



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Costanti e varianti nella poetica tarda di Tadeusz Różewicz

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali
Corso di dottorato in Studi Germanici e Slavi, curriculum slavistica
XXXIV ciclo

Candidata
Giulia Olga Fasoli

Tutor
Luigi Marinelli

A.A. 2021-2022

INDICE

Introduzione.....p. 3

I PARTE

I manoscritti di Bassorilievo per uno studio della fase poetica tarda di Tadeusz Różewicz.....p. 9

Capitolo I – Premesse metodologiche.....p. 9

1.1 *La critique génétique*: principi e metodi.....p. 9

1.2 Critica genetica e filologia italiana: continuità e divergenze.....p. 14

1.3 La ricezione della critica genetica in Poloniap. 18

Capitolo II – Tadeusz Różewicz e i manoscritti.....p. 22

2.1 Studi filologici dedicati a Różewiczp. 22

2.2 Considerazioni sul processo creativo in Tadeusz Różewicz.....p. 26

2.3 L'Archivio Różewicz e il *corpus* dell'avantesto.....p. 32

Capitolo III – Trascrizione dei manoscritti e analisi delle varianti.....p. 36

3.1 *bez* (p. 36) 3.2 ****poezja nie zawsze* (p. 53) 3.3 *teraz* (p. 62) 3.4 *coś takiego* (p. 67) 3.5 *Dwa wierszyki*

(p. 74) 3.6 *czarne plamy są białe* (p. 78) 3.7 *jeszcze próba* (p. 81) 3.8 *więc jednak żyje się pisząc wiersze*

za długo? (p. 84) 3.9 *Do Piotra* (p. 89) 3.10 *Rozmowa z Przyjacielem* (p. 112)

II PARTE

Tadeusz Różewicz e la poetica della reticenza.....p. 126

Capitolo I – Sul silenzio.....p. 126

1.1 Dal silenzio del poeta al silenzio della poesia.....p. 127

1.2 Un pensiero in bassorilievo: osservazioni sul titolo.....p. 142

1.3 Il poeta allo specchio.....p. 158

1.4 Il silenzio e il sacro.....p. 174

Capitolo II – Il poeta degli immondezzi.....p. 195

2.1 Il dramma della forma: sempre un frammento.....p. 195

2.2 Verso l'opera aperta.....p. 205

2.3 La risposta al silenzio “tra l'immondezzaio e l'eternità”p. 216

III PARTE

Antologia di traduzioni.....p. 230

Bibliografia delle precedenti versioni italiane delle poesie in antologia.....p. 502

Conclusioni.....p. 504

Indice delle traduzioni.....p. 507

Bibliografia.....p. 515

Introduzione

La poetica di Tadeusz Różewicz si è dispiegata nell'arco di oltre settant'anni, durante i quali ha attraversato fasi molto diverse, che hanno però sempre risposto all'esigenza dell'autore di rappresentare la realtà, a partire dall'esperienza traumatica della guerra, in versi apparentemente semplici.

Se volessimo stabilire una costante dell'intera attività poetica dell'autore, questa sarebbe da individuare senz'altro nella tendenza a ridurre la parola all'essenziale: i versi delle sue raccolte, a cominciare da quelle degli anni Quaranta, composte subito dopo la morte del fratello partigiano e a guerra appena terminata, sembrano evitare espressioni cariche di *pathos*, nel tentativo di offrire una rappresentazione distaccata e oggettiva della realtà. La particolarità dello stile di Różewicz va colta nella dissonanza tra il messaggio poetico e la forma che lo veicola, nell'intonazione "composta al punto da stringere la gola"¹; il tono in apparenza calmo sembra esprimere un'indifferenza illusoria in versi che appaiono scarni, ridotti al "minor numero di parole possibile", secondo la norma di Julian Przyboś².

Questo espediente retorico dà vita a una poetica che pare comunicare attraverso quanto viene taciuto: pochi versi sono sufficienti a rappresentare quanto il poeta non riesce o non vuole dire e tale messaggio si carica così di una potenza che forse la parola non riuscirebbe a eguagliare. Il silenzio dei versi esprime "un altro dire del dire comune" (secondo l'affermazione di Henri Lefebvre³), rimanendo pur sempre un discorso significante⁴ grazie al quale Różewicz costruisce una poetica che potremmo definire del silenzio o della reticenza.

Nella ricerca di una poesia che sia in grado di rappresentare la realtà, Różewicz sembra portare avanti un atto di ribellione della poesia contro sé stessa; in questi versi, come ha

¹ Z. Siatkowski, *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, "Pamiętnik Literacki" 49/3 (1958), p. 136.

² Julian Przyboś aveva infatti affermato: "poezja: jedność wizji, skondensowana w maksimum aluzji wyobrażeniowych i minimum słów" ("la poesia: l'unione di una visione concentrata nel massimo delle allusioni concettuali e nel minor numero di parole possibile"), cfr. S. Jaworski, *Awangarda*, Warszawa 1992, p. 111. Il titolo di una raccolta di poesie di Przyboś del 1955, *Najmniej słów* [Il minimo di parole] viene spesso impiegato in riferimento a questo tipo di poetica. Ricordiamo tuttavia come in Przyboś tale procedimento di riduzione fosse motivato da ragioni di natura estetica, mentre in Różewicz la motivazione è prima di tutto di carattere etico.

³ Cit. in: G. Steiner, *Language and Silence*, New Haven and London 1998 (prima ed. 1967), p. 53.

⁴ Ibidem.

osservato Aleksandra Ubertowska: “Poesja zbliża się do prawdy dopiero wtedy, kiedy zwraca się przeciwko siebie, kiedy godzi się na ryzyko samounicestwienia”⁵.

Tale atto di ribellione segna una cesura nella poesia polacca del Novecento; Różewicz è stato infatti tra i primi, negli anni immediatamente successivi alla fine della guerra, a ricercare nuove strade che fossero in grado di rappresentare le esperienze traumatiche di una generazione di sopravvissuti, diventando, come ricorda anche Wisława Szymborska, punto di riferimento e maestro di gran parte dei poeti polacchi del dopoguerra⁶.

Różewicz tenta di salvare la parola poetica e nel farlo sembra continuamente voler rispondere all’asserzione di Theodor W. Adorno circa l’impossibilità di comporre poesia dopo Auschwitz; nella *pointe* di *Widziałem cudowne monstrum* [Ho visto un mostro meraviglioso, 1974] si legge: “w domu czeka na mnie / zadanie: / Stworzyć poezję po Oświęcimiu”⁷.

Lo stile di Różewicz, che dà vita a una poesia in continua lotta contro sé stessa e che proprio per questo è in grado di esprimere le angosce e i turbamenti del tempo, incontra immediatamente il favore della critica. L’esordio dell’autore, non considerando le prime prove poetiche sulla rivista mariana “Pod Znakiem Maryi” e gli scritti risalenti agli anni partigiani, avviene nel 1947 con *Niepokój* [Inquietudine], cui segue l’anno successivo *Czerwona rękawiczka* [Il guanto rosso, 1948]. Questo debutto iscrive immediatamente Różewicz fra i numi tutelari della poesia polacca contemporanea, sebbene alle accoglienze favorevoli si siano alternate anche aspre critiche; frequenti sono infatti le accuse di eccessivo cinismo, mancanza di fede e nichilismo (accuse destinate a durare fino ai nostri giorni).

Nonostante le accese dispute che fin dall’inizio suscita la sua opera, a oggi possiamo senz’altro condividere l’opinione di Ludwik Flaszen, il quale accoglieva l’uscita, a soli dieci anni dal debutto, delle *Poezje zebrane* [Poesie scelte, 1957] del poeta, definendolo già all’epoca “najmłodszym klasykiem”⁸; allo stesso modo, alcuni anni più tardi, Stanisław Grochowiak ricordava la comparsa della poesia di Różewicz nell’immediato dopoguerra, sottolineando come il poeta, grazie al suo stile, era riuscito a imporsi quale maestro di un’intera generazione:

⁵ A. Ubertowska, *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, universitas, Kraków 2001, p. 59; “La poesia si avvicina alla verità solo quando si rivolta contro sé stessa, quando accetta il rischio del suo stesso annientamento”.

⁶ Cit. in: M. Gliński, *Skryty poeta: Różewicz w słowach innych*, “Culture.pl” (25.04.2014), <https://culture.pl/pl/artukul/skryty-poeta-rozewicz-w-slowach-innych>, “Nie mogę sobie nawet wyobrazić, jak wyglądałaby powojenna poezja polska bez wierszy Tadeusza Różewicza. Wszyscy mu coś zawdzięczamy, choć nie każdy z nas potrafi się do tego przyznać” (“Non posso nemmeno immaginare come sarebbe stata la poesia polacca del dopoguerra senza le poesie di Tadeusz Różewicz. Ognuno di noi gli deve qualcosa, ma non tutti sono disposti ad ammetterlo”).

⁷ T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 464; “A casa mi attende / un compito: / Fare poesia dopo Auschwitz”.

⁸ L. Flaszen, *Laurka dla najmłodszego klasyka*, “Przegląd Kulturalny”, nr. 9 (1958); “Il più giovane dei classici”.

“Po wojnie nad Polską przeszedł kometa poezji. Głową tej komety był Różewicz, reszta to ogon”⁹.

In seguito Różewicz continuerà a pubblicare numerosi volumi di poesie a cadenze piuttosto regolari fino ad arrestarsi bruscamente nei dodici anni che vanno dalla raccolta *Regio* del 1979 a *Płaskorzeźba* [Bassorilievo] del 1991.

Il silenzio dei versi diventa in questa fase un silenzio effettivo che coinvolge anche il poeta, il quale ne riemergerà dando alle stampe una raccolta, *Płaskorzeźba*, che segna a nostro avviso uno spartiacque nell’attività poetica dell’autore demarcando anche l’inizio della sua fase tarda. Crediamo che in questa raccolta la poetica della reticenza, che abbiamo individuato come una costante della sua opera, raggiunga il suo apice e inauguri una nuova e feconda stagione che continuerà ininterrotta fino alla scomparsa dell’autore nel 2014.

Al centro della nostra indagine è dunque il silenzio nelle sue molteplici manifestazioni, prima di tutto il silenzio che traspare dai versi, da quella poetica della reticenza che sembra voler trattenere le parole impedendo loro di esprimersi appieno; il silenzio personale del poeta, di cui approfondiremo le ragioni etiche e gli sviluppi e infine il silenzio come grande motivo tematico della fase tarda.

Vedremo come successivamente a *Bassorilievo* Różewicz tenti di discostarsi dalla poetica della reticenza fino a dare vita a uno stile opposto che, nel suo tentativo di cogliere e di rappresentare la contemporaneità, giunge a un’ipertrofia della parola che sfiora la logorrea. I versi iniziano a costellarsi di citazioni e di contaminazioni con il mondo televisivo e giornalistico, in una critica alla cultura di massa che si alterna a versi di grande lirismo e in cui ricorrente metafora del mondo contemporaneo diventa lo *śmietnik miejski* (“immondezzaio cittadino”).

In tale “poetica dell’immondezzaio”, che è ancora una volta uno strumento impiegato dall’autore per giungere alla verità (“pota śmietników jest bliżej prawdy / niż poety chmur / śmietniki są pełne życia / niespodzianek”¹⁰), Różewicz arriva anche a sistematizzare la sua teoria del frammento e la concezione di opera aperta. La particolare interpretazione dell’apertura dell’opera, che affronteremo alla fine della seconda parte del nostro lavoro, si manifesta anche attraverso una sempre più frequente pratica di pubblicazione dei propri

⁹ Cit. in: S. Burkot, *Różewicz*, Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne, Warszawa 1987, p. 7; “Dopo la guerra, giunse sulla Polonia la cometa della poesia. La testa di questa cometa era Różewicz, gli altri la coda”.

¹⁰ T. Różewicz, *Wybór poezji*, a cura di A. Skrendo, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2016, p. 296; “il poeta degli immondezzai è più vicino alla verità / del poeta delle nuvole / gli immondezzai sono pieni di vita / di sorprese”.

manoscritti, volta a sottolineare come ogni poesia, sebbene conclusa, sia “solo un frammento”¹¹ di qualcosa di più grande che è al di sopra di essa, ovvero della poesia nel suo senso più elevato, non circoscrivibile all’interno di una forma chiusa e definitiva.

La prima raccolta in cui l’autore mostra in maniera diffusa i propri manoscritti è proprio *Bassorilievo*, in cui a fronte di ogni componimento è presente una delle rispettive versioni preparatorie. La volontà di approfondire il senso di questa particolare operazione ci ha spinti a intraprendere un lavoro di ricerca in archivio con l’obiettivo di recuperare anche quei manoscritti delle poesie di *Bassorilievo* che non sono stati inclusi nel volume a stampa.

Crediamo, infatti, che per comprendere il significato del silenzio che permea in maniera così forte i versi della raccolta *Bassorilievo*, sia utile, nonché di straordinario interesse, recuperare proprio questi materiali inediti. La prima parte del nostro lavoro è dunque dedicata alla ricerca che abbiamo svolto nell’Archivio Różewicz presso la biblioteca Ossolineum di Breslavia e che ha avuto come obiettivo il rinvenimento e l’analisi dei materiali preparatori della raccolta del 1991.

Da questa ricerca è emerso come la poetica della reticenza prenda forma grazie a un processo creativo che vede l’autore avanzare per eliminazione; dai primi fogli manoscritti Różewicz sottrae tutto ciò che viene considerato superfluo o troppo intimo, o quanto la parola non sembra in grado di veicolare, perché appunto troppo personale o doloroso. Analizzare i singoli procedimenti che portano dalle prime redazioni spesso di carattere prosastico, se non direttamente in prosa, e di lunghe dimensioni ai versi dalla caratteristica concisione, ci ha aiutati a comprendere aspetti della poetica dell’autore che nella versione a stampa rimangono ambigui e che per questo sono stati spesso oggetto di fraintendimenti da parte della critica.

Nella seconda parte di questo lavoro abbiamo dunque approfondito alcune tematiche della poetica dell’autore che sono emerse dall’analisi delle varianti manoscritte, soffermandoci in maniera particolare sul ruolo del silenzio e sulle sue diverse declinazioni.

A tal riguardo vogliamo ricordare il carattere profondamente religioso dell’opera poetica di Różewicz, in particolare dagli anni Novanta in poi, di una spiritualità intimamente connessa all’atto stesso di scrivere. Dai manoscritti dell’autore traspare come la poesia sia investita di una sacralità che si avvicina al divino, così come la mai sconfitta sfiducia nelle capacità della parola è la stessa sfiducia nei confronti di Dio.

¹¹ Con questo titolo, *zawsze fragment*, vengono pubblicate due raccolte rispettivamente nel 1996 e nel 1999 (quest’ultima con il sottotitolo *recycling*).

La parola e Dio si confondono in uno stesso richiamo al quale il poeta vorrebbe cedere, ma cui non si abbandona mai del tutto, così come si sottrae alla tentazione del silenzio che significherebbe una rinuncia a entrambi. È così che la poesia dell'autore rimane sospesa tra poli opposti, in cui la parola poetica emerge a fatica sulla superficie del bassorilievo che la compone. Quanto non riesce a fuoriuscirne, ovvero tutto ciò che l'autore non porta alla luce, costituisce lo sfondo di questo bassorilievo, che è parzialmente ricostruibile analizzando il materiale manoscritto inedito.

Nel corso del nostro lavoro sui manoscritti abbiamo scelto di seguire alcune delle proposte derivanti dalla scuola francese di critica genetica, che si interessa in particolare ai manoscritti di autori contemporanei. La critica genetica concentra infatti la propria attenzione sul processo creativo nella sua totalità, prendendo in considerazione ogni stadio di formazione che porta al testo finale, senza attribuire a quest'ultimo un'importanza maggiore rispetto ai suoi relativi brogliacci. Questo punto di vista sembra particolarmente affine alla concezione di opera poetica dello stesso Różewicz, il quale ha sempre posto l'attenzione sull'importanza di tutto ciò che precede (e che segue) la pubblicazione di un'opera.

L'efficienza dei genetisti francesi, riuniti attorno a una vera e propria scuola che ha come centro il celebre ITEM di Parigi e come organo promotore principale la rivista "Genesis", consente inoltre di reperire agilmente online tutti i materiali utili ai fini della ricerca, aspetto questo che è stato di fondamentale importanza durante il periodo pandemico in cui il presente lavoro ha preso forma.

Pur cogliendo alcune suggestioni provenienti dalla scuola francese, punto di riferimento a nostro avviso imprescindibile per una ricerca di questo tipo rimane la scuola filologica italiana e in particolare la variantistica di Gianfranco Contini.

A completare il nostro lavoro di ricerca vi è inoltre un'antologia di traduzioni delle poesie di Tadeusz Różewicz che attraversa tutto l'arco della sua attività poetica, con un'attenzione particolare all'ultima fase. Nella scelta di queste poesie, molte delle quali non erano mai state tradotte in precedenza in italiano, abbiamo tentato di seguire un filo tematico che riprendesse quanto esposto nel resto del lavoro.

L'eterogeneità dei metodi impiegati nella nostra ricerca, che spaziano dalla critica genetica alla variantistica di Contini, fino a un tradizionale approccio critico e alla traduzione, è volta ad illuminare l'opera poetica dell'autore da diversi punti di vista, disvelandone la molteplicità dei livelli sui quali può essere interpretata e apprezzata. Del resto, come afferma

Roberto Nicolai: “i problemi si risolvono affrontandoli con tutti i metodi che abbiamo a disposizione e che sono molti, ma, soprattutto, lavorando sui testi con libertà di pensiero e onestà intellettuale¹².”

Con il lavoro che andiamo ora a presentare ci auguriamo allo stesso modo di aver almeno sollevato, se non risolto, alcune importanti questioni relative all’opera di Tadeusz Różewicz, con ancora l’auspicio che i nostri sforzi possano contribuire a ridestare l’interesse per questo immenso poeta.

¹² R. Nicolai, *Filologia e nuove mode critiche*, “Ricerche Slavistiche”, Vol. 14 (2016), p. 47.

I PARTE

L'analisi dei manoscritti per uno studio della fase poetica tarda di Tadeusz Różewicz

*staję się poetą
kiedy skreślam słowa
divento poeta
quando cancello le parole*
Tadeusz Różewicz

La littérature commence avec la rature.
Jean-Bellemin Noël

CAPITOLO I

Premesse metodologiche

1.1 La critique génétique: principi e metodi

La critica genetica è un metodo di studio della letteratura che prende in considerazione non l'opera finita, ma il processo di scrittura¹³. Nato in Francia all'inizio degli anni Settanta, tale campo di ricerca è sorto attorno al Centre d'analyse des manuscrits (fondato nel 1974), poi ampliatosi nel 1982 nell'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM)¹⁴, che costituisce ancora oggi un punto di riferimento essenziale per chiunque si voglia dedicare alla critica genetica.

Come ha affermato una delle sue maggiori studiose, Almuth Grésillon, la critica genetica è nata quasi per caso, “sans Dieu ni maître, ignorant superbement ses éventuels précurseurs”, tentando di trovare un proprio spazio teorico¹⁵. La parola “critica genetica” apparve per la prima volta in una raccolta di saggi a cura di Louis Hay del 1979, *Essai de*

¹³ A. Grésillon, *La critique génétique, aujourd'hui et demain*, “L'Esprit Créateur” Vol. 41, nr. 2 (2001), p. 9.

¹⁴ Sul sito dell'ITEM (<http://www.item.ens.fr>) è reperibile una bibliografia scientifica completa nonché una ricca documentazione critica sulla genetica dei testi.

¹⁵ A. Grésillon, *La critique génétique française: hasards et nécessités*, in M. T. Giaveri, A. Grésillon, *I sentieri della creazione. Tracce traiettorie modelli*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 1994, p. 51.

critique génétique, contenente articoli di celebri studiosi quali Henri Mitterand, Raymonde Debray-Genette e Jean Bellemin-Noël.

Un primo impulso alla nascita di questo particolare approccio filologico venne dall'acquisizione nel 1966 di un importante fondo di manoscritti di Heinrich Heine da parte della Biblioteca Nazionale francese; due anni più tardi il CNRS creò appositamente un gruppo di ricerca con lo scopo di classificare, analizzare ed editare tale raccolta di manoscritti. È importante sottolineare, dunque, come l'avvio della critica genetica sia avvenuto con un fine pratico e ben preciso e che si poneva nettamente al di fuori di qualsiasi ambizione teorica, senza alcun riferimento alla tradizione filologica¹⁶.

Pierre-Marc de Biasi, fra i maggiori promotori della critica genetica, riconosce tuttavia come la nascita di tale metodo sarebbe stata impossibile senza la rottura strutturalista. A suo avviso, grazie a un intenso lavoro di concettualizzazione nel campo della teoria del testo, si sono manifestate in Francia nuove aperture teoriche, quali l'evoluzione dell'antropologia strutturale, la linguistica formale, gli studi freudiani per una teoria strutturale dell'inconscio¹⁷. Dunque, l'elaborazione di alcuni concetti, pur provenendo da altri settori, secondo de Biasi si rivelò indispensabile per un approccio coerente dei problemi sollevati dallo studio dei manoscritti¹⁸. Lo studioso rileva come negli anni Settanta la critica genetica abbia dimostrato di essere il prolungamento delle ricerche strutturali, scegliendo come oggetto delle sue ricerche ciò che era venuto a mancare alle analisi formali e cioè il *divenire testo* come struttura allo stato nascente, interessandosi allo stesso tempo a un nuovo oggetto organizzato e strutturato nel tempo, ovvero il manoscritto¹⁹.

Anche Louis Hay riconosce come la critica genetica sia un'estensione dello strutturalismo, del quale tuttavia ha saputo modificare i paradigmi: anziché considerare la scrittura nelle sue strutture e funzioni comunicative, ne abbraccia le dinamiche e la funzione produttiva, sostituendo dunque la nozione di struttura con quella di processo²⁰.

Stabilendo come materiale di indagine il manoscritto, i genetisti si sono interrogati sulla nozione di testo, riconoscendo come nessun testo propriamente detto possa definirsi tale prima

¹⁶ Ivi, p. 54; nel paragrafo successivo analizzeremo le analogie e le differenze con la tradizione filologica italiana.

¹⁷ P. M. de Biasi, *La genetica testuale*, Aracne, Roma 2014, p. 57 (P. M. de Biasi, *La génétique des textes*, CRNS Editions, Paris 2011).

¹⁸ Ivi, p. 58.

¹⁹ Ivi, p. 59.

²⁰ L. Hay, *Genetic Criticism: Another Approach to Writing?*, in: S. Plane et al., *Research on Writing: Multiple Perspectives*, The WAC Clearinghouse, Fort Collins 2017, p. 531.

di prendere forma attraverso la redazione; per questa ragione, all'interno della critica genetica, tutto ciò che precede il testo a stampa (e che costituisce dunque materia di studio) viene detto "avantesto" (*avant-texte*)²¹. De Biasi distingue una *genetica dei manoscritti* (o genetica avantestuale), che costituisce il principale oggetto d'indagine dei genetisti, e una *genetica del testo a stampa* (o genetica testuale) che si propone di studiare il divenire storico del testo riproducendone i movimenti²².

Il nostro lavoro si è concentrato sull'analisi di alcuni manoscritti di Tadeusz Różewicz, dunque sull'avantesto di alcune opere e rientra di conseguenza nella prima delle due categorie sopra menzionate. Per avantesto (o dossier genetico) si intende l'insieme delle tracce del processo creativo che possono essere reperite in documenti di ogni sorta: note di lettura, quaderni, brogliacci, annotazioni varie²³. Attraverso l'analisi delle cancellature e delle riscritture operate sul foglio manoscritto, il genetista tenta di ricostruire le tappe dell'elaborazione testuale. Come sottolinea Grésillon:

Ce n'est pas l'écrit final qui est au centre de l'intérêt, mais l'écriture en train de se faire, avec ses infinies mouvances, avec ses pertinences comme avec ses impertinences. Ce n'est ni la psychologie de l'auteur ni la biographie de l'œuvre dont il s'agirait de faire le récit, mais c'est un avant-texte, avec l'ensemble des traces conservées qu'il s'agit d'établir. A partir de là, le généticien, assumant sa propre subjectivité (donc sans chercher à mimer celle de l'écrivain), construira des hypothèses sur la trajectoire scripturaire du dossier en question²⁴.

La scelta del materiale costitutivo dell'avantesto è dunque un presupposto essenziale ai fini dell'indagine e può talvolta essere influenzata dallo scopo per cui si adotta il metodo genetico²⁵.

Una differenza sostanziale con la critica letteraria riguarda l'interesse della critica genetica per gli aspetti materiali della scrittura: l'identificazione della carta (tipo, spessore,

²¹ P. M. de Biasi, op. cit., p. 64.

²² Ivi, p. 67.

²³ A. Grésillon, *La critique génétique, aujourd'hui et demain*, op. cit., p. 9.

²⁴ A. Grésillon, *La critique génétique française: hasards et nécessités*, op. cit., pp. 54-55.

²⁵ Il lavoro del genetista può infatti configurarsi come uno studio filologico dell'avantesto con lo scopo di fornire un'utile chiave di lettura all'interpretazione critica di un'opera, ma può anche sfociare in un'edizione, detta appunto "genetica", di un testo, all'interno della quale dovrebbero essere inseriti tutti i materiali manoscritti reperibili e utili alla ricostruzione del processo creativo. Nel nostro lavoro, ad esempio, abbiamo tralasciato alcuni brogliacci che non presentavano variazioni significative rispetto al testo a stampa e che di conseguenza non sono stati trascritti, perché il nostro interesse era focalizzato sull'interpretazione del processo creativo e non sull'elaborazione di un'edizione genetica delle opere analizzate.

colore, formato, filigrana, ecc.) e degli strumenti grafici, ovvero degli inchiostri e delle mine, che costituiscono elementi essenziali all'analisi codicologica e che consentono ad esempio di datare con una certa sicurezza il materiale preso in esame²⁶. All'analisi di questi aspetti si dedica la codicologia (che studia i supporti materiali della scrittura che abbiamo evidenziato), mentre altre tipologie di analisi del materiale cartaceo sono ad esempio la tecnica con il laser, che consente in particolar modo di individuare i falsi, e l'analisi digitale, che agevola il lavoro su corpora di vaste dimensioni e aiuta a redigere delle "edizioni automatiche" di manoscritti e i primi "dizionari di sostituzione"²⁷.

Una fase fondamentale dell'analisi genetica è inoltre il momento della decifrazione e trascrizione dei manoscritti. Vi sono diverse tipologie di trascrizione, ma nella maggior parte dei casi il genetista si attiene alla cosiddetta trascrizione diplomatica, che consiste nel riprodurre il manoscritto in modo chiaro e il più simile possibile, anche nella sua organizzazione grafica, a come appare nell'originale. Nel nostro lavoro abbiamo utilizzato questo tipo di trascrizione, possibile grazie a una relativa semplicità dei manoscritti analizzati²⁸.

Altre tipologie di trascrizione sono ad esempio la trascrizione linearizzata codificata, di facile lettura, ma non rispettosa dell'impaginazione autografa né della successione delle varie cancellature; la trascrizione diacronica linearizzata non codificata, anch'essa di facile lettura, ma molto dispendiosa a causa dello spazio che occupa²⁹.

Lo studio genetico dell'avantesto ha spesso come obiettivo la pubblicazione dei manoscritti in edizioni genetiche, che, al contrario delle edizioni critiche a componente genetica, non hanno lo scopo di fissare un determinato testo di un'opera, ma piuttosto di ricostruirne lo stato incompleto dell'avantesto e dunque di mostrare ciò che è stato fatto all'origine³⁰. L'*édition génétique* è dunque "una rappresentazione della storia del testo attraverso singoli fotogrammi che di quel percorso fissano ciascuno un provvisorio statuto, senza distinzione fra testo, materiali preparatori e apparato"³¹. Per queste caratteristiche si distingue dall'edizione tedesco-italiana che tende invece a dare maggior risalto al processo

²⁶ P. M. de Biasi, op. cit., p. 110.

²⁷ Ivi, p. 134.

²⁸ Nel caso delle edizioni digitali la trascrizione è più semplice, mentre può rivelarsi di difficile interpretazione nel caso di una pubblicazione cartacea.

²⁹ P. M. de Biasi, op. cit., p. 130.

³⁰ Ivi, p. 137. Per una disamina sulle varie tipologie di edizioni genetiche rimandiamo senz'altro a de Biasi, cfr. P. M. de Biasi, op. cit., pp. 137-160.

³¹ P. Italia, *Che cos'è la filologia d'autore*, Carocci, Roma 2010, p. 26.

correttorio e considera solo la parte dell'avantesto che ha una diretta relazione con il "prodotto" finale e che pone il lettore di fronte a due zone tipografiche diverse: testo e apparato³².

Stadio successivo alle fasi tecniche del lavoro sui manoscritti è la vera e propria critica genetica (si distingue, infatti, tra una prima fase di "genetica testuale" e una "critica genetica" ad essa successiva). Mentre il lavoro sui brogliacci e la relativa catalogazione e trascrizione degli stessi è un procedimento piuttosto neutrale (per quanto anche la ricostruzione e l'interpretazione dei dati siano di per sé atti d'interpretazione critica), la critica genetica ha lo scopo di interpretare criticamente tali brogliacci, offrendo alla critica letteraria degli strumenti preziosi per approfondire, verificare, ed eventualmente confutare, le proprie ipotesi. De Biasi suggerisce con una certa causticità che la scarsa fortuna della critica genetica fra gli studiosi di critica del testo sia dovuta a una tendenza di questi ultimi a definire il significato di un'opera e a farsi dispensatori di significato, mentre in molti casi l'analisi dei brogliacci smentisce le interpretazioni da essi formulate³³.

La bipartizione fra una fase strettamente filologica del lavoro e l'applicazione critica dei dati risultanti dallo studio filologico (a cui, come si è detto, i genetisti danno il nome rispettivamente di "genetica testuale" e di "critica genetica"), non è naturalmente esclusiva di questo campo di indagine, ma si tratta di due fasi di lavoro note in Italia con i nomi di filologia d'autore e critica delle varianti³⁴; vedremo nel paragrafo successivo come molti aspetti della critica genetica presentino delle forti analogie con la scuola filologica italiana, in particolare con la variantistica di Gianfranco Contini.

Per quanto riguarda gli sviluppi di questo metodo di studio, si sta assistendo progressivamente a un allargamento dei campi di indagine: dalla letteratura e dalla filosofia che sono state le prime discipline ad aver dato avvio agli studi genetici, oggi sono numerose le discipline sociali che si interessano alla genetica testuale. Per questa ragione si inizia a parlare genericamente di "genetica delle forme", in merito a delle ricerche che hanno come oggetto dei

³² Ibidem.

³³ Ivi, p. 164.

³⁴ Cfr. P. Italia, op. cit., p. 10: "Se infatti la filologia d'autore è lo studio dell'*iter* elaborativo di un testo, la critica delle varianti è l'applicazione critica dei dati risultanti dallo studio filologico. Entrambe concentrano la loro attenzione sul momento creativo che riguarda la genesi del testo o ne segue l'evoluzione e formulano ipotesi, in base a materiali che si sono conservati, sul rapporto tra autore e testo sia nella fase di genesi sia nella fase successiva alla stampa di rifacimenti più o meno numerosi e complessi. La filologia si occupa di rappresentare un testo con le sue correzioni e varianti, la critica di interpretare questi dati".

corpora che richiedono una pratica sull'immagine o sul visibile e sulla produzione di artefatti visivi o plastici (storia dell'arte, arti visive, arti applicate)³⁵.

In merito alla genetica letteraria, l'avvento dell'era digitale potrebbe far pensare all'impossibilità di condurre ricerche genetiche su testi composti fin dall'inizio su supporti elettronici. Assieme alla scomparsa dei brogliacci, ovvero del classico supporto cartaceo con le sue cancellature e correzioni, potrebbe sembrare finita anche l'epoca degli studi genetici. Tuttavia a detta dei genetisti non è così, poiché come sottolinea de Biasi, le tracce di ogni sessione di lavoro rimangono visibili grazie a uno strumento che si ritrova in tutti i programmi di scrittura fin dalle origini: la salvaguardia automatica parametrabile; essa consente di salvare una copia automatica del testo ogni quindici secondi³⁶. Naturalmente tale "manoscritto", pur presentando molte delle caratteristiche dei brogliacci tradizionali (aggiunte, correzioni, sostituzioni), non consente di esaminare tra le altre cose la scrittura dell'autore, che è spesso un elemento utile all'analisi delle varie redazioni; una simile analisi digitale costituisce ad ogni modo una possibilità per i genetisti per applicare le proprie ricerche anche ad archivi contemporanei.

1.2 Critica genetica e filologia italiana: continuità e divergenze

Si è visto come la giovane storia della critica genetica, nata inizialmente senza alcuna pretesa di un'organizzazione teorica, abbia sviluppato col tempo una serie di metodi e di terminologie con il chiaro obiettivo di marcare una differenza sostanziale con le precedenti scuole filologiche. L'innovatività di questo metodo di ricerca, in particolare se confrontato con la variantistica di Gianfranco Contini, ci appare tuttavia relativa; attraverso un'analisi comparatistica di tale metodo con la continiana critica delle varianti si può facilmente notare infatti che si tratta di due domini contigui e complementari³⁷, nonostante i genetisti francesi utilizzino per molti procedimenti delle terminologie diverse.

A proposito della particolare nomenclatura della critica genetica, segnaliamo l'ostilità di alcuni studiosi, primo fra tutti Pierre-Marc de Biasi, nei confronti del termine "variante"; la genetica, ma ciò non riguarda tutti i genetisti, molti dei quali non disdegnano l'utilizzo del

³⁵ P. M. de Biasi, op. cit., p. 222.

³⁶ Ivi, p. 238.

³⁷ C. Segre, *Critique des variantes et critique génétique*, "Genesis" n. 7 (1995), p. 30.

termine, parla piuttosto di “riscritture” e di “operazioni genetiche”. De Biasi giustifica questa ostinazione affermando che si tratta di metamorfosi in cui tutto è sempre possibile, e in cui nulla è veramente imprevedibile: ciò che si trasforma non è un testo, ma la sua premessa, continua lo studioso, sottolineando il carattere mutevole e provvisorio della genesi. Il termine “variante” adoperato in questo contesto sembra improprio a de Biasi perché non vi sarebbe nulla di “invariante” a cui fare riferimento e a partire da cui poter parlare appunto di “variante”³⁸.

Se l’avversione di de Biasi nei confronti del termine variante ci sembra una questione formale di marginale importanza, dobbiamo tuttavia sottolineare un aspetto fondamentale della critica genetica, ovvero il suo interesse per la scrittura, nel suo complesso avantestuale e testuale, come processo; si tratta di un concetto estremamente affine al punto di vista di Contini, che nella critica genetica viene radicalizzato, nella ricerca inoltre di una sempre maggiore sistematizzazione teorica. Il critico piemontese aveva già posto l’attenzione (con quarant’anni d’anticipo rispetto ai francesi) sull’aspetto dinamico del manoscritto, nel saggio del 1937 *Come lavorava l’Ariosto*, che segnerà la nascita della critica delle varianti:

Che significato hanno, per il critico, i manoscritti corretti degli autori? Vi sono essenzialmente due modi di considerare un’opera di poesia: vi è un modo, per dir così, statico, che vi ragiona attorno come su un oggetto o risultato, e in definitiva riesce a una descrizione caratterizzante; e vi è un modo dinamico, che la vede quale opera umana o lavoro *in fieri*, e tende a rappresentarne drammaticamente la vita dialettica³⁹.

Inoltre Contini si è fatto portavoce di una critica nei confronti di una certa tendenza della filologia italiana a ragionare nei termini di un’ottica evoluzionistica per cui, nell’analisi delle varianti, si procede da uno scritto ritenuto imperfetto verso una sempre maggiore perfezione. Tale è infatti la sua risposta all’articolo di Domenico De Robertis *Sull’autografo del canto “A Silvia”*:

[...] tu mostri lo stacco, quasi lo scatto, da una relativa informità alla perfezione. Io vorrei provarmi a indicare, dinamizzando la materia, che quegli spostamenti sono spostamenti in un sistema, e perciò involgono una moltitudine di nessi con gli altri elementi del sistema e con l’intera cultura linguistica del correttore⁴⁰.

³⁸ P. M. de Biasi, op. cit., p. 46.

³⁹ G. Contini, *Come lavorava l’Ariosto* (18 luglio 1937), in Idem, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un’appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino 1988, p. 233.

⁴⁰ G. Contini, *Implicazioni leopardiane*, in: Idem, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, p. 41.

L'intuizione di Contini di ragionare nei termini di un sistema in movimento costituisce un momento cruciale nell'evoluzione degli studi sui manoscritti. Ricordiamo come tale punto di vista si sia fatto in strada in Italia già alla fine degli anni Trenta e si sia poi affinato anche grazie alla celebre disputa con Benedetto Croce alla fine degli anni Quaranta. Con il saggio *Illusioni sulla genesi delle opere d'arte, documentata dagli scartafacci degli scrittori*, Croce prendeva duramente posizione contro la neonata critica delle varianti, mentre Contini, sollecitato anche dall'intervento dello slavista Nullo Minissi, non solo approfondiva in risposta la sua proposta di metodo, ma ampliava il discorso dalle varianti alle redazioni plurime⁴¹.

Dunque la critica genetica, pur "ignorando superbamente" (come sottolinea Grésillon) i suoi predecessori italiani, riprende e approfondisce la variantistica di Contini, aprendo il campo di indagine a qualsiasi materiale preparatorio che abbia o meno una diretta relazione con il testo finale. Come afferma infatti Cesare Segre: "il lavoro della critica delle varianti rimane molto vicino al testo, studia i ritocchi che precedono immediatamente la ricopiatura in bella, la pubblicazione o la riedizione"⁴²; la critica genetica si spinge oltre, risalendo alle bozze più remote dell'opera e servendosi anche di materiali collaterali, quali la corrispondenza personale e di lavoro dell'autore.

Il genetista rifiuta categoricamente di interpretare le varianti secondo un procedimento lineare coronato dal testo finale, canonico, ammantato di un'autorità maggiore rispetto ai relativi manoscritti. Il testo finale non possiede, secondo questo approccio metodologico, alcuna autorità rispetto alle sue "riscritture" manoscritte e tutto l'apparato avantestuale e testuale gode di pari importanza. Questo ci sembra l'aspetto davvero originale di tale metodo di ricerca, che mette in discussione in maniera radicale l'intoccabilità del testo finale a stampa.

Louis Hay, fra i più illustri esponenti del metodo, tenta di superare la divisione canonica tra testo e genesi, considerando il manoscritto come parte integrante dell'opera e proponendo di risolvere tale conflitto osservando la questione da un nuovo punto di vista:

Cette opposition, et plus généralement le conflit entre texte et genèse, ne peut être résolue que dans une autre perspective, par une autre logique ou, comme le dit Louis Marin, par « une connaissance du troisième genre qui a pour objet non seulement les structures objectives, les systèmes signifiants

⁴¹ M. T. Giaveri, *Castelli di carte e destini incrociati: la critica genetica nella tradizione italiana* in M. T. Giaveri, A. Grésillon, op. cit., pp. 42-44.

⁴² C. Segre, *Critique des variantes et critique génétique*, "Genesis" nr. 7 (1995), p. 30.

implicites dans l'œuvre, mais le processus générateur, la force et le travail de la production dans le produit ». [...] L'exploration de ce champ n'efface pas nécessairement la diversité des positions critiques, mais permet de les porter plus loin : le manuscrit appartient à l'œuvre et non à la théorie. Mais c'est précisément cette existence autonome de leur objet qui peut permettre aux études de genèse, et pour peu que la chance leur sourie, d'apporter quelque lumière dans des coins mal éclairés du champ théorique⁴³.

Il "processo generatore" dev'essere dunque interpretato come motore del lavoro scrittoriale per chiarificare le indagini teoriche; su questo punto convergono certamente sia la *critique génétique* francese che l'italiana critica delle varianti. Per concludere tentando di chiarire le differenze tra questi due approcci, che consistono spesso in sfumature di difficile individuazione, riprendiamo quanto affermato al riguardo da Cesare Segre, che assieme a Maria Corti e a Giuseppe Tavani è fra i grandi filologi italiani che, all'inizio degli anni Novanta, hanno iniziato ad aprire le porte alla critica genetica francese, nell'intenzione di sottolineare le affinità piuttosto che le divergenze con la tradizione italiana. Riconoscendo come le differenze nei relativi oggetti di studio spesso svaniscano, Segre propone una possibile distinzione tra le due:

[...] la critique génétique privilégie les transformations de contenus, notamment dans les cas où l'on peut suivre l'œuvre de l'écrivain à travers des phases successives nettement distinctes dans leur globalité, ou même à travers des mouvements d'élaboration macroscopiques ; la critique des variantes étudie d'habitude les variantes apportées à un texte au cours de sa rédaction ainsi que les retouches visant à améliorer le texte achevé⁴⁴.

Segre riconosce inoltre come la capacità degli studiosi francesi di radunarsi attorno a una vera e propria scuola e a un centro di studi dalla grande efficienza⁴⁵ sia stata di capitale importanza per lo sviluppo di tale disciplina; al contrario, la mancanza in Italia di un simile centro di ricerca fa in modo che i pur numerosi filologi che si dedicano alla genesi delle opere letterarie non si identifichino in un metodo e in una scuola in particolare e che in generale la genetica rimanga un campo decisamente poco visibile⁴⁶.

⁴³ L. Hay, *La naissance du texte*, ensemble réuni par Louis Hay, José Corti, Mayenne 1989, p. 17.

⁴⁴ C. Segre, *Critique des variantes et critique génétique*, op. cit., p. 30.

⁴⁵ L'attività dell'ITEM costituisce davvero un punto di riferimento essenziale per chiunque intenda dedicarsi allo studio dei manoscritti, anche grazie alla mole ingente di materiale disponibile sul proprio sito, fra cui ricordiamo in particolare la rivista "Genesis", fondata nel 1992 e oggi in gran parte disponibile in open-access.

⁴⁶ C. Segre, *Philologie italienne et critique génétique*. Entretien avec Maria Teresa Giaveri (en collaboration avec Elena Durante), "Genesis", n. 30 (2010), p. 25.

1.3 La ricezione della critica genetica in Polonia

A partire dagli anni Novanta alcuni studiosi di letteratura polacchi hanno iniziato a cogliere le suggestioni della critica genetica francese⁴⁷. Negli ultimi vent'anni tale metodo di ricerca ha visto una vasta diffusione nel Paese e nel corso del 2021, attorno all'Università Jagellonica di Cracovia, si è venuto a formare un laboratorio di ricerca sul processo creativo (Pracownia Badań nad Procesem Twórczym), direttamente ispirato alle ricerche genetiche e con esse in dialogo.

Prima promotrice in Polonia del metodo di ricerca francese è stata Zofia Mitosek, la quale nel 1990 ha dedicato un importante articolo a questa tipologia di studi, ripercorrendone la storia e approfondendone i principi e i metodi d'indagine⁴⁸.

Pochi anni più tardi Stanisław Jaworski approfondiva tale campo di ricerca nel suo saggio *Piszę, więc jestem...*, che rimane un punto di riferimento per gli studi polacchi sui manoscritti. Il saggio di Jaworski non è un manuale di critica genetica, ma fornisce, in particolare nel penultimo capitolo, un'idea generale dell'attività della critica genetica dalla sua nascita fino al momento della pubblicazione del volume (1993). In particolare Jaworski ha dato ampio spazio ai rapporti di questo campo di ricerca con la psicoanalisi e non a caso tra i genetisti si riferisce in particolar modo al lavoro di Jean Bellemin-Noël, sostenitore di questo orientamento nei suoi studi sui manoscritti.

Jaworski ha sottolineato il pluralismo interno di questo metodo, mettendone in luce i legami con altri campi come la critica tematica, l'ermeneutica e la semiotica; ha così mostrato la teoria francese, la sua metodologia e la sua pratica come parte integrante dell'universo della

⁴⁷ Tra i lavori più importanti di critica genetica pubblicati in Polonia negli ultimi vent'anni ricordiamo: O. Dawidowicz-Chymkowska, *Przez kreślenie do kreacji: analiza procesu twórczego, zapisanego w brulionach dzieł literackich*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2007; W. Kruszewski, *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010; M. Tramer, *Brudnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010; Z. W. Solski, *Fiszki Tadeusza Różewicza. Technika kompozycji w dramacie i poezji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2011; M. Antoniuk, *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015; A. Kuniczuk-Trzciniowicz, *Czytane pod skreśleniem. Sienkiewiczowskie bruliony nowel jako wskazówki do analizy procesu twórczego*, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Truskaw 2017; M. Antoniuk, *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2017; P. Bem, *Dynamika wariantu. Miłosz tekstologicznie*, Znak, Kraków 2017; M. Prussak, P. Bem, Ł. Cybulski, *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*, IBL PAN, Warszawa 2017.

⁴⁸ Z. Mitosek, *Od dzieła do rękopisu. O francuskiej krytyce genetycznej*, "Pamiętnik Literacki" nr. 4 (1990).

cultura umanistica europea, facendo rientrare appieno la *critique génétique* all'interno di questo panorama⁴⁹. Come ha riconosciuto Mateusz Antoniuk, tra i fondatori della Pracownia Badań nad Procesem Twórczym di Cracovia, il fondamentale libro di Jaworski procede da alcune immagini culturali dell'uomo creatore, evocando i piaceri della scrittura e i tormenti della mente e del corpo creatore e finisce esponendo una strategia di ricerca che tenta, in parte e mai pienamente, di catturare, descrivere, comprendere e fare oggetto di un'analisi dal rigore scientifico proprio quei piaceri⁵⁰.

Zofia Mitosek, nel suo denso articolo che segna l'approdo del metodo francese in Polonia, al contrario di Jaworski propone un approccio più diretto e sistematico, offrendo una dettagliata disamina dei procedimenti e dei principi basilari propri di questa scuola. Mitosek è stata anche la promotrice di un simposio franco-polacco di critica genetica, tenutosi a Varsavia nel 1992 e a seguito del quale, tre anni più tardi, è apparso un importante volume collettivo dal titolo *Écriture=Pisanie*⁵¹.

Dopo aver tracciato la storia degli sviluppi della scuola riunita attorno all'ITEM, Mitosek fornisce in maniera sintetica un approfondimento lessicale sui termini impiegati dalla genetica e dei loro relativi usi nel campo specifico (es. genesi, endogenesi, esogenesi, letteratura, opera, testo, *avant-texte*, *après-texte*, manoscritto)⁵².

A proposito di tale approfondimento lessicale, segnaliamo la questione relativa alla definizione di "testo". Zofia Mitosek riprende in parte quanto esposto in merito da Pierre-Marc de Biasi nel suo importante manuale di critica genetica⁵³; ciò che de Biasi chiama "testo", o più precisamente "testo dell'opera" trae origine dalla pubblicazione in forma cartacea, quando il materiale letterario elaborato diventa (quasi) stabile e immutato⁵⁴. Mitosek affronta il tema in maniera simile, ma propone una definizione più ampia, definendo "testo" tutto ciò che mostra la capacità di strutturarsi internamente, ogni insieme semantico finito, contrapposto a un processo di scrittura aperto e fluido⁵⁵; tale definizione è persa ad alcuni eccessivamente vaga poiché al suo interno si potrebbe includere anche una bella copia, così come la versione a

⁴⁹ M. Antoniuk, *Piszę, więc jestem... Profesor Stanisław Jaworski i krytyka genetyczna*, "Ruch Literacki" LIX (2018), f. 5 (350), p. 506.

⁵⁰ Ivi, p. 509.

⁵¹ Ivi, p. 510.

⁵² Cfr. Z. Mitosek, op. cit., pp. 394-395.

⁵³ Il volume di de Biasi, *Généétique des textes*, è stato tradotto in italiano nel 2014 e in polacco nel 2015.

⁵⁴ P. M. de Biasi, op. cit., p. 63.

⁵⁵ Z. Mitosek, op. cit., p. 395.

stampa⁵⁶. Stanisław Jaworski non propone una propria definizione di testo, mentre Olga Dawidowicz-Chymkowska, pur vedendo e rispettando l'opposizione fondamentale tra pubblicazione a stampa e tutto ciò che la precede, utilizza impropriamente il termine (del quale non fornisce una definizione), applicandolo non di rado anche ai materiali manoscritti⁵⁷. Wojciech Kruszewski, al contrario, nel suo studio sui manoscritti di Anna Kamieńska e di Tadeusz Różewicz, riprende la definizione di Mitosek e la puntualizza, definendo "testo" un sistema univoco e chiuso, un sistema che si indica come bersaglio e che è riconosciuto come fine dell'attività di scrittura, una struttura (di solito firmata dall'autore) che può essere introdotta nella circolazione letteraria; esso, nella sua definizione, è solo l'ultimo anello del processo creativo stabilito nella scrittura⁵⁸.

Nella ricezione polacca della critica genetica osserviamo in generale una maggiore libertà nell'impiego di alcuni termini; non è raro, ad esempio, che, a fronte del radicale rifiuto di molti genetisti francesi di utilizzare il termine "variante", studiosi polacchi di critica genetica impieghino il termine senza esporre le ragioni di una simile scelta ed evitando di entrare nel merito delle affinità e delle differenze con la variantistica italiana.

Negli ultimi dieci anni si registrano in Polonia importanti lavori in campo genetico, dedicati alle opere di singoli autori; segnaliamo in particolare un vasto interesse nei confronti dell'opera manoscritta di Zbigniew Herbert, alla quale si sono dedicati alcuni degli studiosi più attivi in questo campo, fra i quali Mateusz Antoniuk⁵⁹ e, in ambito polonistico italiano, Francesca Fornari⁶⁰.

Un vivo interesse, ravvivato anche dal centenario della nascita dell'autore occorso nel 2021, si sta sviluppando anche nei confronti dell'opera manoscritta di Tadeusz Różewicz, alla quale è stata dedicata, nell'ottobre 2021, un'intera conferenza dal titolo "*Pokój w którym robi się poezję*". *Tadeusz Różewicz i proces twórczy* ["Una stanza dove si fa poesia". Tadeusz Różewicz e il processo creativo]⁶¹.

Nel novembre dello stesso anno è stata organizzata, in merito agli studi polacchi sul processo creativo, una conferenza molto partecipata presso l'Università di Łódź, dal titolo

⁵⁶ P. Bem, Ł. Cybulski, *Genetyka tekstów Pierre'a-Marca de Biasiego a polska recepcja krytyki genetycznej*, in M. Prussak, P. Bem, Ł. Cybulski, *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*, IBL PAN, Warszawa 2017, p. 21.

⁵⁷ O. Dawidowicz-Chymkowska, op. cit., p. 7.

⁵⁸ W. Kruszewski, op. cit., p. 69.

⁵⁹ M. Antoniuk, *Pracownia Herberta*, op. cit.

⁶⁰ F. Fornari, *Pracownia pisarska – o brulionach Zbigniewa Herberta*, "Teksty drugie" 6 (2015), pp. 307-325; Eadem, *O brulionach wiersza Pan Cogito i wyobrażenia*, "Konteksty kultury" 15 (2018), pp. 28-40.

⁶¹ Conferenza organizzata presso l'Università Jagellonica di Cracovia da Mateusz Antoniuk e Tomasz Kunz.

Dzieło in statu nascendi [L'opera in statu nascendi], alla quale chi scrive ha preso parte in qualità di relatrice e a cui seguirà una pubblicazione sulla rivista "Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" che già nel 2019 aveva dato alle stampe un ricco volume sui materiali d'archivio⁶².

Per concludere, vorremmo ricordare quanto auspicato nel testo di presentazione del volume del 2020 *Poetyka i genetyka (tekstów)* della rivista "Forum Poetyki":

W trakcie pracy nad tym numerem „Forum Poetyki” przysłała mi do głowy pewna idea. Otóż, czy nie nadszedł czas, aby wreszcie powstał polski ITEM, ośrodek z prawdziwego zdarzenia, który zebrałby doświadczenia wielu pokoleń polskich edytorów i genetyków tekstu. Ośrodek, który nie tylko określałby ramy badań edytorskich i genetycznych, ale także zajmowałby się gromadzeniem i porządkowaniem dokumentów, przygotowywaniem wzorcowych edycji, ich udostępnianiem za pośrednictwem nowych mediów szerokiej publiczności badaczy (i nie tylko). [...] Ta idea, zważywszy na wielki postęp, jaki dokonuje się w kraju w zakresie edytorstwa i krytyki genetycznej, wydaje się warta rozwinięcia i możliwa do zrealizowania. Mam wielką nadzieję, że wielu zechce ją podjąć⁶³.

Crediamo che tale proposta sia stata ampiamente accolta e che il gruppo organizzato attorno alla *Pracownia* di Cracovia stia diventando velocemente un punto di riferimento per gli studi polonistici di genetica.

⁶² M. Woźniak-Łabieniec, *From Literary Archives of the 19th and 20th century*, "Acta Universitatis Lodziensis", 4 (55) (2019).

⁶³ "Forum Poetyki", n. 21 (2020) <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/fp/issue/view/1733> (ultimo accesso 8/01/2022); "Mentre lavoravo a questo numero di 'Forum Poetyki', mi è venuta in mente un'idea. Ebbene, è forse giunto il momento di istituire un ITEM polacco, un vero e proprio centro che raccolga l'esperienza di molte generazioni di editori e di genetisti polacchi. Un centro che non solo definisca il quadro della ricerca editoriale e genetica, ma che raccolga e organizzi documenti, prepari edizioni e le renda disponibili attraverso i nuovi media a un vasto pubblico di ricercatori (e non solo). [...] Questa idea, visti i grandi progressi che si stanno facendo nel Paese nel campo dell'editoria e della critica genetica, sembra degna di essere sviluppata e di possibile realizzazione. Spero sinceramente che molti saranno disposti ad accoglierla".

CAPITOLO II

Tadeusz Różewicz e i manoscritti

2.1 Studi filologici dedicati a Różewicz

La diffusione della critica genetica in Polonia negli ultimi vent'anni ha contribuito notevolmente al crescente interesse nei confronti degli archivi di autori contemporanei. Nel paragrafo precedente abbiamo citato ad esempio alcuni lavori dedicati all'opera manoscritta di Zbigniew Herbert, che è stata ampiamente analizzata in particolare nel monumentale volume *Pracownia Herberta* a cura di Mateusz Antoniuk; per quanto riguarda Tadeusz Różewicz non è ancora apparsa una monografia di simili dimensioni e la sua opera manoscritta rimane esaminata in lavori estremamente specifici, che non di rado hanno preso in considerazione un singolo componimento.

L'attenzione degli ultimi anni verso i manoscritti di Różewicz non è però giustificata esclusivamente da un rinnovato interesse per la filologia d'autore in Polonia, ma dalla volontà dello stesso poeta di mostrare ai lettori la propria officina di lavoro. Come ricorda Stanisław Jaworski, Różewicz pubblicò per la prima volta uno dei suoi manoscritti già nel 1979, sulla copertina della raccolta *Opowiadanie traumatyczne. Duszyczka* [Racconto traumatico. Animula]⁶⁴, per poi proseguire ampiamente questa pratica negli anni Novanta e oltre.

Nel volume del 1991 che prenderemo in esame nel nostro lavoro, ovvero *Plaskorzeźba* [Bassorilievo], a fronte di ogni componimento è presente uno dei relativi manoscritti; anche in *nożyk profesora* [il coltellino del professore] e in numerose altre raccolte fino all'ultima del 2008, *Kup kota w worku* [Compra a scatola chiusa], i manoscritti continueranno a costituire una parte fondamentale dell'opera, a dimostrazione dell'importanza che l'autore conferiva ai propri scartafacci. Ricordiamo inoltre che nel 1993 venne data alle stampe *Historia pięciu wierszy* [Storia di cinque poesie]⁶⁵. Si tratta di un lavoro di grande interesse, nel quale l'autore sembra farsi filologo della sua stessa opera, ripercorrendo la genesi di cinque componimenti di particolare importanza, non solo per il loro contenuto, ma anche per quanto riguarda il processo creativo.

⁶⁴ S. Jaworski, *Piszę, więc jestem...*, op. cit., p. 102.

⁶⁵ L'edizione del 1993, in soli 250 esemplari, fu presentata durante la 48° edizione della *Kłodzki Wieczór Artystyczny*, completamente dedicata a Tadeusz Różewicz; nel 2011, in occasione del novantesimo compleanno dell'autore, il libro venne ristampato in una nuova versione a colori di grandi dimensioni che consente di apprezzare al meglio i manoscritti, cfr. B. Michnik, *Wstęp do Historii*, in T. Różewicz, *Historia pięciu wierszy*, Biuro Literackie, Wrocław 2011, p. 7.

Una delle cinque “storie” prende in esame il lavoro che ha portato alla formazione del componimento *Zwierciadło* [Lo specchio], a nostro avviso una poesia fondamentale per affrontare la questione del silenzio nella fase tarda del poeta. Su questi versi torneremo nella seconda parte del lavoro e ne approfondiremo la tematica legata alla figura di Rembrandt, centrale all’interno del componimento. I manoscritti mostrati in *Historia pięciu wierszy*, tuttavia, rivelano come il riferimento a Rembrandt sia occorso solo verso la metà del processo scrittoriale, mentre inizialmente l’accento era posto sull’importanza del silenzio dopo anni di chiasso (il primo titolo dell’opera era *po latach zgiełku*, dunque letteralmente “dopo anni di chiasso”, poi cambiato in *autoportret w lustrze*, “autoritratto allo specchio”)⁶⁶.

Stanisław Jaworski, tra i primi promotori della critica genetica in Polonia, al termine del suo volume *Piszę, więc jestem...*, dedica alcune riflessioni al componimento *Czas na mnie* [Tocca a me] di Tadeusz Różewicz, inserito in *Bassorilievo*. Jaworski sottolinea come la tendenza a mostrare i propri manoscritti fosse diventata per il poeta una pratica costante, che sembrava voler disvelare a poco a poco il mistero del lavoro scrittoriale, fin lì celato⁶⁷. Pur riconoscendo la parzialità del proprio lavoro, basato su un singolo foglio manoscritto pubblicato nel volume *Bassorilievo* accanto alla versione a stampa, Jaworski tenta di dare una dimostrazione pratica dei procedimenti della critica genetica, esposti in maniera teorica nei capitoli precedenti del suo volume. Pur non conoscendo la posizione, all’interno del processo creativo, delle due versioni sul foglio manoscritto analizzato, Jaworski procede con quella che chiama “interpretazione della differenza” (*interpretacja różnicy*), arrivando a dei risultati notevoli, seppur esposti in maniera molto concisa. Si tratta infatti di uno dei rari manoscritti pubblicati dall’autore in *Bassorilievo* che mostrano realmente parte del processo creativo, mentre nella maggior parte dei casi si tratta di ultime redazioni molto vicine al testo a stampa.

Przemysław Dakowicz, all’interno della sua interessante monografia nella quale approfondisce l’aspetto religioso della poetica dell’autore, dedica molto spazio al componimento *Czas na mnie* e ne analizza le versioni manoscritte già prese in esame da Jaworski⁶⁸. Dakowicz sostiene di aver prestato attenzione a questo componimento in particolare perché, come abbiamo già sottolineato, costituisce uno dei pochi casi in cui il manoscritto si distingue significativamente dalla versione a stampa. Per quanto ciò sia vero (limitatamente ai

⁶⁶ Ivi, pp. 22-34.

⁶⁷ S. Jaworski, *Piszę, więc jestem...*, op. cit., p. 102

⁶⁸ P. Dakowicz, *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, pp. 115-152.

manoscritti pubblicati nel volume *Bassorilievo*), dobbiamo tuttavia obiettare che un'analisi dei manoscritti non dovrebbe mai ridursi al materiale pubblicato dall'autore, per quanto interessante esso possa apparire. Dakowicz afferma inoltre come non sia possibile stabilire se i manoscritti pubblicati nel volume *Bassorilievo* siano i soli esistenti; a tal riguardo riferisce di una conversazione avuta con il curatore del volume Jan Stolarczyk nel novembre del 2014 (dunque qualche mese dopo la scomparsa di Różewicz), il quale avrebbe confermato allo studioso che i brogliacci inseriti nella raccolta fossero i soli mai scritti dall'autore⁶⁹.

Non sappiamo se Stolarczyk abbia mentito consapevolmente o se ritenesse davvero che i manoscritti da lui pubblicati fossero i soli esistenti, tuttavia ad oggi sappiamo con certezza che di ogni componimento di *Bassorilievo* esistono diverse redazioni, non di rado molto differenti da quelle pubblicate; ciò è confermato dal lavoro che abbiamo eseguito su tali manoscritti, dei quali abbiamo rinvenuto svariate versioni inedite. Vedremo più avanti come il nostro lavoro di archivio abbia portato alla luce brogliacci di grande interesse e profondamente diversi dalla versione finale a stampa; ciò si può notare anche a proposito di quei componimenti di cui erano state pubblicate delle versioni manoscritte che costituivano poco più che una ricopiatura in bella precedente la redazione definitiva.

Per questa ragione riteniamo che un serio lavoro filologico non possa mai basarsi esclusivamente su manoscritti pubblicati dall'autore stesso e che di conseguenza le osservazioni di Jaworski e di Dakowicz, per quanto nelle loro analisi arrivino a delle considerazioni significative, risultano parziali e poco attendibili dal punto di vista filologico.

Stanisław Jaworski torna nuovamente a interessarsi del processo creativo in Różewicz alcuni anni più tardi in un interessante articolo che non prende in esame dei componimenti in particolare, ma si limita a osservare il fenomeno nella sua totalità, con qualche sporadico riferimento ancora ai componimenti inseriti in *Bassorilievo*. Anche in questo caso tuttavia Jaworski trae le proprie conclusioni sulla genesi delle opere del poeta prendendo in considerazione i soli manoscritti pubblicati, sollevando alcuni dubbi (lasciati irrisolti) sul fatto che essi possano realmente rappresentare il processo creativo dell'opera nella sua interezza⁷⁰.

Jaworski analizza ciò che definisce “drobne poprawki” (“piccole correzioni”), sottolineando come anch'esse possano rivelare nuovi aspetti testuali⁷¹, in maniera analoga a

⁶⁹ Ivi, p. 118.

⁷⁰ S. Jaworski, *Gry tekstowe Tadeusza Różewicza*, in *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, a cura di W. Browarny, Universitas, Kraków 2007, p. 28.

⁷¹ Ivi, p. 137.

quanto da lui precedentemente eseguito in merito a *Czas na mnie*. Nonostante il lavoro sui manoscritti risulti anche in questo caso poco rilevante dal punto di vista filologico, tuttavia Jaworski mette in luce la motivazione quasi ludica che spinge il poeta a lasciar intravedere uno scorcio del proprio processo scrittoria. Il critico rileva come per l'autore presentare le proprie opere in versioni ancora provvisorie assieme alla redazione definitiva costituisca infatti l'atto di una determinata strategia, volta a mostrare il testo nella sua multidimensionalità, strategia che diventerà programmatica grazie al volume del 1996 intitolato *zawsze fragment* [sempre un frammento]⁷².

È fondamentale riconoscere che è esattamente questa l'intenzione con la quale Różewicz mostra il proprio materiale di lavoro, ovvero persuadere il lettore che tutto ciò che egli legge, l'opera nella sua versione "definitiva", non è altro che un frammento, una parte minima, di un'unità maggiore e impossibile da racchiudere in qualsiasi forma chiusa e definita: si tratta dell'opposizione costante in Różewicz (e sulla quale torneremo) tra *wiersz* (componimento) e *poezja* (poesia, intesa come entità sovrasensibile), nella quale il *wiersz* costituisce, appunto, "sempre un frammento" della *poezja*.

Wojciech Kruszewski, nel suo importante volume *Rękopisy i formy*, nel quale approfondisce molte questioni relative ai metodi della critica genetica, si concentra sull'analisi di alcune opere di Tadeusz Różewicz e di Anna Kamińska. Per quanto riguarda Różewicz approfondisce alcuni componimenti dedicati alla morte della madre e basa le proprie analisi su dieci manoscritti reperiti nel Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza di Varsavia risalenti all'anno 1969⁷³.

L'approccio di Kruszewski ai manoscritti rispetto agli studi precedentemente menzionati dimostra maggiore rigosità filologica; fornisce una descrizione accurata delle qualità dei fogli reperiti, delle loro dimensioni, nonché dei criteri per i quali ha potuto stabilire un certo ordine nella ricostruzione della genesi delle varie opere. Nelle sue analisi critico-genetiche, tuttavia, non fornisce una trascrizione integrale dei manoscritti presi in esame (le cui riproduzioni fotografiche sono inserite in appendice al volume).

Marzena Woźniak-Łabieniec dedica un articolo alle varianti del componimento *Ranny* [Ferito], procedendo da una versione manoscritta alle diverse redazioni a stampa dell'opera,

⁷² Ivi, p. 138.

⁷³ W. Kruszewski, *Rękopisy i formy*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010, p. 124.

apparsa per la prima volta sulla rivista “Odrodzenie” nel 1945⁷⁴. Il lavoro di Woźniak-Łabieniec non è propriamente circoscrivibile nell’ambito di una ricerca sui manoscritti, ma riguarda più da vicino ciò che Pierre-Marc de Biasi definisce “genetica dei testi a stampa” e che si distingue dalla genetica dei manoscritti⁷⁵; Woźniak-Łabieniec prende infatti in considerazione una sola versione manoscritta che risulta evidentemente una redazione finale del processo creativo (possiamo affermarlo dalla pulizia del testo che presenta un’unica cancellatura e dalla firma dell’autore che di solito accompagna i testi ritenuti definitivi).

L’approfondimento di Woźniak-Łabieniec si inserisce nel solco del lavoro intrapreso in questo senso da Andrzej Skrendo, il quale ha ampiamente analizzato le variazioni di molti testi a stampa apparsi, in versioni lievemente mutate, in raccolte diverse, a volte anche a distanza di molti anni⁷⁶.

Tra quanti si sono occupati dei manoscritti dei Różewicz dobbiamo menzionare anche Zbigniew Władysław Solski, il quale ha analizzato le due versioni manoscritte del più celebre scritto teatrale dell’autore, *Kartoteka* [Cartoteca]. Solski riconosce che tali redazioni manoscritte presentano delle differenze tanto significative con la versione a stampa da ricordare le variazioni apportate dall’autore stesso nella sua reinterpretazione dell’opera dei primi anni Novanta, *Kartoteka rozrzucona* [Cartoteca sparpagliata], anch’essa presa in esame da Solski nelle sue varie redazioni⁷⁷. Anche Solski, come Kruszewski, allega in appendice alcune riproduzioni dei manoscritti di *Kartoteka*, dei quali non fornisce una trascrizione completa.

2.2 Considerazioni sul processo creativo in Tadeusz Różewicz

Come si è detto nel paragrafo precedente, è stata ampiamente studiata la tendenza di Różewicz a riscrivere le proprie opere presentando singoli componimenti in volumi distanti fra loro anche di molti anni o riproponendo intere raccolte poetiche modificando il loro contenuto. Andrzej Skrendo, nell’approfondire questo aspetto della poetica dell’autore, ha parlato di

⁷⁴ M. Woźniak-Łabieniec, *From Manuscript to First Printed Edition. On the Early Variants of the Poem Ranny by Tadeusz Różewicz*, “Acta Universitatis Lodziensis” 4(55) (2019), p. 205.

⁷⁵ P. M. de Biasi, op. cit., p. 67.

⁷⁶ Cfr. ad esempio A. Skrendo, *Przepisywanie Różewicza*, in *Przekraczanie granic*, op. cit., pp. 32-45.

⁷⁷ Z. W. Solski, *Fiszki Tadeusza Różewicza. Technika kompozycji w dramacie i w poezji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2011.

un’“instabilità ontologica del testo”⁷⁸. Questa caratteristica comporta la compresenza di numerose versioni diverse delle stesse opere, delle quali, secondo Skrendo, non sarebbe possibile ricostruire la genealogia, nonché la pratica diffusa di pubblicare i propri manoscritti⁷⁹. Skrendo sottolinea, inoltre, come sia sintomatico il fatto che Różewicz abbia riscritto entrambi i suoi esordi, quello poetico con *Niepokój* [Inquietudine, 1947] e quello teatrale con *Kartoteka* [Cartoteca, 1960]⁸⁰.

Nell’edizione delle *Utwory zebrane* [Opere raccolte, 2005], infatti, delle cinquantaquattro poesie che componevano *Niepokój*, ne sono state conservate solamente undici senza cambiamenti (mentre ben dieci sono state del tutto eliminate)⁸¹. Nel 1992, inoltre, l’autore si congedò dall’attività teatrale tornando alla sua opera d’esordio e riscrivendola completamente, dando vita a uno spettacolo aperto (si tratta di dodici prove teatrali filmate dalla televisione polacca che Różewicz non ha mai portato in scena nella forma di uno spettacolo integrale), che fin dal titolo si prefiggeva un radicale scardinamento del proprio capolavoro teatrale: *Kartoteka rozrzucona* [Cartoteca sparpagliata, 1992].

È stata inoltre portata alla luce la tendenza di alcuni componimenti a vagare di raccolta in raccolta, dando vita a dei volumi “riciclati” che eliminano qualsiasi differenza tra un nuovo volume di poesie, una raccolta di componimenti già editi e un’antologia tematica (come potrebbero considerarsi *Matka odchodzi* [Mamma se ne va, 1999] e *Uśmiechy* [Sorrisi, 2000])⁸².

Ciò che ci interessa nel nostro lavoro non è tuttavia questa particolare operazione di riscrittura che coinvolge i testi editi, bensì proprio quel lavoro di ricostruzione genealogica che a detta di Skrendo sarebbe impossibile da eseguire. Nel lavoro sui manoscritti, che esporremo nel capitolo successivo, abbiamo tentato non solo di ricostruire la genesi di alcune poesie di *Bassorilievo* (con tutti i limiti che questo procedimento comporta), ma soprattutto di interpretarne il significato, soffermandoci sui singoli stadi di formazione di ognuna di esse e sulle varianti che le contraddistinguono.

L’instabilità del testo, secondo Skrendo, sarebbe all’origine della frequente pubblicazione da parte di Różewicz dei propri manoscritti; noi crediamo, invece, che la pratica

⁷⁸ A. A. Skrendo, *Przodem Różewicz*, IBL, Warszawa 2012, p. 9.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Di *Kartoteka* esiste una traduzione italiana a cura di A. M. Raffo, uscita su “Sipario” a soli tre anni dalla versione polacca: T. Różewicz, *Cartoteca*, trad. di A. M. Raffo, “Sipario”, 18 (1963), 208/209, pp. 69-77.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ivi, p. 10.

di esporre ai lettori i propri brogliacci derivi dalla precisa volontà di mostrare la poesia al di fuori della propria forma, nel tentativo di rendere partecipe il lettore del processo che precede la cosiddetta versione definitiva.

Si è già fatto riferimento all'importanza che nella poetica di Różewicz assume la distinzione tra *wiersz* e *poezja*; pubblicando i propri manoscritti il poeta intende, a nostro avviso, porre in risalto l'esistenza della *poezja* al di là del *wiersz*. È questa l'operazione che Różewicz compie dando alle stampe il volume *Historia pięciu wierszy* di cui si è parlato nel paragrafo precedente. Come ha osservato Janusz Drzewucki, il tema principale di quattro delle cinque poesie trattate nel volume consiste nel mostrare "poezja poza formą, poza wierszem, poza poezją"⁸³.

Ancora Drzewucki rileva come a comporre il contesto nel quale si manifesta la poesia sia il silenzio⁸⁴; il silenzio e la reticenza giocano un ruolo fondamentale nel processo creativo dell'autore così come nella sua poetica, che sembra emergere dagli abissi che vorrebbero farla tacere. Su questo tema, strettamente correlato al titolo stesso della raccolta *Bassorilievo*, torneremo ampiamente nella seconda parte di questo lavoro, dedicata alle declinazioni del tema del silenzio nell'opera dell'autore.

La reticenza emerge in maniera forte dal confronto con i manoscritti; dalla nostra ricerca è risultato infatti che la principale caratteristica del processo creativo di Różewicz consiste nella riduzione. La concisione tipica di gran parte della sua poesia risulta essere dunque lo stadio finale di un lungo procedimento di eliminazione di quanto ritenuto superfluo. L'analisi di questo materiale in eccesso, che l'autore ha deciso di eliminare, è di fondamentale importanza, a nostro avviso, per comprendere alcuni aspetti della sua poetica, col fine di illuminare il piano dal quale fuoriesce il bassorilievo della sua poesia.

Dal materiale contenuto nell'Archivio Różewicz emerge il lungo lavoro di limatura che l'autore eseguiva sulle proprie opere. Del resto questo è un tratto del proprio processo creativo che Różewicz non ha mai nascosto e che, anzi, teneva a sottolineare:

Są poeci, którzy od razu rzucali wiersz na papier w jego ostatecznej formie, ale, jak pan widzi, nie jest to mój przypadek. Przeciwnie, zwłaszcza jeśli chodzi o pierwsze tomy – *Niepokój*, *Czerwona rękawiczka* i *Równina* – miały one od dziesięciu do dwudziestu redakcji każdego utworu. Mały

⁸³ J. Drzewucki, *Smaki słowa. Szkice o poezji*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999, p. 59; "La poesia al di fuori della forma, al di fuori del componimento, al di fuori della poesia".

⁸⁴ Ivi, p. 60.

wiersz miał czasem piętnaście redakcji, objętościowo, mógł więc tworzyć właściwie mały kajecik, osobny zeszyt⁸⁵.

Da queste molte versioni di cui parla l'autore, come emerso anche dall'analisi dei manoscritti di *Bassorilievo* (che a differenza di quanto affermato dall'autore in merito alle prime raccolte si aggirano attorno alle tre o quattro redazioni per ogni componimento), si nota una fase iniziale in cui Różewicz sembra dare spazio a un flusso di pensieri continuo che spesso prende le forme di un brano in prosa; non di rado le prime stesure delle sue poesie sono di lunghe dimensioni e occupano uno spazio di molte volte superiore a quello della versione definitiva.

Successivamente inizia la fase di riduzione: nelle seconde e terze stesure notiamo un numero ingente di cancellature e di rielaborazioni di intere strofe nell'intento di ridurre il più possibile il numero di parole al loro interno. In questa fase il significato sembra come comprimersi nel verso e farsi più ermetico: Różewicz tenta di allontanarsi il più possibile da una dimensione personale e privata aspirando a una dimensione più universale. Questo passaggio è evidente in molti componimenti nei quali vengono eliminate intere strofe dal carattere autobiografico. Pensiamo ad esempio alla terza versione di ****poezja nie zawsze*, in cui viene sviluppato in due strofe il tema della poesia che appare al poeta nell'immagine del corpo della donna amata: "zjawia się w oczach / kobiety lśni na powierzchni / wody na ustach / tylko słowa wychodzące / z Twoich ust mają / jeszcze dla mnie ~~jakiś sens~~"⁸⁶. Queste due strofe verranno progressivamente ridotte fino a non lasciarne traccia nella versione definitiva, in cui rimane soltanto la parola *usta* ("labbra"), a indicare una delle molteplici incarnazioni della parola poetica.

Un altro esempio di questo procedimento di compressione del messaggio poetico è riscontrabile nei primi abbozzi di *Do Piotra*, che come vedremo condivide la propria genesi con il componimento che abbiamo appena citato. In questo contesto l'autore elimina il riferimento biografico riguardante la morte della madre e del fratello maggiore, il cui ricordo (rappresentato dagli occhiali della madre defunta e dall'ultima lettera del fratello scritta dal

⁸⁵ T. Różewicz, *Wbrew sobie*, Biuro Literackie, Wrocław 2011, p. 332; "Ci sono poeti che buttano giù una poesia già nella sua forma definitiva, ma come puoi vedere, questo non è il mio caso. In media, specialmente per quanto riguarda le prime raccolte – *Inquietudine*, *Il guanto rosso*, *Pianura* – ogni componimento aveva dalle dieci alle venti redazioni. Una piccola poesia poteva avere a volte fino a quindici redazioni, dunque per le sue dimensioni poteva formare un piccolo libretto, un taccuino a sé".

⁸⁶ "appare negli occhi / di una donna splende sulla superficie / dell'acqua sulle labbra / solo le parole che escono / dalla tua bocca hanno / ancora ~~un qualche senso~~ per me".

carcere) rappresenta per il poeta l'essenza stessa della poesia. Tali riferimenti personali verranno del tutto eliminati nelle versioni successive e tale motivo tematico non avrà alcun riscontro nella versione a stampa.

Questo procedimento, che in *Bassorilievo* sembra giungere alle sue estreme conseguenze, porta alla composizione di poesie in cui gran parte dei temi inseriti nei primi abbozzi non sono più riconoscibili e sembrano scomparire. Drzewucki, riferendosi al lavoro eseguito dall'autore in *Historia pięciu wierszy* e mettendolo in relazione anche a *Bassorilievo*, sottolinea come nel proprio processo creativo Różewicz proceda per eliminazione nel tentativo di denudare il significato di ogni altro elemento:

Rzecz jednak w tym, co zauważyliśmy już przy okazji *Plaskorzeźby*: Różewicz nie dopisuje, Różewicz skraca. To, co okazuje się wersją ostateczną, jest w rzeczy samej wierzchołkiem góry lodowej: [...] Praca nad wierszem – tak jak została w tej książce zademonstrowana – okazuje się czymś w rodzaju obierania owocu. Aż do pestki, aż do sedna znaczenia⁸⁷.

Ciò che rimane nella versione finale sono dunque dei versi brevi, scarni, ma estremamente significanti, in cui ogni parola è fondamentale e contribuisce al sottile equilibrio che fa in modo che delle poesie apparentemente così semplici nascondano in realtà numerosi contenuti nascosti (aspetto, questo, che bisogna tenere in considerazione nella traduzione, che risulta di conseguenza un'operazione molto più complessa di quanto possa apparire).

La parola in questi versi sembra vergare lievemente la carta, lasciando che il suo vasto spazio bianco sovrasti le lettere. La disposizione grafica del testo nella pagina assume spesso un ruolo di primaria importanza nella costruzione del senso dell'opera; ciò emerge, ad esempio, in *Czas na mnie* [***Tocca a me], in cui le poche, brevi parole che occupano la pagina sembrano affondare nel vuoto del bianco, in analogia al contenuto della poesia in cui l'io lirico, al termine della propria vita, si appresta a compiere il viaggio "verso l'altra sponda", in uno straziante dialogo con la madre fatto di monosillabi.

Anche questo è un aspetto riconosciuto dallo stesso Różewicz, che in un'intervista con Stanisław Beres e Joanna Kirnicka ha affermato:

⁸⁷ J. Drzewucki, *Smaki słowa*, op. cit., p. 60; "La questione è la stessa che abbiamo osservato in merito a *Bassorilievo*: Różewicz non aggiunge, Różewicz riduce. Quella che risulta come versione finale è infatti solo la punta dell'iceberg: [...] Il lavoro sulla poesia – come dimostrato in questo libro – è qualcosa di simile all'azione di sbucciare la frutta. Fino al nocciolo, fino al cuore del significato".

U mnie zaś budowa, konstrukcja, montaż utworu, że się tak wyrażę w języku filmu, odgrywały często rolę decydującą. Przesunięcie kilku słów czy złamanie wersu było dyktowane nie tylko składnią lub logiką, ale również kształtem graficznym utworu, jego logiką plastyczną. Moje wiersze to nie tylko myśli i pojęcia, ale również rzeczy namacalne, sensualne⁸⁸.

Nello spazio lasciato in bianco dal testo poetico, Michel Collot, nel suo studio sulla genesi dei testi poetici, individua (riprendendo l'espressione coniata da Julia Kristeva, la cui distinzione tra *pheno-testo* e *geno-testo* ha avuto una vasta fortuna all'interno degli studi critico-genetici)⁸⁹ il luogo del *geno-testo*:

Le blanc fonctionne ainsi comme un espace potentiel, un horizon à explorer; il est le lieu du géno-texte. Il représente cette marge de silence qu'aucune parole ne saurait épuiser, et que la poésie sait préserver autour des mots, pour faire entendre, en même temps que ce qu'ils disent, ce qu'ils auraient pu dire, et ce qu'ils taisent⁹⁰.

Il bianco è dunque lo spazio del silenzio, ovvero quello spazio che rimane vuoto dopo il progressivo processo di riduzione del testo operato dall'autore. Questo "margine che nessuna parola può esaurire" ci sembra una parte costitutiva fondamentale della poetica di Różewicz e rappresenta in maniera plastica quello sfondo del bassorilievo che l'autore, attraverso le sue numerose cancellature, fa tacere.

Przemysław Dakowicz, evidenziando gli effetti di tale operazione di riduzione sul componimento ****Czas na mnie* ha parlato di "amputazione"⁹¹, mentre in relazione ai versi manoscritti ha utilizzato l'immagine di "poesia fantasma":

⁸⁸ T. Różewicz, *Wbrew sobie*, op. cit., p. 333; "Per me la formazione, la costruzione e il montaggio dell'opera, per dirla nel linguaggio cinematografico, hanno spesso giocato un ruolo decisivo. Spostare qualche parola o spezzare un verso era dettato non solo dalla sintassi o dalla logica, ma anche dalla forma grafica del brano, dalla sua logica plastica. Le mie poesie non sono solo pensieri e concetti, ma anche cose tangibili e sensuali".

⁸⁹ Cfr. J. Kristeva, *Semeiotikè. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 228-229: "Il testo non è un *fenomeno* linguistico, non è, cioè, la significazione strutturata presente in un corpus linguistico visto come una struttura piatta. Ne è la *generazione*; una generazione inscritta in quel "fenomeno" linguistico, in quel *pheno-testo* che è il testo stampato, ma che non è leggibile se non quando si risale *verticalmente* attraverso la genesi: 1) delle sue categorie linguistiche, e 2) della topologia dell'atto significante. La significanza sarà questa generazione che si può definire doppiamente: 1) come generazione del tessuto linguistico e 2) come generazione dell' "io" che si mette nella posizione di presentare la significanza. Quella che si apre in questa verticale è l'operazione (linguistica) della generazione del *pheno-testo*. Chiameremo quest'operazione un *geno-testo*, scindendo la nozione di testo in *pheno-testo* e *geno-testo* (superficie e contenuto, struttura significata e produttività significante)".

⁹⁰ M. Collot, *Tendances de la genèse poétique*, "Genesis" nr. 2 (1992), p. 16.

⁹¹ P. Dakowicz, *Poeta (bez)religijny*, op. cit., p. 147; "Dalla metafora dell'amputazione del testo si può introdurre un'altra metafora (utile nella ricostruzione del processo testuale): quella di poesia fantasma. Proprio come un uomo a cui è stato rimosso un arto prova ancora un dolore reale e intenso nella parte tagliata e inesistente del proprio corpo, così una poesia, di cui è stata amputata una parte, è paradossalmente collegata a quella che è stata rimossa

Z metafory amputacji tekstu można by wprowadzić inną metaforę (pomocną w procesie śledzenia procesu tekstualizacji) – wiersza fantomowego. Jak człowiek, któremu usunięto kończynę, odczuwa realny, dotkliwy ból w odciętym, nieistniejącym fragmencie własnego ciała – tak wiersz, którego część amputowano, pozostaje w paradoksalnym związku z częścią usuniętą [...] W ostatecznym kształcie wiersza dedykowanego Puzynie, mimo że jest to kształt skończony, wyposażony w sobie tylko właściwe, precyzyjne znaczenie, przechowało się wspomnienie relacji z wierszem-źródłem, wspomnienie, które można by nazwać kształtem/znaczeniem fantomowym. Prezentując na s. 18 *Plaskorzeźby* uprzednie wersje rękopiśmienne, poeta nakłania czytelnika do skorygowania perspektywy odbiorczej⁹².

Siamo senz'altro d'accordo con Dakowicz quando afferma che pubblicando i relativi manoscritti delle poesie di *Bassorilievo* l'autore intendesse ampliare la prospettiva del lettore e creare una continuità di significato con le versioni manoscritte. Crediamo, infatti, come osserva anche Marta Bukowiecka nel suo approfondimento sul processo creativo in Różewicz, che i significati delle opere dell'autore non si costituiscano esclusivamente nel contesto di un singolo testo, quanto nella relazione fra le loro varianti⁹³. Per questa ragione riteniamo fondamentale il processo genetico che porta a ricostruire il formarsi di ogni componimento, col fine di analizzarne le diverse redazioni e di aggiungere nuovi livelli di significato al testo a stampa, che è sempre, come sembra suggerire lo stesso autore, solo “momentaneamente definitivo”.

2.3 L'Archivio Różewicz e il *corpus* dell'avantesto

Nel prossimo capitolo presenteremo il nostro lavoro su alcuni manoscritti inediti di *Bassorilievo*. Prima di procedere con la trascrizione e la relativa analisi delle varianti, vorremmo soffermarci sulla natura dei materiali che verranno presi in esame e sul loro reperimento.

I manoscritti di Tadeusz Różewicz sono attualmente conservati nell'Istituto Nazionale Ossolineum di Breslavia (Zakład Narodowy im. Ossolińskich) e presso il Museo della

[...] Nella forma definitiva del poema dedicato a Puzyna, nonostante essa sia finita, dotata dunque di un suo preciso significato, il ricordo del rapporto con la poesia-fonte, ricordo che si potrebbe definire una forma/significato fantasma, viene mantenuto. Presentando le prime versioni manoscritte a pagina 18, il poeta persuade il lettore a correggere la propria prospettiva di ricezione”.

⁹² Ivi, p. 149.

⁹³ M. Bukowiecka, *Dzieło jako proces*, “Czytanie Literatury” nr 6 (2017), p. 162.

Letteratura Adam Mickiewicz di Varsavia (Muzeum LiteratURY im. Adama Mickiewicza). I materiali da noi presi in esame sono stati rinvenuti integralmente presso l'Archivio Różewicz conservato nell'istituto Ossolineum di Breslavia. Il Museo della Letteratura Adam Mickiewicz, infatti, secondo quanto riportato nei loro cataloghi, non contiene alcun manoscritto riconducibile alla raccolta *Bassorilievo*; tuttavia, la chiusura di tale ente per la quasi totalità del periodo pandemico non ci ha consentito di verificare personalmente questo dato e non escludiamo che alcuni manoscritti da noi non reperiti possano trovarsi negli archivi di questa biblioteca.

L'archivio Tadeusz Różewicz conservato presso l'Ossolineum di Breslavia contiene un'incredibile quantità di materiale che spazia dalla corrispondenza personale e di lavoro dell'autore, ai brogliacci di testi poetici, drammaturgici e in prosa, a documenti personali e appunti vari. In questa sterminata moltitudine di materiale solo la corrispondenza gode ad oggi di una catalogazione affidabile che consente un'agile consultazione⁹⁴. Il materiale rimanente è raccolto in maniera approssimativa in cartelle che riportano a volte il periodo a cui si fanno risalire i manoscritti (spesso senza alcuna distinzione fra testi poetici e in prosa), mentre altrove vi è l'indicazione di specifiche raccolte poetiche o di *pièces* teatrali.

Dai nostri riscontri abbiamo potuto constatare, tuttavia, che tale catalogazione è spesso fallace e fuorviante, poiché non di rado vengono a trovarsi in posizioni adiacenti testi chiaramente molto distanti tra loro nel tempo e che non corrispondono alla datazione fornita sulla cartella. Inoltre, anche quando vi è l'indicazione di un'opera specifica, questa risulta spesso mancante di alcuni manoscritti presenti invece in altri raccoglitori. Tale confusione nella catalogazione dell'archivio ha comportato una notevole difficoltà nel reperimento dei materiali utili ai fini della nostra ricerca.

Bisogna sottolineare, inoltre, che la catalogazione fornita dall'archivio è di per sé approssimativa, poiché non fornisce un'indicazione dettagliata e completa dei singoli materiali contenuti all'interno delle cartelle. Ciò significa che ad oggi non è stato ancora svolto un lavoro

⁹⁴ Ciò è dovuto presumibilmente al recente interesse per la corrispondenza di Tadeusz Różewicz con alcuni dei suoi più cari amici e collaboratori, che ha portato all'edizione di importanti volumi dal grande successo editoriale. Fra le corrispondenze già pubblicate (alle quali ne seguiranno probabilmente molte altre), ricordiamo: T. Różewicz, Z. e J. Nowosielscy, *Korespondencja*, a cura di K. Czerni, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009; K. Dedecius, T. Różewicz, *Listy 1961 – 2013*, t. I-II, a cura di A. Lawaty, M. Zybura, Universitas, Kraków 2017; R. Przybylski, T. Różewicz, *Listy i rozmowy (1965-2014)*, a cura di K. Czerni, Sic!, Warszawa 2019; C. Miłosz, T. Różewicz, *Braterstwo poezji. Korespondencja, wiersze i inne dialogi (1947-2013)*, a cura di Emil Pasiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2021.

sistematico per riconoscere e ordinare i fogli conservati e che di conseguenza non si conosce con esattezza l'entità di tutto il materiale manoscritto contenuto nell'Archivio Różewicz.

Per queste ragioni dobbiamo segnalare, prima di intraprendere il lavoro di analisi delle varianti, che il nostro lavoro potrebbe risultare incompleto; non escludiamo, infatti, che altri manoscritti riconducibili a *Bassorilievo* e da noi non reperiti si trovino all'interno del suddetto archivio o in quello conservato nel Museo della Letteratura di Varsavia al quale non abbiamo avuto modo di accedere; è estremamente probabile, inoltre, che alcuni manoscritti non si siano affatto conservati.

Dei ventisei componimenti contenuti nella raccolta *Bassorilievo* il nostro lavoro di analisi si è concentrato sui seguenti dieci: *bez* [senza], ****poezja nie zawsze* [***la poesia non sempre], *teraz* [ora], *coś takiego* [una cosa del genere], *Dwa wierszyki* [Due piccole poesie], *czarne plamy są białe* [le macchie nere sono bianche], *jeszcze próba* [ancora un tentativo], *więc jednak żyje się pisząc wierszy za długo?* [dunque a scrivere poesie si vive troppo a lungo?], *Do Piotra* [A Piotr], *Rozmowa z Przyjacielem* [Conversazione con un Amico].

Al materiale reperito si devono aggiungere anche alcuni brogliacci che non sono stati inseriti nel lavoro e che sono relativi alle seguenti sei poesie: *Poemat równoczesny* [Poema simultaneo], *Myrmekologia* [Mirmecologia], *Świnobice* [La macellazione del maiale], *Gawęda o poetach* [Una chiacchierata sui poeti], *Poemat autystyczny* [Poema autistico], *przerwana rozmowa* [conversazione interrotta].

Dei restanti dieci componimenti della raccolta non è stato possibile reperire alcun foglio manoscritto; si tratta delle poesie: ****na początku* [***in principio], ****czas na mnie* [***tocca a me], ****Einst hab ich die Muse gefragt*, *Czytanie książek* [Lettura di libri], *“Der Tod ist ein Meister aus Deutschland”*, *życie w cieniu* [una vita nell'ombra], *Kredowe koło* [Il cerchio di gesso], ****Wygaśnięcie Absolutu niszczy* [***L'estinzione dell'Assoluto annienta], *Biedny August von Goethe* [Il povero August von Goethe], *“Sukces” i prośba* [Il “successo” e una richiesta].

La decisione di non inserire nell'analisi alcuni manoscritti reperiti è stata determinata dalla loro quasi totale corrispondenza con la versione a stampa, che non avrebbe consentito di arrivare a osservazioni utili ai fini della ricerca. Ribadiamo, inoltre, di aver preso in considerazione dei manoscritti inediti e che solo in alcuni casi la nostra analisi ha preso in esame anche le versioni manoscritte pubblicate all'interno del volume *Bassorilievo*. Ciò costituisce una novità all'interno degli studi różewiczani, poiché fino ad ora, come abbiamo sottolineato

nei paragrafi precedenti, le analisi delle varianti relative alla raccolta *Bassorilievo* si sono limitate ai testi manoscritti scelti dall'autore per la pubblicazione accanto alla versione a stampa.

Il *corpus* dell'avantesto da noi preso in esame, per utilizzare un termine proprio della critica genetica, è composto da un totale di trenta fogli manoscritti, la maggior parte dei quali direttamente riconducibili alle opere analizzate, mentre in altri casi, più rari, sono stati inseriti nell'avantesto dei brogliacci ritenuti affini o in ogni caso rilevanti ai fini della ricostruzione della genesi dei componimenti.

Post scriptum

Un ritrovamento dell'ultimo momento ha portato alla luce alcuni importanti manoscritti, due dei quali riconducibili rispettivamente a *życie w cieniu* e a ****Einst hab ich die Muse gefragt*, per l'analisi dei quali si rimanda senz'altro a lavori futuri. Si segnala inoltre una prima attestazione del titolo della raccolta, *Plaskorzeźba*, accompagnato da una datazione risalente al 1985 e seguita da una serie di abbozzi di opere inedite; è stato inoltre possibile recuperare ciò che costituisce con ogni probabilità una prima versione di *bez*: si tratta di due fitte pagine di prosa che riportano due titoli, *żądza* [passione] e *życie bez BOGA* [la vita senza DIO]. Accanto ai titoli è presente la data "febbraio 1983", che renderebbe questo manoscritto il più antico fin qui reperito della raccolta *Bassorilievo*.

