". Od Szymborskiej do Kochanowskiego* ["Tutta questa confusione". Da Szymborska a Kochanowski]

# NOTA DEL TRADUTTORE

Nel presente libro tutte le note del Traduttore sono indicate nel testo a piè di pagina sempre con l'acronimo [N.d.T]. Siamo consapevoli che, trattandosi di una raccolta di saggi scientifici sull'approfondimento del testo originale polacco, sarebbe stato certamente consono adottare il testo a fronte per i versi di Wisława Szymborska e degli altri poeti presi in analisi. Tuttavia, la scelta di presentare esclusivamente la versione già esistente nella lingua di arrivo delle poesie citate sia di Szymborska sia degli altri poeti, omettendo così l'originale a fronte, è dettato dal fatto che l'impaginazione bilingue può risultare dispersiva o frammentare l'attenzione del lettore non accademico. In tal modo si è mantenuta, ci si augura, la fluidità del testo di modo di incoraggiare e facilitare la lettura anche del lettore italiano non polonista. Laddove vi erano evidenti discrepanze tra i versi in originale e la versione in italiano, queste sono state segnalate in nota, oppure con minimi interventi nel testo: con l'aggiunta della formula "nell'originale polacco", o ancora con l'indicazione del testo di partenza seguito dalla traduzione tra parentesi tonde.

I titoli delle opere tradotte in lingua italiana sono indicati nel testo solo in traduzione; laddove, invece, non esiste una versione italiana di un'opera, il titolo è stato indicato in originale seguito da una traduzione di servizio tra parentesi quadre, mentre la resa delle citazioni di opere che non hanno una versione italiana ufficiale restano del Traduttore.

*AFDC*

Redakcja i korekta
Ryszard Wylecioł

Przygotowanie okładki na podstawie projektu Anny Krasnodębskiej,
Tomasz Tomczuk

Łamanie
Tomasz Kiełkowski

Redaktor inicjujący
Paweł D. Radek

Wersją referencyjną publikacji jest wersja elektroniczna.
Publikacja na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



https://orcid.org/0000-0001-5508-9805
https://doi.org/10.31261/PN.4290

Gralewicz-Wolny, Iwona
La poetessa e il mondo : studi e schizzi sulla poesia di Wisława Szymborska / Iwona Gralewicz-Wolny. – Wydanie I. – Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2026

ISBN 978-83-226-4564-2
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Jordana 18, 40-043 Katowice
https://wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 13,75 Ark. wyd. 15,0 PN 4290.



PATRONAT

UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH

Minister Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Doskonała
Nauka

PARTNER HONOROWY

Polono-Italica
Fabrica Litterarum

Egzemplarz bezpłatny

ISBN 978-83-226-4564-2

9 788322 645642

Więcej informacji