CAPITOLO III

Trascrizione dei manoscritti e analisi delle varianti

3.0 Metodo di trascrizione

Per la trascrizione dei manoscritti abbiamo scelto una versione diplomatica, che consiste nel riprodurre il documento in maniera identica a come appare il foglio manoscritto, ricopiando la disposizione del testo nel modo più preciso possibile. Abbiamo utilizzato il carattere barrato per le cassature, e le sergenti (es. <abc>) per le aggiunte apposte dall'autore a margine di un verso o in interlinea. Per quanto riguarda l'utilizzo delle sergenti ci siamo riferiti al manuale di critica genetica di Marc de Biasi; de Biasi tuttavia differenzia l'uso delle sergenti per delimitare i segmenti aggiunti in interlinea e le caporali (es <<abc>>) per le aggiunte a margine, utilizzando inoltre una barra obliqua / per le sostituzioni immediate⁹⁵. Nel nostro lavoro abbiamo scelto di utilizzare le sergenti per tutti i tipi di aggiunte sia a margine che in interlinea.

In maniera analoga a quanto operato da Różewicz, abbiamo inoltre riprodotto le numerose indicazioni grafiche presenti nel manoscritto (freccie, linee di raccordo, cerchi o quadrati attorno ad alcune parole, sottolineature).

3.1 bez

Di *bez* [senza] è stato possibile recuperare tre versioni manoscritte, oltre alla versione pubblicata in *Bassorilievo* che tuttavia, con l'eccezione di due cancellature poco rilevanti, risulta identica alla versione a stampa.

La decisione di Różewicz di pubblicare a fronte del testo definitivo una versione manoscritta, che non rispecchia affatto la travagliata gestazione del componimento, fa riflettere sul senso di pubblicare ogni poesia di *Bassorilievo* con un suo corrispondente manoscritto. Come in questo caso, anche altrove Różewicz sceglie le versioni manoscritte che più si avvicinano alla versione definitiva; si tratta spesso di vere e proprie copie in bella che ben poco testimoniano del lavoro svolto per dar vita ai componimenti. Różewicz sembra attuare una sorta di inganno nei confronti dei propri lettori, che consiste nel far credere loro che quel che leggono sia il manoscritto, magari l'unico esistente, della poesia in questione, mentre si astiene, con

⁹⁵ P. M. de Biasi, op. cit, p. 127.

rarissime eccezioni, dal pubblicare versioni manoscritte in cui siano evidenti non solo il travagliato lavoro di limatura, ma anche le numerose strofe che sono poi state eliminate e delle quali non vi è traccia nei componimenti disponibili al lettore.

Alla fine della poesia è indicata una data, “marzo 1988 – marzo 1989”, cosa che avviene piuttosto di rado nella raccolta; le poche poesie a riportare una data, tuttavia, si collocano nello stesso arco temporale: si spazia dal 1988 al 1990 (con l’unica eccezione di *kredowe kolo* [cerchio di gesso] datata 1978, ma trascritta il 7 febbraio 1988). Tuttavia sembra plausibile pensare che *bez* sia stata insieme a *Do Piotra*, che si analizzerà più avanti, una delle prime poesie della raccolta a essere stata concepita; questo perché il tema che vi si affronta si ritrova in più punti di *Bassorilievo* in maniera esplicita. Il tema della mancanza di Dio sembra infatti permeare anche le trame dei molti componimenti di carattere metapoetico, nei quali il poeta si interroga sul proprio ruolo e sulla natura della sua poesia, che appare sempre meno legata alla materia del verso e sempre più vicina a uno stato volatile e fugace.

In *bez* Różewicz porta in scena l’abbandono di Dio, la sua dipartita dalla vita dell’uomo, e questa assenza, che è la mancanza cui si allude nel titolo, è il fulcro di gran parte della produzione tarda dell’autore, attorno alla quale ruota in particolare l’intera raccolta *Bassorilievo*.

Il ruolo centrale di questa poesia, che introduce il lettore nel nuovo universo di valori del *poeta emeritus*, è sottolineato dalla posizione in apertura della raccolta; bisogna ricordare che *Bassorilievo* apparve nel 1991 e segnò una sorta di secondo esordio dopo molti anni di silenzio. Un incipit così forte, dunque, in cui si affronta il rapporto con il divino in una prospettiva diversa da quanto Różewicz aveva espresso in precedenza, segna la linea di demarcazione dell’inizio della fase tarda, della quale in seguito verranno approfonditi alcuni aspetti peculiari.

Poiché la versione manoscritta riportata nel volume di *Bassorilievo*, accanto al testo a stampa, non presenta particolari cambiamenti rispetto alla redazione finale, non verrà analizzata; si tratta infatti di un’ultima ricopiatura in bella sulla quale l’autore non è intervenuto in maniera significativa. Il foglio in questione riporta anche il titolo, sottolineato a penna come di consueto, e la firma dell’autore in alto a sinistra, segno del fatto che si tratta di una versione ormai definitiva.

Tra le modifiche apportate da Różewicz al testo si segnala soltanto la cassatura della parola *wydarzeniem* [avvenimento] al primo verso, che sembra essere stata messa tra parentesi

e poi eliminata, per poi però aggiungerla di nuovo accanto alla cancellatura. In alto a destra è presente un breve appunto: “Uwaga sporządzić maszynopisy” [Attenzione redigere i dattiloscritti], in seguito cassata sommariamente con tre brevi tratti di penna perpendicolari. Quest’annotazione conferma ulteriormente che si tratta dell’ultima versione redatta a mano dall’autore prima di essere ricopiata in forma dattiloscritta e così presentata all’editore.

Per quanto riguarda le versioni preparatorie del componimento, che ne costituiscono il cosiddetto avantesto, si prenderanno in considerazione tre manoscritti ritrovati su altrettanti fogli separati. Iniziamo dal primo, che denomineremo V.1:

V. 1

przybierał kształty swoich świątyń
zostawiał mnie w tych pustych
formach a ja klęczałem
i krzyczałem w pustce Ojcie Nasz
nie rozpaczałem
bo nie zauważyłem jego odejścia
przez chwilę miałem uczucie pełni
zdawało mi się że ukrył
się w Słowie... obcowałem
ze słowem... słowo mnie karmiło
odziewało słowo płakało
śmiało się do mnie
klask bił od słowa
ale
w nieokreślonym czasie w niepostrzeżonej chwili
słowo opuściło mnie
rozum mi nie pozwala
duma człowiecza mi nie pozwala

La prima di queste tre versioni è molto differente dal testo finale, ma riteniamo che possa costituire uno dei primi abbozzi dell’opera a ragione delle forti affinità di senso con il testo definitivo. Del materiale che si esporrà di seguito solo il terzo foglio, che riporta una poesia dal titolo *Życie bez* [La vita senza] era stato riconosciuto e catalogato come appartenente alla gestazione di *senza* e conservato separatamente in una foderina di plastica nella cartella 69/16; gli altri due fogli si trovavano sparsi fra altro materiale non catalogato in una cartellina con il titolo di “Kartoteka”, sempre all’interno del raccoglitore 69/16.

La prima versione che analizzeremo si presenta su un foglio a quadretti dalla carta piuttosto ingiallita; la gran parte degli appunti dell’autore, dalla metà degli anni Ottanta ai primi

anni Novanta, si trova su una carta del genere. Anche la grafia, ancora minuta e chiara, connotata spesso da dei tratti che denunciano la velocità con la quale sono stati scritti i versi, riporta a questo periodo. Sul foglio non sono presenti né il titolo, né una datazione, né la firma dell'autore, che del resto si tende a trovare solo quando i componimenti sono già a uno stadio prossimo alla redazione definitiva. I versi sono stati stesi apparentemente con calma, non presentano alcun tipo di cassatura e il foglio in generale si presenta ordinato e pulito.

Sebbene non sia possibile stabilire relazioni e confronti diretti tra questi versi e quelli presenti nella versione finale, analizzeremo di seguito le affinità interne che portano a credere che questa redazione debba figurare nell'avantesto di *bez*; non siamo in presenza cioè di vere e proprie varianti, quanto di un abbozzo ancora solo *in nuce* di ciò che diventerà *bez*, nel quale è possibile individuare molti nuclei tematici presenti anche nelle redazioni successive e che possono senz'altro essere ricollegati alla versione finale della poesia.

Cominciando l'analisi di questa prima versione, notiamo l'invocazione "Ojczy Nasz" [Padre Nostro] che instaura un collegamento diretto con la versione a stampa, grazie al quale possiamo iniziare a stabilire che questi versi abbiano un qualche grado di parentela con le redazioni successive di *bez*; l'invocazione in questo caso si riferisce probabilmente alla preghiera che il soggetto afferma di gridare nel vuoto, mentre nella versione a stampa si tratta di una invocazione diretta a Dio in cui risuonano le ultime parole del Cristo sulla croce ("Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato") e che Różewicz così reinterpreta nelle prime strofe del componimento nella sua versione finale: "ojczy Ojczy nasz / czemu / jak zły ojciec / [...] czemu mnie opuścił / czemu ja opuściłem / Ciebie"⁹⁶.

Nella prima bozza dei versi in questione è presente il solo riferimento al Padre Nostro e, ai versi immediatamente successivi, ritroviamo la confessione del poeta che afferma di non essere stato consapevole in passato dell'assenza di Dio nella propria vita. Qui leggiamo: "nie rozpaczalem / bo nie zauwazyłem jego odejścia"⁹⁷; nella versione finale troveremo: "nie zauwazyłem twojej ucieczki / twojej nieobecności / w moim życiu"⁹⁸.

Analizzando le variazioni fra questi versi, possiamo notare prima di tutto un cambiamento di prospettiva per quanto riguarda l'interlocutore. Mentre nella versione manoscritta è assente un destinatario diretto del messaggio poetico e l'io lirico lascia in sospeso

⁹⁶ "padre Padre nostro / perché / come un padre cattivo / [...] perché mi hai abbandonato / perché io ho abbandonato / Te".

⁹⁷ "non mi disperavo / perché non mi ero accorto della sua dipartita".

⁹⁸ "non ho notato la tua fuga / la tua assenza / nella mia vita".

chi sia l'oggetto della sua narrazione senza mai nominare direttamente Dio, nella versione definitiva il soggetto si rivolge direttamente a Dio, invocandolo, come si è detto, all'inizio della seconda strofa e dialogando direttamente con lui. È interessante notare come una delle parole centrali delle prime redazioni, che racchiude in sé il senso stesso dell'opera, venga sostituita progressivamente da altre espressioni: il sostantivo *odejście* [dipartita], e le sue relative forme verbali, che racchiude in sé il nucleo tematico del componimento, scompare nella versione a stampa e vedremo in seguito in che modo verrà sostituito.

Nel primo verso il soggetto, riferendosi in terza persona a Dio, afferma che questi “prese le forme dei suoi santuari” (“przybierał kształty swoich świątyń”), lasciando il soggetto lirico in delle “forme vuote” (“w tych pustych formach”). L'enigmaticità di queste parole fa sorgere il dubbio che il testo in questione sia la prosecuzione di un primo foglio non pervenutoci; tuttavia, potrebbe trattarsi semplicemente di un inizio *in medias res* che lascia intendere una riflessione antecedente di cui questi versi sono la naturale prosecuzione.

Nei primi sei versi l'autore rappresenta la fase antecedente la scoperta dell'assenza di Dio nella propria vita; il soggetto lirico è ancora ignaro di non potersi rivolgere al Signore perché questi lo ha abbandonato. Eppure Różewicz sembra dire che la dipartita di Dio dalla sua vita fosse avvenuta prima che egli ne prendesse coscienza e lo dimostra attraverso l'immagine del santuario vuoto. L'affermazione secondo la quale “Dio prese le forme dei propri santuari”, che si riveleranno nient'altro che “forme vuote”, potrebbe lasciar intendere che, ben prima che l'uomo si ribellasse al Signore e mettesse in discussione la sua fede in lui, questi se ne fosse già andato, precludendo così all'uomo la possibilità di salvezza e di redenzione e lasciando dietro di sé null'altro se non il simulacro della propria presenza.

Nel libro di Amos, il Signore esorta a non cercarlo nei santuari: “cercate me e vivrete! Non cercate Betel, non andate a Gàlgala, non passate a Barsabea, perché Gàlgala andrà certo in esilio e Betel sarà ridotta al nulla” (Am 5, 4-5). In analogia con le parole di Amos, i santuari cui fa menzione Różewicz sembrano non rispecchiare il “luogo che il Signore, vostro Dio, avrà scelto fra tutte le vostre tribù, per stabilirvi il suo nome” (Deut 12, 4-5), né il luogo dove Salomone e la sua assemblea si recano per consultare il Signore (2Cr 1, 5). I santuari dei quali “Dio prese le forme”, in questa prima bozza riconducibile a *bez*, non sono altro che “forme vuote” nelle quali il soggetto lirico si trova a essere solo con sé stesso, privato di qualsiasi dimensione spirituale. Ecco, dunque, che il santuario diventa il luogo della menzogna, simbolo dell'assenza di Dio nella vita dell'uomo.

La parola che denomina il santuario, *świątynia*, richiama alla memoria un passo nel quale Różewicz spiega le motivazioni che lo portarono a iscriversi alla facoltà di storia dell'arte. In questo splendido brano dal titolo *Do źródeł* [Alle fonti], Różewicz ricorda di aver cominciato a scrivere molti anni prima un poema a proposito della ricostruzione della Basilica di Santa Maria di Cracovia che egli vedeva ridotta in macerie, nient'altro se non un agglomerato informe di rovine, un grande prisma di mattoni e pietre. Nel brano leggiamo:

Fakt, że wybrałem historię sztuki jako przedmiot studiów, nie był przypadkowy. Zapisalem się na historię sztuki, żeby odbudować gotycką świątynię. Żeby, cegła po cegle, wznieść w sobie ten kościół. Żeby, element po elemencie, zrekonstruować człowieka. [...] W tamtym okresie mieszkało we mnie jakby dwóch ludzi. W jednym był podziw i szacunek dla sztuk „pięknych”, dla muzyki, literatury i poezji – w drugim nieufność do wszystkich sztuk. Polem na którym toczyła się walka między tymi osobami, była moja praktyka poetycka⁹⁹.

Per quanto il contesto fra questi due scritti sia decisamente diverso, ad ogni modo è interessante riflettere sull'importanza che l'immagine del santuario riveste nell'orizzonte poetico di Różewicz. La Basilica di Santa Maria distrutta, ridotta in macerie, è senz'altro un simbolo molto forte della decadenza, fisica e morale, che fa direttamente capo alla guerra. Różewicz utilizza questa immagine per esemplificare la missione che intendeva prefiggersi, e che certamente conseguì, di ricreare un linguaggio poetico possibile dopo gli orrori che l'umanità aveva appena attraversato, partendo dalle macerie, da quel “principio della parola” che, lo vedremo meglio in seguito, rimase sempre il punto di riferimento essenziale per la sua ricerca poetica, dagli esordi fino alla fase tarda.

Con *Niepokój* [Inquietudine] nel 1947, l'autore riuscì davvero a ricostruire la parola poetica “elemento per elemento”, arrivando a costruire il santuario gotico della sua, personale, esperienza poetica. Sembra interessante, dunque, mettere in parallelo queste due immagini per ipotizzare come il santuario gotico menzionato in *Do źródeł* sia in qualche modo legato all'idea che si manifesta nell'immagine del santuario vuoto menzionato nel testo manoscritto che qui analizziamo.

⁹⁹ T. Różewicz, *Proza*, t. 3, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004, pp. 143-144. “Il fatto che scelsi storia dell'arte come corso di studi non fu casuale. Mi iscrissi a storia dell'arte per ricostruire un santuario gotico. Per erigere dentro di me, mattone dopo mattone, questa chiesa. Per ricostituire, elemento dopo elemento, l'uomo. [...] In quel periodo vivevano in me due persone diverse. In una c'erano ammirazione e rispetto per le 'belle' arti, per la musica, la letteratura e la poesia; nell'altra sfiducia verso tutte le arti. Il campo sul quale si svolgeva la battaglia fra queste persone era la mia pratica poetica”.

Wojciech Gutowski individua nel santuario (*świątynia*) uno dei motivi più cari all'autore e lo interpreta come simbolo del processo di desacralizzazione portato avanti nelle sue opere. Il santuario è equiparato alla sala d'attesa di una stazione ferroviaria, al luogo per eccellenza in cui si transita brevemente, in modo fugace e distratto¹⁰⁰. I due passi che il critico porta a esempio sono i seguenti:

w Sykstyńskiej Kaplicy
taki ruch gwar większy
jak na dworcu kolejowym

(*Et in Arcadia Ego*, da *Głos Anonima*)

czy zwróciliście uwagę że
wnętrza nowoczesnych domów bożych
przypominają
poczekalnię dworca
kolejowego lotniczego

(*Spadanie*, da *Twarz trzecia*)

In entrambi i casi crediamo che l'autore, nel parlare del santuario da ricostruire dentro di sé, si stia riferendo non solo alla pratica poetica e al progetto artistico che intende portare avanti e che è esplicitato nel brano in prosa, ma anche a una dimensione spirituale che, allo stesso modo, dev'essere ritrovata e costantemente ricostruita pezzo per pezzo, riempita di un valore che sembra essere latente, continuamente fuggevole (come fuggevole diverrà l'entità della poesia a partire da *Bassorilievo* in poi). Del resto, nelle parole di Różewicz, leggiamo che anche l'uomo necessita di una ricostruzione radicale, che per l'autore equivale a erigere dentro di sé una cattedrale gotica.

A sostegno di questa tesi possiamo citare i versi successivi, nei quali vi è la constatazione che è proprio nella Parola, scritta con la maiuscola prima e con la minuscola poi, che Dio si nasconde. Nel testo leggiamo infatti: "przez chwilę miałem uczucie pełni / zdawało mi się że ukrył / się w Słowie"¹⁰¹. Dunque il protagonista si trova solo in queste forme vuote e, in ginocchio, prega ad alta voce invocando il Signore, ancora inconsapevole del fatto che egli non può più ascoltarlo perché lo ha abbandonato. Il santuario è quindi ormai vuoto, la presenza

¹⁰⁰ W. Gutowski, *Aluzje biblijne i symbolika religijna w poezji Tadeusza Różewicza*, "Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Filologia Polska", fasc. 32 (193), 1989, p. 95.

¹⁰¹ "per un momento ebbi una sensazione di pienezza / mi sembrava che si nascondesse / nella Parola".

divina non lo abita più, tuttavia il soggetto, che forse sebbene inconsciamente inizia a percepire questa mancanza, sente una sensazione di pienezza provenire dalla Parola, dove crede si nasconda il divino.

Questi versi a cui in seguito l'autore decise di rinunciare, a favore di altri meno enigmatici, a nostro avviso svelano molto della poetica di Różewicz e insieme del suo complesso rapporto con la spiritualità. L'immagine del santuario vuoto, dunque del luogo per eccellenza adibito al rito sacro che finisce per non essere altro se non un guscio cavo nel quale l'uomo rimane solo a cercare una propria strada nella vita con la quale il divino non può interferire, sembra avere a che fare con la concezione kenotica, alla quale si è giustamente accostata la particolare visione religiosa di Różewicz.

Zofia Zarębianka ha rilevato come alla teoria della *kenosis* siano riconducibili non solo componimenti quali ****Dostoewski mówił [***Dostoevskij disse]* in cui emerge un'assoluta autonomia nelle decisioni dell'uomo, che ha la facoltà di scegliere o meno di seguire il Cristo, ma anche nelle sue affermazioni apofatiche che finiscono per ritenere ininfluyente ogni discorso su Dio, sostituito invece dal discorso di Dio sull'uomo, come emerge in maniera velatamente ironica in *jest taki pomnik [c'è una statua]*¹⁰²: “ciągle mnie pytają co pan myśli o Bogu / a ja im odpowiadam / nieważne co myślę o Bogu / ale co Bóg myśli o mnie”¹⁰³.

Różewicz, nei versi manoscritti di V. 1, sta narrando la fase precedente la perdita della fede, quando il soggetto ancora si rivolge, pieno di speranza, al Signore, ignaro di star gridando nel vuoto (“w pustce”) del santuario. Da queste riflessioni emerge il compenetrarsi del discorso sulla creazione poetica e insieme della tensione metafisica, rappresentate entrambe in rapporto alla presenza di un edificio sacro.

Un'ulteriore suggestione che emerge da questi versi riguarda l'analogia che intercorre tra l'immagine dell'uomo orante che si trova all'interno di un santuario vuoto, nel quale si sforza di incontrare il volto di Dio, e la rappresentazione dell'ascensione di Cristo in cielo, che apre il libro degli Atti degli Apostoli. In questo passo (At 1, 9-11), gli apostoli, dopo l'ascensione di Cristo, rimangono a fissare il cielo ormai vuoto come cercandone ancora un'immagine terrena e non capacitandosi ancora della sua assenza corporea, tanto che due uomini vestiti di bianco dicono loro: “Uomini di Galilea, perché state a guardare il cielo?”

¹⁰² Z. Zarębianka, *Horyzont metafizyczny w późnej twórczości Tadeusza Różewicza*, in J. M. Ruszar, *Ewangelia odrzuconego*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011, p. 181.

¹⁰³ “mi chiedono sempre cosa pensa lei di Dio / e io rispondo loro / non è importante ciò che penso di Dio / ma ciò che Dio pensa di me”. Su questi versi, nonché sulle analogie tra la mistica apofatica e la poetica di Różewicz torneremo nella seconda parte di questo lavoro

Questo Gesù, che di mezzo a voi è stato assunto in cielo, verrà allo stesso modo in cui l'avete visto andare in cielo" (At 1, 11).

Nei versi di Różewicz l'io lirico sembra rendersi conto improvvisamente che il santuario, come il cielo che guardano gli apostoli, è vuoto, ma in questo vuoto è preclusa al soggetto ogni possibilità di salvezza, nella consapevolezza che la venuta futura del Salvatore è ormai impossibile. Il grido rivolto a Dio sembra riprendere i passi del Salmo 22; si tratta di un salmo, come ricorda André Neher:

che è stato applicato agli uomini più torturati, per i momenti più tragici – e più oscuri – della loro prova, e in particolare dalla tradizione ebraica a Ester, quando si sente completamente e umanamente sola nell'affrontare il re, e dalla tradizione cristiana, a Gesù sulla croce¹⁰⁴

Una particolarità di questo salmo sulla quale si concentra Neher è al versetto 3, quando l'uomo sofferente afferma: "Mio Dio, grido di giorno e non mi rispondi; di notte, e non c'è tregua per me" (Sal 22, 3). Neher rileva come la gran parte degli esegeti e dei traduttori di questo salmo abbia travisato il significato dell'espressione *lô'-dûmmyâ*, che propone di tradurre letteralmente con "Non-Silenzio". Il tema della notte e del silenzio viene dunque edulcorato, secondo Neher, dalla maggior parte degli esegeti che finiscono per ridurlo al facile parallelismo giorno-notte. "L'esperienza del silenzio (o meglio del non-silenzio)" – continua Neher – "è ridotta a una semplice dimensione psicologica: il salmista si lamenterebbe cioè di soffrire di insonnia"¹⁰⁵; è così che in gran parte delle traduzioni troviamo, anziché il non-silenzio, l'idea del riposo e della tregua. Neher insiste invece sulla connotazione più negativa del termine:

Ciò che la notte offre all'innocenza del sofferente e alle sue grida è il *non-silenzio*, che è cosa diversa dal silenzio, poiché ne è la negazione, ma che è cosa diversa anche dalla parola. Poiché se la negazione della parola – la non-parola – è il silenzio, il non-silenzio non è né automaticamente, né necessariamente la parola. Il *non-silenzio* è un silenzio più silenzioso del silenzio, è la caduta del silenzio in uno strato più profondo del nulla, è una galleria scavata direttamente nel silenzio e che conduce ai suoi abissi più vertiginosi. [...] Può trattarsi di un linguaggio che nessuna parola e nessun silenzio hanno mai potuto esprimere, può trattarsi anche della dimensione zero del silenzio dove, nella confusione generale di tutti gli esistenti, parola e silenzio si perdono insieme nel nulla¹⁰⁶.

¹⁰⁴ A. Neher, *L'esilio della parola. Dal silenzio biblico al silenzio di Auschwitz*, Marietti, Genova 1991, p. 78.

¹⁰⁵ Ivi, p. 80.

¹⁰⁶ Ibidem.

Questa particolare connotazione del silenzio cui fa riferimento Neher, tanto più profondo del silenzio da meritare la definizione di “non-silenzio”, è d’estremo interesse alla luce della poetica di Tadeusz Różewicz. Il silenzio di Dio è infatti l’essenza profonda del componimento che diverrà *bez*. Dio, nelle parole del poeta, lo abbandona “senza un fremito d’ali”, “senza una parola”, e sembra essere proprio questo silenzio, più d’ogni altro elemento, a straziare l’io lirico. Il silenzio di Dio e la sua assenza sono rappresentati con forza attraverso una serie di versi in cui si ripete la preposizione che dà il titolo al componimento.

È interessante notare come in Różewicz risuoni in maniera puntuale il discorso di Neher sul significato del non-silenzio, per quanto anche nelle più comuni traduzioni polacche il versetto venga tradotto in maniera analoga all’italiano: “Boże mój, wołam przez dzień, a nie odpowiadasz, [wołam] i nocą, a nie zaznaję pokoju”. Da rimarcare è inoltre il versetto successivo che in italiano suona: “Eppure tu abiti la santa dimora, tu, lode di Israele”, mentre nella versione polacca anziché “santa dimora” troviamo ancora una volta la parola *świętynia*.

Che Różewicz intendesse coscientemente riferirsi a queste fonti o meno non sembra del tutto rilevante, tuttavia è per noi d’estremo interesse notare come la sua profonda conoscenza dei testi biblici emerga, forse in maniera involontaria, anche in questi versi manoscritti; menzionare tali fonti in questo contesto aiuta, crediamo, a comprenderne più a fondo il processo creativo.

Un altro elemento di interesse di questi primi versi preparatori di *bez* è da individuare nel riferimento all’incarnazione di Dio nella Parola, in analogia a quanto accadrà nei versi di altre poesie pubblicate e di altri manoscritti che si analizzeranno più avanti. In questa redazione Dio si trasforma nei propri santuari, dopodiché l’autore afferma: “zdawało mi się że ukrył / się w Słowie...”¹⁰⁷. Continua esplicitando il suo rapporto intimo, quasi materno, con la parola: “słowo mnie karmiło / odziewało słowo płakało / śmiało się do mnie / klask bił od słowa”¹⁰⁸; tuttavia, prosegue, “ale / w nieokreślonym czasie w niepostrzeżonej chwili / słowo opuściło mnie / rozum mi nie pozwala / дума człowiecza mi nie pozwala”¹⁰⁹.

Si tratta di una dichiarazione importante, poiché in questo modo Różewicz afferma di essersi affidato alla parola riversando su di essa una fede e una speranza che egli aveva nutrito

¹⁰⁷ “mi sembrava che si / nascondesse nella Parola...”.

¹⁰⁸ “la parola mi nutriva / mi vestiva piangeva / mi sorrideva / mi applaudiva”.

¹⁰⁹ “ma / in un momento indefinito in un attimo / impercettibile / la parola mi ha lasciato / l’intelletto non mi consente / l’orgoglio umano non mi consente”.

in precedenza forse solo all'interno della sfera religiosa. È opportuno inoltre segnalare la profonda analogia che intercorre tra l'incarnazione di Dio, prima nelle forme vuote dei santuari e poi nella parola, e l'incarnazione della parola poetica cui Różewicz fa spesso riferimento nella raccolta. In particolare la riflessione sulle forme assunte dalla parola si ritrova nella versione finale (come del resto nei relativi manoscritti) di ****poezja nie zawsze* [***] la poesia non sempre], nonché nei fogli preparatori di *Do Piotra* [A Piotr] che, come vedremo, di quest'ultima poesia contengono i primi abbozzi.

Vale la pena sottolineare anche un altro punto di contatto con la versione finale, ovvero l'immagine del soggetto lirico che si nutre della parola. In questi versi leggiamo letteralmente che la parola lo nutriva e lo vestiva, piangeva e sorrideva insieme a lui. Si ha in seguito uno slittamento: la parola viene sostituita da Dio in persona, al quale il soggetto si rivolge per tutta la poesia con un generico "tu". Se qui è la parola che nutre benevola il soggetto, in *bez* troveremo l'io lirico che afferma, da bambino, di essersi nutrito di Dio ("przecież jako dziecko karmiłem się / Tobą"), di averne mangiato il corpo e bevuto il sangue, in un chiaro riferimento al gesto dell'assunzione della comunione. L'autore si riferisce inoltre alla profonda fede provata da ragazzo, quando ancora molto giovane aveva esordito come poeta sulla rivista della Congregazione Mariana, "Pod Znakiem Maryi", pubblicando poesie dal carattere religioso¹¹⁰.

L'azione, dunque, da passiva diventa attiva e la parola viene sostituita da Dio, l'*ojcze* *Ojcze Nasz* dell'invocazione alla seconda strofa. Da questa osservazione emerge ancor più chiaramente il connubio profondo, all'interno dell'orizzonte di valori di Różewicz, fra la presenza di Dio e la parola poetica; tale slittamento di soggetto tra questa prima versione e quella a stampa conferma inoltre una correlazione importante fra queste due redazioni, che consente di inserire il manoscritto che stiamo analizzando nel *corpus* dell'avantesto di *bez*.

Ciononostante si ha un capovolgimento, sottolineato in maniera molto forte ed efficace dalla preposizione avversativa *ale* che va a coprire da sola lo spazio di un intero verso e alla quale segue questa dichiarazione: "in un momento indefinito in un attimo / impercettibile" la parola abbandona il soggetto, che sembra incapace di esprimere lo stato di smarrimento causato da questa mancanza. Il poeta nel distico finale riconosce la propria inadeguatezza, ovvero quella

¹¹⁰ Cfr. T. Kłak, *Liryka sodalis. O juveniliach poetyckich Tadeusza Różewicza*, in Idem, *Spojrzenia*, Biblioteka Śląska, Katowice 1999, pp. 65-79. Alcuni di questi componimenti sono stati recentemente pubblicati in un prezioso volume che raccoglie poesie inedite o poco conosciute dell'autore, cfr. T. Różewicz, *Wiersze odzyskane*, a cura di P. Dakowicz, Biuro Literackie, Kołobrzeg 2021.

del proprio intelletto e del suo “umano orgoglio”, a comprendere la natura della parola e, dunque, di Dio.

Il componimento a questo punto pare interrotto senza una conclusione, come l’autore fosse rimasto sospeso nel pensiero della propria impossibilità di comprendere: “rozum mi nie pozwala / дума człowieka mi nie pozwala”.

Delle rimanenti due versioni una risulta indubbiamente precedente all’altra poiché compare nello stesso foglio in cui sono presenti anche versi appartenenti ad altri componimenti; sembra che Różewicz abbia utilizzato, per la stesura di questa seconda versione, un foglio che aveva sottomano come per fermare un pensiero, scrivendo di getto la prima versione chiaramente riconoscibile di alcuni versi di *bez*. La grafia di Różewicz, che con l’avanzare dell’età si farà sempre più rotonda e di grandi dimensioni, è qui ancora piuttosto minuta, ma manca l’accuratezza tipica dei suoi appunti più ponderati e i tratti particolarmente affilati e sottili che compongono le lettere, nonché una certa trascuratezza generale nella grafia, denunciano la velocità nella scrittura e, forse, il lampo dell’ispirazione.

Su questo secondo foglio è riportata un’altra poesia che non sembra essere legata in maniera diretta alla prima versione di *bez*. Tuttavia bisogna notare che anche in questi versi è presente la figura del Dio vivente (“Żywy Bóg”) che si manifesta all’io lirico dopo la morte della madre.

Nella parte inferiore del foglio è presente un titolo: *Odejścia* [Dipartite]; è possibile affermare che si tratti di un titolo perché è sottolineato con un tratto di penna, come avviene per la maggior parte dei titoli nei manoscritti di Różewicz (in seguito verranno più spesso cerchiati in rosso o quadrettati). A questo titolo non segue però, immediatamente, un componimento. Più in basso e in posizione decentrata, a sinistra del titolo, troviamo alcuni versi che possono probabilmente considerarsi un primo abbozzo della poesia *bez*. A destra di questi si trova invece una redazione in cui si inizia a distinguere la versione definitiva del componimento.

Nella poesia posta in alto e che porta il titolo di “Pace oscurata”, è narrato il momento successivo agli ultimi istanti di vita della madre, dopo aver ricevuto l’estrema unzione. L’autore ricorda le grida della madre e l’olio santo che la ungeva “orribilmente” (*strasznie*). Il soggetto, dopo questo momento tragico, cerca negli angoli “questo terribile noioso vuoto” (ta *straszna pustka nudna*) e poi afferma: “questo è il Dio vivente” (“to jest Żywy Bóg”).

Notiamo una somiglianza con i versi precedentemente analizzati nell’immagine del vuoto che ritorna, ancora una volta, associato a Dio. Il vuoto era prima lo spazio nel quale il

soggetto rivolge le sue preghiere, inascoltato; vuote erano le forme dei santuari dei quali Dio prende le forme, e ora questo vuoto terribile e noioso è Dio stesso¹¹¹.

Nei versi successivi, disposti in due colonne accanto ai primi versi, la prospettiva sembra cambiare: l'io lirico non apre le finestre perché al di là di quelle finestre non vi è nulla, né alberi né angeli, né dio (con la minuscola) né uomo; oltre il muro, al contrario, c'è un soldato ignoto che sta per essere giustiziato, che gli sorride, ormai “dół bez twarzy / żywcem zasypany”¹¹².

In V. 2 i versi già perfettamente riconoscibili, che ritroveremo nella versione a stampa, hanno un tono decisamente più duro rispetto a come appariranno in seguito. È con incredulità e quasi con rabbia che il soggetto, in relazione all'assenza di Dio, afferma: “przecież nie mógł / odejść ukradkiem jak złodziej / to nie jest myszka / to jest Żywy Bóg”¹¹³.

Se è vero che lo sbigottimento espresso in questi versi può facilmente lasciar intravedere un sentimento di rancore nei confronti di Dio che sembra essersene andato di nascosto quasi come un ladro, tuttavia si percepisce una sorta di dubbio che aleggia su questi versi, quasi vi sia nel soggetto che parla la possibilità che Dio non se ne sia realmente andato dalla propria vita, tanto sarebbe incredibile immaginarne una dipartita tanto sommessamente.

Torna, dunque, il problema del silenzio di Dio, di questo silenzio tanto profondo da essere tradotto da Neher con l'espressione “non-silenzio” e che, come vediamo da questo manoscritto, è al centro del componimento, al punto da poterlo individuare come dominante. Questi versi sul lato sinistro non sembrano tanto un'aggiunta *a posteriori* della redazione sul lato destro, sembrano invece precedere quest'ultima e costituire una sorta di abbozzo iniziale, quasi un appunto, dal quale la versione sulla colonna di destra avrebbe preso le mosse.

Accennavamo prima a come una parola tanto centrale in questo contesto come *odejście* (“dipartita”), che qui dà anche il titolo al componimento, vada lentamente scomparendo nella versione a stampa, sostituita da altre espressioni. Notiamo, infatti, che in questa redazione si trovano delle varianti significative. Mentre nella versione definitiva si parla genericamente dell'uomo, qui accanto alla parola uomo è presente il poeta. L'espressione “odejście Boga” (“la dipartita di Dio”), nella versione finale diverrà “narodziny i śmierć Boga” (“la nascita e la morte

¹¹¹ Nella seconda parte di questo lavoro osserveremo come a partire da questa concezione del vuoto alcuni critici abbiano accostato la poetica di Różewicz alla filosofia orientale.

¹¹² “fondo senza volto / fondo vuoto / ricoperto di vita”.

¹¹³ “eppure non poté / andarsene di soppiatto come un ladro / non è un topo / è il Dio vivente”.

di Dio”); questi primi versi della seconda redazione recitano dunque: “Największe wydarzenia w życiu poety człowieka / odejście Boga”¹¹⁴.

Le varianti successive di questa versione non sembrano altrettanto significative ai fini dell’interpretazione dell’opera; l’autore prova a ricordare quale sia stato il momento preciso in cui Dio decise di fuoriuscire dalla sua vita e immagina che possa essere volato via come un grande uccello o come un angelo. Qui, al contrario dei versi della colonna a sinistra e dei versi successivi, che confluiranno nella versione a stampa, non vi è traccia di risentimento nei confronti di Dio; l’io lirico sembra cercare di ricordare il momento preciso quasi fosse lui stesso colpevole di quanto avvenuto e il tono dei versi è più leggero e più lirico. Różewicz pare abbandonarsi a un estetismo che non gli è proprio e che solitamente tenta con forza di allontanare. Notiamo una particolare musicalità delle parole che raggiunge il suo apice nel distico finale, nel quale la rima baciata fra i due versi, in assonanza anche con il verso precedente, contribuisce a rendere una sensazione di leggerezza e insieme di malinconia, generate dal tono tragicamente ironico che questa rima baciata quasi da filastrocca produce per via del netto contrasto in cui si trova con il contenuto dei versi.

Nel distico finale è presente un verso che non avrà riscontro in nessun’altra versione successiva; si tratta di una riflessione conclusiva nella quale, dopo aver ipotizzato il momento e la modalità con la quale Dio se ne andò dalla propria vita, il poeta afferma: “czy odchodził przez wiele dni i lat / zostawiając we mnie ślad”¹¹⁵.

Questi versi, nei quali abbiamo già sottolineato la rima che si viene a creare fra *lat* (“anni”) e *ślad* (“traccia”), rivelano dunque che pur dopo averlo abbandonato, la presenza di Dio continua a manifestarsi in lui attraverso una traccia. Questa conclusione positiva, che lascia intravedere ancora la fiducia nella presenza di Dio nella vita dell’uomo, è reinterpretata nella versione finale, che si conclude con il celebre distico: “życie bez boga jest możliwe / życie bez boga jest niemożliwe”¹¹⁶.

V. 2

Zaciemniony pokój

mama odeszła krzyżąc
bezimienny twór

już nie otwieram okien
bo tam nie ma świata

śmieje się do mnie
dół bez twarzy

¹¹⁴ “Il più grande avvenimento nella vita <del poeta> / dell’uomo / la dipartita di Dio”

¹¹⁵ “o se ne andò in molti mesi e anni / lasciando una traccia dentro di me”.

¹¹⁶ “la vita senza dio è possibile / la vita senza dio è impossibile”.

strasznie olejem świętym
namaszczona a ja
po kątach szukam
ta ~~straszna~~ pustka nudna
to jest Żywy Bóg
który świat cudy (?)

nie ma drzewa anioła żywcem zasypany
boga ni człowieka
za oknem mur a pod
tym murem skazaniec
czeka niemy
żołnierz nieznany
~~xxx~~ tysiąca wojen
Gerhardta Hauptmanna
sztuka "Michał Kramer"

Odejścia

Największe wydarzenia w życiu poety człowieka

przecież nie mógł
odejść ukradkiem jak złodziej

to nie jest myszka
to jest Żywy Bóg

odejście Boga
nie pamiętam czy to była noc
przecież nie mógł opuścić ziemię
kiedy byłem pogryziony we śnie
czy to było południe
wśród kłosów w lipcowym słońce
czy odleciał nagle jak wielki
anioł ptak
czy odchodził przez wiele dni i lat
zostawiając we mnie ślad

La terza versione manoscritta che è stato possibile rinvenire in archivio è una redazione già quasi definitiva dell'opera. Le varianti sono molto esigue, seppur non prive di interesse. Per prima cosa bisogna prendere in considerazione il titolo, ricordando anche quelli delle versioni precedenti, sulle quali non ci siamo ancora dilungati a sufficienza.

Nella prima versione, ancora solo lontanamente riconducibile a *bez*, il titolo era assente e avevamo ipotizzato che potesse trattarsi della prosecuzione di una poesia della quale non ci è pervenuto il primo foglio. Nel secondo foglio abbiamo individuato come bozza a sé stante alcuni versi posti nella colonna di sinistra e recanti il titolo di *Odejścia*, che, come abbiamo sottolineato, è una parola centrale del componimento.

Nella terza versione, o meglio ancora nel secondo foglio a destra di *Odejścia*, sono stati analizzati dei versi già molto simili alla versione finale che sembrano non riportare un titolo (potrebbero anch'essi far capo allo stesso titolo *Odejścia* della versione a sinistra).

In questa terza redazione l'autore in un primo momento aveva scelto come titolo *Życie bez boga* [La vita senza dio], per poi eliminare la parola "dio", lasciando solo *Życie bez*, che come sappiamo verrà ulteriormente ridotto in *bez*. Va sottolineato inoltre come la parola "dio"

in questo caso sia eliminata con particolare cura fin quasi a renderla illeggibile, come del resto la maggior parte delle cancellature apportate a questo manoscritto.

Il famoso distico a cui si è già fatta menzione compare qui per la prima volta ed è presente all'inizio della poesia e in una strofa centrale, ma non alla fine; inoltre il primo dei due versi, "la vita senza dio è possibile", solo nella prima strofa viene cancellato (stavolta con una semplice linea a penna), nell'intenzione di lasciare come unica dichiarazione "la vita senza dio è impossibile"; nella strofa centrale, al contrario, rimangono entrambi i versi. Nella versione finale verrà riabilitato anche il primo verso in apertura e, come si è detto, il distico verrà ripetuto non al centro della poesia, ma nella conclusione, rendendo molto più potente la *pointe* finale.

Interessante è inoltre l'aggiunta *a posteriori*, accanto alla seconda strofa del componimento, dell'espressione "nie wiem" ("non lo so"), che compare spesso nei manoscritti di Różewicz di questo periodo, nel corpo del testo o, come in questo caso, accanto. Non di rado l'espressione è quadrettata, come si presenta in questo manoscritto, e a volte persino decorata da alcuni ghirigori, come se l'autore si soffermasse su queste parole sovrappensiero e con ancora la penna in mano.

V. 3

Życie bez boga

~~życie bez boga jest możliwe~~
życie bez boga jest niemożliwe

największym wydarzeniem
w życiu człowieka
są narodziny i śmierć
Boga

<nie wiem>

ojcze Ojcie nasz
czemu
jak zły ojciec
nocą bez znaku bez słowa
przecież
jako dziecko karmiłem się
tobą
jadłem ciało i krew boga

czemuś mnie opuścił
czemu ja
opuściłem Ciebie

życie bez boga jest możliwe
życie bez boga jest niemożliwe

może opuściłeś mnie
kiedy próbowałem objąć
otworzyć świat ramiona
<objąć> życie

rozwarłem ramiona
lekkomyślny
i wypuściłem Ciebie

a może oszedłeś nie mogąc
słuchać mojego śmiechu
~~ale wiem~~ Ty się nie śmiejesz

Come si è avuta occasione di notare all'inizio dell'analisi di questi testi manoscritti, nel volume di *Bassorilievo* si è scelto di pubblicare una versione quasi identica al testo a stampa, che non offre dunque nessun elemento utile all'indagine sul processo creativo di quest'opera. Crediamo che non si tratti certo di un caso, essendo questo testo d'estremo interesse per l'approfondimento del rapporto di Różewicz con la fede e con la stessa pratica poetica. Il manoscritto pubblicato non offre ai lettori nessun elemento in più se non il piacere di leggere l'opera finale apprezzando la grafia del poeta. Per tale ragione si è scelto di non trascriverla in questo lavoro.

3.2 *** *Poezja nie zawsze*

Il caso della poesia senza titolo, nota con il primo verso ****poezja nie zawsze* [***la poesia non sempre], che andremo ora ad analizzare è particolarmente fortunato. Capita infatti di rado di imbattersi in un così vasto numero di redazioni tanto significativamente diverse l'una dall'altra. Di questa poesia è stato possibile rinvenire perfino una prima stesura in prosa, situata nello stesso foglio di ben altre due versioni. Su un secondo foglio, invece, abbiamo reperito altre due redazioni, oltre quella pubblicata in volume dall'autore accanto alla versione a stampa, per un totale di sei manoscritti che ci consentono di riprodurre un quadro esaustivo del processo creativo del componimento.

Prima di analizzarle nel dettaglio, è opportuno anticipare quanto emerso dall'analisi del componimento *Do Piotra* [A Piotr], che verrà discusso più avanti. Nelle versioni manoscritte di questa poesia, infatti, sono presenti numerosi versi che non entreranno a far parte della

versione finale di *Do Piotra*, ma che con ogni probabilità costituiscono il primo formarsi di un pensiero al quale Różewicz decise in seguito di dedicare un componimento a sé stante, ovvero quello di cui ci occuperemo ora. Sembra opportuno, di conseguenza, riportare i versi in questione che appartengono a una delle versioni manoscritte di *Do Piotra*, ma che rientrano di diritto anche nel *corpus* dell'avantesto di ****poezja nie zawsze*.

Si tratta di versi nei quali l'autore, in un dialogo reale o immaginario con l'amico Piotr Lachmann, espone il proprio rapporto con la poesia, i cui tratti appaiono sempre più sfumati e difficilmente circoscrivibili all'interno di una forma chiusa, e immagina che la poesia possa manifestarsi nelle forme più varie. Si tratta, com'è semplice riconoscere, del tema dominante di ****poezja nie zawsze* e che rimane invece taciuto nella versione a stampa di *Do Piotra*, in cui l'autore si limita ad affermare la volontà che le proprie parole tornino "al principio". Su questo tema torneremo più avanti, mentre trascriviamo di seguito i versi direttamente riconducibili alla poesia in questione, che abbiamo denominato "versione 0":

V. 0

[...]

są w życiu poety takie ~~ezasy~~ (?)
kiedy poezja objawia się w kształcie ~~smu~~ <przedmiotu>
są takie ~~dni~~
kiedy przybiera postać ~~xxx~~
obcego człowieka który odchodzi
pustką ulicą
jest to nieznamy mężczyzna
albo kobieta w czarnym kapeluszu
idzie pod wiaduktem kolejowym

są też kasztany w kieszeni
okulary zmarłej matki
zatarty pisany ołówkiem „gryps”
z listopada 1944 roku
pisany ręką zamordowanego Brata

wszystko już przemienione
w ~~poezji~~ w smutek
w ~~niepamięć~~

[...]

są takie okresy w życiu poety
kiedy poezja objawia się

w formie kota <stopy na piasku>
albo kropki
w kształcie dłoni

In questi versi si delinea già il fulcro della poesia che sarà ****poezja nie zawsze*, ma l'autore sembra ancora faticare a trovare l'espressione concisa e diretta che gli è propria; ciò è evidente dalle molte cancellature e dal fatto che gran parte di questi versi verranno rielaborati in maniera più sintetica. Siamo di fronte a un esempio mirabile del lungo lavoro di limatura che contraddistingue il suo processo creativo, finalizzato all'utilizzo del minor numero di parole possibile, risultando in questo modo ancor più penetrante di quanto non siano le versioni più ricche di elementi. Tale procedimento è esposto dal poeta in diversi contesti, ricordiamo ad esempio la poesia *Przypomnienie* [Promemoria] nella quale leggiamo: *staję się poetą / kiedy skreślam słowa* [divento poeta / quando cancello le parole]. In un'intervista con Richard Sokoloski, il quale lo aveva interrogato circa il ruolo che il silenzio (e al riguardo l'influenza di Cyprian Norwid) riveste nella sua poetica, l'autore risponde:

Czy ciągle wierzę w sprawczą siłę słowa? Tak. Tylko, że samej materii, rudy, jest obecnie bardzo mało. Jest już na wyczerpaniu. Trzeba sięgać coraz głębiej. Trudno powiedzieć, jaki proces, jaki wybuch byłby potrzebny, że to wszystko znowu poruszyć. Dziś trudno odkryć nowe tereny w sztuce. Prawie wszystkie zostały zajęte¹¹⁷.

Nel movimento verso l'interno, volto a scavare sempre più in profondità alla ricerca del "minerale" della parola poetica, vediamo un'analogia con il procedimento di sottrazione che contraddistingue il suo processo creativo. Il poeta sembra infatti andare sempre più a fondo (sul concetto di fondo e di abisso torneremo ampiamente nella parte seconda) con lo scopo di trovare un'espressione poetica pura; tale espressione appare sempre più vicina al silenzio, nel tentativo irrealizzabile di sostituire l'immagine alla parola poetica, in maniera simile a quanto avviene nella pittura: "Wie pan, ja lubię czasem mówić obrazami. Sądzę, że na przykład w malarstwie formy zostały rozciągnięte aż do pustki"¹¹⁸.

¹¹⁷ R. Sokoloski, *nie chcę nie dbam żartuję...*, in: *Wbrew sobie*, a cura di J. Stolarczyk, Wrocław, p. 245; "Se credo ancora nella forza trainante della parola? Sì. Solo che la materia, il minerale, al momento è molto scarsa. Sta finendo. Bisogna andare sempre più in profondità. È difficile dire quale processo, che tipo di esplosione sarebbe necessaria, per riportare tutto alla luce. Oggi è difficile scoprire nuovi ambiti nell'arte. Quasi tutti sono stati presi".

¹¹⁸ Ivi, p. 146; "Sa, a volte mi piace parlare per immagini. Credo che ad esempio nella pittura le immagini si siano dilatate fino al vuoto".

Il tono di questa prima redazione risulta ancora prosastico, mentre nella versione a stampa, a seguito del processo di riduzione e grazie al conseguente utilizzo di una o due parole a coprire l'estensione di un intero verso, produce un effetto più lirico, pur continuando a impiegare un lessico estremamente semplice.

Vediamo, dunque, come nei frammenti del manoscritto V.0 il poeta stenti a trovare la giusta espressione; vi sono numerose cancellature e ripensamenti, in particolare nel secondo dei due frammenti qui riportati. I primi due versi di questa strofa, che contengono l'idea di partenza, non vengono modificati o cancellati in alcun modo: “są takie okresy w życiu poety / kiedy poezja objawia się”¹¹⁹.

I versi successivi nei quali Różewicz tenta per la prima volta di esprimere in che modo la poesia può apparire al poeta se non nella forma di un verso, sono al contrario estremamente confusi; il foglio è ricoperto di cancellature, alcune eseguite con dei semplici tratti di penna e altre con tratti più forti a cercare di rendere illeggibile la parola. Ulteriori approfondimenti sui versi riportati in V. 0 si affronteranno nel paragrafo dedicato all'analisi dei manoscritti di *Do Piotra*; per quanto riguarda la riflessione sul processo genetico di ****poezja nie zawsze* è importante per il momento prenderli in considerazione come punto di partenza per le versioni successive che andremo ad esaminare. Lo stretto legame che intercorre fra questi versi e la versione definitiva non fa sorgere alcun dubbio sul fatto che siano una parte fondamentale dell'avantesto di questa poesia.

Notiamo come in questa prima fase la poesia sia associata non solo ad avvenimenti della vita quotidiana (una castagna nella tasca, un uomo incontrato ieri, una donna alla stazione), come avverrà nella versione finale, che si concentra in particolare su elementi della natura, ma sono presenti anche degli importanti riferimenti al proprio vissuto autobiografico (gli occhiali della madre defunta, l'ultima lettera del fratello ucciso dai nazisti); su tale aspetto torneremo nell'analisi di *Do Piotra*.

Come si è detto, la ricostruzione genetica di quest'opera risulta particolarmente semplice rispetto alle altre poesie di *Bassorilievo* anche grazie al felice ritrovamento delle varie redazioni l'una accanto all'altra in soli due fogli manoscritti. Sul primo foglio, posta in alto a ricoprire la lunghezza del foglio, si trova una prima versione in prosa (V. 1), che riportiamo di seguito:

¹¹⁹ “ci sono dei momenti nella vita di un poeta / in cui la poesia appare”.

V. 1

Poezja nie zawsze przybiera formę wiersza.

Kiedy byłem młodym poetą poezja objawiała mi się w kształcie wiersza. Obecnie coraz więcej moich poezji przybiera kształt drzewa strumienia ryby człowieka...lub żyje bez formy jako pewien stan ulotny

L'incipit risulta identico all'inizio di ****poezja nie zawsze*, ovvero: "poezja nie zawsze przybiera formę wiersza"¹²⁰. A connotare questa redazione è un certo intento narrativo dal carattere molto personale, che non avrà riscontro in nessun'altra versione successiva. Nella seconda frase il poeta traccia infatti una differenza sostanziale fra la l'età giovanile e il momento presente, nel quale inizia a percepire un rapporto nuovo con il dire poetico. Continua questo breve appunto in prosa affermando: "Kiedy byłem młodym poetą poezja objawiała mi się w kształcie wiersza. Obecnie coraz więcej moich poezji przybiera kształt drzewa strumienia ryby człowieka..."¹²¹ e in un momento successivo aggiunge la frase seguente: "lub żyje bez formy jako pewien stan ulotny"¹²².

La poesia osservata nel suo dissolversi è un tema centrale della raccolta e vedremo nella seconda parte di questo lavoro come tale riflessione sia intimamente collegata alla ricerca di una forma aperta dell'opera. Possiamo stabilire con un buon grado di sicurezza che quest'ultima frase sia stata apposta in un momento successivo anche alle altre due versioni (V. 2 e V.3) riportate sullo stesso foglio, poiché la frase in questione va a riempire proprio gli spazi bianchi lasciati liberi dal testo e inoltre è evidente l'utilizzo di una penna diversa da quella impiegata per le altre porzioni di testo.

È in questa versione in prosa, dunque, che inizia a svilupparsi un concetto fondamentale della fase tarda dell'autore, ovvero la distinzione tra *wiersz* (componimento) e *poezja* (intesa come poesia in senso ampio), di cui si è già parlato nei capitoli precedenti. Già Jacek Łukasiewicz aveva notato come la parola *poezja* non venga impiegata da Różewicz per intendere l'insieme dei propri componimenti, bensì il loro spirito, che può manifestarsi in un'opera nella propria totalità o essere del tutto assente¹²³.

¹²⁰ "la poesia non sempre prende la forma di un verso".

¹²¹ "quando ero un poeta giovane la poesia mi appariva nella forma di un verso. Ora la maggior parte delle mie poesie prende la forma di un albero di un ruscello di un pesce di un uomo...".

¹²² "o vive senza forma in un certo stato volatile".

¹²³ J. Łukasiewicz, *TR*, Universitas, Kraków 2012, p. 193. Bernhard Hartmann si è interrogato a tal riguardo sulle possibili traduzioni tedesche dei due termini, analizzando alcune delle traduzioni esistenti, cfr. B. Hartmann, *Poesie? Lyrik? Dichtung? Gedichte? – Anmerkungen zur Übersetzung eines Schlüsselworts in Tadeusz Różewicz Werk und Poetik*, "Transfer", 2017, t. II, pp. 139-153.

In questa versione in prosa vengono eliminati gli elementi autobiografici che avevamo sottolineato in V.0, mentre si afferma che la poesia può manifestarsi al poeta attraverso alcuni comuni fenomeni naturali (un albero, un ruscello, un pesce, un uomo), in maniera simile a quanto avverrà nella versione definitiva. Vedremo nel paragrafo dedicato alla spiritualità nell'opera di Różewicz, come questa sua tendenza ad attribuire a tali elementi naturalistici una forza simile alle ierofanie descritte da Mircea Eliade¹²⁴, abbia portato ad accostare la sua poetica alla filosofia orientale¹²⁵.

È interessante riflettere sull'apposizione finale circa lo "stato volatile" nel quale vive la poesia, indipendentemente dalla volontà del poeta e dalla realizzazione sulla carta. Come si è detto, si tratta di un'aggiunta successiva alle altre tre versioni presenti sul foglio, tuttavia, pur essendo una variante più recente, non è entrata a far parte del testo definitivo, in cui la prospettiva sarà diversa. La poesia non verrà infatti più presentata come un'entità aleatoria esterna al poeta, bensì come qualcosa di simile a un sentimento che vive nel poeta libero da forma e contenuto.

Passiamo ora alla seconda versione dell'avantesto. Si tratta di versi già molto simili alla versione finale, tuttavia si devono evidenziare delle differenze sostanziali. Innanzi tutto è presente un titolo, che corrisponde al primo verso del componimento e che in seguito verrà eliminato, lasciando, come di consueto, solo tre asterischi. Il secondo elemento da tenere in considerazione è che si tratta di una poesia incompiuta, cancellata con un tratto di penna obliquo; alla fine del testo leggiamo l'indicazione: "to musi być sk." [dev'essere canc.]. Ricordiamo che per agevolare l'analisi stiamo riportando singolarmente le diverse versioni, ma nel manoscritto le prime tre (V.1, V. 2 e V. 3) si trovano l'una di seguito all'altra; dunque accanto a V. 2, da eliminare secondo l'indicazione dell'autore, troviamo immediatamente V.3:

V. 2.

Poezja nie zawsze

~~poezja nie zawsze
przybiera formę wiersza~~

~~po pięćdziesięciu latach
objawia się poecie~~

¹²⁴ M. Eliade, *Das Heilige und das Profane*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1957, p. 14.

¹²⁵ Cfr. D. Heck, *Różewicz mistyczny: z notatek*, "Teksty Drugie" (1994) nr 2 (26); A. Zieniewicz, *Różewicz – cisza wiersza (zapiski)*, "Poezja" fasc. 5/6 (1982).

w kształcie drzewa
przybiera kształt kobiety

młody poeta myśli
że tworzy poezję
że ją stwarza

ale

To musi być sk.

Notiamo come in questa seconda versione appaia per la prima volta il riferimento ai “cinquant’anni di scrittura”, dopo i quali la poesia può smettere di manifestarsi in un componimento e prendere le forme più diverse. Rispetto alle versioni precedenti vengono eliminati gran parte degli elementi nei quali si può incarnare la poesia, lasciando solo la forma di un albero e di una donna. Interessanti sembrano anche gli ultimi versi, nei quali si afferma che il giovane poeta crede di avere il merito di creare una poesia, di esserne lui l’artefice (“młody poeta myśli / że tworzy poezję / że ją stwarza / ale”¹²⁶).

Non sappiamo come finisca la strofa, poiché questi versi lasciati incompiuti non tornano in nessun’altra versione, tuttavia è lecito pensare che il *poeta emeritus* volesse esprimere quanto imparato dopo una lunga carriera artistica. Sembra infatti che attraverso la distinzione lasciata in sospeso tra l’età giovanile e l’anzianità, Różewicz volesse dare voce a un nuovo sentire poetico proprio della sua fase tarda, per il quale la poesia è percepita come qualcosa di intimo e allo stesso tempo esterno al poeta. Il sentire poetico sembra sempre più affine a un atteggiamento religioso nei confronti della *poezja*, che si manifesta al poeta indipendentemente dalla sua volontà.

La terza versione, posta accanto alla seconda, non porta un titolo. Rispetto alla precedente sono da segnalare alcune varianti che riguardano ancora gli elementi nei quali avviene la manifestazione della poesia, che qui si ampliano comprendendo le nuvole, la luce (parola subito cancellata, ma che comparirà nella versione finale), e ancora nella donna, il cui tema si sviluppa in più versi che verranno in seguito eliminati. Viene qui amplificato l’elemento sensuale legato alla figura della donna: “[poezja] zjawia się w oczach / kobiety lśni na

¹²⁶ “il giovane poeta pensa / di creare la poesia / di crearla / ma”.

powierzchni / wody na ustach / tylko słowa wychodzące / z Twoich ust mają / jeszcze dla mnie
jakiś sens”¹²⁷.

Nel distico finale, cancellato con forti tratti di penna e quadrettato (ciò significa che deve aver avuto per l’autore un significato particolare), si afferma: “<Jestem ~~uwięziony muszę~~
~~/gdzieś lecieć wyjść>~~”¹²⁸.

Come vedremo entrambi questi temi verranno abbandonati, mentre si amplierà il discorso relativo alla poesia come essenza che vive nel poeta senza forma.

V. 3

po pięćdziesięciu latach
poezja nie zawsze
przybiera formę wiersza

objawia się poecie
w kształcie drzewa
chmury światła

zjawia się w oczach
kobiety łśni na powierzchni
wody na ustach

tylko słowa wychodzące
z Twoich ust mają
jeszcze dla mnie jakiś sens

<Jestem ~~uwięziony muszę~~
~~gdzieś lecieć wyjść>~~

Passiamo ora al secondo foglio manoscritto che è stato possibile rinvenire in archivio.

La quarta versione rivela alcune sfumature di significato a cui abbiamo già fatto riferimento e che nella versione finale saranno meno esplicite. Il foglio è pulito e le cancellature presenti sono molto lievi, non vi è l’intenzione di rendere illeggibili le parole, che del resto non differiscono molto dalle varianti successive. In V. 4 torna il titolo, ma stavolta non si tratta del primo verso, bensì di un titolo esplicativo: *Formy poezji* (“Le forme della poesia”). Più

¹²⁷ “[la poesia] appare negli occhi / di una donna splende sulla superficie / dell’acqua sulle labbra / solo le parole che escono / dalla tua bocca hanno / ancora un qualche senso per me”.

¹²⁸ “sono imprigionato devo / volare da qualche parte uscire”.

significative ancora del titolo risultano due varianti essenziali, la prima delle quali entrerà a far parte del testo a stampa, mentre la seconda verrà eliminata.

Nel primo caso si tratta del riferimento al silenzio che, come abbiamo accennato, è intimamente legato al ragionamento sulla forma della poesia, che l'autore tende a rendere sempre meno legata alla parola. In V. 4 leggiamo dunque per la prima volta che la poesia “objawia się w milczeniu” e ancora: “albo żyje w poecie / pozbawiona wszelkiej formy”¹²⁹. Crediamo che sia proprio questo concetto fondamentale, che verrà lievemente rielaborato nella versione finale, a costituire la dominante del componimento, poiché, come abbiamo già detto, la poesia si manifesta al poeta ormai anziano non più nella sua concretizzazione nei versi, bensì come sensazione, come si afferma in V.4: “jako uczucie/ ~~miłości-gniewu-czułości~~”¹³⁰.

La seconda parte di questo lavoro sarà dedicata in gran parte a indagare le diverse declinazioni del tema del silenzio nell'opera poetica tarda di Tadeusz Różewicz, e questo componimento è senz'altro un punto di partenza fondamentale per affrontare il tema. La manifestazione della poesia al di fuori della sfera verbale è infatti un ideale irraggiungibile al quale il poeta aspira con lo scopo di avvicinarsi alla “poesia muta” che rappresentano, per l'autore, alcune opere pittoriche¹³¹.

Su questo secondo foglio sono riportate due date: 13. X. 88 e 6. III. 89. La data del 13 ottobre 1988 è quella che verrà riportata nella versione finale a stampa, mentre nel manoscritto inserito in *Bassorilievo* la datazione riportata è “13 novembre 88 – 10 marzo 1989”, a sottolineare ulteriormente come il lavoro sul componimento sia stato lungo e ragionato. Nel foglio che stiamo analizzando, la data del 13 ottobre è riferita a V. 4, mentre la data del 6 marzo del 1989 si riferisce a V. 5.

V. 4

Formy poezji

poezja nie zawsze
przybiera formę wiersza

po pięćdziesięciu latach
pisania poezja objawia się

¹²⁹ “si manifesta nel silenzio”; “o vive nel poeta / senza alcuna forma”.

¹³⁰ “come una sensazione / di rabbia di amore di tenerezza”.

¹³¹ Cfr. T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy, *Korespondencja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, p. 478; sull'argomento torneremo nel paragrafo dedicato alla figura dello specchio.

poecie
w kształcie drzewa ptaka
światła
<odlatującego>
przybiera kształt kobiety <ciała>
objawia się w milczeniu

albo żyje w poecie
pozbawiona wszelkiej formy
jako uczucie
~~miłości gniewu czułości~~

La quinta versione è molto simile al testo a stampa, con l'eccezione di piccole varianti di poco conto. Da notare è di nuovo la rimozione del titolo e la data 6 marzo 1989, di poco precedente quella del 10 marzo del manoscritto pubblicato in volume.

Interessante è anche la variazione del verso finale rispetto alla redazione precedente, in cui avevamo letto che la poesia si può manifestare come una sensazione di “rabbia amore tenerezza”; qui il verso è parzialmente illeggibile, tuttavia possiamo decifrare l'ultima parola, *śmierci* (“di morte”). È lecito dunque immaginare che vi sia stato uno slittamento tra l'idea di amore e tenerezza e quella della morte.

V. 5

poezja nie zawsze
przybiera formę
wiersza

po pięćdziesięciu latach
pisania
poezja może się objawić
poecie
w kształcie drzewa
odlatującego ptaka
światła
jabłka
przybiera kształt ust
objawia się w milczeniu

albo żyje w poecie
pozbawiona formy i treści
jak ~~xxx~~ śmierci

L'ultima versione che riportiamo di seguito è quella che compare nel volume di *Bassorilievo* e che si discosta dalla redazione a stampa per lievi modifiche e l'aggiunta di un verso: "~~kolor oka barwy głosu~~"¹³²:

V. 6

poezja nie zawsze
przybiera formę
wiersza

po pięćdziesięciu latach
pisania
poezja
może się objawić
poecie
w kształcie drzewa
odlatującego
ptaka → światła
→

przybiera kształt
ust
~~kolor oka barwy głosu~~
gnieździ się w milczeniu

albo żyje w poecie
pozbawiona formy i treści

(13 październik 88 – 10 marzec 1989)

3.3 *teraz*

Il *corpus* che costituisce l'avantesto di questo componimento consta di tre redazioni. La più antica è un brogliaccio con la firma dell'autore nel quale, nella parte superiore del foglio, si trovano dei versi che trascriviamo di seguito:

¹³² "il colore dell'occhio il tono di voce".

na pytanie co byś zrobił
gdybyś się dowiedział
że jutro będzie koniec świata
podobno odpowiedział Luther
jeszcze dziś zasadziłbym jabłonkę
~~próbuj odpowiedź na to pytanie~~
Ja nie wiem.

L'intero testo, che non sembra avere una particolare attinenza con *teraz* [ora], è sbarrato e separato dalla poesia successiva da un tratto di penna. È facilmente riconoscibile come questi versi siano stati eseguiti con lo stesso inchiostro e con ogni probabilità subito prima della stesura del brano seguente, che prendiamo come primo vero brogliaccio di *teraz*:

V. 1

Tak
~~tak~~ pozwalam teraz
wierszom uciekać
~~ode mnie~~
nie czekam na nie
jak dawniej
cierpliwie
~~w kącie pokoju~~
z twarzą przyciśniętą
do ściany
pozwalam im uchodzić
w kosmos
wieczność
nic
pozwalam im się rozpadać
~~padać~~ rozpływać
głuchy
nawet nie odwracam głowy
żadnego ruchu

niechętny odwracam się
one były tam

~~malejące zasoby słów~~

In questo primo brogliaccio la poesia non presenta ancora un titolo, che comparirà nella seconda versione. Il componimento si sviluppa a partire da un discorso già avviato, con la ripetizione dei due *tak* iniziali, poi cancellati, che sembrano rispondere a un flusso di pensieri.

Notiamo come nella versione definitiva sia molto forte l'opposizione tra il passato (*dawniej*) e il momento presente (*teraz*), che prendono ognuno lo spazio di una strofa.

In questa versione, al contrario, l'attenzione è dedicata tutta al presente, mentre il riferimento al passato si inserisce in maniera meno incisiva, senza segnare una linea netta di demarcazione; da notare è, infatti, la posizione dell'avverbio temporale *teraz*, che qui non ha un ruolo di primo piano, ma che già in V. 2 servirà a dividere nettamente il discorso tra il passato e il presente, dando inoltre il titolo al componimento.

In V. 1 il poeta fornisce un'immagine diversa dell'avvento della poesia rispetto alla versione finale. Se nel componimento pubblicato, come in V. 2, afferma, in passato, di aver riacquisito la poesia "fino a perdere il fiato" ("do utraty tchu"), in V. 1 attende la sua apparizione pazientemente, nell'angolo della propria camera "con il volto premuto contro la parete" ("z twarzą przyciśniętą / do ściany". Al contrario, ora lascia che i versi fuggano da lui, si disintegrino, si dissolvano ("pozwalam im się rozpadać / ~~padac~~ rozplýwać"), rimanendo sordo al loro richiamo. Interessanti sono anche i versi precedenti, nei quali il poeta suggerisce che i versi che egli lascia andare vadano "nel cosmo / nell'eternità / nel nulla" ("pozwalam im uchodzić / w kosmos / wieczność / nic"). Da quest'ultima indicazione sembra che i componimenti (*wiersze*), nel loro movimento per ricongiungersi alla poesia (*poezja*) nel cosmo, nell'eternità e nel nulla, tendano verso una dimensione spirituale superiore. Anche sulla base di questi manoscritti, come di quelli di *bez*, sembra lecito affermare che per Różewicz la poesia nella sua essenza più elevata (che come abbiamo visto può non concretizzarsi nei versi, ma apparire in altre forme o rimanere in una dimensione altra) sia un'entità vicina al sacro (abbiamo visto in *bez* come "Dio" e "poesia" fossero concetti tanto affini da essere sostituiti l'uno con l'altro).

Nell'ultimo verso, cassato, si trova un altro importante riferimento al silenzio che avvolge la poesia. Il poeta finalmente decide di voltarsi, riluttante, a guardare i componimenti ("niechętny odwracam się") e vede che stanno diminuendo il proprio vocabolario ("~~malejące zasoby słów~~"). Come vedremo più avanti nel lavoro, il titolo della raccolta, *Bassorilievo*, porta già in sé l'idea che i versi al proprio interno emergano leggermente sulla superficie, nella difficoltà di abbandonare il silenzio che li avvolge.

L'ultimo verso, già barrato in V. 1, ci sembra importante per la nostra interpretazione della raccolta. Crediamo che il tipo di lavoro che stiamo svolgendo sui brogliacci sia molto utile per comprendere e per supportare molti dei concetti che verranno approfonditi nel secondo

capitolo in merito al silenzio. Sebbene sia stato eliminato, infatti, l'ultimo verso di V. 1 è un'ulteriore indicazione dell'importanza attribuita dall'autore al silenzio e al ruolo che esso ha nella sua poetica che, almeno in questa fase, mira a un utilizzo sempre minore di parole.

Vediamo ora la seconda versione manoscritta, che reca già un titolo, cerchiato nel primo verso:

V. 2

teraz

teraz

pozwalam wierszom
uciekać ode mnie
~~rozpływać się~~

dawniej czujny
napięty
biegłem do utraty tchu
za ~~pomyślem~~
obrazem który się poruszył
teraz
żadnego ruchu w stronę realizacji

czasem przed zaśnięciem
powracam do tego miejsca
w którym pogrzebałem poezję
wracam do siebie

~~mój wiersz mnie pisze~~
~~ja nie pisze wiersza~~

Come si è già detto, in questa seconda versione si ha una distinzione netta fra il presente (*teraz*) e il passato (*dawniej*), che fornisce un quadro del mutato rapporto dell'io lirico con l'attività poetica. Rispetto a V. 1, nella prima strofa di V. 2 si ha una riduzione riguardo ai verbi che indicano il disfarsi dei versi, poiché qui abbiamo solo: "pozwalam wierszom / uciekać ode mnie / ~~rozpływać się~~"¹³³.

Un'altra variante considerevole riguarda la seconda strofa, dove il poeta afferma di aver corso fino a perdere il fiato dietro un "pensiero" (*pomysł*), parola poi eliminata per essere sostituita da *obraz* ("immagine"). Come abbiamo già visto in ****poezja nie zawsze* la poesia

¹³³ "consento ai versi / di fuggire da me / di dissolversi".

appare al poeta sotto forma di immagini o di sensazioni, piuttosto che di pensieri. Questo slittamento di significato dal pensiero all'immagine è interessante soprattutto se interpretato alla luce del rapporto intimo dell'autore con l'arte pittorica, che in una conversazione con Jerzy Nowosielski Różewicz aveva definito "poesia muta"¹³⁴.

Nella penultima strofa compaiono dei versi che non entreranno a far parte della versione finale: "czasem przed zaśnięciem / powracam do tego miejsca / w którym pogrzebałem poezję / wracam do siebie", e ancora il distico finale: "mój wiersz mnie pisze/ ja nie pisze/ wiersza"¹³⁵.

Notiamo come anche in questo caso tali versi suggeriscano l'impressione che la poesia sia qualcosa che si trova in basso, nel cuore della terra, ovvero in quel "fondo" (*dno*), a cui si fa riferimento nel poema *Spadanie* [La caduta] e verso cui talvolta il poeta prova a tornare per ritrovare la parola poetica.

Il distico finale è ripreso invece dalla poesia senza titolo ****mój wiersz* [***la mia poesia], che inizia con dei versi molto simili: "mój wiersz / mnie tworzy / ja nie tworzę wierszy"¹³⁶. Il distico finale è cancellato già in questa versione e non ricomparirà nelle successive, tuttavia il fenomeno della riscrittura e dell'autocitazione è piuttosto frequente in particolare dagli anni Novanta in poi¹³⁷.

La prossima versione che andremo ad analizzare è il manoscritto inserito nel volume, che riporta il titolo *teraz*, sottolineato come di consueto:

V. 3

teraz

dawniej
czuwałem
w każdej chwili
mogła mnie napaść poezja
napięty drżący
biegłem do utraty tchu
za obrazem który się poruszył

teraz

¹³⁴ T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy, *Korespondencja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, p. 478. Sul rapporto con l'arte pittorica e sul concetto di "poesia muta" torneremo nella seconda parte del lavoro.

¹³⁵ "a volte prima di addormentarmi / torno nel posto / dove ho sepolto la poesia / torno a me stesso"; "~~la poesia mi scrive / io non scrivo la poesia~~".

¹³⁶ "la mia poesia / mi crea / io non creo poesie".

¹³⁷ Cfr. A. Skrendo, *Przepisywanie Różewicza*, in *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, a cura di W. Browarny, Universitas, Kraków 2007, pp. 32-45.

pozwalam wierszom
uciekać ode mnie
marnieć zapominać
zamierać

żadnego ruchu
w stronę realizacji

rozglądam się ze zdziwieniem
to tu
rodziła się żyła
poezja

przed zaśnięciem
powracam do tego miejsca

marzec 1989

Le varianti dei primi versi di questa terza versione sono esigue, tuttavia notiamo come, dopo aver eliminato in V. 2 le espressioni che si riferivano al dissolversi della poesia, in V. 3 tornino di nuovo tre verbi che si riferiscono alla sua “fuga”: “teraz / pozwalam wierszom / uciekać ode mnie / marnieć zapominać / zamierać”¹³⁸. Rispetto ai tre versi impiegati in V. 1 (“[...] się rozpadać / ~~padać~~ rozpływać”), sembra che in V. 3 vi sia uno slittamento di significato nel senso di una graduale personificazione dei versi, che sono chiamati a “deperire dimenticare / morire”.

Nella penultima strofa sono presenti dei versi analoghi a quelli che si trovano in V.2: “rozglądam się ze zdziwieniem / to tu / rodziła się żyła / poezja”; questo tema non verrà ripreso e la poesia, nella versione finale, si concluderà con il distico: “żadnego ruchu / w stronę realizacji”¹³⁹.

3.4 *Coś takiego*

Nell’avantesto di questo componimento abbiamo inserito due poesie che trattano temi diversi da quelli esposti in *coś takiego* [una cosa del genere], ma che con questa hanno in comune l’espressione riportata nel primo verso: “trzeba mieć odwagę / aby napisać coś

¹³⁸ “ora / consento ai versi / di fuggire da me / di deperire dimenticare / morire”.

¹³⁹ “mi guardo intorno con stupore / proprio qui / è nata è vissuta / la poesia / prima di addormentarmi / torno in questo luogo”; “alcun movimento / verso la realizzazione”.

takiego”¹⁴⁰. La prima versione che riportiamo di seguito, e che chiameremo V. 0 per sottolineare come rientri solo parzialmente nell’avantesto, si trova su un foglio ingiallito, del tipo delle poesie datate verso gli anni Ottanta (non è tuttavia presente alcuna datazione). Accanto a tale poesia, intitolata *Cierpienia* (“Sofferenze”), ne è presente un’altra, dal titolo *Złe – Dzieci dręczą poetę-kota który chodzi własnymi drogami* (“Dei bambini-cattivi tormentano il poeta-gatto che va sulle proprie gambe”); *Cierpienia* inizia dunque con il verso già citato:

Cierpienia

Trzeba mieć odwagę
aby napisać o śmierci

uciekamy

a patrząc na przyjaciół
ich twarze i smutne uśmiechy
wizimy klepsydrę
w której
Puszka Pandory XX wieku
ma kształt ludzkiej głowy
lepiej tam nie zaglądać

Oltre al primo verso la poesia non sembra avere nulla in comune con *coś takiego*; qui infatti “bisogna avere coraggio” per scrivere della morte (“aby napisać o śmierci”) e nei versi successivi leggiamo: “uciekamy / a patrząc na przyjaciół / ich twarze i smutne uśmiechy / wizimy klepsydrę / w której / Puszka Pandory XX wieku / ma kształt ludzkiej głowy / lepiej tam nie zaglądać”¹⁴¹.

Il tema della poesia è chiaramente molto diverso da *coś takiego*, ma è da notare come la forma dei primi versi ritorni ancora in altri brogliacci che non sono poi stati sviluppati. Potremmo dunque avanzare l’ipotesi che per la stesura di *coś takiego* l’autore abbia utilizzato l’espressione “bisogna avere coraggio / per scrivere [...]”, impiegata in questi precedenti componimenti lasciati incompiuti e poi riutilizzata per sviluppare il discorso attorno alla formula di Keats che sarà oggetto del componimento.

Anche la prossima versione inizia con gli stessi due versi:

¹⁴⁰ “bisogna avere coraggio / per scrivere una cosa del genere”.

¹⁴¹ “fuggiamo / e guardando i nostri amici / i loro volti e i sorrisi tristi / vediamo una clessidra / nella quale / il vaso di Pandora del XX secolo / ha la forma di una testa umana / è meglio se non sbirci”.

V. 0

Trzeba mieć odwagę
aby pisać o śmierci
ponieważ jest tak znana popularna
i nieciekawa jak życie
trudno jest pisać
o czymkolwiek

ostatni wiersz
może być równie nieciekawym
jak pierwszy

Pocałuj mnie powiedziałas
tak cicho że nie dosłyszałem
wtedy zbliżyłaś się
i pocałowałaś mnie w usta
pamiętam ciszę

~~ktoś umarł~~ <To umarłaś> ktoś pogrzebał twoje ciało
~~znikło~~ i nie wiem co się z Twoim światem [...] ~~gdzie~~
gdzie są te gwiazdy <chmury> pod którymi
szepc Twój ciągle we mnie szepce
~~sonny-czarne~~
czarne korony w chmurach srebrnych

I versi successivi sviluppando il tema iniziale: “ponieważ jest tak znana popularna i / nieciekawa jak życie / trudno jest pisać / o czymkolwiek / ostatni wiersz / może być równie nieciekawym / jak pierwszy”¹⁴².

Nella seconda parte di questo brogliaccio il discorso dall’universale si fa particolare e il riferimento alla morte si chiarisce. La morte di cui si parla, e della quale bisogna avere coraggio per scrivere, è la morte di una persona amata, della quale nella penultima strofa si ricorda il momento di un bacio: “Pocałuj mnie powiedziałas / tak cicho że nie dosłyszałem / wtedy zbliżyłaś się / i pocałowałaś mnie w usta / pamiętam ciszę”¹⁴³.

L’ultima strofa, parzialmente illeggibile perché il foglio è strappato, è dedicata alla morte della donna. La grafia, inizialmente chiara e pulita, priva di correzioni, in quest’ultima

¹⁴² “perché è così conosciuta popolare / e poco interessante come la vita / è difficile scrivere / di qualsiasi cosa / l’ultima poesia / può essere ugualmente poco interessante / come la prima”.

¹⁴³ “Baciarmi hai detto / così piano che non ti ho sentita / allora ti sei avvicinata / e mi hai baciato sulla bocca / ricordo il silenzio”.

strofa si fa più sbilenca, denunciando il *pathos* con cui è stata vergata, testimoniato anche dalle molte cancellature. Nel primo verso vediamo come da una generalizzazione (“~~ktoś umarł~~”) si passi a parlare esplicitamente della morte della donna (“<To umarłaś> ktoś pogrzebał twoje ciało / ~~znikło~~ i nie wiem co się z Twoim światem [...] / gdzie są te ~~gwiazdy~~ <chmury> pod którymi / szept Twój ciągle we mnie szeptce / ~~sosny czarne~~ / czarne korony w chmurach srebrnych”)¹⁴⁴.

Da queste due poesie che per il momento possiamo ricondurre a *coś takiego* solo per l’impiego del primo verso, possiamo ad analizzare un foglio sul quale abbiamo trovato una prima versione certa dell’avantesto, rinvenuta su un foglio a quadretti dove è presente anche l’abbozzo di un’altra poesia, *Co robi współczesny poeta “kulturalny” kiedy ~~nie pije i <xxx>~~* [Cosa fa il poeta “colto” contemporaneo quando ~~non beve e <xxx>~~], che si riporta di seguito:

Udziela wywiadów
potępia Jaltę i Poczdam
chwali i wynosi

Maleją naturalne zasoby języka
choć przybywa słów

Come vediamo, in questi pochi versi di carattere ironico non c’è alcuna attinenza con *coś takiego*. Notiamo tuttavia come il verso sulla diminuzione delle risorse della lingua fosse già presente nella prima versione dell’avantesto di *teraz*, dove, nei versi finali, il poeta si volgeva verso i componimenti notando la progressiva diminuzione delle parole.

Di seguito trascriviamo invece la prima versione dell’avantesto, che qui porta il titolo *Odwaga* [Coraggio]:

V. 1

Odwaga

Trzeba mieć odwagę i niezwykle umiejętności
żeby opisać deszcze ~~drzewo jajko~~-sny liść usta
jeszcze większą
trzeba mieć odwagę
żeby opisać miłość ~~nienawiść~~-<biel chmurę> i Ojczyznę

¹⁴⁴ “qualcuno è morto”; “tu sei morta / qualcuno ha seppellito il tuo corpo / è scomparso e non so [...] con il tuo mondo / dove sono le stelle <nuvole> sotto le quali / il tuo sussurro bisbiglia ancora dentro di me / pini neri / corone nere in nuvole argentee”.

„pana” Boga
pana kowalskiego
i największe
żeby opisać siebie
~~nie siebie ale~~ umarłego <a tak niestety tak>
siebie kiedy mnie już
nie będzie
na tym
i na tamtym świecie

trzeba mieć odwagę żeby
napisać coś tak banalnego
pustego
~~falszywego~~
piękno jest prawdą
prawda jest pięknem

tu mnie ~~ktos~~ upominał <erudyta>
przecież to słynna formula Keatsa

Accanto alla poesia è riportata la data 20. III. 1989 con sopra l’indicazione del luogo, Ustroń. Sotto di essa compare l’inizio di una poesia dal titolo *Wczoraj* [Ieri], il cui unico verso è: “pierwszy dzień wiosny” (“primo giorno di primavera”).

Questa prima versione di *coś takiego* si riferisce solo verso la fine alla formula di Keats, mentre prima vi è una lunga descrizione di tutto ciò di cui serve coraggio per scrivere: “Trzeba mieć odwagę i niezwykle umiejętności / żeby opisać deszcze ~~drzewo~~ jajo-sny liść usta / jeszcze większą / trzeba mieć odwagę / żeby opisać miłość ~~nienawiść~~ <biel chmurę> i Ojczyznę / „pana” Boga / pana kowalskiego / i największe / żeby opisać siebie / ~~nie siebie ale~~ umarłego <a tak niestety tak> / siebie kiedy mnie już / nie będzie / na tym / i na tamtym świecie”¹⁴⁵.

Di questa redazione sembra importante sottolineare una certa analogia con le ultime due poesie analizzate, ****poezja nie zawsze e teraz*: in tutte e tre queste poesie, infatti, all’interno di discorsi fra loro leggermente diversi, ritorna l’immagine della poesia che prende diverse forme, in particolare legate alla natura. Anche qui nella prima strofa “bisogna avere coraggio” per descrivere fenomeni quali la pioggia, i sogni o delle labbra; si tratta di elementi simili (e a volte uguali) a quelli in cui in ****poezja nie zawsze* si manifesta la poesia; con *teraz* invece

¹⁴⁵ “bisogna avere coraggio e abilità non comuni / per descrivere la pioggia un albero un uovo i sogni una foglia delle labbra / ancora maggior / coraggio serve / per descrivere l’amore l’odio <il bianco una nuvola> e la Patria / il “signore” Dio / il signor kowalski / più di tutto / per descrivere sé stessi / non sé stessi ma morti <si purtroppo si> / me stesso quando non ci / sarò più / in questo / e nell’altro mondo”.

condivide l'idea che tali fenomeni (che in *teraz* non sono esplicitati e rimangono celati nella forma generica di “versi”, “componimenti”) non possano essere riprodotti nella scrittura, perché la parola poetica è osservata nel suo dissolversi (*teraz*) o perché, come in questo caso, è difficile parlarne e servono “abilità non comuni”.

Già dal titolo scelto per questa versione (*odwaga*) possiamo affermare che la citazione di Keats non sia ancora la dominante del componimento, che invece sembra concentrarsi sulla riflessione circa la difficoltà dell'espressione poetica (e in questo senso crediamo sia affine a *teraz*). Questo tema non verrà approfondito nella versione finale, dedicata interamente a commentare le parole di Keats; nelle versioni successive scompariranno infatti i riferimenti ai fenomeni naturali, alla descrizione di Dio e di sé stesso, per lasciare solamente, di questa redazione, le ultime due strofe, che tuttavia verranno rielaborate.

Notiamo infine come in V. 1 il giudizio sulla sentenza di Keats sia molto duro: “trzeba mieć odwagę żeby / napisać coś tak banalnego / pustego / ~~falszywego~~/ piękno jest prawdą / prawda jest pięknem / tu mnie ~~ktos~~-upominał <erudyta> / przecież to słynna formuła Keatsa”¹⁴⁶. Nella versione a stampa tali giudizi verranno eliminati per essere sostituiti dall'espressione più neutrale che dà il titolo al componimento: *coś takiego* (“una cosa del genere”).

Nella seconda versione fulcro del discorso sono invece le parole di Keats:

V. 2

Słynna formuła

Słynna formuła Keatsa
„piękno jest prawdą
prawda pięknem”

~~ta słynna formuła~~
jest równie martwa
jak słowo „piękno”
jak słowo „prawda”
jak wszystkie słowa
nasz świat wbrew pozorom
nie jest kontynuacją poprzednich
światów
które rozwiały się ku życiu
nasz świat rozwija się ku śmierci

¹⁴⁶ “bisogna avere coraggio per / scrivere una cosa così banale / vuota / falsa / la bellezza è verità / la verità è bellezza / qualcuno <un erudito> mi ha ricordato / tuttavia che è la famosa formula di Keats”.

ta słynna formuła (słynna się stała
oczywiście dzięki krytykom profesorom
komentatorom i t.d.) jest tyle
warta co fałszywy banknot dolarowy.

Jezus jest ironiczny

La seconda redazione di *coś takiego* si trova su una metà verticale di un foglio A4, sul quale si trovano i primi versi di un'altra poesia, dal titolo *Przemiana* [Cambiamento] poi abbandonata. Tutta la seconda strofa della poesia, da “słynna formuła” in poi è barrata. Di seguito ai versi, con un'altra penna, vi è un commento in prosa che vedremo a breve, mentre ancora oltre, con la stessa penna con cui è stata scritta la poesia, si legge “Jezus jest ironiczny” (“Gesù è ironico”).

Questa seconda versione è intitolata *słynna formuła* (“la famosa formula”) ed è tutta incentrata, come dicevamo, sul commento delle parole di Keats circa il rapporto tra la verità e la bellezza; scompare, invece, ogni riferimento al coraggio e all'atto della scrittura. Tale formula è definita morta “jak słowo „piękno” / jak słowo „prawda” / jak wszystkie słowa / nasz świat wbrew pozorom / nie jest kontynuacją poprzednich / światów / które rozwiały się ku życiu / nasz świat rozwija się ku śmierci”¹⁴⁷.

In questi versi risuona il tema della morte che, come abbiamo visto, era il tema centrale di entrambe le versioni da noi denominate V. 0. Il verso finale (“nasz świat rozwija się ku śmierci”) potrebbe dunque suggerire un legame diretto con le prime versioni che abbiamo fatto rientrare solo parzialmente nell'avantesto della poesia.

Nel commento finale in prosa viene ribadita l'opinione negativa in merito alla “famosa formula”: “ta słynna formuła (słynna się stała / oczywiście dzięki krytykom profesorom / komentatorom i t.d.) jest tyle / warta co fałszywy banknot dolarowy”¹⁴⁸. L'acredine con cui Różewicz si riferisce ai versi di Keats torna anche nella terza versione, a cui si unisce il discorso sul coraggio:

V. 3

¹⁴⁷ “come la parola bellezza / come la parola verità / come tutte le parole / il nostro mondo nonostante le apparenze / non è la continuazione dei precedenti / mondi / che si sviluppavano verso la vita / il nostro mondo si sviluppa verso la morte”.

¹⁴⁸ “questa famosa formula (famosa lo è diventata / naturalmente grazie ai critici ai professori / ai commentatori ecc.) è valida / quanto una banconota falsa da un dollaro”.

→ Trzeba mieć odwagę
żeby napisać coś tak banalnego
pustego
fałszywego
„piękno jest prawdą
prawda jest pięknem”
Tu mnie ktoś upomniął
powiedział głosem surowym
i pogroził palcem
„przecież to słynna formuła
Keatsa”
jeśli słynna to trudno
odpowiedziałem ~~pokornie~~
i zacząłem czytać gazetę

Anche questa terza versione, che qui non riporta un titolo, ma solo tre asterischi, è stata ritrovata su un foglio già impiegato per la redazione di alcune poesie rimaste incompiute e di *Grypa w Krynicy* [Influenza a Krynica] che verrà inserita nel volume del 1996, *zawsze fragment* [sempre un frammento].

In V. 3 sono presenti due immagini che tornano di frequente dagli anni Novanta in poi: la prima riguarda la figura del critico e del professore che, insieme al giornalista, risultano essere alcune delle categorie che l'autore non manca occasione di mettere in ridicolo. In questo caso un professore (che si tratti di un professore o comunque di un “erudito” lo sappiamo dalla versione precedente, qui si riferisce a un generico “qualcuno”) lo redarguisce con il dito puntato e la voce severa poiché le parole giudicate aspramente sono state pronunciate da Keats.

La seconda immagine, o piuttosto l'azione che il soggetto svolge alla fine del componimento, riguarda la lettura del giornale. Nell'ultimo Różewicz questa azione torna in più luoghi, pensiamo ad esempio a *normalny poeta* [un poeta normale], quando l'autore vuole troncato il discorso, creando un'apparente discrepanza tra il mondo della poesia e quello quotidiano delle azioni più comuni (stesso ruolo avrà ad esempio il gesto di gettare la spazzatura o di cucinare). Con l'ironia che caratterizza molte delle sue opere, la terza versione si conclude dunque con i seguenti versi: “przecież to słynna formuła / Keatsa' / jeśli słynna to trudno / odpowiedziałem ~~pokornie~~ / i zacząłem czytać gazetę”¹⁴⁹.

¹⁴⁹ “ma è la famosa formula di Keats' / se è famosa allora è difficile / ho risposto umilmente / e ho iniziato a leggere il giornale”.

È probabile che tra questa versione e quella pubblicata in *Bassorilievo* esistano degli altri brogliacci. Il manoscritto inserito nel volume, infatti, appare come una copia in bella pronta per essere trascritta a macchina per l'editore, con il titolo sottolineato e la firma dell'autore in alto; si presenta pulita e priva di cancellature. Rispetto alla versione a stampa vi è solamente l'aggiunta dell'inciso *powiedziałem* ("ho detto") nell'ultima strofa.

Non abbiamo reperito alcun manoscritto nel quale fosse presente la riflessione inserita nell'ultima strofa della versione finale e che costituisce la *pointe* del componimento: "trzeba przyznać / że Keats miał odwagę / ale lepiej gdyby tego / nie powiedział"¹⁵⁰.

3.5 Dwa wierszyki

Di questa poesia è stato possibile reperire un solo manoscritto, oltre a quello inserito in *Bassorilievo*. La prima, e finora l'unica versione preparatoria di *Dwa wierszyki* [Due piccole poesie] è stata rinvenuta su un foglio stretto e lungo (la metà di un foglio A4) con il titolo *Bajka o dwóch wierszykach* [Favola su due piccole poesie]. Il foglio è strappato in basso, perciò il testo è interrotto:

Bajka o dwóch wierszykach

wiersz pułapka ~~lingwistyczna~~ liryczna
na białe myszy <na profesorkę>
na metafory

na przynętę dla <prostego> czytelnika
martyrologia <xxx> dusza i <trochę xxx> nowa
każdej ma treść własną (~~daną jak~~
<a> formę można zedrzeć żywcem
z nihilisty ateisty formalisty (a) moralisty
Różewicza („kto to jest?”)
(„może on ma więcej talentu
ale my za to kochamy
Boga i Ojczyznę”)

W takich ~~warunkach~~-okolicznościach
poczęły się i przyszły
na świat
Dwa wierszyki

¹⁵⁰ "bisogna riconoscere / che Keats aveva coraggio / ma sarebbe stato meglio / se non l'avesse detto".

Pierwszy wił się
i piszczał
w oficjalnym dworskim
fasadowym
obiegu
strawiony przez cenzury
pocił się podejrzany
sądzony przez front odmowy
a takie przez front odmowy
zapłacony w złotówkach
skazany na zapomnienie
przez proroków i <xxx> pachciarzy intelektu
powiesił się na gwoździu
i spadł do otchłani

xxx

Drugi puszył się
w obiegu nieoficjalnym
pod ziemią
i pod niebem
poza zasięgiem cenzury
roztaczał biały pióropusz
jak pawie ogon
przeglądał się w lustrach mórz i oceanów
grzmiał ze spiżowych pomników
śmiał się i płakał
na łonie gawiedzi
~~na łonie elity~~ <na łonie wszystkich [...] > [...]

Il frammento manoscritto di questa poesia, che come dicevamo si interrompe bruscamente, è riconducibile a *Dwa wierszyki* per via del tema trattato, nonostante le numerose varianti. Sia in questo primo brogliaccio che nella versione a stampa, infatti, il discorso verte sull'opposizione di due tipologie di poesia; in questo manoscritto nelle prime strofe vi è inoltre una sorta di introduzione volta a fornire il quadro della situazione in cui queste due poesie prendono vita.

Le molte cancellature rendono parzialmente illeggibile anche la porzione di testo rimasta intatta, per cui alcuni versi nella nostra trascrizione appaiono incompleti. Notiamo come la prima strofa introduca l'argomento con l'analogia della poesia ("wiersz") con una trappola per topi ("pułapka na białe myszy"), per una professoressa, per le metafore e per un semplice lettore.

Oltre si afferma che ogni poesia ha il proprio contenuto, mentre la forma può essere estratta “viva” dal “nihilisty ateisty formalisty (a) moralisty / Różewicza (‘kto to jest?’) / (‘może on ma więcej talentu / ale my za to kochamy / Boga i Ojczyznę’)”¹⁵¹. Con questo commento autoironico nel quale Różewicz presenta sé stesso attraverso alcuni dei più comuni epiteti che gli sono stati attribuiti, avvia la sua critica nei confronti delle due tipologie di poesie che verranno esposte nei versi successivi.

La prima tipologia di poesia si muove nei circuiti ufficiali, è sottomessa alla censura e ripudiata da profeti e intellettuali, mentre la seconda tipologia di poesia si tiene al di fuori della portata della censura e si fa vanto della propria grandezza (“pod ziemią / i pod niebem / poza zasięgiem cenzury / roztaczał biały pióropusz / jak pawi ogon / przeglądał się w lustrach mórz i oceanów / grzmiał ze spizowych pomników / śmiał się i płakał / na łonie gawiedzi / ~~na łonie elity~~ <na łonie wszystkich [...] >”) ¹⁵².

Non sappiamo se la prosecuzione della poesia che non si è conservata in questo foglio manoscritto avrebbe trattato un terzo tipo di poesia, ovvero quella dell’autore, dalla quale la versione finale prende le mosse. Il manoscritto inserito in *Bassorilievo* è già molto simile al testo a stampa e non aiuta a ricostruire le parti mancanti di questa prima versione.

Vediamo infatti come già nella versione che riportiamo di seguito la prospettiva sia del tutto spostata e l’opposizione non riguardi più le due tipologie di poesia differenti tra loro, ma ugualmente derise e sentite come distanti dall’autore, bensì tra la “mia piccola poesia” (*mój wierszyk*) e la “tua piccola poesia” (*twój wierszyk*):

V. 2

mój <dwa> wierszyk <i>

mój wierszyk
przebity gwoździem
przez zoila
krwawi
z języka
spada
bo to jest wierszyk
realistyczny

¹⁵¹ “nichilista ateo formalista e moralista / Różewicz (‘e chi è?’) / ‘forse ha più talento / ma per questo amiamo / Dio e la Patria’”.

¹⁵² “sotto la terra / e sotto al cielo / al di fuori della portata della censura / stendeva le proprie piume / come la coda di un pavone / si ammirava negli specchi dei mari e degli oceani / tuonava da monumenti di bronzo / rideva e piangeva / nel grembo della folla / nel grembo dell’*élite* / <nel grembo di tutti [...] >”.

xxx dotykany
fizyczny

twój wierszyk
też xxx kulawy
ale mistyczny xxx.
xxx „patriotyczny”
unosì
się do nieba

mój wierszyk
zakopany
w rodzinnej ziemi obumiera
z wiosną się budzi xxx
ślepy wypuszcza białe pędy
chce ciągle „do ludzi”

Twój chce xxx do nieba
~~do boga~~ do pana Boga
(po drodze ~~do piękna~~ xxx
~~światła~~ do narodowego pamiątek
kościół)

ale Bóg liter nie zna xxx
(~~Bóg sam jest literą~~) xxx
Bóg wierszy nie czyta
(~~mój bracie w Apollinie~~)

jesteśmy więc „kwita”

Fin dal titolo, che in una prima fase era *mój wierszyk* [la mia piccola poesia], poi sostituito da *dwa wierszyki*, notiamo che a predominare in questa variante, del resto del tutto simile al testo a stampa, sia il discorso attorno alla propria poesia, osservata in opposizione a quella di un “tu” indefinito. In questo componimento Różewicz rivendica l’aspetto concreto della propria poesia, definita “fisica”, “palpabile”, e che tuttavia sanguina poiché è stata appesa a un chiodo “da uno zoilo”. L’immagine del chiodo compariva già in V. 1 nel caso della prima tipologia di poesia, mentre quella del critico pedante, qui rappresentato per antonomasia dalla figura di Zoilo, nella versione precedente, pur non essendo esplicitata, traspariva dagli epiteti che ironicamente Różewicz aveva utilizzato per descriversi.

La scarsità del materiale reperito non consente di approfondire ulteriormente l’analisi dell’avantesto di questa poesia, tuttavia possiamo osservare anche in questo caso la progressiva riduzione del numero dei versi e delle parole di ciascun verso. Prendendo ad esempio la

penultima strofa, che nella versione finale consta di soli due versi (“ale Bóg liter nie zna / Bóg wierszy nie czyta”¹⁵³), vediamo che nella versione manoscritta ne aveva invece quattro (parzialmente illeggibili): “ale Bóg liter nie zna xxx / (~~Bóg sam jest literą~~) xxx / Bóg wierszy nie czyta / (~~mój bracie w Apollinie~~)”¹⁵⁴.

3.6 *** *czarne plamy są białe*

Di questa poesia è stato possibile reperire due fogli manoscritti, che con ogni probabilità fanno capo alla stessa versione. Su uno dei due fogli, infatti, è presente un titolo sottolineato, ovvero *Pozbawieni wyobraźni* (“Privi di immaginazione”), mentre sul secondo foglio in alto a destra vi è il numero due cerchiato, come di consueto nei manoscritti di Różewicz vengono indicati i numeri di pagine consecutive. Sebbene il secondo foglio sia di una tipologia di carta diversa, la penna sembra essere la stessa impiegata nel primo foglio e anche in base al contenuto possiamo affermare con un certo grado di probabilità che si tratta della prosecuzione della prima versione, che riportiamo di seguito e alla quale faremo seguire la trascrizione del secondo foglio:

V. 1

Pozbawieni wyobraźni

Za zamkniętymi drzwiami
pod którymi węszy sfora
dziennikarzy

dyplomaci i generałowie
z wymalowaną na twarzy
~~tak~~ drugą twarzą
walczą o „zachowanie twarzy”
której nikt nie zna

wróżą z ~~naszych~~ wnętrzości
przyszłość świata

za zamkniętymi drzwiami
rzeczoznawcy i politycy
rozmawiają w cztery oczy

¹⁵³ “ma Dio non conosce le lettere / Dio non legge la poesia”.

¹⁵⁴ “ma Dio non conosce le lettere xxx / (~~Dio stesso è una lettera~~) xxx / Dio non legge poesie / (~~fratello mio in Apollo~~).

przed trzecią promienną
gwiezdą wojną
pozbawiono nas wyobraźni
oraz instynktu życia
(są tacy co wierzą w życie po śmierci)

śmiech wariata rozlega się
za zamkniętymi drzwiami
znów zerwali konferencję
rozbrojeniową

zanim wstąpimy do piekieł
z zadziwiającą lekkomyślnością mówimy
o przeludnieniu bezrobociu
o nowej metafizyce i teologii
o prawach człowieka
o ochronie przyrody
a także o tym żeby
nie jeść sałaty szczypiorku szpinaku
nie pić mleka
i nie leżeć na trawie

~~myślenie o tych wielkich
i małych sprawach
nie przeszkadza nam
xxx
w przygotowaniach
do wiecznego pogrzebu~~

2

na twarzy występują piętna
która to już próba umierania

bezradny
stary człowiek
w ubraniu które rośnie
na drobniejszym szkielecie

ukrywa swój dramat
jak przestraszone dziecko
rozbity dzbanuszek
przenosi
z kąta w kąt skorupki

~~pragnie wyjawić
wszystkim~~

swoją tajemnicę

żywi i umarli
dotykają
tajemnej rany
na czole

I wyszedłszy gorzko zapłakał

i wytoczył światu i zaświatom
sprawę
o kroplę krwi

Rispetto alla versione finale, a risaltare è prima di tutto la presenza di un titolo, che verrà poi eliminato. In questa prima versione incontriamo alcuni versi che verranno in seguito eliminati, mentre un'altra variazione significativa è lo spostamento di gran parte delle strofe.

Notiamo come da una dimensione personale (il riferimento in V. 1 è sempre a “noi”, alle “nostre interiora”), si avrà uno spostamento (da “noi” si passerà più genericamente “alle persone” e ai “soldati caduti”). In V. 1 sono presenti alcuni elementi dai quali il tema del componimento, che si configura come una dura critica alla guerra e alla politica che ne è responsabile nonché come una riflessione sulla morte, si fa più esplicito, come i versi: “śmiech wariata rozlega się / za zamkniętymi drzwiami / znów zerwali konferencję / rozbrojeniową”¹⁵⁵.

Nell'ultima parte del primo foglio leggiamo come “zanim wstąpimy do piekieł / z zadziwiającą lekkomyślnością mówimy”, noi tutti parliamo “o tych wielkich i małych sprawach” che non ci disturbano dal prepararci all'eterna sepoltura¹⁵⁶. La morte, che nella versione finale “si nasconde nell'insalata” non è qui menzionata direttamente. La seconda parte del primo foglio verrà integralmente eliminata e rielaborata.

Il titolo di questa prima versione si ritroverà in uno dei versi della versione a stampa, in una strofa che possiamo considerare una rielaborazione della seconda parte del foglio eliminata: “pozbawiono ludzi wyobraźni / oraz instynktu życia / śmierć zagnieździła się / w sałacie szczypiorku / w zieleni / w kolorze nadzie”¹⁵⁷.

Del secondo foglio, che affronta il tema della vecchiaia e della morte, non rimarrà nulla nella versione definitiva. Di questo manoscritto vale la pena sottolineare almeno i versi

¹⁵⁵ “la risata del folle risuona / da dietro la porta chiusa / hanno sospeso di nuovo la conferenza / sul disarmo”.

¹⁵⁶ “prima di entrare all'inferno / con sorprendente superficialità”; “piccole grandi questioni”.

¹⁵⁷ “si privò la gente d'immaginazione / e istinto vitale / la morte si annidava / nell'insalata di erba cipollina / nel verde / nel colore della speranza”.

seguenti: “żywi i umarli / dotykają / tajemnej rany / na czole”¹⁵⁸, poiché si tratta di un riferimento ai *Dziady* di Adam Mickiewicz e in particolare all’ultima scena della parte terza, nella quale lo spettro (probabile apparizione di Konrad) compare alla donna e al *guślarz* con una misteriosa ferita sulla fronte: “jedną ranę miał na czole, / jedną tylko i niewielką, / zda się być czarną kropelką”¹⁵⁹.

3.7 *jeszcze próba*

Di *jeszcze próba* [ancora un tentativo] abbiamo reperito un solo foglio manoscritto, ricco di cancellature. Dall’elevato numero di varianti presenti sul brogliaccio è lecito assumere che si tratti se non del primo, almeno di uno dei primi abbozzi dell’opera.

Notiamo innanzi tutto come il titolo fosse in un primo momento *A nuż się uda* [chissà se riuscirà], poi eliminato e sostituito da parte del primo verso: *czy się wiesz...* [la poesia...?].

Le prime due strofe sono simili alla versione finale, con alcune varianti di poco conto. Alla fine di quella che diventerà la seconda strofa sono presenti sulla destra alcuni versi, aggiunti in un secondo momento e poi eliminati. Questa piccola strofa aggiuntiva è collegata da una freccia alla parola *czarny* (“nero”), che si riferisce alla poesia di cui si parla nel testo; *czarny* verrà poi eliminato con uno spesso tratto di penna e rimarrà solo *złoty* (“d’oro”). I versi riportati a lato sono i seguenti: “~~jak drabina po której / schodzą srebrne anioły / wychodzą rubinowo skrzydła / anioły~~”¹⁶⁰.

Vedremo più avanti come l’idea di una poesia che si eleva verso il cielo grazie a una scala sia un’immagine presente nei primi brogliacci di *Do Piotra* [a Piotr], che possiamo collocare fra i primi abbozzi di *Bassorilievo*. Ad ogni modo, in entrambi i casi tale riferimento verrà eliminato e non figurerà in nessuno dei componimenti finali della raccolta.

In questi versi, in cui il poeta si chiede se la poesia che sta scrivendo riuscirà bene o meno, vi è una contrapposizione tra le intenzioni dell’autore, che vorrebbe scrivere una poesia che si innalza fino al cielo, e il risultato realmente ottenuto, che ha dato esito a una creatura ridicola, a un unico mattoncino della torre d’avorio che intendeva erigere. I versi che si riferiscono alla poesia non riuscita, a questo “mostro” (*potworek*) ridicolo, verranno eliminati

¹⁵⁸ “i vivi e i morti / toccano / la ferita misteriosa / sulla fronte”.

¹⁵⁹ A. Mickiewicz, *Dziela wszystkie*, tom III, a cura di T. Pini, Nakład księgarni H. Altenberga, Lwów 1913, p. 240; “Aveva in fronte una ferita, / una sola e non molto grande / simile a una goccia nera”.

¹⁶⁰ “come una scala su cui / salgono angeli d’argento / escono angeli con ali / di rubino”.

nella versione finale, che manterrà solamente un inciso tra parentesi nel quale si dice che ci sono dei mattoncini sul pavimento (“na podłodze leżą klocki”).

I versi seguenti del manoscritto descrivono in maniera più dettagliata le forme di questa creatura, che ha un foro in testa, un buco (“otworek, dziurka”) al posto del naso e al posto dell’orecchio dal quale fuoriescono parole. La creatura si aggira per la stanza e si nasconde negli angoli (“krąży po mieszkaniu / leży po kątach”), mentre il padre-poeta (“ja rodzic”), incurante, si rammarica per via del fatto che nelle parole, nei versi, non succede nulla, oppure (come leggiamo in dei versi apposti lateralmente in un secondo momento), avviene qualcosa di malvagio (“w słowach obrazach coś złego się dzieje”¹⁶¹).

Nella versione finale verrà sospeso il giudizio sull’esito del componimento, che termina ripetendo la prima strofa, “czy wiersz się uda? / w poezji jak w róży / zagnieździła się / biała nuda”¹⁶².

Più avanti il poeta esprime il proprio pessimismo nei confronti della buona riuscita della poesia affermando: “jestem już stary / (nie wierzę w cuda) / ale próbuję”¹⁶³. Un altro elemento da mettere in risalto è la presenza di alcuni versi aggiunti lateralmente e subito cancellati, che abbiamo già trovato nell’avantesto di *dwa wierszyki*: si tratta dell’accostamento della poesia a una trappola “per uno zoilo per una professoressa” (“pułapka / na zoila / na profesorka”).

Anche in questo caso la versione manoscritta riportata nel volume pubblicato non differisce in maniera sostanziale dalla redazione finale e per questo motivo non verrà analizzata.

V. 1

~~A nuż się uda~~ czy się wiersz...

~~xxx~~

czy się wiersz uda?

<w poezji> ~~we wierszu~~ jak w róży

zagnieździła się

biała nuda

nuda naga

~~a~~ chciałem stworzyć wiersz

aż do nieba

jak wieża z kości słoniowej

strzelisty ←

złoty ←

jak drabina po której
schodzą srebrne anioły
wychodzą rubinowo skrzydła

¹⁶¹ “nelle parole immagini avviene qualcosa di malvagio”.

¹⁶² “il verso funzionerà? / nella poesia come in una rosa / si è annidata / la noia bianca”.

¹⁶³ “sono già vecchio / (non credo ai miracoli) / ma ci provo”.

~~czarny~~

anioly

lecz wyszedł szary kwadratowy
jakiś stworek śmieszny nudny
upiorny potworek klocek

sepleni	w głowie otworek
ma dwie głowy	dziurka usta z których
krąży po mieszkaniu	słowa ciurka ślina słowo
xxx leży po kątach	zamiast nosa
	xxx
	zamiast ucha
ja <rodzić> xxx nieopatrzny	czarna dziurka
boleję	
że w <słowach> wierszyku nic się	w słowach obrazach
się nie dzieje	coś złego się dzieje

lecz wierszyk (raz splodzony)
dalej kuleje *dalej*
schodzi na małe <Krakowskim Przedmieściem>
(literackie) pieski

a miał być ogromny ~~głęboki~~ niezgłębiony
niebeski xxx czarny

jestem już stary
(nie wierzę w cuda)
ale próbuję
może choć <w pocie
wiersz się uda *czola*>
.....
wiem że się nie uda

xxx w kącie kącie pokoju	pułapka
rozgotowana poezja	na zoiła
w gęstym <ciężkim> sosie xxx	na profesorka
zawiesistym xxx	
romantyzm poza	

3.8 więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo?

Nella prima versione manoscritta di *więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo* [e dunque a scrivere poesie si vive troppo a lungo?] notiamo la presenza di un titolo diverso: *sila jalowa* [una forza sterile], sottolineato come di consueto. È interessante che nella prima versione del componimento, dunque, l'attenzione maggiore fosse focalizzata su questo

elemento, che andrà poi a costituire il primo verso della versione finale. Se infatti nella redazione pubblicata in *Bassorilievo* la natura di tale “forza sterile” rimane ambigua e sappiamo soltanto che adombra i territori della lingua (“siła jałowa zacięna / obszary języka”), nel manoscritto viene esplicitata e si tratta, ancora una volta, del silenzio. I primi due versi di questo brogliaccio, il cui titolo è appunto *siła jałowa*, recitano: “Długie Okresy milczenia / zacięna mnie jakaś siła jałowa”¹⁶⁴.

Il silenzio è riconosciuto come una forza che agisce negativamente sul poeta, in senso opposto alla forza creatrice della parola poetica; crediamo che il titolo fosse stato scelto proprio per sottolineare questo aspetto, la cui importanza verrà in seguito ridotta nella versione finale, dove scomparirà il richiamo diretto al silenzio.

Piotr Michałowski ha sottolineato l’ambivalenza del titolo definitivo, interpretandolo come una riformulazione della sentenza di Ippocrate, ripetuta da Seneca: “Vita brevis, ars longa”; secondo questo punto di vista, Różewicz si percepirebbe come un caso anomalo per via del fatto che, nonostante l’età avanzata, continua a comporre poesie, attività tradizionalmente ritenuta privilegio della gioventù¹⁶⁵. La seconda interpretazione di Michałowski ci sembra tuttavia più convincente: ad essere “troppo lunga” sarebbe la vita e non l’arte e, aggiungiamo, il titolo in questo senso avrebbe un tono spiccatamente autoironico.

La prima versione manoscritta, che trascriviamo di seguito, oltre ai primi due versi analizzati è molto diversa dalla versione finale. In questo brogliaccio è come se il poeta si dilungasse sugli effetti della forza sterile del titolo, affermando di vivere senza fede senza amore e senza speranza (quest’ultima parola è cerchiata proprio a volerne sottolineare l’importanza).

La forte negazione delle tre virtù teologali pone di nuovo il discorso religioso sullo stesso piano di quello artistico. Il poeta, adombrato dal silenzio, come conseguenza a questo oscuramento che deriva dalla mancanza della parola, vive senza fede, “senza dio diavolo uomo”. Questi versi sono molto importanti perché si ricollegano a quanto già osservato nel caso di altre poesie fondamentali quali *bez o* ****poezja nie zawsze*, ovvero che il tema del silenzio e la riflessione sulla fede sono parte di uno stesso discorso. Se la parola poetica (la *poezja* nel suo senso più elevato) si manifesta come una ierofania e dà al poeta la sicurezza che esista qualcosa di superiore (che può anche non concretizzarsi sulla carta poiché vive nel poeta), così

¹⁶⁴ “Lunghi periodi di silenzio / una forza sterile mi adombra”.

¹⁶⁵ P. Michałowski, *Między aforyzmem a kolażem*, in *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, a cura di W. Browary, Universitas, Kraków 2007, p. 54.

il silenzio è foriero di un pessimismo profondo che oscura e si distende su ogni cosa, e che porta alla negazione della possibilità di un rapporto con il divino.

Più avanti troviamo dei versi che esprimono la diffidenza dell'autore nei confronti della poesia, ancora una volta rappresentata quale "trappola linguistica", il cui creatore è una figura ridicola e "gonfia di sublime".

V. 1

Siła jałowa

~~Długie~~ Okresy milczenia
zacienia mnie jakaś siła jałowa
żyję bez wiary miłości
~~bez~~ nadziej
bez boga diabła człowieka
teraźniejszość bez wytchnienia
staje się przeszłością
przyszłość ~~xxx~~ rzuca cień
bez wagi ~~bez ciężaru~~ bez barwy
~~jestem~~
myśli moje płyną leniwie
~~ta kropła spada draży xxx~~ wsiąkają
wszystkie miasta wszystkie ulice
zbiegają się w ślepią ulicę
~~na której leje się krew~~ ← którą płynie krew
idę za siebie stoję w miejscu
wszystkie gazety zamieniają się
w jedną starą gazetę
„bezdietne studenckie małżeństwo
poszukuje pokoju
Cudzoziemcowi wynajmę
luksusowe M-2 na 1 rok...”
czytam czytam
to nie tak zwana „poezja”
wydaje mi się
śmieszna
ale jej twórca nadmuchany wzniosłościami
piszczał w pułapce „lingwistycznej”
poeci wepchnięci tam przez
języko-znawców i języko-

krytycy zapomnieli
że „tylko z przedmiotem
można obchodzić się bez miłości”

La seconda versione manoscritta, inserita in *Bassorilievo*, è più vicina alla versione a stampa, ma presenta delle varianti significative. Sul foglio sono presenti infatti numerose cancellature e inversioni nell'ordine dei versi e delle strofe. Il titolo è già quello definitivo, così

come la prima parte del componimento, che presenta alcune cancellature, eseguite in maniera tanto profonda che non è stato possibile decifrarle.

Una prima variante è da individuare nei versi seguenti: “Droga Powrotna / do bycia poetą / powrót poety do siebie / po opuszczeniu świata / ~~mowy~~¹⁶⁶, laddove nella versione definitiva non si fa menzione né al ritorno del poeta a sé stesso, né al “mondo della parola”. Anche questo sembra, dunque, un riferimento diretto al silenzio che aveva trattenuto il poeta al di fuori del mondo della parola; dopo aver abbandonato il mondo (ovvero la lunga assenza dal panorama poetico), deve tentare un ritorno a sé stesso (che nella versione definitiva diverrà soltanto “un ritorno all’essere poeta”), ritorno tuttavia definito “un viaggio senza speranza” (“beznadziejna wędrówka”).

Oltre all’ordine dei versi le varianti non sono numerose, tuttavia dobbiamo rilevare alcuni versi cancellati: “zamiast Boga / został nas / słowo bóg”¹⁶⁷, che stanno a sottolineare come la lingua sia oramai svuotata di qualsiasi significato e al poeta non rimanga altro che “odiare le apparenze di luce che reca il chiacchiericcio”, citazione ripresa da George Bataille.

V. 2

więc żyje się pisać wiersze za długo?

jałowa siła zacienia
obszary języka

w kącie na gazecie
leżą rozgotowane wiersze
lingwistyczne ~~xxx~~
dydaktyczne
patriotyczne
religijne i ~~xxx~~-inne

////////////////////////////////////

Droga Powrotna
do bycia poetą
powrót poety do siebie
po opuszczeniu świata
~~mowy~~
po odejściu
jakaż to ~~xxx~~ <beznadziejna>
~~jaki smutek~~ <powtórka>

¹⁶⁶ “La Via del Ritorno / all’essere poeta / il ritorno del poeta a sé stesso / dopo aver abbandonato il mondo / della parola”.

¹⁶⁷ “al posto di Dio / ci è rimasta / la parola dio”.

więc jednak żyje się
za długo pisząc wiersze

<więc jednak pisząc wiersze
żyje się za długo>

„zagubieni między gadułami,
wśród nocy, możemy tylko nienawidzić
pozorów światła,
jakie niesie gadanina”

słowa padają po drodze
i ten długi marsz
do śmierci →
← poety filozofa kapłana i błazna
trwa
tortura obracającego się <obrotnego> w pustce
języka

słowo xxx
płynie śnięte
martwe bielmem
odwrócone do
nieba wypełniającego się <wypełnionego>
zgiełkiem maszyn drzew

książki otwierają się
w przypadkowych miejscach

oto nowa xxx miłość
co nie porusza
ani słońca ani gwiazd

oto nowa poezja rzeczy
ziewania nieskończoności
zamieniły się w słowa

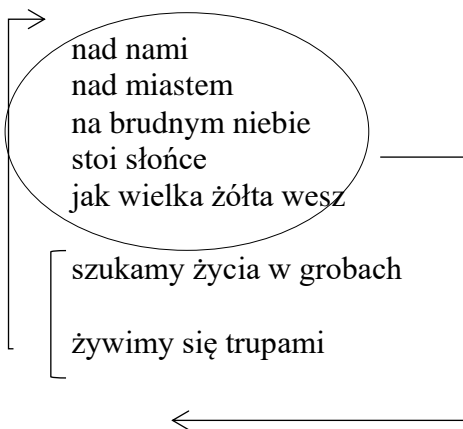
gadając straciliśmy godność
i powagę zwierząt
wprowadzamy nieład
między rzeczy i słowa

//// //// <zamiast Boga
//// //// został nam słowo bóg
//// //// zamiast>

i nie ma kresu
„możliwościom
człowieka”

z czołem okrytym

śmiertelnym potem
wracamy do spustoszonego życia domu



3.9 Do Piotra

Riconducibili a *Do Piotra* [A Piotr] è stato possibile reperire due fogli manoscritti, sul primo dei quali sono apposte, l'una accanto all'altra, due versioni diverse, entrambe recanti un titolo. In queste prime due versioni manca l'elemento dialogico e non vi è alcun riferimento all'amico che diventerà in seguito il destinatario del componimento. Questa prima constatazione suggerisce che il nucleo tematico della poesia in questione non fosse strettamente legato alla figura dell'amico Piotr, dietro la quale si cela il poeta e regista teatrale Piotr Lachmann, sebbene in seguito si capirà perché Różewicz decida di dedicare proprio a lui questi versi.

La dominante di queste prime versioni, intitolate rispettivamente *Pompes funèbres fumier* e *Pompes funèbres*, così come della versione riportata in volume, si può individuare in uno dei temi più cari all'ultimo Różewicz, ovvero al tema della morte della poesia e alla confusione che le sopravvive, alle molte parole inutili che tentano invano di prenderne il posto: “na pogrzebie poezji / panuje duże ożywienie / prawie jak na pchlim targu”¹⁶⁸ è il *leitmotiv* di tutte queste redazioni manoscritte e che ritroveremo anche nella versione definitiva.

Dalla prima redazione sappiamo che a questa animazione che regna attorno al corpo morto della poesia l'autore non prende parte (“wprawdzie odchodzę na stronę / ale dochodzą mnie głosy”¹⁶⁹), in una volontà di prendere le distanze da chi continua a profondersi in verbosi vaniloqui che niente hanno a che fare con la poesia (tema, questo del vaniloquio come antitesi del dire poetico, che verrà ampiamente approfondito nelle raccolte successive a *Bassorilievo*),

¹⁶⁸ “al funerale della poesia / regna una grande concitazione / quasi come al mercato delle pulci”.

¹⁶⁹ in verità me ne vado in disparte / ma mi giungono le voci.

ovvero da quegli improbabili membri del Pen Club che, nella seconda versione a destra del foglio (ovvero in V.2), trasportano le ceneri del poeta vate Jan Kochanowski (che Różewicz scrive ironicamente in un'unica parola, "Jankochanowski"), in una confusione generale in cui Kraszewski incontra Gombrowicz e Witkacy Sienkiewicz.

La rappresentazione di Różewicz del funerale della poesia non ha quasi nulla di paradossale e di fittizio; la descrizione è infatti un riferimento diretto al funerale simbolico organizzato in onore di Jan Kochanowski svoltosi nella città di Zwolenie il 21 giugno 1984, nel giorno del Corpo di Cristo. In quest'occasione fu organizzata una vera e propria cerimonia religiosa per commemorare i quattrocento anni dalla morte dell'autore¹⁷⁰. Come riportato da molti giornali dell'epoca, all'evento presero parte numerosi docenti universitari, scrittori, poeti e attori chiamati a declamare dei versi del vate polacco. Alcuni poeti trasportarono persino l'urna contenente le ceneri della famiglia Kochanowski, fra le quali quelle di Jan, sull'altare¹⁷¹; dunque anche questa immagine, che troviamo nella seconda redazione, non è un'invenzione dell'autore, ma si tratta di un episodio realmente avvenuto. Da questo evento, dunque, che Różewicz deve aver interpretato con grande ilarità e insieme con profonda amarezza, prendono le mosse i primi abbozzi di questa poesia.

Per comodità e chiarezza espositiva si sono trascritte le due versioni presenti nel primo foglio l'una di seguito all'altra, ma bisogna tener presente che nel manoscritto appaiono invece l'una accanto all'altra, in maniera piuttosto ordinata, ognuna con il proprio titolo sottolineato. Nonostante la relativa pulizia del foglio e le poche cancellature, è possibile pensare che l'autore abbia redatto alquanto in fretta almeno la prima delle due versioni. A testimoniare sono la trascuratezza nella grafia che rende talvolta di difficile decifrazione anche parole che non sono state cancellate da tratti di penna, e due correzioni dovute probabilmente alla fretta. La prima riguarda la parola *panuje* ("regna"), al posto della quale in un primo momento Różewicz aveva scritto *panowa*, nell'intento di utilizzare il verbo al passato (*panowało*). Qualche verso più avanti il participio passato al caso strumentale *powylaamywanymi* ("rotti") riporta una sillaba in più che non viene corretta: *powylaamywowanymi*. Nelle prime due versioni, inoltre, viene trattato soltanto il tema principale della poesia che diventerà poi *A Piotr*, dunque è possibile che V. 1 e V. 2 siano i primi abbozzi del componimento in questione. In seguito l'autore avrebbe

¹⁷⁰ J. Pełc, *Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, PWN, Warszawa 2001, p. 143.

¹⁷¹ Z. Święch, *Ponowny pogrzeb Jana Kochanowskiego w 400 rocznicę śmierci*, „Przekrój” 27 (1984), p. 20.

sviluppato gli altri argomenti, aggiungendovi anche il riferimento, divenuto poi essenziale nella struttura del testo, a Piotr Lachmann, al quale la poesia è appunto dedicata.

Come si può osservare, nella prima delle due versioni, riportata a sinistra nel manoscritto, si trovano alcuni rimandi al mondo letterario. Dopo aver affermato che al funerale della poesia, come al mercato delle pulci, si trovano delle antichità, o piuttosto della roba vecchia (*starocie*), l'autore cita Józef Baka (1707-1780), poeta gesuita del tardo barocco, noto per il suo "grottesco macabrisimo 'iperrealista'"¹⁷² e per il particolare uso della lingua, che lo farà riconoscere da alcuni, fra questi da Aleksander Wat, come uno dei precursori del surrealismo e della "poesia linguistica". A proposito della piuttosto recente rivalutazione dell'opera di Baka e in particolare della sua fortuna in età postmodernista, Luigi Marinelli si chiede: "Sarà forse che proprio nella sua accezione e attraverso le sue manifestazioni più estreme il barocco fonda il suo patto di alleanza con la modernità?"¹⁷³. Tuttavia il riferimento al poeta gesuita da parte di Różewicz non sembra testimoniare tanto un riconoscimento di stima e un elogio della sua opera, ma si limita piuttosto a citare il poeta barocco con una certa ironia, prendendosene gioco nel parlare di "scale mistiche" e di "scuolette linguistiche", e ancora di "drabiny z powyłamowywanymi [sic] / szczeblami / przystawiane / do sacrum / do pustego nieba"¹⁷⁴.

Questi ultimi versi scompariranno già a partire dalla seconda versione sullo stesso foglio, tuttavia l'immagine del "cielo vuoto" è suggestiva e significativa per la comprensione dell'intero processo creativo dell'opera in questione. Più avanti, analizzando la terza versione manoscritta del componimento, si approfondiranno alcuni rimandi alla dimensione religiosa che Różewicz introdurrà per poi eliminarli del tutto nella versione definitiva; in V. 1 questa tipologia di rimandi è assente e solo gli ultimi versi, peraltro dal carattere velatamente ironico, sembrano affrontare il tema spirituale. Che Różewicz fosse o meno ironico nei confronti di Baka in questa sede poco importa; ciò che è interessante osservare è la rappresentazione, seria o faceta che sia, di una poesia che possa farsi scala verso il cielo.

A questa immagine, che potrebbe destare in noi l'idea di una poesia in grado di elevarsi verso il sacro e quindi di avvicinarsi all'assoluto, fa da contraltare la presa di coscienza che siamo di fronte ad una scala con dei pioli rotti e quindi di per sé inadatta ad adempiere alla sua

¹⁷² L. Marinelli, *Letteratura dell'età barocca*, in *Storia della letteratura polacca* a cura di L. Marinelli, Einaudi, Torino 2004, p. 126.

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ "scale con pioli / rotti / appoggiate / al sacro / al cielo vuoto".

funzione. Inoltre, il sacro al quale questa scala è appoggiata è un cielo vuoto, privo dunque di qualsiasi sacralità, un cielo dal quale Dio ha già compiuto la sua dipartita. Vedremo più avanti come questo intrecciarsi del piano spirituale e della riflessione sulla morte della poesia si farà più complesso nella terza versione dell'opera.

Al verso successivo al riferimento a Józef Baka, viene citato anche il redentorista Marian Pirożyński (1899-1964), autore del volume *Co czytać?* [Cosa leggere?], indirizzato in particolare ai giovani, nel quale esprimeva dure critiche verso gran parte della letteratura moderna e contemporanea, giudicata immorale, e consigliando al contrario di leggere libri ritenuti decorosi; duramente criticato da gran parte degli scrittori a lui contemporanei, divenne il simbolo dell'oscurantismo religioso del tempo. Anche in questo caso, il riferimento a questa personalità da parte di Różewicz ha un intento chiaramente ironico, poiché immagina quale opinione Pirożyński potesse avere di un autore tanto macabro e per certi aspetti sconvolgente come il gesuita Baka.

Altro riferimento letterario, al verso immediatamente successivo, poi cancellato, è a Teofil Lenartowicz (1822-1893) e a una delle sue poesie più celebri, *Kalina* [Il viburno], di cui è qui citato il primo verso: "Rosła kalina z liściem szerokim"¹⁷⁵.

In questo mercato delle pulci si trovano, dunque, le "dobre starocie" ("buone rigatterie"), che a noi ricordano le gozzaniane "buone cose di pessimo gusto", tra le quali, nel funerale della poesia, camminano a braccetto la poesia macabra di Józef Baka e Teofil Lenartowicz, cui si aggiungeranno, nella versione accanto, i più grandi della letteratura polacca del Novecento, nella concitata confusione cui l'autore fa più volte riferimento e che si configura come una parodia del funerale simbolico in onore di Jan Kochanowski al quale partecipò gran parte del mondo letterario polacco contemporaneo.

Nell'ultimo verso il soggetto si rivolge a qualcuno o a qualcosa di genere femminile, probabilmente alla poesia stessa, chiedendo: "gdzie ty jesteś czemu milczysz coś ty zrobiła"¹⁷⁶.

Di questa prima versione va notata infine la fortissima allitterazione del suono /po/ nella prima strofa in cui troviamo solo parole che cominciano con questa sillaba, in una sorta di paradossale filastrocca che, posta all'inizio della poesia, le conferisce un'ironia leggera generata anche dal contrasto con la natura tema in questione; allo stesso scopo è dovuta

¹⁷⁵ "Cresceva il viburno con la foglia ampia".

¹⁷⁶ "dove sei perché taci cosa hai fatto".

l'allitterazione del suono /fu/ del titolo, che non ha altro significato se non quello dato dalla sonorità delle parole.

V.1

Pompes funèbres fumier

na pogrzebie poezji
pompier pontifex
z pomponem
pompatycznym

panowa uje duze ozywienie
wprawdzie odchodzę na strone
ale dochodzą mnie głosy

panuje duze ozywienie
prawie jak na
pchlim targu
dobre idą starocie
ksiądz Baka z Lechoniem
(ksiądz Pirożyński opinię kształtuje)
~~Kalina z Liściem Szerokim~~
drabiny mistyczne
szkółki „lingwistyczne”
drabiny z powyłamowywanymi [sic]
szczablami
przystawiane
do sacrum
do pustego nieba
gdzie ty jesteś czemu milczysz coś ty zrobiła

La seconda versione, posta nella colonna di destra del foglio manoscritto, differisce solo leggermente dalla prima. Il lavoro eseguito su questa seconda redazione è consistito essenzialmente nell'eliminazione di alcuni versi rispetto a quella precedente, ai quali ne sono stati sostituiti altri che tuttavia non stravolgono il significato generale di questo primo brogliaccio e ai quali si è già fatto un breve accenno. A comparire qui è la già citata figura del membro del Pen Club, rappresentato da Różewicz mentre solleva l'urna con le ceneri di Kochanowski, quasi assurdo a santità. Del resto l'urna in questione figurerà nella versione definitiva, così come torneranno i versi allitteranti che ruotano attorno al gioco di parole con la parola “pontifex” e che verranno poi riferiti proprio a Jan Kochanowski, mentre l'autore

deciderà poi di tralasciare la figura del membro dei vari Pen Club francesi e tedeschi, che non apparirà più nella versione a stampa.

Un elemento da sottolineare in questa versione sono alcune parole storpiate o scritte seguendo la grafia antica alle quali ricorre Różewicz: *clonek* al posto di *członek* (“membro”) per ben tre volte; gli aggettivi allo strumentale plurale *prawdziwemy* e *falszywemi* (“veri”; “falsi”) nei quali al posto dell’attuale desinenza *-ymi* (*prawdziwymi* e *falszywymi*) utilizza l’antica desinenza *-emi*; il pronome relativo al caso locativo *o cem* (“di cosa”), riscontrabile in alcuni testi antichi, al posto dell’attuale *o czym*. Non appare chiaro per quale ragione l’autore abbia deciso di servirsi di queste forme, ma potrebbe trattarsi anche in questo caso, con ogni probabilità, di un intento sarcastico nei confronti dell’ambiente intellettuale descritto in tali versi.

Nella parte finale di questa redazione, che è rimasta visibilmente incompleta, come testimonia l’ultimo verso lasciato in sospeso, le “buone rigatterie” di cui si è parlato in precedenza si arricchiscono di elementi: Kraszewski, Gombrowicz (scritto con la minuscola), Witkacy e Sienkiewicz si trovano avvolti in un marasma di fandonie e frottole (*koszałki opałki*) e di scale, stavolta non si sa rivolte verso cosa e di quale materiale costituite, poiché il manoscritto si conclude proprio con l’espressione *drabiny z* (“scale fatte di”).

V. 2

Pompes funébrs

na pogrzebie poezji
pompier pontifex
clonek [sic] Pen uśpionego
i clonek ożywionego Pen
clonek honorowy
Pen francuskiego
i pen miemieckiego [sic]
niesie urnę z prockami
Jankochanowskiego
z kosteczkami
prawdziwemi a może
falszywemi
a zapomniałem!
o cem to ja chciałem?
że na pogrzebie poezji
panuje duże ożywienie
prawie jak na pchlim targu

dobrze idą starocie
(ksiądz Baka z Lechoniem
Kraszewski z gombrowiczem
Witkacy z Sienkiewiczem)
koszałki opałki
(z drugiej kobałki)
drabiny z

La terza versione manoscritta che è stato possibile rinvenire in archivio è di straordinaria importanza per la ricostruzione del processo genetico di questa poesia, ma anche perché permette di fornire una possibile chiave di lettura dell'intera raccolta di *Bassorilievo* che verrà esposta nella seconda parte di questo lavoro.

Si tratta di una poesia molto lunga, completamente diversa dalle prime due redazioni, che sembrano non condividere nulla con questa terza versione manoscritta, tanto che senza il confronto con la versione finale, non sarebbero riconducibili a uno stesso componimento; nel testo finale, tuttavia, delle prime due versioni si ritrovano immutati alcuni versi che Różewicz decide di recuperare. Per la quantità e la natura dei nuovi versi che appaiono in V.3, è possibile pensare che fra la terza qui riportata e le precedenti esistano ulteriori redazioni che non ci sono pervenute. La prima variante da sottolineare è il cambiamento del titolo, qui presente in due versioni: *Rozmowa z Piotrem* [Conversazione con Piotr], poi cancellato, e *Odejdz* [Vattene].

Sebbene il primo titolo venga cancellato con più tratti di penna dall'autore che gli preferisce il secondo (nel manoscritto questo secondo titolo viene quadrettato a penna), è proprio al Piotr del titolo che indirizza i primi versi della poesia, che acquista ora la struttura che le conosciamo, ovvero quella di un dialogo (o piuttosto di un monologo, poiché le parole di Lachmann vengono riportate solo indirettamente) che il poeta intrattiene con l'amico Piotr Lachmann.

All'interiezione iniziale rivolta a Piotr, a cui verrà in seguito sottratto il punto esclamativo, segue, come nella versione finale, la proposta di scrivere un film su di lui e sulla morte della poesia. Se all'uscita nel 1991 di *Bassorilievo* questa proposta di Różewicz a Lachmann poteva sembrava se non altro poco chiara e bizzarra, oggi sappiamo che a partire dal 1980 i due artisti avevano cominciato a incontrarsi in diverse città (a quel tempo il poeta viveva a Gliwice) e a registrare dei materiali video che dovevano servire come retroscena di spettacoli video-teatrali con la partecipazione del poeta stesso. Tuttavia il materiale registrato superò di gran lunga i limiti inizialmente stabiliti fino ad arrivare a quasi ottanta ore di registrazione,

ragion per cui nacque l'idea di farne un'opera a sé stante nella quale il poeta intendeva mostrare un'altra faccia rispetto a quella conosciuta dal suo pubblico nelle serate d'autore¹⁷⁷.

Tale materiale è confluito in seguito in ben tre documentari per la regia di Piotr Lachmann: *Tadeusz Różewicz: twarze* [Tadeusz Różewicz: volti, 2012], *Moje pojednanie. Tadeusz Różewicz i Niemcy* [La mia riconciliazione. Tadeusz Różewicz e la Germania, 2014] e *Szukamy życia w grobach* [Cerchiamo la vita nelle tombe, 2016]¹⁷⁸.

Questi straordinari documenti mostrano il poeta nella sua intimità con gli amici più cari e non di rado mettono in scena il lato più ironico e fanciullescamente gioviale di Różewicz, aspetto del proprio carattere nonché della propria scrittura del quale rivendicò sempre l'importanza ai fini di una completa comprensione della propria opera artistica.

Tema portante in particolare del primo dei tre documentari, che a fronte dell'enorme mole di girato si dispiega per soli cinquantacinque minuti, è proprio la morte della poesia, che abbiamo individuato come dominante di *Do Piotra* fin dai suoi primi brogliacci. Nel documentario, che potremmo inquadrare nel genere di un documentario poetico data la particolarità del suo contenuto, il poeta, nei dialoghi con gli amici più cari, affronta questioni legate alla religione, alla fede e alla sua assenza, al vuoto lasciato nella società dalla dipartita di Dio, alla natura della parola e alla necessità di una poesia rivolta all'essenza della parola e non all'immagine poetica o alla metafora¹⁷⁹. Sono, questi, i temi centrali di tutta la sua opera artistica che tuttavia, in particolar modo per quanto riguarda il nuovo sguardo rivolto alla fede e alla sua assenza, è proprio a partire da *Bassorilievo* che tornano a ricoprire un ruolo essenziale nella riflessione poetica dell'autore.

In *Bassorilievo* il tema religioso, la questione della dipartita di Dio e della morte della poesia intessono delle trame fittissime in cui la riflessione sul primo si ritrova inevitabilmente nella seconda e viceversa. Quando Różewicz parla della morte della poesia è anche, e forse soprattutto, della dipartita di Dio che sta parlando, dell'impossibilità per l'uomo, per il poeta, di raggiungere l'assoluto, di vivere ancora un rapporto profondo e puro con il divino.

Che questi temi siano intimamente interconnessi lo dimostra proprio il manoscritto che si sta per analizzare, nel quale, in un flusso di parole che prende le sembianze quasi di una

¹⁷⁷ FilmPolski.pl, *Tadeusz Różewicz: Twarze*, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1238759> (ultimo accesso 17/08/2021).

¹⁷⁸ Cfr. D. Wierski, *Twarz ludzka jest krainą. Wokół kontekstów Videotryptyku Różewiczowskiego Piotra Lachmanna*, <https://edukacjafilmowa.pl/twarz-ludzka-jest-kraina-wokol-kontekstow-videotryptyku-rozewiczowskiego-piotra-lachmanna/> (ultimo accesso 18.01.2022).

¹⁷⁹ FilmPolski.pl, *Tadeusz Różewicz: Twarze*, op. cit.

confessione, sempre rivolta all'amico Piotr Lachmann, il poeta affronta questi discorsi in maniera continua, proprio come facessero capo tutti a un'unica riflessione, a un'unica problematica. La difficoltà che emerge da questi versi è la difficoltà del poeta di avere fede nella parola e di affidarsi ad essa, nella volontà di ritirarsi dal mondo letterario e di cedere alla tentazione di non scrivere più. E il tentatore (*kusiciel*) è qui invece individuato in Piotr, il quale al contrario esorta il poeta: “napisz / napisz wiersz / napisz nowy wiersz”¹⁸⁰.

Nella prima strofa notiamo numerose cancellature riguardanti l'argomento del film che avrebbe dovuto girare Piotr e l'occasione per la quale sarebbe stato realizzato. Le diverse varianti non differiscono per il contenuto, ma le modifiche minime che le caratterizzano testimoniano una certa difficoltà nel trovare la giusta espressione, che finirà poi per essere la più semplice.

La seconda strofa non presenta particolari rimaneggiamenti e si presenta in maniera analoga alla versione a stampa, sebbene apposta accanto al testo ci sia un'annotazione successiva di difficile decifrazione. La nota riguarda il verso che si riferisce alla visita di Różewicz in Giordania e delle tre brevi righe di cui si compone è possibile leggere solo la prima: “tam było światło”¹⁸¹; i rimanenti due versi sono stati scritti troppo velocemente e la grafia deformata non ne consente la comprensione. Il riferimento al viaggio in Giordania e l'insistenza di Piotr perché l'amico scriva una poesia a proposito di quanto raccontato al riguardo (“[...] przecież to co opowiadałeś / było niezwykłym wierszem”¹⁸²), potrebbe lasciar intendere che Różewicz abbia iniziato a scrivere questi versi in un periodo di non molto successivo al viaggio, che sappiamo essere avvenuto nel 1986.

In nessuna di queste redazioni è riportata alcuna traccia di una datazione, per cui non abbiamo notizie certe al riguardo, ma, prendendo in considerazione i molti elementi che fanno desumere che *Do Piotra* sia precedente ad altre poesie della stessa raccolta, questa tesi potrebbe non rivelarsi infondata. Qualche verso più avanti, inoltre, il poeta afferma di aver rivelato all'amico il mistero della morte della poesia nel giorno del suo sessantacinquesimo compleanno, dunque sappiamo che la conversazione fra i due amici avvenne il 9 ottobre 1986 e la stesura della poesia potrebbe essere cominciata poco dopo questo incontro.

Successivamente l'io lirico si rivolge ancora a Piotr, intimandogli di andarsene poiché non vuole cadere nelle tentazioni che lo riporterebbero alla scrittura; questi versi, che nella

¹⁸⁰ “scrivi / scrivi una poesia / scrivi una nuova poesia”.

¹⁸¹ “lì c'era luce”.

¹⁸² “[...] quel che raccontavi / era davvero una poesia straordinaria”.

versione finale si presentano concisi e diretti fin quasi ad assumere un tono brusco nei confronti dell'amico, qui recitano: "odejdz Piotrze / idz precz / kusicielu / czy jeszcze nie rozumiesz"¹⁸³.

In questa versione manoscritta Różewicz, nel tentativo forse di smorzare i toni, si rivolge all'amico "con un sorriso" (*z uśmiechem*), e aggiunge un breve inciso: "bo Piotr nie jest opoką"¹⁸⁴. In polacco non si ha l'assonanza presente invece in italiano fra il nome proprio e il sostantivo "pietra" (in polacco *skala, kamień* o *opoka*); tuttavia questo inciso si riferisce proprio a una delle traduzioni polacche del celebre versetto dal Vangelo di Matteo (16,18), in cui si legge: "Ty jesteś Piotr, czyli Opoka, i na tej opoce zbuduję Kościół mój"¹⁸⁵.

Il passaggio successivo è cruciale perché l'autore tenta di dare una spiegazione alla sua decisione di non scrivere, prova a spiegare dunque le ragioni che vorrebbero farlo cedere a una tentazione opposta a quella auspicata da Piotr, ovvero alla tentazione del silenzio. Non a caso il manoscritto in questo punto è tormentato da molte cancellature e da aggiunte apposte in fretta, forse in momenti diversi.

Il poeta, frustrato per la scarsa comprensione dell'amico, si rivolge a lui rivelandogli il rapporto problematico che sente di vivere in quel momento con le parole, che Różewicz rappresenta come fossero dotate di una propria volontà, che esula da quella del poeta e sulla quale egli non ha alcun potere. Si succedono le seguenti varianti riferite proprio alle parole del poeta: "pragną zasnąć", "są zdjęte z krzyża", "pragną pogrążyć się w kamieniu sobie"¹⁸⁶.

Notiamo che la locuzione "zdjęte z krzyża" è un'espressione idiomatica col significato di "avere le ossa rotte", ma che letteralmente significa "tolte dalla croce"; è possibile supporre che, nello scegliere proprio questa espressione, Różewicz abbia voluto giocare sul doppio significato, idiomatico e letterale, del sintagma. Il senso di questi versi va individuato, infatti, proprio nella volontà dell'autore di esprimere all'amico la profonda sofferenza che egli patisce nel suo rapporto con la poesia. È interessante osservare che in un altro foglio manoscritto reperito nell'Archivio Różewicz e risalente all'incirca allo stesso periodo (possiamo stabilirlo sebbene in maniera approssimativa sulla base della tipologia di carta utilizzata e dell'analisi della grafia del poeta), abbiamo rinvenuto un foglio con l'abbozzo di alcuni versi, poi lasciati incompiuti, di una poesia dal titolo *Mój krzyż niewidzialny* [La mia croce invisibile], che riportiamo di seguito così come appare nel brogliaccio:

¹⁸³ "vattene Piotr / vai via / tentatore / ancora non hai capito".

¹⁸⁴ "perché Piotr non è una pietra".

¹⁸⁵ "Tu sei Pietro, ovvero Pietra, e su questa pietra edificherò la mia Chiesa".

¹⁸⁶ "desiderano addormentarsi"; "hanno le ossa rotte"; "desiderano immergersi nella pietra".

Mój krzyż niewidzialny
każdy człowiek dźwiga swój krzyż
mój krzyż z powietrza
z niczego
albo ze słów
nawet się pod nim nie uginam

La poesia presenta quattro tratti di penna verticali che la cancellano per intero, ma questa idea di una croce fatta “[...] z powietrza z niczego / albo ze słów”¹⁸⁷, in cui peraltro quest’ultimo verso viene sottolineato dall’autore, risuona nei versi della versione manoscritta di *Do Piotra* che stiamo analizzando.

Nei versi successivi il poeta afferma che le proprie parole desiderano tornare “al principio” (“do początku”), espressione che verrà poi scritta a grandi caratteri (a partire dalla versione manoscritta che possiamo leggere in *Bassorilievo*). Il desiderio di un ritorno a una fase primigenia della parola poetica lascia intendere il risentimento per una parola che si è ormai corrotta, ovvero che, non più pura e innocente, è incapace di veicolare un messaggio poetico che non sia altrettanto impuro e colpevole. La dichiarazione di voler tornare “all’inizio” fa risuonare dei versi cruciali di una delle prime e in assoluto più celebri poesie di Tadeusz Różewicz, ovvero *Ocalony* [Sopravvissuto]. Nei famosi versi che compongono la penultima strofa del componimento, il poeta rivendica la sua necessità di trovare un maestro che gli renda nuovamente l’uso della parola e che separi la luce dalle tenebre. Al tempo della loro uscita, nel 1947, questi versi divennero il vero e proprio manifesto poetico di un’intera generazione che si riconosceva nel nuovo modo di fare poesia di Różewicz, il quale tentava appunto di tornare alle origini del linguaggio per poter continuare ancora, dopo gli orrori della guerra, a scrivere poesia.

Nella versione definitiva di *Do Piotra*, in cosa consista il ritorno all’origine a cui si fa riferimento non è spiegato; nei versi manoscritti che stiamo analizzando vi è invece una descrizione piuttosto lunga di cosa si intenda qui come fase primigenia della parola. Per il poeta l’inizio delle parole coincide con il tempo in cui esse erano ancora legate agli eventi naturali che compongono la vita, ovvero in cui si manifestavano nei seguenti elementi (riportati al caso strumentali come nel componimento): “przedmiotami”, “kosą”, “oślicą”, “ogniem”, “ojcem”,

¹⁸⁷ “[...] di aria / di niente / o di parole”.

“kłosem”, “deszczem”, “matką”, “światłem”, “drzewem”, “dziewczyną”, “błyskawicą”, “gołębicą”¹⁸⁸.

Alcune di queste parole vengono cancellate dall'autore, con molti tratti di penna, tanto che una di esse risulta illeggibile (sebbene possiamo ipotizzare che la parola in questione sia *potrawą*, ovvero “cibo”, “pietanza”). Va ricordato che dietro la decisione, da parte di Różewicz, di eliminare alcune parole o interi versi dei manoscritti, in particolar modo quando lo fa con grande sforzo, tentando di annerire completamente le parole perché diventino indecifrabili, si nasconde sempre la volontà di tenere celati degli aspetti della propria poesia e del proprio pensiero a suo avviso troppo intimi e diretti per poter essere, non solo riportati nella bella copia che porterà alla versione a stampa, ma persino lasciati visibili nei manoscritti. Consapevole del fatto che la propria opera poetica sarebbe stata scandagliata in ogni suo dettaglio, intendeva forse rimuovere ogni traccia di tutto ciò che preferiva lasciare celato.

Consapevoli di contravvenire a una tanto esplicita volontà dell'autore, ma proprio a ragione del fatto che tali varianti hanno il peso e il valore che è stato spiegato, riteniamo di fondamentale importanza andare a decifrare e ad analizzare proprio quelle cancellature che con più accanimento Różewicz aveva tentato di eliminare.

Per quanto riguarda l'elenco stilato da Różewicz di tutti quegli elementi in cui la parola “al principio” si incarnava, la nostra attenzione è richiamata dunque dalle parole che l'autore ha tentato di cancellare e che abbiamo decifrato. Alcune di esse presentano dei semplici tratti di penna, che seppure spessi non differiscono da tante altre tipiche cancellature apportate da Różewicz ai propri manoscritti, non sempre di grande interesse. Più rilevante pare invece il caso di due parole, *oślicą* (“asina”) e *gołębicą* (“colomba”), entrambe disposte alla fine dei relativi versi, che risaltano per via di un tratto di penna che le collega e che le cancella entrambe. In particolare, Różewicz sembra impegnarsi per eliminare la traccia della prima delle due parole, cerchiando più volte la parola in uno scarabocchio che rivela un'ansia malcelata di non lasciarne traccia. Sembra naturale chiedersi per quale ragione Różewicz senta la necessità di eliminare a tutti i costi una parola tanto innocua come “asina”, a maggior ragione all'interno di un elenco in cui figurano altri elementi della natura e tra i quali potrebbe facilmente passare inosservata. Un'altra osservazione potrebbe riguardare la volontà di unire le due parole in un solo tratto, come creando un'associazione di senso, per poi rinunciare a entrambe.

¹⁸⁸ “oggetti”, “falce”, “asina”, “fuoco”, “padre”, “grano”, “pioggia”, “madre”, “luce”, “albero”, “ragazza”, “fulmine”, “colomba”.

Una possibile risposta a questi due quesiti potrebbe trovarsi nella comune matrice biblica di queste due parole, per la quale possiamo desumere che siano state scelte dall'autore con lo scopo di offrire degli esempi dell'incarnarsi della parola nella sua natura più pura.

Il riferimento alla colomba è immediato, trattandosi di uno dei simboli universalmente più noti della cristianità. Come si sa, infatti, nel Genesi 8, 9-12 è proprio una colomba che, dopo il corvo, Noè lascia volare dalla finestra dell'Arca per constatare che le acque del Diluvio universale si siano abbassate; l'annuncio sperato della fine del Diluvio gli giungerà proprio grazie alla colomba, che tornerà all'Arca stringendo nel becco un ramoscello di ulivo. L'intento, dunque, di creare un'analogia fra la parola poetica nella fase precedente la sua dannazione e la purezza della colomba che reca la buona notizia, è del tutto comprensibile e non necessita di ulteriori interpretazioni.

Il riferimento all'asina, al contrario, sembrerebbe apparentemente meno immediato, ma crediamo che possa riferirsi all'episodio, riportato nel libro dei Numeri (22, 22-34) di Balaam e dell'asina parlante. In questo passo Balaam, dopo essere montato in sella alla sua asina per recarsi dal re moabita Balak, al contrario dell'asina, non vede l'angelo che Dio aveva mandato per ostacolare la sua strada e batte per tre volte l'animale che si rifiuta di proseguire il cammino. A quel punto "il Signore aprì la bocca dell'asina" (Num 22, 28) che si rivolge a Balaam chiedendo il motivo della sua rabbia.

Joseph Hermann Hertz, fra i massimi esegeti ebrei moderni della Bibbia, commenta l'episodio dell'asina parlante di Balaam esponendo le diverse interpretazioni del passo offerte fino a quel momento, propendendo per un'interpretazione allegorica dell'episodio. Fra le spiegazioni possibili abbraccia quella proposta da Saadyah e da Maimonide, ovvero che l'asina di Balaam non abbia realmente parlato, ma che si tratti di un sogno o di una visione notturna, il che spiegherebbe inoltre le numerose incongruenze riscontrabili nella narrazione. Secondo Hertz:

In the light of this interpretation, v. 22-34 depict the continuance on the subconscious plane of the mental and moral conflict in Balaam's soul; and the dream-apparition of the angel and the speaking ass is but a further warning to Balaam against being misled through avarice to violate God's command. [...] In whatever way we conceive of the narrative, its representation of the strivings of conscience is of permanent human and spiritual value¹⁸⁹.

¹⁸⁹ J. H. Hertz, *The Pentateuch and Haftorahs*, Soncino Press, London 1960, p. 671.

L'episodio, dunque, mette in risalto come Dio abbia parlato a Balaam risvegliando, come osserva Herz, il conflitto interiore che si svolgeva nella sua anima, attraverso l'animale che più è simbolo di umiltà e di scarsa intelligenza.

Ricordando, come sostiene Józef Maria Ruzsar, quanto Tadeusz Różewicz sia fra i poeti polacchi uno dei più profondamente immersi nella Bibbia¹⁹⁰, non sembra affatto improbabile che nell'includere la figura dell'asina fra le possibili incarnazioni della parola nella sua massima e più pura rappresentazione, abbia pensato all'episodio di Balaam e dell'asina parlante¹⁹¹.

Successivamente il poeta ricorda di aver svelato all'amico il mistero della morte della poesia nel giorno del suo sessantacinquesimo anniversario; questi versi verranno rimaneggiati nella versione successiva e li troveremo ancora mutati in quella definitiva.

In V. 4, infatti, l'espressione "la morte della poesia" è cancellata, ma compare invece per la prima volta "wcielenie słowa" ("l'incarnazione della parola"); i versi, in V. 4, si presentano dunque in questo modo: "wyjawiłem Ci tajemnicę / wcielenia słowa / i śmierć poezji / ale Ty nie dosłyszałeś"¹⁹²; continua ricordando come Piotr avesse voltato la testa, distratto dalla televisione e dai rumori della strada. In questa forma, senza cioè il verso riguardante la morte della poesia, appariranno i versi nella versione a stampa.

Nelle strofe successive Różewicz sembra portare avanti il dialogo con l'amico, continuando a rappresentare l'incarnazione della parola poetica nelle sue diverse manifestazioni. Si nota immediatamente una relazione fra questi versi e la poesia ****poezja nie zawsze*, che abbiamo già analizzato. In questi versi manoscritti, il nucleo tematico della poesia senza titolo che affronterà il tema dell'incarnazione della parola è espresso ancora quasi timidamente e presenta dei toni più smorzati e prosastici, proprio come se si trattasse di un dialogo con un amico. Il poeta afferma: "są w życiu poety takie *ezasy* / kiedy poezja objawia się w kształcie ~~smu~~ <przedmiotu> / są takie ~~dni~~ / kiedy przybiera postać ~~xxx~~ / obcego człowieka / który odchodzi / pustką ulicą"¹⁹³; e ancora il poeta continua affermando che la poesia può prendere le fattezze di una donna con un cappello nero che cammina per un viadotto ferroviario.

¹⁹⁰ J. M. Ruzsar, *Mane Tekel Fares. Obrazy Boga w twórczości Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Naukowe ATH, Bielsko-Biała-Kraków 2019, p. 23.

¹⁹¹ Simone Weil in una lettera indirizzata al padre domenicano Joseph-Marie Perrin ricorda come qualsiasi cosa, anche un'asina, possa servire da intermediario di Dio, riferendosi non all'episodio di Balaam, ma a Mt, 21, 1-11; cfr S. Weil, *Attente de Dieu*, Éditions Fayard, Paris 1966, p. 58.

¹⁹² "ti ho svelato il mistero / dell'incarnazione della parola / e della morte della poesia / ma tu non hai ascoltato fino alla fine".

¹⁹³ "nella vita di un poeta ci sono dei tempi / in cui la poesia appare nella forma di un sogno <di un oggetto> / ci sono alcuni giorni / in cui prende la forma xxx / di un uomo straniero / che cammina per una strada vuota".

Dichiarazioni simili si incontreranno in ****poezja nie zawsze*, che riprende anche l'elenco di cui si era fatta menzione riguardo alla fase primigenia della parola.

Ancora più importante è la strofa successiva, nella quale il poeta si lascia andare a una confessione molto intima: “są też kasztany w kieszeni / okulary zmarłej matki / zatarty pisany ołówkiem „gryps” / z listopada 1944 roku / pisany ręką zamordowanego Brata / wszystko już przemienione / ~~w poezji~~ w smutek / w ~~niepamięć~~”¹⁹⁴.

L'autore fa riferimento alla lettera del fratello denominandola *gryps*; con questo termine si indicavano le lettere spedite dal carcere e consegnate clandestinamente alle famiglie del detenuto. Sappiamo che Janusz venne giustiziato il 7 novembre 1944, per cui la lettera qui menzionata è senza dubbio l'ultima che il fratello gli aveva indirizzato. Notiamo che il participio, al caso genitivo, che si riferisce al fratello, *zamordowanego* (“ucciso”), nel manoscritto è cerchiato, proprio a voler marcare l'accento su questa parola.

Janusz Różewicz (1918-1944) era il maggiore dei tre fratelli, dotato di un grande talento artistico e con una forte propensione in particolare per la poesia. Nonostante la giovane età, era già in contatto con i maggiori letterati dell'epoca che ne apprezzavano lo stile; fu proprio lui ad avvicinare Tadeusz al mondo letterario, tanto che egli lo considerava suo primo maestro e insegnante.

Durante la guerra, Janusz divenne ufficiale dell'Armia Krajowa [Esercito Nazionale] e in questo ruolo si impegnò attivamente nella resistenza ai nazisti, prendendo parte anche a missioni sul suolo tedesco, grazie alla sua padronanza della lingua tedesca, appresa negli anni della scuola. Nel giugno del 1944, mentre si recava a un incontro segreto, venne tradito da un provocatore e arrestato dalla gestapo nelle strade di Łódź. Nel novembre dello stesso anno, dopo un interrogatorio durante il quale subì anche delle torture, venne assassinato insieme ai compagni nel cimitero di Łódź¹⁹⁵.

Il fratello Janusz aveva per Różewicz un ruolo di guida, di modello da imitare e fu proprio grazie a lui che si accese il suo interesse per la letteratura, spesso al centro delle conversazioni fra i due fratelli. Tadeusz sentiva probabilmente una vicinanza più intima al fratello per via della loro comune vocazione poetica, scoperta da entrambi in età precoce. Tadeusz Różewicz mostrò sempre un grande rispetto nei confronti delle opere di Janusz, che

¹⁹⁴ “ci sono anche le castagne nelle tasche / gli occhiali della madre morta / la lettera cancellata scritta a matita / nel novembre del 1944 / scritta per mano del fratello ucciso / tutto è trasformato già / in poesia in tristezza / in dimenticanza memoria”

¹⁹⁵ M. Dębicz, *Wstęp*, in J. Różewicz, *Wiersze*, Miejski Dom Kultury w Radomsku, Radomsko 2018, p. 5.

nel 1992, insieme al fratello Stanisław e raccogliendo insieme i loro ricordi sul fratello maggiore, fece pubblicare con il titolo di *Nasz starszy brat* [Nostro fratello maggiore]. Janusz è inoltre ricordato in alcuni componimenti, nei quali però, come in questo caso, l'autore non si lascia andare a sentimentalismi di alcun tipo e tende piuttosto ad attenersi ai fatti, attraverso l'uso di un linguaggio conciso e asciutto, straziante per il dolore che riesce ciononostante a far trapelare.

Dal breve riferimento al fratello presente in questi versi si evince un mondo intero in cui Tadeusz, fino alla tarda età, non poté fare a meno di associare la parola poetica al fratello Janusz, riconosciuto come maestro e come ispirazione della propria opera poetica. È infatti solo dopo la guerra e quindi dopo la tragica perdita del fratello, che Różewicz sentirà l'esigenza di trovare uno stile nuovo, nel quale l'etica doveva prevalere sull'estetica, nel tentativo di continuare a scrivere dopo gli orrori della guerra, e distaccandosi dunque da uno stile ricco di facili estetismi e di metafore (nonché dal carattere religioso che contraddistingueva la sua prima produzione giovanile). Il linguaggio di Różewicz, a partire da *Niepokój* nel 1947, si farà secco, diretto e il più oggettivo possibile.

Questa strofa assume il significato di una confessione, in cui il poeta, attraverso il ricordo della madre e del fratello, lascia intendere cosa rappresenti per lui la poesia e ne fornisce un'ulteriore e più amara immagine. Come leggiamo nei versi manoscritti, tale ricordo si trasforma per lui in poesia, ma cancella poi la parola e inserisce "in tristezza", "in dimenticanza" (*niepamięć*), a cui poi cancella la negazione iniziale trasformando il sostantivo nel suo contrario, "in memoria" (*pamięć*).

Da queste strofe è possibile trarre alcune conclusioni. Per prima cosa possiamo stabilire con un buon grado di certezza che questa redazione preceda persino i primi abbozzi di ****poezja nie zawsze* che abbiamo precedentemente analizzato. Se in quel caso abbiamo individuato come elemento più antico dell'avantesto una versione in prosa, bisogna riconoscere che è probabilmente nel lavorare su *Do Piotra* e in particolare nel redigere la V. 3 che Różewicz inizia a sviluppare un concetto fondamentale della sua fase tarda, ovvero l'indifferenza del poeta nei confronti della parola poetica, riconosciuta come non più indispensabile. La poesia si manifesta al poeta in qualsiasi forma e la parola poetica, sembra dire Różewicz, non è che una delle sue possibili incarnazioni. È, questo, un tema ricorrente in *Bassorilievo* e che appare per la prima volta in questo manoscritto.

È interessante notare come solo in questa versione vi sia un passo in cui si fa riferimento a un altro personaggio presente in *Bassorilievo*, ovvero ad August von Goethe, figlio del grande poeta tedesco. In tale strofa Różewicz cita dei versi che la tradizione attribuisce ad August von Goethe, ovvero: “Ich stehe vorm Kapitol / und weiß nicht was ich sagen soll”¹⁹⁶. In questi versi emerge tutta l’inadeguatezza vissuta dal figlio di Johann Wolfgang von Goethe; recatosi in Italia sulle orme del padre in cerca di una rinascita spirituale, August finì per perdersi nell’alcool e morì precocemente nella città di Roma, forse proprio a causa di una cirrosi epatica. Alla tragica figura di August è dedicato il componimento *biedny August von Goethe* [povero August von Goethe], presente nella stessa raccolta qualche pagina prima di *Do Piotra*.

Sebbene secondo alcuni l’attività poetica di August smentisca in realtà il luogo comune secondo il quale i versi citati da Różewicz sarebbero i più riusciti della produzione poetica del figlio di Goethe¹⁹⁷, Różewicz nondimeno la utilizza proprio quale esempio paradigmatico del sentimento di inadeguatezza vissuto dal poeta.

Il riferimento al figlio di Goethe, che erroneamente Różewicz scambia in un secondo momento per il nipote, è importante per più di un motivo. Attraverso il richiamo alla figura di August, Różewicz lascia intendere di trovarsi spesso in una disposizione di spirito analoga a quella del poeta tedesco e sottolinea in questo modo la sua diffidenza nei confronti della parola poetica che sfocia spesso in un sentimento di sfiducia nelle proprie capacità poetiche. Non di rado Różewicz sembra trincerarsi dietro la maschera dell’ironia e offrire l’immagine di un poeta modesto, che è in realtà un uomo qualunque, fin troppo “normale” (come in *normalny poeta* [un poeta normale]), che non ha niente da dire, e che non sta lavorando a niente (pensiamo ai famosi versi di *przyszli żeby zobaczyć poetę* [sono venuti a vedere un poeta] in cui il poeta si trova nell’imbarazzo di dover ammettere di fronte a dei ragazzi di non star più scrivendo versi).

Del resto August von Goethe, come si è detto, sarà il protagonista di un componimento che lo rappresenta nei suoi momenti più infelici mentre cerca disperatamente l’approvazione paterna nel consegnargli quotidianamente le sue classificazioni tassonomiche e ancor più quando, a dodici anni, comincia a scrivere poesie che non convincono affatto il “padre Giove”, che al leggerle tace e sorride imbarazzato.

La breve strofa riportata in V. 3 potrebbe lasciar pensare a come Różewicz, all’alba dei suoi settant’anni e considerato unanimemente un classico vivente in patria, si sentisse forse

¹⁹⁶ “Mi trovo di fronte al Campidoglio / e non so cosa devo dire”.

¹⁹⁷ A. Beyer, *Reisen – Bleiben – Sterben. Die Goethes in Rom*, in: K. Manger (a cura di), *Italienbeziehungen des klassischen Weimar*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1997, p. 79.

molto più vicino all'insicuro e infelice figlio August che non al tonante padre Johann Wolfgang. A riprova di un simile atteggiamento da parte dell'autore, ricordiamo anche la poesia *życie w cieniu* [una vita all'ombra], della stessa raccolta, che narra le vicende di un'altra coppia di scrittori padre e figlio, Thomas e Klaus Mann, in cui la figura autorevole del padre finisce per distruggere la carriera artistica nonché la vita del figlio, del quale è ripercorso il tragico destino.

Un altro aspetto, più rilevante ai fini di un'indagine filologica, riguarda la genesi di questa e delle altre poesie della raccolta. Come si è visto, in V. 3 compaiono numerosi elementi che ritroveremo nella seconda poesia di *Bassorilievo*, ****poezja nie zawsze*; da quanto è stato rilevato, possiamo assumere senza alcun dubbio che la gestazione di *Do Piotra* sia precedente e che in essa si trovi il nucleo di entrambe queste poesie. Il riferimento ad August von Goethe in V.3, che non appare nelle altre redazioni e che viene messo da parte senza figurare mai nella versione a stampa, potrebbe essere un sintomo del fatto che Różewicz, attraverso quella breve strofa, avesse sviluppato il germe della poesia che dedicherà poi per intero a questo personaggio; da ciò, e dalle supposizioni che ci hanno fatto datare questa poesia attorno alla fine del 1986, possiamo desumere che *Do Piotra* si collochi fra le prime poesie di *Bassorilievo* ad essere state iniziate dall'autore e che, nel processo creativo che ha portato alla sua nascita, si ritrovino molte idee poi sviluppate in altre poesie della raccolta.

Concludendo la strofa su August von Goethe, Różewicz afferma che quando si trova “in questa situazione”, ovvero, crediamo, quando percepisce la stessa inadeguatezza provata da August, trova conforto nella constatazione che un giorno “morirà tutto” (“*umrę cały*”), esplicito riferimento al *non omnis moriar* oraziano; la poesia non gli sopravvivrà, così come, non credendo egli alla vita ultraterrena, morirà anche la propria anima, e di ciò il poeta gioisce. Anche quest'ultima considerazione, come il riferimento ad August, compare solo nella versione presente; tuttavia, nei versi conclusivi di “*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*”, componimento dedicato alla memoria di Paul Celan sempre contenuto in *Bassorilievo*, si legge: “*Wiem że umrę cały / i stąd płynię / ta słaba pociecha / która daje siłę / trwania poza poezją*”¹⁹⁸.

Proseguendo nell'analisi del manoscritto, troviamo dei versi che riappariranno immutati nella versione a stampa. Si tratta del riferimento a una frase attribuita a Doestoevskij, il quale avrebbe affermato: “che panorama pietoso la poesia lirica francese!”. A quest'affermazione, che Różewicz ricorda di aver un tempo citato, fa seguito una sorta di ripensamento: “no! nie

¹⁹⁸ “So che morirò tutto / e da qui viene / questo debole sollievo / che dà forza / di durare oltre la poesia”.

wiem nic już nie wiem”¹⁹⁹; dopodiché tornerà ancora una volta ad esprimere i diversi volti che può assumere la poesia.

Passiamo ora ad analizzare le ultime due strofe di questa terza versione manoscritta. Nella penultima è presente un riferimento al poema teogonico babilonese *Enūma eliš* e in particolare alla figura di Apsû. Secondo questo mito della Creazione, dopo la separazione del cielo e della terra le uniche entità esistenti erano Apsû, personificazione delle acque dolci sotterranee, e Tiāmat, personificazione delle acque salate. Apsû e Tiāmat generarono una dinastia di divinità e Różewicz richiama un episodio in cui i giovani dei disturbarono a tal punto il sonno di Apsû che questi decise di sterminarli. Apsû tuttavia venne ucciso da uno di questi dei e Tiāmat per vendicarsi creò undici creature mostruose; cominciò così una dura battaglia fra le giovani divinità e le creature mostruose che portarono alla morte di Tiāmat e alla vittoria del dio Marduk²⁰⁰.

Attraverso l’analogia fra il sonno del poeta e quello del dio babilonese Apsû, Różewicz mette in guardia in maniera ironica dal contestare la sua volontà di tacere, e negli ultimi versi chiede: “pozwólcie spać poezji / pozwólcie spać poecie / niech już nie śni”²⁰¹.

V. 3

Rozmowa z Piotrem Odejdź

Piotrze! mówię bez uśmiechu
zrób film o mnie
z uroczystości pogrzebowych
~~poezji~~ pogrzebu ~~poezji~~ mojej
~~mogę wystąpić~~ <z mojego>
w roli grabarza pogrzebu>

ale Piotr powtarza
napisz
napisz wiersz
napisz nowy wiersz
o Jordanii o Ammanie przecież to co opowiadałeś
było niezwykłym wierszem

<tam było światło
xxx xxx
xxx jorda>

idź precz Piotrze
mówię z uśmiechem <odejdź>

¹⁹⁹ “ecco! non so niente non so più”.

²⁰⁰ J. Black, A. Green, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia*, The British Museum Press, 1992, p. 177.

²⁰¹ “lasciate dormire la poesia / lasciate dormire il poeta / che possa non sognare più”.

~~—bo Piotr nie jest opoką—~~
idź precz
kusicielu
zostaw mnie
czy nie rozumiesz?
słowa moje są zmęczone
pragną zasnąć <wiecznego spoczynku> <są zdjęte z krzyża>
~~pograć się w kamieniu sobie~~
<słowa> chcą wrócić do początku
kiedy były jeszcze <xxx>
~~przedmiotami xxx kosa oślicą*~~
ogniem ojcem kłosem
deszczem matką światłem
drzewem dziewczyną
błyskawicą ~~gołębicą~~

tego dnia kiedy wyjawiałem Ci
tajemnicę śmierci poezji
skończyłem 65 lat

są w życiu poety takie ezasy (?)
kiedy poezja objawia się w kształcie ~~smu~~ <przedmiotu>
są takie ~~dni~~
kiedy przybiera postać ~~xxx~~
obcego człowieka który odchodzi
pustką ulicą
jest to nieznajomy mężczyzna
albo kobieta w czarnym kapeluszu
idzie pod wiaduktem kolejowym

są też kasztany w kieszeni
okulary zmarłej matki
zatarty pisany ołówkiem „gryps”
z listopada 1944 roku
pisany ręką zamordowanego Brata

wszystko już przemienione
~~w poezji~~ w smutek
w niepamięć

zapisalem kiedyś
kiedy? nie pamiętam
powiedzenie Dostojewskiego
„co za żalony widok
francuski wiersz liryczny”

~~no!~~nie wiem nic już nie wiem

są takie okresy w życiu poety
kiedy poezja objawia się
w formie kota <stopy na piasku>
~~albo kropki~~
~~w kształcie dłoni~~

~~in petto~~ w zanadru
~~mam ukryty~~ ukrywam
niezwykłym wierszyk
<spłodzony> ~~wypocony~~ przez
nieszczęśliwego wnuka
syna Goethego

„Ich steh vorm Kapitol
und weiß nicht, was ich soll!!
w takiej sytuacji
mówię wyraźnie
wiem że umrę cały
i bardzo się z tego cieszę!
vale!

zobaczymy, że zawsze „hałas”
czy – jak tym razem – harmider,
jaki wszczęli młodzi bogowie,
przeszkadzając Apsu spać,
jest przyczyną ich zguby

pozwólcie spać poezji
pozwólcie spać poecie
niech już nie śni

La quarta versione manoscritta dell’opera, pubblicata nel volume, riprende in gran parte la terza redazione, della quale però vengono eliminati molti passi. Una differenza sta anche nella reintroduzione delle prime due versioni manoscritte, che con la terza redazione non condividevano neanche un verso.

Le prime strofe non presentano differenze significative con la terza redazione, ma, dopo aver allontanato da sé l’amico Piotr che continua a non comprendere la sua volontà di non scrivere, Różewicz introduce, modificandoli, alcuni versi che abbiamo incontrato nelle prime due redazioni. In questo caso è proprio Piotr ad aver parlato al poeta di essere stato al funerale di Jan Kochanowski, qui definito ironicamente “pompier pontifex / ~~pół-impotent~~ / ~~pół-dysydent~~”²⁰².

²⁰² “pompier pontifex / mezzo impotente / mezzo dissidente”.

Viene qui svelato, dunque, il rapporto fra le prime due versioni, che si articolano attorno alla messa in scena satirica della celebrazione dei quattrocento anni dalla morte di Jan Kochanowski, e la terza che prende le mosse da una conversazione con Piotr Lachmann: è proprio quest'ultimo, pare, ad aver parlato al poeta del funerale di Kochanowski, al quale sappiamo aver preso parte, almeno in base a quanto riportato in questo manoscritto.

Di seguito troviamo per la prima volta una strofa che verrà riportata quasi inalterata nella versione a stampa; Różewicz vi afferma che la vita della poesia (ma qui aggiunge “la vita ultraterrena della poesia”) è piena di sorprese. Continua poi affermando che qualche solerte becchino, sia in patria che all'esterno, continua a tenerlo in prima, seconda e in terza fila, immaginando sé stesso e la propria poesia come entità già prive di vita.

La poesia polacca nella sua interezza, del resto, è qui vista come “nasz trup romantyczny”²⁰³; il commento fa parte di una lunga annotazione a margine che presenta spessi tratti di penna a cancellare la maggior parte dei versi. In questa aggiunta, della quale purtroppo sono indecifrabili le ultime parole, troviamo un ulteriore riferimento sarcastico, del quale verranno poi eliminati quasi tutti i versi, alla cerimonia in onore di Jan Kochanowski: “il nostro cadavere romantico / pompier pontifex lirico / è in questa stagione (post-moderna) / piuttosto ironico”.

Questa versione continua poi fino alla fine con modifiche lievi rispetto alla terza redazione, della quale in più punti trascrive i versi per poi eliminarli, in maniera coerente a come apparirà la versione definitiva pubblicata in volume.

V. 4

Do Piotra

Piotrze mówię bez uśmiechu
skończ ten film o mnie
o pogrzebie poezji
o moim pogrzebie

ale Piotr powtarza
z uśmiechem
napisz

↑
napisz wiersz
napisz nowy wiersz

²⁰³ “il nostro cadavere romantico”.

o przelocie do Jordanii
o wieczorze poetyckim w Ammanie
przecież to co mi opowiadałeś
było niezwykłym wierszem

odejź Piotrze
idź precz
kusicielu
czy jeszcze nie zrozumiałeś

~~te kamienie chleby~~

martwe morze[↑]

mojej poezji

pompes funébres

przecież mi opowiadałeś
~~że byłeś na~~ „pogrzebie Jana Kochanowskiego”

pompier pontifex

~~pół impotent~~

~~pół dysydent~~

~~jeden z czołowych <wielkiej> xxx~~

poezji polskiej

~~xxx z pompatycznym <obejmował czule>~~

~~pomponem w gębie~~

trumienkę z relikwiami

~~poety Jana Poety~~

życie pozagrobowe poezji

jest ~~ciagle~~ pełne niespodzianek

kilku skrzętnych grabarzy

~~za niewielką opłatą~~ w kraju i zagranicą

~~pochowało mnie~~ chowa mnie

w pierwszym drugim i

trzecim

obiegu

na pogrzebie poezji

panuje niezdrowe ożywienie

prawie jak na pchlim

targu

zapisalem kiedyś

(kiedy?)

powiedzenie Dostojewskiego

„co za żalony widok

francuski wiersz liryczny”

~~lecz w polskiej <naszej> xxx lirycznej~~

)—

czy nie rozumiesz Piotrze

)—

słowa moje pragną

← [nasz trup romantyczny
pompier pontifex liryczny
jest w tym sezonie (post-
modernistycznym)
pono ironiczny
a panowie pozbawieni uśmiechu

wiecznego spoczynku
chcą wrócić
do POCZĄTKU
 ~~kiedy słowo
było ziarnem
kłosem
ojcem
matką~~

~~xxx ironiczne i sielankowe
twarze umarłych~~

wyjawiłem Ci tajemnicę
wcielenia słowa
i śmierci poezji
ale Ty nie dosłyszałeś
akurat odwróciłeś głowę
za oknem dzwonił tramwaj
w telewizorze zjawił się Kaczor Donald

hałas harmider
jaki wszczęli ~~młodzi bogowie~~ <poeci>
(przeszkadzając Apsu spać)
<będzie> jest przyczyną ich zguby

~~xxx~~

3.10 Rozmowa z Przyjacielem

Di questo componimento è stato possibile recuperare due fogli manoscritti, sul primo dei quali sono presenti tre diverse redazioni. Sul primo foglio sono presenti due versioni piuttosto brevi, la prima delle quali porta il titolo *ale* [ma], mentre la seconda, che si presenta come una lieve variazione della prima, riporta al posto del titolo i caratteristici tre asterischi. Nella prima versione capiamo fin dal titolo che il tema di questa poesia nasce come conseguenza di un avvenimento ben preciso, o di un discorso già avviato, a cui l'autore inizia a rispondere con la congiunzione avversativa. Notiamo che in questa prima versione l'attenzione è focalizzata sul soggetto lirico:

V.1

ale

ale ja jeszcze
jestem w drodze
nie mogę zrozumieć
tej prostej złożonej

ciemnej jasnej
rzeczy

mojego życia
tej jasnej rzeczy
mojej śmierci

La morte di cui si parla è infatti quella del poeta: “ale ja jeszcze / jestem w drodze / nie mogę zrozumieć / tej prostej złożonej / ciemnej ~~jasnej~~ / rzeczy”²⁰⁴. La seconda versione, senza titolo, sembra del tutto simile alla prima, tuttavia si ha una distinzione tra gli aspetti negativi della “cosa” (*rzecz*) di cui si sta parlando: nella prima strofa essa è accompagnata da due attributi negativi (“complessa, oscura”), mentre nell’ultima breve strofa è definita “chiara” e “semplice”. Nell’ultimo verso di questa seconda versione si ha il cambiamento di prospettiva che porterà agli ulteriori sviluppi del componimento: dalla morte del soggetto lirico si passa alla “tua” morte: “[...] tej jasnej / prostej rzeczy / <Twojej> ~~mojej~~ śmierci”²⁰⁵. L’aggettivo possessivo *Twojej* è aggiunto accanto in un secondo momento, per poi essere cerchiato e del tutto cancellato con una penna verde.

Entrambe queste prime versioni sono eliminate da alcuni tratti di penna.

V. 2

~~ale ja jeszcze jestem
w drodze
jeszcze nie mogę zrozumieć
tej złożonej
ciemnej
rzeczy
mojego życia
tej jasnej
prostej rzeczy
<Twojej> ~~mojej~~ śmierci~~

Nella terza versione viene esplicitato l’evento a partire dal quale sono nati i primi abbozzi di *Rozmowa z Przyjacielem* [Conversazione con un Amico] e che conosciamo anche

²⁰⁴ “ma io sono / ancora sulla strada / non riesco a capire / questa semplice complessa / oscura chiara / cosa / la mia vita / questa semplice cosa / la mia morte”.

²⁰⁵ “[...] questa chiara / semplice cosa / <la tua> la mia morte”.

dalla versione definitiva. La terza redazione si intitola infatti *Spacer po parku ze zmarłym Przyjacielem* [Passeggiata nel parco con un Amico defunto] e i primi versi, analogamente alla versione finale, recitano: “Od kilku miesięcy mój Przyjaciel / Kornel F. jest na tamtym świecie / a ja ciągle przebywam na tym świecie”²⁰⁶.

Si tratta dunque della morte dello scrittore Kornel Filipowicz (nella versione finale il cognome verrà riportato per intero), avvenuta nel febbraio del 1990. A partire da questa redazione il componimento diverrà una riflessione sulla morte originata dalla scomparsa dell'amico, che l'autore stenta ad elaborare. Vengono ricordati alcuni momenti della loro amicizia, l'ultima conversazione fra i due, Wisława Szymborska, compagna di lunga data di Filipowicz, mentre porta delle aringhe affumicate per il gatto (si tratta dello stesso gatto della celebre poesia *Kot w pustym mieszkaniu* [Il gatto in un appartamento vuoto]); il poeta ripercorre questi episodi e nello stesso tempo intrattiene una conversazione con l'amico, che tuttavia non risponde e di questo silenzio viene detto: “nauczyliśmy się tej sztuki / w ciągu długiej znajomości”²⁰⁷.

La presenza dei morti nelle poesie di Różewicz, soprattutto a partire dagli anni Novanta, ha un ruolo tanto centrale nella sua poetica, che Tomasz Kunz ha parlato di “necrografia”. Kunz sottolinea la peculiarità del dialogo che il poeta intrattiene con i molti amici scomparsi che popolano i suoi versi, riconoscendo:

Wiersz Różewicza nie jest jednak epitafium, wierszem nagrobnym, ale samym grobem, wierszem-mogilą. W mogile spoczywa zaś nie „pamięć o zmarłym”, ale jego ciało, jego doczesne materialne szczątki. Ten osobliwy splot symbolicznego i materialnego wydaje mi się kwestią podstawową dla zrozumienia charakteru Różewiczowskich nekrografii, o którym decyduje przede wszystkim owa szczególna, fizyczna forma obecności zmarłych²⁰⁸.

Tale presenza fisica di cui parla Kunz sembra confermata da quanto Różewicz stesso aveva affermato già molti anni prima addietro a proposito del rapporto profondo che si stabilisce nella sua poesia tra i vivi e i morti:

²⁰⁶ Da qualche mese il mio Amico / Kornel F. è all'altro mondo / e io sono sempre in questo”.

²⁰⁷ “è un'arte che abbiamo imparato nel corso di una lunga amicizia”.

²⁰⁸ T. Kunz, *Więcej niż słowa. Literatura jako forma istnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, p. 93; “La poesia di Różewicz tuttavia non è un epitaffio, una poesia sepolcrale, ma è essa stessa un sepolcro, una poesia-tomba. Nella tomba non riposa ‘la memoria del defunto’, ma il suo corpo, i suoi resti temporali e materiali. Questo peculiare intreccio di materia simbolica e fisica mi sembra fondamentale per comprendere la natura della necrografia di Różewicz, che è determinata principalmente da una particolare presenza fisica dei morti”.

Pisanie wspomnienia o Umarłym to dla mnie prawie zawsze walka z czasem i ze śmiercią. To próba przywołania Umarłego. Jaka to siła skłania pisarza do tego niehumanitarnego zadania? Przy pomocy słowa pragnie wydrzeć Krainie Umarłych przyjaciela, znajomego, brata; zamiast zostawić go w spokoju wiecznym. W moim wyobrażeniu i odczuciu są umarli, którzy odchodzą w zaświaty za szybko, i są tacy, którzy opuszczają nas wolno, z ociąganiem, niechętnie. Obcują z nami po śmierci, pełni jeszcze życia, które nie stygnie, ale zamienia się w ciepłe popioły. Na nich wyrastają nasze sny, wspomnienia, kwiaty pamięci²⁰⁹.

Per Różewicz, dunque, scrivere di un amico defunto è un modo “per strapparli alla Terra dei Morti” e per continuare a dialogare con lui: “Wierzę w obcowanie żywych i umarłych w mojej poezji”, afferma poco più avanti²¹⁰. È interessante notare che nel brano in prosa che abbiamo citato, dedicato alla scomparsa di Zdzisław Hierowski, il poeta definisca alcune delle proprie opere: “jak ludzie milczący, którzy ukrywają w sobie do końca...grzech? słabość? nienawiść? prawdę? Boga?”²¹¹. Tale riflessione è importante ai fini della nostra indagine circa il ruolo del silenzio perché in quest’occasione l’autore stesso sembra interrogarsi sull’importanza di ciò che chiama “una poesia nascosta in una poesia” (“wiersz ukryty w wierszu”); a questo tema sarà dedicata la postfazione del componimento *na powierzchni poematu i w środku* [sulla superficie e all’interno del poema], ma nel brano citato, intitolato *Zamknięcie* [Chiusura], la questione è ulteriormente approfondita.

L’autore parla della difficoltà di estrapolare le parole dalla profondità (*głębokość*) per portarle fino alla superficie (*powierzchnia*). Crediamo che tale “oscurità” (*ciemność*), alla quale è accostata la “poesia nascosta nella poesia”, rappresenti proprio quel silenzio che trattiene le parole e dal quale con difficoltà l’autore riesce a riemergere. Vedremo nella seconda parte di questo lavoro come l’immagine stessa del bassorilievo sia una chiave di lettura fondamentale per approfondire l’importanza del silenzio che sembra permeare i versi della raccolta, che affiorano dalle profondità cui si accenna nel brano.

²⁰⁹ T. Różewicz, *Proza*, t. 3, op. cit., p. 95; “Per me ricordare un morto è quasi sempre una lotta con il tempo e con la morte. È un tentativo di evocare il morto. Quale forza spinge uno scrittore a intraprendere questo compito disumano? Con l’aiuto della parola intende strappare un amico, un conoscente, un fratello alla Terra dei Morti, invece di lasciarlo nell’eterno riposo. Immagino e sento che ci sono dei morti che se ne vanno nell’aldilà troppo velocemente, e altri che ci lasciano lentamente, a malincuore, contro voglia. Comunicano con noi dopo la morte, pieni di vita che non si raffredda, ma che si trasforma in calda cenere. Da questa crescono i nostri sogni, ricordi, i fiori della memoria”.

²¹⁰ Ivi, p. 97; “Credo nella comunicazione tra i vivi e i morti nella mia poesia”.

²¹¹ Ibidem; “delle persone silenziose, che fino alla fine nascondono in sé stesse...un peccato? una debolezza? odio? la verità? Dio?”.

V. 3

Spacer po parku ze zmarłym
Przyjacielem

1

Od kilku miesięcy mój Przyjaciel
Kornel F. jest na tamtym świecie
a ja ciągle przebywam na tym świecie

staram się zrozumieć
to Twoje przejście
~~z tego świata~~
na tamten świat
właśnie czytam
~~przezytałem Twoją ostatnią~~
książkę „rozmowy na schodach”
próbuję sobie przypomnieć
na czym skończyła się
nasza ostatnia rozmowa na schodach

Wisła zadzwoniła do drzwi
przyniosła wędzonego śledzia dla Kota
czarna „Kizia” a może „Mizia”
siedzi i patrzy mi w oczy

próbuję jeszcze raz
wyjaśnić moją postawę
nie-zależnego pisarza polskiego
~~poety~~ niezależnego
od Warszawy Londynu Moskwy
Rzymu i Krymu Radomska

><Krakowa i Pacanowa>

2

~~Ty milczysz~~
~~Cizia milczy~~

Milczymy długo
~~mądrze~~ i w skupieniu
nauczyliśmy się tej sztuki
w ciągu ~~długiej~~ znajomości
(44 lata...)

teraz idę alejką
i prowadzę dalej rozmowę
z ~~Kornelem~~

„świat zredukowany
jest zawsze bardziej skupiony”

milczysz odchodzisz
wyjaśniony przez śmierć
~~xxx~~

i jeszcze telefon:
„~~Kornelu, do widzenia,
cześć!~~”

a ja zamiast usiąść na ławce
jak na emeryta przystało
wdrapuję się na drzewo
(zielone drzewo życia?)
~~dąb zielony)~~

<nad drzewem>

mój a ja tu zostałem

La quarta versione del componimento è stata reperita su un altro foglio e sviluppa solamente la seconda parte della poesia. Il riferimento a Filipowicz è relegato agli ultimi versi, mentre al posto del titolo si trovano nuovamente i tre asterischi.

In questa redazione è ancora più esplicito il tema del fondo (*dno*) dal quale l'autore estrae la propria poesia. In questa versione non vi è una distinzione fra le poesie “dell'altro mondo” (*z tamtego świata*) e che non parlano della patria, di Auschwitz e di Katyń e le proprie poesie, poiché leggiamo: “wiersze z tamtego świata / ~~które wydobywam wyrywam / z dna /~~ język razem z wnętrzościami / te wiersze one / nie mówią / ~~ani~~ o ojczyźnie [...]”²¹².

Notiamo che il verso nel quale l'autore esplicita l'azione di estrarre la propria poesia dal “fondo” è cancellato con degli spessi tratti di penna, mentre il verso “la lingua insieme alle interiora” è sottolineato con una quadrettatura (e tornerà infatti lievemente mutato nella versione finale).

²¹² “le poesie dell'altro mondo / che estraggo strappo / dal fondo / la lingua insieme alle interiora / quelle poesie / non parlano / né della patria [...]”.

Da sottolineare sono ancora delle cancellature che si riferiscono alla natura di questi componenti “z tamtego świata”: se nella versione finale leggiamo “są jak drzewa / skamieniałe”, qui troviamo: “są jak drzewa / ~~które rosną~~ <z węgla> / ~~na moich umarłych~~”²¹³, in analogia a quanto espresso nel brano in prosa che abbiamo citato sulla cenere da cui crescono i ricordi.

Nei versi finali è presente un riferimento a Julian Przyboś, definito “pastuszek chmur i obłoków”²¹⁴; con questa espressione Różewicz intende rappresentare il poeta come portavoce di un tipo di poesia diversa da quella di cui si sta parlando, una poesia “dalla piuma leggera”. Przyboś è qui citato perché fu colui il quale promosse i giovani Różewicz e Filipowicz a “uomini di penna” (*ludzi pióra*).

Notiamo infine che tale definizione della poesia di Przyboś si ritrova nell’opposizione che incontriamo in *Opowiadanie dydaktyczne* [Racconto didattico] tra “poeti delle nuvole” e “poeti degli immondezzai”, fra i quali si annovera Różewicz. Un riferimento alla spazzatura si trova anche in questi versi: “~~z dna~~ z dołu pełnego odpadków / widzę pióro ze światła”²¹⁵.

Il discorso attorno alla leggerezza della poesia e il riferimento a Przyboś compaiono ancora nella versione manoscritta inserita in *Bassorilievo* (tuttavia è cancellata fin quasi a risultare illeggibile) e verrà definitivamente eliminata nella versione a stampa. Il manoscritto inserito in *Bassorilievo* non sarà oggetto della nostra analisi perché presenta un numero di varianti esiguo e di scarsa rilevanza.

V. 4

wiersze z tamtego świata

~~które wydobywam wyrywam~~

~~z dna~~

język razem z wnętrznościami

te wiersze one

nie mówią

~~ani~~ o ojczyźnie

~~ani~~ o matce ojcu braciach

milczą o Oświęcimiu

milczą o Katyniu

²¹³ “sono come alberi / di pietra”; “sono come alberi / che crescono <dal carbone> / sui miei morti”.

²¹⁴ “pastore delle nubi e delle nuvole”; “dalla piuma leggera”.

²¹⁵ “dal fondo dal basso pieno di rifiuti / vedo una penna di luce”.

są jak drzewa
które rosną <z węgla>
na moich umarłych

na moich wierszach
pierwszych

~~xxx~~ lekkość pióra

~~z dna~~ z dołu pełnego odpadków
widzę pióro ze światła

lekkość pióra
lekkość języka
lekkie piórko które
żegnuje

<w moich oczach
~~xxx~~ okrywają się zielonym liściem
szumią
na tym padole łez

niesie je niebiesko Oki
pastuszek chmur i obłoków
Julian Przyboś

który nas promował

na ulicy świętej Teresy 16
~~Ciebie i mnie~~
na ludzi pióra

tak Kornelu jeszcze jestem
na tym świecie

od twojej śmierci
zmieniła się mapa

Życie bez ~~Boża~~

życie bez boga jest możliwe
życie bez boga jest niemożliwe

największym wydarzeniem
w życiu człowieka
są narodziny i śmierć
Boga

nie wiem

ojciec Ojciec nasz
czemu
jak rzy ojciec
nocy bez anaku bez słowa

precież
jako dziecko karmić się
tobą
jadłem ciała i krew boga

czemuś mnie opuścić
czemu ja
opuściłem Ciebie

życie bez boga jest możliwe
życie bez boga jest niemożliwe

może opuściłeś mnie
kiedy próbowałem ~~zżyć~~
otworzyć ~~moje~~ ramiona

objąć życie

rozwartem ramiona
lekko myślony
i wypuściłem Ciebie

a może odszedłeś nie mogąc
słuchać mojego śmiechu

~~o~~ ~~o~~ Ty się nie śmiejesz

Ko
N

Poezja nie zawsze przybiera formy niema.
Kiedy byłem młodym poeta, poezja objawiała mi się w kształcie niema. Obecnie coraz
więcej moich powieści przybiera kształt drzewa strumienia ryby utworzyła ... lub zypec bez
formy jako pięciu stan ulotny

Poezja nie zawsze
poezja nie zawsze
przybiera formy niema

po pięćdziesięciu latach
objawia się poezja
w kształcie drzewa
przybiera kształt kobiety

młody poeta myśli
że tworzy powieści
że jest strażnik
ale

to musi być skł.

po pięćdziesięciu latach
poezja nie zawsze
przybiera formy niema

objawia się poezja
w kształcie drzewa
chmury ~~nie~~

zjawia się w oczach
kobiety bini na powierzchni
wody na utwór

tylko słowa wychodzące
z rąk ust mają
zenerę dla siebie ~~nie~~

Testem ~~nie~~ ~~nie~~ ~~nie~~
~~nie~~ ~~nie~~ ~~nie~~



***Poezja nie zawsze, V. 1; V. 2; V.3.

Formy poezji

poezja nie zawsze
 przybiera formę wiersza
 po pięćdziesięciu latach
 pisania poezja objawia się
 w pocie
 w kształcie drzewa / ptaka
 śniadła
 odlatującego →
 przybiera kształt kobiety ciała
 objawia się w milczeniu
 albo żyje w pocie
 porwana szelkiej formy
 jako urozie
~~mitosie~~ ~~gnieciu~~ ~~centroci~~

Card for a short poem

poezja nie zawsze
 przybiera formę
 wiersza

po pięćdziesięciu latach
 pisania
 poezja może się objawić
 w pocie
 w kształcie drzewa
 odlatującego ptaka
 śniadła
~~fabryka~~
 mylicie kształt ust
 objawia się w milczeniu (6. III. 88r)
 albo żyje w pocie
 porwana formy i treści
~~szelkiej~~ ~~mitosie~~

Tadeusz Różewicz 13. X. 88r

Tadeusz Różewicz

Solution

I am
 stubborn
 and submissive in my stubbornness
 like wax
 only thus can I
 impress the world

1960

Remo's

***Poezja nie zawsze V.4; V. 5.

czy się wiersz uda czy się wiersz...

czy się wiersz uda?
w poezji ~~nie~~ jak u rzyż

zagrzejdzie się
biała nuda
nuda naga
dużym stworzy wiersz
aż do metra
jak wiersz z kości stonowej
strzelisty
złoty

dyktafon
złoty
amoty

leż wyszedł wiersz
~~nie~~
potrzeba klucza

sepleni
ma dwie głowy
kręży po mieście
~~nie~~

w głowie otworach
z kłosem
zamiast nosa
zamiast ucha
zamiast drzewek

ja ~~nie~~ nieopatrzony
bolejs
ze ~~nie~~ nic się
nie dręje

w słowach
coś tego

leż wierszyk (raz spłodzony)

z tej kulejki
schodzi na matę
(literackie) pieski

a miał być ogromny ~~nie~~ mierzgający
niebесki ~~nie~~ czarowy

jużem ~~nie~~ stary
(nie wierz w cuda)

ale próbuj
nie ~~nie~~ ~~nie~~

.....
nie, że się nie uda

~~nie~~ ~~nie~~ ~~nie~~ ~~nie~~ ~~nie~~
~~nie~~ ~~nie~~ ~~nie~~ ~~nie~~ ~~nie~~
w ~~nie~~ ~~nie~~ ~~nie~~ ~~nie~~ ~~nie~~
z ~~nie~~ ~~nie~~ ~~nie~~ ~~nie~~ ~~nie~~
romantycznym

nie ~~nie~~
na ziemi
na profesorów

no burtka / no korbim spracene / wrociem z wiadoma / a tu zabela

jeszcze próba, V. 1

ale
ale ja jezwe
jestem w drodze
nie moge zrozumiec
tej ~~prostej~~ skomplikowanej
ciemnej ~~rzeczy~~
rzeczy
mojego zycia
tej jasnej rzeczy
mojej smierci

ale ja jezwe jestem
w drodze
jezwe nie moge zrozumiec
tej skomplikowanej
ciemnej
rzeczy
mojego zycia
tej jasnej
prostej rzeczy
mojej smierci

Spacer po parku ze zmarlym Przyjacielem

Od kilku miesiecy moj Przyjacielem
Kornel F. jest na tamtym swiecie
a ja ciagle przebywam na tym swiecie

staram sie zrozumiec
to Twoje przejście
~~z tego swiata~~
na tamten swiat
wlasnie czytalem
~~prezentem~~ ~~Twoj~~ ~~krigilek~~
krigilek „rozmowy na schodach”
probuj sobie przypomniec
na czym skonczyla sie
nawet ostatnia rozmowa na schodach

Wista zadzwonila do drzwi
przyniosla wdzonego sledzia dla kota
czarna „Kizia” a moze „Mizia”
sledzi i patrzy mi w oczy

probuje jezwe raz
wyjasnic moja postawe
nie-zalezniego pisarza polskiego
~~prosty~~ mierzalnego
od Warszawy Londynu Moskwy
Przymu i Jerzymu Radomska
Krakowa i Gacanova

2

~~F~~
Mierzynny dlugo
~~nie~~ w skupieniu
nauczyliemy sie tej sztuki
w ciagu ~~dlugiej~~ znajomosci
(44 lata ...)

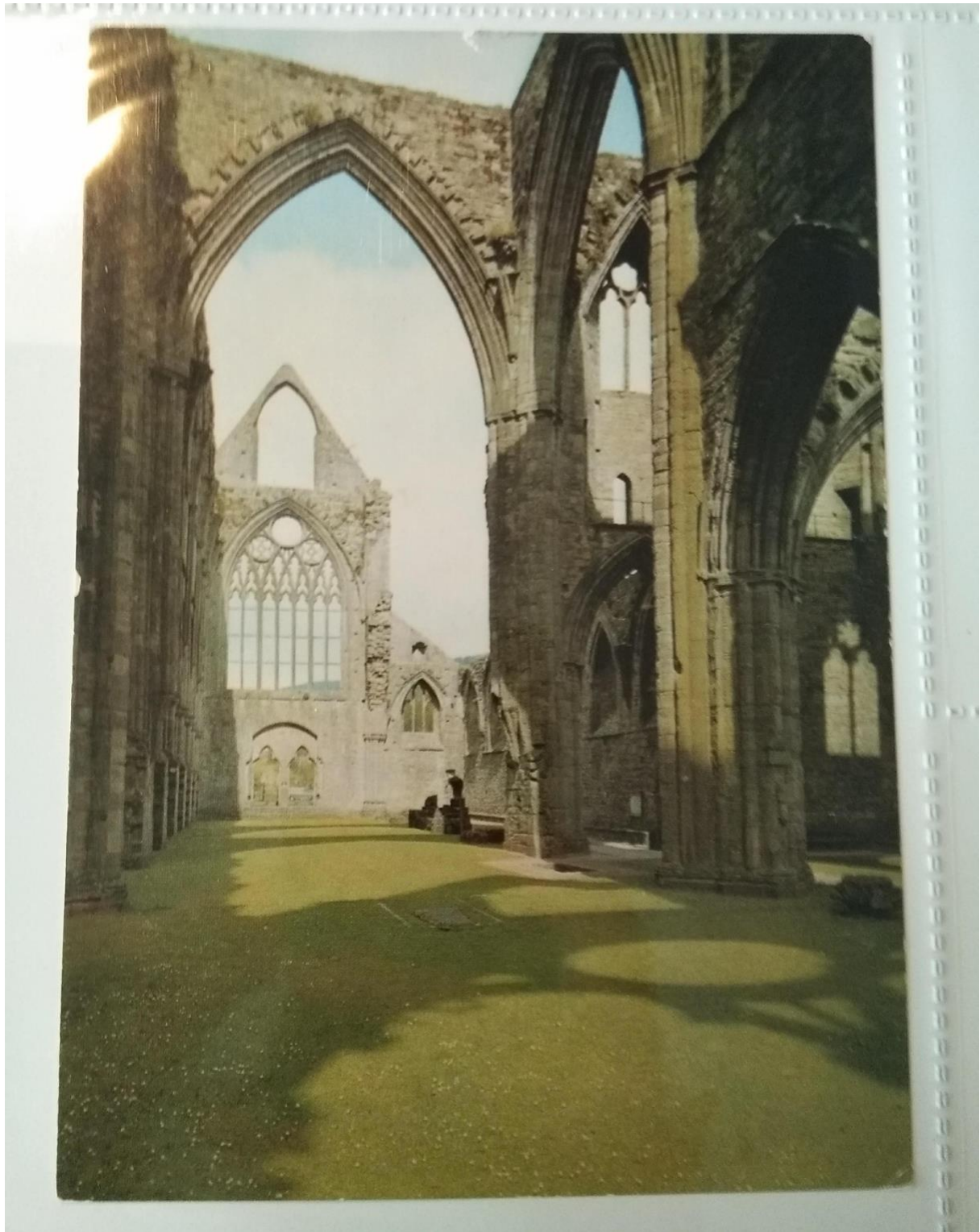
teraz idę alejka
i prowadzę dalej rozmowę
z Kornelkiem

„swiat zredukowany
jest zawsze bardziej skupiony”

mierzynny odchodisz
wyjasniony przez smierc
~~swiata~~

~~inny~~ ~~swiat~~
~~swiat~~ ~~do~~ ~~swiata~~
~~swiata~~

ale ja zamartwiam sie na tasce
jak na emeryta przytato
nadrapijs sie na drzewo
(ziskone drzewo zycia?)
~~drzewo~~
~~drzewo~~
moj a ja tu rotatem



Cartolina raffigurante l'abbazia di Tintern nel Monmouthshire ritrovata nel raccoglitore 52 della cartella Akc. 62/16 dell'Archivio Tadeusz Różewicz presso l'Ossolineum di Breslavia. Sul retro, per mano di Różewicz, è riportata la frase seguente: "Obraz Boga XXI wieku" ("L'immagine di Dio del XXI secolo").

II PARTE

Tadeusz Różewicz e la poetica della reticenza

CAPITOLO I

Sul silenzio

Per poetica della reticenza intendiamo un dire poetico che si esprime attraverso un utilizzo amplissimo di categorie negative. Hugo Friedrich nel 1956 individuava nella predominanza di simili categorie la caratteristica peculiare della lirica moderna, e fra queste elencava in particolare: il disorientamento, la disintegrazione del familiare, la perdita di un ordine, l'incoerenza, la frammentarietà, la poesia depoeticizzata²¹⁶. È semplice osservare, come rileva Tomasz Kunz, che tali categorie negative sono impiegate piuttosto di frequente nell'opera di Tadeusz Różewicz²¹⁷. La frammentarietà dei versi diverrà peraltro programmatica grazie alla raccolta *zawsze fragment* [sempre un frammento, 1996], come mostra in particolare il lungo componimento che dà il titolo al volume, nel quale l'autore afferma di non avere più tempo per portare a termine la poesia, del resto "kto ma teraz czas / na pisanie wierszy", e ancora "przecież wiersz nie ma końca / podobnie jak / szklana kula"²¹⁸.

Tra le strategie negative, per utilizzare la formula di Tomasz Kunz, che si incontrano più di frequente nella poetica dell'autore (almeno fino alla raccolta del 1991) vi è la sospensione del discorso; il messaggio poetico non riesce mai a compiersi fino in fondo e necessita di uno sforzo interpretativo da parte del lettore, chiamato a completarlo. Afferente alle figure retoriche per detrazione²¹⁹, la reticenza (o aposiopesi) è "la figura che più si avvicina al tipo ideale della figura specificatamente testuale del silenzio"²²⁰ fino a essere definita "la retorica del silenzio; di un implicito che ha forza tale da far intendere assai più di quanto non si dica"²²¹.

In quest'ultima accezione è racchiuso il nucleo della poetica di Różewicz che, attraverso una continua tensione al silenzio, manifesta tuttavia l'esigenza della comunicazione. È tale

²¹⁶ H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1956, pp. 15-16.

²¹⁷ T. Kunz, *Tadeusza Różewicza poetyka negatywna*, in: *Literatura wobec niewyraźnego*, a cura di W. Bolecki, E. Kuźma, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1998, p. 293.

²¹⁸ "chi ha tempo ora / di scrivere poesie"; "del resto la poesia non ha fine / proprio come / una palla di vetro"; T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 675; Ove non segnalato altrimenti la traduzione è dell'autrice.

²¹⁹ Per una disamina sull'argomento e in particolare sulla reticenza cfr. H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*, Max Hueber Verlag, München 1990 (prima ed. 1963), pp. 409-410.

²²⁰ M. Prandi, *Una figura testuale del silenzio: la reticenza*, in: *Dimensioni della linguistica*, a cura di M. E. Conte, A. Giacalone Ramat, P. Ramat, Franco Angeli editore, Milano 1990, p. 220.

²²¹ B. Mortara Gravelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1998, p. 253.

vocazione comunicativa, che rifugge l'oscurità di una poesia come quella di Paul Celan, pur affine per molti aspetti alla poetica dell'autore di *Plaskorzeźba* [Bassorilievo, 1991]²²², che va individuata la contraddizione interna di una simile poesia. Come osserva Michele Prandi nella sua imprescindibile analisi della reticenza come forma testuale del silenzio, infatti: “una rottura sintattica è interpretabile come reticente solo se è accompagnata in qualche modo dall'intenzione comunicativa riconoscibile di spingere il destinatario a completare egli stesso il messaggio”²²³; la particolarità di questa poetica va individuata dunque nell'opposizione tra il richiamo del silenzio e la sua persistente forza comunicativa.

Vedremo più avanti come il silenzio si manifesti all'interno della vita e dell'opera del poeta su tre diversi piani, primo fra tutti quello biografico di un silenzio effettivo che lo terrà lontano dal panorama poetico per dodici anni. In secondo luogo ricondurremo alla poetica della reticenza anche il silenzio espresso come artificio retorico, mentre su un ulteriore piano di analisi lo analizzeremo nelle forme di un esplicito motivo tematico; vedremo infatti che sul discorso attorno alla possibilità della poesia e alla tentazione del silenzio si concentrerà gran parte dei componimenti dell'ultimo periodo.

1.1 Dal silenzio del poeta al silenzio della poesia

«Il poeta tace». Con queste parole Tadeusz Drewnowski concludeva nel 1990 la sua fondamentale monografia sull'opera di Tadeusz Różewicz²²⁴.

All'alba degli anni Novanta il poeta si trovava infatti in una situazione di crisi personale e artistica che lo aveva portato a tacere in poesia per lunghi anni. Come osserva lo stesso Drewnowski²²⁵, che a dodici anni di distanza sentì la necessità di pubblicare una nuova edizione della sua monografia, comprendendo le opere di Różewicz successive al 1990, il silenzio del poeta non aveva all'epoca nulla a che fare con la poetica della reticenza (che sarà oggetto di analisi nei paragrafi successivi), sebbene l'autore conferisse al proprio silenzio dei significati particolari. Różewicz, come vedremo, giustifica la propria decisione adducendo delle motivazioni etiche riguardanti il ruolo del poeta nella società, oltre a sottolineare il diritto al

²²² A Paul Celan è dedicato un componimento fondamentale di Bassorilievo, ovvero *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*, in T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 609. Sulla relazione tra le opere dei due poeti cfr. A. Ubertowska, *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Universitas, Kraków 2001.

²²³ M. Prandi, op. cit., p. 226.

²²⁴ T. Drewnowski, *Walka o oddech*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990, p. 319.

²²⁵ T. Drewnowski, *Walka o oddech. Bio-poetyka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, p. 298 (d'ora avanti ci riferiremo a quest'ultima edizione).

silenzio in un mondo in cui domina un turbinio costante di parole svuotate del proprio significato.

L'uscita del volume *Plaskorzeźba* [Bassorilievo] nel 1991, oltre a porre fine a questo lungo periodo di inattività poetica, segnò una svolta fondamentale all'interno della poetica di Tadeusz Różewicz, inaugurandone la fase tarda. L'afasia poetica che in questo campo aveva accompagnato l'autore per molti anni contrastava del resto con il fervore dei decenni precedenti in cui aveva dato alle stampe, dal 1947 in poi, anno in cui aveva esordito con la raccolta *Niepokój* [Inquietudine], una raccolta dopo l'altra a cadenze piuttosto regolari e che si interruppe bruscamente, come abbiamo ricordato, alla fine degli anni Sessanta. Dopo *Regio* [Regio 1969] e, dieci anni più tardi, *Opowiadanie traumatyczne. Duszyčka*, infatti, Różewicz compose poesie sempre più raramente, pur continuando a lavorare alla pubblicazione di nuove antologie, come *Na powierzchni poematu i w środku* [Sulla superficie e all'interno del poema, 1983]. Questa raccolta, apparsa nel 1983, rifletteva la volontà dell'autore di fissare il canone della propria opera, a partire da *Poemat otwarty* [Poema aperto] del 1955 fino all'ultimo volume pubblicato nel 1979, inclusi alcuni componimenti pubblicati su rivista²²⁶.

Il silenzio del poeta si è dispiegato in particolar modo negli anni Ottanta e più precisamente nei dodici anni compresi tra il 1979, anno in cui apparve il volume *Opowiadanie traumatyczne. Duszyčka* [Racconto traumatico. Animula] e il 1991, anno dell'uscita di *Plaskorzeźba* [Bassorilievo], che stabiliva il ritorno definitivo del poeta sulla scena letteraria, alla quale continuò a prendere parte attiva fino alla sua scomparsa avvenuta nel 2014.

In questa lunga assenza dal panorama poetico, continuò tuttavia a dedicarsi alla drammaturgia e alla prosa. Per quanto riguarda l'attività teatrale sono questi anni di grande fermento, nei quali vengono non solo pubblicati alcuni importanti testi dell'autore, come *Pułapka* [La trappola], opera dedicata alla figura di Franz Kafka, pubblicata su "Dialog" nel 1979, ma si susseguono numerose rappresentazioni delle *pièces* dell'autore in Polonia e all'estero²²⁷.

²²⁶ Ivi, p. 7.

²²⁷ Ricordiamo in particolare: nel 1979 la prima di *Do piachu...* al Warszawski Teatr na Woli per la regia di Tadeusz Łomnicki, l'adattamento televisivo di *Kartoteka* per la regia di Krzysztof Kieślowski, la prima tedesca di *Białe małżeństwo* per la regia di Adam Hanuszewski; nel 1983 la prima francese di *Białe małżeństwo* in presenza dell'autore; nel 1984 la prima polacca di *Pułapka* al Teatr Współczesny di Breslavia per la regia di Kazimierz Braun e la prima a Varsavia di Jerzy Grzegorzewski e a Danzica di Krzysztof Babicki; nel 1987 la prima statunitense di *Odejście głodomora*, che vede la partecipazione dell'autore.

L'isolamento di Różewicz era assecondato da un sostanziale disinteresse della critica nei confronti della sua poesia: nel 1981, nel sessantesimo anniversario della nascita di Różewicz, Elżbieta Morawiec notava come la ricorrenza passasse del tutto inosservata nel Paese e sottolineava la grande solitudine che avvolgeva la sua opera²²⁸. Nel corso di un incontro nell'ambito dell'inaugurazione della mostra permanente dedicata a Tadeusz Różewicz presso il Museo Pan Tadeusz di Breslavia, Tomasz Kunz, riflettendo sulla difficile situazione politica e letteraria della Polonia degli anni Ottanta, sottolineava l'importanza dell'assenza, in quel particolare momento storico, di Czesław Miłosz, alla quale, a ragione, aggiungeva ironicamente l'assenza di Różewicz, nonostante quest'ultimo non si fosse mai allontanato dal suolo polacco²²⁹.

Il disinteresse della critica nei confronti delle opere di Różewicz era dettato in gran parte da motivazioni di carattere politico. Negli anni Settanta, mentre il regime sovietico andava deflagrando, iniziava a costituirsi per la prima volta in Polonia un'opposizione politica seria, che avrebbe portato alla nascita, di lì a poco, del movimento di *Solidarność*²³⁰. A fronte del vivace fermento politico al quale partecipò attivamente gran parte della classe intellettuale del Paese, Różewicz al contrario rimase in disparte, continuando a rifiutare l'adesione a qualsiasi gruppo o fazione politica, anche quando, alla metà degli anni Settanta, si formò una coalizione di opposizione democratica. Non entrò in *Solidarność* e non prese parte nemmeno alla rivista "Zapis", apparsa dal 1977, che si proponeva di pubblicare testi interdetti dalla censura. La decisione di rimanere al di fuori della vita politica in un momento tanto cruciale per il Paese costò a Różewicz un isolamento e una svalutazione della propria opera che, crediamo, ha notevolmente influito sulla sua fortuna fino ai nostri giorni.

Drewnowski ricorda come a partire da quegli anni, quando era ormai da tempo un autore di vasta fama in Polonia, Różewicz cominciò a essere oggetto di attacchi furiosi. Zbigniew Herbert arrivò ad insinuare che Różewicz fosse stato un fervente stalinista e che si fosse "prostituito al collaborazionismo"²³¹, mentre Gustaw Herling-Grudziński nel suo *Dziennik pisany nocą* [Diario scritto di notte], lo definiva un "mangia tedeschi"²³². Del resto già vent'anni

²²⁸ E. Morawiec, *Tadeusz Różewicz*, "Życie literackie" 1981, nr 42, p. 8.

²²⁹ Si è trattato di un incontro tra Tomasz Kunz e Andrzej Skrendo sul tema dell'autobiografismo in Różewicz dal titolo "Tadeusz Różewicz pisze autobiografię", avvenuto il 19 ottobre 2021 presso il Museo Pan Tadeusz di Breslavia nell'ambito dell'inaugurazione della mostra permanente "Pan Tadeusz Różewicz".

²³⁰ T. Drewnowski, op. cit, 2002, p. 8.

²³¹ Ivi, p. 31. La citazione si trova in: Z. Herbert, "Kultura" (Paryż) 1985, fasc. 4.

²³² Ivi, p. 300. La citazione si trova in: G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, 16 VI 1976, "Kultura" (Paryż) 1977, fasc. 6.

addietro, in occasione della prima traduzione in italiano di una poesia di Różewicz, apparsa su “Tempo Presente” nel 1957, ancora Gustaw Herling-Grudziński, nella nota introduttiva al breve inserto sui poeti polacchi contemporanei, dedicava ben poche e affatto benevole riflessioni a Różewicz, inserendolo nelle fila dei poeti “conformisti e irreggimentati”²³³.

A fronte di tali insinuazioni, ricordiamo come la questione dell’adesione di Różewicz al realismo socialista sia ancora dibattuta. Come afferma Robert Cieślak: “non c’è una risposta semplice alla domanda se Różewicz fosse o meno sociorealista”²³⁴. Non sembra tuttavia che si sia trattato di un’adesione profonda se pensiamo che Różewicz non prese parte al Congresso di Szczecin, durante il quale venne imposto formalmente anche in Polonia il realismo socialista, e che nel periodo in cui invase questa ideologia artistica Różewicz fu fortemente attaccato sia dai suoi coetanei (A. Braun, W. Woroszyński) che dagli scrittori più anziani²³⁵; si ritirò in una sorta di esilio volontario a Gliwice per non prendere parte alla vita letteraria del sociorealismo, né tanto meno si iscrisse al partito²³⁶. Negli anni dell’imposizione del realismo socialista Różewicz scelse dunque di rimanere in patria, ma di emarginarsi dalla vita politica e letteraria per proteggere la propria posizione di scrittore indipendente e autonomo; decisione simile verrà presa da Różewicz nel rinnovato contesto culturale e politico degli anni Settanta e Ottanta, finendo anche questa volta al centro delle critiche mosse da ogni fazione.

Dagli anni Settanta e fino a oltre la fine degli anni Ottanta, l’inazione politica di Różewicz, che, come abbiamo visto, sempre lo aveva caratterizzato, si associava a un’inattività artistica, perlomeno in campo poetico. Questo atteggiamento rifletteva, come si è detto, una crisi personale che crediamo avesse molto a che fare, oltre che con il ruolo etico che nella visione di Różewicz doveva rivestire il poeta, anche con una certa, nuova, sensibilità che si andava formando in lui in merito alla pratica poetica; da questa crisi riemergerà, lo vedremo, all’inizio degli anni Novanta con una prospettiva rinnovata nei confronti del mondo e del dire poetico.

Un altro elemento che con ogni probabilità contribuì all’emarginazione di Różewicz fu la sua mancata partecipazione alla vita letteraria dell’epoca. Il poeta si sentì sempre più vicino al mondo delle arti figurative rispetto a quello della letteratura; nella cerchia delle proprie frequentazioni si trovavano soprattutto personalità legate al mondo teatrale e artistico e fra i

²³³ G. Herling-Grudziński, *Scrittori polacchi d’oggi*, “Tempo presente” nr. 8 (1957), p. 607.

²³⁴ R. Cieślak, *Socrealizm* in: Idem, *Widzenie Różewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, p. 48.

²³⁵ A. Skrendo, *Przodem Różewicz*, IBL, Warszawa 2012, p. 22.

²³⁶ Ibidem.

suoi più intimi amici si ricordano molti pittori, come i membri del Gruppo di Cracovia (Marysia Jaremińska, Jonasz Stern, Tadeusz Kantor, Kazimierz Mikulski), Tadeusz Brzozowski, Jerzy Tchórzewski e Jerzy Nowosielski, con il quale intrattenne una fitta corrispondenza per quasi un quarantennio.

Preferendo inoltre rimanere lontano dai grandi centri culturali, spostandosi prima nella lontana Gliwice e trasferendosi poi a Breslavia, ricusò sempre la partecipazione a qualsiasi gruppo letterario, rimanendo fino alla fine “un *outsider* proveniente dalla ‘profonda provincia’”²³⁷. Come sottolinea Andrzej Skrendo nella sua densa introduzione alla scelta di poesie di Różewicz nell’edizione della Biblioteca Nazionale, l’identificazione di Różewicz nel ruolo del poeta di provincia costituisce una delle figure più importanti all’interno dell’autobiografismo dell’autore²³⁸, che continuò a percepirsi sempre come “un abitante di una piccola cittadina del nord”²³⁹.

In un’intervista del 1990 con Urszula Bielous, e dunque un anno prima dell’uscita di *Bassorilievo*, Różewicz affronta proprio questioni inerenti al silenzio del poeta e alla propria emarginazione; spiega di aver esitato a concedere l’intervista “perché da noi si parla troppo [...] e ciò ha l’effetto per gli scrittori, non per tutti, di far nascere un’indisposizione al parlare”. Prosegue ricordando di essere stato un allievo della scuola di Julian Przyboś, secondo il quale in poesia si deve usare il minor numero di parole possibile e spiega come da questo postulato la sua concezione poetica si sia evoluta seguendo una progressiva riduzione delle parole non necessarie. Alla domanda della giornalista se questa riduzione lo avesse portato fino al silenzio, Różewicz non risponde, limitandosi a citare l’affermazione di Cyprian Norwid, per il quale il silenzio può esprimere molto più delle parole²⁴⁰.

A proposito dell’isolamento del poeta, al quale fa riferimento la giornalista, Różewicz risponde: “non mi difendo da qualcosa né da qualcuno. Mi difendo dall’essere disturbato nel lavoro e nel pensiero. [...] Non difendo me stesso, ma il mio tempo. L’ambiente letterario, il cosiddetto ambiente, mi era inutile, mi disturbava nel pensiero. L’ambiente produce le condizioni attuali, e le mie condizioni mentali, intellettuali, artistiche, non sempre erano al

²³⁷ T. Drewnowski, op. cit., 2002 p. 8.

²³⁸ A. Skrendo, *Wstęp*, in: T. Różewicz, *Wybór poezji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2016, p. XVIII.

²³⁹ T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 6.

²⁴⁰ T. Różewicz, *Wbrew sobie*, a cura di J. Stolarczyk, Biuro Literackie, Wrocław 2011, p. 175. A proposito dell’influenza di Cyprian Norwid sulla poetica di Różewicz, in particolare per quanto riguarda la tendenza al silenzio, cfr. G. Halkiewicz-Sojak, *Znalazłem ciszę...Tadeusz Różewicz w szkole Cypriana Norwida*, Instytut Literatury, Kraków 2021.

passo con quelle nelle quali si trovava l'ambiente"²⁴¹. All'osservazione della giornalista, che evidenzia come Różewicz, nato a Radomsko, avesse sempre vissuto, in un certo senso, in provincia, il poeta risponde: "Da qualche parte bisogna pur nascere. Non tutti potevano nascere a Vilnius o a Leopoli. Il luogo della morte è più facile da scegliere..."²⁴².

Il significato, per un poeta, di provenire dalla "profonda provincia" (l'espressione è utilizzata dal poeta stesso²⁴³) è esposto da Różewicz nell'introduzione alla raccolta di poesie scelte di Józef Czechowicz da lui curata:

Czechowicz to poeta prowincji, który pozostał do końca poetą prowincji, choć przestał być poetą prowincjonalnym. To przekształcenie się jest jednym z najbardziej zawitych i tajemniczych procesów twórcy. Wielu poetów, którzy zamieszkują stolicę, to skończeni poeci prowincjonalni²⁴⁴.

Possiamo facilmente immaginare che Różewicz ritenesse valido anche per sé stesso quanto affermato nei confronti di Czechowicz e che questa identità così fortemente rivendicata di poeta di provincia lo tenesse più volentieri lontano dalla capitale e dagli altri centri culturali. Il suo carattere schivo, che lo portava a una vita ritirata e il suo manifesto disinteresse, nonché una disincantata sfiducia, nei confronti di gran parte del mondo letterario contemporaneo polacco, contribuirono al progressivo isolamento nel quale si ritrovò nel corso degli anni Ottanta.

Siamo convinti tuttavia che questo silenzio non fosse da intendersi come un ammutolire passivo di fronte agli eventi della storia né tanto meno di fronte ai giudizi negativi o al poco riguardo ricevuto dalla critica, ma che fosse espressione di una precisa volontà dell'autore, oltre che di un'inevitabile crisi personale; si trattava cioè non di un fenomeno negativo, bensì di "un'attività significativa", per utilizzare l'espressione impiegata da Izydora Dąmbska nel suo studio sulle funzioni semantiche del silenzio:

Garder le silence, cela ne signifie pas uniquement ne pas parler, « se taire », comme se tait l'homme profondément endormi, ou l'auditeur attentif d'un cours, ou une sentinelle solitaire à son poste, ou un sourd-muet. Dans de pareilles situations le silence est un phénomène purement négatif, un

²⁴¹ Ivi, p. 176.

²⁴² Ibidem.

²⁴³ T. Różewicz, *Wbrew sobie*, p. 182.

²⁴⁴ T. Różewicz, *Proza*, t. 3, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004, p. 65. Cit. in: A. Skrendo, *Wstęp*, op. cit., p. XXVII. "Czechowicz è un poeta di provincia, che è rimasto fino alla fine un poeta di provincia, sebbene abbia smesso di essere un poeta provinciale. Questa trasformazione è uno dei processi più complicati e misteriosi dell'autore. Molti poeti che vivono nella capitale sono dei perfetti poeti provinciali."

manque du langage extérieur. Mais « garder le silence » signifie aussi « s’abstenir de parler ». Le silence est alors l’effet d’une certaine manière d’être ou d’une activité signifiante²⁴⁵.

Mantenere il silenzio, “rifiutarsi di parlare”, diventava dunque il riflesso di un certo modo di essere, oltre che, lo ribadiamo, di una precisa volontà dell’autore. Siamo d’accordo con Drewnowski quando spiega la decisione di Różewicz di ritirarsi dal campo della poesia adducendo come cause il clima culturale ostile alla sua opera e alla sua persona; queste motivazioni politiche sono senz’altro fondamentali per inquadrare il periodo storico e il contesto nel quale si dispiegò la crisi personale dell’autore. Tuttavia crediamo che a lato di queste spiegazioni si nascondano delle ragioni che riflettono una scelta, “un’attività significativa”, appunto, intrapresa, non senza sporadiche eccezioni, per quasi un ventennio. Lo stesso Drewnowski non imputa certo tanto alle critiche e agli attacchi subiti da Różewicz nel corso degli anni Settanta e Ottanta la causa del suo silenzio; ritiene piuttosto che la situazione politica del Paese, vissuta da Różewicz sempre con grande sensibilità nonostante il rifiuto di prendere parte all’azione, si fosse a quel tempo complicata al punto da paralizzarlo come scrittore²⁴⁶.

Sembra opportuno interrogarsi sulle motivazioni profonde per le quali il contesto politico dell’epoca ha inciso a tal punto sulla coscienza dell’autore da impedirgli di presentarsi così a lungo al pubblico nella veste, per lui così problematica, di poeta.

Il “rifiuto di parlare”, da noi interpretato in maniera attiva, si lega infatti alla responsabilità percepita nei confronti dei lettori e alla riflessione sul proprio ruolo di poeta all’interno della società. Vedremo più avanti come lo stesso autore parlerà della propria decisione inserendola nell’ambito di un conflitto etico-estetico, causato da motivazioni politiche esterne. Questo conflitto sembra dispiegarsi all’interno della coscienza del poeta e poco ha a che fare con i continui attacchi e con le incomprensioni a lui riservate dalla critica del tempo. Interrogarsi sulle cause di un silenzio che è durato almeno dodici anni sembra utile per comprendere a pieno l’evoluzione del pensiero poetico dell’autore successivo a questo silenzio, che la raccolta *Bassorilievo* del 1991 riuscirà finalmente a spezzare.

²⁴⁵ I. Dąmbska, *Sur les fonctions sémiotiques du silence*, “Revue de Métaphysique et de Morale”, nr. 3 (1970), pp. 309-310.

²⁴⁶ T. Drewnowski, op. cit, 2002, p. 300.

“Różewicz è un moralista. In lui la realtà si divide in due parti: l’apocalisse e l’idillio”²⁴⁷.
A partire da questa celebre affermazione di Ludwik Flaszen, Jan Błoński già nel 1954 sottolineava l’aspetto morale della poesia di Różewicz:

Jest także drugi (nie chronologicznie, a logicznie) etap lirycznego trudu: okres wyboru, skonstruowania rzeczy, odpowiedniego uchwycenia ich stosunku. I tu można dostrzec cechę bardzo szczególną: mianowicie u Różewicza sam proces poetycki nabiera jakby charakteru moralnego. Wybór i ustawienie rzeczy staje się – w samym akcie twórczym – chyba świadectwem uczciwości moralnej? Jeśli poeta ma odkrywać prawdę rzeczywistości w najprostszych jej przejawach, nie może tego dokonać inaczej niż zrównoważeniem troski estetycznej i etycznej. Poezja i prawda winny stać się – już w akcie poetyckim – jedną osobą. Ale stąd wynika konieczność nieustannego napięcia moralnego; i nieustannego buntu moralnego; inaczej poezja Różewicza staje się impresją, reportażem; inaczej stałaby się mdła, dowolna, galaretowata²⁴⁸.

Błoński si chiede se la scelta stessa della materia poetica diventi, nel processo creativo, testimonianza di onestà intellettuale. A questa domanda crediamo che Różewicz avrebbe risposto senz’altro in modo affermativo e che, come osservato dal critico, nella visione poetica di Różewicz la poesia e la verità devono davvero diventare “una sola persona”; da qui dunque nasce il bisogno di “bilanciare la preoccupazione estetica ed etica” e soprattutto la continua tensione morale, individuata da Błoński, senza la quale la poesia di Różewicz perderebbe la sua motivazione interna.

È proprio per via di questo imprescindibile bilanciamento tra la dimensione estetica e quella etica che il poeta tenta di allontanare da sé gli orpelli estetizzanti propri dell’avanguardia cracoviana, che tendevano a marcare una cesura netta fra il linguaggio poetico e quello adoperato nella prosa. Non è del tutto vero, del resto, quanto si legge spesso a proposito dello stile di Różewicz, ovvero che rifiuti qualsiasi tipo di espediente retorico: la metafora è presente, ma il poeta ne fa un uso diverso, certamente più ridotto rispetto a quello dei suoi predecessori.

²⁴⁷ L. Flaszen, *Dyskusja o poezji Tadeusza Różewicza*, “*Życie Literackie*” (1954) nr 31, p. 10.

²⁴⁸ J. Błoński, *Poeci i inni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956, p. 262; “C’è anche una seconda fase (non cronologicamente, ma logicamente) del lavoro lirico: il periodo della selezione, del contrasto fra le cose, della corretta comprensione del loro rapporto. E qui possiamo vedere una caratteristica molto particolare: nell’opera di Różewicz il processo creativo stesso sembra assumere un carattere morale. La scelta e la disposizione delle cose diventano, nel processo creativo, forse una testimonianza di onestà intellettuale? Se il poeta deve scoprire la verità della realtà nelle sue manifestazioni più semplici, non può farlo se non bilanciando una preoccupazione estetica ed etica. Poesia e verità dovrebbero diventare, già nell’atto poetico, una persona sola. Ma da ciò deriva la necessità di una tensione morale costante e di un’incessante ribellione morale, altrimenti la poesia di Różewicz diventerebbe impressione, reportage, diventerebbe una poesia qualunque, insipida, gelatinosa”.

La figura più ricorrente nella sua poesia, come rileva Stanisław Burkot, non è la metafora, ma sono la metonimia e la giustapposizione: “Operacje metonimiczne pozwalają na zbudowanie nowego typu metafor, zestawienia zaś wywołują między wyrazami napięcia nacechowane semantycznie, które są także źródłem poetyckiej polisemii”²⁴⁹.

Sarebbe un’ingenuità, afferma ancora Jan Błoński, credere che nella lirica di Różewicz l’immaginazione, la delicatezza della metafora, l’intensità dell’evocazione scompaiano, al contrario:

Metafora odzyskuje w niej właśnie powagę i dostojność [...] Lecz arsenał poetyckich środków pełni u Różewicza rolę – w pewnym sensie – służebną wobec rzeczywistości, nie – „tworzącą” rzeczywistość: jego zadaniem jest tylko lepsze oświetlenie rzeczy, które mówią same za siebie. Krzyk trzeba i w liryce pozostawić krzykiem; i milczenie bywa bardzo wymowne...²⁵⁰

Il carattere moralistico della sua poesia, nonché la presa di distanza dalla poetica dell’avanguardia, è individuata anche da Janusz Sławiński, che nei confronti di Różewicz parla proprio di “morale poetica”; definisce poi il suo stile “retorica dell’impotenza”, individuando nel suo protagonista lirico “un uomo che non è in grado di esprimere le proprie esperienze (psicologiche, collettive, ideologiche) come una totalità coordinata e significativa”²⁵¹. Sławiński tuttavia ravvisa nella poesia di Różewicz il rischio di scadere nella maniera, di cedere esso stesso, dopo aver rifiutato ogni scuola e ogni forma, a una sua propria convenzione letteraria.

Kazimierz Wyka, in merito al moralismo di Różewicz, afferma che si tratta di un moralista particolare, perché non segue i dettami del catechismo né di un comandamento preciso, religioso o laico che sia, ma il suo moralismo consiste in un’osservazione intensa e impaziente di valori negati e privi di forza²⁵². Jerzy Kwiatkowski ne sottolineava invece il tono

²⁴⁹ S. Burkot, *Różewicz*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987, p. 12; “le operazioni metonimiche consentono la creazione di un nuovo tipo di metafora, mentre la giustapposizione richiama tra le parole una tensione caratterizzata semanticamente, che è anche fonte della polisemia poetica”.

²⁵⁰ J. Błoński, op. cit., p. 263; “La metafora assume la propria gravità e la propria carica. L’arsenale dei mezzi poetici svolge in Różewicz un ruolo in un certo senso ausiliare nei confronti della realtà, non ‘creando’ la realtà; il suo compito è di mettere meglio in luce delle cose, che parlano per sé stesse. Un grido in poesia deve rimanere un grido e il silenzio risulta molto esaustivo...”

²⁵¹ J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, in: Idem, *Teksty i teksty*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1990, p. 87.

²⁵² K. Wyka, *Różewicz parokrotnie*, PIW, Warszawa 1977, p. 27.

evangelico, a suo dire troppo forte per essere soffocato dal pessimismo e dallo scetticismo, e che dimostra il profondo umanismo del poeta²⁵³.

Tra le numerose interpretazioni di questo aspetto così importante della poetica dell'autore, Stanislaw Burkot sembra offrire una sintesi che più si avvicina alle intenzioni del poeta:

Twórca współczesny winien adresować swe wypowiedzi – w szerokim znaczeniu – do czytelników: winien przedstawić im swoją wizję świata. Ale równocześnie powoływać ich na świadków w prywatnym sporze z wizjami innymi, wskazywać na tkwiące w nich nieprawdy i fałsze, chronić przed oddziaływaniem spetryfikowanych konwencji²⁵⁴.

Burkot rileva come questo pensiero non sia estraneo ai programmi dell'avanguardia, ma come allo stesso tempo il poeta si rivoltò anche contro questi ultimi, come contro qualsiasi programma e regola che rischino di diventare esse stesse delle convenzioni²⁵⁵. Ricorda inoltre: “Różewiczowska zasada ‘wiecznego sporu’ z konwencjami w sztuce, a także z mitami w kulturze prowadzi do sformułowania zasady sztuki otwartej, w której rządzić winno zacieranie granic i barier rodzajowych oraz gatunkowy, prawo przepływu i stałej weryfikacji”²⁵⁶.

Come si è detto, alla fine degli anni Ottanta il poeta sembrava aver esaurito d'un tratto il suo messaggio, ritirato in un silenzio ostinato dal quale si credeva non sarebbe riemerso. Tale prolungata assenza dalla scena poetica lasciava presagire che si stesse avverando quanto ipotizzato da molti e predetto già nel 1974 da Kazimierz Wyka, il quale, nel suo volume postumo, interpreta l'intera opera letteraria di Różewicz in maniera dinamica, riconoscendo la fase poetica come primigenia, dopo la quale tuttavia, attraversata la stagione teatrale, punto d'arrivo sarebbe stata la prosa²⁵⁷. Ad oggi è fin troppo semplice stabilire l'infondatezza di una simile interpretazione, poiché sappiamo come, a partire dal 1991, in diciassette anni Różewicz

²⁵³ J. Kwiatkowski, *Klucze do wyobraźni. Szkice o poetach współczesnych*, PIW, Kraków 1973, p. 276. Cit. in: A. Fiut, *Po śmierci Boga (O twórczości Tadeusza Różewicza)*, “Teksty Drugie”, nr. 3 (1993), p. 28.

²⁵⁴ S. Burkot, *Tadeusz Różewicz*, op. cit., p. 14; “L'autore contemporaneo deve rivolgere le proprie affermazioni – in senso ampio – ai lettori: deve mostrare loro la propria visione del mondo. Allo stesso tempo deve chiamarli a testimoni in una contesa privata con altre visioni, indicare le falsità che vi si trovano e proteggerli contro l'influsso di convenzioni stantie”.

²⁵⁵ Per un approfondimento sulle affinità e le divergenze con l'avanguardia, cfr. S. Burkot, *Tadeusz Różewicz*, op. cit., in particolare pp. 15-28.

²⁵⁶ S. Burkot, *Tadeusz Różewicz*, op. cit., p. 20; “la regola di Różewicz dell'eterna lotta alle convenzioni nell'arte come ai miti nella cultura, porta alla formulazione dell'idea di arte aperta, nella quale deve dominare la distruzione dei confini e delle barriere di genere e di stile”.

²⁵⁷ K. Wyka K., *Różewicz parokrotnie*, PIW, Warszawa 1977, p. 9 e p. 16.

abbia pubblicato un numero ingente di raccolte poetiche per un totale di circa duecento nuove poesie²⁵⁸; eppure, all'epoca, come riconosce giustamente Jacek Łukasiewicz, Wyka avrebbe potuto avere ragione²⁵⁹, in quanto sembrava che il poeta si stesse dirigendo sempre di più verso la prosa, in un caparbio tentativo di rifiutare la forma lirica. Questo periodo piuttosto infecondo per la poesia di Różewicz è ricordato anche da Edoardo Sanguineti, che con il poeta polacco strinse un rapporto di amicizia e di reciproca ammirazione proprio in questa fase della vita di Różewicz, all'inizio degli anni Settanta; Sanguineti ricorda come, pur comunicando in un personale "paratedesco piuttosto informe", si capissero perfettamente, nonostante l'ulteriore limite di potersi leggere reciprocamente molto poco e solo grazie a qualche episodica traduzione occasionale spesso di dubbia affidabilità²⁶⁰. In una sua poesia del 1971 dedicata proprio a Tadeusz Różewicz si legge:

io ho accarezzato il polacco Tadeusz Różewicz,
una notte in casa di Adrian, scrivendogli un biglietto che diceva, precisamente:
wie geht es dir? (e sorridendogli di lontano: e facendogli ciao, con la mano):
(perché non beveva da oltre un anno: e perché in un anno, ormai, in media, compone
due, tre poesie, soltanto):²⁶¹

Queste due, tre poesie soltanto che in media componeva Różewicz già nel 1971, sono la testimonianza del principio di una crisi che era destinata a durare ancora a lungo. Una crisi che forse non sarebbe corretto definire tale poiché, come si è detto, assume a tratti le sembianze di una scelta attiva, ragionata e non subita e sofferta dall'autore.

Come si è già accennato, per comprendere la lunga fase di afasia poetica è opportuno ricordare come Różewicz ascrivesse al poeta un compito etico prima che estetico e che la parola poetica nella sua esperienza letteraria sia stata oggetto di una ricerca indefessa. Alla fine degli anni Sessanta, come osservato da Kazimierz Wyka, iniziava a delinearsi la sfiducia di Różewicz nei confronti della poesia contemporanea, che si esprimeva nei discorsi attorno alla "morte della poesia", individuati in particolare in *O pewnych właściwościach tak zwanej poezji* [Su alcune proprietà della cosiddetta poesia, 1963] e in *Od jakiegoś czasu* [Da qualche tempo, 1968]. In

²⁵⁸ T. Kunz, "Un subdolo anziano nichilista". *L'opera "tarda" di Tadeusz Różewicz*, in: *La lezione dei vecchi maestri*, a cura di S. De Fanti, Forum, Udine 2007, p. 63.

²⁵⁹ J. Łukasiewicz, *TR*, Universitas, Kraków 2012, p. 375.

²⁶⁰ E. Sanguineti, *Per Tadeusz*, in T. Różewicz, *Bassorilievo*, a cura di B. Adamska Verdiani, Scheiwiller, Milano 2004, p. 9.

²⁶¹ E. Sanguineti, *Segnalibro*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 120.

quest'ultima poesia leggiamo: "Od kilku lat / proces umierania poezji / jest przyśpieszony / zauważyłem że nowe wiersze / ogłaszane w tygodnikach / ulegają rozkładowi / w ciągu dwóch trzech godzin"²⁶².

In alcune splendide pagine nelle quali l'autore risale alle origini della propria vocazione poetica, inserite nella raccolta di scritti in prosa *Przygotowanie do wieczoru autorskiego* [Preparazione a una serata d'autore, 1971], il poeta ricorda di aver compreso troppo presto la verità delle parole di Mickiewicz, secondo il quale "trudniej dzień dobrze przeżyć, niż napisać księgę"²⁶³, o l'affermazione di Tolstoj, per il quale un abbecedario ha maggior valore dei racconti più geniali. E dunque in queste pagine, il poeta, ricordando d'essere stato mosso prima da una riverenza profonda nei confronti della grande poesia e d'essersi poi avvicinato a queste verità dissacranti, afferma: "Odwracałem się z lekceważeniem od źródeł estetycznych. Źródłem twórczości – myślałem – może być tylko etyka. Ale i jedno, i drugie źródło wyschło: 'umył w nich ręce morderca'"²⁶⁴.

La poesia doveva rispondere, dunque, nel modo più puntuale possibile alla realtà oggettiva delle cose prima che a un ideale di bellezza estetica, rifiutata come falsa e insopportabile, nonché ormai inadatta e persino colpevole del tentativo di ornare una realtà brutale e disumana. La parola, nella ricerca di Różewicz, diveniva un campo di battaglia e la poesia stessa una vera e propria "lotta per respirare", per parafrasare l'ultimo verso di *Zdjęcie ciężaru* [Togliere un peso, 1960]. In questo componimento i poeti contemporanei vengono ironicamente rassicurati: "non siete responsabili/ né del mondo né della sua fine"²⁶⁵; e dunque, una volta tolto questo peso dalle loro spalle, essi possono sentirsi spensierati come uccelli o bambini; tuttavia gli ultimi tre versi esprimono il severo ammonimento di Różewicz, nel quale è racchiusa l'essenza della sua visione poetica: "dimenticano/ che la poesia contemporanea/ è lotta per respirare"²⁶⁶.

Rimanere fedele a questo ideale, che come abbiamo visto nasce dal bisogno morale di poter tornare ad avere fiducia nella parola poetica, rappresentando la realtà senza abbellirla o

²⁶² K. Wyka, op. cit, pp. 16-17; "Da qualche anno / il processo della morte della poesia / è accelerato / ho notato / che le nuove poesie / pubblicate sui settimanali / cedono alla decomposizione / nel giro di due tre ore".

²⁶³ T. Różewicz, *Proza*, t. 3, op. cit., p. 144; "È più difficile trascorrere una bella giornata che scrivere un libro".

²⁶⁴ Ibidem; "Mi sono discostato con disprezzo dalle fonti estetiche. Fonte della creazione – pensavo – non può che essere l'etica. Ma l'una e l'altra fonte si sono prosciugate: 'vi si è lavato le mani l'assassino'".

²⁶⁵ T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit, p. 235; "nie jesteście odpowiedzialni / ani za świat ani za koniec świata".

²⁶⁶ Ibidem; "zapominają / że poezja współczesna / to walka o oddech". La traduzione italiana è in: T. Różewicz, *Le parole sgomente*, a cura di S. De Fanti, Metauro Edizioni, Udine 2007, p. 81. Dall'ultimo verso di questa poesia riprende inoltre il titolo del suo celebre saggio Tadeusz Drewnowski, monografia imprescindibile che riappare tra le righe di questo lavoro in più di un'occasione.

nasconderla dietro artifici retorici, in un momento in cui la realtà stessa sembrava sfuggire alla comprensione dell'autore, costituiva probabilmente un compito troppo arduo. È forse per questa ragione che, in quegli anni, Różewicz ha preferito esprimersi attraverso altri tipi di linguaggi, optando per la momentanea sospensione dell'espressione poetica.

A tal riguardo sono illuminanti e pregne di significato le parole pronunciate dal poeta stesso in occasione del conferimento del Lauro d'Oro al Festival della poesia di Struga nel 1987:

Poetom zadaje się często pytanie: „Dlaczego pan pisze?”. To pytanie zadawano mi w licznych wywiadach, a także na wieczorach autorskich. W ciągu wielu lat dawałem wiele różnych odpowiedzi. Jak wielu moich „kolegów po piórze”... „piszę, bo muszę!”. Coś (?) mi każe pisać...bo pisanie to moje życie... [...] Rządziej pytają: „Czemu pan nie pisze?”. Dlaczego poeta milczy? [...] Nie chodzi tu o jakieś trudności i ograniczenia polityczne, społeczne, obyczajowe... o cenzurę państwową czy kościelną. To są rzeczy banalne, pospolite i już takie znane, nudne...Czemu milczy poeta? I czy ma to jakieś znaczenie dla społeczeństwa i tzw. publiczności, czytelników...Otóż zagadnienie, od którym od wielu lat myślę, to właśnie problem milczenia poety. [...] Czy poeta poważnie myślący (w ogóle myślący) musi zamilknąć? Czasem myślę, że cierpienia ludzkie stają się coraz ciemniejsze, cięższe, że jest pozbawione nadziei, że jest tak ciężkie jak pustka...ilość cierpienia, waga zwiększa się...jest niepowiedziana i poeta milknie. A kiedy poeta milknie, milknie razem z nim pięć miliardów ludzi... mimo piekielnego zgiełku, który wzniesia tzw. „życie”. Nawet Bogu już nie daje się spokojnie zasnąć...wciągami Boga w nasze konflikty i problemy, ustawiamy go po prawicy albo w centrum... (rządziej po lewicy), wciągami Go w spory polityczne, naukowe...ba! literackie... [...] Czy wobec tego poeta w świecie współczesnym ma pisać bez nadziei?! Życ w rozpacz?²⁶⁷

²⁶⁷ T. Różewicz, *Proza*, t. 3, op. cit., pp. 158-161; “Ai poeti si fa spesso questa domanda: “Perché scrive?”. Questa domanda mi è stata posta in numerose interviste e serate d'autore. Nel corso degli anni ho dato molte risposte diverse. Come molti dei miei “colleghi di penna”... “scrivo, perché devo!”. Qualcosa (?) mi costringe a scrivere... perché scrivere è la mia vita... [...] Più raramente si chiede: “Perché non scrive?”. Perché il poeta tace? [...] Non si tratta di difficoltà o limitazioni politiche, sociali, morali...di censura da parte del governo o della Chiesa. Queste sono cose banali, comuni e già così note, noiose...Perché il poeta tace? E ciò ha qualche significato per la società, per il cosiddetto pubblico, per i lettori...Ecco la questione alla quale penso da molti anni, è il problema del silenzio del poeta. [...] Il poeta che pensa seriamente (che pensa in generale) deve tacere? A volte penso che la sofferenza umana diventi sempre più cupa e più pesante e che sia senza speranza, che sia pesante come il vuoto...la quantità di sofferenza, il peso si ingrandisce...è ineffabile e il poeta tace. E quando il poeta tace, tacciono con lui cinque miliardi di persone...nonostante il frastuono infernale che solleva la cosiddetta “vita”. Persino Dio non riesce più a dormire tranquillo...infiliamo Dio nei nostri conflitti e problemi, Lo mettiamo a destra o al centro...(più raramente a sinistra), Lo infiliamo nei dibattiti politici, scientifici...bah! letterari...[...] Nonostante questo il poeta nel mondo moderno deve scrivere senza speranza? Vivere nella disperazione?”.

Dopo aver posto queste ultime domande, Różewicz lesse ai suoi uditori il componimento *Vršacka elegia* [Elegia di Vršac, 1975], dedicato all'amico Vasko Popa. Anche in questi versi il silenzio del poeta emerge come espressione di una scelta: "są poeci którzy odbierają sobie życie / inni piszą aż do śmierci / ja odbieram sobie poezję / żeby widzieć jasnej"²⁶⁸.

Nelle strofe successive auspica l'avvento della "Nuova Poesia", che giungerà: "kiedy ostatni poeta/ będzie pierwszym poetą/ a pierwszym ostatnim/ kiedy zły wiersz/ będzie dobrym wierszem/ a dobry wiersz będzie/ złym wierszem"²⁶⁹. Con lo stesso auspicio, infine, conclude il proprio discorso, esortando gli ascoltatori con un certo ottimismo: "wsłuchujmy się, czuwajmy, może będziemy świadkami narodzin nowej poezji"²⁷⁰.

Il discorso pronunciato a Struga, poi pubblicato con il titolo *Słowo i milczenie* [La parola e il silenzio] è emblematico della poetica e della personalità di Tadeusz Różewicz. Il tono velatamente ironico dell'intero discorso cela la difficoltà di approfondire un tema che non a caso non viene realmente affrontato, ovvero quello attorno al quale ruota l'intera questione: il silenzio del poeta. Dalle sue parole trapela proprio quella crisi personale e artistica a cui si faceva riferimento poc'anzi, e che non va però interpretata come unica ragione di questo silenzio. A fronte di una profonda sfiducia nelle possibilità del poeta di sostenere l'enorme peso della sofferenza umana, nonché del turbamento personale generato da questa constatazione, Różewicz termina il suo discorso con un'ottimistica, seppur utopistica fiducia (che cela, crediamo, anche un certo umorismo sardonico), nell'avvento di una poesia nuova, che sarà in grado di affrontare il mondo contemporaneo. Ricordiamo che il discorso fu tenuto nel 1987 e che *Bassorilievo* venne alla luce solo quattro anni più tardi, per cui è lecito assumere che all'epoca l'autore avesse già iniziato a lavorare alla raccolta che costituirà una sorta di secondo esordio, espressione di una piena maturità poetica e personale. Sorge dunque il dubbio che Różewicz, affrontando criticamente il problema del silenzio del poeta, si chiedesse piuttosto se fosse eticamente possibile per lui, poeta contemporaneo, tornare ancora a parlare e cosa questo ritorno avrebbe significato all'interno della sua esperienza poetica.

²⁶⁸ T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 462; "ci sono poeti che si tolgono la vita / altri scrivono fino alla morte / io mi tolgo la poesia / per vedere più chiaramente".

²⁶⁹ Ivi, p. 463; "quando l'ultimo poeta/ sarà il primo poeta/ e il primo l'ultimo/ quando una brutta poesia/ sarà una bella poesia".

²⁷⁰ T. Różewicz, *Proza*, t. 3, op. cit., p. 161; "ascoltiamo con attenzione, stiamo all'erta, forse saremo testimoni dell'avvento della nuova poesia".

Tenendo presente, dunque, la dimensione profondamente etica che Różewicz conferiva alla poesia e di conseguenza alla figura del poeta, nonché la sua ossessiva ricerca di un linguaggio sempre nuovo che potesse “dare a ogni cosa il suo nome”, il silenzio del poeta deve essere valutato come un fenomeno significante, partendo dalle motivazioni etiche che ne sono state alla base.

La tentazione del silenzio, così spesso menzionata dall'autore, anche e forse soprattutto in *Bassorilievo*, è tuttavia sempre contrastata e infine sconfitta dal poeta. Vedremo più avanti come il silenzio diverrà tuttavia un elemento fondante della poesia dell'autore, in una particolare tendenza a ridurre l'espressione poetica al minimo, a celare ben più di quel che viene espresso, e che abbiamo chiamato poetica della reticenza.

Del resto la tendenza a fare a meno del linguaggio, in tutte le sue declinazioni, in letteratura come in altre arti, è una delle caratteristiche più peculiari dell'età moderna, e al riguardo non possiamo non tenere a mente quanto notava George Steiner nel suo celebre saggio sul silenzio:

This revaluation of silence — In the epistemology of Wittgenstein, in the aesthetics of Webern and Cage, in the poetics of Beckett — is one of the most original, characteristic acts of the modern spirit. The conceit of the word unspoken, of the music unheard and therefore richer is, in Keats, a local paradox, a neo-Platonic ornament. In much modern poetry silence represents the claims of the ideal; to speak is to say less. To Rilke the temptations of silence were inseparable from the hazard of the poetic act²⁷¹.

Dunque nella poesia moderna, come rilevato da Steiner, il silenzio rappresenta “l'affermazione dell'ideale” per cui “parlare è dire meno”. Se per Rilke “le tentazioni del silenzio erano inscindibili dal pericolo dell'atto poetico” – ciò vale certamente anche per l'opera di Różewicz, che sembra avvolta a doppio giro dall'anelito al silenzio da un lato – del poeta e della poesia stessa – e dall'impossibilità di rinunciare alla parola poetica dall'altro.

Il poeta sembra costantemente sospeso tra questi due poli opposti, pur finendo sempre per cedere alla parola poetica, che come sappiamo non cessò di dare voce al pensiero e al sentire poetico di Różewicz fino ai suoi ultimi giorni. Le motivazioni di questa risoluzione vanno come sempre cercate nell'opera dell'autore:

²⁷¹ G. Steiner, *Language and Silence*, Yale University Press, New Haven and London 1998, p. 48.

Dlaczego piszę?

czasem “życie” zasłania
To
co jest większe od życia

Czasem góry zasłaniają
To
co jest za górami
trzeba więc przesunąć góry
ale ja nie mam potrzebnych
środków technicznych
ani siły
ani wiary
która przenosi góry
więc nie zobaczysz tego
nigdy
wiem o tym
i dlatego
piszę²⁷²

1.2 Un pensiero in bassorilievo: osservazioni sul titolo

Quando nel 1991 il silenzio del poeta si interrompe grazie all’uscita del volume *Płaskorzeźba* [Bassorilievo], larga parte della critica non sembra pronta a cogliere gli elementi di novità introdotti dal volume all’interno dell’opera di Różewicz.

In questo ritorno al campo della poesia l’autore dimostra un’attenzione quasi ossessiva per la parola e per la forma poetica, rappresentata in molti di questi versi nel suo dissolversi, nel suo incessante vanificarsi. Tale dimensione metapoetica, non certo estranea alle fasi precedenti dell’autore (basti pensare al volume del 1958 che si intitolava proprio *Forme*), non è inizialmente apprezzata dalla critica, che non trova rilevanti elementi di novità nel ritorno del poeta. Come rileva Tomasz Kunz, “nelle affermazioni dei critici stupisce la convinzione – ai

²⁷² T. Różewicz, *Poezja*, t. 4, op. cit., p. 166; “A volte “la vita” nasconde / Ciò / che è più grande della vita / A volte le montagne nascondono / Ciò / che è oltre le montagne / bisogna dunque spostare le montagne / ma io non / ho i mezzi tecnici / necessari / né la forza / né la fede / che sposta le montagne / dunque non lo vedrai / mai / so / che c’è / e per questo / scrivo”.

limiti della sicurezza – che si abbia a che fare con una poesia ben nota e prevedibile”²⁷³; e riporta come alcuni ritenessero “inutile cercare mosse nuove e inattese, soluzioni artistiche nuove. È sempre la solita poesia rózewicziana”²⁷⁴.

Se è vero, come si è già avuta occasione di ricordare, che la riflessione sulla parola poetica aveva caratterizzato a tal punto le prime opere di Rózewicz da aver dato inizio a un modo nuovo di fare poesia che dopo l’esperienza della guerra rispondesse alle esigenze estetiche e morali del poeta, è altresì vero che con *Bassorilievo* la questione è posta in maniera diversa e risponde a impulsi differenti, che non possono esaurirsi in un bilancio della carriera artistica dell’autore. Come vedremo in seguito, in *Bassorilievo* viene espressa la nuova visione del mondo del poeta, a cominciare dalla riflessione sulla natura della poesia e sul suo complesso rapporto con Dio e con la fede.

Piotr Michałowski afferma che *Bassorilievo* si configura come “un ricordo poetico del periodo di crisi”, un “risultato piuttosto casuale di ciò che rimane nella bottega di uno scrittore”, il cui frutto non è tanto una *summa* del suo pensiero, ma piuttosto un *postscriptum* di poca importanza²⁷⁵.

Il ruolo svolto dai manoscritti all’interno della raccolta, pubblicati a fronte della versione a stampa, è un’operazione piena di significato la cui portata è stata ampiamente affrontata nella prima parte di questo lavoro. Basti ricordare che tale decisione apre un diverso piano di lettura dell’opera di Rózewicz, in un’ulteriore sfida alla forma poetica, che mai come in *Bassorilievo* vuole manifestarsi in maniera aperta; sul problema della forma aperta in Rózewicz torneremo nei capitoli successivi, osservandone l’evoluzione fino agli ultimi volumi pubblicati in vita dall’autore.

Il gesto di Rózewicz di lasciar intravedere al proprio lettore i fogli di lavoro vuole comunicare proprio questo: l’opera poetica non è qualcosa di immutabile e di definitivo, ma in continuo movimento, in evoluzione, che non può mai dirsi compiuta; ciò che il poeta offre della propria bottega non è peraltro affatto casuale come vorrebbe Michałowski, se ricordiamo che Rózewicz è ben attento a pubblicare in gran parte solo quei manoscritti che meno lasciano trasparire il percorso del suo processo creativo e che sono del resto una parte esigua del grande lavoro di limatura che viene lasciato nell’ombra.

²⁷³ T. Kunz, *Un subdolo anziano nichilista*, op. cit., p. 64.

²⁷⁴ Ibidem.

²⁷⁵ P. Michałowski, *Elegia na śmierć poezji*, “Nowe Książki” 1992 nr. 2-3, p. 55. Cit. in: A. Skrendo, *Tadeusz Rózewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Universitas, Kraków 2002, p. 326.

Bassorilievo è ben altro, dunque, da un mero “ricordo del periodo di crisi”, sebbene di questo periodo la raccolta porti dei segni. Il silenzio del poeta, finalmente spezzato, sembra tuttavia permeare gran parte di questi versi nei quali si percepisce in maniera forte la poetica della reticenza. Il poeta ricorre a diversi espedienti grazie ai quali sembra comunicare molto più di quanto non facciano le parole. Ciò avviene non solo attraverso il ricorso al minor numero di parole possibili (secondo la lezione imparata in gioventù da Julian Przyboś e sempre perseguita), ma anche comunicando attraverso linguaggi e artifici retorici diversi. Abbiamo già approfondito nella prima parte di questo lavoro in che modo il poeta proceda per sottrazione, come “diventi poeta quando cancella le parole”, per parafrasare un verso di *Przypomnienie* [Promemoria].

Già il titolo della raccolta del 1991, *Bassorilievo*, sembra suggerire una compenetrazione di spazi pieni e vuoti, di parole e di silenzio; al riguardo è illuminante il frammento 178 di *Umano troppo umano*, nel quale Nietzsche riflette sull’efficacia di ciò che è incompleto, servendosi proprio dell’immagine del rilievo:

Das Unvollständige als das Wirksame. — Wie Relieffiguren dadurch so stark auf die Phantasie wirken, dass sie gleichsam auf dem Wege sind, aus der Wand herauszutreten und plötzlich, irgend wodurch gehemmt, Halt machen: so ist mitunter die reliefartig unvollständige Darstellung eines Gedankens, einer ganzen Philosophie wirksamer, als die erschöpfende Ausführung: man überlässt der Arbeit des Beschauers mehr, er wird aufgeregt, das, was in so starkem Licht und Dunkel vor ihm sich abhebt, fortzubilden, zu Ende zu denken und jenes Hemmnis selber zu überwinden, welches ihrem völligen Heraustreten bis dahin hinderlich war.²⁷⁶

Come figure in rilievo, che tentano di fuoriuscire dalla parete, così i versi della raccolta di Różewicz appaiono trattenuti, come sospesi tra la volontà di comunicare e la reticenza. Il lettore è dunque chiamato a superare da sé quell’“ostacolo” che impedisce alle parole di “balzar fuori compiutamente”. È la natura incompleta di questa poetica, che come il rilievo, è efficace

²⁷⁶ F. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I und II*, a cura di G. Colli – M. Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, München 1967-77, pp. 161-162; “*L’incompleto come ciò che è efficace. Come le figure in rilievo agiscono così fortemente sulla fantasia per il fatto di volere uscire, per così dire, dalla parete e, trattenute da qualche parte, di arrestarsi improvvisamente: così l’esposizione incompleta – al modo del rilievo – di un pensiero, di un’intera filosofia, è talora più efficace dell’esposizione esauriente: si lascia di più al lavoro di chi guarda, questi viene sospinto a continuare e a compiere col pensiero ciò che gli si staglia davanti in così forte chiaroscuro, e a superare egli stesso quell’ostacolo che le aveva fino allora impedito di balzar fuori compiutamente*”. Trad. it. in F. Nietzsche, *Umano troppo umano I e scelta di altri frammenti postumi 1876-1878*, Mondadori, Verona 1970 p. 128.

più dell'esposizione esauriente, nella quale vi è un elemento che è dunque più esaustivo delle parole. Crediamo che questo elemento, ciò che nel frammento di Nietzsche trattiene le figure, sia proprio il silenzio e che attorno a questa commistione di elementi in rilievo ed elementi piani si sviluppi la poetica della reticenza che abbiamo individuato come tratto peculiare dell'opera.

Andrzej Skrendo propone questa lettura del titolo rifacendosi in parte al frammento di Nietzsche²⁷⁷, mentre un'interpretazione analoga è fornita da Jacek Brzozowski, il quale rileva acutamente come il titolo si ricollegi con quanto affermato in *Na powierzchni poematu i w środku* [Sulla superficie e all'interno del poema], raccolta del 1983 che vede riuniti componimenti già editi e ripresentati in una nuova forma assieme ad alcuni versi mai pubblicati in volume. Nel *Posłowie do poematu* [Postfazione al poema] della poesia eponima leggiamo: "są wiersze / wewnętrzne / i wiersze zewnętrzne / są wiersze skończone uchwytne / wyrzucone / na powierzchnię / przez wiedzę rutynę / jasne kryształowe / promienne / jak światło / i są inne / płynne senne / ciemne"²⁷⁸.

In questa frase, osserva Brzozowski, l'autore afferma l'esistenza di due tipi di poesia e lo fa in maniera insieme "diretta" e profonda, è un'illustrazione di quanto in essa affermato²⁷⁹. Brzozowski si richiama a un estratto di *Do źródeł* [Alle fonti] in cui Różewicz dichiara di aver scelto di parlare "in maniera diretta" (*wprost*), e che ciò doveva condurre "do źródła, do odzyskania banalnej wiary, banalnej nadziei, banalnej miłości" e ancora "tej miłości która zwycięża śmierć"²⁸⁰. Quest'ultima espressione, che a nostro avviso assume i tratti di una confessione nella quale il poeta esprime senza nascondimenti quale sia per lui il valore della poesia, torna nell'ultimo verso di *Il testimone* [Świadek]:

nie wchodź nagle
do mego pokoju

zobaczysz niemego
i skрэpowanego
świadka miłości

²⁷⁷ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, op. cit., p. 328.

²⁷⁸ T. Różewicz, *Wybor poezji*, op. cit., p. "ci sono poesie / interne / e poesie esterne / ci sono poesie finite afferrabili / buttate fuori / sulla superficie / dal sapere dall'esperienza / chiare cristalline / raggianti / come luce / e ve ne sono altre / fluide assonnate / oscure".

²⁷⁹ J. Brzozowski, *Mieszkaniec krainy bez świata*, in: *Dlaczego Różewicz*, a cura di J. Brzozowski, Jerzy Poradecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1993, p. 162.

²⁸⁰ T. Różewicz, *Proza*, t. 3, op. cit. 146; "alla fonte, al raggiungimento di una fede banale, di una speranza banale, di un amore banale"; "a un amore che vince la morte".

którą zwycięża śmierć²⁸¹

La “superficie del poema”, la “sponda piana della realtà”, il “bassorilievo”, sostiene ancora Brzozowski, sono espressioni ricorrenti nell’opera di Różewicz in luoghi troppo importanti perché siano casuali. Nell’interpretazione del critico il bassorilievo è stato scelto come metafora poiché la composizione vi appare solo leggermente, in contorno, davanti al piano di sfondo:

Dominować więc wydaje się ono, tło. Sama rzeźba – jest raczej kształtem zjawiskowym, ledwie zarysowanym, sugerującym tymczasowość, nieostateczność i kruchość oraz niewyraźność wszelkiej artystycznej formy. Zapisaną w płaskorzeźbie myśl o bezsilności twórcy wobec twardej materii (rzeczywistości) i jako pogodzenie się z tą myślą, a także jako myśl o tym, że wszelka forma, jaka jest nam dana jako wyraz, jest tylko pretekstem, tylko zarysem i przybliżeniem, a wobec tego odczytując ją winniśmy pamiętać o tle, z jakiego wyrasta. Ważne bowiem, ważniejsze, donioślejsze jest owo tło: życie, rzeczywistość, materia losu, a nie forma, która, chociaż jedyna i konieczna, jest tylko słabym, niewyraźnym, płaskim, spłaszczonym o nich napomknieniem²⁸².

L’intera opera si configura dunque come “un pensiero scritto in bassorilievo”, in cui la parola non fa che suggerire la fragilità di qualsiasi forma artistica; questo perché lo sfondo è sommerso, sospeso tra l’affermazione e la negazione.

Se la suggestiva espressione impiegata da Brzozowski, di “un pensiero scritto in bassorilievo” sembra cogliere a pieno quanto ci preme esporre a proposito della reticenza, ci sentiamo tuttavia di proporre in merito un ulteriore passo avanti. Siamo infatti sostanzialmente d’accordo con questa definizione nel momento in cui va a individuare in cosa consista il rilievo, mentre forse per quanto riguarda il suo “sfondo”, per rimanere all’interno della metafora artistica, essa rischia di apparire troppo riduttiva. Per il critico si tratta di una materia viva, esso è il “contorno”, ovvero ciò che vi è al di là della poesia e dunque la vita

²⁸¹ T. Różewicz, *Poezja*, t. 1, op. cit., p. 323; “non entrare all’improvviso / nella mia stanza / potresti vedere / come sto in silenzio / sulla pagina bianca” e ancora, alla fine: “non entrare d’improvviso / nella mia stanza / vedrai un testimone / muto / e confuso dell’amore / che vince la morte”.

²⁸² J. Brzozowski, op. cit., pp. 164-165; “Dunque a dominare sembra lui, lo sfondo. La scultura stessa è piuttosto una forma fantomatica, appena delineata, che suggerisce temporalità, incompletezza e fragilità, nonché la vaghezza di qualsiasi forma artistica. Un pensiero scritto in bassorilievo sull’impotenza dell’artista contro la dura materia (la realtà) e come riconciliazione con questo pensiero, così come il pensiero che ogni forma che ci viene data come espressione, è solo un pretesto, solo un abbozzo e un’approssimazione, e, leggendolo, dovremmo ricordare lo sfondo da cui nasce. Poiché importante, più importante, più significativo è questo sfondo: la vita, la realtà, la materia del destino, e non la forma, che, sebbene unica e necessaria, è solo un’allusione debole, indistinta, piatta, appiattita su di esso.”

stessa: “Ważne bowiem, ważniejsze, donioślejsze jest owo tło: życie, rzeczywistość, materia losu, a nie forma, chociaż jedyna i konieczna, jest tylko słabym, niewyraźnym, płaskim, spłaszczonym o nich napomknieniem”²⁸³.

A nostro avviso nel bassorilievo che compone la raccolta, lo sfondo deve essere interpretato diversamente, perché in esso si nascondono tematiche ben precise che il poeta non riesce o non vuole portare alla luce. Lo sfondo appare in questo senso come il silenzio mai vinto, così la parola superstite emerge a fatica da questo piano inespresso e porta alla luce oltre al suo significato anche la traccia di una fondamentale reticenza.

In questo sfondo restano trattenute problematiche intime, legate non solo alla biografia (e dunque alla vita, come vuole Brzozowski) del poeta, ma anche alla sua dimensione spirituale, con la quale Różewicz sembra finalmente venire a patti; esso contiene inoltre la sua posizione nei confronti della poesia stessa.

Sforzandoci di indagare ulteriormente questo sfondo così pregno di materiale inespresso, potremmo intravedervi proprio quel vuoto, quel Nulla a cui Różewicz fa tanto spesso riferimento, o anche l’abisso (*przepaść*), nominato nella raccolta una sola volta, nel componimento senza titolo *** *na początku* [*** in principio], che si riporta di seguito:

na początku
jest słowo
wielka radość tworzenia
po końcu wiersza
zaczyna się
nieskończoność
wsluchaj się
ona przemienia się
dla ułaskawionych
w Boga
ale przed poetą
otwiera się przepaść
po latach
zostanie odgrzebany

²⁸³ Ibidem; “[...] Poiché importante, più importante, più significativo è questo sfondo: la vita, la realtà, la materia del destino, e non la forma, che, sebbene unica e necessaria, è solo un’allusione debole, indistinta, piatta, appiattita su di esso”.

oczyszczony z błota
pyłu ziemi
kamień z nieba
wyzuty z ognia
meteor²⁸⁴

Bisogna a questo punto interrogarsi su cosa intenda Różewicz per “abisso”; vedremo a breve come il dialogo che Różewicz intesse con due grandi poeti come Friedrich Hölderlin e Paul Celan, nonché con Martin Heidegger, possa fornirci importante materiale di riflessione.

Per Różewicz l’abisso è la dimensione nella quale il poeta sente di non avere più alcun sostegno etico e morale verso il quale proiettare la propria poesia. L’abisso è ciò che lo aveva trattenuto nel silenzio per oltre dodici anni, durante i quali la motivazione etica che è alla base della sua opera non riusciva in alcun modo a conciliarsi con l’attività poetica, percepita come vuota e sospetta. L’abisso, in una dimensione ancora più vasta, è l’assenza di un fondo, assenza che contraddistingue la vita dell’uomo contemporaneo, il quale, ormai lontano dal percepire persino la mancanza di Dio come mancanza (per riprendere le parole di Heidegger che commenteremo a breve), è costretto a vivere esclusivamente su un piano orizzontale.

Tale concetto è esposto in un lungo poema dal titolo *Spadanie czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego* [La caduta ovvero degli elementi verticali e orizzontali nella vita dell’uomo contemporaneo, 1964], nel quale, paradossalmente, riconosciamo l’abisso dell’uomo contemporaneo proprio nell’assenza di una sua dimensione verticale. In *Spadanie...* Różewicz esprime sarcasticamente la nostalgia per il “fondo” (*dno*) verso il quale un tempo l’uomo poteva precipitare per le proprie colpe e godere della posizione di reietto escluso dalla società; ad oggi, invece, è impossibile ritrovarsi sul “fondo dell’abisso” perché, in un sistema privo di qualsiasi dimensione etica e religiosa, la vita non si svolge più lungo un piano verticale, bensì orizzontale, e dunque non è possibile alcuna elevazione e così nemmeno alcuna caduta:

zbuntowani ludzie
potępienie anioły

²⁸⁴ T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 596; “in principio / c’è il verbo / grande gioia della creazione / alla fine del verso / inizia / l’infinito / ascolta bene / si trasforma / in Dio / per i graziati / ma dinanzi al poeta / si apre l’abisso / dopo anni / viene dissepolto / purificato dal fango / dalla polvere della terra / pietra dal cielo / priva di fuoco / meteora”.

spadały głową w dół
człowiek współczesny
spada we wszystkich kierunkach
równocześnie
w dół w górę na boki
na kształt róży wiatrów

dawniej spadano
i wnoszono się
pionowo
obecnie
spada się
poziomo²⁸⁵

Questo lungo poema, di molto precedente l'uscita di *Bassorilievo*, appare fondamentale ai fini della nostra interpretazione del titolo della raccolta del 1991, proprio a proposito del significato che in questo bassorilievo assume il "piano". L'impossibilità dell'uomo contemporaneo di accedere a una dimensione verticale appare in contrapposizione con la funzione romantica del poeta vate, che porge la propria poesia al popolo come un dono venuto dall'alto. Il poeta non può più mostrarsi come intermediario con il divino, né la poesia riesce più ad apparire come una verità rivelata. Da questo punto di vista appare molto interessante il fitto dialogo che Różewicz, in un componimento centrale della raccolta del 1991, instaura con la poesia di Hölderlin e di Celan e con Heidegger. Il pensiero di Hölderlin, infatti, ripreso dal filosofo tedesco, appare proprio come il sommo esempio di questa dimensione verticale che appare oramai irrimediabilmente preclusa al poeta polacco.

Hölderlin compare in due componimenti di *Bassorilievo*, una prima volta in una poesia senza titolo la cui prima strofa è una citazione dell'incipit di *Einst hab ich die Muse gefragt* [Un tempo interrogai la Musa]²⁸⁶, mentre la seconda occorrenza è da individuare nella poesia alla quale facevamo riferimento, ovvero *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* [La morte è un Maestro di Germania], che riportiamo di seguito:

²⁸⁵ T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 382. "i ribelli / gli angeli dannati / cadevano a testa in giù / l'uomo / contemporaneo / cade in tutte le direzioni / contemporaneamente / in alto in basso di lato / a forma di rosa dei venti / un tempo si cadeva / e ci si elevava / verticalmente/ oggi / si cade / orizzontalmente".

²⁸⁶ Alla domanda del poeta tedesco, che non viene esplicitata, la Musa risponde "am Ende wird du es finden" ("alla fine lo scoprirai"); in questi versi, che come vedremo in seguito tornano in altri luoghi della sua opera, Różewicz immagina che il poeta interroghi la Musa circa la natura della poesia, che verrà svelata solo "alla fine" e che, come vedremo, si rivelerà intimamente connessa al silenzio.

“I cóż po poecie w czasie marnym?”
bogowie opuścili świat
pozostawili na nim poetów
ale źródło
wypiło usta
odjęło nam mowę
podróżujemy i mieszkamy
w drodze
to tu to tam
Anczel Żyd
tułacz wędrował długo
z Bukowiny do Paryża
po drodze zbierał zioła
do słów Heidekraut
Erika Arnika
słowa układał do snu
wkładał do ciemności
in der Hütte
Celan spotkał
Martina Heideggera
wszedł
na polanę leśną
stał tam pod gwiazdami
wyszedł z nocy
“Der Tod ist ein Meister
aus Deutschland”
stał w prześwicie
z garścią traw kwiatów
ale wody Sekwany toczyły
się pod kamiennymi mostami
piękna Nieznajoma
czekała z niewysłowionym uśmiechem
Maska pośmiertna
a on dojrzywał
spadał w otwarte łono
rzeki
śmierci zapomnienia

w świecie
z którego bogowie odeszli
dotknęła go poezja żywa
i odszedł za nimi
jakie pytanie
poeta zadał filozofowi
jaki kamień
filozoficzny
leży przy drodze
do leśnej chaty
“Der Tod
ist ein Meister
aus Deutschland”
W czasie który nastał
po czasie marnym
po odejściu bogów
odchodzą poeci
Wiem że umrę cały
i stąd płynie
ta słaba pociecha
która daje siłę
trwania poza poezją²⁸⁷

Il primo verso, ripreso da *Brot und Wein* [Pane e vino] recita, in polacco, la famosa domanda di Hölderlin: “[...] wozu Dichter in dürftigen Zeit?” [perché i poeti nel tempo della povertà?] e in questo fondamentale rimando troviamo la seconda citazione del poeta tedesco all’interno di *Bassorilievo*, in risposta alla quale sembra svilupparsi l’intero componimento.

²⁸⁷ T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit. p. 609 ;“Perché i poeti nel tempo di povertà?/ gli dei hanno lasciato il mondo / ci hanno messo i poeti / ma la fonte / ha bevuto le labbra / ci ha tolto la parola / viaggiamo e viviamo / per strada / chi qua chi là / Antschel ebreo / errante vagò a lungo / dalla Bucovina a Parigi / per strada raccolse erbe / dai nomi Heidekraut / Erica Arnica / mise a dormire le parole / le mise nell’oscurità / in der Hütte / Celan incontrò / Martin Heidegger / entrò / nella radura boschiva / stette lì sotto le stelle / uscì nella notte / *Der Tod ist ein Meister / aus Deutschland* / stette sulla / sommità / con un pugno di erbe di fiori / ma le acque della Senna si / snodavano sotto i ponti di pietra / la bella Sconosciuta / aspettava con un sorriso ineffabile / Maschera postuma / ma lui maturò / cadde sul grembo aperto / del fiume / della morte dell’oblio / nel mondo / che gli dei lasciarono / lo toccò la poesia viva / e se ne andò dietro di loro / quale domanda / pose il poeta al filosofo / quale pietra / filosofale / giace lungo la strada / per la baita nel bosco / *Der Tod / ist ein Meister / aus Deutschland* / al tempo che seguì / il tempo di povertà / dopo la dipartita degli dei / se ne vanno i poeti / So che morirò tutto / e da qui viene / questo debole sollievo / che dà forza / di durare oltre la poesia”.

Nei versi successivi leggiamo infatti come a prendere il posto degli dei che hanno abbandonato il mondo siano stati i poeti, ai quali, tuttavia, poiché la fonte si è prosciugata, è stata tolta la parola (centrale è infatti la questione intorno alla difficoltà dell'espressione poetica); sono dunque diventati dei vagabondi, come l'ebreo errante Antschel (vero nome di Paul Celan). Antschel, nel mondo abbandonato dagli dei, non ha saputo resistere al "sorriso ineffabile" della bella Sconosciuta e, toccato dalla poesia viva, ha seguito gli dei lanciandosi nella Senna e abbandonando così il mondo.

Il titolo della poesia riprende naturalmente un verso della celebre *Todesfuge* [Fuga di morte] di Paul Celan, alla cui memoria il componimento è dedicato. Come si sa, la *Todesfuge* è una poesia emblematica dell'opera di Celan, nella quale l'autore tenta di esprimere l'orrore dell'Olocausto e in cui il verso ripreso da Różewicz, "la morte è un Maestro di Germania" potrebbe riferirsi a Martin Heidegger²⁸⁸. Proprio Heidegger, assieme a Celan, è infatti protagonista dei versi di Różewicz²⁸⁹, che ripercorrono il celebre incontro fra i due, avvenuto il 25 luglio del 1967 a Friburgo. Il filosofo tedesco è tuttavia presente anche su un altro piano, poiché la citazione di *Brot und Wein*, ovvero "perché i poeti in tempo di povertà", è anche il punto di partenza del suo celebre saggio sulla poetica di Hölderlin e di Rilke a cui ci riferivamo, nel quale il filosofo indaga in cosa consista il tempo di povertà di cui parla Hölderlin e quale sia il ruolo del poeta in questo tempo²⁹⁰.

²⁸⁸ Rüdiger Safranski ha intitolato la sua biografia di Martin Heidegger "Ein Meister aus Deutschland", cfr. R. Safranski, *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit*, Carl Hanser Verlag, München - Wien 1994.

²⁸⁹ Heidegger tornerà peraltro a più riprese nell'opera di Różewicz, il quale dimostra un certo interesse nei confronti del suo pensiero, ma forse ancor più nei confronti delle contraddizioni della sua persona, per via delle posizioni ambigue in relazione al Nazionalsocialismo, che non rinnegherà mai fino in fondo, cfr. J. Adamowska, *Różewicz wobec "sprawy Heideggera"*, in: J. M. Ruzsar, *Ewangelia odrzuconego*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011, p. 294. Il filosofo è ricordato con sarcasmo per la sua adesione al Nazionalsocialismo nella breve prosa *Krótko i węzłowato* [per farla breve] e nei componimenti *recycling*, *rozmowa z panem Scardanellim (apokryf)* [conversazione con il signor Scardanelli (apocrifo)] e *filozofowie* [filosofi].

²⁹⁰ M. Heidegger, *Wozu Dichter?*, in: Idem, *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1963, cfr. in particolare p. 248; Trad. it. in M. Heidegger, *Perché i poeti?*, in: Idem, *Sentieri interrotti*, "La Nuova Italia" Editrice, Firenze 1968, p. 247: "La parola "tempo" allude all'epoca di cui noi oggi facciamo ancora parte. Con la venuta e il sacrificio di Cristo ha avuto inizio, secondo la concezione storica di Hölderlin, la fine del giorno degli Dei. È caduta la sera. Da quando i "tre che sono uno": Ercole, Dioniso e Cristo, hanno lasciato il mondo, la sera del tempo mondano va verso la notte. La notte del mondo distende le sue tenebre. Ormai l'epoca è caratterizzata dall'assenza di Dio, dalla "mancanza di Dio". La mancanza di Dio, come venne sentita da Hölderlin, non nega la persistenza di un atteggiamento cristiano verso Dio da parte dei singoli e delle Chiese e non valuta questo rapporto in modo negativo. La mancanza di Dio significa che non c'è più nessun Dio che raccolga in sé, visibilmente e chiaramente, gli uomini e le cose, ordinando in questo raccoglimento la storia universale e il soggiorno degli uomini in essa. Non solo gli Dei e Dio sono fuggiti, ma si è spento lo splendore di Dio nella storia universale. Il tempo della notte del mondo è il tempo della povertà perché diviene sempre più povero. È già diventato tanto povero da non poter riconoscere la mancanza di Dio come mancanza. Il tempo della notte del mondo è il tempo della povertà perché diviene sempre più povero. È già diventato tanto povero da non poter riconoscere la mancanza di Dio come mancanza. A causa di questa mancanza viene meno al mondo ogni fondamento che fondi. Mancanza

Tutti questi rimandi sono essenziali per comprendere la posizione di Różewicz, che si pone in continuità e insieme in opposizione a essi: l'autore sembra condividere l'interpretazione del filosofo tedesco circa il significato del "tempo di povertà", che assume i connotati della vita dell'uomo contemporaneo al quale è preclusa la dimensione spirituale, come si è visto in *Spadanie...*

Heidegger sostiene, infatti, che nel tempo di povertà la mancanza di Dio, non più percepita quale mancanza, determini il venir meno "di ogni fondamento che fondi" e ancora, poiché "il fondamento è il terreno su cui radicarsi e stare", "l'epoca a cui manca il fondamento pende nell'abisso". Per il filosofo, tuttavia, è nell'abisso che sono ancora riscontrabili le tracce degli dei fuggiti e afferma che bisogna imparare ad ascoltare i poeti, interpreti di queste tracce²⁹¹.

Różewicz rileva piuttosto come, privato di un fondamento, l'uomo non abbia più neanche la possibilità di pendere nell'abisso, ma cada "in tutte le direzioni", sospeso in una dimensione che si sviluppa solo su un piano orizzontale, nel quale è interdetto il contatto con il sacro presente in Hölderlin e di cui parla Heidegger. In *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* il poeta contesta al filosofo di non aver compreso fino a che punto sia inattuale il suo ideale poetico, incomprendibile inammissibile per chi ha attraversato il ventesimo secolo, devastato dall'impossibilità di accedere a una dimensione verticale che possa permettere un contatto con il divino, le cui tracce sono oramai per il poeta tanto inarrivabili quanto non più trasmissibili.

Per questa ragione l'autore, senz'altro più vicino alla posizione di Celan, comprende la decisione del poeta ebreo, il quale "nel tempo che seguì al tempo di povertà" decise di lasciare a sua volta il mondo abbandonato dagli dei e di cedere al sorriso della bella Sconosciuta. Celan, attraversato il vero abisso dell'Olocausto, si lascia sprofondare in una caduta senza ritorno che è anche la caduta reale nelle acque delle Senna. Negli ultimi versi della poesia, Różewicz sembra prendere la parola per la prima volta, dopo aver lasciato che in questa trama di rimandi

di fondamento o abisso [*Abgrund*] è un'espressione che originariamente significa il terreno, il fondo verso cui, come estremo della profondità, qualcosa pende lungo la pendenza stessa. In seguito il termine venne a significare la completa mancanza di fondamento. Il fondamento è il terreno su cui radicarsi e stare. L'epoca a cui manca il fondamento pende nell'abisso".

²⁹¹ M. Heidegger, *Wozu Dichter?*, op. cit., p. 251; Trad. it. in M. Heidegger, *Perché i poeti?*, op. cit., p. 250: "L'essenza del poeta che in tale tempo è veramente poeta richiede che in lui poeticità e vocazione alla poesia divengano questioni poetiche a partire dalla povertà del tempo. Perciò i "poeti del tempo della povertà" debbono espressamente poetare l'essenza stessa della poesia. Quando questo succede è da presumersi l'esistenza di un mondo poetico conveniente al destino dell'epoca. Noi dobbiamo imparare a udire ciò che dicono questi poeti, se non vogliamo vivere superficialmente e inconsapevolmente nell'età che nasconde l'essere mentre lo custodisce, calcolando il tempo semplicemente sulla scorta dell'ente e del suo smembramento".

i diversi personaggi dialogassero tra loro, e afferma: “wiem że umrę cały / i stąd płynie / ta słaba pociecha / która daje siłę / trwania poza poezją”²⁹².

Questi versi conclusivi sono citati molto spesso dalla critica różewicziana, fino a divenire emblema di una visione della poesia sostanzialmente anticlassica e in aperta antinomia, ad esempio, con la celebre massima oraziana dell’«exegi monumentum aere perennius». La poesia di Różewicz, infatti, non solo non pretende di apparire come un monumento, ma non garantisce al poeta alcuna posterità; sembrerebbe proprio al contrario che l’unico sollievo possa essere dato dalla consapevolezza della fugacità, o se vogliamo dell’evanescenza, tanto della poesia, tanto dell’esistenza del poeta che ha provato a darle voce.

Per questo appare fondamentale soffermarci su questi celebri versi e analizzarli proprio come risposta più o meno esplicita alle posizioni di Heidegger sulla poesia, percepite come anacronistiche e ormai insostenibili²⁹³; tale affermazione indica infatti il bisogno di andare oltre il paradigma estetico del mito dell’artista, al quale l’arte deve garantire l’immortalità e un ruolo quasi divino²⁹⁴.

Se infatti Heidegger, dopo aver delineato la natura del tempo di povertà, auspica che il poeta torni ad avere un ruolo mediatore tra il divino e il popolo individuando le tracce del sacro nascoste nell’abisso, per Różewicz si tratta di una speranza ingenua e ridicola. Ricordiamo che nella visione di Hölderlin ripresa da Heidegger, nel mondo abbandonato dagli dei, sono i poeti i soli tramiti attraverso i quali la divinità può ancora raggiungere gli uomini. Essi, rimasti “a capo scoperto sotto le folgori degli dei”, porgono agli uomini la parola divina “circonfusa dal canto” perché sia sopportabile all’intelletto umano, come avviene nella lirica di Hölderlin *Wie wenn am Freitage...* [Come al giorno di festa...]:

Und daher trinken himmlisches Feuer jetzt
Die Erdensöhne ohne Gefahr.
Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern,
Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu stehen,
Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigener Hand
Zu fassen und dem Volk ins Lied

²⁹² “So che morirò tutto / e da qui viene / questo debole sollievo / che dà forza / di durare oltre la poesia”.

²⁹³ Szczukowski sottolinea come tali versi siano una risposta esplicita anche alla tesi di Heidegger esposta in *Dichterisch, wohnt der Mensch auf dieser Erde* [Poeticamente abita l’uomo la terra], cfr. D. Szczukowski, *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Universitas, Kraków 2008. p. 156.

²⁹⁴ D. Szczukowski, *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, op. cit., p. 156.

Si tratta naturalmente di una concezione del ruolo del poeta assai distante dalla poetica di Różewicz, secondo la quale appare necessario piuttosto fare i conti con l'assenza di un fondo che preclude, come abbiamo detto, ogni movimento verticale; per questo è impossibile, nella visione del poeta, che egli possa, dal fondo del proprio abisso, guardare verso l'alto e farsi messaggero della parola poetica offerta dagli dei. L'unico movimento verticale che può ancora tentare il poeta è opposto a quello auspicato da Hölderlin e riproposto da Heidegger: si tratta di un movimento che non va dall'alto verso il basso, ma al contrario di un movimento che parte dal basso, mira a immergersi nel fondo dell'abisso, per riemergere con una parola che dal basso guardi verso l'alto, ma che tuttavia riesca ad andare poco oltre la superficie, come una figura in bassorilievo; si tratta non di una parola "circonfusa dal canto", ma di una parola che porta le tracce di una fondamentale reticenza che il poeta tenta di vincere, con "pochi versi nudi", come si legge in un componimento del 2006.

In questa prospettiva è dunque negato un contatto con il divino, del quale il poeta non è più in grado di seguire le tracce. "W czasie który nastał / po czasie marnym / po odejściu bogów / odchodzą poeci"²⁹⁶ afferma Różewicz, e in questi versi vediamo non solo la decisione di Celan di abbandonare materialmente il mondo, ma anche quella del poeta di sottrarsi al ruolo di mediatore che gli attribuiva Hölderlin.

Adamowska osserva come i poeti di cui parlano i versi di Różewicz siano "i cantori 'del tempo che seguì il tempo della povertà', dei nomadi alle prese con il proprio mutismo"²⁹⁷; la fonte che li ha colpiti, la "poesia viva", ovvero la realtà della loro esperienza esistenziale, non consentirebbe loro di essere espressa nel linguaggio dell'arte²⁹⁸.

Quanto rilevato da Adamowska ci sembra tuttavia solo il punto di partenza per osservare una fondamentale differenza che avviene nell'opera di Różewicz rispetto a Celan e al pensiero di Heidegger sulla poesia: Różewicz, al contrario di Celan, riesce a vincere il proprio mutismo proprio perché è in grado di riemergere dall'abisso di cui parla anche Heidegger, riuscendo a esprimersi, nonostante tutto, nel linguaggio dell'arte. Różewicz rifiuta tuttavia di farsi

²⁹⁵ F. Hölderlin, *Tutte le liriche. Edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Luigi Reitani*, Mondadori, Milano 2001, p. 753; "E per questo bevono ora fuoco celeste / I figli della terra senza pericolo. / Ma a noi spetta, sotto le folgori del Dio, / Poeti! Restare a capo scoperto, / Con le mani e al popolo, avvolto / Nel canto, porgere il dono celeste".

²⁹⁶ "Al tempo che seguì / il tempo di povertà / dopo la dipartita degli dei / se ne vanno i poeti".

²⁹⁷ J. Adamowska, op. cit., p. 311.

²⁹⁸ Ibidem.

“sacerdote del dio del vino”, come sulla scorta di Hölderlin si legge nel saggio del filosofo, ma ricerca una propria personale spiritualità all’interno dell’attività poetica, discendendo nel proprio abisso.

Del resto Ryszard Przybylski già dopo l’uscita di *Regio* nel 1969, che preannuncia alcuni dei temi di *Bassorilievo*, aveva osservato come qualsiasi movimento che tenti di fuoriuscire dal circolo dell’indifferenza (crediamo che l’orizzontalità del poema di Różewicz sia una rappresentazione simbolica anche di questa indifferenza) conduca inevitabilmente al suicidio o al ritorno a Cristo²⁹⁹. Ed ecco che proprio il poeta che in *Regio* aveva affermato la sua impossibilità di credere, attua qualcosa di analogo a quanto esposto da Przybylski: nel mondo senza Dio, dove non è possibile nemmeno la dannazione, Różewicz rifiuta di porre fine alla propria vita e alla propria opera e perciò non cede al silenzio, ma da questo abissale silenzio ne riemerge dopo dodici anni (che separano *Regio* da *Bassorilievo*) con una raccolta dalla spiritualità profondissima, che rimane tuttavia relegata in una dimensione privata che non risponde alla visione di Heidegger e che sfida l’orizzontalità alla quale è condannato l’uomo del ventesimo secolo.

Nella poesia di Różewicz, *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*, l’incontro a Friburgo è narrato per elisioni, per reticenze e per sottili riferimenti in cui solo nella *pointe* finale il poeta esprime il suo pensiero, inserendosi a pieno nella poetica del bassorilievo. L’incontro stesso, del resto, sembra sia stato marcato dal silenzio, poiché sappiamo (sebbene delle lettere scritte da Celan e pubblicate molti anni dopo portino a credere il contrario)³⁰⁰ che nelle oltre tre ore del loro incontro i due per larga parte del tempo non si dissero nulla³⁰¹; proprio attorno al non detto si muove anche *Todtnauberg*³⁰², poesia composta da Celan qualche giorno

²⁹⁹ R. Przybylski, *Droga do Emaus*, “Odra” nr. 5 (1970); “Kaźde wyjście poza krąg zubożenia oznacza powrót do Chrystusa lub samobójstwo”.

³⁰⁰ J. K. Lyon, *Paul Celan and Martin Heidegger. An Unsolved Conversation 1951-1970*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2006, p. 166

³⁰¹ Ivi p. 165

³⁰² Il titolo *Todtnauberg* riprende il nome della località nella Foresta Nera nella quale risiedeva il filosofo e che letteralmente si può tradurre con “prato di morte”. Riferimenti espliciti a questi versi si trovano in *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* di Różewicz, come l’allusione all’arnica, che nella poesia di Celan è in posizione iniziale al primo verso; altri rimandi all’opera di Celan si trovano nel verso “wszedł / na polanę leśną/ stał tam pod gwiazdami”, che secondo Aleksandra Ubertowska è ripreso con lievi variazioni da una breve prosa di Celan intitolata *Gespräch im Gebirg* [Conversazione nella montagna]³⁰². I rinvii alla biografia di Paul Celan sono naturalmente numerosi e si manifestano attraverso il richiamo ai luoghi della sua vita, dalla Bucovina a Parigi, dove si tolse la vita gettandosi nella Senna.

dopo nella quale il poeta esprime le proprie considerazioni sulla conversazione con il filosofo³⁰³.

Il fatidico incontro tra Celan e Heidegger sembra mostrare la sostanziale inattuabilità delle parole del filosofo, in analogia al contrario con quanto sostenuto da Różewicz, poiché al poeta disceso nell'abisso non solo non appare alcun "raggio del Padre" da "afferrare con la propria mano"³⁰⁴, ma la parola stessa gli è interdetta. La mancata resa dei conti tra il poeta e il filosofo descritta da R. mostra in modo ancora più esplicito fino a che punto per Celan sia impossibile riemergere dall'abisso e mediare fra gli uomini e gli dei che se ne sono andati, poiché in luogo della declamazione stentorea auspicata da Heidegger egli non può che dar voce a un incessante e fragile balbettio. Ciò è quanto viene espresso nella poesia *Tübingen, Jänner* [Tubinga, gennaio] di Paul Celan, che si configura a sua volta come una risposta puntuale al saggio di Heidegger su Hölderlin e che termina con la dolorosa constatazione racchiusa nell'ultima strofa:

[...]

Käme,
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt, heute, mit
dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
spräch er von dieser
Zeit, er
dürfte

³⁰³ Sul suo significato di questa poesia si è dibattuto a lungo, ma la maggior parte degli interpreti protende per l'idea che essa esprima la profonda delusione nei confronti dell'incontro con il filosofo tedesco, che non pronunciò mai la parola sperata: [...] *von / einer Hoffnung, heute, / auf eines Denkenden / kommendes / Wort / im Herzen* [...]; è la poesia di una delusione, comunica la delusione stessa della poesia, cfr. P. Lacoue-Labarthe, *Poetry as Experience*, Stanford University Press, Stanford California 1999, p. 36. Cfr. anche l'interpretazione di Jacques Derrida in *Pardoner. L'impardonable et l'imprescriptible*, Galilée, Paris 2012, p. 44 : "[...] il lie sa signature de poème [...] à l'espoir de la parole, d'un mot (Wort) qui vien au cœur, d'une parole qui vienne du cœur d'un être pensant. [...] comme ce qui est nommé, c'est l'espérance d'un mot mot à venir, ou non, donc d'un don et d'un don de la pensée, d'un don à venir ou non d'un lieu ou d'un être pensant ([...] et Heidegger est connu pour avoir souvent associé Denken et Danken: remercier, reconnaître, dire sa reconnaissance, le merci de la reconnaissance, et nous pensons encore au rapport entre le merci (mercy) et la grâce, « faire grâce » ou « demander grâce », pour toutes ces raisons, les motifs du don et de la reconnaissance appartiennent autant à la thématique qu'à l'acte ou à l'essence du poème, au don du poème. Ce poème dit aussi et le don, et le don du poème, et ce don du poème qu'il est lui-même. Autant parce que qu'il donne que parce qu'il reçoit, du passé qu'il rappelle et par son appel, il appartient à l'élément du don. Et don du pardon, du pardon demandé ou du pardon accordé, les deux à la fois sans doute [...]"

³⁰⁴ F. Hölderlin, *Come al giorno di festa...*, in: Idem, *Le liriche*, a cura di Enzo Mandrizzato, Adelphi, Milano 1977, p. 575.

nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.

(“Pallaksch. Pallaksch.”)³⁰⁵

Der Tod ist ein Meister aus Deutschland è un componimento essenziale di *Bassorilievo* e di tutta la poetica di Różewicz, nel quale il silenzio emerge nel suo significato più straziante; è un silenzio che avvolge i versi, che attraverso velati rimandi non lascia che il pensiero si sviluppi, è piuttosto un singhiozzare doloroso in cui Różewicz si identifica con l’errante Anczel e allo stesso tempo riesce ad andare oltre il mutismo e il balbettio per approdare all’espressione in rilievo.

Da questo abisso, dal quale Celan non ha saputo liberarsi, Różewicz emerge infatti offrendo una forma “appena delineata, che suggerisce temporalità, incompletezza e fragilità”, un pensiero in bassorilievo dunque, ma anche una poesia sull’orlo dell’abisso. È da questo abisso che dopo dodici anni di silenzio il poeta riemerge, porgendoci non il “dono divino” come nella lirica di Hölderlin, ma il dono tutto umano di “un testimone / muto / e confuso dell’amore / che vince la morte”.

1.3 Il poeta allo specchio

Anche nel momento in cui la parola poetica riesce a fatica a incarnarsi, essa dunque non smette di conservare dentro di sé una sorta di contraltare muto, il silenzio, che ne sostanzia in un certo senso tanto l’espresso quanto il taciuto. Abbiamo visto come in *Bassorilievo* questo processo possa essere raffigurato quasi in modo plastico, essendo il silenzio lo sfondo e il fondo a partire dal quale la poesia tenta di delinearci e acquisire piano una concretezza voluminosa.

Analizzeremo ora in questo paragrafo come tale dinamica possa esemplificarsi anche attraverso un’altra immagine, che ci appare davvero come fondamentale all’interno di quella che stiamo definendo come la poetica della reticenza di Różewicz: si tratta dello specchio,

³⁰⁵ P. Celan, *Tübingen, Jänner*, trad. di Luigi Reitani, https://www.ateremedizioni.it/files/file/anterem_95/Paul_Celan.pdf (ultimo accesso: 31.10.2021); [...] Venisse, / venisse un uomo, / venisse un uomo al mondo, oggi, con / la barba di luce dei / patriarchi: potrebbe, / se parlasse di questo / tempo, potrebbe / solo / balbettare e balbettare, / continua-, continua-, / mentemente. / (“Pallaksch. Pallaksch.”)

immagine complessa che racchiude in sé molteplici significati e che compare attraverso sfumature diverse in più luoghi della fase poetica tarda dell'autore. Analizzeremo quindi nelle pagine che seguono lo specchio come immagine dell'io, come punto di partenza per una riflessione metapoetica, ma soprattutto come una forma ulteriore del silenzio rózewicziano.

La raccolta *Bassorilievo* si rivela particolarmente importante per analizzare queste tematiche relative al silenzio e alle forme in cui si incarna proprio perché essa è il prodotto diretto del silenzio, potremmo dire quasi che si presenta nel suo complesso come una sua emanazione, visto che, lo ribadiamo, essa viene alla luce dopo la lunga assenza del poeta dal panorama letterario. *Bassorilievo* quindi resta una raccolta sempre in bilico tra la parola e l'ineffabile³⁰⁶. Questa oscillazione continua viene affrontata, come abbiamo già avuto modo di notare, attraverso l'ausilio di una serie di categorie negative che consentono all'autore di esprimere il proprio messaggio nel modo più indiretto possibile, mantenendo dunque all'interno del verso un residuo sostanziale di taciuto.

Tra le strategie impiegate a partire da questa raccolta, la più innovativa è senz'altro il ricorso alla parola altrui³⁰⁷. Da *Bassorilievo* in poi, lo ripetiamo, i componimenti iniziano ad essere costellati di citazioni più o meno manifeste di altri autori, mentre non di rado intere poesie sono dedicate alla figura di uno scrittore o di un pittore. Si pensi ad esempio al caso emblematico di *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* analizzata nel paragrafo precedente. Attraverso la figura di Paul Celan Rózewicz torna a parlare del tema della dipartita di Dio in un intricato gioco di rimandi a cui prendono parte gli scritti di Heidegger su Hölderlin e i versi dello stesso Hölderlin, mentre il poeta sembra relegato alla funzione di testimone degli eventi.

I personaggi che si incontrano di volta in volta in queste poesie non sono necessariamente degli *alter ego* del poeta, non vi è un'immedesimazione con essi. Il ricorso alla parola degli altri è funzionale per dare voce a temi che altrimenti sarebbe difficoltoso esprimere, ma anche per riflettere a distanza, da una prospettiva diversa, su argomenti già affrontati.

Nelle raccolte successive Rózewicz inizia ad intessere una rete di rimandi anche con il mondo artistico, dimostrando la propria sensibilità per questo ambito, al quale sempre si era sentito più vicino che alla comunità degli scrittori³⁰⁸. In *zawsze fragment* dedica una splendida

³⁰⁶ Per l'analisi delle "strategie negative" ci riferiamo in particolare a: H. Friedrich, op. cit.; T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Rózewicza od poetyki tekstu do poetyki kultury*, Universitas, Kraków 2015.

³⁰⁷ Aleksandra Ubertowska parla della presenza della parola degli altri nelle opere dagli anni Novanta in poi come di un'"invasione". Cfr. A. Ubertowska, op. cit., p. 59.

³⁰⁸ Sui contatti con l'arte nell'opera di Rózewicz cfr: R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Rózewicza wobec sztuk wizualnych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999; M. Mrugalski, *Tadeusza Rózewicza teoria barw*,

poesia a Francis Bacon, dal titolo *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* [Francis Bacon ovvero Diego Velázquez sulla poltrona del dentista] in cui ammette di averlo seguito per oltre trent'anni (*zaczęłem deptać Baconowi po piętach*) e solo una volta scomparso prende congedo da lui e promette di non cercarlo più (*żegnaj Francis Bacon / [...] już nie będę Cię szukał / koniec kropka*).

Anche nel caso di questo lungo poema l'intento non è l'identificazione con la figura del pittore, ma piuttosto una riflessione sulla propria opera poetica a partire dalle affinità con i quadri di Bacon³⁰⁹. Per questa ragione concordiamo con Ryszard Przybylski quando, in merito a questi versi, sostiene che non sia adeguato parlare di dialogo e che la conversazione triangolare tramite l'amico Adam Czerniawski, che nella poesia funge da interprete tra il pittore e il poeta, sia solo fittizia, poiché siamo di fronte piuttosto a un monologo a più voci³¹⁰, nel quale a parlare è solo il poeta.

L'intertestualità della fase tarda appare quindi funzionale a una riflessione sulla propria poetica, tanto più necessaria in quanto costantemente insidiata dalla possibilità del silenzio, nonché dall'approssimarsi inevitabile della morte, che sprona a tirare le somme della propria attività artistica³¹¹. Il discorso metapoetico emerge in maniera esplicita in *Bassorilievo*, dove gran parte dei componimenti riflettono sulla forma e sull'essenza della poesia; crediamo tuttavia che lo stesso discorso sia intrapreso successivamente non solo attraverso l'interrogarsi sulla forma o il ricorso alla parola altrui, ma anche tramite lo sguardo rivolto all'arte.

In questo senso possiamo interpretare metaforicamente il confronto con le opere pittoriche e con gli artisti che iniziano a popolare i versi degli anni Novanta come il riflesso di uno specchio nel quale il poeta osserva sé stesso e la propria opera. Robert Cieślak ha individuato la dominante della pratica creativa di Różewicz nel postulato del "guardare attraverso le immagini, verso l'uomo" (*'patrzenie przez obrazy' – ku człowiekowi*)³¹². Lo specchio, in quanto oggetto concreto, inizia invece a comparire già a partire dagli anni Settanta in alcuni componimenti particolarmente significativi. La tesi che intendiamo sostenere, e arriviamo qui al nucleo centrale di questo paragrafo, è che i due grandi temi dell'ultimo periodo,

Universitas, Kraków 2007; A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, *Tadeusz Różewicz i obrazy*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2015; J. Adamowska, *Sens kobaltu. Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza spotkania z malarzami*, PWM Edition, Kraków 2018.

³⁰⁹ Cfr. R. Przybylski, *Różewicz i Bacon. Inscenizowany dialog*, in: *Tadeusz Różewicz i obrazy*, op. cit., pp. 49-65.

³¹⁰ Ivi, p. 51.

³¹¹ Cfr. A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznańskie Studia Polonystyczne, Poznań 1999, pp. 129-150.

³¹² R. Cieślak, *Oko poety*, op. cit., p. 11.

ovvero la riflessione metapoetica e la tentazione del silenzio, trovino un'espressione iconografica nell'immagine dello specchio.

In *Zadanie domowe* [Compito per casa], della raccolta del 1996, Różewicz si rivolge a un giovane poeta, esortandolo a descrivere il proprio volto non allo specchio, ma “dalla memoria” (z *pamięci*) poiché: “w lustrze możesz pomylić / prawdę z jej odbiciem”³¹³ e termina con le seguenti strofe:

opisz swoją twarz
i podziel się ze mną
jej zmiennym wyrazem

nie czytałem
w poezji polskiej
dobrego autoportretu³¹⁴

Si è già detto come il motivo dello specchio si colleghi alla metafora della scrittura e ciò porta a un assunto fondamentale: la letteratura diventa il campo in cui ci si interroga sull'identità, è un tentativo di raggiungere il proprio “io”. Tale tentativo si attua nell'ardua costruzione dell'autoritratto e non nella narcisistica identificazione con il riflesso dello specchio³¹⁵. Dariusz Szczukowski riconosce come l'opposizione tra specchio e memoria abbia due significati fondamentali. L'identificazione con il riflesso dello specchio appare pericolosa, se è vero che in questo contesto lo specchio si fa sinonimo dell'imposizione di una coerenza illusoria del soggetto fino all'estremo riconoscimento nel sosia³¹⁶ (come accade in un altro componimento che vedremo a breve). Secondo questa interpretazione, l'identificazione con il riflesso, sebbene realizzi il desiderio di unità e difenda dal disfarsi in pezzi, diventa segno di una fede ingenua nell'assolutezza e continuità del proprio “io”³¹⁷. Lo specchio è qui un'indicazione della natura illusoria del mondo.

Nei testi orfici si legge come Efesto avesse fatto costruire uno specchio per Dioniso: “e Dioniso, posta l'immagine nello specchio, a quella tenne dietro e così fu frantumato nel

³¹³ T. Różewicz, *Poezja*, t. 3, op. cit., p. 388; “allo specchio potresti confondere / la verità con il suo riflesso”.

³¹⁴ Ibidem; “descrivi il tuo volto / e condividi con me / la sua espressione mutevole / nella poesia polacca / non ho mai letto / un buon autoritratto”.

³¹⁵ D. Szczukowski, *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, op. cit. p. 35.

³¹⁶ Ivi, p. 36

³¹⁷ Ibidem.

tutto”³¹⁸. Giorgio Colli sostiene che nel mito di Dioniso bambino il quale, dopo aver ammirato la propria immagine riflessa viene divorato dai Titani, lo specchio escluda ogni idea di creazione, di volontà e di azione: “tutto è fermo: la vita e il fondo della vita sono un dio che si guarda allo specchio”³¹⁹. È interessante che la riflessione sul brano che abbiamo citato della *Filosofia dell’espressione*, prenda le mosse dal discorso attorno alla potenza della memoria. Colli afferma che la conoscenza non è mai vera immediatezza, ma soltanto memoria³²⁰:

Eppure l’immediatezza noi la possediamo, senza saperlo. Sono i ricordi che la testimoniano: essa è l’origine della memoria, ma sta totalmente fuori della coscienza [...]. Il ricordo ci indica solo la direzione verso qualcosa che è estraneo allo spazio e al tempo, ossia è irrapresentabile, ma che, in quanto origine della memoria, noi possediamo, e che pure dà segno di sé attraverso il tempo³²¹.

Alla luce di quanto osservato da Colli sul rapporto tra conoscenza e memoria, non siamo dunque d’accordo con Szczukowski, il quale nella categoria della memoria, richiamata da Różewicz in opposizione allo specchio, vede una serie di significati legati alla discontinuità, che porterebbero alla consapevolezza dell’amnesia, per cui ogni gesto volto a tornare indietro è condannato all’incompletezza, all’“espressione mutevole”³²². Crediamo al contrario che la memoria sia qui menzionata come vera conoscenza ed è per questa ragione che al giovane poeta che voglia offrire di sé un “buon autoritratto” è richiesto il ricorso alla memoria e non allo specchio.

In *Rozmowa* [Conversazione], apparsa per la prima volta su “Odra” nel 1969, Różewicz esorta a volgere le spalle alla propria immagine e a entrare in una *Wunderkammer* (*gabinet osobliwości*), in cui riflettersi tra specchi deformanti che proiettano forme equivoche, proporzioni errate, affinità dubbie. L’immagine che ne trapela è una scimmia, un sosia in un falso specchio; il soggetto prorompe in una sonora risata guardando la propria caricatura trasparente e trovando con essa delle somiglianze, e infine muore, circondato da un fracasso di commenti, di parole e di mediocrità letterarie, “con un cappellino di carta sulla testa”. Vediamo come già in questa poesia l’identità del soggetto si sovrapponga al discorso sull’attività poetica e sul silenzio, invocato nei primi versi:

³¹⁸ G. Colli, *Filosofia dell’espressione*, Adelphi, Milano 1969, p. 52.

³¹⁹ Ibidem.

³²⁰ G. Colli, op. cit., p. 35.

³²¹ Ivi, pp. 35-36.

³²² D. Szczukowski, *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, op. cit., p. 36.

wiersz
pisze się
aż do milczenia
ale o tym dowiesz się
na końcu

pisanie poezji
niemiłosierne zajęcie
pułapka dla najbliższych
na przynętę miłości
piękno
sława³²³

“Una poesia si scrive fino al silenzio”. Tale affermazione è immaginata da Różewicz all’inizio di questo componimento come una probabile risposta che la Musa avrebbe fornito alla domanda del poeta, risposta che giungerà solo “alla fine” (*na końcu*). Il sottinteso riferimento alla risposta della Musa è una citazione di *Einst hab ich die Muse gefragt* di Friedrich Hölderlin, componimento che come abbiamo già visto tornerà in *Bassorilievo* in una poesia senza titolo che si apre proprio con una citazione di questi versi. Anche in *Rozmowa* il riferimento è alla prima strofa della lirica:

Einst hab ich die Muse gefragt, und sie
Antwortete mir
Am Ende wirst du es finden.
Kein Sterblicher kann es fassen.
Vom Höchsten will ich schweigen.
Verbotene Frucht, wie der Lorbeer, aber ist
Am meisten das Vaterland. Die aber kost'
Ein jeder zulezt,

Viel täuschet Anfang
Und Ende.³²⁴

³²³ T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 447; “una poesia / si scrive / fino al silenzio / ma lo scoprirai / alla fine / scrivere poesia / compito crudele / trappola per i più vicini / all’esca dell’amore / bellezza / gloria”.

³²⁴ F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Luigi Reitani, I Meridiani Mondadori, Milano 2001, p. 1002; “Un tempo interrogai la Musa, e lei / Mi rispose / Alla fine

Jacek Brzozowski indaga le occorrenze in cui questi versi risuonano nell'opera di Różewicz, osservando come dopo *Rozmowa* tornino ancora nel 1980 in *Spóźniona odpowiedź* [Risposta tardiva] e naturalmente in ****Einst hab ich die Muse gefragt* in *Bassorilievo*, principale oggetto della sua analisi³²⁵. Nei primi due casi il riferimento a Hölderlin riguarda la condizione e il senso della poesia, da un punto di vista lirico molto particolare che per Brzozowski assume talvolta i toni della polemica o della perdita amara³²⁶.

Stupisce che il critico prosegua l'analisi del componimento senza mai soffermarsi sul tema del silenzio, pur presente non solo nei citati versi di Hölderlin, dove la Musa afferma: "dell'Altissimo voglio tacere", ma in tutte le poesie di Różewicz nelle quali si incontrano tali citazioni. Abbiamo già avuto modo di analizzare nel paragrafo precedente invece fino a che punto il tema del silenzio legato alla poesia di Hölderlin sia un elemento fondamentale nella costituzione della poetica dell'autore.

Se è vero che si tratta di versi in cui ci si interroga sulla condizione della poesia, dobbiamo riconoscere che tale condizione è minata in maniera profonda dalla volontà di tacere. Tale aspetto sembra rilevante nel caso di *Rozmowa*, che si apre a partire dal riferimento al silenzio. È opportuno approfondire in questo senso la particolare fascinazione nutrita da Różewicz per l'incipit di questo componimento di Hölderlin, definito da Brzozowski "tardo, molto frammentario e oscuro"³²⁷. Come nota lo stesso critico, infatti, questa citazione è di natura diversa rispetto alle altre dello stesso autore, che appaiono al lettore come immediatamente riconoscibili. Questo frammento, invece, non solo è meno conosciuto, ma a differenza di quanto non avvenga in altri casi, in cui Różewicz cita i versi di Hölderlin in polacco, qui figura in versione originale, apparendo così di ancor più difficile decifrazione³²⁸.

I primi versi di *Rozmowa* sembrano fare eco alla reticenza della Musa sull'Altissimo: "wiesz / pisze się / aż do milczenia"³²⁹. Aldilà delle ulteriori valenze attribuite a tale citazione di Hölderlin, e accuratamente individuate da Brzozowski, crediamo che vada approfondito il legame con il silenzio della Musa. Il componimento sembra esprimere una serie di valenze

lo troverai. / Nessun mortale può comprenderlo. / Dell'Altissimo voglio tacere. / Frutto proibito, come il lauro, è però / Più di tutto la patria. Lo assaggi però, / Ognuno per ultimo, / Illude molto l'inizio / E la fine".

³²⁵ J. Brzozowski, *Mieszkaniec krainy bez światła*, op. cit., p. 167.

³²⁶ Ibidem.

³²⁷ Ibidem.

³²⁸ Ivi, p. 168.

³²⁹ T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 447; "una poesia / si scrive / fino al silenzio" (ovvero "fino a tacere" se vogliamo, come forse sarebbe più opportuno, tradurre il sostantivo polacco con il verbo italiano).

negative: il compito di scrivere poesie si rivela crudele, nient'altro che una trappola. Il poeta chiama il suo interlocutore a voltarsi da sé stesso e a entrare nella “camera delle meraviglie”, dove ritrovarsi fra riflessi di giochi catottrici in una distorsione della realtà. L'identificazione con l'immagine riflessa dal “falso specchio”, con il sosia-scimmia le cui sembianze si contorcono, finisce per condurlo alla morte, che avviene in un frastuono di parole, in una “mediocrità letteraria”. I primi versi potrebbero essere interpretati in opposizione alla falsità rimandata da uno specchio non autentico e si configurano come la risposta della Musa di Hölderlin, il cui mistero rivelabile solo “alla fine” consisterebbe dunque nel silenzio di cui è costituita la parola poetica. Il silenzio è la risposta al frastuono di parole ottuse, alla mediocrità letteraria, alla soggettività buffonesca di un “io” riflesso in un falso specchio. Il silenzio esprime infine l'impossibilità della Musa di esprimersi in merito a Dio.

Anche *Spóźniona odpowiedź* si conclude con un riferimento alla già citata lirica di Hölderlin: “dopiero na końcu / dowiesz się / co to jest poezja”³³⁰. Notiamo invece come i versi iniziali recitano:

Zapytałeś mnie
czy pisać wiersze
i nie wiesz
czemu milczę
idąc polną drogą
ulicą nie znanego miasta
ścieżką cmentarną
do grobu matki
mówiłem do siebie
więc to tak
tak się płaci
za wszystko
za co
za nic
więc to tak³³¹

³³⁰ T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 557; “solo alla fine / scoprirai / cos'è la poesia”.

³³¹ “Mi hai chiesto / se scrivere poesie / e non sai / perché taccio / camminando in una strada campestre / in una via di una città sconosciuta / nel sentiero di un cimitero / verso la tomba di mia madre / mi sono detto / dunque è così / così si paga / per tutto / per cosa / per niente / dunque è così”.

Qui è posto in discussione il ruolo del poeta, rimasto solo, deriso e sofferente a pagare “za co / za nic” (per cosa / per niente). Il conflitto si svolge ancora all’ombra del silenzio del soggetto lirico in cerca di una via di fuga. Per comprendere il peso che il silenzio riveste in questi versi, dobbiamo considerare che siamo di fronte a una poesia del 1980; si colloca dunque tra i rari componimenti pubblicati nell’arco dei dodici anni di silenzio del poeta. La citazione della lirica di Hölderlin è in questo caso più esplicita e chiude la poesia, sospendendo il giudizio sul poeta, ritratto malinconicamente nella sua solitudine, nella cella di una prigione e deriso.

Notiamo inoltre, in questa fitta trama di intertestualità instaurata da Różewicz con i grandi poeti del passato, un fondamentale richiamo a Mickiewicz; la citazione di una delle *Liryki lozańskie* [Liriche di Losanna] di Adam Mickiewicz: *Nad wodą wielką i czystą...* [Sull’acqua grande e pura...] ci appare oltretutto sottesa da una vena ironica. Różewicz si era già riferito in passato a questo componimento, intitolando dei versi proprio *Liryki lozańskie*, all’interno della raccolta *Twarz trzecia* [Terzo volto, 1968].

Tomasz Kłak, che alle connessioni tra questa poesia e la lirica di Mickiewicz ha dedicato un denso articolo, riconosce come il discorso di Różewicz passi da una riflessione sulla natura della poesia (riconosciuta come “folle, cieca e, forse, morta”) a delle considerazioni in merito al suo creatore³³². Per Różewicz un momento centrale dell’opera di Mickiewicz è il periodo del suo soggiorno a Losanna e l’interesse nei confronti del vate culmina nella domanda sul perché il più grande poeta polacco si sia allontanato dalla letteratura³³³. Il confronto con Mickiewicz è per Różewicz sempre anche un motivo di riflessione sulla poesia in senso ampio (“Kiedy myślę o poezji w ogóle, myślę o Mickiewicz, kiedy myślę o poezji polskiej, myślę o Mickiewicz”³³⁴) e sul ruolo del poeta³³⁵. Dunque anche la citazione di *Nad wodą wielką i czystą* all’interno di *Spóźniona odpowiedź* riconduce all’intento di interrogarsi sulla propria attività artistica e sulla possibilità di rinunciarvi, concludendo con la constatazione, ripresa da Hölderlin: “dopiero na końcu / dowiesz się / co to jest poezja”³³⁶.

La convergenza nell’immagine dello specchio fra la riflessione sulla propria opera e l’anelito al silenzio si attua in maniera più esplicita in *Zwierciadło* [Lo specchio], dal tomo *zawsze fragment. recycling*, che si riporta di seguito:

³³² T. Kłak, *Liryki lozańskie Tadeusza Różewicza*, “Roczniki Humanistyczne” t. XIX, fasc. 1 (1971), p. 245.

³³³ A. Skrendo, *Wstęp*, in: T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. XVII.

³³⁴ Ivi, p. XVI; “quando penso alla poesia in generale penso a Mickiewicz, quando penso alla poesia polacca penso a Mickiewicz”.

³³⁵ Ivi, p. XVII.

³³⁶ “solo alla fine / scoprirai / cos’è la poesia”.

po latach zgiełku
niepotrzebnych pytań
i odpowiedzi
otoczyła mnie cisza

cisza jest zwierciadłem
moich wierszy
ich odbicia milczą

Rembrandt
w powijakach starości
bezzębny
przeżuwa mnie
śmieje się
odsłonięty
w Wallraf Muzeum

czemu nie zostałeś
niemową malarzem
Nikiforem Krynickim

wyniszczone przez czas rysy
rysują naszą wspólną
twarz

twarz którą widzę teraz
widziałem na początku
ale jej nie przewidziałem
lustro ukryło ją w sobie
żywe młode

teraz poczerniałe
martwe
umiera
bez odbicia
światła

In merito a questi versi Magdalena Śniedziewska ha sottolineato come lo specchio sia un normale strumento di lavoro per chiunque intenda dipingere il proprio autoritratto, poiché consente all'artista di osservare da vicino il proprio volto³³⁸. L'immagine del volto, che ricordiamo dà anche il titolo a ben due raccolte poetiche, *Twarz* [Volto] e *Twarz trzecia* [Terzo volto], torna a più riprese nell'opera di Różewicz. Naturalmente riveste numerosi significati, il più evidente dei quali è la riflessione sulla propria identità, sul proprio volto in relazione all'altro. Andrzej Skrendo ha dedicato uno studio approfondito ai diversi significati che assume questa immagine, riconoscendone in particolare quattro: il volto compare in opposizione alla maschera, diventa dunque un simbolo tradizionale dell'identità dell'individuo; in secondo luogo diventa un modo per opporsi anche alla categoria dell'anonimia (ricordiamo la raccolta *Głos anonim* [Voce di un anonimo]). Nei componimenti di Różewicz può inoltre manifestarsi un'epifania del volto, del suo sopraggiungere o disgregarsi; infine il motivo del volto nei testi in prosa può diventare un motivo fabulare³³⁹. Per un'analisi accurata del tema rimandiamo senz'altro a Skrendo nonché a Jacek Łukasiewicz³⁴⁰, mentre in questa sede vorremmo indagare il significato che assume lo sguardo del poeta rivolto al quadro che è oggetto del componimento.

In *Zwierciadło* il soggetto osserva l'*Autoritratto come Zeusi* di Rembrandt van Rijn, del 1662 circa, conservato nel Wallraf-Richartz Muzeum di Colonia. L'artista ormai anziano, si tratta infatti di uno degli ultimi autoritratti di Rembrandt, si raffigura nei panni del pittore Zeusi, il quale secondo la leggenda morì ridendo mentre dipingeva il ritratto di una donna anziana. La storia della morte di Zeusi non era al tempo un soggetto diffuso nella letteratura dell'arte e non era mai stato utilizzato in precedenza. Il riferimento a Zeusi è peraltro pienamente apprezzabile solo attraverso un'opera successiva, eseguita da un allievo di Rembrandt, *Zeusi dipinge una donna anziana* di Aert de Gelder (1685), nel quale è visibile l'intera scena³⁴¹.

³³⁷ T. Różewicz, *Poezja*, t. 4, op. cit., p. 36; “dopo anni di chiasso / di domande / e di risposte inutili / mi ha avvolto il silenzio / il silenzio è lo specchio / delle mie poesie / i suoi riflessi tacciono / Rembrandt / fasciato dalla vecchiaia / sdentato / mi mastica / ride / esposto / al Wallraf Museum / perché non sei diventato / un pittore muto / un Nikifor Krynicki / marcate dal tempo le rughe / rigano il nostro comune / volto / il volto che vedo ora / lo vidi all'inizio / senza prevederlo / lo specchio lo nascose in sé / vivo giovane / ora annerito / morto/ muore / senza riflesso / luce / respiro”.

³³⁸ M. Śniedziewska, *Rembrandt w Zwierciadle Różewicza*, in *Tadeusz Różewicz i obrazy*, op. cit., p. 249.

³³⁹ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, op. cit., p. 336. Il motivo del volto è approfondito in particolare nelle pp. 336-358.

³⁴⁰ Cfr. J. Łukasiewicz, *TR*, op. cit., pp. 131-145.

³⁴¹ A. Golahny, *Rembrandt's Reading. The Artist's Bookshelf of Ancient Poetry and History*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2003, p. 200.

Śniedziowska riconosce come l'autoritratto di Rembrandt, nel quale è rappresentato esclusivamente il volto del pittore, assuma un carattere profondamente autoironico. Dipingendo sé stesso nei panni di Zeusi, Rembrandt riveste il ruolo del pittore che prorompe in una risata violenta nel vedere la bruttezza della donna da lui magistralmente raffigurata sulla tela, ma è insieme anche il modello dell'opera e dunque interpreta allo stesso tempo il ruolo dell'anziana donna dalle orribili fattezze³⁴². Rembrandt come Zeusi è dunque Rembrandt stesso, artista in grado di rappresentare alla perfezione l'espressione delle emozioni³⁴³ (abilità per la quale era celebre anche Zeusi, famoso inoltre per l'alto compenso richiesto per le sue opere, considerate di valore inestimabile³⁴⁴), ed è anche il Rembrandt che ride di sé stesso riflesso nello specchio, che gli rimanda il volto di un uomo anziano, sdentato e solcato da profonde rughe³⁴⁵.

L'autoironia di Rembrandt deve aver affascinato Różewicz, il quale sembra prendere parte a questo gioco di riflessi. L'anziano poeta si rispecchia nel volto di Rembrandt, il quale a sua volta si cala nei panni dell'artista di successo che, osservando la bruttezza della modella resa alla perfezione nella propria opera, muore fra le risate.

Tuttavia, come nel caso di Francis Bacon o degli altri esempi riportati dal mondo della letteratura, significativa non è qui l'immedesimazione con l'artista fiammingo, quanto la riflessione che traspare da questo accostamento. L'opera di Rembrandt è un'immagine parlante, che non si configura "come fonte dell'evento estetico, si presenta piuttosto nel ruolo di testimone, di alleato dell'esperienze esistenziali del soggetto"³⁴⁶.

La risata di Rembrandt in *Zwierciadło*, attraverso il gioco di specchi che abbiamo appena illustrato, è indirizzata anche al poeta che osserva il quadro. Rembrandt nella sua risata sdentata si rivolge al suo interlocutore e lo mastica (*przeżuwa mnie*), prendendosi gioco di lui e chiedendogli per quale motivo non sia diventato un pittore muto, "un Nikifor Krynicki"³⁴⁷. È chiaro che, seguendo l'esempio di Rembrandt, Różewicz deride sé stesso per la sua costante tensione al silenzio, mai risolta tuttavia nell'abbandono del mezzo poetico in favore magari di

³⁴² M. Śniedziowska, op. cit., p. 251.

³⁴³ Sulla capacità di Rembrandt di rappresentare i moti dell'animo, cfr. G. Simmel, *Rembrandt. An Essay in the Philosophy of Art*, Taylor&Francis Group, New York 2005, in particolare pp. 5-60. (prima ed. G. Simmel, *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*, Kurt Wolff Verlag, Leipzig 1917).

³⁴⁴ A. Golhany, op. cit., p. 204.

³⁴⁵ Ibidem.

³⁴⁶ A. Rosales Rodriguez, *Wspólna twarz – Różewicz, Rembrandt i starość*, in *Tadeusz Różewicz i obrazy*, op. cit., p. 168.

³⁴⁷ Nikifor Krynicki (1895-1968) è stato uno dei più popolari pittori del primitivismo. L'infermità mentale e fisica determinò la sua impossibilità a intraprendere gli studi e per molti anni visse in estrema povertà. Cfr. E. Gorządek et al., *Słownik malarzy polskich*, t. 2., Warszawa 2001, p. 249.

un'altra arte, "muta" come la pittura. Per il poeta la pittura risolverebbe infatti il dramma irrisolvibile della poesia che non può in nessun caso veicolare il messaggio poetico facendo a meno della parola, strumento inaffidabile e sospetto. Avendo a disposizione la possibilità della manifestazione muta, la pittura raggiunge l'ideale dell'espressione priva di parole, con l'aiuto del silenzio³⁴⁸.

In una conversazione con Jerzy Nowosielski, pittore e intimo amico del poeta, in occasione di una mostra svoltasi a Poznań nel 1993, Różewicz, riprendendo la prima parte della massima di Simonide di Ceo, sostiene che la pittura sia un tipo di poesia silente, una poesia che si rifiuta di parlare³⁴⁹. Continua affermando di aver tentato di esporre questo concetto in un componimento (si tratta naturalmente di *Zwierciadło*, che si apprestava a pubblicare di lì a poco) che ruota attorno all'immagine dell'ultimo autoritratto di Rembrandt. Różewicz riferisce di aver visto questo quadro due volte nella sua vita, la prima molti anni prima, quando era ancora giovane, e poi in tarda età. In questa occasione trascorse alcune ore di fronte al quadro, dialogando con esso. Racconta di aver avuto l'impressione che Rembrandt si stesse prendendo gioco di lui chiedendogli: "A czemu nie zostałeś poetą niemową, jeśli cię to pisanie wierszy tak nudzi, tak dręczy, tak męczy? Czemu nie zostałeś poetą niemową?"³⁵⁰. Confessa di aver compreso allora una verità banale, ovvero che su ciò di cui non si può parlare, bisogna tacere, secondo la massima di Wittgenstein. Questo problema, continua in quell'occasione Różewicz, è risolto dalla pittura. Qualunque sia il modo di affrontare la questione in poesia, le parole saranno sempre necessarie, ma questa contraddizione non sussiste per il pittore³⁵¹.

La necessità provata da giovane, quando era vicino al Gruppo di Cracovia, di "entrare nella mente" dei pittori, si risolveva spesso in insuccesso, come nel caso di Marysia Jaremińska, che alle domande incessanti del poeta sulle sue opere incompiute, non poteva far altro che rispondere: "Ech, ci literaci. Oni tylko mówią i mówią. A o czym tu mówić. Tu nie ma o czym mówić"³⁵². Con il passare degli anni, tuttavia, il bisogno di Różewicz di interrogarsi verbalmente circa il mistero dell'arte si affievolisce, e l'immagine pittorica basta a sé stessa: "Mnie teraz wystarczy sam obraz. Nie potrzebuję o nim mówić"³⁵³.

³⁴⁸ M. Śniedziewska, op. cit., p. 255.

³⁴⁹ T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy, *Korespondencja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, p. 478.

³⁵⁰ Ivi, p. 477; "Perché non sei diventato un pittore muto se scrivere poesia ti annoia, ti tormenta, ti affatica? Perché non sei diventato un pittore muto?"

³⁵¹ Ibidem.

³⁵² Ivi, p. 473; "Eh questi letterati. Parlano, parlano e basta. E di che parlare qui. Qui non c'è niente di cui parlare".

³⁵³ Ivi, p. 475; "Ora mi basta l'immagine. Non ho bisogno di parlarne".

Accanto all'idealizzazione dell'arte quale tipologia di poesia muta si affianca il desiderio del poeta di rimanere in silenzio e perfino di "lasciare in tasca" le proprie poesie senza vergarle sulla carta³⁵⁴.

Zwierciadło si apre dunque con due strofe nelle quali l'autore riconosce come "po latach zgiełku" lo abbia avvolto il silenzio: "cisza jest zwierciadłem / moich wierszy / ich odbicia milczą"³⁵⁵. Se il silenzio è qui interpretato esplicitamente come "specchio della poesia", sembra opportuno soffermarci brevemente sul titolo del componimento, ovvero sulla natura di questo oggetto, da sempre misterioso e affascinante per l'uomo, "animale catottrico"³⁵⁶.

Fin dalle epoche più remote lo specchio ha indotto filosofi e teologi a indagare il significato delle visioni riflesse in esso, riconoscendo non di rado nel suo potere la capacità di rappresentare l'irrappresentabile³⁵⁷. Nel suo denso studio Jurgis Baltrušaitis ripercorre la storia dello specchio dalle prime speculazioni della filosofia antica fino alla contemporaneità, soffermandosi in particolare sulla sua ampia fortuna nel Cinquecento, quando la scienza catottrica, diventata intrattenimento, gioco ottico, vede una larga diffusione. Ai nostri fini è rilevante notare quanto afferma Baltrušaitis:

Les mondes, matériel et spirituel, se trouvent unis, au sein des profondeurs inaccessibles d'un corps reluisant. Le miroir devient creuset d'immatériel et matière. Aussi c'est dans un miroir que l'on voit se révéler aux hommes le Jéhovah biblique. [...] Conçu comme un divertissement, le jeu optique finit par rejoindre une haute spéculation sur les révélations de l'invisible³⁵⁸.

Lo specchio sembra avere nella sua stessa natura la proprietà di creare un contatto fra il mondo visibile, e aggiungiamo esprimibile, e il mondo invisibile, ineffabile. Non a caso, dunque, Różewicz si serve di questa immagine, evocata a partire dal quadro di Rembrandt, per rappresentare in maniera iconografica il silenzio che inizia a permeare i suoi versi. Lo specchio

³⁵⁴ Ivi, p. 478.

³⁵⁵ "dopo anni di chiasso"; "il silenzio è lo specchio / delle mie poesie / i suoi riflessi tacciono".

³⁵⁶ U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, La nave di Teseo, Milano 2018, p. 14 (prima ed. Bompiani, Milano 1985).

³⁵⁷ Cfr. ad esempio: E. Fink, *Spiel als Weltsymbol*, W. Kohlhammer, Stuttgart 1960; J. Baltrušaitis, *Le miroir: révélations, science-fiction et fallacies*, A. Elmayan-Le Seuil, Paris 1978; Ju.I. Levin, *Lo specchio come potenziale oggetto semiotico*, in: *Il simbolo e lo specchio. Scritti della scuola semiotica di Mosca-Tartu*, a cura di R. Galassi, M. De Michiel, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli 1997; J. M. Lotman, *La semiotica dello specchio e della specularità*, in: *Il simbolo e lo specchio.*, op. cit.; U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, op. cit.; I. Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2001; A. Tagliapietra, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Bollati Boringhieri, Torino 2008; M. Ghilardi, *L'enigma e lo specchio. Il problema del volto nell'esperienza artistica contemporanea*, Esedra, Padova 2009.

³⁵⁸ J. Baltrušaitis, *Le miroir: révélations, science-fiction et fallacies*, A. Elmayan-Le Seuil, Paris 1978, p. 64; p. 78.

silente diventa una metafora attraverso la quale sembra andare oltre la strenua ricerca della parola poetica, nel tentativo di rinunciarvi e di accostarsi al mutismo della pittura.

Negli ultimi versi la morte e il silenzio trovano una loro concretizzazione nell'immagine dello specchio che si annerisce: “teraz poczerniale / martwe / umiera / bez odbicia / światła / oddechu”³⁵⁹. Lo specchio, che rappresenta il silenzio della poesia, “i cui riflessi tacciono”, non è più in grado di restituire alcuna immagine e si spegne senza luce né respiro (e ricordiamo come per Różewicz la poesia fosse “lotta per respirare”, “walka o oddech”). Ciò è volto a rappresentare non solo la trasformazione fisica del poeta (su cui si insiste nel particolare delle rughe e della vecchiaia di Rembrandt che è la stessa del poeta e nella quale egli appunto si riflette), ma anche la trasformazione della poesia che, come si è già detto, prende non già la forma di versi, ma di altro, fino ad annidarsi nel silenzio.

Per concludere il discorso sul ruolo dell'arte come riflesso dell'opera poetica, vale la pena citare una poesia di ambientazione cracoviana (nella dedica si legge “poesia cracoviana per Zosia e Jerzy Nowosielski) dello stesso periodo di *Zwierciadło*, inserita in seguito in *nożyk profesora* [il coltellino del professore, 2001], nella quale il punto di vista è leggermente mutato rispetto alla poesia precedente. L'opera nasce dall'idea che il poeta debba scrivere nonostante la paura di non essere più in grado di creare una buona poesia. Nasce soprattutto dalla convinzione che l'autore debba parlare delle proprie ansie, della morte, della solitudine, dell'inquietudine³⁶⁰.

Qui il poeta non si abbandona al silenzio, ma al contrario tenta invano di sottrarvisi in un'operazione difficoltosa che solo alla fine porterà al risultato sperato. In *patyszek* [bastoncino] Zosia e Jerzy Nowosielski spronano il poeta a scrivere ancora e tentano di aiutarlo nell'impresa; il poeta riformula quanto affermato durante la conversazione con Jerzy Nowosielski nel 1993 e afferma:

mówimy o wszystkim i niczym
nawet o pogodzie
mówimy nawet o tym
o czym mówić nie można
„Wovon man nicht
sprechen kann...”

³⁵⁹ “ora annerito / morto / muore / senza riflesso / luce / respiro”.

³⁶⁰ J. Trzeciak Huss, “Ty wiesz i słyszysz / Ja słyszę i wiem”. *O poetyckim dialogu Tadeusza i Jana Różewiczów*, in: *Próba rekonstrukcji*, a cura di T. Kunz, J. Orska, emg, Kraków 2014, p. 59.

ta formuła groźna
którą objawił sam pan
Wittgenstein – została przeze mnie
w porę odwrócona:
o czym mówić nie można
o tym trzeba mówić

o tym wiedzą kobiety starcy
dzieci i poeci dzieci³⁶¹

Dunque la celebre formula di Wittgenstein, qui riportata in originale, viene capovolta: “di ciò di cui non si può parlare, si deve parlare”. Il poeta si prende gioco dell’incomprensione del pittore nei confronti della propria difficoltà a scrivere versi: “łatwo Ci mówić / Malarzu”³⁶²; dopo una dolorosa riflessione sulla solitudine della vecchiaia e sui molti amici artisti ormai scomparsi, la crisi viene risolta nell’ultimo, laconico verso: “piszę” (scrivo).

Il tema dello specchio, e ancor più del volto, è ampiamente affrontato dalla critica, che lo riconosce giustamente come un motivo centrale e intimamente legato alla riflessione sull’identità. A nostro avviso non è stato tuttavia notato a sufficienza quanto questa immagine fortemente simbolica sia connessa al discorso sul silenzio del poeta, interpretato anche nell’ultima poesia citata, come un atto di sofferenza necessario.

Quanto finora esposto in merito allo specchio e al silenzio in Różewicz, è curiosamente affine a una visione onirica rappresentata ne *Le sangue d’un poète* (1930) di Jean Cocteau. In una dimensione atemporale sospesa nel nulla, un artista dona la propria bocca a una statua. Questa si rivolge a lui ordinandogli di attraversare uno specchio e il poeta, dopo aver esitato per un momento, compie il passaggio verso un’altra dimensione. L’attraversamento si svolge in una scena che, come avviene allo specchio della poesia, si annerisce nel silenzio, accompagnata dalla domanda posta dalla statua e dalla successiva affermazione fuori campo di una voce di uomo:

– Tu crois que ç’est si simple de se débarrasser d’une blessure, de fermer la bouche d’une blessure?

³⁶¹ T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 812; “Parliamo di tutto e di niente / persino del tempo / parliamo persino di ciò / di cui non si può parlare / “Wovon man nicht / sprechen kann...” / questa formula minacciosa / rivelata da / Wittgenstein è stata da me / capovolta per un momento: / di ciò di cui non si può parlare / si deve parlare / lo sanno le donne gli anziani / i bambini e i poeti bambini”.

³⁶² “facile per te parlare / Pittore”.

– Les miroirs feraient bien de réfléchir un petit plus avant de renvoyer des images³⁶³.

1.4 Il silenzio e il sacro

[...] ora il discorso, [...] man mano che si innalza, si abbrevia; e finita tutta l'ascesa si fa completamente muto e si unirà totalmente a colui che è inesprimibile

Dionigi Aeropagita

*Gott ist ein Wort
ein unausgesprochenes Wort*

*Dio è una Parola,
una Parola non pronunciata*

Meister Eckhart

Nella conversazione con Jerzy Nowosielski del 1993 di cui si è parlato nel paragrafo precedente, Różewicz esprime la propria ammirazione per l'arte pittorica poiché sostiene che alcune opere d'arte rappresentino un genere di poesia muta. La possibilità di dare voce alla poesia senza ricorrere alla parola sembra dunque un'aspirazione il cui paradosso può essere risolto solo nell'arte visuale (il poeta esclude infatti che qualcosa di simile possa avvenire nella musica).

Nowosielski, oltre a ribadire le affermazioni di Różewicz, aggiunge soltanto un breve, ma significativo commento, nel quale espone il suo personale punto di vista sulla proprietà dell'arte di comunicare senza la necessità di parlare; egli ritiene infatti che un certo tipo di arte sia affine alla mistica apofatica, che nega la possibilità di esprimere la natura del divino³⁶⁴.

Ricordiamo che Jerzy Nowosielski, di formazione cristiano-ortodossa, aveva appreso la tecnica della pittura di icone durante gli studi intrapresi presso il monastero di San Giovanni

³⁶³ J. Cocteau, *Le sangue d'un poète* (1930).

³⁶⁴ L'impossibilità di nominare il divino è al centro della riflessione dell'opera di Filone, *De mutatione nominum*: “[...] ‘È così difficile denominare l’Essere sussistente che neppure le potenze che lo servono ci possono dire il suo nome. Così dopo la lotta in cui Giacobbe fu coinvolto per la ricerca della virtù, egli chiese al Signore invisibile: ‘Dimmi il tuo nome’. Questi gli rispose: ‘Perché mi chiedi il mio nome?’ (Gen 32, 29), e si rifiutò di rivelargli il suo nome proprio e personale. Con ciò voleva dire: ‘Ne hai abbastanza della mia benedizione. Quanto ai nomi, vale a dire, quanto a quei simboli che servono ad indicare gli esseri creati, non cercarli quando hai a che fare con delle nature incorruttibili’. Non reputare, quindi, una sentenza dura quella che dichiara che l’altissimo è ineffabile, quando il suo stesso logos non ci può venire detto con il nome proprio. E, in verità, se egli è ineffabile, è anche inconcepibile e incomprendibile” cit. in B. Mondin, *Il problema del linguaggio teologico dalle origini ad oggi*, Editrice Queriniana, Brescia 1971, p. 51.

Battista di Leopoli tra il 1941 e il 1942³⁶⁵ e nella seconda metà degli anni Cinquanta perfezionò il suo stile caratteristico, nato proprio dalla fascinazione per l'icona e per l'arte sacra; nelle sue opere si riflette una visione dell'arte come sintesi di elementi materiali (oggettuali) e astratti (derivanti dall'intelletto) della realtà³⁶⁶.

Non stupisce dunque che per Nowosielski sia naturale individuare un'affinità tra l'attività artistica e la mistica apofatica, poiché quest'ultima presenta di per sé delle analogie con l'arte sacra e in particolare con la pittura di icone. L'arte nella sua forma più elevata, la pittura di icone e la mistica apofatica condividono un rapporto intimo con una dimensione altra, la cui esperienza non viene espressa verbalmente dal soggetto che la esperisce e che intende comunicarla. Il sacro, poiché nella visione di Nowosielski anche la pittura laica può essere investita di una forza sacrale, nel caso della pittura di icone si manifesta attraverso il simulacro, mentre all'interno della mistica apofatica è espresso con l'ausilio di espedienti retorici (affini per alcuni aspetti alle categorie negative di cui si è parlato a proposito della reticenza in Różewicz), volti a dire ciò che il divino *non* è, poiché si nega la possibilità di adoperare delle categorie positive per definire gli attributi di Dio³⁶⁷.

Fine della nostra indagine è mostrare come questi due poli intessano delle fitte trame con la concezione artistica non solo di Nowosielski, incline a riconoscere il legame dell'arte con la mistica, ma anche di Różewicz, la cui profonda e sempre negata religiosità si esprime in maniera analoga a quanto avviene nelle esperienze menzionate.

Come abbiamo visto nel paragrafo precedente, l'ineffabile della poesia prende le forme di uno specchio "i cui riflessi tacciono" e che si annerisce con l'approssimarsi del silenzio e della morte del poeta. Si è già ricordato come lo specchio rappresenti il luogo metaforico nel

³⁶⁵ Cfr. K. Cierni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2018, pp. 78-90.

³⁶⁶ E. Gorzadek et al., op. cit., p. 252.

³⁶⁷ Cfr. Dionigi Aeropagita, *Teologia mistica*, in Idem, *Tutte le opere*, a cura di P. Scazzoso, E. Bellini, Bompiani, Milano 2009, p. 609 e p. 611: "[...] quanto più noi ci eleviamo verso l'altro, tanto più le parole si contraggono per la visione di insieme delle cose intelleggibili. Così ora, penetrando nella caligine che sta sopra l'intelligenza, troveremo non la brevità delle parole, bensì la mancanza assoluta di parole e di pensieri. Là il discorso, discendendo dalla sommità verso l'infimo, secondo la misura della sua discesa, si allargava verso un'estensione proporzionata, ma ora esso, salendo dalle cose inferiori verso ciò che sta al di sopra di tutto, man mano che si innalza, si abbrevia; e finita tutta l'ascesa si fa completamente muto e si unirà totalmente a colui che è inesprimibile. Ma perché, dirai tu forse, mentre le affermazioni divine si pongono a partire dalla più alta, il procedimento negativo comincia a partire dalle ultime? Perché quando facevamo un'affermazione a proposito di colui che supera ogni affermazione dovevamo fare l'affermazione ipotetica e cominciando da ciò che a lui è più vicino, ma quando parliamo con procedimento negativo di colui che sta oltre ogni negazione, cominciamo col negare le qualità più lontane da lui. Forse che Dio non è vita e bontà più di quanto non sia aria e pietra? E non è più vero affermare che non è intemperante e non si adira che non dire che non parla e non pensa?".

quale convergono il mondo materiale e quello spirituale e come questo sia il motivo per cui ad esempio il Geova biblico si manifesta agli uomini in uno specchio³⁶⁸.

Pavel Florenskij intraprende il suo fondamentale studio sull'icona interrogandosi sul significato della definizione di Dio che si incontra nella confessione di fede, dove è chiamato "Creatore delle cose visibili e delle invisibili":

Но эти два мира - мир видимый и мир невидимый - соприкасаются. Однако их взаимное различие так велико, что не может не встать вопрос о границе их и соединяет. Как же понимает ее? Тут, как и в других вопросах метафизики, исходной точкой послужит конечное то, что мы уже знаем в себе самих. Да, жизнь нашей собственной души дает опорную точку для суждения об этой границе соприкосновения двух миров, ибо и в нас самих жизнь в видимом чередуется с жизнью в невидимом, и тем самым бывают времена [...] когда оба мира соприкасаются, и нами созерцается самое это присновение³⁶⁹.

Il filosofo russo individua nel sogno il più comune passo della vita verso l'invisibile: "soltanto lo stato a metà tra sonno e veglia, appunto il confine, è il tempo, o meglio il tempo-ambiente da cui scaturiscono le immagini oniriche"³⁷⁰. Mostrando la natura del sogno, nel quale il tempo scorre all'inverso, e che rispetto alle immagini ordinarie è un "*nihil visibile*", Florenskij intende preparare il lettore al tema principale della sua opera, ovvero l'esperienza mistica che è il presupposto della pittura di icone. Poiché infatti il suo tempo procede in senso contrario rispetto al tempo del mondo visibile, il sogno, sebbene anch'esso visibile, "è del tutto teologico, ovvero simbolico"³⁷¹.

L'esempio del sogno consente di riflettere su ogni trapasso da sfera a sfera. Florenskij sostiene che anche nella creazione artistica l'anima si sollevi dal mondo materiale ed entri in quello celeste, dove si nutre "senza immagini" della contemplazione di quel mondo e quando

³⁶⁸ J. Baltrušaitis, op. cit., p. 74.

³⁶⁹ P. Florenskij, *Ikonostas*, Mirfil, Russkaja Kniga, Sankt-Petersburg 1993, pp. 3-4; Trad. it. in P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Marsilio, Venezia 2018, p. 13: "Questi due mondi – il visibile e l'invisibile – sono in contatto. Tuttavia la differenza fra loro è così grande che non può non nascere il problema del confine che li mette in contatto, che li distingue ma altresì li unisce. Come si può intenderlo? Qui come nelle altre questioni metafisiche il punto di partenza è ciò che noi già sappiamo dentro di noi. Sì, la vita della nostra anima ci dà il punto d'appoggio per conoscere questo confine che mette in contatto i due mondi, infatti anche in noi la vita nel visibile si alterna alla vita nell'invisibile, sicché c'è un tempo [...] quando i due mondi si toccano e ci diventa contemplabile perfino questo congiungimento",

³⁷⁰ Ivi, p. 14.

³⁷¹ Ivi, p. 20.

se ne è impregnata torna, colma di conoscenza, al mondo terreno³⁷². La stessa cosa avviene nella mistica:

Общий закон везде один: душа восторгается из видимого и, потеряв его из виду, восхищается в область невидимого - это дионисическое растрожение уз видимого. И воспарив горé, в невидимое, она опускается снова к видимому, и тогда перед нею возникают уже символические образы мира невидимого - лики вещей, идеи: - это аполлиническое видение мира духовного³⁷³.

Per Florenskij è la pittura di icone, come strumento di conoscenza del sovrasensibile, ad avere lo scopo di elevare la coscienza al mondo spirituale, mostrando “spettacoli misteriosi e soprannaturali”³⁷⁴. È interessante come per il filosofo il pittore di icone rivesta il ruolo di testimone, il quale offre immagini delle proprie visioni³⁷⁵.

Lo stesso ruolo è attribuito da Różewicz al poeta, che in una poesia già citata e intitolata appunto *Świadek* [Il testimone], chiede di non entrare d'improvviso nella sua stanza, poiché vi si potrebbe incontrare “un testimone / muto e confuso / dell'amore / che sconfigge la morte”.

In *Il testimone* Różewicz si pone dunque quale tramite con una dimensione spirituale che si concretizza nella pratica poetica, e alla cui manifestazione nella parola egli assiste come fuori di sé, “muto e confuso”, quasi tutto ciò avvenisse al di là della propria volontà. L'elevazione dell'anima verso il mondo sovrasensibile nel processo artistico è invece rappresentata in un'altra splendida poesia dal titolo *Poeta w czasie pisania* [Il poeta mentre scrive, 1979], nella quale Różewicz descrive la sensazione di distacco dal mondo terreno e la commozione del poeta al ritorno fra le cose umane, ancora percepite come distanti e di fronte alle quali sottrae il proprio il volto, nell'impossibilità di proferire parola:

³⁷² Ivi, pp. 21-22.

³⁷³ P. Florenskij, *Ikonostas*, op. cit., p. 20; Cit. it. in P. Florenskij, op. cit., p. 22: “La legge generale è la stessa: l'anima si inebria del visibile e, perdendolo di vista, si estasia dell'invisibile – questa è l'abolizione dionisiaca dei ceppi del visibile. Sollevata che si sia nell'invisibile, cala di nuovo nel visibile dove le vengono ancora incontro le immagini simboliche del mondo invisibile – i volti delle cose, le idee: questa è la visione apollinea del mondo spirituale”.

³⁷⁴ Ivi, p. 37.

³⁷⁵ Ivi, p. 39; “[...] che cos'è infatti l'immagine di Dio, la Luce spirituale del santo sguardo, se non il Suo Nome tracciato sul santo volto? Gli assomiglia in quanto suo testimone il mistico, che quand'anche parli di sé, tuttavia testimonia Dio, e attraverso sé stesso non rivela sé ma Lui, così come i pittori di icone, questi *testimoni* dei testimoni, attestano non l'arte dell'icona o se stessi, ma i santi testimoni del Signore, e Lui con loro. Fra tutte le dimostrazioni filosofiche dell'esistenza di Dio la più persuasiva è quella di cui non è fatta menzione nei manuali. Si può formulare nel sillogismo: “Esiste la Trinità di Rublëv, perciò Dio è”.

Poeta w czasie pisania
to człowiek odwrócony
tyłem do świata
do nieporządku
rzeczywistości

Poeta w czasie pisania
jest bezbronny
łatwo go wtedy zaskoczyć
ośmieszyć przestraszyć

wynurzył się
wyszedł ze świata
zwierzęcego
na wędrownych piaskach
widać ślady jego ptasich
nózek

z oddali dochodzą jeszcze
głosy słowa
ziarnisty śmiech
kobiet

ale nie wolno mu
spojrzeć
za siebie

wyrzucony na powierzchnię
pusty poniewiera się
po mieszkaniu

zakrywa twarz
na której maluje się
zdumienie
błąka uśmiech
jeszcze nie potrafi
odpowiadać
na najprostsze pytania

słyszał
oddech wieczności
przyśpieszony
nieregularny³⁷⁶

Il gesto del poeta che nasconde il proprio volto “sul quale si dipinge dello stupore” è un’immagine significativa. Abbiamo già ricordato come il volto sia una dei temi più frequenti nell’opera di Różewicz³⁷⁷ e in questo motivo Robert Cieślak intravede un simbolo privilegiato per rappresentare l’uomo come individuo, conoscibile a fondo solo attraverso la descrizione delle proprie “espressioni mutevoli” (come si legge in *zadanie domowe*, di cui si è parlato nel precedente paragrafo). Dalla capacità di rappresentare la mutevolezza dell’espressione del volto dipenderebbe, a suo avviso, la “verità” poetica³⁷⁸.

Il volto è altresì inteso da Florenskij come ciò che vediamo nell’esperienza diurna che rivela la realtà terrena e in questo senso può essere sinonimo di manifestazione (manifestazione della coscienza diurna)³⁷⁹. Al volto, esattamente come avviene in molte poesie di Różewicz, Florenskij oppone la maschera: “che ha una certa somiglianza al volto, che si presenta come volto, e che spacciandosi per tale è scambiata per volto, ma dentro è vuota in senso sia fisico materiale, sia metafisicamente”³⁸⁰.

È interessante come la riflessione di Florenskij sull’opposizione volto-maschera converga con la stessa opposizione presente in più luoghi dell’opera del poeta. Vi è ragione di credere che Różewicz conoscesse gli scritti di Florenskij, e ciò potrebbe fornire una possibile spiegazione alle molte analogie riscontrabili tra la sua poesia e il saggio sull’icona del filosofo. Mentre oltrecortina le opere di Florenskij iniziarono ad essere più conosciute solo dopo la caduta dell’Unione Sovietica (ricordiamo tuttavia che la prima edizione in assoluto del suo capolavoro del 1914 fu pubblicata in italiano, a cura di Elémire Zolla, già nel 1974³⁸¹), una

³⁷⁶ T. Różewicz, *Poezja*, t. 3, op. cit., p. 200; “Il poeta mentre scrive / è un uomo rivolto / di spalle al mondo / al disordine / della realtà / Il poeta mentre scrive / è indifeso / è facile allora prenderlo alla sprovvista / ridere di lui / spaventarlo / è emerso / è uscito dal mondo / animale / sulla sabbia mutevole / si vedono le orme delle sue gambette / d’uccello / da lontano giungono ancora / voci parole / il riso granuloso / di donne / ma non può / guardare / dietro di sé / rigettato sulla superficie / vuoto va ramingo / per la casa / nasconde il volto / sul quale si dipinge / dello stupore / vaga un sorriso / ancora non riesce / a rispondere / alle domande più semplici / ha sentito / il respiro dell’eternità / accelerato / irregolare”.

³⁷⁷ Cfr. A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, op. cit., pp. 336-358.

³⁷⁸ R. Cieślak, op. cit., p. 14.

³⁷⁹ P. Florenskij, op. cit., p. 26.

³⁸⁰ Ivi, pp. 27-28.

³⁸¹ P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità. Saggio di teodicea ortodossa in dodici lettere*, introduzione e cura di E. Zolla, Rusconi, Milano 1974.

prima traduzione polacca dei suoi scritti risale al 1981, a cura di Zbigniew Podgórzec e con un'introduzione di Jerzy Nowosielski³⁸². Alla luce dell'intimo rapporto tra i due, e delle loro lunghe conversazioni sull'arte, è lecito pensare che a Różewicz fosse giunto almeno questo volume, nel quale è inserito anche il celebre saggio sull'icona.

Tornando all'opposizione maschera-volto, notiamo come sia per Różewicz che per Florenskij il volto sia una manifestazione di una certa realtà e si ponga come mediatore tra conoscitore e conosciuto, come l'aprirsi alla nostra vista e alla nostra intelligenza della realtà conosciuta. Quando il volto, afferma il filosofo, non riflette l'immagine di Dio, ma fornisce una visione fallace, ingannandoci e mostrandoci cose inesistenti, allora si fa maschera³⁸³.

Florenskij nota come "una maschera, una maschera di pietra invece d'un volto" venne attribuita da Dostoevskij a Stavrogin, a intendere la disintegrazione della sua persona³⁸⁴. A Stavrogin si riferisce anche Ryszard Przybylski, che lo porta a esempio del sommo grado di ateismo possibile. Stavrogin non nega infatti l'esistenza di Dio, poiché è del tutto indifferente alla domanda circa la sua esistenza; è dunque tiepido, "né caldo né freddo", secondo il celebre passo dell'Apocalisse³⁸⁵.

Non a caso, forse, il personaggio dei *Demoni* si incontra anche in un poema inserito nella raccolta *Terzo volto* del 1968, dal titolo *Spadanie czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego* [*La caduta, ovvero degli elementi verticali e orizzontali nella vita dell'uomo contemporaneo*]. Si tratta di un poema dai toni ironici, nel quale si sostiene come sia ormai impossibile esperire una caduta morale verso il fondo dell'abisso, poiché nel mondo contemporaneo abbandonato dagli dei (ovvero nel "tempo di povertà" cantato da Hölderlin), non è più possibile caduta né elevazione spirituale. Różewicz riporta alcune battute della conversazione fra Nikolaj Stavrogin e lo *starec* Tichon, durante la quale il

³⁸² P. Florenskij, *Ikonostas i inne szkice*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1981.

³⁸³ Florenskij prosegue il discorso approfondendo le radici del termine "maschera" e dell'antica destinazione sacra di questi oggetti, "che non erano quali le concepiamo oggi, ma un genere di icone". Approfondisce inoltre l'accezione del termine "larva", corrispondente a "maschera". Già per i Romani aveva assunto il significato di un'impronta lasciata dal morto, di una forza oscura e vampiresca "che si mantiene grazie al vigore animante del sangue e d'un volto vivo, cui la maschera astrale possa attaccarsi, risucchiando il volto e spacciandolo come il proprio essere". Crediamo che a una simile accezione del termine *larwa*, ovvero intesa come maschera, si riferisse anche Różewicz intitolando in questo modo una poesia della raccolta *Twarz trzecia*. Il termine in tale accezione è presente in più luoghi anche nei *Dziady* di Adam Mickiewicz, dove ad esempio nella terza parte l'angelo custode afferma di essere apparso a Konrad nelle fattezze di "un'orribile larva infernale" (che sarebbe dunque più appropriato tradurre con "spettro", "fantasma") per spaventarlo e ridestare la sua coscienza ("Przybierałem wtenczas postać / obrzydłej larwy piekielnej / by cię straszyć, by cię chłostać"), cfr. A. Mickiewicz, *Dziela wszystkie*, tom III, a cura di T. Pini, Nakład księgarni H. Altenberga, Lwów, p. 124.

³⁸⁴ P. Florenskij, op. cit., p. 30.

³⁸⁵ R. Przybylski, *Droga do Emaus*, op. cit., p. 125.

protagonista, prima di confessare la violenza compiuta su una bambina, afferma la sua impossibilità di credere in Dio e chiede allo *starec* se la sua fede sia davvero in grado di smuovere le montagne³⁸⁶.

Ryszard Przybylski sostiene che ogni tentativo di uscire dal circolo dell'indifferenza conduca a un ritorno a Cristo o al suicidio e individua in *Regio*, di un anno successivo a *Terzo volto*, il volume in cui dal soggetto lirico di Różewicz si alza finalmente “un grido di negazione”: “Nareszcie z jego piersi wyrwał się krzyk negacji. Pobłogosławmy ten wrzask apostaty”³⁸⁷.

Con Przybylski il poeta intrattenne una fitta corrispondenza per quasi cinquant'anni, in gran parte su temi quali l'esistenza di Dio, la fede e la creazione artistica. In una di queste lettere Różewicz confessa all'amico di aver imparato a scrivere non solo dai poeti, ma anche dal Vangelo, che lo accompagna da oltre cinquant'anni e che di tanto in tanto apre in luoghi casuali per leggersi dei passi, interpretati come prefigurazioni del futuro³⁸⁸.

Aveva ragione, dunque, Przybylski a benedire “il grido dell'apostata”, poiché da *Regio* in poi il rapporto con il divino sembra dispiegarsi in maniera diversa, svelando un profondo senso del sacro che tuttavia fatica nei versi a trovare una forma per esprimersi. Come sostiene Mircea Eliade, l'uomo prende coscienza del sacro quando esso si manifesta, poiché si mostra come qualcosa del tutto diverso dal profano³⁸⁹. Eliade individua nella ierofania:

eine Realität, die nicht von unserer Welt ist, manifestiert sich in Gegenständen, die integrierende Bestandteile unserer ‘natürlichen’, ‘profanen’ welt sind. Der moderne Abendländer empfindet ein gewisses Unbehagen gegenüber manchen Manifestationsweisen des Heiligen: es fällt ihm schwer, zu begreifen, daß für gewisse menschliche Wesen das Heilige sich in Steinen oder in Bäumen manifestieren kann. Wir werden jedoch bald sehen, daß es sich nicht um eine Anbetung des Steines oder des Baumes als solche handelt. Der heilige Stein, der heilige Baum werden nicht als Stein oder als Baum verehrt; sie werden verehrt, weil sie Hierophanien sind. weil sie etwas ‘zeigen’, was nicht mehr Stein oder Baum ist, sondern das Heilige, das Ganz andere³⁹⁰.

³⁸⁶ T. Różewicz, *Poezja*, t. 2, op. cit., p. 387.

³⁸⁷ R. Przybylski, *Droga do Emaus*, op. cit., p. 125; “Finalmente dal suo petto si è alzato un grido di negazione. Benediciamo l'urlo dell'apostata”.

³⁸⁸ R. Przybylski, T. Różewicz, *Listy i rozmowy 1965-2014*, a cura di K. Cierni, Sic!, Warszawa 2019, p. 241.

³⁸⁹ M. Eliade, *Das Heilige und das Profane*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1957, p. 15.

³⁹⁰ Ivi, pp. 15-16; Trad. it. in: M. Eliade, *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino 2020, p. 14: “la manifestazione di una realtà che non appartiene al nostro mondo, in oggetti che fanno parte integrante del nostro mondo “naturale”, “profano”. L'uomo occidentale moderno prova un certo disagio di fronte a talune forme di manifestazione del sacro: gli è difficile accettare il fatto che, per certi esseri umani, il sacro possa manifestarsi nelle pietre o negli alberi. Ma, come vedremo, non si tratta di venerare la pietra o l'albero *in sé stessi*. La pietra

Se è vero, come sostiene Przybylski, che da *Regio* in poi Różewicz sembra porsi in maniera diversa nei confronti della sfera spirituale, nell'analisi dei manoscritti nella prima parte di questo lavoro abbiamo mostrato una caratteristica fondamentale di questa rinnovata concezione poetica, che traspare nel processo creativo. Nei manoscritti relativi alla composizione di *Do Piotra*, ad esempio, la parola poetica, che come si è visto assume dei connotati quasi divini, si manifesta al poeta in maniera molto simile alla descrizione della ierofania di Eliade. La parola può mostrarsi al poeta nella forma di una pietra, di un albero, di una pianta, e così via in una lunga enumerazione di elementi del mondo sensibile, di comuni fenomeni naturali. Ciò avvalorava la nostra tesi circa la natura intimamente sacra che la parola riveste nell'orizzonte di valori di Różewicz, il quale ne accoglie le manifestazioni in un'esperienza sovrasensibile che afferma di non voler più esprimere a parole³⁹¹.

Il grande tema del silenzio, relativo soprattutto agli anni Novanta e che abbiamo fin qui sviluppato in alcune delle sue declinazioni, procede in parallelo con il discorso sulla spiritualità. Del resto una rappresentazione simile alla ierofania di Eliade si ritrova non solo nei manoscritti, ma anche nella versione a stampa di un'altra poesia, senza titolo, di *Bassorilievo*:

poezja nie zawsze
przybiera formę
wiersza

po pięćdziesięciu latach
pisania
poezja
może się objawić
poecie
w kształcie drzewa
odlatującego
ptaka

sacra, l'albero sacro non sono adorati in quanto tali; lo sono, invece, proprio per il fatto che sono *ierofanie*, perché "mostrano" qualcosa che non è più né pietra né albero, ma il *sacro*, il *ganz andere*".

³⁹¹ Jacek Łukasiewicz tra i primi ha riconosciuto come Różewicz creda nella natura soprannaturale della poesia, o meglio nella sua sacralità trascendente dinanzi al soggetto che la esperisce. Cfr. J. Łukasiewicz, *Zwiastowanie poezji*, "Odra" nr. 5 (1997), pp. 52-56.

światła

przybiera kształt

ust

gnieździ się w milczeniu

albo żyje w poecie

pozbawiona formy i treści³⁹²

La tendenza ad attribuire a semplici fenomeni naturali, relativi al nostro mondo “profano” come afferma Eliade, una dimensione superiore nella quale il divino si manifesta al soggetto, ha portato alcuni studiosi a intravedere una vicinanza della sensibilità di Różewicz alla filosofia buddista³⁹³. Anche nella poesia appena citata l’albero, l’uccello che vola via, la luce, sono elementi della natura che si manifestano al poeta come delle ierofanie e come tali sono avvolte dal silenzio o vivono all’interno del poeta come pura coscienza. È chiaro che Różewicz non parla qui esplicitamente dell’apparizione del sacro, bensì della poesia, ma abbiamo già analizzato come la Parola e Dio nei brogliacci preparatori di alcune poesie fondamentali, quali *bez*, siano espressioni sovrapponibili e sinonimiche; all’interno di *Bassorilievo*, inoltre, il discorso sulla parola poetica e quello su Dio procedono in parallelo. Per questa ragione riteniamo possibile interpretarli come elementi di una più ampia totalità che è il vero oggetto di quest’opera.

Dorota Heck nota l’importanza degli elementi della natura nell’opera del poeta, nei quali noi rivediamo le ierofanie di Eliade, e sottolinea inoltre le frequenti associazioni di Dio con il Nulla e il vuoto, riconducendo entrambi questi motivi alla mistica di Meister Eckhart e alla filosofia orientale. Riconosce come quest’attitudine spirituale si incontri in particolare in *Bassorilievo* e cita a tal proposito gli ultimi versi di *Czytanie księzek* [Lettura di libri]:

siedzę pod jabłonką

na otwartym zeszycie drżą

cienie gałęzi

jabłonka przekwita

³⁹² T. Różewicz, *Poezja*, t. 3, op. cit., p. 255; “la poesia non sempre / prende la forma / di un verso / dopo cinquant’anni / di scrittura / la poesia / si può mostrare / al poeta / nella forma di un albero / di un uccello / che vola via / di luce / prende la forma / di labbra / si annida nel silenzio / o vive nel poeta / senza forma né contenuto”.

³⁹³ D. Heck, *Różewicz mistyczny: z notatek*, “Teksty Drugie” (1994) nr 2 (26), p. 145.

płatki opadają na stolik
na trawę na książkę³⁹⁴

Nei primi versi della stessa poesia compare inoltre il motivo del volto coperto, ma in questo caso è la poesia a ritrarre la propria immagine e a ingannare il poeta:

obudziłem się słońcem
miałem uczucie że zbliża się
do mnie poezja
ale to było złudzenie
(poezja zakryła oblicze)³⁹⁵

Il gesto di celare il volto sembra dovuto al ritrarsi stesso della poesia, che si sottrae alla volontà del poeta, come vivendo al di fuori di lui per assumere forse le forme dell'albero dei versi finali, in analogia con quanto avviene in ****la poesia non sempre*, che abbiamo già citato.

Già nel 1982, dunque nove anni prima dell'uscita di *Bassorilievo*, Andrzej Zieniewicz proponeva un confronto fra l'atteggiamento di un maestro Zen e l'attitudine di Różewicz: "Nauczyciel zen w odpowiedzi na 'generalizujące' pytania uczniów kładzie palec na liściu, podnosi w górę kamyk, przymyka oczy. Różewicz postępuje tak samo. [...] Różewicz uprawia taki zen, na jaki nas stać pod koniec wieku"³⁹⁶.

Il tipo di Zen "adeguato ai nostri tempi" e che a detta di Zieniewicz praticerebbe Różewicz, consiste in particolare nella ricerca di una parola in grado di esprimere l'esperienza interiore in relazione al sacro, di una parola che a tale scopo aspira a farsi silenzio. È in questa accezione che anche Anna Sobolewska ha proposto un accostamento tra la filosofia buddista e la poesia di Różewicz, riconoscendo come la questione dei limiti dell'espressività sia al centro del pensiero filosofico e religioso d'Oriente³⁹⁷. Furono infatti i pensatori del Buddismo Zen i primi a riconoscere la convenzionalità del linguaggio e il fatto che la parola è sempre una

³⁹⁴ T. Różewicz, *Poezja*, t. 3, op. cit., p. 264; "siedo sotto al melo / sul quaderno aperto tremano / le ombre i rami / il melo sfiorisce / i petali cadono sul tavolino / sull'erba sul libro".

³⁹⁵ Ibidem; "mi sono svegliato col sole / ho sentito che si avvicinava / a me la poesia / ma era un'illusione / (la poesia ha nascosto il volto)".

³⁹⁶ A. Zieniewicz, *Różewicz – cisza wiersza (zapiski)*, "Poezja" fasc. 5/6 (1982); "In risposta alle domande 'generiche' degli studenti, l'insegnante Zen mette un dito sulla foglia, solleva un sassolino verso l'alto e chiude gli occhi. Różewicz fa lo stesso. [...] Różewicz pratica un tipo di Zen che possiamo permetterci alla fine del secolo".

³⁹⁷ A. Sobolewska, *Poeci wobec niewyraźnego*, in: *Literatura wobec niewyraźnego*, a cura di W. Bolecki e E. Kuźma, op. cit., p. 234.

generalizzazione e un'astrazione, sottolineando la sproporzione del linguaggio rispetto alla realtà spirituale che si cerca di testimoniare³⁹⁸; crediamo, in accordo con Sobolewska, che queste siano le stesse problematiche che l'autore tenta di mettere in rilievo, e di superare, nei propri versi.

Sembra opportuno a questo punto ricordare quanto osservato da Luigi Marinelli rispetto alla poesia di Wisława Szymborska e applicabile senz'altro anche all'opera di Różewicz, che del vuoto e della mancanza ha fatto uno dei suoi temi più ricorrenti, in particolare nella fase tarda:

Per il Chàn/Zen infatti, proprio i concetti di vuoto e di assenza sono quelli fondanti della realtà, giacché il “non essere” è il primo fondamento dell’ “essere” (nel cosiddetto *Sutra del cuore*, uno dei testi più famosi e fondamentali del buddhismo zen, viene quindi messo il segno di identità “tra i fenomeni, cioè tutto ciò che è oggetto dei sensi, *shiki*, e il vuoto, *kū*”; Tollini 2012 p. 29); mentre in generale l'andamento di tali ragionamenti nei testi dei grandi maestri e patriarchi cinesi e giapponesi si muove su linee binarie di (falsi) opposti, in modi perlopiù indiretti, enigmatici, paradossali, ironici e antifrastici.

Lo stesso, quasi lo stesso, e a volte proprio lo stesso, avviene nel discorso poetico (e anche nelle piccole prose) di Wisława Szymborska. Anche nella sua visione, infatti, la guerra e l'erba dei prati, la gioia e la tristezza, l'incanto e la disperazione, la fine e l'inizio, il tempo e l'eternità, il sonno e la veglia, la necessaria (ma mai scontata) distinzione fra cause ed effetti, opposti sentimenti, parole e silenzio, corpo e anima, cielo e mondo, vita e morte, non inficia l'unità dell'Essere³⁹⁹.

Analogamente a questo osservato in merito a Szymborska, anche in *Bassorilievo* la sostanziale sussistenza di parola e silenzio, vuoto e sacro, morte del corpo e dialogo con l'aldilà, poesia e impossibilità di scrivere, non confutano, ma rafforzano l'unità del mondo poetico di Różewicz. Il suo rinnovato atteggiamento nei confronti del sacro, che ha spinto come abbiamo visto a individuare delle analogie interessanti con la filosofia orientale, non è il gesto di chi, come avrebbe auspicato Przybylski, che nelle sue lettere invoca una piena conversione del poeta (“nie można nie wierzyć”, scriverà il critico esortando il poeta a comporre un poema su Emaus⁴⁰⁰), abbraccia una qualsivoglia fede in un totale ricongiungimento con il divino; la posizione di Różewicz è la situazione di chi accetta l'ignoranza e l'incertezza. Che egli non

³⁹⁸ Ibidem.

³⁹⁹ L. Marinelli, *Z come Zen in Un alfabeto del mondo*, a cura di A. Ceccarelli, L. Marinelli, M. Piacentini, Donzelli, Roma 2016, p. 231.

⁴⁰⁰ R. Przybylski, T. Różewicz, op. cit., p. 103; “non si può non credere”.

riesca a sfuggire all'incertezza costituisce una dichiarazione di fallimento⁴⁰¹; il fatto che il poeta sia in grado di ammettere tale fallimento è sicuramente, come sostiene Brzozowski, una vittoria sull'essere perduti; una vittoria "fragile, indistinta, umile e piccola, proprio come un bassorilievo, ma nei limiti prefissati, la più completa possibile"⁴⁰².

A proposito della complessa religiosità di Różewicz, tanto spesso messa in discussione dalla critica⁴⁰³, vale la pena riportare una riflessione di Andrzej Skrendo, il quale individua come opposizione centrale all'interno della poetica dell'autore il continuo alternarsi di mancanza e di eccesso, ovvero la mancanza di realtà e l'eccesso dei suoi sostituti. Per mancanza di realtà si intende la scomparsa della base ontologica sulla quale un tempo poggiava la società della cultura; i sostituti della realtà sono invece i prodotti della contemporanea cultura di massa e dei media⁴⁰⁴. Nella mancanza Skrendo riconosce in primo luogo l'assenza di Dio (pensiamo alla poesia *bez* [senza]) e sottolinea come l'esperienza religiosa, paradigmatica per il modernismo, non sia un'esperienza di pienezza e di sicurezza della salvezza, quanto un'esperienza della mancanza, della solitudine e dell'inquietudine⁴⁰⁵.

Skrendo osserva come l'autore di *Bassorilievo* guardi con rara convinzione e durezza al vuoto lasciato dall'assenza di Dio e ci inviti a guardarlo insieme a lui; infine si chiede: "esiste un'azione più religiosa?"⁴⁰⁶. Ed è, paradossalmente, proprio nel momento in cui l'autore fa soffermare la nostra attenzione sulle forme ormai vuote del santuario (immagine ricorrente anche in ****Wygaśnięcie Absolutu niszczy*) e quando si rappresenta mentre prega da solo nel vuoto lasciato da Dio (come avviene nei primi abbozzi di *bez* che abbiamo analizzato) che traspare, come puntualmente osserva Skrendo, tutta la sua religiosità.

A partire dall'idea del vuoto in *Bassorilievo*, sulla quale ci siamo soffermati nell'analisi dei manoscritti (a proposito ad esempio dell'immagine del cielo vuoto o del santuario vuoto, come si è già ricordato), Dorota Heck instaura un'analogia non solo con la filosofia orientale, ma anche con la mistica apofatica, riconoscendo inoltre come nelle raccolte precedenti *Bassorilievo* non vi sia una così evidente "dissoluzione nel vuoto"⁴⁰⁷.

⁴⁰¹ A. Skrendo, *Granice literatury*, op. cit., p. 327.

⁴⁰² J. Brzozowski, *Mieszkaniec krainy bez świata*, op. cit., p. 165

⁴⁰³ Michał Januszkiewicz ripercorre la disputa interna alla critica attorno alla religiosità di Różewicz, cfr. J. Januszkiewicz, *Różewicz - nihilista*, "Teksty Drugie" nr. 3 (2007), pp. 42-57.

⁴⁰⁴ A. Skrendo, *Przodem Różewicz*, PAN, Warszawa 2012, p. 11.

⁴⁰⁵ Ibidem.

⁴⁰⁶ Ibidem.

⁴⁰⁷ D. Heck, *Różewicz mistyczny: z notatek*, op. cit., p. 144.

Heck si rifà soprattutto agli scritti di Meister Eckhart e ne evidenzia le consonanze con il pensiero poetico-spirituale del poeta, riportando ad esempio questo passo del teologo tedesco: “Augustinus sagt: ‘Die ganze Schrift ist eitel. Sagt man, daß Gott ein Wort sei, so ist er <damit> ausgesprochen; sagt man <aber>, Gott sei ungesprochen, dann ist er unausprechbar”⁴⁰⁸. Heck rivede nell’“interno vuoto della cattedrale” degli ultimi versi di ****Wygaśnięcie Absolutu niszczy* [****L’estinzione dell’Assoluto annienta*] lo stesso vuoto (Eckhart parla di vanità, *eitel*) delle Sacre Scritture che si incontra nel linguaggio mistico tradizionale⁴⁰⁹.

Come è noto, alla base della mistica apofatica si trova l’aporia per cui se il divino è oltre ogni possibile definizione sarebbe impossibile affermarne l’esistenza o l’inesistenza e di conseguenza la posizione agnostica risulterebbe la più giustificata logicamente⁴¹⁰. Tuttavia, come puntualizza Jan Andrzej Kłoczowski: “Jednak nie jest to tylko problem logiczny, lecz religijny, bowiem człowiek wierzący ma świadomość ponadwerbalnej, niemożliwej do wysłowienia relacji z Bogiem”⁴¹¹. La teologia simbolica si fonda sulla Sacra Scrittura e sulla convinzione (che ha un fondamento biblico) che nel mondo visibile possiamo trovare tracce di Dio: “in tutta la potenza del mondo visibile c’è un Dio invisibile e la ragione rivelatrice della verità” (san Paolo, Rm 1,20)⁴¹².

Kłoczowski rileva come la questione essenziale sia dunque discernere quei segni attraverso i quali si può scoprire la presenza di Dio e questa presenza, sostiene, è più importante della conoscenza. Il mistico tende a ottenere la grazia della presenza di Dio ed essere unito a lui; la teologia negativa è importante per il mistico perché gli consente di evitare facili semplificazioni e antropomorfizzazioni nella comprensione di Dio. Non si tratta infatti di evitare un errore cognitivo, ma del timore di adorare il vero Dio, che è ineffabile e indicibile⁴¹³.

La teologia negativa, che indica l’infinita pienezza dell’essere divino come “nulla”, risale al neoplatonismo, a Plotino e a Proclo, passando poi per Dionigi l’Aeropagita, e da lì nel mondo medievale fino a Meister Eckhart⁴¹⁴ e sostiene che la natura di Dio sia al di là della

⁴⁰⁸ M. Eckhart, *Werke*, Band I, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1993, p. 565; “Agostino dice: tutta la Scrittura è vana. Se si dice che Dio è una Parola, viene espresso; se si dice che Dio è inespresso è inesprimibile”. Trad. it. in M. Eckhart, *I Sermoni*, a cura di M. Vannini, edizioni paoline, Milano 2002, p. 397

⁴⁰⁹ D. Heck, *Różewicz mistyczny: z notatek*, op. cit., p. 144.

⁴⁰⁹ Ivi, p. 146.

⁴¹⁰ J. A. Kłoczowski, *Drogi człowieka mistycznego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, p. 41.

⁴¹¹ Ibidem; “non si tratta di un problema logico, ma religioso, perché il credente è consapevole di un rapporto soprannaturale, indicibile, con Dio”.

⁴¹² Ivi, p. 40.

⁴¹³ Ivi, p. 42.

⁴¹⁴ A. Silesius, *Il pellegrino cherubico*, a cura di G. Fozzer, M. Vannini, edizioni paoline, Milano 1989, p. 111.

comprensione umana e che per questo sia ineffabile; come si legge in un passo di Meister Eckhart (che si rifà erroneamente a sant'Agostino, mentre si tratterebbe della *Teologia mistica* di Dionigi l'Aropagita⁴¹⁵): “Das Schönste, was der Mensch über Gott auszusagen vermag, das besteht darin, daß er aus der Weisheit des inneren Reichtumes schweiges könne”⁴¹⁶.

Nello stesso sermone, *Renovamini spiritu mentis vestrae*, leggiamo come nella concezione del teologo tedesco Dio sia un puro nulla: “Sage ich weterhin: ‘Gott ist *ein Sein*’ – es ist nicht wahr: Er ist ein überseiendes Sein und eine überseiende Nichtheit”⁴¹⁷. Tale concetto verrà ripreso inoltre dal teologo tedesco di Breslavia Angelus Silesius, che si rifà direttamente a Meister Eckhart osservando come “die zarte Gottheit ist ein Nichts und Übernichts: wer nichts in allem sieht, Mensch, glaube, dieser sichts!”⁴¹⁸.

Dariusz Szczukowski ha ribattuto a quanti hanno accostato la mistica apofatica alla poesia di Różewicz, che in quest'ultimo la negatività non deriva dall'impossibilità di esprimere la conoscenza di Dio o un'esperienza mistica, ma indica il coinvolgimento di tutti gli atti cognitivi o interpretativi dell'uomo nella contingenza⁴¹⁹. Non siamo d'accordo con quest'affermazione, poiché, come si è già detto, l'aspirazione al silenzio sembra invece diretta a realizzare, paradossalmente, la forma più pura dell'espressione poetica, nella ricerca di quei “segni” del mondo sensibile nei quali si può scoprire la presenza di Dio, in piena analogia, dunque, con il pensiero mistico.

A questo proposito pensiamo ad esempio alla poesia dedicata a Giovanni XXIII dal titolo *jest taki pomnik* [c'è una statua] della raccolta *Szara strefa* [Zona grigia, 2002], nella quale il poeta dialoga con la statua del papa che si trova a Ostrów Tumski a Breslavia, una delle molte statue dedicate a personaggi cari all'autore che popolano i suoi versi. In questo componimento, dopo aver descritto ironicamente le fattezze della statua “simile a un barile” che svisliscono e umiliano la personalità del Papa Buono, il poeta immagina negli ultimi versi di essere benedetto dalla mano di pietra del papa:

⁴¹⁵ M. Eckhart, *I Sermoni*, op. cit., p. 552.

⁴¹⁶ M. Eckhart, *Werke*, Band II, op. cit., p. 191; “Ciò che l'uomo può dire di più bello di Dio è saper tacere, per la sapienza dell'interiore ricchezza”, trad. it. M. Eckhart, *I Sermoni*, op. cit., p. 552.

⁴¹⁷ Ibidem; “Se dico che Dio è un essere, non è vero. È un essere al di sopra dell'essere e un nulla al di sopra dell'essere”.

⁴¹⁸ F. Roat, *Beatitudine: Angelus Silesius e il pellegrino cherubico*, Ancora, Milano 2019; “la soave Divinità è nulla e oltre-il-nulla: / Chi il nulla in tutto vede, credimi uomo, vede bene”.

⁴¹⁹ D. Szczukowski, *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Universitas, Kraków 2008, p. 23.

Ty pozostałeś sobą nie tracisz
dobrego humoru i kamienną
ręką z brzucha wystającą
jak z granitowej beczki
błogosławisz mi
Tadeuszowi Judzie z Radomska
o którym mówią że
jest „ateistą”
ale mój Dobry Papieżu
jaki tam ze mnie ateista
ciągle mnie pytają
co pan myśli o Bogu
a ja im odpowiadam
nieważne jest co ja myślę o Bogu
ale co Bóg myśli o mnie⁴²⁰

Notiamo come nei versi conclusivi (“nieważne jest co ja myślę o Bogu / ale co Bóg myśli o mnie”), nei quali è racchiusa l’essenza del pensiero religioso dell’autore, risuonino le parole riportate da Meister Eckhart e attribuite a Dionigi l’Aeropagita che abbiamo già citato: “Das Schönste, was der Mensch über Gott auszusagen vermag, das besteht darin, daß er [...] schweiges könne”⁴²¹.

Różewicz non era incline a condividere le proprie opinioni sulla tematica religiosa e, come afferma anche in questa poesia, tendeva a eludere ogni domanda sull’argomento. Anche nei suoi versi la “negatività” si esprime in maniera particolare in relazione al rapporto con il divino, la cui natura viene taciuta o il giudizio su di essa lasciato in sospeso, come avviene nel celebre distico antinomico di *bez*: “życie bez boga jest możliwe / życie bez boga jest niemożliwe”⁴²².

Per esemplificare l’atteggiamento spesso contraddittorio dell’autore, che prima di *Bassorilievo* (e in particolare in *Regio*) aveva affermato duramente la propria impossibilità di credere in Dio, vale la pena ricordare la sua reazione all’iniziativa della rivista cristiana “Znak”,

⁴²⁰ T. Różewicz, *Poezja*, t. 4, op. cit. p. 146; “sei rimasto te stesso non perdi / il buon umore e con la mano / di pietra che si alza dalla pancia / come da una botte grigia / benedici me / Tadeusz Giuda da Radomsko / del quale / dicono / sia un “ateo” / ma Papa mio Buono / quale ateo sono io / mi chiedono sempre / lei cosa pensa di Dio / e io rispondo loro / non importa cosa io penso di Dio / ma cosa Dio pensa di me”.

⁴²¹ “Ciò che l’uomo può dire di più bello di Dio è saper tacere [...]”, vedi nota 302.

⁴²² T. Różewicz, *Poezja*, t. 3, p. 253; “la vita senza dio è possibile / la vita senza dio è impossibile”.

che nel 1998 invitò alcuni scrittori a rispondere alla domanda “chi è per me Gesù Cristo”⁴²³. Il questionario, dal titolo “Chrystus w oczach nie-chrześcijan” (“Gesù Cristo negli occhi dei non-cristiani”) era rivolto esplicitamente a non credenti e fra questi venne interpellato anche Różewicz. Il poeta, il quale probabilmente non aveva apprezzato d’essere stato annoverato in questa categoria, rispose alla rivista esprimendo il proprio disagio a rispondere a una simile domanda:

Szanowny Panie Dyrektorze,

Dziękuję za pamięć i zaproszenie da wzięcia udziału w ankiecie *Kim jest dla mnie Jezus Christus?*

Nie mogę zadośćuczynić Pańskiej prośbie, ponieważ Jezus Christus jest dla mnie zbyt ważną Osobą – jest kimś Bliskim i tak Wielkim-Dalekim, że pisanie o Nim staje się prawie niemożliwe. Dla mnie osobiście ankieta dotycząca Jezusa Chrystusa jest czymś niestosownym – a nawet nieprzyzwoitym.

Proszę o wybaczenie – mój sąd nie dotyczy ani Pana, ani Waszego znakomitego miesięcznika.

Łączę wyrazy poważania

Tadeusz Różewicz⁴²⁴

Da queste parole traspare un rapporto con il sacro molto profondo e sofferto, al quale è accostata non solo la difficoltà dell’espressione, ritenuta inadeguata, ma anche il rifiuto categorico di tentare di esprimere a parole qualcosa che non può che rimanere nella sfera dell’ineffabile.

Nonostante l’indisposizione a rivelare il proprio rapporto con il divino e la convinzione che “di Dio non si parla davanti a una tazza di tè”, come ebbe a dire Różewicz citando Mickiewicz, nell’opera dell’autore e fin dalle prime raccolte, i rimandi alla sfera religiosa sono molto numerosi. I versi sono infatti ricchissimi di citazioni bibliche, tanto che Skrendo non esita a definire l’autore “il più eminente poeta religioso del ventesimo secolo”⁴²⁵.

A tal proposito sembra necessario ricordare anche quanto osservato da Wojciech Gutowski nel suo accurato studio sulle citazioni bibliche nell’opera dell’autore. Secondo lo studioso, il più delle volte Różewicz si rifà alla Bibbia e alla simbologia sacra con lo scopo di sottolineare l’ampio divario che intercorre tra l’esperienza del *profanum* della civiltà

⁴²³ *Chrystus w oczach nie-chrześcijan*, “Znak”, nr 10 (1998), p. 41.

⁴²⁴ “Gentile Direttore, / Grazie per essersi ricordato di me e per avermi invitato a prendere parte al questionario *Chi è per me Gesù Cristo?* Non posso esaudire la sua richiesta, poiché Gesù Cristo è per me una Persona così importante, è qualcuno di così Vicino e così Grande-Lontano, che scrivere di Lui sarebbe quasi impossibile. Per me personalmente un questionario riguardante Gesù Cristo è inopportuno e persino sconveniente. La prego di scusarmi, il mio giudizio non riguarda né lei, né la vostra eccellente rivista. / Cordiali saluti, Tadeusz Różewicz”.

⁴²⁵ A. Skrendo, *Przodem Różewicz*, op. cit, p. 11.

contemporanea e l'esperienza sacra delle epoche passate, per accentuare la profonda distanza che separa l'uomo del ventesimo secolo dai miti e dai simboli della cultura mediterranea, testimoni di un'esistenza armoniosa; secondo Gutowski, attraverso questa tipologia di rimandi, Różewicz vuole porre in rilievo l'abisso che separa due mondi: uno precedente, l'altro successivo alla guerra⁴²⁶.

Se tale osservazione può essere senz'altro valida per le poesie del dopoguerra fino forse ancora a *Regio*, da *Bassorilievo* in poi sembra riduttivo, se non addirittura errato limitare i numerosi rimandi di carattere religioso a un'opposizione in cui la guerra si pone quale cesura esistenziale nella vita del poeta. A nostro avviso il tema della guerra non riveste più un ruolo significativo nell'opera tarda dell'autore e per questa ragione riteniamo fuorviante interpretare in questa chiave i motivi poetici relativi a questa fase. I numerosi riferimenti biblici testimoniano piuttosto la complessità della presenza del sacro in questa poesia, che noi abbiamo deciso di affrontare a partire dalla difficoltà dell'autore di trovare un'espressione per comunicare questa presenza e dalla tendenza di tale espressione a dissolversi nel silenzio.

La connessione interna fra il silenzio del poeta e l'aspirazione a una dimensione spirituale profonda, che tuttavia non riuscirà mai a conciliarsi con una fede autentica scevra da scetticismo, sono temi affrontati ampiamente dal pastore e teologo tedesco Dietrich Bonhoeffer⁴²⁷, originario della città di Breslavia, dove Różewicz condusse gran parte della propria vita. Al teologo tedesco, che influì profondamente sul pensiero dell'ultimo Różewicz⁴²⁸, è dedicato il componimento che dà il titolo a una raccolta pubblicata in versione bilingue polacco-tedesca: *nauka chodzenia/ gehen lernen* [imparare a camminare, 2007]. In questa poesia, datata 2002-2004, Różewicz afferma di "aver preso lezioni" nella sua vita non soltanto da poeti (Goethe, Hölderlin, Heine, Rilke) e che negli ultimi due anni: "[...] biorę lekcje / u pastora Dietrich Bonhoeffera / który został powieszony / 9 kwietnia 1945 / na rozkaz Führera"⁴²⁹.

In un dialogo con Dietrich Bonhoeffer, ancora una volta attraverso una statua di Breslavia a lui dedicata, stavolta situata presso la chiesa di Santa Elisabetta, il teologo tedesco intima al

⁴²⁶ W. Gutowski, *Aluzje biblijne i symbolika religijna w poezji Różewicza*, in: Idem, *Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994, p. 81.

⁴²⁷ D. Bonhoeffer, *Gemeinsames Leben*, Chr. Raifer Verlag, München 1951, cfr. in particolare pp. 50-60.

⁴²⁸ Per un approfondimento sul rapporto tra Bonhoeffer e Różewicz cfr. P. Dakowicz, *Poeta (bez)religijny*. op. cit, pp. 17-64.

⁴²⁹ T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 873; "[...] premo lezioni / dal pastore Dietrich Bonhoeffer / che fu impiccato / il 9 aprile 1945 / per ordine del Führer".

poeta: “zaczynj od początku / zaczynj jeszcze raz mówił do mnie / naukę chodzenia / naukę pisanja czytania / myślenia”⁴³⁰.

In questi versi risuona una delle poesie più celebri dell'autore, *Ocalony* [Salvato, 1947], in cui l'io lirico, salvatosi dal massacro della guerra, auspica l'avvento di un maestro che gli restituisca di nuovo la vista, l'udito e la parola e che lo aiuti a dare di nuovo un nome alle cose e alle idee, che separi la luce dalle tenebre. *Salvato* fu accolto all'epoca come una sorta di manifesto poetico dell'autore, il quale dichiarava in questo modo di essere alla ricerca di uno stile che gli consentisse di scrivere ancora e nonostante tutto, dopo il trauma della guerra. A oltre cinquant'anni di distanza da *Salvato*, in *imparare a camminare* Różewicz torna su questi temi, affrontando il rapporto con il divino in maniera più diretta: “trzeba się z tym zgodzić / że Bóg odszedł z tego świata / nie umarł! / trzeba się z tym zgodzić / że jest się dorosłym / że trzeba żyć / bez Ojca”⁴³¹. In questa prospettiva, dunque, l'assenza di Dio non risulta dalla negazione della sua esistenza, ma dal riconoscimento della sua dipartita, del suo essersi ritratto dal mondo⁴³².

L'assenza di Dio nelle vite degli uomini si manifesta tragicamente negli ultimi lapidari versi del componimento, nei quali vediamo l'immagine di Bonhoeffer negli ultimi istanti della propria vita che si incammina verso il patibolo, “seguendo Cristo”, e che infine: “wtedy On się zatrzymał / i powiedział / przyjacielu / skreśl jedno ‘wielkie słowo’ / w swoim wierszu / skreśl słowo ‘piękno”⁴³³; nel mondo senza Dio non c'è spazio per la bellezza e il poeta è chiamato a prenderne atto. A tal proposito pensiamo anche a una poesia inserita in *Bassorilievo*, intitolata *coś takiego* [una cosa del genere, 1991] la cui prima strofa, riferendosi a Keats, recita: “trzeba mieć odwagę / aby napisać coś takiego / piękno jest prawdą / prawda jest pięknem”⁴³⁴.

La poesia dedicata a Bonhoeffer è uno dei molti componimenti dell'ultimo periodo che testimoniano il mancato ricongiungimento dell'autore con la sfera religiosa, che come si è detto non verrà mai abbracciata in pieno in una professione di fede, ma resterà sempre agognata e mai raggiunta. L'uomo Różewicz non riuscirà mai a tornare a quella fede profonda che aveva

⁴³⁰ “comincia dall'inizio / comincia ancora una volta mi ha detto / a imparare a camminare / a imparare a scrivere a leggere / a pensare”.

⁴³¹ “bisogna accettare / che Dio se n'è andato da questo mondo / non è morto! / bisogna accettare / di essere adulti / che bisogna vivere / senza Padre”.

⁴³² Su questo tema e in generale sull'aspetto metafisico dell'ultima fase poetica di Różewicz cfr.: Z. Zarębianka, *Horyzont metafizyczny w późnej twórczości Tadeusza Różewicza*, in: *Ewangelia odrzuconego*, a cura di J. M. Ruszar, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011, pp. 175-184.

⁴³³ “allora si fermò / e disse / amico / cancella una ‘grande parola’ / dalla tua poesia / cancella la parola ‘bellezza”.

⁴³⁴ T. Różewicz, *Poezja*, t. 3, op. cit., p. 258; “Bisogna avere coraggio / per scrivere una cosa del genere / la bellezza è verità / la verità è bellezza”.

provato da ragazzo, quando appena diciottenne pubblicava poesie religiose, simili a preghiere, sulla rivista della Congregazione Mariana “Pod Znakiem Maryi”⁴³⁵; tuttavia il poeta non smetterà mai di cercare un ricongiungimento della poesia con una dimensione spirituale, percepita come necessaria alla vita stessa dell’arte.

In una delle rare occasioni nelle quali Różewicz ha affrontato l’argomento del sacro nell’arte (si tratta di una serie di conversazioni con Kazimierz Braun, registrate e pubblicate nel 1989), individua come problematico il momento in cui il bello si è allontanato dal sacro, dando vita a un’arte che ne resta dolorosamente preclusa; si sofferma ad analizzare come l’opera di Stanisław Ignacy Witkiewicz e di Witold Gombrowicz sia stata una fase di “distruzione” alla quale tuttavia sarebbe dovuta seguire una fase di ricostruzione; a tal proposito esprime la necessità dell’arte, del bello, di tornare a costituire un unico insieme con il sacro, senza il quale anche la poesia diventerebbe “un gioco, una caricatura”:

Kiedyś sztuka nie była oddzielona od religii, nie wyrażała jakiegoś osobnego „piękna laickiego”. „Sacrum” i „piękno” stanowiły jedność. Tak było w malarstwie, rzeźbie średniowiecza, trecento i tak dalej. Po renesansie piękno zaczęło żyć swoim własnym życiem, odrębnym, zaczęło się oddzielać od sacrum. I ten proces trwał. Prawie do naszych czasów. [...] Mnie zrozumiano źle i opacznie. Mówiono, że jestem wrogiem piękna, sztuki, kultury śródziemnomorskiej...Nie. Ja uważałem, że kończyła się epoka piękna bez sacrum. Poezja bez sacrum stawała się igraszką i karykaturą. Dlatego mówiłem o Witkiewiczu i Gombrowiczu, że byli „przedrzeźniaczami piękna”. [...] Ich język, nie w dziennikach czy esejach, ale w ich dziełach literackich, był językiem prześmiewczym, był parodią. Witkiewicz zaczął go stosować dwadzieścia lat przed Gombrowiczem, co Gombrowiczowi nie chciało przejść przez gardło. To było to pokazywanie języka, prześmiewanie, wybrzydzenie, parodie dawnych stylów... Z tego nie mogło powstać nowe piękno. Godne. Nie mogło zająć miejsca dawnego piękna. Dawnego sacrum. To mogło być tylko etapem destrukcji, ubożenia. Ja już wtedy myślałem o przyszłości. A i teraz nasze rozmowy nie miałyby sensu, gdyby nie rzutowały w przyszłość. Nie można tylko roztrząsać bankructwa sztuki. [...] Ja jestem człowiekiem, nazwijmy to umownie, „niewierzącym”. W istocie jestem wierzący. Ale nie będę tego rozwijał. Nie lubię na przykład „klerykalizmu”, nie wierzę w pewne dogmaty. Jest coś, w co wierzę, ale – nie chcę o tym mówić. Ja naprawdę wierzyłem...⁴³⁶

⁴³⁵ Sull’argomento cfr. T. Kłak, *Liryka sodalis. O juveniliach poetyckich Tadeusza Różewicza*, in: Idem, *Spojrzenia*, Biblioteka Śląska, Katowice 1999, pp. 65-79.

⁴³⁶ K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989, p. 105; “Un tempo l’arte non era divisa dalla religione, non esprimeva una propria “bellezza laica”. Il “sacro” e il “bello” costituivano un’unità. Così era nella pittura, nella scultura medievale, nel Trecento e così via. Dopo il Rinascimento il bello ha iniziato a vivere una vita propria, a parte, ha iniziato ad allontanarsi dal sacro. E questo processo è continuato. Quasi fino ai nostri tempi. [...] Sono stato capito male e frainteso. Si diceva che ero nemico del bello, dell’arte, della cultura mediterranea...No. Avevo capito che l’epoca del bello senza il sacro è finita. La poesia senza il sacro

Il poeta ritiene dunque necessaria una nuova fase di ricostruzione in cui il sacro torni a ricoprire un ruolo essenziale nell'arte contemporanea, per fare in modo che essa possa continuare la sua esistenza. Sul proprio rapporto personale con il sacro, tuttavia, la risposta è sempre la stessa: "Jest coś, w co wierzę, ale – nie chcę o tym mówić"⁴³⁷.

è diventata un gioco e una caricatura. Per questo ho detto di Witkiewicz e di Gombrowicz che erano degli "scimmiettatori del bello". [...] La loro lingua, non nei diari o nei saggi, ma nelle loro opere letterarie, era una lingua beffarda, una parodia. Witkiewicz aveva cominciato a impiegarla vent'anni prima di Gombrowicz, cosa che a Gombrowicz non andava giù. Era la messa in scena di un linguaggio, una presa in giro, una lamentazione, una parodia di stili vecchi... Da ciò non poteva nascere una nuova idea di bello. Degna. Non poteva prendere il posto del bello di un tempo. Del sacro di un tempo. Poteva essere solo una tappa di distruzione, di impoverimento. Io già all'epoca pensavo al futuro. Anche i nostri discorsi non avrebbero senso se non fossero proiettati verso il futuro. Non si può solo prendere atto della bancarotta dell'arte. [...] Sono un uomo, diciamo convenzionalmente, "non credente". In realtà sono credente. Non intendo spiegarlo. Non mi piace ad esempio il "clericalismo", non credo in alcuni dogmi. C'è qualcosa in cui credo, ma non voglio parlarne. Ho creduto davvero..."

⁴³⁷ Ibidem; "C'è qualcosa in cui credo, ma non voglio parlarne".

CAPITOLO II

Il poeta degli immondezzei

2.1 Il dramma della forma: sempre un frammento

In questo capitolo ci soffermeremo su degli aspetti della produzione tarda di Różewicz che ci sembrano fondamentali per completare il quadro concettuale finora delineato. Infatti, come tenderemo di mostrare, a partire da *Bassorilievo* il silenzio, e la poetica della reticenza ad esso collegata, sembra trovare una sorta di contraltare quasi paradossalmente opposto, che si esprime attraverso le forme di un'accumulazione di parole continua, a tratti indiscriminata, schiettamente prosastica. È qui che Różewicz ci appare come “poeta degli immondezzei”: all'interno di questa poetica solo apparentemente in contraddizione con quella sin qui analizzata, ci occuperemo del significato che inizia a rivestire il frammento, al quale alla fine degli anni Novanta verranno intitolate due raccolte poetiche consecutive: *zawsze fragment* [sempre un frammento, 1996] e *zawsze fragment. recycling* [sempre un frammento. recycling, 1999].

A partire dalla riflessione sul ruolo del frammento si indagheranno anche alcuni esiti cui Różewicz giunge una volta diventato a tutti gli effetti un Vecchio Poeta⁴³⁸; infatti in quest'ultima parte della sua produzione, pur mostrando numerosi elementi che in sede critica sono stati riconosciuti come caratteristici della “fase tarda” di molti poeti, come avremo modo di approfondire a breve, egli non manca di esprimerli tramite soluzioni inedite e originali. L'insieme di queste riflessioni ci permetterà di chiarire in quale modo Różewicz intenda la liberazione dalla forma poetica e come questa si concretizzi nelle ultime raccolte da lui pubblicate in vita.

All'inizio della seconda sezione del nostro lavoro abbiamo sottolineato come lo stile di Różewicz, particolarmente nell'ultima stagione della sua attività artistica, sia costruito in gran parte attorno a un vasto impiego di categorie negative. Tornando alla definizione proposta in merito da Hugo Friedrich, notiamo come fra queste abbia un ruolo di primo piano la frammentarietà del verso, assieme alla predisposizione per una poesia “depoeticizzata”. Friedrich dedica un paragrafo alla “teoria del grottesco e della frammentarietà” e cita il prologo

⁴³⁸ Tadeusz Różewicz era solito rivolgersi con l'epiteto di *Stary Poeta* [Vecchio Poeta] a Leopold Staff. *Stary Poeta* è inoltre il titolo di un componimento di Jarosław Iwaszkiewicz che si identifica con questo epiteto, al quale Różewicz opporrà la propria definizione di *poeta emeritus*.

al *Cromwell* di Victor Hugo, nel quale lo scrittore francese intravede nell'avanzata del grottesco “une invasion, une irruption, un débordement, c'est un torrent qui a rompu sa digue” e una rifrazione della categoria del brutto, che consiste in “un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise, non pas avec l'homme, mais avec la création tout entière. Voilà pourquoi il nous présente sans cesse des aspects nouveaux, mais incomplets”⁴³⁹.

Nella definizione di Hugo, all'incompletezza della forma, al frammento, che costituisce solo un dettaglio di un più vasto insieme, si fa dunque corrispondere il brutto, al quale viene inoltre associato il grottesco.

Karl Rosenkranz, definendo la categoria del brutto come negativo del bello, ne elenca le proprietà principali in relazione alla forma; fra di esse riconosce in primo luogo come il brutto costituisca “die Nichteinheit, Nichtabgeschlossenheit, Unbestimmtheit der Gestalt”⁴⁴⁰, in analogia dunque con quanto osservato dallo scrittore francese. Hugo associa il frammento alla categoria del brutto, interpretata come abbiamo visto non solo in quanto semplice deviazione dalla simmetria della forma, ma quale suo vero e proprio straripamento; possiamo dire quindi che il frammento viene fatto coincidere con un superamento della forma, con il suo aprirsi verso l'esterno. Rosenkranz, come Hugo, riprende alcuni concetti propri del Romanticismo, espressi in particolare da Friedrich Schlegel, per il quale, come ricorda anche Friedrich, la frammentarietà e il caos partecipano al concetto di ironia⁴⁴¹. Riguardo all'ironia, o piuttosto al suo rapporto con il paradosso, citiamo ancora un passo di Rosenkranz a proposito dell'effetto comico prodotto dalla casualità in cui vengono disposti gli elementi:

Nur vom Gesichtspunkt des Komischen aus wird das regellose Gewirr wieder befriedigend. Die gemeine Wirklichkeit wimmelt von Verworrenheiten, die uns ästhetisch beleidigen müßten, wenn sie uns nicht glücklicher Weise zu lachen machten. Wir erblicken sie durch das Auge eines Jean Paul oder Dickens Boz und sie gewinnen sofort einen komischen Reiz. Wir können nicht über die Straße gehen, ohne nicht unaufhörlichen Stoff zu solchen ein Meubelwagen, auf welchen Sopha's, Tische, Rückengerät, Betten, Gemälde in ein Nachbarschaft geraten find, die, nach ihrer sonstigen Wertheilung, von ihnen selbst für unmöglich gehalten werden würde. [...] Wie sinnreich ist nicht dies vom Zufall zusammengewürfelte Durcheinander! [...] Und nun gar der Trödel! Welch ein Meister des Humors ist er nicht in der Unschuld, mit welcher er abgebliebene Familienportraits und mottenzerfressene Pelze [...] durcheinander mischt! [...] Die Heterogenität der mannigfachen

⁴³⁹ V. Hugo, *Cromwell*, in: V. Hugo, *Oeuvres complètes*, Editions J. Hetzel, Paris 1881, p. 23.

⁴⁴⁰ K. Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, Verlag der Gebrüder Bornträger, Königsberg, 1853, p. 67; “la non unità, non conclusività e indeterminatezza della forma”.

⁴⁴¹ H. Friedrich, op. cit., p. 23.

Existenzen verändert in ihrer Berührung den gewöhnlichen Werth der Dinge durch Beziehungen, die ihnen für unsere Anschauung ausgedrängt werden. Der Zufall kann allerdings sehr prosaisch und geistlos, er kann aber auch sehr poetisch und witzig sein. Dinge, die sonst weit auseinander liegen und die sich durch die Gemeinschaft mit einander für profaniert erachten würden, finden sich durch ihn in überraschende Nähe gerückt⁴⁴².

La poeticità fortuita degli oggetti che si vengono a trovare in prossimità l'uno con l'altro, producendo talvolta anche un effetto comico, ricorda molto da vicino le ragioni della predilezione nutrita da Różewicz per l'immondezzaio cittadino, definito in *Opowiadanie dydaktyczne* [Racconto didattico, 1963] "pieno di vita e di sorprese"; dagli anni Novanta in poi lo *śmietnik* [immondezzaio] ricoprirà un ruolo tanto importante da consentirci di parlare di una poetica dell'immondezzaio che si inserisce su più livelli nell'opera dell'autore e sulla quale torneremo successivamente.

Wojciech Kruszewski, nella sua monografia sul sacro nell'opera di Tadeusz Różewicz, ricorda come il conflitto tra l'unità e il frammento sia fra i più rappresentativi della cultura del Novecento⁴⁴³. Nel caso dell'autore di *Bassorilievo* si sofferma sulla grande influenza che il pensiero di Theodor W. Adorno esercitò sull'opera di Różewicz, citando in particolare il passo di *Minima moralia*, nel quale, invertendo e rovesciando l'hegeliano "das Wahre ist das Ganze", il filosofo afferma: "das Ganze is das Unwhare"⁴⁴⁴. Kruszewski sottolinea inoltre come dispute analoghe avvenissero anche in ambito filosofico polacco e a tal proposito richiama la polemica tra i due rappresentanti della filosofia cristiana Mieczysław Krąpiec e Józef Tischner; riconosce dunque come l'estetica di Różewicz si sia formata in questo specifico contesto culturale, nel quale anche l'arte affrontava simili problematiche⁴⁴⁵.

⁴⁴² K. Rosenkranz, op. cit., pp. 78-80; Trad. it. in: K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, a cura di S. Barbera, Aesthetica Edizioni, Milano 2020: "Solo nel comico l'intrico senza regola ridiventa piacevole. La volgare realtà brulica di confusioni che dovrebbero offenderci esteticamente, se per fortuna non ci facessero ridere. Le guardiamo attraverso gli occhi di un Jean Paul o di un Boz Dickens, e acquistano subito un'attrattiva comica. Non possiamo andare per strada senza trovare materia inesauribile per queste osservazioni umoristiche. Qui ci viene incontro un carro di mobilia con accatastati sofà, tavoli, suppellettili di cucina, letti, quadri, secondo un criterio che a un giudizio abituale loro stessi riterrebbero impossibile [...] Come è significativo quest'intrico combinato dal caso! [...] E poi il robivecchi! Che maestro di umorismo nel candore senza intenzioni con cui mescola a casaccio ritratti di famiglia abbandonati e pellicce mangiate dalle tarme [...] L'eterogeneità delle varie esistenze muta, quando esse vengono a contatto, il valore consueto delle cose, con relazioni che si impongono alla nostra vista. Certo il caso può essere molto prosaico e senza spirito, ma può essere anche molto poetico e spiritoso. Cose che altrimenti sarebbero molto distanti tra loro, che si sarebbero ritenute profanate dal fatto di essere accomunate, si trovano spinte grazie al caso in una prossimità sorprendente".

⁴⁴³ W. Kruszewski, *Deus desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2005, p. 24.

⁴⁴⁴ Ibidem.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 25.

La frammentarietà della forma è uno degli aspetti più noti dell'opera dell'autore, tanto che Tadeusz Dąbrowski, nell'affrontare l'argomento nel suo saggio sulla citazione e sul *collage*, la definisce un'ovvietà con la quale, come con tutte le ovvietà, è difficile confrontarsi⁴⁴⁶. Si è già osservato come la frammentarietà del verso sia uno dei tratti caratteristici non solo di un certo tipo di poetica negativa, ma anche della fase tarda di molti artisti; Tomasz Wójcik riconosce come con la vecchiaia si tenda a ricorrere ad alcune categorie negative, fra le quali predominano la forma del frammento e la propensione per il silenzio.

Lo studioso rileva infatti come sia il silenzio che il frammento facciano capo a una stessa fonte, pur utilizzando voci diverse e nota inoltre come sia nelle opere in versi che nelle dichiarazioni in prosa, i poeti anziani esprimano un profondo apprezzamento per queste poetiche. Il silenzio verrebbe trattato da alcuni di essi come uno stile “szczególnie adekwatny wobec doświadczeń granicznych i szczególnie przydatny w sytuacjach ostatecznych”⁴⁴⁷.

In vecchiaia, dunque, attraverso il silenzio si tenterebbe di dare voce a quei “marginii inesprimibili” che, come sostiene Tomasz Kunz, costretti nell'ambito dell'ineffabile, esistono nella lingua esclusivamente come mancanza e assenza⁴⁴⁸.

Soffermandosi sulle varie modalità nelle quali la forma del frammento si manifesta nella fase tarda di molti poeti, Wójcik pone l'accento, prendendo come esempio Jarosław Iwaszkiewicz, su quanto in questo modo l'autore riesca ad esprimere l'esperienza della rinuncia e della rassegnazione. La sensazione di una decadenza che non riguarda solo l'avvenire, ma che avvolge come in una nebbia anche i ricordi del passato, si realizza in una scrittura frammentaria: “Mnie, gdy już się o tych rzeczach mówi, zjawia się przed oczami mgła, która to rzędzie, to gęstnieje, i rzadkie są momenty, kiedy z tej mgły wyłania się jakiś wyraźniejszy obraz”⁴⁴⁹.

La tendenza alla frammentarietà, caratteristica anche delle ultime produzioni di Beethoven, affascinava particolarmente Adorno, il quale nel suo celebre saggio sullo stile tardo del compositore apprezzava proprio l'apparente indifferenza che questi mostrava verso la propria continuità⁴⁵⁰.

⁴⁴⁶ T. Dąbrowski, *Cytat i kolaż: o Różewiczowskiej poetyce fragmentu*, “Ślupskie Prace Filologiczne. Serie Filologia Polska”, 2 (2004), p. 101.

⁴⁴⁷ T. Wójcik, *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2005, p. 120; “particolarmente adeguato nei confronti delle esperienze limite e particolarmente vantaggioso in situazioni estreme”.

⁴⁴⁸ Ibidem.

⁴⁴⁹ J. Iwaszkiewicz, *Ze wspomnień*, “Poezja” n. 11 (1971), p. 5; Cit. in T. Wójcik, op. cit., p. 122; “Mentre parlo di queste cose davanti agli occhi mi appare una nebbia che si dirada, si infittisce, e sono rari i momenti in cui da questa nebbia traspare una qualche più nitida immagine”.

⁴⁵⁰ E. Said, *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*, Pantheon Books, New York 2006, p. 10.

Come sottolinea Edward Said: “Beethoven’s late works remain unreconciled, uncoopted by a higher synthesis: they do not fit any scheme, and they cannot be reconciled or resolved, since their irresolution and unsynthesized fragmentariness are constitutive, neither ornamental nor symbolic of something else”⁴⁵¹. Sempre secondo Said, nel catastrofismo di queste opere si potrebbe intravedere la rappresentazione di una “realtà perduta”.

Una tendenza alla frammentarietà dell’opera, unita a una certa sfiducia nei confronti del mondo contemporaneo, possono dunque essere considerati come caratteristici della fase tarda. Ancora Said nel commentare le ultime opere di Luchino Visconti, evidenzia come gran parte dei temi trattati dal regista avessero a che fare con la degenerazione, con la caduta di un sistema sociale ormai anacronistico e con l’avvento di una classe media nuova e volgare⁴⁵². Simili temi sono ampiamente presenti nell’opera tarda di Różewicz, sebbene velati di una nota di ironia (ricordiamo tuttavia come per Said l’ironia nello stile tardo si configuri come una rifrazione della morte⁴⁵³).

Significative sembrano le affinità anche tematiche che intercorrono tra questa fase poetica di Różewicz e la fase tarda dell’opera di Eugenio Montale, che Maria Vittoria Sala ha così esemplificato:

Gli anni del “miracolo economico” (1956-1963) sono quelli del silenzio poetico montaliano: la certezza della inevitabile morte della poesia nella società contemporanea induce il poeta a tacere. Quando, nel 1964, la rielaborazione del lutto per la morte della moglie Drusilla Tanzi (avvenuta l’anno prima) spinge Montale a scrivere di nuovo versi, questi non hanno più niente di sublime e di elevato, ma si pongono consapevolmente al confine fra poesia e non poesia; la poesia dell’ultimo Montale è caratterizzata, dunque, da un’evidente svolta in senso prosastico: per reagire al vuoto della parola consumata e banalizzata, al “trionfo della spazzatura” che caratterizza la realtà travolta nel vortice dello sviluppo industriale, il poeta abbandona lo stile alto e concentrato che caratterizzava la sua poesia precedente da *Ossi di seppia* alla *Bufera e altro*, per una comunicazione più diretta, nella quale domina la parodia e l’ironia, lo scambio e la miscela tra livelli diversi.⁴⁵⁴

È interessante notare come entrambi i poeti abbiano attraversato un periodo di afasia poetica per poi approdare, negli ultimi anni della loro carriera artistica, a uno stile che sembra

⁴⁵¹ Ivi, p. 12.

⁴⁵² Ivi pp. 94-95.

⁴⁵³ Ivi p. 24.

⁴⁵⁴ Sala M. V., *La poesia dell’ultimo Montale fra “trionfo della spazzatura” e ritorno del passato*: <<https://site.unibo.it/griseldaonline/it/didattica/maria-vittoria-sala-poesia-ultimo-montale-trionfo-spazzatura-ritorno-passato>> (ultimo accesso: 09.07.2021).

in equilibrio sul confine tra “poesia e non poesia”, che sente il bisogno di reagire a un mondo percepito come una sterminata discarica di rifiuti. Questa svolta avviene, dunque, in entrambi i casi per scampare “al vuoto della parola consumata e banalizzata, al ‘trionfo della spazzatura’”, come si intitola proprio una poesia dell’ultimo Montale.

L’ironia sembra anche per Różewicz un’ancora di salvezza indispensabile per non lasciarsi travolgere dallo scoramento causato dalla catastrofe del mondo capitalistico; è un mondo dove la spazzatura, reale e metaforica, avvolge ogni cosa e nel quale non c’è più posto per la poesia. La devastazione, che il poeta percepisce in primo luogo come morte imminente della poesia nella società contemporanea, minaccia ogni cosa, lasciando dietro di sé nient’altro che rifiuti, e impedisce così che abbia luogo il dramma stesso dell’uomo; non c’è spazio per la tragedia né per un vero castigo, le vite degli uomini si svolgono in una banalità che le riduce su un piano orizzontale di eventi senza importanza.

In questa catastrofe, affrontata in maniera esemplare nel poema *Spadanie...* sui cui ci siamo soffermati nei capitoli precedenti, viene a mancare la lotta dell’uomo con il destino, alla cui oggettività poter opporre la propria libertà soggettiva⁴⁵⁵. “Ciò che lo separa dalla fine è il tempo vuoto, che non può più essere riempito da nessuna azione, e nel cui puro spazio – teso verso la catastrofe – egli è condannato a vivere”⁴⁵⁶.

La sensazione della rovina che si abbatte su ogni cosa e che, come illustra Wójcik, è ampiamente riscontrabile nella pratica poetica dell’età tarda, in Różewicz è presente, dunque, solo in relazione a uno sguardo esterno nei confronti della società contemporanea e non come esperienza soggettiva. Peraltro, come nel caso de *La caduta...*, in simili contesti Różewicz non sembra prediligere la forma del frammento, ma realizza piuttosto componimenti nei quali nulla è lasciato in sospeso e la pungente ironia dell’autore indulge in numerose descrizioni di situazioni e di aneddoti più o meno paradossali.

Attraverso la forma vera e propria del frammento, al contrario, crediamo che il poeta intenda esprimere significati molto diversi da quelli individuati ad esempio nel tardo Iwaszkiewicz (al quale Przybylski dedica parte del suo studio sulla vecchiaia⁴⁵⁷), ovvero non direttamente connessi all’esperienza personale dell’anzianità. Nei versi di Różewicz non è la soggettività dell’autore a esprimersi in maniera frammentata; al contrario, egli, nei panni del

⁴⁵⁵ P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino 2000, p. 76. (ed. orig.: P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Shurkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1956).

⁴⁵⁶ Ibidem.

⁴⁵⁷ R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Sic!, Warszawa 1998.

*poeta emeritus*⁴⁵⁸, si fa interprete di una verità percepita come assoluta (quindi non esclusiva della vecchiaia), ma rivelatasi al poeta solo in tarda età, dopo aver per molti anni “rincorso a perdifiato l’immagine poetica”, come si legge in *teraz* [ora, 1991]. Il “vecchio poeta” comprende l’impossibilità di racchiudere la poesia (*poezja*) all’interno di un componimento (*wiersz*) ed è da questa fondamentale consapevolezza, acquisita con l’esperienza di una lunga pratica poetica, che deriva il ricorso al frammento. In altre parole, a nostro avviso, il frammento non è un mezzo per esprimere le inquietudini della vecchiaia, ma è lo strumento attraverso il quale, nella vecchiaia, Różewicz esprime le acquisizioni dell’esperienza poetica.

Wojciech Kruszewski attribuisce al frammento nell’opera di Różewicz un triplice significato: in primo luogo si configura come espediente letterario, per cui si ha l’impressione che la poesia sia un estratto di una narrazione già precedentemente avviata, come accade in *Nieznany list* [Lettera sconosciuta, 1960]; in secondo luogo segnala la forte influenza subita dall’autore da parte di alcune correnti estetiche ed artistiche dell’epoca; infine il frammento costituisce una tappa verso la cristallizzazione dell’opera poetica⁴⁵⁹. Kruszewski approfondisce quest’ultima interpretazione del frammento e a tal proposito cita un’osservazione di Jan Stolarczyk, il quale intuisce come per il poeta tutti i cambiamenti apportati al testo formino un’opera completa; per questa ragione l’opera finita non può dirsi un’opera completa, ma di questa è solo “il frammento più attendibile”⁴⁶⁰.

A nostro parere, alla categoria del frammento nell’opera tarda di Różewicz, si può ricondurre gran parte dei componimenti di *Bassorilievo*, così sospesi tra la parola e l’ineffabile da apparire solo una parte esigua di una unità che non viene svelata. L’elemento fortemente intertestuale del volume, per effetto del quale la voce del poeta è in costante dialogo con voci di altri autori, sembra far trasparire solo uno stralcio di una conversazione o di una riflessione interiore, alla quale siamo solo in parte ammessi. Le numerose dichiarazioni metapoetiche presenti nel volume, inoltre, tendono a radicare nel lettore la convinzione di star leggendo solo quanto affiora alla superficie, e al riguardo abbiamo già approfondito nel primo capitolo il valore metaforico che assume il titolo dell’opera. Di questo bassorilievo al lettore è visibile una porzione minima, siamo di fronte a una poesia che tende sempre più all’evanescenza, al non detto, a una forma che non si incarna nella parola; a un frammento, dunque, di un’unità

⁴⁵⁸ Per un approfondimento del concetto di *poeta emeritus* in opposizione alla figura dello “Stary Poeta”, cfr. A. Legeżyńska, op. cit., pp. 146-150.

⁴⁵⁹ W. Kruszewski, *Deus desideratus*, op. cit., p. 44.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 42.

superiore che è oltre l'esprimibile. Come rileva Wójcik, la riflessione di Różewicz in ****na początku* [***al principio], compresa in *Bassorilievo*, “suggerisce, że utwór poetycki – rozumiany jako fragment – jest znakiem, znakiem w szczególny sposób odsyłającym do sfery niewyraźnego – do istoty i tajemnicy”⁴⁶¹:

po końcu wiersza
zaczyna się
nieskończoność
[...]

ale przed poetą
otwiera się przepaść⁴⁶²

Con *Bassorilievo*, pubblicato all'alba dei settant'anni del poeta, si inaugura l'inizio della fase tarda; tuttavia, come ha osservato Zbigniew Bieńkowski, questo volume “zamiast być zamknięciem, ukoronowaniem, zgodą na siebie, jest nowym otwarciem, przekroczeniem jeszcze jednego progu, jeszcze jedną niezgodą na kanon, formułę”⁴⁶³. È infatti a *Bassorilievo* che Wójcik si riferisce quando afferma che la consapevolezza della non finitezza della poesia si realizza in maniera particolarmente acuta in Różewicz, la cui poetica tarda è colma delle tracce di un processo creativo in svolgimento e costantemente interrotto⁴⁶⁴. Queste tracce sono riscontrabili nei motivi metapoetici ai quali si faceva riferimento e che si moltiplicano dalla raccolta del 1991 in poi, ma anche nella singolare decisione dell'autore di mostrare i propri manoscritti.

Edward Balcerzan, in un saggio sulla poesia polacca degli anni immediatamente successivi alla caduta del Muro di Berlino, riconosce nell'“invito al manoscritto” una delle particolarità della poetica di questi anni e si riferisce direttamente al caso di Różewicz⁴⁶⁵. Balcerzan intuisce che la ragione di questo richiamo ai manoscritti vada individuata nella

⁴⁶¹ T. Wójcik, op. cit., p. 131; “suggerisce che l'opera poetica intesa come frammento sia un segno, un segno che rimanda in maniera particolare alla sfera dell'inesprimibile, dell'essere e del mistero”.

⁴⁶² T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 596; “alla fine del verso / inizia / l'infinito / [...] ma dinanzi al poeta / si apre l'abisso”.

⁴⁶³ Z. Bieńkowski, *Poezja dla dorosłych*, “Nowe Książki” n. 2-3 (1992), p. 54; “anziché segnare una conclusione, un coronamento o una riconciliazione con sé stesso, è una nuova apertura, il superamento ancora di un'altra soglia, ancora un contrasto con il canone, con la regola”.

⁴⁶⁴ T. Wójcik, op. cit., p. 138.

⁴⁶⁵ E. Balcerzan, *Vuoti, continuazioni, triangoli. La poesia polacca degli anni 1989-1993*, “Europa Orientalis” 13 (1994), trad. di A. M. Raffo, p. 121.

difficoltà, per un'opera "compiuta e impacchettata" di risultare ancora una rivelazione artistica e ammette che il recettore possa essere maggiormente colpito da un'opera *in statu nascendi*; a tal proposito, oltre al caso di *Bassorilievo*, cita anche l'ultima prova teatrale dell'autore, ovvero *Kartoteka rozrzucona* [*Cartoteca sparpagliata*, 1992], che consisteva non in uno spettacolo organico, ma in dodici prove aperte:

La trovata Różewiczana di sostituire lo spettacolo con una serie di prove teatrali è un modello che a questo proposito ci può interessare. Il recettore viene invitato a comunicare con qualcosa di aperto, a valutare la variantistica. Różewicz segue questa procedura non solo sulla scena, ma anche in *Plaskorzezba*: ogni verso ha due versioni, la manoscritta e la stampata, e la *brutta* qui la vince sulla *bella*, l'immatùrità ha la meglio rispetto alla maturità in cui il poeta si svela⁴⁶⁶.

Il ricorso al manoscritto, il cui significato è stato oggetto d'analisi nella prima parte di questo lavoro, è dunque intimamente affine alla poetica del frammento. Entrambi questi espedienti hanno un obiettivo comune: dimostrare la natura aperta e in continua evoluzione dell'opera, che rimane sempre aldilà di qualsiasi confine imposto dalla forma letteraria.

Se in *Bassorilievo* la frammentarietà del verso si manifesta come artificio retorico, nonché attraverso il confronto tra il testo pubblicato e i relativi manoscritti presenti nella pagina accanto (operazione, questa, che verrà in parte ripetuta anche nei volumi seguenti), dalle raccolte successive il frammento inizia a ricoprire un ruolo diverso. Aggiungendo una quarta interpretazione a quelle proposte da Kruszewski, crediamo che nel momento in cui il poeta esplicita la sua predilezione per la forma del frammento, intitolando ben due volumi *sempre un frammento*, quest'ultimo cessa di rappresentare uno strumento privilegiato per l'espressione del pensiero poetico (una delle forme, lo ripetiamo, proprie delle categorie negative), e inizia a diventare soprattutto un motivo tematico.

A partire dal 1996, con la prima delle due raccolte intitolate *sempre un frammento*, Różewicz inserisce come nucleo portante della propria opera l'idea che un componimento sia sempre solo un singolo frammento della poesia, impossibile da racchiudere all'interno di qualsiasi forma; da qui la distinzione che abbiamo precedentemente accennato tra i termini *wiersz* e *poezja* e che viene chiarita dallo stesso autore. Un componimento (*wiersz*), afferma Różewicz, è un evento comune, mentre la poesia (*poezja*) è un evento raro, poiché la poesia, al

⁴⁶⁶ Ibidem.

contrario del componimento, “non ha inizio né fine”⁴⁶⁷. Questa presa di coscienza costituisce una sorta di manifesto poetico dell’ultimo Różewicz, che non a caso torna per due volte sullo stesso titolo: *sempre un frammento*.

L’espressione privilegiata che dà voce a questa nuova concezione poetica, tuttavia, non sembra più essere il frammento; al contrario è proprio in questo momento che la poetica della reticenza (caratterizzata come abbiamo visto dal ricorso alla frammentarietà, alla concisione, al senso di mancanza) sembra allentarsi e lasciar posto a un tipo di enunciato lineare, che non richiede più alcuno sforzo di comprensione al lettore che non è chiamato a colmare alcuno spazio vuoto, come accadeva in *Bassorilievo*.

Molti dei componimenti da questo periodo in poi non hanno più le fattezze di frammenti, sono spesso poemi di lunghe dimensioni, all’interno dei quali il poeta non di rado riflette sull’impossibilità di portare a termine una poesia dalla forma perfetta di una palla vetro e sostiene come unica possibilità quella di esprimersi in frammenti, riconoscendo nel contempo la propria verbosità (negli ultimi versi del componimento dedicato a Francis Bacon nella raccolta del 1996 il poeta sembra quasi giustificarsi per la lunghezza del poema). Różewicz sembra dunque allontanarsi da uno stile in cui predominano la brevità e la concisione e adottare una poetica dell’antifrasa nella quale il titolo dell’opera, o quanto viene inizialmente affermato, viene immediatamente smentito dal contenuto dell’opera. Quanto finora esposto accade in maniera esemplare nella poesia eponima *zawsze fragment*, datata significativamente “dicembre 1975 – luglio 1995”, proprio a voler rimarcare come la poesia non possa racchiudersi nemmeno all’interno di un momento preciso, ma si estenda lungo un arco temporale molto vasto; il componimento, che conta oltre cinque pagine dallo stile piuttosto prosastico e discorsivo, inizia con questi versi che sembrano contraddire la prolissità delle pagine che seguiranno:

doprawdy
nie mam casu
na skończenie
tego wiersza

kto ma teraz czas
na pisanie wierszy

⁴⁶⁷ T. Różewicz, *Wybór między wierszami i poezją*, “Odra” n. 9 (1995), p. 57.

za pół godziny muszę wyjść
a może skończyć go
w tym miejscu

przecież wiersz nie ma końca
podobnie jak
szklana kula⁴⁶⁸

In Różewicz, dunque, laddove il frammento si manifesta come forma dell'espressione poetica, secondo quanto osservato in merito ai versi di *Bassorilievo*, esso ricopre un ruolo essenziale nel tentativo di incarnare nella parola quanto si trova aldilà dell'esprimibile.

Quando invece il frammento diventa un motivo tematico, esso si manifesta non più come ausilio per veicolare un messaggio sospeso tra la parola e l'ineffabile, ma diventa una metafora della natura stessa della poesia. Różewicz, attraverso il motivo del frammento, porta avanti, sviluppandola, la propria idea di forma aperta dell'opera poetica, intende sottolineare la natura infinita e, aggiungiamo, sacra della poesia, della cui sconfinata totalità anche al poeta è accessibile solo un frammento esiguo che prende corpo nell'opera.

2.2 Verso l'opera aperta

A partire da *zawsze fragment* del 1996, sul piano della poesia si assiste a un'inversione spaziale, per effetto della quale dai versi brevi e concisi che avevano contraddistinto le opere precedenti da *Inquietudine* a *Bassorilievo*, si giunge sempre più spesso a componimenti lunghi e dal carattere discorsivo. Questa inversione, che si accompagna a una progressiva semplificazione del messaggio poetico (che in questo tipo di componimenti rinuncia al mistero a favore della chiarezza espressiva), coincide con una definitiva dissoluzione della forma poetica.

Si tratta di quel "dramma della forma" che Różewicz stesso aveva teorizzato in merito all'opera di Leopold Staff, nel momento in cui aveva deciso di curare una raccolta delle sue poesie. Nella postfazione leggiamo: "Posłowie to jest próbą dotarcia do dramatu poezji współczesnej, dramatu formy; jest próbą określenia sytuacji, w której rozwijał się dramat poezji

⁴⁶⁸ T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 675; "davvero / non ho tempo / di finire / questa poesia / chi ha tempo / ora / di scrivere poesie / tra mezz'ora / devo uscire / forse devo finirla / in questo posto / ma la poesia non ha fine / come una / palla di vetro".

Leopolda Staffa. *Dramat żywy, zapładniający*⁴⁶⁹. Come ricorda Jan Stolarczyk, Leopold Staff aveva debuttato nel periodo della Giovane Polonia, quando “la teatralità nella scrittura” (per Różewicz “la più grande malattia della poesia”) era l’atteggiamento più diffuso tra gli scrittori; tuttavia il Vecchio Poeta, nell’arte come nella vita, aveva sempre dimostrato di tenersi distante da qualsiasi finzione, e per questa ragione Różewicz, più giovane di due generazioni, aveva potuto trovare in lui più che un maestro, un consigliere e un insegnante⁴⁷⁰.

In merito alla fase tarda del Vecchio Poeta, Różewicz esprime delle considerazioni molto significative: “Poezje chodzą w maskach. Kostiumach. Ale przechodzą lata i maski spadają. Ukazuje się człowiek. Prawdziwe jego oblicze. Ale są to utwory nieliczne. Ostatnie”⁴⁷¹.

L’autore di *Bassorilievo* in queste pagine torna ripetutamente sul concetto di un’opera “senza maschere né costumi”, intesa come l’unica in grado di offrire un allontanamento, in situazioni limite⁴⁷², da una lingua specificamente poetica. Nel difendere una tipologia di opera senza maschere, Różewicz risponde a chi aveva criticato le sue opere e quelle di altri poeti perché eccessivamente prosastiche, ritenendo questo giudizio superficiale ed errato poiché si tratta di opere nate per l’appunto in situazioni limite; solo delle opere “prosaicizzate” potevano allora consentire, secondo Różewicz, alla poesia, “możliwość dalszej wegetacji, a nawet życia”⁴⁷³. Alla fine degli anni Novanta Różewicz sembra tornare a una forma simile di poesia “senza maschere né costumi”, forse proprio perché con la vecchiaia si trova di nuovo in una situazione limite, dimostrando, sotto questo aspetto, di inserirsi a pieno nei canoni dello stile tardo esposti da Wójcik.

Guardando a tali riflessioni oggi, ovvero sapendo quale sarà di lì in poi la strada perseguita dal poeta nella sua opera, è interessante notare come, un paio di pagine dopo le citazioni appena riportate, Różewicz ricordi le parole di Adam Mickiewicz, il quale, nel periodo del suo “grande silenzio poetico”, afferma: “...robić wiersze na starość trąci śmiesznością

⁴⁶⁹ T. Różewicz, *Posłowie*, in: L. Staff, *Kto jest ten dziwny nieznajomy*, PIW, Warszawa 1976 (prima ed. 1963), p. 183; “Questa postfazione è un tentativo di giungere al dramma della poesia contemporanea, al dramma della forma; è un tentativo di delineare la situazione in cui si è svolto il dramma della poesia di Leopold Staff. Un dramma vivo, fecondo”.

⁴⁷⁰ J. Stolarczyk, *Dopowiadając to i owo*, in: T. Różewicz, *To i owo*, Biuro Literackie, Wrocław 2012, p. 96.

⁴⁷¹ T. Różewicz, *Posłowie*, op. cit., p. 187; “Le poesie indossano maschere. Costumi. Ma passano gli anni e le maschere cadono. Appare l’uomo. Il suo vero volto. Ma sono opere rare. Le ultime”.

⁴⁷² E a tal proposito si riferisce esplicitamente a Karl Jaspers, citandone un passo in tedesco. Tramite questo riferimento Różewicz intende dunque spiegare come quel tipo di poesia che la critica ha definito “prosaicizzata” fosse l’unica che potesse prendere vita nella situazione limite vissuta dalla sua generazione, cfr. T. Różewicz, *Posłowie*, op. cit., p. 195.

⁴⁷³ *Ibidem*; “la possibilità di vegetare ancora, persino di vivere”.

[...]»⁴⁷⁴. Come sappiamo, Różewicz continuò a scrivere poesie fino alla morte, dunque non deve aver condiviso pienamente questa dichiarazione di Mickiewicz; del resto l'ironia (e l'autoironia) che dirompe nelle ultime raccolte si potrebbe in parte ricondurre a un certo imbarazzo di Różewicz nei confronti del proprio ruolo di poeta, notato tra gli altri da Zbigniew Majchrowski⁴⁷⁵, che sembra intensificarsi con il tempo.

La forte tendenza alla discorsività delle “opere senza maschere” è ampiamente riscontrabile nella fase tarda di Różewicz e non di rado, leggendo alcune poesie dell'ultimo periodo, in particolare dall'inizio del nuovo millennio, capita d'imbattersi in testi che risulta arduo inscrivere in un genere preciso tanto sembrano trovarsi al limite tra poesia e prosa. Si tratta di opere dal carattere spesso satirico, che sembrano dar voce più che all'espressione poetica, a una sorta di dialogo interiore dell'autore che assume spesso i connotati di una dissertazione filosofica. È questo il caso di componimenti come *szara strefa* [zona grigia, 2002], che dà il titolo alla raccolta del 2002, e che prende le forme di una riflessione dai toni decisamente prosastici a partire dalla lettura di Ludwig Wittgenstein.

Parafrasando quanto ebbe a dire lo stesso Różewicz in merito a *Przebudzenie* [Risveglio] di Leopold Staff in conclusione alla propria postfazione, potremmo dire che non si tratta di vere e proprie poesie, ma piuttosto di “descrizioni di situazioni”, come le definisce Różewicz, di informazioni da lui fornite ad altre persone⁴⁷⁶. Riportiamo di seguito la poesia di Staff in questione, dalla raccolta *Dziewięć Muz* [Le nove Muse]:

Przebudzenie

Jest świt,
ale nie jest jasno.
Jestem na pół zbudzony,
a dokoła nieład.
Coś trzeba związać,
coś trzeba złączyć,
rozstrzygnąć coś.
Nic nie wiem.
Nie mogę znaleźć butów,
nie mogę znaleźć siebie.

⁴⁷⁴ Ivi, p. 189; “...fare poesia nella vecchiaia sfiora il ridicolo [...]”.

⁴⁷⁵ Z. Majchrowski, *Poezja jak otwarta rana (Czytając Różewicza)*, PIW, Warszawa 1993, p. 229.

⁴⁷⁶ T. Różewicz, *Posłowie*, op. cit., p. 196.

Boli mnie głowa⁴⁷⁷.

Versi simili a questi iniziano a popolare le raccolte degli ultimi anni di Różewicz, tuttavia con uno spirito diverso. Si è già detto come la sensazione della rovina che traspare dalle ultime opere di Iwaszkiewicz, e che in *Przebudzenie* ha una sua ulteriore esemplificazione (la frammentarietà del verso esprime proprio quel senso di decadenza esperita nella vecchiaia cui fa riferimento Wójcik), in Różewicz viene evitata, e anche quando ne traspare una rifrazione, questa è sempre sopraffatta dall'ironia.

Pensiamo, a tal proposito, all'*Appendice* di *szara strefa*, in cui l'autore, dopo un commento iniziale nel quale riporta l'episodio dell'inaugurazione della statua di Leopold Staff, definita *Poldek-maszkara* ("Poldek-mostro"), inserisce alcuni componimenti della raccolta postuma di Staff, *Dziewięć muz* (Le nove muse, 1958). A fronte delle poesie di Staff Różewicz aggiunge la propria risposta a tali componimenti, riscrivendoli e prendendosi bonariamente gioco del tono elegiaco del Vecchio Poeta. Di seguito ne riportiamo un esempio:

Primavera

Siedo nel giardino.
Tutto è vecchio da sempre.
Il sole, gli alberi, i fiori.
Solo io sono giovane,
come mio nipote,
come tanti nipoti,
perché ve n'è molti.
Ridono di me.
Anche io.

Leopold Staff

Primavera

siedo da qualche parte
ma non so dove
tutto è vecchio da sempre
il sole gli alberi i fiori
le ragazzine con la sigaretta in bocca
i ragazzini con la parola *kurwa*
(sempre in bocca) è un bosco giovane

tutto è vecchio
anche io sono vecchio
come mio nonno

Il "nipote" mi è sfrecciato accanto
su una mountain bike Strillando
toglitidimezzovecchiaccio
sono rimasto di stucco

⁴⁷⁷ Ivi, p. 67. "Risveglio. È l'alba, / ma non c'è luce. / Sono per metà desto, / e intorno c'è confusione. / Bisogna collegare qualcosa, / bisogna unire qualcosa, / decidere qualcosa. / Non lo so. / Non trovo le scarpe, / non trovo me stesso. / Mi fa male la testa".

poi ho maledetto il moccioso

sono andato avanti

con dei

rimorsi

Ride di me

anche io...

Tadeusz Różewicz

Anche Różewicz, come Iwaszkiewicz e come la maggior parte dei poeti nella vecchiaia, torna ossessivamente al tema della morte, che nei versi di Różewicz, come rileva Anna Legeżyńska, si trova su diversi piani: la morte reale del corpo, la morte metaforica del sapere, della lingua, della poesia, della cultura, della storia e della civiltà⁴⁷⁸. Il tema della morte si avvale col tempo di connotazioni nuove, risveglia l'evoluzione della coscienza nel soggetto e si potrebbe dire, paradossalmente, che la poesia di Różewicz è tenuta in vita proprio dalla continua riflessione sulla morte⁴⁷⁹. Tuttavia, prosegue Legeżyńska, la modalità in cui il tema della morte è posto nelle ultime opere si differenzia dalle precedenti per l'impiego dell'ironia, che col tempo si fa sempre più presente⁴⁸⁰. Il tono beffardo dell'autore di *sempre un frammento* è un tratto caratteristico della sua poetica fin dagli esordi e Grażyna Halkiewicz-Sojak lo riconduce alla forte influenza esercitata su Różewicz dall'opera di Cyprian Norwid, nella cui poetica, come noto, l'ironia ha un ruolo preminente. Halkiewicz-Sojak spiega proprio attraverso questa influenza l'apparente paradosso individuato da Andrzej Skrendo tra il culto dell'autore per Adam Mickiewicz e i suoi numerosi cenni ironici e irriverenti in merito alla tradizione romantica⁴⁸¹.

Un esempio di questo procedimento è *więc żyje się pisząc wiersze za długo?* [*e dunque a scrivere poesie si vive troppo a lungo?*, 1991], che già nel titolo racchiude l'amara ironia propria della tarda età. In questi versi leggiamo come "la via del ritorno" all'essere poeta dopo aver abbandonato il mondo, dopo la propria dipartita, sia un viaggio senza speranza⁴⁸²; tuttavia,

⁴⁷⁸ A. Legeżyńska, op. cit., p. 129.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 130.

⁴⁸⁰ Ibidem.

⁴⁸¹ G. Halkiewicz-Sojak, op. cit., p. 17.

⁴⁸² T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 621.

l'autore non si sofferma sulla sua condizione di "vecchio poeta", rimane ben lontano dai toni patetici di una poesia come *Stary Poeta* [Il vecchio Poeta, 1977] di Iwaszkiewicz, e si dedica ancora a considerazioni estetiche o a raffinate riflessioni sulla natura del linguaggio, esprimendo l'autoreferenzialità della lingua, che sostituisce la sua precedente convinzione, dichiarata in *Ocalony* [Sopravvissuto, 1947], della necessità di rifondare il linguaggio in nuovi riferimenti⁴⁸³.

La colloquialità dello stile, così come la convenzione del dialogo, sono anch'esse forme dello stile tardo⁴⁸⁴, che come ha osservato Anna Legeżyńska, confluiscono spesso nella forma di un "dialogo con le ombre"⁴⁸⁵. Tuttavia tra le caratteristiche della fase tarda indagate da Wójcik, sembra rilevante soffermarsi sulla sua tendenza a scrivere un'"autobiografia in versi", secondo la definizione di Philippe Lejeune⁴⁸⁶.

La presenza massiccia di precisi riferimenti autobiografici che si accumulano nelle ultime opere, così come un'elevata precisione cronologica con la quale sono narrati gli eventi⁴⁸⁷, è stata interpretata come volontà di allontanarsi dalla finzione letteraria, suggerendo in questo modo di parlare direttamente delle proprie esperienze⁴⁸⁸. Si tratta di espedienti retorici che hanno come scopo una sorta di ribellione nei confronti della forma poetica, si configurano come un tentativo di oltrepassare i limiti della letteratura⁴⁸⁹. Precedentemente si è osservato come il ricorso al frammento, inteso sia come artificio retorico che come motivo tematico, si inserisca proprio nella volontà dell'autore di sfidare ancora una volta i canoni del dire poetico per imporre alla propria opera un'apertura sempre maggiore.

Per concludere questo paragrafo vorremmo chiarire il significato che Różewicz conferisce al concetto di forma e di opera aperta, alla quale la sua poesia costantemente tende.

Naturalmente bisogna tenere presente la congerie culturale e artistica sullo sfondo della quale questo concetto si fa strada nell'opera di Różewicz. Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta il rifiuto per la forma chiusa nell'arte, come per qualsiasi altro tipo di limitazione, è ampiamente presente in diversi campi. Per rimanere soltanto nel panorama artistico polacco di quegli anni, è opportuno citare se non altro l'opera pittorica e teatrale di

⁴⁸³ T. Kunz, *Tadeusza Różewicza poetyka negatywna*, op. cit., p. 295.

⁴⁸⁴ T. Wójcik, op. cit., p. 41.

⁴⁸⁵ A. Legeżyńska, op. cit., p. 30.

⁴⁸⁶ T. Wójcik, op. cit., p. 38.

⁴⁸⁷ Ivi, p. 40.

⁴⁸⁸ J. Ward, *Eliot w oczach trzy polskich pisarzy*, Universitas, Kraków 2002, p. 172.

⁴⁸⁹ T. Wójcik, op. cit., p. 38.

Tadeusz Kantor (ricordiamo lo strettissimo legame del poeta con i maggiori esponenti dell'Avanguardia di Cracovia)⁴⁹⁰, il quale affermò in più di un'occasione come il processo verso l'opera fosse per lui più importante dell'opera stessa⁴⁹¹. Ancora Kruszewski ricorda la profonda stima di Różewicz nei confronti del teatro di Jerzy Grotowski⁴⁹². Dopo aver visto *Apocalypsis cum figuris* Różewicz ne scrisse una recensione entusiastica nella quale si legge: "Tu odbywa się karmienie słowem"⁴⁹³; sappiamo inoltre come stesse per prendere forma una collaborazione fra i due quando Grotowski dimostrò il suo interesse a portare in scena il poema in prosa *Złowiony* (Catturato, 1969). Grotowski, tuttavia, aveva preteso che il poeta ne riscrisse una versione estremamente lunga a fronte delle circa trenta pagine che compongono il poema, per cui il progetto non fu mai avviato⁴⁹⁴.

È imprescindibile a tal proposito anche un raffronto con la definizione proposta da Umberto Eco, il quale individua in "un'opera d'arte, forma compiuta e *chiusa* nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato", un'apertura, nella "possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irriproducibile singolarità ne risulti alterata. Ogni fruizione è così una *interpretazione* ed una *esecuzione*, poiché in ogni fruizione l'opera rivive in una prospettiva originale"⁴⁹⁵.

Secondo Eco, dunque, l'opera così intesa come "aperta", tende a "promuovere nell'interprete 'atti di libertà cosciente', a porlo come centro attivo di una rete di relazioni inesauribili, tra le quali egli instaura la propria forma, senza essere determinato da una *necessità* che gli prescrive i modi definitivi dell'organizzazione dell'opera fruita [...]"⁴⁹⁶.

⁴⁹⁰ L'esigenza di una forma aperta, nata a partire dagli anni Sessanta, si inserisce, lo ricordiamo, all'interno di un panorama culturale che si dirigeva in questo senso. Sappiamo del resto come Różewicz tenesse in gran conto i discorsi sull'arte che intratteneva con gli artisti del Gruppo di Cracovia ed è naturale che la sua concezione artistica si sia evoluta anche per effetto dello stretto contatto con questi ambienti; Różewicz racconta lungamente del suo legame con il mondo artistico nelle conversazioni con Kazimierz Braun, cfr. K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, op. cit., pp. 118-119: "To jest olbrzymi obszar w moim życiu. I w mojej twórczości także. Ja, wiesz, Kazimierzu, pół życia świadomego, pół życia pisarza spędziłem w muzeach sztuki. Ale również przesiadywanie, już nie godzinami, ale dniami i nocami w pracowniach naszych najwybitniejszych malarzy. To nie było tylko oglądanie ich obrazów, ale zasypianie i budzenie się w ich pracowniach, to było śledzenie narodzin obrazu od początku... To były drugie rozmowy... A było to malarstwo awangardowe, znaczące, po 1945. Jaremińska, Stern, z młodszych: Kantor, Tadeusz Brzozowski, Mikulski, Jerzy Tchorzewski, Kobzdej, Ewa Kierska, Andrzej Wróblewski, Jerzy Nowosielski. To byli ludzie, z którymi ja byłem dużo bliżej niż z moimi rówieśnikami literatami. Z malarzami mówiłem o problemach sztuki. Moje poematy z *Czerwonej rękawiczki* były wygładzane na ostatniej wystawie sztuki nowoczesnej Grupy Krakowskiej, w Krakowie, w Pałacu Sztuki. A potem to zaczęło być duszone, drogą administracyjną. I własną ręką".

⁴⁹¹ T. Kantor, *Dzieło i proces*, in: Idem, *Wielopole, Wielopole*, Kraków-Wrocław 1984, pp. 16-18.

⁴⁹² W. Kruszewski, *Deus desideratus*, op. cit., p. 26.

⁴⁹³ T. Różewicz, "Apocalypsis cum figuris" (*W Laboratorium Jerzego Grotowskiego*), "Odra" n. 7-8 (1969).

⁴⁹⁴ K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, op. cit., p. 70.

⁴⁹⁵ U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1997 (prima ed. 1962), p. 34.

⁴⁹⁶ Ivi, p. 35.

Questa interpretazione dell'opera aperta sembra affine alla concezione artistica di Różewicz in un momento molto limitato della propria esperienza artistica, collocabile attorno alla fine degli anni Cinquanta. In uno scritto di *Margines, ale...* [*In margine, ma...*] l'autore commenta il suo volume del 1956, intitolato *Poemat otwarty* [Poema aperto], riconoscendo come ogni poema della raccolta costituisca un "micro-dramma", che può essere letto autonomamente o in relazione ai componimenti che lo precedono e che lo seguono formando nell'insieme un dramma "normale"⁴⁹⁷. Spiega la natura della raccolta servendosi di un altro scritto in prosa del 1958, intitolato *Komentarz* [Commento], del quale riporta alcune frasi finali: "Moje opowiadanie jest próbą złowienia i związania bohatera bez twarzy, bez wieku i bez zawodu. Każdy z Was może dopisać początek lub koniec do tego opowiadania. Każdy z Was może wejść w środek. Każdy z Was może mi przerwać..."⁴⁹⁸. Różewicz ricorda di aver utilizzato questo principio in *Kartoteka* [Cartoteca, 1960] e riporta come Konstanty Puzyna, dopo aver assistito al "brillante spettacolo italiano degli studenti di Genova", l'avesse definito in questo modo: "Była po prostu forma otwarta, bez wyraźnego początku i końca. Jak gdyby sztuka była tylko częścią jakiegoś szerszego, ciągłego nurtu twórczości, której poszczególne dramaty są tylko wycinkami, fragmentami, a nie zamkniętą całością"⁴⁹⁹.

Puzyna riconosce inoltre come gli studenti italiani avessero compreso meglio *Kartoteka* di molti critici e scrittori polacchi: "Zrozumieli to, co było najważniejsze dla nowej dramaturgii – w tamtych latach – jej 'otwartość', która była nowym elementem przedstawienia teatralnego"⁵⁰⁰.

Tadeusz Drzewnoski riconduce all'incirca a questo periodo una fase artistica, cui prese parte anche il poeta, nel segno dell'apertura, intesa tuttavia in maniera differente rispetto a Eco⁵⁰¹. Nonostante alcune affinità con la teoria esposta da Eco, per quanto riguarda ad esempio la libertà di lettura di *Poema aperto* o una certa soggettività nell'interpretazione di *Cartoteca*, crediamo che anche all'epoca, quando il concetto di apertura dell'opera d'arte iniziava a

⁴⁹⁷ T. Różewicz, *Margines, ale...*, op. cit., p. 63.

⁴⁹⁸ Ibidem; "La mia storia è un tentativo di catturare e legare un eroe senza volto, età e professione. Ognuno di voi può aggiungere un inizio o una fine a questa storia. Ognuno di voi può entrare. Ognuno di voi può interrompermi..."

⁴⁹⁹ K. Puzyna, T. Różewicz, *Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej*, in: S. Burkot, *Tadeusz Różewicz*, op. cit., p. 210; "semplicemente una forma aperta, senza un inizio né una fine chiari, come se l'opera fosse solo una parte di un flusso creativo più ampio e continuo, del quale i drammi individuali sono solo delle sezioni, dei frammenti e non un'unità completa".

⁵⁰⁰ T. Różewicz, *Margines, ale...*, op. cit. p. 64; "avevano compreso la cosa più importante della nuova drammaturgia di quegli anni, la sua 'apertura', che era il nuovo elemento della rappresentazione teatrale".

⁵⁰¹ T. Drewnowski, *Walka o oddech*, op. cit., p. 237.

delinearsi nella concezione artistica di Różewicz, il suo significato profondo divergesse in maniera sostanziale dalle posizioni espresse in *Opera aperta*. Didi-Huberman nella definizione di “immagine aperta” sottolinea la sua distanza dalle posizioni di Eco:

je n'ai pas voulu parler de l'*image ouverte* dans les termes où Umberto Eco avait parlé, selon le point de vue structuraliste, d'une *œuvre ouverte*. Eco parlait de l'informe ou de l'informel, par exemple, au seul regard d'une «théorie de l'information». Il faisait de l'ouverture un pur principe de réception – une «condition de la jouissance esthétique», disait-il – fondé sur la nature «fondamentalement ambiguë» du «message» délivré dans une œuvre d'art. L'«œuvre ouverte», en ce sens, relève du «projet d'un message doté d'un large éventail de possibilités interprétatives», ce qui, selon Eco, ne se réalise que dans les œuvres modernes, celles de Mallarmé ou de Joyce invoquées notamment par différence avec l'allégorisme médiéval⁵⁰².

Didi-Huberman contesta ad Eco di limitare il concetto di apertura a un “puro principio di ricezione”, giustificabile con la natura fondamentale ambigua del messaggio artistico. Sembra chiaro a questo punto come anche nel caso di Różewicz non si possa intendere la volontà di andare verso una progressiva apertura dell'opera nei termini proposti da Eco. Il messaggio poetico di Różewicz, che come si è ricordato più volte nel corso di questo lavoro rifugge qualsiasi ambiguità, non si apre alle interpretazioni del lettore e sappiamo al contrario come l'autore soffrisse a causa dell'errata ricezione delle proprie opere.

Nella già citata intervista con Adam Czerniawski del 1976, Różewicz cita l'ultimo verso della poesia *Ogólniki* [Luoghi comuni] di Cyprian Norwid, a cui, specialmente nella fase tarda, torna in più occasioni come a una sorta di manifesto poetico⁵⁰³, e ne spiega il significato:

Jest to słynne powiedzenie: „odpowiednie dać rzeczy słowo”. I nie tylko o to chodzi. Mnie o to chodziło, żeby przez wiersz było absolutnie widać tę materię dramatyczną, żeby przez wiersz jak przez czystą wodę to, co na dzień się rusza, było widać. I stąd forma musiała jak gdyby zanikać, stając się tak przezroczysta, że się zidentyfikowała z przedmiotem danego utworu. Jeżeli to mi się udało w niektórych utworach, to wydaje mi się, że właśnie do tego szedłem przez te lata⁵⁰⁴.

⁵⁰² G. Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, Paris 2007, pp. 32-33.

⁵⁰³ G. Halkiewicz-Sojak, op. cit., p. 71.

⁵⁰⁴ T. Różewicz, *Wbrew sobie*, op. cit., p. 102; “C'è un famoso detto: ‘dare a ogni cosa il proprio nome’. E non solo. Il mio scopo era che attraverso la poesia si vedesse chiaramente la materia drammatica, che attraverso la poesia come attraverso dell'acqua limpida, quel che si muoveva sul fondo, diventasse visibile. E dunque la forma doveva in un certo senso scomparire, diventando a tal punto trasparente da identificarsi con l'oggetto dell'opera. Se in alcune opere mi è riuscito, mi pare, è proprio ciò a cui ho mirato in questi anni”.

Nel volere “dare a ogni cosa il proprio nome”, la forma è chiamata a ritrarsi in modo tale che la sua essenza, la “materia drammatica” diventi visibile. Questa sparizione della forma ricorda quanto affermato da Didi-Huberman in merito all’immagine aperta, che si libera dalla forma con veemenza: “Ouvrir, donc: faire violence à la surface sensible pour que l’intérieur – ‘l’âme’, le principe de cette sensibilité, l’organe du mouvement devienne accessible”⁵⁰⁵. È in questo senso, dunque, che Różewicz inizia a intendere l’apertura dell’opera, come un atto di violenza imposto alla forma poetica.

Sulla concezione di “poesia come ferita aperta”, che troviamo in *Liryki lozańskie* [Liriche di Losanna, 1967]⁵⁰⁶ e che dà il titolo all’importante monografia di Zbigniew Majchrowski⁵⁰⁷, si è soffermato Tadeusz Drewnowski:

kiedys Różewicz pisał, że poezja bierze się z pięknością. W wierszach eschatologicznych płynie z rany („Poezja jak otwarta rana”, *Liryki lozańskie*). Broczy z rany świata, który żyje swoim własnym tajemniczym rytmem, ku nieznanym przeznaczeniom. I z rani świadomości o naszym zagubieniu i śmiertelności. Poezja dociera “aż do rdzenia / do języka cierpienia / do śmierci”. Usiłuje ona wprowadzić w tajemnice, w *sacrum*, w religię życia”⁵⁰⁸

La poesia stilla “dalla ferita del mondo”, come afferma Drewnowski, ed è essa stessa una “lotta per il respiro” (come si legge in *Zdjęcie ciężaru* [Togliere un peso]). La forma poetica si ribella al poeta fino a scagliarsi contro di lui e a ridurlo in brandelli, come accade in *Formy* [Le forme, 1956], poesia che apre la raccolta omonima che si conclude proprio con quel brano estratto da *Commento* che abbiamo citato poc’anzi. Le strofe conclusive di *Formy* presentano la carne sanguinante del poeta, dilaniato dalla sua creazione:

jeszcze oddychające mięso
wypełnione krwią
jest pożywieniem

⁵⁰⁵ Ivi, p. 61.

⁵⁰⁶ Sull’interpretazione di questa poesia e sui suoi riferimenti all’opera di Adam Mickiewicz, cfr. T. Kłak, *Liryki lozańskie Tadeusza Różewicza*, op. cit.

⁵⁰⁷ Z. Majchrowski, *Poezja jak otwarta rana*, op. cit.

⁵⁰⁸ J. Drewnowski, *Walka o oddech*, op. cit., p. 279; “una volta Różewicz ha scritto che la poesia viene dalla bellezza. Nei poemi eschatologici sgorga dalla ferita (‘la poesia come ferita aperta’, *Liriche di Losanna*). Sanguina dalla ferita di un mondo che vive a un suo ritmo misterioso, verso destini sconosciuti. E dalla ferita della consapevolezza della nostra perdita e mortalità. La poesia arriva ‘al centro / al linguaggio della sofferenza / alla morte’. Tenta di introdursi nel mistero, nel sacro, nella religione della vita”.

tych form doskonałych

zbiegają się tak szczerze nad zdobyczą
że nawet milczenie nie przenika
na zewnątrz⁵⁰⁹

Questi stessi versi, insieme ad alcuni estrapolati da *Jatki* [Macellerie], vengono citati all'interno del componimento dedicato a Francis Bacon, nel quale il soggetto lirico cerca un dialogo con il pittore inglese tramite l'aiuto dell'amico Adam Czerniawski:

przecież ja Adamie
nie mogę powiedzieć
Baconowi
On nie zna języka polskiego
ja nie znam angielskiego

powiedz mu że debiutowałem *Niepokojem*
w roku 1947

писаłem: “rózowe ideały
poćwiartowane
wiszą w jatkach (...)”⁵¹⁰

Viene dunque sottolineata l'affinità profonda della propria poesia con la pittura di Bacon; l'analogia dei temi affrontati dai due artisti è tale da consentire a Janusz Drzewucki di affermare che Francis Bacon dipingeva ciò che, all'incirca negli stessi anni, Różewicz descriveva⁵¹¹. In un'intervista con David Sylvester, di cui molti passi riecheggiano nel poema, Bacon sostiene di aver dipinto la maggior parte delle proprie opere “in uno stato di inquietudine” e in questa osservazione risuona naturalmente il titolo della raccolta d'esordio del poeta. Magdalena Grochowska, autrice della prima biografia di Różewicz, riporta come dopo aver completato la sua conversazione poetica con Bacon (o piuttosto il suo “soliloquio

⁵⁰⁹ T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 177; “la carne ancora viva / colma di sangue / è nutrimento / di queste / forme perfette / aderiscono tanto alla preda / che neanche il silenzio trapela / all'esterno”.

⁵¹⁰ T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 664; “ma io Adam / non posso parlare / a Bacon / Lui non sa il polacco / io non so l'inglese / digli che debuttai con *Inquietudine* / nel 1947 / scrissi: *gli ideali rosa / squartati / stanno appesi nelle macellerie (...)*”.

⁵¹¹ J. Drzewucki, *Smaki słowa. Szkice o poezji*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999, p. 69.

poetico”⁵¹²), abbia scritto a Tchórzewski che questa riguardava “la crisi della forma”, che dai tempi dell’avanguardia aveva avvolto la poesia per poi contagiare la pittura e la musica: nel poema Bacon afferma che l’arte contemporanea è diventata un gioco⁵¹³.

Il sangue del poeta diventa dunque nutrimento delle forme che egli stesso crea, si fa violenza perché dalla sua “carne ancora viva” l’opera possa trarre il proprio nutrimento. In questo senso il tessuto poetico si apre in un gesto violento teso a dilaniarne la “superficie sensibile”, perché l’interno, che Didi-Huberman chiama “anima” mentre Różewicz parla di “materia drammatica”, fuoriesca e sia visibile all’esterno. Il frammento, di cui si è parlato precedentemente, diventa la forma più adatta perché avvenga la liberazione dalla forma e perché l’opera si presenti sempre solo come un frammento di un’unità maggiore. Abbiamo visto come nell’ultimo periodo Różewicz utilizzi il frammento non solo come espediente retorico volto a rendere il verso “trasparente come acqua”, ma anche come motivo tematico per sottolineare la natura infinita della poesia, accessibile solo in frammenti.

L’apertura dell’opera è dunque un procedimento doloroso, intimamente legato alla scrittura per eliminazione che si è osservata a proposito dei manoscritti. La liberazione dalla forma poetica è un’esigenza irrinunciabile della poesia di Różewicz, alla costante ricerca di un mezzo espressivo adeguato al momento: è così che dalle forme sanguinanti del verso si passa a una poesia che tende a dissolversi nel silenzio, all’ausilio del manoscritto mostrato nella sua natura *in fieri*, all’opera teatrale lasciata nella forma di una prova aperta, all’idea stessa di poesia come frammento.

2.3 La risposta al silenzio “tra l’immondezzaio e l’eternità”

Dopo aver analizzato come la forma poetica segua la propria evoluzione verso una progressiva apertura, vorremmo avanzare un nuovo punto di vista, secondo il quale la retorica del silenzio e la poetica dell’immondezzaio vengono interpretati come poli opposti di un medesimo discorso, i quali convergono l’uno verso l’altro, alimentandosi a vicenda.

La raccolta *Bassorilievo* segna una sorta di secondo esordio del poeta demarcando, come abbiamo avuto modo di specificare a più riprese, l’inizio della fase tarda della sua attività

⁵¹² Ryszard K. Przybylski, *Różewicz i Bacon. Inscenizowany dialog*, op. cit., p. 51.

⁵¹³ M. Grochowska, “*Skrzetni badacze naszych korzeni zdemaskują nasze pochodzenie*”. *Getto w Radomsku Tadeusz Różewicz zapamiętał na całe życie*, “Gazeta Wyborcza”, Magazyn Wyborczej, 5 maja 2018. <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,23357025,skrzetni-badacze-naszyc-korzeni-zdemaskuja-nasze.html> (ultimo accesso 28.11.2021).

artistica⁵¹⁴; qui la poetica della reticenza raggiunge il suo culmine, creando un forte contrasto con i volumi successivi, che si collocano a metà strada fra la poesia e la prosa.

Negli ultimi anni la reticenza sembra infatti svanire per dar vita a uno stile opposto, o meglio complementare alla poetica del silenzio. Mentre fino a *Bassorilievo* si procede per sottrazione, se non per sublimazione della parola poetica, in seguito tale processo di riduzione viene sovvertito, fino ad arrivare alle decine di pagine di “ironica logorrea”⁵¹⁵ che aprono *Kup kota w worku* [*Compra a scatola chiusa*, 2008], l’ultima raccolta pubblicata in vita dall’autore. Come ha osservato Dorota Heck, già all’interno di *Bassorilievo* si può seguire il mutamento “dalla brevità ad allusioni letterarie più abbondanti, da uno svuotamento spirituale a un’apertura alla Trascendenza, da un’anonima esperienza quotidiana all’introduzione di personaggi riconoscibili nelle poesia”⁵¹⁶.

Nei volumi che seguono *Bassorilievo*, ovvero: *zawsze fragment* [sempre un frammento, 1996], *zawsze fragment. recycling* [sempre un frammento. recycling, 1999], *nożyk profesora* [il coltellino del professore, 2001], *Szara strefa* [Zona grigia, 2002], *Wyjście* [Uscita, 2004], *Cóż z tego że we śnie* [Che importa se era un sogno, 2006] e il già citato *Kup kota w worku* del 2008⁵¹⁷, il poeta impiega di frequente la metafora della spazzatura e del riciclaggio, che compare anche nel titolo della raccolta del 1999.

La spazzatura, nella sua valenza metaforica, si era già fatta strada all’interno dell’opera di Różewicz a partire dagli anni Sessanta, e in particolare nel componimento *Opowiadanie dydaktyczne* [Racconto didattico, 1962], nel poema in prosa *Duszyzka* [Animula, 1968] nel testo teatrale *Stara kobieta wysiaduje* [L’anziana donna cova le uova, 1968], ambientato in un mondo divenuto uno sterminato immondezzaio.

Secondo Wojciech Browarny la fascinazione che nasce in questi anni per ogni forma di bruttezza e in particolare per il corpo, esposto nei suoi aspetti fisiologici e ripugnanti, è una

⁵¹⁴ Tomasz Kunz ha sottolineato come la fase tarda della poetica di Różewicz presenti delle peculiarità che non rispondono alla maggior parte dei criteri che si fanno comunemente rientrare nella concezione di “fase tarda”, cfr. T. Kunz, *Bio-grafia Tadeusza Różewicza*, in: *Próba rekonstrukcji. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, a cura di T. Kunz, J. Orska, emg, Kraków 2014, pp. 80-81.

⁵¹⁵ T. Dąbrowski, *Kot w butach. Recenzja książki Tadeusza Różewicza “Kup kota w worku”*, “Polietyka” 23/09/2008, <https://www.polietyka.pl/tygodnikpolietyka/kultura/ksiazki/268218,1,recenzja-ksiazki-tadeusz-Rozewicz-kup-kota-w-worku.read> (ultimo accesso 5/11/2021).

⁵¹⁶ D. Heck, op. cit., p. 87.

⁵¹⁷ Non teniamo conto in questo contesto di alcune opere già precedentemente pubblicate, ma riunite in nuove edizioni con intenti di volta in volta diversi, come il volume *Nasz starszy brat* [Nostro fratello maggiore, 1992], in cui sono pubblicate le poesie del fratello Janusz, assieme a testi di Tadeusz e Stanisław Różewicz, il volume *Matka odchodzi* [Mamma se ne va, 1999] nel quale sono raccolte opere in versi e in prosa dedicate al ricordo della madre, nel quale figurano anche testi di Stanisław Różewicz e la raccolta bilingue *nauka chodzenia/gehen lernen* [imparare a camminare, 2007].

reazione all'ottimismo ideologico dello stalinismo e dello stile imposto nel realismo socialista; sottolinea tuttavia come tale "anti-estetica" indirizzi il suo sguardo verso "piccole creature morte, spazzatura, rifiuti"⁵¹⁸.

In *Opowiadanie dydaktyczne* l'immagine dell'immondezzaio, evocata a partire dalle opere di Alberto Burri che Różewicz ebbe occasione di vedere alla XXX Biennale di Venezia, rappresenta la predilezione per una poesia che sappia rimanere legata alla realtà delle cose, anche nel loro disfarsi e deperire:

pytasz Andrzeju o XXX Biennale

widziałem tam zorganizowane

śmietniki Burriego

podarte worki szmaty

damska garderoba sznurki papier

[...]

jeszcze ram przypominam elementy obrazu jego świata

wielkie połatane worki na czarnym

sieci plus Życie Burriego

dziury różnej wielkości powiązane sznurkami

nićmi Burriego pięć zmysłów

kawałki brudnych koszul

szlafroków worki gips

zgrzebne płótno

w które ktoś wycierał pędzel i ręce⁵¹⁹

Attraverso i materiali, poveri e logori, che compongono queste opere si vuole dire che è fra le rovine, fra le macerie, che va cercata la parola poetica, così come accade nell'arte di Burri, nata in un campo di lavoro⁵²⁰:

⁵¹⁸ W. Browarny, *Tadeusz Różewicz i nowoczesna tożsamość*, Universitas, Kraków 2013, p. 339.

⁵¹⁹ T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 296; "Andrzej mi chiedi della XXX Biennale / vi ho visto gli immondezzai / organizzati di Burri / sacchi stracci lacerati / abiti femminili spaghi carta / [...] / ricordo ancora una volta gli elementi del quadro del suo mondo / grandi sacchi rattoppati su una rete / nera più la vita di Burri / fori di varia grandezza legati da spaghi / fili i cinque sensi di Burri / pezzi di camicie sporche / vestaglie sacchi gesso / fango secco / in cui qualcuno ha asciugato mani e pennello".

⁵²⁰ Alberto Burri, in quanto ufficiale medico in Libia, fu fatto prigioniero in Tunisia nel maggio 1943 e in seguito internato nel campo di concentramento di Hereford, in Texas, fino al 1946, dove cominciò a dipingere le sue prime opere, cfr. A. Olivetti, *Texas 1944: intensità pittorica di Burri*, "il manifesto" 7/06/2019 <https://ilmanifesto.it/texas-1944-intensita-pittorica-di-burri/> (ultimo accesso 05/11/ 2021).

Burri
głodny w obozie jenieckim
układał ze śmieci
nowy świat
wśród tych śmierci i śmieci
stworzył piękno
dał próbę nowej całości⁵²¹

Il tema delle macerie, di un'arte investita del ruolo di ricostruire un mondo in rovina, è alla base della vocazione poetica di Różewicz, che ricorda di aver percepito il bisogno di ricostruire una propria unità guardando le macerie della Basilica di Santa Maria di Cracovia, basilica che il poeta sentiva l'emergenza di ricostruire per prima cosa dentro di sé⁵²². Ricordiamo a tal proposito come il tema della cattedrale ricorra di frequente in Julian Przyboś e non possiamo non pensare che questa dichiarazione sia in un certo senso una risposta ai versi di *Notre-Dame*, nei quali la cattedrale incarna la fede nella forza creatrice della poesia, che dalla materia è in grado di innalzarsi verso l'alto⁵²³.

Różewicz non solo procede in senso opposto (ovvero dall'alto verso il basso), ma nel rappresentare la cattedrale vuole sottolineare la crisi estetica e la dissoluzione della funzione della poesia, come del ruolo stesso del poeta, nel contesto dell'allora constatato crollo culturale⁵²⁴.

Gli immondezzai di Burri, interpretati come “rovine di un mondo storicamente inteso e rovine del soggetto stesso”⁵²⁵, danno vita alla “nuova unità”, fatta di resti, di rifiuti, di spazzatura; è solo in questa realtà degradata che sembra ancora possibile parlare della categoria estetica del bello, solo dunque in relazione a un'arte nata nell'immondezzaio del mondo dei campi di lavoro. Nel brano che abbiamo citato è inserita una citazione di Władysław Tatarkiewicz, in cui il filosofo delinea l'evoluzione del concetto di bello, soffermandosi su come con Platone esso acquisti un significato più ampio affermandosi come “bello morale”:

⁵²¹ T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 297; “affamato nel campo dei prigionieri/ dalla spazzatura ha composto/ un mondo nuovo/ tra queste morti e rifiuti/ ha creato bellezza/ e dato prova di una nuova unità”.

⁵²² T. Różewicz, *Proza*, t. 3, op. cit., p. 143.

⁵²³ Sul tema della cattedrale in Julian Przyboś cfr. Z. Zarębianka, *Widzieć znaczy wiedzieć. Motyw katedry w twórczości Juliana Przybosia*, in: Idem, *Tropy sacrum w literaturze XX wieku*, Homini 2001, pp. 103-109.

⁵²⁴ R. Cieślak, *Oko poety, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1999, p. 26.

⁵²⁵ A. Świeściak, *Kryzys, śmierć sztuki i estetyki*, in *Próba rekonstrukcji*, op. cit., p. 108.

W tym czasie, a więc w roku 1945, w kilka miesięcy od zakończenia drugiej wojny światowej i okupacji hitlerowskiej, takie określenia, jak „przeżycie estetyczne”, „przeżycie artystyczne”, wydały mi się i śmieszne, i podejrzane. Potem, w sierpniu, zrzucano pierwszą bombę atomową. Do dnia dzisiejszego tzw. przeżycie estetyczne ciągle wydaje mi się śmieszne, choć już niegodne pogardy. To przekonanie o śmierci dawnego „przeżycia estetycznego” leży ciągle u podstaw mojej praktyki pisarskiej⁵²⁶.

Per quanto non più degna di disprezzo, l’“emozione estetica” non entra a far parte del suo orizzonte poetico, ma anzi la convinzione della sua morte definitiva e irreversibile lo porta a sottolineare la propria distanza dai cosiddetti “poeti delle nuvole” e a proclamare la propria personale poetica dell’immondezzaio: “bliski mojemu sercu / śmietnik wielkomiejski / poeta śmietników jest bliżej prawdy / niż poeta chmur”.⁵²⁷

Il brano sulle macerie della Basilica di Santa Maria è di poco successivo a *Opowiadanie dydaktyczne* e l’autore vi ripercorre le fasi della propria poetica a cominciare dalle origini e affermando infine di voler tornare a delle verità banali, al senso comune, e dichiara: “wracam na swój ‘śmietnik’”⁵²⁸.

In *Duszyczka* bastano pochi giorni perché la spazzatura si accumuli e cresca fino a raggiungere l’altezza del primo piano dei palazzi di Parigi: “[...] w Paryżu rosły na ulicach śmietniki sięgały pierwszego piętra kto ścinał na bulwarze stare platany teraz [...]”⁵²⁹.

Lo *śmietnik* appare ripetutamente in questo fiume di parole e si sovrappone, come in questo caso, a frammenti della natura; il lungo monologo senza interpunzione appare come un immondezzaio di parole, ma è così solo apparentemente, poiché il poema rimane ancora legato alla forma, che l’autore padroneggia alla perfezione⁵³⁰.

Nel mondo di rifiuti che popola *Stara kobieta wysiaduje*, l’immondezzaio rappresenta invece “la spazzatura dell’anima”, delle nostre opinioni, dei nostri sentimenti e anche delle nostre parole⁵³¹. Nel commento al dramma, Jacek Łukasiewicz, che nella sua monografia su

⁵²⁶ T. Różewicz, *Proza*, t. 3, op. cit., pp. 145-146; “A quel tempo, nel 1945, qualche mese dopo la fine della seconda guerra mondiale e dell’occupazione nazista, espressioni quali “emozione estetica”, “emozione artistica”, mi sembravano ridicole e sospette. Poi, ad agosto, fu lanciata la prima bomba atomica. Ancora oggi la cosiddetta emozione estetica mi sembra ridicola, ma non più degna di disprezzo. La convinzione della morte della vecchia “emozione estetica” è ancora alla base della mia pratica scrittorica”.

⁵²⁷ T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 296; “vicino al mio cuore è l’immondezzaio cittadino/ il poeta degli immondezzai è più vicino al vero/ del poeta delle nuvole/ gli immondezzai sono pieni di vita/ di sorprese”.

⁵²⁸ T. Różewicz, *Poezja*, t. 3, op. cit., p. 147.

⁵²⁹ T. Różewicz, *Poezja*, t. 3, op. cit., p. 137.

⁵³⁰ J. Łukasiewicz, *Wyrzucanie śmieci*, in A. Hawałej, T. Różewicz, *Śmietnik*, Warstwy, Wrocław 2016, p. 9.

⁵³¹ J. Łukasiewicz, *TR*, Universitas, Kraków 2012, p. 204.

Różewicz ha dedicato ampio spazio al tema dei rifiuti, osserva: “Śmietnik słownika i składni, któremu TR przeciwstawia językowa staranność, poetycką dyscyplinę”⁵³².

Anche la predilezione per un certo tipo di “anti-estetica” fa parte della sensibilità artistica del tempo; come si sa la spazzatura è un’immagine ricorrente in gran parte dell’arte del Novecento e con gli uomini-bidoni di *Fin de partie* di Beckett assurge a metafora dell’uomo contemporaneo. All’interno del panorama artistico polacco è stato Tadeusz Kantor tra i primi a dedicare le sue opere agli scarti, a oggetti rotti e inservibili, fino a teorizzare nei suoi scritti la propria arte degli immondezzai:

“Kantor zbierał odpady, kalekie przedmioty, już ‘nie przedmioty’, fetysze... – powie przyjaciel z Grupy Krakowskiej, Jerzy Nowosielski. – W jego rękach te odpady rzeczywistości, cywilizacji, kultury, stają się substancją artystyczną niezwykle cenną. Jedyne on miał tę siłę czarodzieja, [...] żeby z tych odpadów zrobić muzeum drogocенności”⁵³³.

I rifiuti delle opere di Kantor, pensiamo ad esempio alla serie degli ombrelli, sono dunque per Nowosielski “rifiuti della realtà, della civiltà e della cultura” e tuttavia acquistano una sostanza artistica di grande significato. All’artista viene accostata la figura del mendicante che “sceglie i bidoni più appropriati, con buone ‘prospettive’”, ovvero “la spazzatura delle idee, degli stili e delle convenzioni, la spazzatura delle forme, così come tutte le discariche mediatiche”. L’oggetto nell’arte di Kantor perde col tempo la propria funzione:

„Przedmiot pozbawiony swojej funkcji i racji życiowej, który przez tę ‘biedę’ zdolny jest podjąć funkcję dzieła sztuki”.

PRZEDMIOT „MIĘDZY ŚMIETNIKIEM A WIECZNOŚCIĄ”.

Ale to wszystko już później, grubo później...⁵³⁴

⁵³² Ibidem; “Un immondezzaio del lessico e della sintassi, cui Różewicz oppone una scrupolosità linguistica, una disciplina poetica”.

⁵³³ K. Pleśniarowicz, *Kantor*, Wielka Litera, Warszawa 2018, p. 171; “Kantor raccoglieva rifiuti, oggetti danneggiati, ‘non oggetti’, feticci... – racconta un amico del Gruppo di Cracovia, Jerzy Nowosielski. – Nelle sue mani, questi sprechi di realtà, civiltà e cultura diventano una sostanza artistica estremamente preziosa. Solo lui aveva il potere di un mago [...] di trasformare questi rifiuti in un museo di tesori”.

⁵³⁴ T. Kantor, *Pisma. Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, Ossolineum, Wrocław 2005, p. 13; “Un oggetto privato della sua funzione e ragione di vita, che, a causa di questa ‘povertà’, è in grado di assumere la funzione di un’opera d’arte. UN OGGETTO ‘TRA L’IMMONDEZZAIO E L’ETERNITÀ’. Ma tutto questo è stato più tardi, molto più tardi...”.

La fascinazione di Kantor per gli oggetti della “realtà del rango più basso”, secondo la sua felice formula, sembra derivare da un sentimento simile allo stupore e alla comicità prodotta dal caos degli elementi della vita quotidiana che abbiamo citato all’inizio di questo capitolo a proposito di Rosenkranz e che riporta alla definizione di Różewicz, di un immondezzaio “pieno di vita e di sorprese”. Per Kantor il chiaro ritorno a un oggetto banale e quotidiano, come ad esempio la sedia, era un modo evidente per ribellarsi all’“astrazione lirica”. Il manifesto del Teatro Zero inoltre era dedicato in gran parte “alla non-recitazione, all’anti-attività, all’espressione aspirata, all’automatismo, alla recitazione forzata, ai giochi in sordina”⁵³⁵.

Crediamo che l’immondezzaio, lo *śmietnik*, a partire dagli anni Novanta si trasformi non più in oggetto (come era stato nel caso delle due opere sopracitate), ma in strumento di narrazione, in maniera diametralmente opposta a quanto osservato in relazione al frammento: il racconto, il componimento, perdono (almeno apparentemente) la loro accuratezza linguistica e diventano essi stessi delle opere-“immondezzaio” che consentono al poeta di rappresentare la realtà degradata del mondo che egli vede attorno a sé.

Nell’ultima fase della sua attività poetica, Różewicz sembra in parte discostarsi dal paradigma del silenzio e tentare nuovi percorsi che portano per molti aspetti a ribaltare la poetica della reticenza. Volendo concordare con quanto affermato da Legeżyńska, ciò rientra nella tendenza tipica della fase tarda ad avere un approccio più libero verso la forma; il tono elegiaco dei vecchi poeti non riduce, ma al contrario amplia l’invenzione poetica favorendo il gioco poetico, il *pastiche*, la parodia. Legeżyńska rileva ancora come queste sperimentazioni si orientino verso una svalutazione della poesia, che non viene più vista come una forma unica e necessaria; tuttavia la sola significativa alternativa ad essa sembra essere il silenzio⁵³⁶.

Tale osservazione sembra in sintonia con quanto intendiamo dimostrare, ovvero che le sperimentazioni della fase tarda di Różewicz, indirizzate a una progressiva amplificazione della parola poetica e alla manifesta svalutazione della poesia, siano un’evoluzione della poetica della reticenza, dunque ad essa strettamente correlate.

I versi scarni, costituiti a volte da una singola parola, cedono il passo a componimenti di tutt’altra portata, dal punto di vista formale e contenutistico. Lo spazio della poesia tende a mutare su diversi piani: su quello formale la dimensione sembra dilatarsi ed è così che si fanno sempre più frequenti componimenti molto lunghi, nei quali viene a mancare la scelta minuziosa

⁵³⁵ K. Pleśniarowicz, *Kantor*, Wielka Litera, Warszawa 2018, p. 161.

⁵³⁶ A. Legeżyńska, op. cit., p. 29.

della parola; questa attenta ricerca linguistica rappresentava uno dei tratti più peculiari della poetica del silenzio, come testimoniano le molte redazioni dei manoscritti; infatti, mentre in precedenza si potevano avere oltre venti versioni diverse di uno stesso componimento (come afferma Różewicz in un'intervista con Adam Czerniawski⁵³⁷), ora diventano quasi identici alla versione definitiva.

Nella poesia di Różewicz il silenzio comincia dunque a dissiparsi e a essere sostituito da un caos in cui tutti gli elementi si mescolano in un immondezzaio di parole. I componimenti di questo periodo sembrano quasi dei grandi contenitori nei quali riversare le riflessioni più varie sul mondo contemporaneo; in esso si trovano informazioni di ogni tipo, insieme a stimoli provenienti da radio, cinema e televisione, in una dimostrazione pratica di come anche la letteratura abbia assorbito queste realtà.

Il *post scriptum* che segue ai versi di *Recycling*, titolo evocativo che diventa inoltre sottotitolo della raccolta del 1999, a tal riguardo può esser interpretato come un breve manifesto di questa cosiddetta poetica dell'immondezzaio:

Recycling składa się z trzech części: I Moda, II Złoto, III Mięso. O ile Złoto ma jeszcze strukturę długiego „wiersza”, to Moda i Mięso są gatunkiem poezji „wirtualnej”. Część III Mięso ma formę śmietnika (informacyjnego śmietnika), w którym nie ma centrum, nie ma środka. Zaplanowana jałowość i bezwyjściowość stała się głównym elementem składowym utworu...⁵³⁸

L'immondezzaio, nella fase tarda, si fa contenitore di informazioni “senza centro né interno”, nell'intento di rappresentare in maniera critica le contraddizioni del mondo contemporaneo e insieme il ruolo sempre più marginale che la letteratura si trova a rivestire al suo interno. Come nota Janusz Drzewucki, Różewicz mette in guardia i poeti non solo dall'impegno politico e dal servire una qualunque forma di potere, ma soprattutto dalla commercializzazione dell'arte⁵³⁹. È questo infatti uno dei pericoli dei quali Różewicz sente più imminente la minaccia, come ben evidenziato nel volume *Kup kota w worku*.

⁵³⁷ T. Różewicz, *Wbrew sobie*, op. cit., p. 100.

⁵³⁸ T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 771; “*Recycling* è composta da tre parti: I La moda, II L'oro, III La carne. Se L'oro ha ancora la struttura di un “componimento” lungo, La moda e La carne sono un tipo di poesia “virtuale”. La parte III La carne ha la forma di un immondezzaio (un immondezzaio di informazioni), nel quale non c'è centro, non c'è interno. La voluta aridità e mancanza d'una via d'uscita sono diventati gli elementi fondanti dell'opera...”.

⁵³⁹ J. Drzewucki, *Lekcje u Różewicza*, Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, Wrocław 2018, p. 41.

Fin dal titolo, che incita a comprare senza farsi troppe domande sull'entità di ciò che si sta acquistando, vi è una critica nei confronti della commercializzazione della letteratura e del suo divenire fenomeno di massa; vi è inoltre sottesa l'intenzione di stupire chi acquista il volume di uno scrittore famoso senza porsi alcun dubbio su ciò che vi troverà al suo interno. È importante soffermarsi su un altro riferimento contenuto nel titolo, che riporta ancora una volta a Leopold Staff. Negli scritti in prosa è narrato l'ultimo incontro con il Vecchio Poeta:

„ALA MA KOTA”

- Piszę cykl wierszy. Pod ogólnym tytułem *Ala ma kota*. Wie pan – Staff uśmiechnął się – ten tytuł to ze „Szpilek”. Widziałem tam taki dowcip-rysunek: interesanci tłoczą się w poczekalni dyrektora, sekretarka mówi stanowczo: „Dyrektor zajęty”. Tymczasem dyrektor u siebie w gabinecie siedzi przy biurku, ręce i papier zavalane atramentem, dyrektor pisze z mozołem: „Ala ma kota”. – Znow uśmieszek Staffa.

Staff był zajęty. Pisał *Ala ma kota*. Zaczynał wszystko od początku, od dyma z komina⁵⁴⁰.

Il sottotitolo *work in progress* si riferisce alla natura aperta dell'opera, ma è anche un gioco di parole tra l'inglese *work* e la parola polacca *worek* [sacco] che compare nel titolo⁵⁴¹. Il volume si apre con un'ondata di parole sconnesse e sgrammaticate in un improbabile flusso di coscienza di una sedicente artista che si dilunga su dettagli della propria vita privata e “artistica” per la gioia di tutti i suoi cosiddetti *followers*. Il libro prende le forme di un *pastiche* in cui viene preso di mira il linguaggio nelle sue variegate degenerazioni: il linguaggio dei giovani, dei blog, delle riviste patinate, fino a comporre “un racconto non banale sul banale che circonda il mondo contemporaneo”⁵⁴². E infatti, come afferma Drzewucki, “in questa follia c'è un metodo”, “ecco che Tadeusz Różewicz ci mostra la lingua polacca contemporanea, che è fuoriuscita dalla forma, che da sola si è liberata dalla forma”⁵⁴³.

⁵⁴⁰ T. Różewicz, *Proza*, t. 3, op. cit., p. 23; “‘ALA HA UN GATTO’. Sto scrivendo un ciclo di poesie dal titolo generico *Ala ha un gatto*. Sa – Staff sorrise – questo titolo viene dal periodico “Szpilki”. Vi ho visto una vignetta satirica: alcuni clienti sono riuniti nella sala d'aspetto del direttore e la segretaria annuncia in maniera perentoria: “Il direttore è occupato”. Nel frattempo il direttore siede alla propria scrivania con le mani e la carta sporche d'inchiostro e scrive a fatica: “Ala ha un gatto”. Staff sorrise ancora. Staff era impegnato. Scriveva *Ala ha un gatto*. Cominciava tutto dall'inizio, dal fumo del camino”.

⁵⁴¹ D. Heck, *Zamiennik estetyczny w kenotycznych pejzażach Tadeusza Różewicza. Impresje o milczeniu*, in: *Literatura, kultura religijna, polskość*, a cura di K. Koehler, W. Kudyba, J. Sikora, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2015, p. 283.

⁵⁴² M. Orliński, *In progress*, in “Kresy” nr 3/2009, <<http://members.upcpoczta.pl/m.orlinski4/kupkotaworku.htm>> (ultimo accesso: 09.07.2021).

⁵⁴³ J. Drzewucki, *Lekcje u Różewicza*, op. cit., p. 85.

Siamo di fronte, tuttavia, a una liberazione dalla forma ben diversa da quella che l'autore aveva auspicato (e infine raggiunto) nella poesia polacca in un'epoca in cui si era costretti prima a seguire gli stilemi della Giovane Polonia e, dopo la guerra, dell'Avanguardia di Cracovia⁵⁴⁴. Różewicz ci pone qui di fronte al deperimento del linguaggio scaturito dalla realtà contemporanea del mondo globalizzato.

George Steiner osserva le implicazioni dell'impovertimento della parola chiedendosi:

What save half-truths, gross simplifications, or trivia can, in fact, be communicated to that semi-literate mass audience which popular democracy has summoned into the market place? Only in a diminished or corrupted language can most such communication be made effective. Compare the vitality of language implicit in Shakespeare, in the Book of Common Prayer, or in the style of a country gentleman such as Cavendish, with our present vulgate⁵⁴⁵.

Questa riflessione sembra cruciale per comprendere in che modo, nell'opera di Różewicz, vi siano delle connessioni interne fra la poetica della reticenza e quella dell'immondezzaio. Steiner, infatti, continua la sua riflessione constatando che:

To a writer who feels that the condition of language is in question, that the word may be losing something of its humane genius, two essential courses are available: he may seek to render his own idiom representative of the general crisis, to convey through it the precariousness and vulnerability of the communicative act; or he may choose the suicidal rhetoric of silence⁵⁴⁶.

Różewicz, che certamente sentiva come la condizione del linguaggio fosse in pericolo, nella sua ultima fase artistica sembra trovarsi in un equilibrio instabile fra entrambe le tendenze individuate da Steiner. Da una parte quella del silenzio, tentazione che appare in particolar modo in *Bassorilievo*, ma anche in molte poesie successive, alcune delle quali pubblicate

⁵⁴⁴ T. Różewicz, *Wbrew sobie*, op. cit., p. 100; "Dlaczego mówię o uwolnieniu z formy? Dlatego że tego nie dokonały szkoły poetyckie. Szkoły narzucały formy i to począwszy od Młodej Polski. Kto nie używał pewnych słów, pewnych form, składni i kostiumów, nie był poetą Młodej Polski. [...] Awangarda Krakowska – Peiper, Przyboś – trzymała się bardzo ścisłych kanonów, poetą awangardowym był ten, kto używał jej form". ("Perché parlo di liberazione dalla forma? Perché le scuole poetiche non lo hanno fatto. Le scuole imponevano le forme e questo a partire dalla Giovane Polonia. Chi non utilizzava certe parole, certe forme, strutture e costumi, non era un poeta della Giovane Polonia. [...] L'Avanguardia di Cracovia – Peiper, Przyboś – si teneva in canoni molto rigidi, poeta d'avanguardia era colui che utilizzava le loro forme").

⁵⁴⁵ G. Steiner, op. cit., p. 26.

⁵⁴⁶ Ivi, pp. 49-50.

postume nel volume *Ostatnia wolność* [L'ultima libertà, 2015] nel quale la libertà menzionata nel titolo è proprio quella, dopo settantasette anni di scrittura, del silenzio.

Nella poesia che dà il titolo alla raccolta leggiamo:

Mickiewicz
pisał w liście do Towiańskiego
“Odejmowaliśmy braciom
ostatnią już wolność,
wolność milczenia”
zwracam się do wszystkich
którzy piszą do mnie
telefonują o każdej porze
dnia i nocy
zwracam się do was
siostry i bracia z gazet
telewizji radia ze szkół i uczelni
nie odbierajcie mi wolności
milczenia
to już ostatnia wolność
która mi pozostała
po 77 latach pisania⁵⁴⁷

La poesia è datata 2010 e il poeta quasi novantenne si mostra oramai troppo stanco per prendere parte attiva nella società. Solo pochi anni prima, al contrario, la volontà di partecipare ancora al dibattito pubblico e di rappresentare criticamente la realtà contemporanea emerge in volumi quali *zona grigia* o *Compra a scatola chiusa*. In questi versi, in particolare nel volume del 2008, Różewicz si fa interprete della crisi generale, che come osservava Steiner sembra essere l'unica fuga dal silenzio concessa al poeta, e lo fa servendosi appunto della metafora a lui cara dell'immondezzaio che, come nella *pièce* teatrale *Stara kobieta wysiaduje*, si estende su tutta la superficie terrestre.

Il carattere provocatorio e spiccatamente satirico di *Compra a scatola chiusa* è anche una sorta di rivendicazione da parte di Różewicz di un tratto importante della sua attività

⁵⁴⁷ T. Różewicz, *Ostatnia wolność*, Biuro Literackie, Wrocław 2015, p. 25; “Mickiewicz / scrisse in una lettera a / Towiański / «Abbiamo sottratto ai fratelli / ormai l'ultima libertà, / la libertà del silenzio» / mi rivolgo a tutti / coloro / che mi scrivono / mi telefonano a ogni ora / del giorno e della notte / mi rivolgo a voi / sorelle e fratelli di riviste / televisioni radio scuole e università / non sottraetemi la libertà / del silenzio / è ormai l'ultima libertà / che mi è rimasta / dopo 77 anni di scrittura”.

letteraria troppo spesso tenuto in scarsa considerazione da critici e lettori fin quasi a essere dimenticato. Różewicz al contrario teneva a sottolineare di essersi inizialmente affacciato al mondo letterario proprio facendo della satira, e di carattere satirico furono i primi due volumi risalenti agli anni partigiani e a quelli immediatamente successivi, *Echa leśne* [Echi boschivi, 1944] e *W tyżce wody* [In un cucchiaino d'acqua, 1946].

A marcare questa rivendicazione stanno anche le fotografie inserite in *Bassorilievo* che ritraggono il poeta non solo mentre è seduto al tavolo di lavoro, ma anche, fiero e divertito, mentre butta la spazzatura, a sottolineare inoltre quanto i rifiuti diventino parte integrante della sua poetica. Si tratta di una serie di fotografie scattate da Adam Hawałeł nel 1989 e pubblicate molti anni più tardi in uno splendido volume dal titolo appunto di *Śmietnik* [Immondezzaio, 2016], dedicato a riprendere Różewicz mentre dalla porta di casa passeggia fino ai bidoni per buttare la spazzatura⁵⁴⁸. Tali fotografie all'interno di *Bassorilievo* sono funzionali per creare un contrasto tra l'immagine canonica del poeta seduto al proprio tavolo di lavoro circondato da libri e manoscritti delle proprie opere, e la prosasticità della sua vita quotidiana fra gli immondezzai cittadini. Da queste due prospettive così diverse, da una parte il peregrinare poetico che il suo sguardo sognante sembra comunicare, e dall'altra la passeggiata con le buste della spazzatura, creano una forte dissonanza e anche un'ironica interpretazione del mondo⁵⁴⁹.

L'elemento parodistico, l'idea della letteratura come contenitore-immondezzaio, il tono irriverente e l'utilizzo di un lessico a volte persino volgare, producono un effetto decisamente simile a quello che Luigi Marinelli osserva in merito alla presenza degli escrementi in letteratura:

l'effetto è sostanzialmente quello del comico e della satira, etimologicamente un piatto misto offerto agli dei (*satura lanx*), dove la mescolanza dei generi, degli stili e del lessico, dal sublime all'infimo, serviva per l'appunto a scuotere – più spesso a fini politici, ma a volte anche solo a fini edonistici (oggi: “d'intrattenimento”) – un uditorio un po' sonnolento, un uditorio/dormitorio, così come può capitare in un'aula universitaria o, con effetti ben più gravi e rilevanti, in tutta un'opinione pubblica, politicamente ed eticamente addormentata dall'inodore, e anzi spesso profumatissimo sterco narcotico che le viene quotidianamente propinato da cacazibetti e cacasentenze della politica e dei mass-media (del momento)⁵⁵⁰.

⁵⁴⁸ T. Różewicz, A. Hawałeł, *Śmietnik*, Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, Wrocław 2016.

⁵⁴⁹ G. Halkiewicz-Sojak, op. cit., p. 104.

⁵⁵⁰ L. Marinelli, *Merda, potere e verità (da San Francesco a Wat)*, in *Il corpo degli altri*, a cura di A. Belozorovitch, T. Gennaro, B. Ronchetti, F. Zaccone, Sapienza Università Editrice, Roma 2020, p. 156.

Różewicz con *Compra a scatola chiusa* sembra proprio voler scuotere il suo pubblico narcotizzato e ampliare quell’“immondezzaio senza centro né interno” che era stato parte di *Recycling*, per dar vita a un libro-contenitore che assume su di sé questi stessi connotati. Si tratta senza dubbio di uno stile che “implica una tensione non armonica e non serena, e soprattutto una produttività deliberatamente improduttiva, che va *contro...*”, come Edward Said ebbe a definire i tratti dello stile tardo oggetto del suo celebre volume postumo⁵⁵¹.

Compra a scatola chiusa è davvero “pieno di vita e di sorprese”, tanto che al suo interno, oltre a questi *pastiches* satirici, troviamo (in maniera simile a quanto avveniva in *To i owo* [Questo e quello, 2012]) manoscritti, disegni, testi in prosa e anche, nelle ultime pagine, poesie nello stile più tradizionale di Różewicz.

I lettori vengono travolti da una valanga di parole e di rifiuti, come accade in una delle poesie di *cóż z tego że we śnie* [che importa se era un sogno, 2006], in cui la tragedia di uno tsunami che si abbatte sui turisti lungo la spiaggia trascinando con sé uomini e oggetti di ogni sorta, diventa immediatamente un’attrazione per i media⁵⁵²; davanti alla devastazione e ai giornalisti rimane solo il poeta a contemplare la scena:

piszę na wodzie
piszę na piasku
z garści ocalonych słów
z kilku zdań prostych
jak proza cieśli
z kilku nagich wierszy
buduję arkę
żeby coś uratować z potopu”⁵⁵³.

Vediamo dunque come alla discarica, effettiva e metaforica, che costituisce il mondo contemporaneo, il poeta vuole rispondere ancora “con una manciata di parole”, con “poche poesie nude”, in cui la nudità richiama la propensione per quelle caratteristiche che abbiamo

⁵⁵¹ E. Said, op. cit., p. 7; Trad. it. in: E. Said, *Sullo stile tardo*, il Saggiatore, Milano 2009, p. 22.

⁵⁵² T. Sobolewski, *Nihilista który wierzył*, “Wyborcza.pl”, 2014: <https://wyborcza.pl/1,75517,15852972,Nihilista__ktory_wierzył___o_Tadeuszu_Różewiczu_pisze.html> (ultimo accesso: 09.07.2021).

⁵⁵³ T. Różewicz, *Poezja*, t. 4, op. cit., p. 323; “Scrivo sull’acqua/ scrivo sulla sabbia/ da una manciata di parole salvate/ da poche semplici frasi/ come la prosa di un falegname/ da poche poesie nude /costruisco un’arca/ per salvare qualcosa dall’alluvione”.

attribuito alla poetica della reticenza. Nell'opera tarda di Tadeusz Różewicz sembrano coesistere due forze opposte che convergono in un unico discorso: la volontà di relazionarsi criticamente al mondo contemporaneo, attraverso la metafora della spazzatura (nella sua duplice funzione di motivo tematico e di tecnica poetica), e l'anelito al silenzio, che persiste persino nella raccolta satirica del 2008, nella quale si trova il componimento programmatico *Credo*, che sembra nascondersi fra poesie dal carattere ironico e leggero. Entrambe queste tensioni convergono nella volontà di rappresentare la realtà tornando alle origini della parola, spogliata di qualsiasi orpello, libera dalla forma, perché il contenuto (secondo quanto esposto nel precedente paragrafo), "la verità", emerge in maniera limpida. Che questa liberazione dalla forma avvenga attraverso il rifiuto di qualsiasi norma, e dunque tramite il poema- "immondezzio", o mediante la laconica nudità dei versi sembra, per l'appunto, solo una questione formale.

Nella terza parte di *Credo*, intitolata *poszukiwacze złota piękna i prawdy* [cercatori d'oro bellezza e verità], datata 2007-2008 (dunque quasi alle soglie del novantesimo anno d'età del poeta), leggiamo come la grammatica della poesia "to gramatyka milczenia i braku"⁵⁵⁴; nei versi conclusivi si trova, ancora una volta, una dichiarazione di poetica, a rimarcare come la ricerca di una forma sia in un processo in costante rinnovamento e come il poeta non abbia mai smesso di "rincorre a perduto l'immagine poetica".

Różewicz ripercorre i passi del Vecchio Poeta mentre si accinge a scrivere *Ala ma kota* e afferma a sua volta:

zaczynam od początku
zaczynam jeszcze raz
zaczynam od końca⁵⁵⁵

⁵⁵⁴ T. Różewicz, *Kup kota w worku*, op. cit., p. 90; "è la grammatica del silenzio e dell'assenza".

⁵⁵⁵ T. Różewicz, *Poezja*, t. 4, op. cit., p. 349; "comincio dal principio / comincio ancora una volta / comincio dalla fine".

III PARTE

Antologia di traduzioni

Niepokój (1947)

Róża

Róża to kwiat
albo imię umarłej dziewczyny

Różę w ciepłej dłoni można złożyć
albo w czarnej ziemi

Czerwona róża krzyczy
złotowłosa odeszła w milczeniu

Krew odeszła z bladego płatka
kształt opuścił suknie dziewczyny

Ogrodnik troskliwie krzew pielęgnuje
ocalony ojciec szaleje

Pięć lat mija od Twej śmierci
kwiat miłości, który jest bez cierni

Dzisiaj róża rozkwitła w ogrodzie
pamięć żywych umarła i wiara.

1945

Inquietudine (1947)

Rosa

Rosa è un fiore
o il nome di una ragazza morta

Una rosa si può tenere nel palmo caldo
o nella terra nera

Una rosa rossa grida
capelli d'oro se n'è andata in silenzio

Il sangue è fuggito dal petalo pallido
il vestito della ragazza ha perso la forma

Il giardiniere coltiva con cura l'arbusto
il padre sopravvissuto impazzisce

Cinque anni passati dalla Tua morte
il fiore dell'amore che è senza spine

Oggi una rosa è sbocciata nel giardino
la memoria dei vivi è morta e la fede.

1945

Maska

Oglądam film o karnawale weneckim
Gdzie olbrzymie kukły
śmieją się bezgłośnie od ucha do ucha
i panna zbyt piękna dla mnie który
jestem mieszkańcem małego miasteczka północy
jedzie okrakiem na ichtiosaurze.

Wykopaliska w moim kraju mają małe czarne
głowy zaklejone gipsem okrutne uśmiechy
ale i u nas wiruje pstra karuzela
i dziewczyna w czarnych pończochach wabi
słonia dwa lwy niebieskie z malinowym jęzorem
i łapie w locie obrączkę ślubną.

Ciała nasze krnąbrne i nieskore do żałoby
nasze podniebienia smakują miłość
popraw papierowe wstęgi i wieńce
pochyl się tak: biodro niech dotyka biodra
twoje uda są żywe
uciekajmy uciekajmy.

1946

Maschera

Guardo un film sul carnevale di Venezia
dove marionette enormi
sorriscono silenziosamente da un orecchio all'altro
e una signorina troppo bella per me che
sono un abitante di un piccolo paese del nord
va a cavalcioni su un ittiosauro.

I reperti nel mio paese hanno piccole teste
nere sorrisi crudeli incollati col gesso
ma anche da noi turbina la giostra variopinta
e una ragazza con le calze nere alletta
l'elefante e due leoni azzurri dalla lingua lampone
e prende al volo l'anello nuziale.

I nostri corpi sono indocili e restii al lutto
i nostri palati sanno d'amore
sistema i nastri e le coccarde
inchinati così: che il fianco tocchi il fianco
le tue cosce sono vive
fuggiamo, fuggiamo.

1946

Lament

Zwracam się do was kapłani
nauczyciele sędziowie artyści
szewcy lekarze referenci
i do ciebie mój ojczy
Wysłuchajcie mnie

Nie jestem młody
niech was smukłość mego ciała
nie zwodzi
ani tkliwa biel szyi
ani jasność otwartego czoła
ani puch nad słodką wargą
ni śmiech cherubiński
ni krok elastyczny

Nie jestem młody
niech was moja niewinność
nie wzrusza
ani moja czystość
ani moja słabość
kruchość i prostota

mam lat dwadzieścia
jestem mordercą
jestem narzędziem
tak ślepym jak miecz
w dłoni kata
zamordowałem człowieka

Okaleczony nie widziałem
ani nieba ani róży
ptaka gniazda drzewa
świętego Franciszka
Achillesa i Hektora
Przez sześć lat
buchał z nozdrza opar krwi
Nie wierzę w przemianę wody w wino
nie wierzę w grzechów odpuszczenie
nie wierzę w ciała zmartwychwstanie.

Lamentazione

Mi rivolgo a voi sacerdoti
insegnanti giudici artisti
calzolai medici impiegati
e a te padre mio
ascoltatemi

non sono giovane
che la flessuosità del mio corpo
non vi inganni
né il bianco tenero del collo
né la luminosità della fronte spaziosa
né la peluria sul labbro dolce
o il sorriso da cherubino
o il passo elastico

non sono giovane
che la mia innocenza
non vi commuova
né la mia purezza
né la mia debolezza
delicatezza e semplicità

ho vent'anni
sono un assassino
sono uno strumento
cieco come la spada
nelle mani del boia
ho ucciso un uomo

Mutilato non ho visto
né cielo né rosa
uccello nido albero
san Francesco
Achille Ettore
per sei anni
ha soffiato dalla narice odore di sangue
non credo nella trasformazione dell'acqua in vino
non credo nei peccati assolti
non credo nei corpi risorti.

Ocalony

Mam dwadzieścia cztery lata
ocalałem
prowadzony na rzeź.

To są nazwy puste i jednoznaczne:
człowiek i zwierzę
miłość i nienawiść
wróg i przyjaciel
ciemność i światło.

Człowieka tak się zabija jak zwierzę
widziałem:
furgony porąbanych ludzi
którzy nie zostaną zbawieni.

Pojęcia są tylko wyrazami:
cnota i występki
prawda i kłamstwo
piękno i brzydota
męstwo i tchórzostwo.

Jednako waży cnota i występki
widziałem:
człowieka który był jeden
występny i cnotliwy.

Szukam nauczyciela i mistrza
niech przywróci mi wzrok słuch i mowę
niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia
niech oddzieli światło od ciemności.

Mam dwadzieścia cztery lata
ocalałem
prowadzony na rzeź.

Sopravvissuto

Ho ventiquattro anni
sono sopravvissuto
condotto al macello.

Sono parole vuote e univoche:
uomo e animale
amore e odio
nemico e amico
tenebra e luce.

Un uomo ucciso come un animale
ho visto:
furgoni di uomini fatti a pezzi
che non saranno redenti.

Concetti che sono solo parole:
onestà e scelleratezza
verità e menzogna
bellezza e bruttezza
coraggio e vigliaccheria.

Uguale peso hanno onestà e scelleratezza
ho visto:
un uomo che era insieme
scellerato e onesto.

Cerco un insegnante e un maestro
che mi restituisca la vista l'udito e la parola
che dia di nuovo un nome alle cose e alle idee
che separi la luce dalle tenebre.

Ho ventiquattro anni
mi sono salvato
condotto al macello.

Rok 1939

Oszukany tak że możecie
mi wręczyć białą laskę ślepcy
bo nienawidzę
was
uchodzę
z wczorajszego siebie

szukam cmentarza
gdzie nie powstanę z martwych
tu złożę niepotrzebne śmieszne rekwizyty

Boga tak malutkiego jak lipowy światek
orła białego który jest ptaszkiem
na gałązce
człowieka którym nie będę.

Anno 1939

Ingannato tanto che potete
conferirmi la bianca grazia del cieco
perché vi
odio
fuggo
dal me di ieri

cerco un cimitero
dove non alzarmi coi morti
qui lascio gli inutili ridicoli requisiti:
un Dio piccolo come un fiorellino di tiglio
un'aquila bianca che è un uccellino
su un ramoscello
un uomo che non sarò.

Czerwona rękawiczka (1948)

Odwiedziny

Nie mogłem jej poznać
kiedy tu wszedłem
dobrze że te kwiaty
można tak długo układać
w wazonie

“Nie patrz tak na mnie”
powiedziała
gładzę szorstką dłonią
przycięte włosy
“obcięli mi włosy - mówi -
patrz co ze mnie zrobili”

teraz znów zaczyna pulsować
to źródółko z błękitu pod
przezroczystą skórą szyi
tak zawsze kiedy połyka łzy

czemu ona tak patrzy myślę
no muszę iść
mówię trochę za głośno

i wychodzę ze ściśniętym gardłem.

Il guanto rosso (1948)

Una visita

Non l'ho riconosciuta
quando sono entrato
è un bene che quei fiori
si possano sistemare tanto a lungo
nel vaso

“Non guardarmi così”
ha detto
accarezzo con la mano ruvida
i capelli rasati
“mi hanno tagliato i capelli – dice –
guarda cosa mi hanno fatto”

ora inizia a pulsare di nuovo
quel ruscelletto azzurro sotto
la pelle trasparente del collo
come sempre quando ingoia le lacrime

perché mi guarda così penso
ora devo andare
dico a voce troppo alta

ed esco con un nodo alla gola.

Jak dobrze

Jak dobrze Mogę zbierać
jagody w lesie
myślałem
nie ma lasu i jagód.

Jak dobrze Mogę leżeć
w cieniu drzewa
myślałem drzewa
już nie dają cienia.

Jak dobrze Jestem z tobą
tak mi serce bije
myślałem człowiek
nie ma serca.

Che bello

Che bello posso raccogliere
bacche nel bosco
pensavo
non ci fossero bacche né boschi.

Che bello posso riposare
all'ombra di un albero
pensavo gli alberi
non facessero più ombra.

Che bello sono con te
il cuore mi batte forte
pensavo l'uomo
non avesse un cuore

Ale kto zobaczy...

Ale kto zobaczy moją matkę
w sinym kitlu w białym szpitalu
która trzęsie się
która sztywnieje
z drewnianym uśmiechem
z białymi dziąsłami

Która wierzyła przez pięćdziesiąt lat
a teraz płacze i mówi:
“nie wiem... nie wiem”

jej twarz jest jak wielka mętna łza
żółte ręce składa jak przestraszona
dziewczynka
a wargi ma granatowe

ale kto zobaczy moją matkę
zaszczute zwierzątko
z wytrzeszczonym okiem

ten

ach chciałbym ją nosić na sercu
i karmić słodyczą.

Ma chi vede...

Ma chi vede mia madre
nella camicetta blu nell'ospedale bianco
che trema
che si irrigidisce
con un sorriso forzato
con le gengive bianche

Che ha creduto per cinquant'anni
e ora piange e dice:
«non so...non so»

il suo viso è come una grande lacrima torbida
chiude le mani gialle come una bambina
spaventata
e ha le labbra scure

ma chi vede mia madre
animaletto terrorizzato
con gli occhi sbarrati

quello

ah, vorrei portarla al cuore
e nutrirla di dolcezza

Pięć poematów (1950)

Warkoczyk

Kiedy już wszystkie kobiety
z transportu ogolono
czterech robotników miotłami
zrobionymi z lipy zamiatało
i gromadziło włosy

Pod czystymi szybami
leżą sztywne włosy uduszonych
w komorach gazowych
w tych włosach są szpilki
i kościane grzebienie

Nie prześwietla ich światło
nie rozdziela wiatr
nie dotyka ich dłoń
ani deszcz ani usta

W wielkich skrzyniach
kłębią się suche włosy
uduszonych
i szary warkoczyk
mysi ogonek ze wstążeczką
za który pociągają w szkole
niegrzeczni chłopcy

Muzeum, Oświęcim, 1948

Cinque poemi (1950)

Treccina

Quando ormai tutte le donne
dal trasporto vennero rasate
da quattro operai con scope
di taglio vennero spazzati via
e raccolti i capelli

Sotto vetri puliti
stanno i capelli irrigiditi
delle soffocate nelle camere a gas
tra questi capelli ci sono spille
e pettini d'osso

Non li illumina la luce
non li scompiglia il vento
non li tocca la mano
né la pioggia né la bocca

In grandi casse
si addensano i capelli secchi
delle soffocate
e una treccina grigia
un codino di topo con un nastrino
che a scuola tirano
i bambini dispettosi.

Museo di Auschwitz, 1948

Wiersze i obrazy (1952)

Świadek

Ty wiesz że jestem
ale nie wchodź nagle
do mego pokoju

mogłabyś zobaczyć
jak milczę
nad białą kartą

Czy można pisać
o miłości
słyszac krzyki
zamordowanych pohańbionych
czy można pisać
o śmierci
patrzac na twarzyczki
dzieci

Nie wchodź nagle
do mego pokoju

Zobaczysz niemego
i skępowanego
świadka miłości
którą zwycięża śmierć

Poesie e immagini (1952)

Il testimone

Sai che ci sono
ma non entrare d'improvviso
nella mia stanza

potresti vedere
come sto in silenzio
sulla carta bianca

Si può forse scrivere
d'amore
sentendo le grida
dei trucidati e disonorati
si può forse scrivere
di morte
guardando le faccette
dei bambini

Non entrare d'improvviso
nella mia stanza

Vedrai un testimone
muto e confuso
dell'amore
che sconfigge la morte

Równina (1954)

Pierwsza miłość

I

Miałem szesnaście lat
szedłem przez park
oparłem czoło o pień drzewa
płakałem

Nikt mi krzywdy nie zrobił
w parku była cisza
skąd ten płacz

Nikt mnie o to nie pytał
nikomu nie powiedziałem

Biegłem do domu
krzyczałem
jestem głodny głodny
a byłem zakochany

Śmiechem dom wypełniłem
nikt mnie nie pytał
dlaczego się śmieję

Widziałem Marię
widziałem Marię

Widzę Marię

Idzie do szkoły
z płaszczyku
z niebieską tarczą

Idzie w majowym słońcu
w promieniach deszczu
prześwieca przez moją pamięć
jak przez rzekę dymu
jaśniejsza
z roku na rok
aż do zniknięcia.

II

Miałem osiemnaście lat
Biegłem polem

Pianura (1954)

Primo amore

I

Avevo sedici anni
camminavo in un parco
accostavo la fronte al tronco di un albero
piangevo

Nessuno mi aveva fatto alcun torto
nel parco c'era silenzio
da dove veniva quel pianto

Nessuno me l'ha chiesto
e a nessuno l'ho detto

Sono corso a casa
urlavo
ho fame fame
ma ero innamorato

Ho riempito la casa di un sorriso
nessuno mi ha chiesto
perché sorridevo

Ho visto Maria
ho visto Maria

Vedo Maria

Va a scuola
in un cappottino blu
con uno stemma celeste

Cammina nel sole di maggio
nei raggi di pioggia
traspare nella mia memoria
come attraverso una colonna di fumo
sempre più chiara
di anno in anno
fino a scomparire.

II

Avevo diciotto anni
correvo in un campo

w żółtym świetle
wrześniowego słońca
kiedy nadleciały samoloty
upadłem

O przygniatający obrazie
mechanicznego nieba
wargą dotykałem ziemi

Miałem osiemnaście lat
kiedy zobaczyłem pierwszy raz
rozebraną Marię

Nie wypowiem nigdy
jej trwogi
ostatniego oddechu
wtłoczonego w płuca
i drżenia nie wypowiem
płaczu życia młodego
drżenia ciała dziewczęcego
gdy zbliżała się śmierć
nie miłość

Płonące powietrze zdarło z niej suknie
leżała na polu
naga
w dymie i krwi
moje opuszczone ręce
ręce które nie dotknęły
jej ciała żywego
moje podniesione oczy

Morderca unosił się
wysrebrzony już lśniący
jak igła szyjąca niebo
nierealny

Leżała rozebrana
przez powietrze ryczące i ogień

leżała pod skośnym
żółknącym słońcem
w środku dymiącego widnokręgu
w środku pierwszego dnia
wojny
nogi wyciągnięte
wzdłuż bruzd nieskończonych
jak martwe białe jagnięta.

nella luce gialla
del sole di settembre
quando sono arrivati gli aeroplani
sono caduto

O immagine opprimente
di un cielo meccanico
con la bocca ho toccato la terra

Avevo diciotto anni
quando ho visto per la prima volta
Maria svestita

Non dirò mai
del suo terrore
nell'ultimo respiro
racchiuso nel petto
e del tremore non dirò
del pianto di una giovane vita
del tremore di un corpo di ragazza
mentre si avvicina la morte
e non l'amore

L'aria ardente le aveva consumato il vestito
stava distesa a terra
nuda
nel fumo e nel sangue
le mie mani abbandonate
mani che mai avevano toccato
il suo corpo vivo
i miei occhi rivolti in alto

L'assassino si librava in aria
argentato già splendente
come un ago che cuce il cielo
irreale

Stava distesa svestita
nell'aria tumultuosa e nel fuoco

stava distesa sotto un sole
sghembo ingiallito
in mezzo a un orizzonte fumante
in mezzo al primo giorno
di guerra
le gambe distese
lungo solchi infiniti
come bianchi agnelli morti.

III

Ziemiu

o jeden oddech lżejsza
martwa pusta.

IV

Łzo osiemnastoletniego
pod niebem

na ziemi

łzo spadająca w ten dzień

przez wszystkie czasy

przez planety i gwiazdy

łzo drążąca niebo i ziemię

spadająca

na stolice kapitalistycznych krajów

na wieczne miasto Rzym

łzo lecąca

przez ciemność nocy

przez lazurkowe wybrzeża

przez pomarańczowe gaje

łzo spadająca

na włosy zakochanych

kiedy łączą się ze sobą

jak wody nieznanych rzek

Morderca unosił się

wysrebrzony lśniący

bez imienia serca twarzy

Lecz ja rozpoznałem na zawsze

tych którzy go wysłali

aby zabił Marię.

1953

III

O terra
di un respiro più leggera
morta vuota.

IV

O lacrima di diciottenne
sotto al cielo
sulla terra
lacrima che cade quel giorno
attraverso tutti i tempi
attraverso tutti i pianeti e le stelle
lacrima che scuote cielo e terra
che cade
sulle capitali dei paesi capitalisti
sull'eterna città di Roma
lacrima che vola
attraverso l'oscurità della notte
attraverso le coste azzurre
attraverso i boschi arancioni
lacrima che cade
sui capelli degli amanti
quando si uniscono l'uno all'altro
come acque di fiumi sconosciuti

L'assassino si librava in aria
argentato splendente
senza nome cuore volto

Ma io ho riconosciuto per sempre
quelli che lo hanno mandato
a uccidere Maria.

1953

Srebrny kłos (1955)

Ojciec

Idzie przez moje serce
stary ojciec
Nie oszczędzał w życiu
nie składał
ziarnka do ziarnka
nie kupił sobie domku
ani złotego zegarka
jakoś nie zebrała się miarka

Żył jak ptak
śpiewająco
z dnia na dzień
ale
powiedzcie czy może
tak żyć niższy urzędnik
przez wiele lat

Idzie przez moje serce
ojciec
w starym kapeluszu
pogwizduje
wesołą piosenkę
I wierzy święcie
że pójdzie do nieba

1954

Spiga d'argento (1955)

Mio padre

Mi attraversa il cuore
il mio vecchio padre
nella vita non risparmiava
non contava
goccia dopo goccia
non si è comprato una casa
né un orologio d'oro
e così non ha scavato la roccia

Ha vissuto come un uccello
canterino
giorno dopo giorno
ma
ditemi se può
vivere così per molti anni
un semplice impiegato

Mi attraversa il cuore
mio padre
col vecchio cappello
fischietta
una canzone allegra
e crede fermamente
che andrà in paradiso

1954

Udało się

Janek ma rok
chodzi na czworakach
pewnego dnia
patrzę
a on
stoi na dwóch nóżkach
“No - myślę z ulgą -
znów się udała ta sztuczka
naszej starej ludzkości”

Ha funzionato

Janek ha un anno
cammina a gattoni
un giorno
guardo
e lui
sta sulle due gambette

“Ecco – penso con sollievo –
ha funzionato di nuovo il trucco
della nostra vecchia umanità”

Poemat otwarty (1956)

Chaskiel

Bawił się z dziećmi w chowanego
znał wszystkie kąty
kryjówki schowanka
świat był jak kieszeń

tak łatwo się schować
w piwnicy w drwalce na strychu
w cieniu w słońcu
pod mysim liściem łopucha

przyszli Niemcy
z żelaznymi krzyżami
stanęli nad ludźmi
z czarnymi batami

Chaskiel
z dnia na dzień starszy
kurczył się malał
w długiej kapocie ojca
z gwiazdą na rękawie
zbliżał się do grobu

w ten dzień
chciał się ukryć
jak świerszczyk w szparce
żeby nikt się nie gniewał
że jest na świecie
nie oddychał

wszystkie dobre kryjówki
się otwierały
wszystkie kącki
wszystkie schowanka
śmierci go wydały

leżał jak robak
na wierzchu muru twardego

morze czerwone
schowało go

Poema aperto (1956)

Chaskiel

Giocava a nascondino con gli altri bambini
conosceva tutti gli angoli
nascondigli anfratti
il mondo era come una tasca

era così facile nascondersi
in cantina in soffitta nella rimessa
all'ombra al sole
sotto la foglia di bardana a forma di topo

arrivarono i tedeschi
con le croci di ferro
si presentarono alla gente
con fruste nere

Chaskiel
ogni giorno più vecchio
raggrinzito e rimpicciolito
nel lungo cappotto del padre
con una stella sulla manica
si avvicinava alla tomba

quel giorno
voleva nascondersi
come un grillo in una fessura
perché nessuno si arrabbiasse
per il fatto che era al mondo
non fiatava

tutti i buoni nascondigli
si aprivano
tutti gli angoli
tutti gli anfratti
lo denunciavano alla morte

giaceva come un verme
sulla superficie rigida del muro

un mare rosso
lo nascose

Zostawcie nas

Zapomnijcie o nas
o naszym pokoleniu
żyjcie jak ludzie
zapomnijcie o nas

my zazdrościliśmy
roślinom i kamieniom
zazdrościliśmy psom

chciałbym być szczurem
mówiłem wtedy do niej

chciałabym nie być
chciałabym zasnąć
i zbudzić się po wojnie
mówiła z zamkniętymi oczami

zapomnijcie o nas
nie pytajcie o naszą młodość
zostawcie nas

Lasciateci stare

Dimenticatevi di noi
della nostra generazione
vivate da uomini
dimenticatevi di noi

noi abbiamo invidiato
le piante e le pietre
abbiamo invidiato i cani

vorrei essere un ratto
le dicevo allora

vorrei non essere
vorrei addormentarmi
e risvegliarmi dopo la guerra
mi diceva lei con gli occhi chiusi

dimenticatevi di noi
non chiedete della nostra gioventù
lasciateci stare

W środku życia

Po końcu świata
po śmierci
znalazłem się w środku życia
stwarzałem siebie
budowałem życie
ludzi zwierzęta krajobrazy

to jest stół mówiłem
to jest stół
na stole leży chleb nóż
nóż służy do krajania chleba
chlebem karmią się ludzie

człowieka trzeba kochać
uczyłem się w nocy w dzień
co trzeba kochać
odpowiadałem człowieka

to jest okno mówiłem
to jest okno
za oknem jest ogród
w ogrodzie widzę jabłonkę

jabłonka kwitnie
kwiaty opadają
związują się owoce
dojrzewają

mój ojciec zrywa jabłko
ten człowiek który zrywa jabłko
to mój ojciec

siedziałem na progu domu
ta staruszka która
ciągnie na powrozie kozę
jest potrzebniejsza
i cenniejsza
niż siedem cudów świata
kto myśli i czuje
że ona jest niepotrzebna
ten jest ludobójcą

to jest człowiek
to jest drzewo to jest chleb

Nel mezzo della vita

Dopo la fine del mondo
dopo la morte
mi sono ritrovato nel mezzo della vita
creavo me stesso
costruivo la vita
persone animali paesaggi

questo è un tavolo dicevo
questo è un tavolo
sul tavolo c'è del pane un coltello
il coltello serve a tagliare il pane
di pane si nutrono le persone

bisogna amare l'uomo
imparavo di notte di giorno
cosa bisogna amare
rispondevo l'uomo

questa è una finestra dicevo
questa è una finestra
oltre la finestra c'è un giardino
nel giardino vedo un melo

il melo fiorisce
i fiori appassiscono
si formano i frutti
maturano

mio padre raccoglie una mela
quell'uomo che raccoglie la mela
è mio padre

sedevo sulla soglia di casa
quella vecchietta che
tira la capra per la fune
è più necessaria
e preziosa
delle sette meraviglie del mondo
chi pensa e sente
che non è necessaria
è un genocida

questo è un uomo
questo è un albero questo è pane

ludzie karmią się aby żyć
powtarzałem sobie
życie ludzkie jest ważne
życie ludzkie ma wielką wagę
wartość życia
przewyższa wartość wszystkich przedmiotów
które stworzył człowiek
człowiek jest wielkim skarbem
powtarzałem uparcie

to jest woda mówiłem
gładziłem ręką fale
i rozmawiałem z rzeką
wodo mówiłem
dobra wodo
to ja jestem

człowiek mówił do wody
mówił do księżyca
do kwiatów deszczu
mówił do ziemi
do ptaków
do nieba

milczało niebo
milczała ziemia
jeśli usłyszał głos
który płynął
z ziemi wody i nieba
to był głos drugiego człowieka

1955

le persone si nutrono per vivere
mi ripetevo
la vita umana è importante
la vita umana ha un grande peso
il valore della vita
un valore più elevato di qualsiasi oggetto
creato dall'uomo

l'uomo è un grande tesoro
ripetevo con ostinazione

questa è acqua dicevo
accarezzavo l'onda con la mano
e parlavo col fiume
acqua dicevo
acqua buona
sono io

un uomo parlava all'acqua
parlava alla luna
ai fiori alla pioggia
parlava alla terra
agli uccelli
al cielo

taceva il cielo
taceva la terra
se sentiva una voce
che fluiva
dalla terra dall'acqua e dal cielo
era la voce di un altro uomo

1955

Rozmowa z księciem (1960)

Nieznany list

Ale Jezus schylił się
i pisał palcem na ziemi
potem znowu schylił się
i pisał na piasku

Matko są tak ciemni
i prości że muszę pokazywać
cuda robię takie śmieszne
i niepotrzebne rzeczy
ale ty rozumiesz
i wybaczysz synowi
zamieniam wodę w wino
wskrzeszam umarłych
chodzę po morzu

oni są jak dzieci
trzeba im ciągle
pokazywać coś nowego

Kiedy zbliżyli się do niego
uczniowie
zasłonił i wymazał
litery
na wieki

Colloquio con il principe (1960)

Lettera sconosciuta

Ma Gesù si chinò
e scrisse col dito sulla terra
poi si chinò ancora
e scrisse sulla sabbia

Madre sono tanto ignoranti
e semplici che devo mostrare
miracoli faccio tante cose
ridicole e inutili
ma tu capisci
e perdoni al figlio
trasformo l'acqua in vino
resuscito i morti
cammino sul mare

sono come bambini
bisogna sempre
mostrare qualcosa di nuovo

Quando gli si sono avvicinati
i discepoli
ha coperto e cancellato
le lettere
per sempre

Zielona róża (1961)

Pisałem

Pisałem
chwilę albo godzinę
wieczór noc
ogarniał mnie gniew
drżałem albo niemy
siedziałem obok siebie
oczy zachodziły mi łzami
pisałem już bardzo długo
nagle spostrzegłem
że nie mam w ręku pióra

Rosa verde (1961)

Scrivevo

Scrivevo
un momento o un'ora
di sera di notte
mi prendeva la rabbia
tremavo o muto
mi sedevo accanto a me
gli occhi mi si riempivano di lacrime
scrivevo già da molto
all'improvviso notai
che non avevo in mano la penna

Nic w płaszczu Prospera (1962)

Kto jest poetą

poetą jest ten który pisze wiersze
i ten który wierszy nie pisze

poetą jest ten który zrzuca więzy
i ten który więzy sobie nakłada

poetą jest ten który wierzy
i ten który uwierzyć nie może

poetą jest ten który kłamał
i ten którego okłamano

ten który upadał
i ten który się podnosi

poetą jest ten który odchodzi
i ten który odejść nie może

Niente nel mantello di Prospero (1962)

Chi è poeta

poeta è chi scrive versi
e chi versi non scrive

poeta è chi abbatte torri
e chi torri si fa da sé

poeta è chi crede
e chi credere non può

poeta è chi ha ingannato
e chi è stato ingannato

chi è caduto
e chi si è rialzato

poeta è chi se ne va
e chi andarsene non può

Opowiadanie dydaktyczne

Mieczysławowi Porębskiemu

I

NAUKA CIERPLIWOŚCI

Chiński mur
dotknąłem go palcami obu rąk
środkiem tego krajobrazu jest śpiew ptaka
środkiem tego miasta jest uśmiech kobiety
krajobraz rozpada się
miasto odpada jak mięso od kości
zostaje uśmiech
chiński mur
wspinałem się na jego grzbiet
jak na grzbiet śpiącego boga
widziałem go na własne oczy
bez początku i końca

był czas że kobiety rodziły niewolników
uwięzionych od stóp do głowy
rodziły pułapki na myszy
morze jest
wielkie niebieskie okowy które spadły

wspominam ten mur
od rana pada deszcz
deszcz pada tak długo
że myślę o chińskim murze
o kręgosłupie wygasłej dynastii
o uśmiechu Buddy
z oczami małej Czu-Lin
miała w warkoczach zielone wstążeczki
widziałem go z dołu
był podobny do życia poety
i podobny do życia urzędnika
i podobny do niczego
widziałem go raz jeszcze z lotu ptaka
z okienka
samolotu
mur ten nie dzielił
niczego nie bronił ciągnął się
był czas że kobiety rodziły małe
i wielkie więzienia
klatki w których biło serce

Racconto didattico

A Mieczysław Porębski

I

L'ARTE DELLA PAZIENZA

Il muro cinese
l'ho toccato con le dita di entrambe le mani
dentro questo paesaggio c'è il canto di un uccello
dentro questa città c'è il sorriso di una donna
il paesaggio cade a pezzi
la città si sfalda come carne dall'osso
rimane un sorriso
il muro cinese
mi sono arrampicato sul suo dorso
come sul dorso di un dio dormiente
l'ho visto con i miei occhi
senza inizio né fine

c'era un tempo in cui le donne partorivano schiavi
legati dalla testa ai piedi
partorivano trappole per topi
il mare è
grande azzurro catene cadute

ricordo questo muro
piove dal mattino
piove da così tanto
che penso al muro cinese
alla spina dorsale di una dinastia estinta
al sorriso di Budda
con gli occhi della piccola Chu-Lin
nelle trecce aveva piccoli nastri verdi
l'ho visto dal basso
era simile alla vita di un poeta
e simile alla vita di un impiegato
e simile a niente
l'ho visto ancora dal volo di un uccello
dal finestrino
dell'aereo
questo muro non divideva niente
non difendeva niente si trascinava
c'era un tempo in cui le donne partorivano piccole
e grandi prigionieri
gabbie in cui batteva il cuore

morze wielkie brzęczące okowy
wyrzuca ze siebie trupy
z różowymi piętami

ten mur udziela lekcji pogładowej
ludziom pozbawionym wyobraźni
o tym co to jest wyobraźnia
rzeczywistości

Kiedy zapytano mnie
jaki jest ten mur
odpowiedziałem z uśmiechem
jest długi nie wiedziałem jego początku
ani końca
a potem dodałem jest bardzo długi

II

SNY

Sny moje są pospolite
mój bezbarwny sąsiad podaje mi paczkę
owiniętą w gazetę przewiazaną sznurkiem
odwiązujemy ten sznurek przez dłuższy czas
potem jemy rosół z makaronem
i rozmawiamy o pogodzie
ubrani w garnitury trochę już znoszone
sny miewam realistyczne
tylko raz pewna znajoma kobieta
zaczęła przemieniać się w moich ramionach
w kolegę z gimnazjum
miał niebieskie oczy i jasne włosy
wargi lekko obrzmiałe
łączyła nas nienawiść
wślizguje się w moje ramiona
w świecie realnym został konfidentem
i zginął podobno na mocy wyroku
prawie wszystkie moje sny
są skonstruowane na zasadach
tradycyjnej dramaturgii

Rozmawiam z Andrzejem W.

to znaczy mówię do siebie
bo on zmarł tragicznie ta
mała jamka w twarzy
wejście do podziemi
otwarło się trzeciego dnia

il mare grande che sbatte le catene
rigetta cadaveri
dai talloni rosa

questo muro dà una lezione dimostrativa
alle persone prive di immaginazione
su cosa sia l'immaginazione
della realtà

quando mi è stato chiesto
com'è questo muro
ho risposto sorridendo
è lungo non ho visto né l'inizio
né la fine
e poi ho aggiunto è molto lungo

II

SOGNI

I miei sogni sono banali
il mio scialbo vicino mi dà un pacco
avvolto nel giornale legato da uno spago
sleghiamo a lungo questo spago
poi mangiamo la pasta in brodo
e parliamo del tempo
vestiti in abiti già un po' consumati
faccio sogni realistici
solo una volta una donna a me nota
si è trasformata nelle mie braccia
in un collega del ginnasio
aveva occhi azzurri capelli chiari
e labbra leggermente tumide
ci legava un odio profondo
sguscia tra le mie braccia
nel mondo reale divenne un informatore
e morì forse per una condanna
quasi tutti i miei sogni
sono costruiti secondo le regole
della drammaturgia classica

Parlo con Andrzej W.

ovvero parlo da solo
perché morì tragicamente
la piccola fossetta sul viso
l'ingresso al sotterraneo
si aprì il terzo giorno

ślepy krecie
ten złoty pas w dymie to Wenecja
niebo pochmurne różowy koral Palazzo Ducale
Andrzeju chcesz się ogrzać
budowałeś w nocy zamek na lodzie
ślady krwi na palcach
przyleciałeś tutaj na południe
opowiem ci
o XXX Biennale di Venezia

Moto Luce Rumore
futuryści rok 1912
myśleli że są demonami ruchu
w pikle wielkiego miasta
Automobile e Rumore
ich automobile oglądane
w Musée du Cinéma
wywołują salwy śmiechu
ich samolot przypomina
skrzyżowanie drabiny z aniołem
Parole in Libertà rok 1915
Marinetti Balla Boccioni
Cavalli Correnti Mattoli
Guerre Belle Léger Lourdbimbim
Mort aux Bosches traac craac croc tatatata
rok 1919 Esplosione Simultaneità
Verdi tam tumb isonzo
paak piing
potem dadamax ernst
von minimax dada max
selbst konstruirte maschienen
für fruchtlose bestäubung
weiblicher saugnäpfe zu beginn
der wechseljahre u. dergl. fruchtlose
verrichtungen
tak
bawiąc się przechodzili
do historii sztuki
Jean Huizinga mówi w *Homo ludens*
dziecko które się bawi nie przejawia infantylnizmu

pawilion Królestwa Belgii
napis
EENDRACHT MAAKT MACHT
na spizowym pośladku kobiety
oddanej realistycznie blask słońca
dama ta pochodzi z końca XIX wieku

cieca talpa
questa striscia d'oro nel fumo è Venezia
cielo nuvoloso corallo rosa Palazzo Ducale
Andrzej vuoi scaldarti
di notte hai costruito un castello sul ghiaccio
macchie di sangue sulle dita
sei volato qui al sud
ti racconto
della XXX Biennale di Venezia

Moto Luce Rumore
futuristi anno 1912
pensavano di essere demoni del movimento
nell'inferno della grande città
Automobile e Rumore
le loro automobili viste
al Musée du Cinéma
producono scariche di risa
il loro aereo ricorda
un incrocio fra un angelo e una scala
Parole in Libertà
Marinetti Balla Boccioni
Cavalli Correnti Mattoli
Guerre Belle Léger Lourdibimbim
Mort aux Bosches traac craac croc tatatata
anno 1919 Esplosione Simultaneità
Verdi tam tumb Isonzo
paak piing
poi
dadamax ernst
von minimax dada max
selbst konstruierte maschinen
für fruchtlose bestäubung
weiblicher saugnäpfe zu beginn
der wechseljahre u. dergl. fruchlose
verrichtungen
così
divertendosi entrarono
nella storia dell'arte
Jean Huizinga dice in *Homo ludens*
il bambino che si diverte non manifesta infantilismo

padiglione del Regno del Belgio
un'iscrizione
EENDRACHT MAAKT MACHT
sulla natica di bronzo di una donna
realisticamente assorta alla luce del sole
questa donna proviene dalla fine del XIX secolo

zdaje się że Kongo było wtedy prywatną własnością
Króla
wchodzą dozorczy w szarych uniformach
pilnują obrazów
z ogrodów dobiega śpiew ptaka
w pierwszej sali rzeźby murzyńskie
parzą się z pseudoklasycznymi wychodzę
w drugiej Sali Landuyt
womituje na płótno wnętrzości
embriony jaja jajniki krew
nowotwory pożerają tkanki

dozorcy nudzą się
o godzinie dziesiątej wchodzę
na realistycznych poślakach
spiżowej kobiety
- każdy z tych poślaków pokazany
oddzielnie mógłby uchodzić
za rzeźbę bezprzedmiotową –
słońce składa pocałunek
EENDRACHT MAAKT MACHT

bliski mojemu sercu
śmietnik wielkowiejski
poeta śmietników jest bliżej prawdy
niż poeta chmur
śmietniki są pełne życia
niespodzianek

pytasz Andrzeju o XXX Biennale

widziałem tam zorganizowane
śmietniki Burriego
podarte worki szmaty
damska garderoba sznurki papier
Burri
głodny w obozie jenieckim
układał ze śmieci
nowy świat
wśród tych śmierci i śmieci
stworzył piękno
dał próbę nowej całości
Burri
jeszcze raz przypominam elementy obrazu jego świata
wielkie połatane worki na czarnym
sieci plus życie Burriego
dziury różnej wielkości powiązane sznurkami
niemi Burriego pięć zmysłów

pare che al tempo il Congo fosse proprietà privata
del Re
entrano i custodi in uniformi grigie
sorvegliano le opere
dai giardini giunge il canto d'un uccello
nella prima sala statue nere
si accoppiano alle neoclassiche esco
nella seconda sala Landuyt
vomita nel fango interiora
embrioni testicoli ovari sangue
tumori divorano tessuti

i custodi si annoiano
alle dieci esco
verso le natiche realistiche
della donna di bronzo
– ognuna di queste natiche mostrata
singolarmente potrebbe risultare
una scultura senza soggetto –
il sole manda un bacio
EENDRACHT MAAKT MACHT

vicino al mio cuore
è l'immondezzaio cittadino
il poeta degli immondezzai è più vicino alla verità
del poeta delle nuvole
gli immondezzai sono pieni di vita
di sorprese

Andrzej mi chiedi della XXX Biennale

vi ho visto gli immondezzai
organizzati di Burri
sacchi stracci lacerati
abiti femminili spaghi carta
Burri
affamato nel campo dei prigionieri
dalla spazzatura ha composto
un nuovo mondo
tra queste morti e immondizie
ha creato la bellezza
e dato prova di una nuova totalità
Burri
ricordo ancora una volta gli elementi del quadro del suo mondo
grandi sacchi rattoppati su una rete
nera più la vita di Burri
fori di varia grandezza legati da spaghi
fili i cinque sensi di Burri

kawałki brudnych koszul
szlafroków worki gips
zgrzebne płotno
w które ktoś wycierał pędzel i ręce
mosiężna tabliczka napis
Gift. of. G. David Thompson 1957
Dalej rozkład rozwój nowotworów Burriego
drzwi starej szafy wyniesionej z pożaru
dykta fornir deski osmolone pokryte grubo
ptasim pomiotem białym ziemia Burriego
inny obraz na czerwonym rozdarte prześcieradło
chusteczka damska
wszystko w czerwieni głód i ogień Burriego
tęga dziewczyna w koronkowej bluzce śmieje się
pogodnie
oglądając śmietniki Burriego
inny obraz z kawałków metali milczenie i rdza Burriego
Dalej wiszą nieruchomi prawie już piękni
Romiti Spazzapan Sadun
Music premia Unesco Consagra
Poverelli Leoncillo Vedova Dorazio
Corpora Fabri Afro Lardera

pezzi di camicie sporche
vestaglie sacchi gesso
fango secco
in cui qualcuno ha asciugato mani e pennello
una targa in ottone la scritta
Gift. of. G. David Thompson 1957
Più avanti il disfacimento lo sviluppo dei tumori di Burri
una porta un armadio grigio estratto da un incendio
compensato piallaccio tavole annerite pesantemente coperte
da bianco guano la terra di Burri
un altro quadro su un lenzuolo rosso lacerato
un fazzoletto da donna
tutto in rosso fame e fuoco di Burri
una ragazza corpulenta con una camicetta a pizzi ride
serenamente
guardando gli immondezzai di Burri
un altro quadro di pezzi di metalli il silenzio e la ruggine di Burri
Più avanti sono appesi immobili quasi belli
Romiti Spazzacan Sadun
Music il premio Unesco Consagra
Poverelli Leoncillo Vedova Dorazio
Corpora Fabri Afro Lardera

Twarz trzecia (1968)

Spadanie

czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego

Dawniej

bardzo bardzo dawno

bywało solidne dno

na które mógł się stoczyć

człowiek

człowieka który się znalazł na dnie

dzięki swej lekkomyślności

lub dzięki pomocy bliźnich

oglądano z przerażeniem

zainteresowaniem

nienawiścią

radością

wskazywano na niego

a on czasem dźwigał się

podnosił

splamiony ociekał

Było to solidne dno

można powiedzieć

dno mieszczańskie

inne dno było przeznaczone

dla pań inne dla panów

w tamtych czasach bywały

na przykład kobiety upadłe

skompromitowane

bywali bankruci

gatunek obecnie prawie

nieznany

swoje dno miał polityk

kapłan kupiec oficer

kasjer i uczony

bywało niegdyś także drugie dno

obecnie istnieje jeszcze mgliste

wspomnienie

ale już dna nie ma

i nikt nie może

stoczyć się na dno

Terzo volto (1968)

La caduta
ovvero degli elementi verticali e orizzontali nella vita dell'uomo contemporaneo

Un tempo
molto molto tempo fa
esisteva un fondo solido
verso cui poteva scivolare
l'uomo

l'uomo che si trovava sul fondo
grazie alla sua superficialità
o grazie all'aiuto del prossimo
veniva guardato con timore
con interesse
con odio
con gioia
veniva indicato
e lui a volte si trascinava
si sollevava
macchiato attendeva
Era un fondo solido
si può dire
un fondo borghese

un fondo era riservato
alle signore e uno ai signori
al tempo c'erano
ad esempio donne cadute
compromesse
c'erano bancarottieri
una tipologia a oggi quasi
sconosciuta
il politico aveva il proprio fondo
il sacerdote il commerciante l'ufficiale
il cassiere e l'alunno

c'era un tempo anche un altro fondo
oggi ne esiste solo un vago
ricordo
ma il fondo non c'è più
e nessuno può

scivolare verso il fondo

ani leżeć na dnie

Dno o którym wspominają
nasi rodzice
było czymś stałym
na dnie
jednak
było się kimś
określonym
człowiekiem straconym
człowiekiem zgubionym
człowiekiem który
dźwiga się
z dna

z dna można też było
wyciągać ręce wołać “z głębokości”
obecnie gesty te nie mają większego
znaczenia
w świecie współczesnym
dno zostało usunięte

ciągłe spadanie
nie sprzyja postawom
małowniczym pozycjom
niezłomnym

La Chute Upadek
jest możliwy jeszcze
tylko w literaturze
w marzeniu gorączce
pamiętacie to opowiadanie
o porządnym człowieku

nie skoczył na ratunek
o człowieku który uprawiał “rozpusztę”
kłamał bywał policzkowany
za to wyznanie
wielki zmarły może ostatni
współczesny moralista francuski
otrzymał w roku 1957
nagrodę

jak niewinne bywały upadki

pamiętacie

né giacere sul fondo

Il fondo di cui parlano
i nostri genitori
un tempo era stabile
sul fondo
tuttavia
uno poteva essere
definito
un uomo finito
un uomo perso
un uomo che
si trascina
dal fondo

dal fondo si poteva anche
allungare una mano chiamare “dalla profondità”
oggi questi gesti non hanno un gran
significato
nel mondo contemporaneo
il fondo è stato rimosso

la caduta continua
non favorisce atteggiamenti
pittoreschi posizioni
salde

La Chute la Caduta
è ancora possibile
solo in letteratura
in un caldo sogno
ricordate questo racconto
di un uomo onesto

non è corso in aiuto
di un uomo che ha fatto “una follia”
ha mentito è stato schiaffeggiato
per questa confessione
il gran defunto forse l’ultimo
moralista francese contemporaneo
nel 1957 ha ricevuto
un premio

com'erano innocenti le cadute

ricordate

z dawnych bardzo dawnych
czasów
Wyznania
Confessiones
biskupa w Hippo Regius

W sąsiedztwie naszej winnicy była grusza, pełna owoców, nie nęcących ani kształtem, ani smakiem. Do jej otrzęsienia i zabrania gruszek udaliśmy się, niecni młodzieńcy, późną nocą, przeciągnawszy aż do tego czasu zgubnym zwyczajem zabawę na placu. Zabraliśmy stamtąd ogromną ilość nie na naszą ucztę, lecz chyba, aby rzucić wieprzom, choć nieco zjedliśmy; dopuściliśmy się tego tym chętniej, że nie było wolno. Oto serce moje, Boże, oto serce moje, nad którym się ulitowałeś, gdy znalazło się na dnie przepaści...

“na dnie przepaści”

grzesznicy i pokutnicy
święci męczennicy literatury
baranki moje

jesteście jak dzieci przy piersi
które wejdą do Królestwa
(szkoda że go nie ma)

— Czy ojciec wierzy w Boga — zawołał znów Stawrogin.

— Wierzę.

— Jest powiedziane, że wiara góry przenosi. Gdy wierzysz, a każesz górze, aby się ruszyła, to się ruszy... przepraszam, że płaczę. A jednak zaciekawia mnie: czy ojciec ruszy z miejsca górę?

takie pytania zadawał “potwór” Stawrogin
a pamiętacie jego sen
obraz Claude Lorraina
w Galerii Drezdeńskiej
“mieszkali tu piękni ludzie”
Camus
La Chute Upadek.

Ach, mój drogi, dla człowieka, który jest sam, bez boga
i bez pana, ciężar dni jest straszliwy

ten bojownik z sercem dziecka
wyobrażał sobie
że koncentryczne kanały Amsterdamu
są kręgiem piekła
mieszkańskiego piekła
oczywiście

da tempi remoti molto
remoti
Le Confessioni
Confessiones
del vescovo dell'Hippo Regus

Nei dintorni della nostra vigna c'era un pero, pieno di frutti, affatto allettanti né per la forma, né per il gusto. Per scuoterlo e prendere così le pere ci recavamo lì, giovani scellerati, a tarda notte, dopo aver protratto fino a quel momento, con un'abitudine deleteria, i giochi in piazza. Da lì prendevamo un'enorme quantità di quell'abbondanza non nostra, ma solo per lanciarla ai porci, anche se un po' ne mangiavamo; lo facevamo tanto più volentieri, perché non era consentito. Ecco il mio cuore, Dio, ecco il mio cuore, del quale hai avuto compassione, quando si trovava sul fondo dell'abisso...

“sul fondo dell'abisso”

peccatori e penitenti
santi martiri della letteratura
agnelli miei

siete come bambini al petto
che entrano nel Regno
(peccato non esista)

- Voi padre credete in Dio – chiese di nuovo Stavrogin.
- Ci credo.
- Si dice che la fede elevi fino alle montagne. Quando credi e comandi alla montagna che si muova, questa si muove...scusate se parlo in modo confuso. Tuttavia m'interessa: voi padre spostate le montagne?

queste domande le pose “il mostro” Stavrogin
ma ricordate il suo sogno
il quadro di Claude Lorrain
nella Galleria di Dresda
“qui vivevano persone belle”
Camus
La Chute la Caduta.

Ah, mio caro, per l'uomo solo, senza dio
e senza signore, il peso del giorno è terribile

questo militare dal cuore di bambino
ha immaginato
che i canali concentrici di Amsterdam
fossero i gironi dell'inferno
di un inferno borghese
naturalmente

“tu jesteśmy w ostatnim kręgu”
mówił do przygodnego towarzysza
w knajpie
ostatni moralista
francuskiej literatury
wyniósł z dzieciństwa
wiarę w Dno
Musiał głęboko wierzyć w Człowieka
musiał głęboko kochać Dostojewskiego
musiał cierpieć nad tym
że nie ma piekła nieba
Baranka
kłamstwa
zdawało mu się że odkrył dno
że leży na dnie
że upadł

Tymczasem

dna już nie było
mimo woli zrozumiała to
pewna panienska z Paryża
i napisała wypracowanie
o spółkowaniu witaj smutku
o śmierci witaj smutku
a wdzięczni czytelnicy
po obu stronach
żelaznej kurtyny
kupowali jej...
na wagę złota
panienka pani ta
panienka ta pani ta
zrozumiała że nie ma Dna
nie ma kręgów piekła
nie ma wzniesienia
i nie ma Upadku
wszystko rozgrywa się
w znajomej
niezbyt wielkiej okolicy
między Regio genus anterio
regio pubice
i regio oralis

a to co było niegdyś
przedsionkiem piekła
zostało zmienione
przez modną literatkę

“qui siamo nell’ultimo girone”
disse al compagno occasionale
nel pub
l’ultimo moralista
della letteratura francese
trasse dall’infanzia
la fede nel Fondo
Deve aver creduto profondamente nell’Uomo
deve aver amato profondamente Dostoevskij
deve aver sofferto per il fatto che
non esiste inferno cielo
Agnello
menzogna
credeva di aver scoperto il fondo
di giacere sul fondo di essere caduto

Allora

il fondo già non esisteva
senza volerlo lo capì
una certa signorina di Parigi
e scrisse un saggio
sul coito buongiorno tristezza
sulla morte buongiorno tristezza
e i lettori grati
di entrambi i lati
della cosiddetta
cortina di ferro
hanno comprati i suoi...
a peso d’oro
la signorina questa signora
questa signorina questa signora
aveva capito che non c’è Fondo
non esistono i gironi dell’inferno
non c’è elevazione
né Caduta
tutto si svolge
nella nota
non ampia regione
tra
Regio genus anterio
regio pubice
e regio oralis

quel che un tempo era
l’anticamera dell’inferno
è stato trasformato
da una letterata alla moda

w vestibulum
vaginae

Zapytajcie rodziców
być może pamiętają jeszcze
jak wyglądało dawne
realne Dno
dno nędzy
dno życia
dno moralne

„Dolce vita”
czy Krystyna Keller
żyła na dnie
raport lorda Denninga
stwierdza coś
wręcz przeciwnego
Mons pubis
a z tego szczytu
roztaczają się rozległe
rosnące
widnokreśli
gdzie są szczyty
gdzie otchłanie
gdzie dno

czasem mam wrażenie
że dno dno współczesnych
leży płytko tuż pod powierzchnią
życia
ale to chyba jeszcze jedno złudzenie
być może istnieje w „naszych czasach”
potrzeba budowy
nowego przystosowanego
do naszych potrzeb
Dna

Mondo Cane
dlaczego ten obraz zrobił na mnie
wielkie wrażenie rosnące jeszcze
ciągle rosnące
Mondo Cane ein Faustschlag ins Gesicht
Mondo Cane film bez gwiazd
Mondo Cane
ludzie tam jedzą tańczą zabijają zwierzęta
„robią miłość” tańczą modlą się konają
kolorowy reportaż
o agonii

nel vestibulum
vaginae
Chiedete ai vostri genitori
forse ricordano ancora
com'era un tempo
il vero Fondo
il fondo della miseria
il fondo della vita
il fondo morale

“Dolce vita”
Christine Keeler
viveva forse nel fondo
il rapporto di lord Denning
asserisce qualcosa
di ben diverso
Mons pubis
da questa vetta
si estendono
vasti
orizzonti
dove sono le vette
dove il baratro
dove il fondo

a volte ho l'impressione
che il fondo il fondo dei contemporanei
giaccia proprio qui sotto la superficie
della vita
ma forse anche questa è un'illusione
forse esiste “ai nostri tempi”
il bisogno di costruire
secondo i nostri bisogni
un nuovo adeguato
Fondo

Mondo Cane
perché quell'immagine mi ha fatto
una grande impressione ancora crescente
sempre crescente
Mondo Cane ein Faustschlag ins Gesicht
Mondo Cane un film senza stelle
Mondo Cane
lì le persone mangiano ballano uccidono animali
“fanno l'amore” ballano pregano agonizzano
un reportage a colori
sull'agonia

o agonii starych ludzi
o kuchni chińskiej
o agonii rekina
o przyprawach o uśmiercaniu starych
samochodów
pamiętam zgniatanie form
zgniatanie metalu
pisk i zgrzytanie
unicestwianie karoserii
metalowe wnętrzości samochodu
cmentarz samochodów
jeszcze jeden sposób malowania
obrazów w takt niebieskiej muzyki
w Paryżu odciskanie ciała na białych płótnach
chusta świętej Weroniki
oblicze sztuki
usta milionerów usta ich kobiet
smażone mrówki larwy owady
czarne kopczyki na srebrnych misach
wargi jedzących
czerwone wargi w *Mondo Cane*
świejące czerwone wargi wielkie
poruszają się w *Mondo Cane*

Następnie rozpoczęto dyskusję
nad rozdziałem III schematu o Kościele
o ludzie Bożym i laikacie

Kardynał Ruffini
powiedział
że pojęcie Ludu Bożego
jest bardzo nieprecyzyjne
ponieważ III rozdział
nie otrzymał kwalifikowanej większości
głosów został odesłany
do Komisji Liturgicznej
dla przepracowania

W sąsiedztwie naszej winnicy była grusza, pełna owoców, nie nęcących ani kształtem, ani
smakiem... wyznał Augustyn

czy zwróciliście uwagę że
wnętrza nowoczesnych domów bożych
przypominają
poczekalnię dworca
kolejowego lotniczego

sull'agonia degli anziani
sulla cucina cinese
sull'agonia di uno squalo
sui condimenti
sulla soppressione delle vecchie
automobili
ricordo l'appiattirsi delle forme
l'appiattirsi del metallo
lo stridio e il cigolio
l'annientamento della carrozzeria
le interiora metalliche dell'automobile
il cimitero delle automobili
ancora un modo di dipingere
quadri al ritmo di una musica blu
a Parigi corpi impressi su tele bianche
il velo della Veronica
immagini dell'arte

bocche di miliardari bocche delle loro donne
formiche fritte larve insetti
piccoli cumuli neri su ciotole d'argento
labbra di chi mangia
labbra nere in *Mondo Cane*
grandi lucenti labbra nere
si muovono in *Mondo Cane*

Dopo è iniziata una discussione
sul capitolo III dello schema della Chiesa
sul popolo di Dio e il laicato

Il Cardinal Ruffini
ha detto
che il concetto di popolo di Dio
è molto impreciso
per questo il III capitolo
non ha ottenuto la maggioranza dei voti
è stato rinviato
alla Commissione Liturgica
per la revisione

Nei dintorni della nostra vigna c'era un pero, pieno di frutti, affatto allettanti né per la forma,
né per il gusto...ha detto Agostino

avete notato che
gli interni delle contemporanee case di dio
ricordano
le sale d'attesa delle stazioni

Spadając nie możemy
przybrać formy
postawy hieratycznej
insygnia władzy wypadają
z rąk

spadając naprawiamy ogrody
spadając wychowujemy dzieci
spadając czytamy klasyków
spadając skreślamy przymiotniki

słowo spадanie nie jest
słowem właściwym
nie objaśnia tego ruchu
ciała i duszy
w którym przemija
człowiek współczesny

zbuntowani ludzie
potępione anioły
spadały głową w dół
człowiek współczesny
spada we wszystkich kierunkach
równocześnie
w dół w górę na boki
na kształt róży wiatrów

dawniej spadano i wznoszono się
pionowo
obecnie
spada się
poziomo

1963

Cadendo non possiamo
prendere la forma
di una figura ieratica
le insegne di potere ci cadono
di mano

cadendo lavoriamo i nostri giardini
cadendo alleviamo i bambini
cadendo leggiamo i classici
cadendo cancelliamo gli aggettivi

la parola caduta non è
una vera parola
non descrive il movimento
del corpo e dell'anima
che attraversa
l'uomo contemporaneo

i ribelli
gli angeli dannati
cadevano a testa in giù
l'uomo contemporaneo
cade in tutte le direzioni
contemporaneamente
in alto in basso di lato
a forma di rosa dei venti

un tempo si cadeva
e ci si elevava
verticalmente
oggi
si cade
orizzontalmente

1963

Bez tytułu (1971-1976)

Rozmowa

wiersz
pisze się
aż do milczenia
ale o tym dowiesz się
na końcu

pisanie poezji
niemiłosierne zajęcie
pułapka dla najbliższych
na przynętę miłości
piękno
sława

jeśli nie jesteś oślepiiony
jeśli nie jesteś promiennym głupcem
odwracasz się od siebie
wchodzisz
do gabinetu osobliwości

wśród krzywych zwierciadeł
dwuznaczne formy
zmienione proporcje
wątpliwie pokrewieństwa

twoja mała sobowtór
w fałszywym lustrze
odrobinę głębszy
szlachetniejszy

wybuchasz śmiechem
patrzac
na przezroczystą karykaturę
pierwszych uniesień odkryć

sluchajac komentarzy
szezniejsz wzród słów
szumu literackiej miernoty
w papierowej czapce na głowie

senza titolo (1971-1976)

Conversazione

una poesia
si scrive
fino al silenzio

scrivere poesia
compito crudele
trappola per i più vicini
all'esca dell'amore
bellezza
fama

se non sei accecato
se non sei un imbecille illuminato
voltati da te stesso
entra
nella camera delle meraviglie

tra specchi deformanti
forme ambigue
proporzioni alterate
dubbie affinità

la tua scimmia sosia
in uno specchio falso
poco a poco più profondo
più nobile

scoppi a ridere
guardando
la caricatura trasparente
scoprire i primi impeti

ascoltando i commenti
crepi tra le parole
di un fracasso di mediocrità letteraria
con un cappellino di carta in testa

Opowiadanie traumatyczne (1979)

Przedzierałem się przez ten sen
ciężko
do przebudzenia
w strumieniach ciepłych
łez słów
szła do mnie matka
Nie bój się jesteś w ziemi mówiłem
nikt ci już krzywdy nie zrobi nie zrani nie dotknie
matka z tamtym strachem
tuliła się do mnie
nie bój się jesteś w ziemi
jesteś we mnie nikt cię nie dotknie
nie poniży nie zrani
przedzierałem się przez ten sen ciężko
przede mną stał Cię

Racconto traumatico (1979)

Mi sono fatto strada a fatica
in questo sogno
fino al risveglio
in tiepidi torrenti
di lacrime e parole
mia madre è venuta da me
Non temere sei sulla terra dicevo
nessuno ti farà male ti ferirà ti toccherà
mia madre dallo spavento
si stringeva a me
non temere sei sulla terra
sei dentro di me nessuno ti toccherà
ti affliggerà ti ferirà
mi sono fatto strada a fatica in questo sogno
davanti a me c'era l'Ombra

Zakatrupiony

Zakatrupiony
deską
na śmietniku Pier Paolo
próbuję z martwych
wstać

w stulonych dłoniach niesie
ludzkie krwawe
przyrodzenie jak pisklę
w gnieździe
przed tron Pana

i ziemia ta niebieska
nieziemsko piękna
we wszechświecie rana
karbunkuł w łonie
drogi mlecznej
pluje krwią i spermą

to ty Pier Paolo
powiedziałeś
„Człowiek widzi z daleka człowieka,
który zabija innego człowieka.
Jest świadkiem działania,
dystansuje się odeń”

jakiś człowiek
widział z daleka
innego człowieka
który zabijał ciebie
La Terra vista dalla Luna
il porcile
ledwie opierzony
żółtodziób
giovane di primo pelo
piekarczyk z palącymi oczami
Fornariny
zwarł pośladki
odbytnicę raję

niedorośli jeszcze do powroza
do wyroku śmierci amorino
spożywający gówna świata
jeden z bohaterów
Salo czyli 120 dni Sodomy

Ammazzato

Ammazzato
con un'asse
Pier Paolo nell'immondezzaio
prova a ergersi dai morti
striscia

nei pugni serrati tiene
genitali umani
sanguinolenti come pulcini
in un nido
innanzi al trono del Signore

e la terra quest'azzurra
ferita nell'universo
d'ultraterrena bellezza
foruncolo nel grembo
della via lattea
sputa sangue e sperma

tu Pier Paolo
hai detto
"Un uomo vede da lontano un uomo,
che uccide un altro uomo.
È testimone dell'azione,
si distanzia da essa..."

un uomo
ha visto da lontano
un altro uomo
che ti uccideva
La Terra vista dalla Luna
il porcile
quasi ancora
uno sbarbatello
giovane di primo pelo
un fornaio con gli occhi di fuoco
della Fornarina
ha stretto le natiche
il retto del paradiso

immaturo ancora per la corda
per la condanna a morte amorino
che consuma la merda del mondo
uno dei protagonisti
di Salò o le 120 giornate di Sodoma

Stworzony na obraz
i podobieństwo Boga
Pier Paolo czeka
na sąd ostateczny

Creato a immagine
e somiglianza di Dio
Pier Paolo aspetta
il giudizio universale

Fotografia

Dziś z dalekiego kraju
otrzymałem starą kartkę
widokówkę Erbalunga

Nigdy nie słyszałem tej nazwy
nie wiem gdzie to jest
i nie chcę wiedzieć

Erbalunga

wczoraj otrzymałem
ocaloną fotografię matki
z roku 1944

matka na tej fotografii
jest jeszcze młoda piękna
uśmiecha się

ale na drugiej stronie
odczytałem wypisane
jej ręką słowa
“rok 1944 okrutny dla mnie”

w roku 1944
został zamordowany
przez gestapo mój starszy brat

skryliśmy jego śmierć
przed matką

ale ona nas przejrzała
i ukryła to
przed nami

Fotografia

Oggi da un paese lontano
ho ricevuto una vecchia cartolina
un panorama di Erbalunga

Non ho mai sentito questo nome
non so dove sia
e non lo voglio sapere

Erbalunga

ieri ho ricevuto
una fotografia superstite di mia madre
del 1944

mamma nella fotografia
è ancora giovane bella
sorride leggermente

ma sul retro
ho letto parole
scritte di suo pugno
“1944 anno terribile per me”

nel 1944
è stato ucciso
dalla gestapo mio fratello maggiore

abbiamo nascosto la sua morte
a nostra madre

ma lei ci ha osservato
e lo ha nascosto
a noi

Łódź

Nie płacz
przecież go nie kochałeś
on jest przedmiotem
który trzeba wynieść z domu

dyskretnie uchylone okna

w moim czarnym ubraniu
w łodzi
bez wiosł
opuszcza ten świat
odpływa
ojciec

drewniana trumna
utknęła w kwiatach
zielonych świerkowych wieńcach
papierowych wstęgach

ojciec przeżył
dziewięćdziesiąt lat
zmarł w lutym 1977 roku

nie płacz

przecież go kochałem
pod powieką niewielki obrazek
ojciec niesie zielone drzewko
krzyżak i siekierę
brnie
przez głęboki śnieg

na stole leżą kolorowe łańcuchy
gwiazdy anielskie włosy

niech mu ziemia lekką będzie

Łódź

Non piangere
del resto non lo amavi
è un oggetto
che va rimosso da casa

le finestre discretamente socchiuse

nei miei vestiti scuri
su una barca
senza remi
lascia questo mondo
scorre via
mio padre

una bara di legno
incagliata nei fiori
in verdi ghirlande d'abete
nastri di carta

mio padre ha vissuto
novant'anni
è morto nel febbraio del 1977

non piangere

del resto non lo amavi
sotto la palpebra una piccola immagine
mio padre porta un alberello verde
una staffa e un'ascia
arranca
nella neve alta

sul tavolo ci sono catenelle colorate
stelle capelli d'angelo

che la terra gli sia lieve

Na powierzchni poematu i w środku (1983)

Poeta w czasie pisania

Poeta w czasie pisania
to człowiek odwrócony
tyłem do świata
do nieporządku
rzeczywistości

Poeta w czasie pisania
jest bezbronny
łatwo go wtedy zaskoczyć
ośmieszyć przestraszyć

wynurzył się
wyszedł ze świata
zwirzęcego
na wędrownych piaskach
widać ślady jego ptasich
nózek

z oddali dochodzą jeszcze
głosy słowa
ziarnisty śmiech
kobiet

ale nie wolno mu
spojrzeć
za siebie

wyrzucony na powierzchnię
pusty poniewiera się
po mieszkaniu

zakrywa twarz
na której maluje się
zadumienie
błąka uśmiech

jeszcze nie potrafi
odpowiadać
na najprostsze pytania

słyszał

Sulla superficie e all'interno del poema (1983)

Il poeta mentre scrive

Il poeta mentre scrive
è un uomo rivolto
di spalle al mondo
al disordine
della realtà

Il poeta mentre scrive
è indifeso
è facile allora prenderlo alla sprovvista
ridere di lui spaventarlo

è emerso
è uscito dal mondo
animale
sulla sabbia mutevole
si vedono le orme delle sue gambette
d'uccello

da lontano giungono ancora
voci parole
il riso granuloso
di donne

ma non può
guardare
dietro di sé

rigettato sulla superficie
vuoto va ramingo
per la casa

nasconde il volto
sul quale si dipinge
dello stupore
vaga un sorriso

ancora non riesce
a rispondere
alle domande più semplici

ha sentito

oddech wieczności
przyśpieszony
nieregularny

listopad 1979

il respiro dell'eternità
accelerato
irregolare

novembre 1979

Spóźniona odpowiedź

Zapytałeś mnie
czy pisać wiersze
i nie wiesz
czemu milczę

idąc polną drogą
ulicą nie znanego miasta
ścieżką cmentarną
do grobu matki
mówiłem do siebie

więc to tak
tak się płaci
za wszystko
za co
za nic
więc to tak

poeta zostaje sam
w pokoju hotelowym
wieńcu laurowym
ten drugi
w czapce błazeńskiej
w celi więziennej
rozgląda się za sznurem
nad wodą wielką
w domu obłąkanych
myślał że pisząc wiersze
obejmuje kobietę
rodzinę kraj
całą ziemię

ktoś trzeci z nas się śmieje

dopiero na końcu
dowiesz się
co to jest poezja

październik 1980

Risposta tardiva

Mi hai chiesto
se scrivere poesie
e non sai
perché taccio

camminando in una strada campestre
in una via di una città sconosciuta
nel sentiero di un cimitero
verso la tomba di mia madre
mi sono detto

dunque è così
così si paga
per tutto
per cosa
per niente
dunque è così

il poeta rimane solo
nella camera d'albergo
con la corona d'alloro
un altro
con un cappello da pagliaccio
nella cella d'una prigione
cerca intorno una corda
sull'acqua grande
nel manicomio
pensava che scrivendo poesie
avrebbe avuto una donna
una famiglia un paese
la terra intera

un terzo ride di noi

solo alla fine
scoprirai
che cos'è la poesia

ottobre 1980

Przyszli żeby zobaczyć poetę

Przyszli żeby zobaczyć poetę
i co zobaczyli?

zobaczyli człowieka
siedzącego na krześle
który zakrył twarz

a po chwili powiedział
szkoda że nie przyszliście
do mnie przed dwudziestu laty

wtedy jeden z młodzieńców
odpowiedział
nie było nas jeszcze
na świecie

przyglądałem się
czterem twarzom
odbitym w zamglonym lustrze
mojego życia
usłyszałem
z bardzo daleka
ich głosy czyste i mocne

nad czym pan teraz pracuje
co pan robi

odpowiedziałem
nic nie robię
dojrzywałem przez pięćdziesiąt lat
do tego trudnego zadania
kiedy „nic nie robię” robię NIC
usłyszałem śmiech
kiedy nic nie robię
jestem w środku
widzę wyraźnie tych
co wybrali działanie

widzę byle jakie działanie
przed byle jakim myśleniem

byle jaki Gustaw
przemienia się
w byle jakiego Konrada

Sono venuti a vedere un poeta

Sono venuti a vedere un poeta
e cosa hanno visto?

hanno visto un uomo
seduto su una sedia
che copriva il volto

e dopo un istante ha detto
peccato che non siete venuti
da me vent'anni fa

allora uno dei giovani
ha risposto
non eravamo ancora
nati

ho osservato
i quattro volti
riflessi nello specchio offuscato
della mia vita
ho sentito
da molto lontano
le loro voci chiare e forti

su cosa sta lavorando
cosa fa

Ho risposto
non faccio niente
in cinquant'anni ho raggiunto
questo difficile compito
quando "non faccio niente"
è NIENTE che faccio
ho sentito una risata
quando non faccio niente
sono all'interno
vedo chiaramente quelli
che hanno scelto l'azione

vedo un'azione qualsiasi
davanti a un pensiero qualsiasi

un Gustaw qualunque
si trasforma
in un Konrad qualunque

byle jaki felietonista
w byle jakiego moralistę

słyszę
jak byle kto mówi byle co
do byle kogo

bylejakość ogarnia masy i elity

ale to dopiero początek

un pubblicitista qualsiasi
in un moralista qualsiasi

sento
qualcuno dire qualcosa
a qualcun altro

la mediocrità abbraccia masse ed élites

ma è solo l'inizio

Płakorzeźba (1991)

bez

największym wydarzeniem
w życiu człowieka
są narodziny i śmierć
Boga

ojcze Ojczy nasz
czemu
jak zły ojciec
nocą

bez znaku bez śladu
bez słowa

czemuś mnie opuścił
czemu ja opuściłem
Ciebie

życie bez boga jest możliwe
życie bez boga jest niemożliwe

przecież jako dziecko karmiłem się
Tobą
jadłem ciało
piłem krew

może opuściłeś mnie
kiedy próbowałem otworzyć
ramiona
objąć życie

lekkomyślny
rozwarłem ramiona
i wypuściłem Ciebie

a może uciekłeś
nie mogąc słuchać
mojego śmiechu

Ty się nie śmiejesz

a może pokarałeś mnie

Bassorilievo (1991)

senza

il più grande avvenimento
nella vita di un uomo
sono la nascita e la morte
di Dio

padre Padre nostro
perché
come un padre cattivo
di notte

senza un cenno senza traccia
senza una parola

perché mi hai abbandonato
perché io ho abbandonato
Te

la vita senza dio è possibile
la vita senza dio è impossibile

eppure da bambino mi sono nutrito
di Te
ho mangiato il corpo
ho bevuto il sangue

forse mi hai abbandonato
quando ho provato ad aprire
le braccia
ad avvolgere la vita

sconsiderato
ho spalancato le braccia
e Ti ho lasciato andare

o forse sei fuggito
non potendo ascoltare
la mia risata

Tu non ridi

o forse hai punito me

małego ciemnego za upór
za pychę
za to
że próbowałem stworzyć
nowego człowieka
nowy język

opuściłeś mnie bez szumu
skrzydeł bez błyskawic
jak polna myszka
jak woda co wsiąkła w piach
zajęty roztargniony
nie zauważyłem twojej ucieczki
twojej nieobecności
w moim życiu

życie bez boga jest możliwe
życie bez boga jest niemożliwe

marzec 1988 – marzec 1989

piccolo ignorante per la testardaggine
per la superbia
per il fatto
che ho provato a creare
un uomo nuovo
una nuova lingua

mi hai abbandonato senza fremito
d'ali senza lampi
come un topino di campagna
come l'acqua assorbita dalla sabbia
occupato distratto
non ho notato la tua fuga
la tua assenza
nella mia vita

la vita senza dio è possibile
la vita senza dio è impossibile

marzo 1988-marzo1989

poezja nie zawsze
przybiera formę
wiersza

po pięćdziesięciu latach
pisania
poezja
może się objawić
poecie
w kształcie drzewa
odlatującego
ptaka
światła

przybiera kształt
ust
gnieździ się w milczeniu

albo żyje w poecie
pozbawiona formy i treści

13 października 1988

la poesia non sempre
prende la forma
di un verso

dopo cinquant'anni
di scrittura
la poesia
si può mostrare
al poeta
nella forma di un albero
di un uccello
che vola via
di luce

prende la forma
di labbra
si annida nel silenzio

o vive nel poeta
senza forma né contenuto

13 ottobre 1988

na początku
jest słowo
wielka radość tworzenia
po końcu wiersza
zaczyna się
nieskończoność
wsłuchaj się
ona przemienia się
dla ułaskawionych
w Boga
ale przed poetą
otwiera się przepaść
po latach
zostanie odgrzebany
oczyszczony z błota
pyłu ziemi
kamień z nieba
wyzuty z ognia
meteor

1990

in principio
c'è il verbo
grande gioia della creazione

dopo la fine della poesia
inizia
l'infinito

ascolta bene

si trasforma
in Dio
per i graziati

ma dinanzi al poeta
si apre l'abisso

dopo anni
viene dissepolta
purificata dal fango
dalla polvere della terra

pietra dal cielo
priva di fuoco
meteora

1990

teraz

dawniej
czuwałem
w każdej chwili
mogła mnie napaść poezja
biegłem do utraty tchu
za obrazem który się poruszył

teraz
pozwalam wierszom
uciekać ode mnie
marnieć zapominać
zamierać

żadnego ruchu
w stronę realizacji

marzec 1989

ora

prima
sentivo
in ogni momento
che mi poteva assalire la poesia
correvo fino a perdere il fiato
dietro all'immagine che si muoveva

ora
permetto ai versi
di fuggire da me
di deperire dimenticare
morire

nessun movimento
verso la realizzazione

marzo 1989

coś takiego

trzeba mieć odwagę
aby napisać coś takiego
„piękno jest prawdą
prawda jest pięknem”

przecież to słynna formuła
Keatsa
uśmiechnął się do mnie
pobłaźliwie znawca

trzeba przyznać
że Keats miał odwagę
ale lepiej gdyby tego
nie powiedział

una cosa del genere

bisogna avere coraggio
per scrivere una cosa del genere
“la bellezza è verità
la verità è bellezza”

ma è la famosa formula
di Keats
mi ha sorriso
con indulgenza l'esperto

bisogna riconoscere
che Keats aveva coraggio
ma sarebbe stato meglio
se non l'avesse detto

Pamięci Konstantego Puzyny

Czas na mnie
czas nagli

co ze sobą zabrać
na tamten brzeg
nic

więc to już
wszystko
mamo

tak synku
to już wszystko

a więc to tylko tyle

tylko tyle

więc to jest całe życie

tak całe życie

1989

Alla memoria di Konstanty Puzyna

Tocca a me
il tempo stringe

cosa portarsi
sull'altra riva
niente

quindi è tutto
qui
mamma

sì figliolo
è tutto qui

quindi è solo questo

solo questo

quindi questa è tutta la vita

sì tutta la vita

1989

Dwa wierszyki

mój wierszyk
przebity gwoździem
przez zoila
krwawi
z języka
spada
bo to jest wierszyk
realistyczny
dotykalny
fizyczny

twój wierszyk
też śmiertelny
ale mistyczny
“patriotyczny”
unoszą się
do nieba

mój wierszyk
zakopany
w rodzinnej ziemi obumiera
z wiosną się budzi
ślepy wypuszcza białe pędy
chce ciągle “do ludzi”

Twój chce
do pana Boga
(po drodze
do narodowego pamiątek
kościół)

ale Bóg liter nie zna
Bóg wierszy nie czyta

jesteśmy więc “kwita”

Due piccole poesie

la mia piccola poesia
inchiodata al muro
da un critico pedante
sanguina
dalla lingua
cade
perché è una piccola poesia
realistica
tangibile
fisica

la tua piccola poesia
pure mortale
ma mistica
“patriottica”
si
innalza
al cielo

la mia piccola poesia
seppellita
nella mia terra muore
si risveglia in primavera
cieca dà germogli bianchi
vuole andare “verso la gente”

La tua
vuole andare dal buon Dio
(sulla strada
per la chiesa
dei ricordi nazionali)

ma Dio non legge la poesia
Dio non conosce le lettere

quindi la possiamo smettere

*Einst hab ich die Muse gefragt,
Und sie antwortete mir
Am Ende wirst du es finden...*

lecz ten co przyszedł po Końcu
nie prztrzymał odpowiedzi

W drodze do Nowego Człowieka
do Nowej Jerozolimy
do Utopii

zmęczony
szukałem cienia
pod drzewem wiadomości
dobrego i złego
ale drzewo uschło
rozwiało się

odarty przez czarnego anioła
z wiary nadziei miłości
znalazłem się na drodze
pustej ciemnej
wyziębionej

z oddali dochodziło mnie
szczekanie psów i ludzi

ale w domu nie było Ojca
ani braci ani chleba

zostawiłem przed sobą ślady stóp
i odszedłem w krainę bez światła

*Einst hab ich die Muse gefragt,
Und sie antwortete mir
Am Ende wirst du es finden...*

ma colui che venne dopo la Fine
non ottenne risposta

Sulla strada verso un Uomo Nuovo
una Nuova Gerusalemme
verso l'Utopia

stanco
cercavo l'ombra
sotto l'albero della conoscenza
del bene e del male
ma l'albero secco
svanì

derubato dall'angelo nero
di fede speranza amore
mi ritrovai su una strada
vuota scura
fredda

da lontano mi giunse
il latrato di cani e di uomini

ma a casa non v'erano Padre
né fratelli né pane

lasciai impronte davanti di a me
e me ne andai nella terra senza luce

Czytanie książek

Ja niżej podpisany
Tadeusz
Syn Władysława i Stefanii
urodzony w roku 1921
w mieście Radomsku

obudziłem się ze słońcem
miałem uczucie że zbliża się
do mnie poezja
ale to było złudzenie
(poezja zakryła oblicze)
zjadłem płatki owsiane
ogoliłem się
patrząc w lustro
pomyślałem „no tak”
poszedłem po gazetę
jest 5 listopada 1978
„jak ten czas leci”
jest już lipiec ‘84
wieczór godzina 20.00
od rana pada deszcz
za oknem szum i plusk
czytam o Dostojewskim
(okrutny talent)
przerywam czytanie
patrzę na drzewa
myślę o wieczności

jak ten czas leci

wracam do listopada 1978
czytam dalej *Walkę o treść*
Irzykowskiego
*...zgon realizmu uważa się za rzecz,
która się rozumie sama przez się,
jak zdechnięcie djabła rogatego,
który na setki lat zdepredował
naiwną literaturę. Znów barbarzyństwo!
Realizm jako forma literacka
nigdy się nie zestarzeje...
jednak rację miał Irzykowski
nie Witkacy
pomyślałem i poszedłem
wyrzucić śmieci*

Lettura di libri

Io sottoscritto
Tadeusz
Figlio di Władysław e Stefania
nato il 1921
nella città di Radomsko

mi sono svegliato col sole
ho sentito che si avvicinava
a me la poesia
ma era un'illusione
(la poesia ha nascosto il volto)
ho mangiato i cereali
mi sono rasato
guardando allo specchio
ho pensato "ecco qua"
ho comprato il giornale
è il 5 novembre 1978
"come vola il tempo"
è già luglio '84
sera ore 20.00
piove dal mattino
fuori rumore e scrosci
leggo di Dostoevskij
(grande talento)
lascio la lettura
guardo gli alberi
penso all'eternità

come vola il tempo

torno al novembre 1978
leggo *Battaglia per il contenuto*
di Irzykowski
*...si ritiene che la fine del realismo
sia un fatto che si spiega da sé
come la morte del diavolo con le corna
che per centinaia d'anni depravò
l'ingenua letteratura. Di nuovo la barbarie!
Il realismo come forma letteraria
non invecchierà mai...*
tuttavia aveva ragione Irzykowski
non Witkacy
ho pensato e sono andato
a buttare la spazzatura

włączyłem radio
słuchałem dziwnych (?)
słów współczesnej piosenki
...wylączy nam prąd wykidajło
pchajmy więc taczki oblędu
jak bajron

coraz częściej nie kończę wierszy
opowiadań listów
nie skończyłem listu do Wirpszy
dowiedziałem się że umarł
napisałem kartkę do Zbyszka
wysłałem bez adresu
zwrócono mi
Zbyszek uśmiecha się jeszcze
ale jego Żona płacze
i mówi że
nie może mówić

19 maja 1988 roku
byłem w Buczkowicach
u Stanisława Gębali
właśnie zegar na kościelnej wieży
wybił godzinę dwunastą
Głos Rembrandta (z książki którą zamknąłem):
Zostań w domu
- mówił do młodego artysty,
który chciał jechać w świat -
zostań w domu. Życia nie starczy
na poznanie cudów, jakie
się tam znajdują...
na otwartym zeszycie drżą
cienie gałęzi
jabłonka przekwita
płatki opadają na stolik
na trawę na książkę

ho acceso la radio
ho sentito strane (?) parole
di una canzone polacca contemporanea
*...il buttafuori ci taglia la corrente
spingiamo la carriola di follia
come bayron*

sempre più spesso non finisco le poesie
i racconti le lettere
non ho finito la lettera per Wirpsza
ho saputo che è morto
ho scritto una cartolina a Zbyszek
l'ho spedita senza indirizzo
mi è tornata indietro
Zbyszek sorride ancora
ma sua moglie piange
e dice che
non può parlare

19 maggio 1988
ero a Buczkowice
da Stanisław Gębala
l'orologio dalla torre di una chiesa
ha battuto le dodici
La voce di Rembrandt (dal libro che ho chiuso):
*Rimani a casa
disse al giovane artista
che voleva andare per il mondo
rimani a casa. La vita non basta
per conoscere le meraviglie che
lì si trovano...*
siedo sotto al melo
sul quaderno aperto tremano
le ombre i rami
il melo sfiorisce
i petali cadono sul tavolino
sull'erba sul libro

czarne plamy są białe

przed trzecią
promienną
gwiezdą
wojną

pozbawiono ludzi wyobraźni
oraz instynktu życia
śmierć zagnieździła się
w salacie szczypiorku
w zieleni
w kolorze nadziei

urodziło się dziecko
z dwoma głowami
urodziło się ciało
z trzema nogami

białe plamy są czarne
czarne plamy są czerwone

za zamkniętymi drzwiami
pod którymi węszy sfora
dziennikarzy dyplomaci
grają w kości
wróżą z wnętrzości padłych żołnierzy
przyszłości świata i gatunku
ludzkiego

urodziło się dziecko
z czterema nogami
urodziło się ciało
z dwoma skrzydłami

za zamkniętymi drzwiami
rozmawiają w cztery oczy
politycy i generałowie
z wymalowaną na twarzy
inną twarz
walczą o zachowanie twarzy
bez twarzy

białe plamy są czarne

le macchie nere sono bianche

prima della terza
luminosa
guerra
stellare

si privò la gente d'immaginazione
e di istinto vitale
la morte si annidava
nell'insalata di erba cipollina
nel verde
nel colore della speranza

nacque un bambino
con due teste
nacque un corpo
con tre gambe

le macchie bianche sono nere
le macchie nere sono rosse

dietro la porta chiusa
sotto la quale fiuta il branco
di giornalisti
i diplomatici sorridenti
giocano a dadi
indovinano dalle interiora dei soldati caduti
il futuro del mondo e del genere
umano

nacque un bambino
con quattro gambe
nacque un corpo
con due ali

dietro la porta chiusa
conversano a quattr'occhi
politici e generali
con i volti dipinti
da un altro volto
lottano per mantenere volti
senza volto

le macchie bianche sono nere

czarne plamy są żółte

le macchie nere sono gialle

jeszcze próba

czy wiersz się uda?

w poezji jak w białej róży
zagnieździła się
naga nuda

chciałem stworzyć
wiersz wysoki
strzelisty
do nieba wzięty
jak wieża z kości słoniowej

(na podłodze leżą klocki)

może nie trzeba budować do nieba?
może lepiej
przy ziemi
do ziemi

chciałem stworzyć
wiersz
strzałę czarną
różę mistyczną

czy wiersz się uda>
w poezji jak w róży
zagnieździła się
biała nuda

ancora un tentativo

il verso funzionerà?
nella poesia come in una rosa bianca
si è annidata
la nuda noia

volevo creare
un verso alto
slanciato
fino al cielo
come una torre d'avorio

(per terra giacciono i mattoncini)

forse non si deve
costruire fino al cielo?
forse è meglio
vicino alla terra
fino alla terra

volevo creare
un verso
una freccia nera
una rosa mistica

„*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*”

pamięci Paula Celana

I cóż po poecie w czasie marnym?

bogowie opuścili świat
pozostawili na nim poetów
ale źródło
wypiło usta
odjęło nam mowę

podróżujemy i mieszkamy
w drodze
to tu to tam

Anczel Żyd
tułacz wędrował długo
z Bukowiny do Paryża
po drodze zbierał zioła
do słów Heidekraut
Erika Arnika
słowa układał do snu
wkładał do ciemności

in der Hütte
Celan spotkał
Martina Heideggera

wszedł
na polanę leśną
stał tam pod gwiazdami
wyszedł z nocy
*Der Tod ist ein Meister
aus Deutschland*

stał w prześwicie
z garścią traw kwiatów

ale wody Sekwany toczyły
się pod kamiennymi mostami
piękna Nieznajoma
czekała z niewysłowionym uśmiechem

Maska pośmiertna

„Der Tod ist ein Meister aus Deutschland“

alla memoria di Paul Celan

Perché i poeti nel tempo di povertà?

gli dei hanno lasciato il mondo
ci hanno messo i poeti
ma la fonte
ha bevuto le labbra
ci ha tolto la parola

viaggiamo e viviamo
per strada
chi qua chi là

Antschel ebreo
errante vagò a lungo
dalla Bucovina a Parigi
per strada raccoglieva le erbe
per le parole Heidekraut
Erica Arnica
metteva a dormire le parole
le metteva nell'oscurità

in der Hütte
Celan incontrò
Martin Heidegger

entrò
nella radura boschiva
stette lì sotto le stelle
uscì dalla notte
*Der Tod ist ein Meister
aus Deutschland*

stette nella trasparenza
con un pugno di erbe di fiori

ma le acque della Senna si
snodavano sotto i ponti di pietra
la bella Sconosciuta
aspettava con un sorriso ineffabile

Maschera postuma

a on dojrzewał
spadał w otwarte łono
rzeki
śmierci zapomnienia

w świecie
z którego bogowie odeszli
dotknęła go poezja żywa
i odszedł za nimi

jakie pytanie
poeta zadał filozofowi
jaki kamień
filozoficzny
leży przy drodze
do leśnej chaty

*Der Tod
ist ein Meister
aus Deutschland*

w czasie który nastał
po czasie marnym

po odejściu bogów
odchodzą poeci

Wiem że umrę cały
i stąd płynie
ta słaba pociecha

która daje siłę
trwania poza poezją

1990

ma lui maturava
cadde nel grembo aperto
del fiume
della morte dell'oblio

nel mondo
che gli dei lasciarono
lo toccò la poesia viva
e se ne andò dietro di loro

quale domanda
pose il poeta al filosofo
quale pietra
filosofale
giace lungo la strada
per la baita nel bosco

*Der Tod
ist ein Meister
aus Deutschland*

al tempo che seguì
il tempo di povertà

dopo la dipartita degli dei
se ne vanno i poeti

So che morirò tutto
e da qui viene
questo debole sollievo

che dà la forza
di durare oltre la poesia

1990

życie w cieniu

Ocenia się mnie jako Syna
pomyślał gorzko
Klaus Mann

On szminkuje usta
powiedział do siebie Ojciec
mimo że jest moim synem

we śnie zobaczył
twarz pierrota
wykrzywioną
drwiącym uśmiechem

Co z Ciebie będzie

„świat jest szeroki
wstąpię do kabaretu
będę grał w teatrze
będę pisał wiersze

jeden z nas postrada zmysły
drugi popełni samobójstwo
trzeci zostanie pedziem”

On szminkuje usta
pomyślał Ojciec
z niesmakiem
co z niego będzie

w bezsenną noc
ciężki jest starca sen
usłyszał syna głos

To Ty napisałeś
Betrachtungen
eines Unpolitischen

z białej twarzy
z czerwonych ust
wyskakiwał język ognia

mijały lata
Klaus walczył z faszyzmem
napisał *Mefista*
wstąpił do amerykańskiej armii

una vita nell'ombra

Mi si considera come Figlio
pensò amaramente
Klaus Mann

Si mette il rossetto
disse tra sé il Padre
nonostante sia mio figlio

nel sonno vide
il volto di pierrot
deformato
da un sorriso beffardo

Che ne sarà di te

“il mondo è grande
entrerò al cabaret
reciterò a teatro
scriverò poesie

uno di noi perderà il senno
un altro si suiciderà
il terzo diventerà frocio”

Si mette il rossetto
pensò il Padre
con disgusto
che ne sarà di lui

nella notte insonne
pesante è il sonno del vecchio
sentì la voce del figlio

Sei tu ad aver scritto
Betrachtungen
eines Unpolitischen

dal volto bianco
dalle labbra rosse
schizzava una lingua di fuoco

passavano gli anni
Klaus combatteva il fascismo
scrisse *Mefisto*
entrò nell'armata americana

brał udział w wojnie

szukał miejsca w Ojczyźnie
wyjechał do Cannes w roku 1949
i popełnił samobójstwo

partecipò alla guerra

cercò un posto in Patria
andò a Cannes nel 1949
e si suicidò

Kredowe koło

Przepisałem dnia 7 lutego 1988 roku

życie
jakie to piękne
doskonałe
koło

młodzi ludzie
nieszczęśliwi słabi
próbują się wyłamać
uciec

pragną
przemienić koło
w czarny kwadrat

Nie gorączkuj się
nie śpiesz
nie rozpaczaj

nie trzeba!

czekaj cierpliwie
nie przyspieszaj
nie kładź ręki na sobie

jedynym
prawdziwym
wyjściem
z tego koła
jest śmierć

czekaj!

to przyjdzie samo
bez zabiegów łez
zbędnych gestów
pożegnalnych listów

przez narodziny
okrwawiony ślepy
krzycząc wpadałeś
w tańczący krąg życia
Twoje kredowe koło

Cerchio di gesso

Trascritto il giorno 7 febbraio 1988

la vita
che bel
cerchio
perfetto

i giovani
infelici deboli
provano a trasgredire
a fuggire

desiderano
trasformare il cerchio
in un quadrato nero

Non scaldarti
non affrettarti
non disperarti

non serve!

attendi paziente
non avere fretta
non farti del male

l'unica
vera
via d'uscita
da questo cerchio
è la morte

aspetta!
verrà da sé
senza affanni lacrime
gesti inutili
biglietti d'addio

alla nascita
sporco di sangue cieco
piangente
sei caduto
nel circolo danzante della vita

Il tuo cerchio di gesso

pełne ciemności i światła
zamknięte doskonale
to ostatni Bóg, który nie umarł

przez śmierć
wyjdiesz z niego

1978

pieno di tenebre e di luce
chiuso perfetto
è l'ultimo Dio
che non è morto

alla morte
ne uscirai

1978

*Wygaśnięcie Absolutu niszczy
sferę jego przejawiania się*

marnieje religia filozofia sztuka

maleją naturalne zasoby
języka

to co zostało
wystarczy jeszcze
dla felietonistów
z „Tygodnika Powszechnego” i „Polityki”
dla dziennikarzy
kapłanów
urzędników

wymierają pewne gatunki
motyli ptaków
poetów
o imionach dziwnych i pięknych
Miriam Staff Leśmian
Tuwim Lechoń Jastrun

Norwid

nasze sieci są puste
wiersze wydobyte z dna
milczą
rozsypują się

są jak kurz
tańczący na promieniu słońca
który wpadł do pustego
wnętrza
świątyni

*L'estinzione dell'Assoluto annienta
la sfera della sua rivelazione*

langue la religione la filosofia l'arte

diminuiscono le risorse naturali
della lingua

ciò che è rimasto
basta ancora
agli articolisti
del "Tygodnik Powszechni" e di "Polityka"
ai giornalisti
sacerdoti
funzionari

si estinguono alcune specie
di farfalle di uccelli
di poeti
dai nomi strani e belli
Miriam Staff Leśmian
Tuwim Lechoń Jastrun

Norwid

le nostre reti sono vuote
i versi estratti dall'abisso
tacciono
si disperdono

sono come polvere
danzante su un raggio di sole
caduto nell'interno
vuoto
di una cattedrale

Biedny August von Goethe

porządkował układał
papiery rachunki
zielniki kryształ i skamieliny
opisywał monety i medaliony
inwentaryzował
odkurzał gipsowe odlewy
antycznych rzeźb
opisywał drobiazgowo
każdy dzień życie
biegł do Ojca
czekał na pochwałę
białe ślepe oczy Junony
śledził każdy krok i skok i śmiech
i grzech chłopca
rumieńce na twarzy
kędzierzawe włosy amorka
spoczone dłonie
oko ojca promienne
diamentowe

starał się bardzo
bał się

August wypił
dwanaście szklanek szampana
donosiła pedantyczna zatroskana
pani von Stein
August ma dwanaście lat
napisał pierwszy
nieudany wiersz

wesoła mateczka
z sercem wypełnionym miłością
pokazała z dumą ten utwór
Bogu Ojcu Jupiterowi
ten chrząkał milczał

potem August napisał jeszcze
wiele nieudanych wierszy
potem powiedział Ojcu
że musi wyjechać do Italii

Italia! Italia! wykrzykiwał Stary
to pusty nudny banalny kraj

Il povero August von Goethe

ordinava sistemava
fogli calcoli
erbari cristalli e fossili
descriveva monete e medaglioni
inventariava
spolverava calchi di gesso
di sculture antiche
descriveva nel dettaglio
ogni giorno della vita
correva dal Padre
attendeva una lode
i bianchi occhi ciechi di Giunone
seguivano ogni passo e salto e riso
e peccato del ragazzo
i rossori sul volto
i capelli riccioluti da amorino
le mani sudate
l'occhio del padre splendente
adamantino

si affannava molto
aveva timore

August ha bevuto
dodici bicchieri di champagne
riferiva la pedante ansiosa
signora von Stein
August ha dodici anni
ha scritto la sua prima
malriuscita poesia

la gioiosa mamma
col cuore colmo d'amore
mostrava con orgoglio quest'opera
al Dio Padre Giove
che tossicchiava taceva
sorrideva taceva

poi August scrisse ancora
molte poesie malriuscite
poi disse al Padre
di dover partire per l'Italia

Italia! Italia! gridava il Vecchio
è un paese vuoto noioso banale

Schmutz! Ungeziefer! Unherlichkeit!

Oto Italia!

gdyby nie wspomnienia młodości

to wolałbym nic

o tym kraju nie wiedzieć

zostań w domu

jesteś mi potrzebny

ale August wyjechał

jestem Ojciec pilny

i dużo korzystam

pisał z Italii

znalazłem do Twojej kolekcji

rzadki minerał

badam kształty chmur obłoków

nie patrz na mnie!

jestem pijany

laury laury

dokoła laurowe

nudne laury

a ja jestem śmiertelny

i wesoły

o du lieber Augustin

Augustin

alles ist hin

czy Ty nigdy

nie zamikasz oczu

odjechałem od Ciebie

daleko

zrzuciłem kajdany

teraz będę umierał

nic do mnie nie mów

nie płacz

wiem że nie lubisz pogrzebów

nie patrz na mnie

Schmutz! Ungeziefer! Unherlichkeit!
Ecco l'Italia!
non fosse per i ricordi di gioventù
preferirei
non saper nulla di quel paese
rimani a casa
ho bisogno di te

ma August partì

Padre sono diligente
e lavoro molto
scriveva dall'Italia
ho trovato un minerale raro
per la tua collezione
studio le forme delle nuvole

non guardarmi!

sono ubriaco
allori allori
tutt'intorno noiosi
allori
e io sono mortale
e contento
o du lieber Augustin
Augustin
alles ist hin
e tu non li chiudi mai
gli occhi

me ne sono andato da te
lontano
ho gettato le catene
adesso morirò

non dirmi niente
non piangere
so che non ami i funerali

non guardarmi

„Sukces” i prośba

1.

mój arabski przyjaciel
Hatif al Dżanabi
po obejrzeniu *Pułapki*
w teatrze „Studio”
przysłał mi list
pełen zachwytu

życz mi
„dalszych sukcesów”

wodzę długopisem
po kartce papieru
jak patykiem
po piasku

i myślę

Drogi Przyjacielu Dżanabi
właśnie próbuję się ukryć
przed „sukcesem”
między kuchnią i łazienką

wszyscy rodacy
w kraju i zagranicą
„odnieśli sukcesy”

moja wnuczka Julia
została królową balu
w przedszkolu

„sukces” grozi
wszystkim
palcem w bucie
o każdej porze

2.

kiedyś
otrzymałem
„Sztandar Pracy”
(drugiej klasy)
a przecież
zasłużyłem sobie

Il “successo” e una richiesta

1.

il mio amico arabo
Hatif al Janabi
dopo aver visto *La trappola*
al teatro “Studio”
mi ha mandato una lettera
piena di ammirazione

mi augura
“ulteriori successi”

percorro la busta di carta
con la penna
come uno stambecco
sulla sabbia

e penso

Caro amico Janabi
provo proprio a nascondermi
dal “successo”
tra la cucina e il bagno

tutti i connazionali
in patria e all'estero
“hanno avuto successo”
mia nipote Julia
è stata eletta reginetta del ballo
all'asilo

il “successo” minaccia
tutti
senza muovere un dito
in ogni momento

2.

una volta
ho ottenuto
il “Merito al Lavoro”
(della seconda elementare)
eppure
mi sono guadagnato

na
order uśmiechu
bodaj
trzeciej klasy

wszystkich ludzi
dobrej woli
proszę

oszczędźcie mi:

jubileuszów
„sukcesów”

a także anonimowych telefonów

anche
la medaglia di scherno
se non altro
della terza elementare

prego
tutte le persone
di buona volontà

risparmiatemi:

anniversari
“successi”

e anche le telefonate anonime

więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo?

jałowa siła zacienia
obszary języka

w kącie na gazecie
leżą rozgotowane wiersze
lingwistycznie
dydaktyczne
patriotyczne
religijne i inne

Droga Powrotna
do bycia poetą
po opuszczeniu świata
po odejściu
jakaż to beznadziejna
wędrówka

więc jednak żyje się
za długo pisząc wiersze

*zagubieni między gadułami,
wśród nocy, możemy tylko nienawidzić
pozorów światła,
jakie niesie gadanina*

słowa padają po drodze
i ten długi marsz
do śmierci poety
filozofa kapłana i błazna
trwa
tortura obrotnego w pustce
języka
książki otwieramy
w przypadkowych miejscach
gadając straciliśmy godność
i powagę zwierząt
wprowadzamy nieład
między rzeczy i słowa
oto nowa miłość
co nie porusza serca
ani słońca ani gwiazd
oto nowa poezja
słowa zamieniły się w słowa
i nie ma kresu
„możliwościom

e dunque a scrivere poesie si vive troppo a lungo?

una forza sterile adombra
i territori della lingua

nell'angolo del giornale
stanno poesie sfatte
linguistiche
didattiche
patriottiche
religiose e altre

La Via del Ritorno
all'esser poeta
dopo aver lasciato il mondo
dopo la dipartita
che viaggio
senza speranza

e dunque si vive
troppo a lungo a scriver poesie

*persi tra i ciarloni
nelle notti, possiamo solo odiare
le apparenze di luce,
che porta la chiacchiera*

le parole cadono per la strada
e questa lunga marcia
fino alla morte del poeta
filosofo sacerdote buffone
continua
tortura della lingua che gira
nel vuoto
i libri li apriamo
in punti casuali
parlando abbiamo perso la fierezza
e il coraggio degli animali
portiamo scompiglio
nelle cose e nelle parole
ecco il nuovo amore
che non scuote il cuore
né il sole né le stelle
ecco la nuova poesia
parole trasformate in parole
e non c'è limite
"alle possibilità

człowieka”

z czołem okrytym
śmiertelnym potem
wracamy do spustoszonego domu
szukamy życia w grobach

nad nami
na brudnym niebie
stoi słońce
jak wielka żółta wesz

(1988-1990)

dell'uomo”

con la fronte aperta
mortale poi
torniamo alla casa distrutta
cerchiamo la vita nei sepolcri

sopra di noi
nel cielo torbido
sta il sole
come un grande pidocchio giallo

1988-1990

Do Piotra

Piotrze mówię bez uśmiechu
skończ ten film o mnie
o pogrzebie poezji
o moim pogrzebie

ale Piotr powtarza
z uśmiechem
napisz
napisz wiersz

napisz nowy wiersz
o przelocie do Jordanii
o wieczorze poetyckim w Ammanie
przecież to co mi opowiadałeś
było niezwykłym wierszem
martwe morze poezji

odejdz Piotrze
idź przecz
kusicielu
czy jeszcze nie zrozumiałeś

pompes funébres

przecież mi opowiadałeś
o „pogrzebie Jana Kochanowskiego”
pompier pontifex
poezji polskiej
obejmował czule
trumienkę z relikwami
Poety

życie poezji
jest pełne niespodzianek
kilku skrzętnych grabarzy
w kraju i zagranicą
chowa mnie
w pierwszym drugim i
trzecim
obiegu

na pogrzebie poezji
panuje niezdrowe ożywienie
prawie jak na pchlim
targu

A Piotr

Piotr dico senza sorridere
finisci questo film su di me
sul funerale della poesia
sul mio funerale

ma Piotr ripete
sorridente
scrivi
scrivi una poesia

scrivi una nuova poesia
sul volo verso la Giordania
sulla serata di poesia ad Amman
quella di cui mi hai parlato
era una poesia straordinaria
il mar morto della poesia

vattene Piotr
vai via
tentatore
non hai ancora capito

pompes funèbres

proprio tu mi hai parlato
del “funerale di Jan Kochanowski”
il pompier pontifex
della poesia polacca
abbracciava teneramente
la piccola bara con le reliquie
del Poeta

la vita della poesia
è piena di sorprese
qualche solerte becchino
in patria e all'estero
mi nasconde
nel primo secondo o
terzo
circuito

al funerale della poesia
regna un'insana animazione
quasi come al mercato
delle pulci

zapisalem kiedyś
(kiedy?)
powiedzenie Dostojewskiego
co za żalсны widok
francuski wiersz liryczny
nasz trup romantyczny wzdęty poezją
jest w tym sezonie
post-modernistycznym
pono ironiczny

czy nie rozumiesz Piotrze

słowa moje pragną
wiecznego spoczynku
chęć wrócić
do POCZĄTKU

wyjawilem Ci tajemnicę
wcielonego słowa
ale Ty nie dosłyszałeś
akurat odwróciłeś głowę
za oknem dzwonił tramwaj
w telewizorze zjawił się Kaczor Donald

hałas harmider
jaki wszczęli poeci
będzie przyczyną ich zguby

una volta ho annotato
(quando?)
una frase di Dostoevskij
che panorama pietoso
la poesia lirica francese
il nostro cadavere romantico gonfio di poesia
in questa stagione
post-moderna
appare ironico

ma non capisci Piotr

le mie parole desiderano
l'eterno riposo
vogliono tornare
al PRINCIPIO

ti ho svelato il mistero
della parola incarnata
ma tu non hai ascoltato fino in fondo
hai voltato la testa
dalla finestra si sentiva un tram
in televisione è apparso Paperino

il chiasso il fracasso
sollevato dai poeti
sarà cagione della loro rovina

rozmowa z Przyjacielem

Od kilku miesięcy
mój Przyjaciół
Kornel Filipowicz
jest na tamtym świecie
a ja ciągle przebywam na tym

nie wierzę w życie pozagrobowe
staram się zrozumieć
to twoje przejście
przez próg na tamten świat

czytam twoją książkę
próbuję sobie przypomnieć
na czym skończyła się
nasza rozmowa

milczysz odchodzisz
wyjaśniony przez śmierć

próbowałem
bronić
pisarza poety nie-zależnego
niezależnego
od Warszawy Londynu
Rzymu Moskwy Paryża
Krakowa i Pacanowa

milczymy długo
nauczyliśmy się tej sztuki
w ciągu znajomości
trwającej 44 lata

dzwonek do drzwi
to Wisława przyniosła
wędzonego śledzia
(dwa wędzone śledzie...
jeden dla Mizi
drugi dla Kornela)
czarna kocica siedzi
na biurku i patrzy mi w oczy

myślę że wiersze
z tamtego świata
nie mówią

conversazione con un Amico

Da qualche mese
il mio Amico
Kornel Filipowicz
è all'altro mondo
e io sono sempre in questo

non credo alla vita ultraterrena
provo a comprendere
il tuo passaggio
per la soglia dell'altro mondo

leggo il tuo libro
provo a ricordare
come si era conclusa
la nostra conversazione

taci te ne vai
giustificato dalla morte

ho provato
a difendere
lo scrittore poeta in-dipendente
indipendente
da Varsavia Londra
Roma Mosca Parigi
Cracovia e Pacanów

tacciamo a lungo
abbiamo imparato quest'arte
nel corso di una conoscenza
lunga 44 anni

il campanello alla porta
è Wisława che ha portato
l'aringa affumicata
(due aringhe affumicate...
una per Mizia
l'altra per Kornel)
la gatta nera si siede
sulla scrivania e mi guarda negli occhi

penso che le poesie
dell'altro mondo
non parlino

o ojczyźnie
matce ojcu braciach
milczą o Oświęcimiu
milczą o Katyniu

są jak drzewa
skamieniałe

w moich oczach
okrywają się zielonym liściem
szumią
na tym padole łez
pisuję jeszcze
poezje
zostawiam w nich język
razem z wnętrznościami

żegnam się odchodzę
zamykasz powoli drzwi

jestem na schodach
oglądam się

możesz już pisać na Lea
mówisz do mnie

di patria
madre padre fratelli
tacciono su Auschwitz
tacciono su Katyń

sono come alberi
di pietra

nei miei occhi
si coprono di foglie verdi
frusciano
in questa valle di lacrime
a volte scrivo ancora
poesie
vi depongo la lingua
insieme alle interiora

addio me ne vado
chiudi piano la porta

sono sulle scale
mi guardo intorno

ora scrivi in via Leo
mi dici

zawsze fragment (1996)

Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym

przed trzydziestu laty
zacząłem deptać Baconowi po piętach

szukałem go w pubach galeriach
sklepach rzeźniczych
w gazetach albumach fotografiach

spotkałem go w Kunsthistorisches Museum
we Wiedniu stał przed portretem
Infantki Małgorzaty
Infantin Margarita Teresa in blauem Kleid
Diego Rodriguez de Silva y Velázquez

mam go pomyślałem
ale to nie był on

po śmierci
po odejściu Francisa Bacona
umieściłem go pod kloszem
chciałem obejrzeć malarza
ze wszystkich stron

biorąc pod uwagę
jego naturalną skłonność
do ucieczki do znikania
do picia
do przemieszczania się
w czasie i przestrzeni
od pubu do pubu
w postaci barokowego *putto*
który zgubił kapelusz
i czerwoną skarpetkę
musiałem go
unieruchomić

przez kilka tygodni
chodziłem do Tate Gallery
zamykałem się z nim
i zjadałem oczami
trawiłem jego straszłą
sztukę mięsa kopulowanie padliny

sempre un frammento (1996)

Francis Bacon ovvero Diego Velázquez sulla poltrona del dentista

trent'anni fa
cominciasti a star dietro a Bacon

lo cercavo in pub gallerie
macellerie
riviste album fotografie

lo incontrai al Kunsthistorisches Museum
di Vienna stava davanti al ritratto
dell'Infanta Margherita
Infantin Margarita Teresa in blauem Kleid
di Diego Rodriguez de Silva y Velázquez

l'ho preso pensai
ma non era lui

dopo la morte
dopo la dipartita di Francis Bacon
lo misi sotto una campana di vetro
volevo osservare il pittore
da ogni lato

prendendo in considerazione
la sua naturale disposizione
alla fuga alla sparizione
al bere
allo spostarsi
nello spazio e nel tempo
di pub in pub
come un putto barocco
che ha perso il cappello
e il calzino rosso
dovetti
immobilizzarlo

per qualche settimana
sono andato alla Tate Gallery
mi chiudevo con lui
e lo consumavo con gli occhi

digerivo la sua terribile arte
alla carne di carogne copulanti

zamknięty w sobie
prowadziłem dalej mój dialog
ze Saturnem który był zajęty
zjadaniem własnych dzieci
człowieka tak się zabija jak zwierzę
widziałem furgony porąbanych ludzi
którzy nie zostaną zbawieni
pisałem w roku 1945

Bacon pod wpływem alkoholu
robił się ciepły towarzyski
szczodry gościnnie
fundował znajomym
szampana kawior
zamieniał się w anioła
ze skrzydłem zanurzonym
w kuflu piwa
większość moich obrazów – mówił –
została wykonana przez człowieka
w stanie Niepokoju

przy malowaniu pewnego tryptyku
pomagałem sobie piciem
tylko raz pomogło
powiedział niewyraźnie
malując palcem na szkle
Lager Beer Lager Beer
malowałem w roku 1962
ukrzyżowanie
czasami na kacu
ledwo wiedziałem co robię
ale tym razem pomogło

Bacon osiągnął transformację
ukrzyżowanej osoby
w wiszące martwe mięso
wstał od stolika i powiedział cicho
tak oczywiście jesteśmy mięsem
jesteśmy potencjalną padliną
kiedy idę do sklepu rzeźniczego
zawsze myślę jakie to zdumiewające
że to nie ja wiszę na haku
to chyba czysty przypadek
Rembrandt Velázquez
no tak oni wierzyli w zmartwychwstanie
ciała oni się modlili przed malowaniem
a my gramy

chiuso in me stesso
conducevo il mio dialogo
con Saturno occupato
a mangiare i proprio figli
un uomo ucciso come un animale
ho visto furgoni di uomini fatti a pezzi
che non saranno redenti
scrissi nel 1945

Bacon sotto effetto dell'alcool
si faceva cordiale socievole
generoso ospitale
offriva agli amici
champagne caviale
diventava un angelo
con un'ala immersa
nel boccale di birra
la maggior parte dei miei quadri – diceva –
è stata eseguita da un uomo
in uno stato di Inquietudine

nel dipingere un certo trittico
mi aiutavo bevendo
solo una volta mi aiutò
disse confusamente
dipingendo col dito sul bicchiere
Lager Beer Lager Beer
nel 1962 dipingevo
una crocifissione
a volte con i postumi della sbornia
sapevo a stento quel che facevo
ma quella volta mi aiutò

A Bacon riuscì la trasformazione
di una persona crocifissa
in morta carne pendente
si alzò dal tavolo e disse piano
sì certo siamo carne
siamo potenziali carogne
quando vado dal macellaio
penso sempre con stupore
che non sono io quello appeso al gancio
forse per puro caso
Rembrandt Velázquez
beh loro credevano nella resurrezione
del corpo pregavano prima di dipingere
mentre noi giochiamo

sztuka współczesna stała się grą
od czasów Picassa wszyscy gramy
lepiej gorzej
czy widziałeś rysunek Dürera
dłonie złożone do modlitwy
oczywiście pili jedli mordowali
gwałcili i torturowali
ale wierzyli w ciała zmartwychwstanie
w żywot wieczny

szkoda że... my...
nie dokończył i odszedł w sobie wiadomą
stronę
minęły lata
w łowach na Bacona
pomagał mi Adam
poeta tłumacz
właściciel krótkopisu
zamieszkały w Londynie
i Norwich
12 czerwca 1985 roku
pisał do mnie:
Kochany Tadeuszu
byłem dziś na wielkiej wystawie Bacona
i myślałem, że Ty miałbyś z niej dużo
satysfakcji. Ja zaś poszedłem dość opornie.
Ale nie żałuję, bo te wczesne nadgryzione głowy
są kompozycyjnie i kolorystycznie
bardzo efektowne. Natomiast nie przekonały
mnie nowe obrazy. Jak Ci już pisałem
przyjadę do Wrocławia (...)
na odwrocie reprodukcja *Head IV*

przecież ja Adamie
nie mogę powiedzieć
Baconowi
On nie zna języka polskiego
ja nie znam języka angielskiego
powiedz mu że debiutowałem *Niepokojem*

w roku 1947
pisałem: *różowe ideały*
poćwiartowane
wiszą w jatkach (...)

W roku 1956 pisałem:

l'arte contemporanea è diventata un gioco
dai tempi di Picasso tutti giochiamo
meglio peggio
hai visto il disegno di Dürer
mani giunte in preghiera
certo bevevano mangiavano uccidevano
violentavano e torturavano
ma credevano nei corpi risorti
nella vita eterna

peccato che...noi...
non finì e se ne andò chissà
dove
passarono gli anni
nella caccia a Bacon
mi aiutò Adam
poeta traduttore
proprietario di brevipenna
residente a Londra
e a Norwich
il 12 giugno 1985
mi scrisse:

Caro Tadeusz
oggi sono stato a una grande mostra di Bacon
e ho pensato che ne trarresti grande
soddisfazione. Io invece ci sono andato malvolentieri.
Ma non me ne pento, perché quelle precoci teste rosicchiate
hanno un forte effetto compositivo e coloristico.
Non mi hanno convinto invece
le nuove opere. Come ti ho già scritto
verrò a Breslavia (...)
sul retro una riproduzione di *Head IV*

ma io Adam
non posso parlare
a Bacon
Lui non sa il polacco
io non so l'inglese
digli che debuttai con *Inquietudine*
nel 1947

scrissi: *gli ideali rosa*
squartati
stanno appesi nelle macellerie (...)

Nel 1956 scrissi:

*jeszcze oddychające mięso
wypełnione krwią
jest pożywieniem
tych form doskonałych
zbiegają się tak szczelnie nad zdobyczą
że nawet milczenie nie przenika
na zewnątrz (...)*

*the breathing meat
filled with blood
is still the food
for these perfect forms*

obaj wędrowaliśmy
przez „Ziemie jałową”

Bacon opowiadał że lubi
oglądać swoje obrazy przez szybę

nawet Rembrandta
lubi za szkłem
i nie przeszkadzają mu przypadkowe osoby
które odbijają się w szybie
zamazują obraz
przechodzą

ja
nie cierpię obrazów za szkłem
widzę tam siebie pamiętam że kiedyś
oglądałem kilku Japończyków
nałożonych na uśmiech Mony Lisy
byli bardzo ruchliwi
Gioconda została unieruchomiona
w szklanej trumnie
po tej przygodzie
już nigdy nie wybrałem się do Luwru
Gioconda uśmiechała się pod wąsem
Bacon zamknął w klatce
papieża Innocentego VI
potem Innocentego X
i Piusa XII
Infantkę Małgorzatę w błękicie
jeszcze jakiegoś sędziego prokuratora
wszystkie te osoby zaczęły krzyczeć

w roku 1994
14 lutego

*la carne ancora viva
colma di sangue
è nutrimento
di queste forme perfette*

*aderiscono tanto alla preda
che neanche il silenzio trapela
all'esterno*

*the breathing meat
filled with blood
is still the food
of these perfect forms*

entrambi attraversammo
la "Terra desolata"

Bacon raccontava che gli piaceva
osservare i propri quadri attraverso il vetro

persino Rembrandt
gli piace dal vetro
e non lo infastidiscono le persone casuali
che si riflettono nella lastra
offuscano il quadro
passano oltre

io
non sopporto i quadri dietro al vetro
mi vedo lì ricordo che una volta
vidi alcuni giapponesi
sovrapposti al sorriso della Monna Lisa
si muovevano molto
la Gioconda rimase immobile
nella tomba vetrata
dopo quell'avventura
non tornai mai più al Louvre
la Gioconda sorrideva sotto ai baffi
Bacon chiuse in una gabbia
papa Innocenzo VI
poi Innocenzo X
e Pio XII
l'Infanta Margherita in azzurro
qualche giudice procuratore
tutte queste persone cominciarono a urlare

nel 1994
il 14 febbraio

w dniu Świętego Walentego
na szklanym ekranie
ukazał mi się Francis Bacon
okrągła głowa owalna twarz
wymięty garnitur
słucham Bacona
patrzę na portret
na czerwoną twarz papieża Innocentego VI
patrzę na łagodną buzię Infantki

próbowałem pokazać
pejzaż jamy ustnej
ale mi się nie udało
mówił Bacon
w jamie ustnej znajduję
wszystkie piękne kolory
obrazów Diego Velázquez

szyba tłumi krzyk
pomyślałem
Bacon przeprowadzał swoje operacje
bez znieczulenia
przypomina to praktyki
XVIII-wiecznych dentystów
Zahnextraktion
przecinali też wrzody czyraki karbunkuły
to nie boli mówił do Infantki
proszę otworzyć buzię
niestety nie mam środków znieczulających
to będzie bolało
Infantka na fotelu ginekologicznym
Papież Innocenty VI na fotelu elektrycznym
Papież Pius XII w poczekalni
Diego Velázquez
na fotelu dentystycznym
przyjaciel *George Dyer*
before a Mirror – 1968
albo na sedesie...

malowałem otwarte usta
krzyk Poussina w Chantilly
i krzyk Eisensteina na schodach
malowałem
na kanwie z gazet
reprodukcji reprodukcji
w kącie mojej pracowni
leżała kupa gazet fotosów
jako młody człowiek

nel giorno di San Valentino
in uno schermo di vetro
mi apparve Francis Bacon
la testa rotonda il viso ovale
l'abito sgualcito
ascolto Bacon
guardo il ritratto
il viso rosso del papa Innocenzo VI
guardo il piccolo viso dolce dell'Infanta

ho provato a mostrare
il paesaggio della cavità orale
ma non mi è riuscito
diceva Bacon
nel cavo orale trovo
tutti i bei colori
dei quadri di Diego Velázquez

il vetro soffoca il grido
ho pensato
Bacon effettuava le sue operazioni
senza anestesia
al modo
dei dentisti settecenteschi
Zahnextraktion
recidevano anche ascessi foruncoli carbonchi
non fa male diceva all'Infanta
per favore apri la bocca
purtroppo non ho anestetici
farà male
l'Infanta sulla poltrona del ginecologo
Papa Innocenzo VI sulla sedia elettrica
Papa Pio XII in sala d'attesa
Diego Velázquez
sulla poltrona del dentista
l'amico *George Dyer*
before a Mirror – 1968
o sulla tazza del gabinetto...

ho dipinto bocche aperte
il pianto di Poussin a Chantilly
e il pianto di Eisentein sulle scale
ho dipinto
su tele di riviste
su riproduzioni di riproduzioni
in un angolo del mio studio
c'era un mucchio di riviste di foto
da giovane

kupiłem sobie w Paryżu
książkę o chorobach jamy ustnej
Bacon rozmawiał z Davidem Sylvestrem
i nie zwracał na mnie uwagi
chciałem go sprowokować
więc zapytałem czy słyszał
o gnijącej jamie ustnej Sigmunda Freuda
pod koniec życia nawet wierny
pies uciekał od swego pana
nie mogąc znieść smrodu
czemu Pan nie malował
podniebienia zjedzonego
przez pięknego raka
Bacon udawał że nie słyszy

te pańskie modele drą się
jak odzierane ze skóry chmury
znów pan posadził papieża
Innocentego któregoś
w piekarniku
znów pan chce tej cichej
sennej pięknie ułożonej i namalowanej
Infantce
zaaplikować
„die Applizierung” des Klistiers

chciałem prosić Adama
o pomoc ale Adam
uśmiechnął się
jadł „kanapkę” z tuńczykiem
i pił heinekena

powiedz mu Adamie
powiedz mu
proszę „po angielsku”
że dla mnie zamknięte usta
są najpiękniejszym krajobrazem

usta Nieznajomej z Florencji
Andrea Della Robbia
Ritratto d'Ignota
Portrait of Unknown Woman

i powiedz mu jeszcze
że Franz Kafka bał się otwartych
ust i zębów pełnych mięsa i złotych koronek
umieściłem to w sztuce *Pułapka*
która była grana w Norwich

comprai a Parigi
un libro sulle malattie del cavo orale
Bacon parlava con David Sylvester
e non badava a me

volevo provocarlo
così gli chiesi se sapeva
della bocca in putrefazione di Sigmund Freud
verso la fine persino il cane
fedele scappò dal suo padrone
non sopportando il fetore
perché non dipinse
un palato divorato
da un bel tumore
Bacon fece finta di non sentire

questi Suoi modelli si lacerano
come nuvole scorticate
Lei ha sistemato di nuovo papa
Innocenzo qualcosa
in un forno
vuole somministrare di nuovo
“die Applizierung” des Klistiers
a questa quieta sognante
Infanta ben educata e dipinta

volevo chiedere ad Adam
di aiutarmi ma Adam
sorrise
mangiava un “panino” col tonno
e beveva una heineken

digli Adam
digli
per favore “in inglese”
che per me le bocche chiuse
sono il paesaggio più bello

le labbra della Sconosciuta a Firenze
di Andrea della Robbia
Ritratto d’Ignota
Portrait of Unknown Woman

e digli anche
che Franz Kafka aveva timore delle bocche
aperte e delle capsule d’oro piene di carne
lo inserii in *Trappola*
che venne rappresentata a Norwich

szkoda że Bacon nie namalował
portretu Eliota cierpiącego
na zapalenie okostnej
z twarzą owiniętą w kraciastą
chustkę

Adam jadł teraz kanapkę
z wędzonym łososiem
Tadeuszu! to już trzeci kufel
ostrzegałem Cię że guinness
jest mocny
spytaj pana Franciszka
czy wie co powiedział Wondratschek
o ustach i zębach
Adam schował krótkopis

*Der Mund ist plötzlich
der Zähne überdrüssig*
powiedział Wondratschek

Bacon powiedział do kufła piwa
nigdy nie udało mi się
namalować uśmiechu
zawsze miałem nadzieję
że będę zdolny namalować usta
tak jak Monet namalował
zachód słońca

a malowałem
usta pełne krzyku i zębów

ukrzyżowanie? jeszcze raz powtarzam
to jedyny obraz
który malowałem po pijanemu
ale ani picie ani narkotyki
nie pomagają w malowaniu
tyle że człowiek robi się rozmowny
a nawet gadatliwy

żegnaj Francis Bacon
napisałem o Tobie poemat
już nie będę Cię szukał
koniec kropka
a! jeszcze tytuł poematu
Francis Bacon
czyli
Diego Velázquez
na fotelu dentystrycznym

peccato che Bacon non dipinse
il ritratto di Eliot sofferente
di periostite
col volto avvolto in un fazzoletto
a quadri

Adam mangiava ora un panino
con salmone affumicato
Tadeusz! È già il terzo boccale
ti ho avvisato che la guinness
è forte
chiedi al signor Franciszek
se sa cosa disse Wondratschek
sulle bocche e sui denti
Adam nascose il brevipenna

*Der Mund ist plötzlich
der Zähne überdrüssig
disse Wondratschek*

Bacon disse al boccale di birra
non sono mai riuscito
a dipingere un sorriso
ho sempre sperato
di imparare a dipingere delle labbra
come Monet dipingeva
i tramonti

invece ho dipinto
bocche piene di grida e di denti

crocifissione? ripeto ancora una volta
l'unico quadro
che dipinsi da ubriaco
ma né alcool né droghe
aiutano a dipingere
ti rendono solo loquace
e persino ciarliero

addio Francis Bacon
ho scritto un poema su di te
non ti cercherò più
punto e a capo
ah! ancora il titolo del poema
Francis Bacon
ovvero
Diego Velázquez
sulla poltrona del dentista

prawda, że niezły
żaden z irlandzkich
czy angielskich krytyków
i poetów
nie wymyślił
takiego tytułu
może niepotrzebnie
dodałem jeszcze do tytułu
ten długi poemat
ale człowiek przy piwie
robi się rozmowny
a nawet gadatliwy

luty 1994 – marzec 1995

o dei poeti
irlandesi e inglesi
ha pensato
a questo titolo
forse inutilmente
ho aggiunto al titolo
questo lungo poema
ma la birra
ti rende loquace
e persino ciarliero

febbraio 1994-marzo 1995

zawsze fragment

doprawdy
nie mam czasu
na skończenie
tego wiersza

kto ma teraz czas
na pisanie wierszy

za pół godziny
muszę wyjść
a może skończyć go
w tym miejscu

przecież wiersz nie ma końca
podobnie jak
szklana kula
nie wykręcaj się
od „obowiązku” skończenia
tego wiersza
Skończ go (skończ z nim)
przecież możesz pisać szybciej
poezji nie można pisać szybciej
można ją czytać szybciej
ale po co
A
o czym będzie ten twój wiersz?
o Ameryce

Co zobaczyłeś w szklanej kuli?
Nic...to znaczy...chyba
Statuę Wolności
statua ta
od tej statui szedłem
w kierunku...zgubiłem się
a chciałem zobaczyć co ma w środku
co ma w głowie (ten posąg wolności)
dopiero po 20 latach
w nocy czwartego lipca usłyszałem
że wewnątrz statui jest winda
którą można dojechać do połowy
posągu (czyli do...)
w głowie są oczy
jest dwoje oczu
a każde oko ma przekrój wielkości
siedemdziesięciu centymetrów

sempre un frammento

davvero
non ho tempo
di finire
questa poesia

chi ha tempo ora
di scrivere poesie

tra mezz'ora
devo uscire
forse devo finirla
in questo posto

ma la poesia non ha fine
come una
palla di vetro
non ti sottrarre
all'“obbligo” di finire
questa poesia
Finiscila (falla finita)
potresti scrivere più in fretta
una poesia non si scrive in fretta
la si più leggere in fretta
ma perché farlo
E
su cosa sarà questa tua poesia?
Sull'America

Cos'hai visto nella palla di vetro?
Niente...cioè...forse
la Statua della Libertà
questa statua
da questa statua sono
andato...mi sono perso
volevo vedere cosa c'è dentro
cos'ha in testa (questa statua della libertà)
solo 20 anni dopo
la notte del quattro luglio ho sentito
che dentro c'è un ascensore
che porta fino alla metà
della statua (ovvero alla...)
nella testa ci sono occhi
ci sono due occhi
e ogni occhio ha un'apertura grande
settanta centimetri

i przez to oko można
zobaczyć Nowy York
usłyszałem też od reportera (Głosu Ameryki)
że każdy człowiek ma prawo do wolności
i szczęścia
a zaczęło się to wszystko
od herbacianej wojny
od herbacianej zabawy
od bostońskiej herbatki
w Statui reporter rozmawiał
z dziewczętami
ale jedna nie wiedziała
jakie to święto
a druga się śmiała od rzeczy
tylko reporter wiedział
że Koloniści
219 lat temu 4 lipca
wrzucili cały ładunek herbaty
do wody
i tak się to zaczęło
panienki łykały sztuczne ognie
i krztusiły się „od śmiechu”

coś mnie uwiera coś mnie dręczy
w czasie pisania tego wiersza
to Elias Canetti
co on powiedział?
*Seit sie mehr wissen müssen,
sind die Dichter böse geworden*

więc o czym będzie ten twój wiersz
o Ameryce
o Ameryce? bój się Boga!
to temat ocean
no właśnie oceaniczny
a ja akurat nie mam czasu
na jego wyczerpanie
tym sitem poetyckim
(i realistycznym)

przed dwudziestu laty
byłem na szczycie
World Trade Center
ujrzałem rosnący
bez końca Nowy Jork
pokusa...skocz
aniołowie będą Cię nosić

attraverso cui si può
guardare New York
da un reporter (di Voce dell'America) ho sentito anche
che ogni uomo ha diritto alla libertà
e alla felicità
e tutto questo cominciò
dalla guerra del tè
dal gioco del tè
dal tè di Boston
sulla Statua il reporter parlava
con due ragazze
ma una non sapeva
che festa fosse
e l'altra rideva della cosa
solo il reporter sapeva
che i Coloni
219 anni prima il 4 luglio
gettarono un intero carico di tè
nell'acqua
e così iniziò tutto
le signorine mandarono giù i fuochi d'artificio
e soffocarono "dalle risate"

qualcosa mi strazia mi angoscia
nello scrivere questa poesia
è Elias Canetti
cos'ha detto?
*Seit sie mehr wissen müssen,
sind die Dichter böse geworden*

dunque su cosa sarà questa tua poesia
sull'America
sull'America? Dio ce ne scampi!
un tema che è un oceano
sì davvero oceanico
ma io devo proprio uscire
e non ho tempo
di portarla a termine
con questo vaglio poetico
(e realistico)

vent'anni fa
ero in cima al
World Trade Center
ho visto New York
che cresce senza fine
una tentazione...salta
gli angeli ti porteranno

na rękach...
skocz... masz małą kamienną
wyobraźnię... skocz
może nauczysz się latać...
na skrzydłach poezji
wzniesiesz się ku "szczęściu
ludzkości"...weź mnie
w ramiona skocz śpiewała Ameryka
dopiero w podziemiach
tego Drapacza chmur
przyszedłem do siebie
po zjedzeniu wielkiej różowej
białej porcji mrożonego kremu
- jak do golenia -
zjadłem sandwicza
- z tektury i waty –
popiłem to wszystko kawą lura
- o smaku herbaty –
i uśmiechnąłem się – słodko –
do Kazimierza
i kwaśno do siebie

Dzięki Krystynie i Ryszardowi
nie zmieniłem się
w dziewczynkę z zapalkami
pod drzwiami Metropolitan
był grudzień wiał lodowaty wiatr
muzeum zostało zamknięte
ja odcięty od sztuki bufetu i WC
bez języka (w środku krzyczała *Guernica*)
czekałem na zjawienie się (!)
Eda
a wczoraj odrzuciłem – lekkomyślny -
nęćące zaproszenie do Kalifornii
(pomarańcz blask zielone złoci drzewa)
powoli zamieniam się w sopel lodu
Eda powitam jak przybysza
z kosmosu
szczęśliwy (że zostałem znaleziony)
jechałem do domu
„On patrzy na swoje buty”
- stwierdził Ed z rozpaczą w głosie
„Tadziu k.... macz patrz”
zamknąłem oczy
za mną niewiarygodnie piękny
śnił o sobie Manhattan
z małym kościółkiem w środku
- Saint Patrick's Cathedral –

in braccio...
salta... hai una piccola immaginazione
di pietra... salta
forse imparerai a volare...
sulle ali della poesia
ti innalzerai verso la “felicità
umana”... prendimi
fra le tue braccia salta cantava l’America
solo ai piedi
di questo grattacielo
sono tornato in me
solo dopo aver mangiato una grande porzione
di una crema gelato bianco rosa
– come quella da barba –
ho mangiato un sandwich
– di cartone e ovatta –
con tutto questo ho bevuto una brodaglia di caffè
– al sapore di tè –
e ho rivolto un sorriso – dolce –
a Kazimierz
e uno amaro a me

Grazie a Krystyna e a Ryszard
non mi sono trasformato
in una povera fiammiferaia
all’uscita del Metropolitan
era dicembre tirava un vento gelido
il museo era chiuso
io reciso dall’arte dal buffet e dal WC
senza lingua (dentro gridava *Guernica*)
attendevo l’apparizione (!)
di Ed
mentre ieri ho rifiutato – sconsiderato –
un allettante invito in California
(una luce arancione dora gli alberi verdi)
piano mi sono trasformato in un ghiacciolo
ho salutato Ed come uno arrivato
dallo spazio
felice (di essere stato trovato)
sono andato a casa
“Si guarda le scarpe”
– ha affermato Ed con una nota di sconforto –
“Tadziu! Che c... devi guardare!”
ho chiuso gli occhi
dietro di me incredibilmente bella
si sognava Manhattan
con una piccola chiesetta al centro
– Sanit Patrick Cathedral –

jak z pisklęciem w gnieździe
z drapaczy i chmur

PS

nie minęło wiele lat
znów się zmienił w oczach
świat (ten rym gniecie mnie jak odcisk)
no kończ już kończ
prosi wiersz...
a więc minęło 17 lat
i jakiś „fundamentalista”
przygarnięty na łono Ameryki
korzystając „z prawa do wolności
i szczęścia” wysadzić chciał w powietrze
World Trade Center
może nie smakowała mu kawa
więc (sobie) pomyślał
w imię boga sprawiedliwego
wysadzę ten drapacz chmur
do nieba
razem z tysiącem ludzi
jest to człowiek (zapewne)
„głęboko wierzący”
a nie jakiś tam sceptyk
racjonalista ateista
tu zauważyłem
że z nadmiaru gorliwości
niszczę delikatną tkankę poezji
i konstrukcję wiersza
więc kończę i stawiam kropkę
(Quandoque bonum...)

grudzień 1975 – lipiec 1995

come un pulcino in un nido
di grattacieli

PS

di tempo non ne è passato molto
eppure il mondo ha già cambiato
volto (questa rima mi opprime come un callo)
su finisci allora finisci
chiede la poesia...
eppure sono passati 17 anni
e qualche “fondamentalista”
accolto nel grembo dell’America
appellandosi “al diritto di libertà
e di felicità” voleva far saltare in aria
il World Trade Center
forse il caffè non era di suo gusto
quindi ha pensato
nel nome di un dio giusto
faccio saltare in aria
questo grattacielo
insieme a migliaia di persone
si tratta (certamente) di un uomo
“profondamente credente”
e non di uno scettico qualsiasi
un razionalista un ateo
noto ora
che per eccesso di zelo
rovino il delicato tessuto della poesia
e la costruzione dei versi
dunque finisco e metto il punto
(Quandoque bonum...)

dicembre 1975 – luglio 1995

Zwiastowanie

zwiastowanie poezji
budzi w człowieku
pełnym życia
popłoch

odblask słowa
wyzłoczonego w ciemności
język ognia
nad milczącą głową

głowy rówieśników
potoczyły się dalej
bilardowe kule
na zielonej łące

młody człowiek
odpycha skrzydlate słowo
uśmiecha się
wzrusza ramionami

nie lubię poezji mówi
nie wiem co z nią zrobić
jest zagubiony opuszcza
dom rodzinny

zmęczony wędrówką
klęka nad zwierciadłem
przestraszony ucieka
i nagle staje się poetą

zakochuje się
w sobie
połyka go horror vacui
poeta napelnia
pustkę słowami
tak długo czerpie
ze źródła aż dotknie
kamienia
po drodze gubi słowa
ślepie zapala żółtą
małą świecę
w obliczu ogromnego słońca

źródło z którego płynie
poezja żywa

Annunciazione

l'annunciazione della poesia
desta nell'uomo
pieno di vita
panico

il riflesso della parola
dorata nell'oscurità
lingua di fuoco
sulla testa silente

le teste dei coetanei
rotolarono via
palle da biliardo
su un prato verde

l'uomo giovane
respinge la parola alata
sorridente
alza le spalle

non mi piace la poesia dice
non so che farmene
è perso lascia
la casa paterna

stanco di errare
si china sullo specchio
atterrito scappa
e d'improvviso si fa poeta

s'innamora
di sé stesso
lo inghiotte l'*horror vacui*
il poeta colma
il vuoto di parole
tanto a lungo attinge
alla fonte da toccare
le pietre
per strada perde la parola
ciecamente accende una piccola
candela gialla
al cospetto di un sole enorme

la fonte da cui sgorga
la poesia viva

jest obok

ciemne postacie
myją w nim ręce
z których spływa krew

bezpański pies
chłopce w ciszy
wodę

è accanto

figure oscure
vi si lavano le mani
da cui esce il sangue

un cane randagio
beve in silenzio
l'acqua

pusty pokój

pusty?
przecież ja w nim jestem

jestem piszę
wsłuchuję się w ciszę

na poduszce wgłębienie
po twojej głowie
wypełnia
wygładza
czas

camera vuota

vuota?
eppure ci sono io

ci sono scrivo
ascolto nel silenzio

sul cuscino l'incavo
della tua testa
riempie
pareggia
il tempo

Przypomnienie

przypomnij sobie
jak się jest poetą
jak się bywa poetą
przypomnij

kiedy byłem ostatni raz poetą?

przed wejściem
do „brudnicy dla mężczyzn”
w szpitalu kolejowym

a teraz jak jest teraz
przecież „teraz”
dotykasz placami tajemnicy
właśnie pod twoją ręką
powstaje wiersz

„teraz” mija przeminęło
a teraz patrzę
widzę (w oknie) płomyki nasturcji
wśród zielonych listków
gasną w listopadzie

a słowa?

pisząc
spieszę słowom na ratunek
(może słowa spieszą na ratunek?
a ja tylko jestem)

może teraz
zachodzi ta przemiana
staję się poetą
kiedy skreślałam słowa

to jest tak

i jeszcze tak:
staję się poetą
kiedy odkładam pióro
patrzę w okno
zamykam oczy

są tam czarne drzewa

Promemoria

ricordati
come si è poeta
come si fa il poeta
ricorda

quando sono stato poeta per l'ultima volta?

prima di entrare
nella "latrina per uomini"
dell'ospedale ferroviario

e ora com'è ora
eppure "ora"
tocchi segreti con le dita
proprio sotto la tua mano
si forma una poesia

"ora" passa è passato
ora guardo
vedo (alla finestra) fiammelle di nasturzi
tra le fogliette verdi
si accendono a novembre

e le parole?

scrivendo
corro a mettere in salvo le parole
(o forse le parole si mettono in salvo?
e io sto lì e basta)

forse ora
avviene la trasformazione
divento poeta
quando cancello le parole

è così

e ancora così:
divento poeta
quando ripongo la penna
guardo alla finestra
chiudo gli occhi

lì ci sono alberi neri

deszczowe chmury
żółknące liście
przeleciał ptak
odszedł poeta
a ja zostałem
i dopisuję te słowa

29 listopada 1992 r.

nuvole piovose
fogliette ingiallite
è volato un uccello
se n'è andato un poeta
e io sono rimasto
e scrivo queste parole

29 novembre 1992

czego byłoby żal

uśmiechu Wiesławy
kiedy mówi dzień dobry
i dobranoc

i kiedy nic nie mówi

kiedy zamyka za mną drzwi
i otwiera

po długiej podróży
i po powrocie
z dalekiej krainy
gdzie budowałem wiersz

czego byłoby żal

ciszy między naszymi twarzami
i słów które nie zostały
wypowiedziane
bo to co boskie
w człowieku
ciągle poszukuje
swojego wyrazu

czego byłoby żal

„całego życia”
i jeszcze czegoś
ogromnie wspaniałego
poza słowem
poza ciałem

di cosa avere rimpianto

del sorriso di Wiesława
quando dice buongiorno
e buonanotte

e quando non dice niente

quando mi chiude la porta
e la apre

dopo un lungo viaggio
e al ritorno
da paesi per lei lontani
dove ho creato versi

di cosa avere rimpianto

del silenzio tra i nostri volti
e di parole che non sono state
pronunciate
perché ciò che c'è di divino
tra gli esseri umani
cerca sempre
un'espressione

di cosa avere rimpianto

“di tutta la vita”
e ancora di qualcosa
d'immenso di meraviglioso
oltre la parola
oltre il corpo

zawsze fragment. recycling (1999)

zadanie domowe

zadanie domowe
dla młodego poety

nie opisuj Paryża
Lwowa i Krakowa

opisz swoją twarz
z pamięci
nie z lustra

w lustrze możesz pomylić
prawdę z jej odbiciem

nie opisuj anioła
opisz człowieka
którego minąłeś wczoraj

opisz swoją twarz
i podziel się ze mną
jej zmiennym wyrazem

nie czytałem
w poezji polskiej
dobrego autoportretu

sempre un frammento. recycling (1999)

compito per casa

compito per casa
per un giovane poeta

non descrivere Parigi
Leopoli e Cracovia

descrivi il tuo volto
a memoria
non allo specchio

nello specchio potresti confondere
la verità col suo riflesso

non descrivere un angelo
descrivi l'uomo
incontrato ieri

descrivi il tuo volto
e condividi con me
la sua espressione mutevole

nella poesia polacca
non ho mai letto
un buon autoritratto

z ust do ust

ideja

ma język
piękny i pokrętny
jak wąż
w raju

z ust filozofa
wychodzi czysta
daleka
od „rzeczywistości”
jak dusza od ciała

wtedy bierze ją
na język
polityk kapłan
działacz

przeżuwa
i wypływa na głowy
obywateli

z ust polityka
wyjmuje ideję
dziennikarz
przyprawia śliną
arogancją
prowokacją
i wydała przez środki
„masowego przekazu”

ideja rośnie w ustach
ideja sięga bruku

wychodzi na ulicę
zatacza się
jak pijana prostytutka
na prawo i na lewo

ideja przechodzi
z rąk do rąk
na oczach
oniemiałego świata
zamienia się
w narzędzie zbrodni

di bocca in bocca

l'idea

ha una lingua
bella e intricata
come il serpente
del paradiso

dalla bocca del filosofo
esce pulita
lontana
dalla "realtà"
come l'anima dal corpo

allora la porta
alla lingua
il politico il parroco
l'attivista

la mastica
e la sputa sulla testa
dei cittadini

dalla bocca del politico
estrapola l'idea
il giornalista
la condisce di saliva
arroganza
provocazione
e la pubblica tramite
i "mass media"

l'idea cresce nelle bocche
l'idea raggiunge il pavimento

esce in strada
barcolla
come una prostituta ubriaca
a destra e a sinistra

l'idea passa
di mano in mano
negli occhi
di un mondo reso muto
si trasforma
in uno strumento criminale

a co robi filozof

on milczy i odchodzi
nie oglądając się
za siebie

jakby nie słyszał słów:

Nie to, co wchodzi do ust,
czyni człowieka nieczystym,
ale to, co z ust wychodzi,
to go czyni nieczystym...

e cosa fa il filosofo

tace e se ne va
senza guardarsi
indietro

come non sentisse le parole:

“Non quello che entra nella bocca
rende impuro l’uomo,
ma quello che esce dalla bocca
rende impuro l’uomo...”

Zaćmienie światła

„anioły nie wiedzą
co to czas”

Drogi Miłoszu
dzięki Panu zacząłem czytać
na stare lata
Swedenborga

ani mnie ziębi ani grzeje
z trudem brnę przez jego sny
podejrzewam go

księgę o niebie i piekle
rzucam na ziemię
zasypiam

najciekawsze jest to
że pod koniec życia
wyrosły mu
po raz trzeci
zęby

jego rozmowy z aniołami
obrażają mnie
jest w tym coś
nieprzyzwoitego

to mętne ciemne światło płynie
z północy
ze Sztokholmu
z Uppsali
tam marzną aniołom oczy i skrzydła

„Emerson wyznaczył Swedenborgowi
miejsce między Platonem i Napoleonem”

szkoda że pism Swedenborga
nie mógł osądzić Arystoteles
i Tomasz z Akwinu

wystawiam sobie
świadcstwo ubóstwa
ale nie mogę
gasić światła rozumu

eclisse di luce

“gli angeli non sanno
cos’è il tempo”

Caro Miłosz
grazie a lei in tarda età
ho iniziato a leggere
Swedenborg

non mi fa né caldo né freddo
annaspo a fatica nei suoi sogni
mi è sospetto

getto a terra
il libro su cielo e inferno
mi addormento

la cosa più interessante
è che verso la fine
gli crebbero
per la terza volta
i denti

le sue conversazioni con gli angeli
mi offendono
vi è in esse qualcosa
di osceno

questa luce opaca scura scorre
da nord
da Stoccolma
da Uppsala
lì agli angeli si gelano occhi e ali

“Emerson collocò Swedenborg
tra Platone e Napoleone”

peccato che Aristotele o Tommaso d’Aquino
non abbiano potuto valutare
gli scritti di Swedenborg

mi conferisco
un certificato di povertà
ma non posso
spegnere la luce dell’intelletto

tak obelżywie traktowanego
pod koniec naszego wieku

trattato in modo così offensivo
verso la fine del nostro secolo

Zwierciadło

po latach zgiełku
niepotrzebnych pytań
i odpowiedzi
otoczyła mnie cisza

cisza jest zwierciadłem
moich wierszy
ich odbicia milczą

Rembrandt
w powijkach starości
bezzębny
przeżuwa mnie
śmieje się
odsłonięty
w Wallraf Museum

czemu nie zostałeś
niemową malarzem
Nikiforem Krynickim

wyniszczone przez czas rysy
rysują naszą wspólną
twarz

twarz którą widzę teraz
widziałem na początku
ale jej nie przewidziałem
lustro ukryło ją w sobie
żywe młode

teraz poczerniałe
martwe
umiera
bez odbicia
światła
oddechu

Lo specchio

dopo anni di chiasso
di domande
e di risposte inutili
mi ha avvolto il silenzio

il silenzio è lo specchio
delle mie poesie
i suoi riflessi tacciono

Rembrandt
fasciato dalla vecchiaia
sdentato
mi mastica
ride
esposto
al Wallraf Museum

perché non sei diventato
un pittore muto
un Nikifor Krynicki

marcate dal tempo le rughe
rigano il nostro comune
volto

il volto che vedo ora
lo vidi all'inizio
senza prevederlo

lo specchio lo nascose in sé
vivo giovane

ora annerito
morto
muore
senza riflesso
luce
respiro

szara strefa (2002)

pajęczyna

cztery szare niewiasty
Brak Bieda Troska Wina
czekają gdzieś daleko

człowiek rodzi się
dorasta
zakłada rodzinę
buduje dom

cztery zmory
ukryte w fundamentach
czekają

budują dla człowieka
drugi dom
labirynt
w ślepej uliczce

człowiek żyje kocha
modli się i pracuje
napęnia dom nadzieją
płaczem śmiechem
i trwogą

cztery szare niewiasty
bawią się z nim
w chowanego
ukrywają się w skrzyniach
szafach bibliotekach

żywią się rękawiczkami kurzem
naftaliną bagnem
zjadają książki
gasną szarociche
w lodowatym świetle księżycy
siadają na papierowych kwiatach
dzieci klaszczą w dłonie
chcą zabić ćmę i mola
ale mole przemieniają się w ciszę
cisza w muzykę
cztery niewiasty czekają

zona grigia (2002)

ragnatela

quattro grigie signore
Mancanza Povertà Ansia Colpa
aspettano da qualche parte lontano

l'uomo nasce
cresce
forma una famiglia
costruisce una casa

le quattro ossessioni
nascoste nelle fondamenta
aspettano

costruiscono per l'uomo
un'altra casa
un labirinto
in un vicolo cieco

l'uomo vive ama
prega lavora
riempie la casa di speranza
pianto riso
e terrore

le quattro grigie signore
giocano con lui
a nascondino
si nascondono in cassetti
armadi biblioteche
si nutrono di guanti polvere
naftalina decadenza
mangiano libri
si spengono grigiastre
nella gelida luce lunare
si siedono sui fiori di carta
i bambini battono le mani
vogliono uccidere falena e tarma
ma le tarme i trasformano in silenzio
il silenzio in musica

le quattro grigie signore aspettano

człowiek zaprasza
innych ludzi
na chrzciny pogrzeby
wesela i stypy
srebrne i złote gody
przez dziurkę od klucza
nieproszone wchodzą do domu
cztery szare niewiasty

pierwsza pojawia się Wina
za nią milczy Troska
powoli rośnie Błask
szczyrzy zęby Bieda

dom zamienia się w pajęczynę

słysząc w nim głosy jęki
zgrzytanie zębów
brzęczenie

przebudzeni bogowie
opędzają się
od natrętnych ludzi
ziewają

l'uomo invita
altre persone
a battesimi funerali
matrimoni e banchetti funebri
nozze d'oro e d'argento
dal buco della serratura
non invitate entrano in casa
le quattro grigie signore

per prima compare Colpa
poi si intravede Ansia
piano cresce Mancanza
digrigna i denti Povertà

la casa si trasforma in una ragnatela

si sentono voci gemiti
stridere di denti
un ronzio

gli dei risvegliati
scacciano
gli uomini fastidiosi
sbadigliano

na drodze
mojego życia
która była prosta
a czasem
ginęła za zakrętem
historii

były zawirowania

na drodze życia

którą szedłem
leciałem
kulałem
gubiąc po drodze
prawdę
której szukałem
w miejscach ciemnych

czasem na tej drodze
spotykałem
dzieci moich przyjaciół
moje dzieci

widziałem jak uczą się chodzić
słyszałem jak uczą się mówić

w ich oczach były pytania

tajemnicze dzieci
z obrazów
Wojtkiewicza
ukryte po kątach
słuchały naszych rozmów
o poezji malarstwie muzyce
czasem piszczały
uśmiechały się milczały

tajemnicze dzieci
z obrazów Makowskiego
płaskie pajacyki
z przyprawionymi
czerwonymi nosami
z gilem u nosa
uśmiechały się

sulla strada
della mia vita
che è stata diritta
e a volte
si è persa nelle svolte
della storia

c'erano turbini

sulla strada della vita

ho camminato
ho volato
ho zoppicato
perdendo per strada
la verità
che cercavo
in luoghi bui

a volte su quella strada
ho incontrato
i figli dei miei amici
i miei figli

ho visto come imparavano a camminare
ho sentito come imparavano a parlare

nei loro occhi c'erano domande

bambini misteriosi
dei quadri
di Wojtkiewicz
nascosti negli angoli
sentivano i nostri discorsi
sulla poesia l'arte la musica
a volte gridavano
ridevano tacevano

bambini misteriosi
dei quadri di Makowski
sottili pagliaccetti
con i nasi rossi
speziati
col ciuffolotto al naso
sorridevano

traciliśmy pewność siebie
(„no i czemu się tak patrzysz?”)

byliśmy bardzo zajęci
i nagle
zobaczyliśmy że nasze dzieci
mają dzieci
że mają
klęski i sukcesy
że siwieją
pytają nas
„no i czemu tak się patrzysz?”
a my milczymy
kryjemy się po kątach

2002

abbiamo perso la sicurezza
("perché mi guardi così?")

eravamo molto occupati
e all'improvviso
abbiamo visto che i nostri figli
hanno figli
che hanno
successi e sconfitte
che imbiancano
ci chiedono
"perché mi guardi così?"
e noi in silenzio
ci nascondiamo negli angoli

2002

Szara strefa

„Co sprawia, że szary jest kolorem neutralnym?
Czy jest to coś fizjologicznego, czy logicznego?
„Szarość znajduje się pomiędzy dwoma skrajnościami
(czernią i bielą)
Wittgenstein

moja szara strefa
powoli obejmuje poezję

biel nie jest tu absolutnie biała
czerń nie jest absolutnie czarna
brzegi tych nie-kolorów
spotykają się

na pytanie Wittgensteina odpowiada Kępiński

*Świat depresji jest światem monochromatycznym
panuje w nim szarość lub całkowita ciemność*

*w szarości depresji wiele spraw przedstawia się
inaczej niż w normalnym oświetleniu*

czarne i białe kwiaty
rosły w poezji Norwida
Mickiewicz i Słowacki
byli kolorystami

świat w którym żyjemy
to kolorowy zawrót głowy
ale ja w tym świecie nie żyję
zostałem tylko niegrzecznie przebudzony
czy można przebudzić grzecznie

widzę
w zielonej trawie
rudy kot poluje na
szarą mysz

malarz Get
mówi mi że nie widzi kolorów

kolory rozróżnia po napisach
na tubach czy pudełkach

czyta i wie że to jest żółty
kolor czerwony niebieski

Zona grigia

*“Che cosa fa del grigio un colore neutro?
È qualcosa di fisiologico o di logico?”
“Il grigio sta tra due estremi (nero e bianco)”*

la mia zona grigia
piano avvolge la poesia

il bianco non è del tutto bianco
il nero non è del tutto nero
i margini di questi non-colori
si toccano

alla domanda di Wittgenstein risponde Kępiński

*Il mondo della depressione è monocromatico
dominato dal grigiore o da un'assoluta oscurità*

*nel grigiore della depressione molte questioni
si presentano in una luce diversa dalla norma*

i fiori bianchi e neri
crescevano solo nella poesia di Norwid
Mickiewicz e Słowacki
erano dei coloristi

il mondo in cui viviamo
è una vertigine colorata
ma io non vivo in questo mondo
sono solo stato svegliato in modo sgarbato
si può forse essere svegliati in modo garbato

vedo
nell'erba verde
un gatto rosso cacciare
un topo grigio

il pittore Get
mi dice che non vede i colori

distingue i colori dalle scritte
sui tubetti o sulle scatole

legge e sa che quello è il colore
giallo rosso celeste

ale jego paleta jest szara

widzi szarego kota
który w szarej trawie
poluje na szarą mysz

on ma wadę wzroku
(nie choruje na depresję)
być może udaje
żeby sprowokować studentów
i ożywić naszą rozmowę

rozmawiamy dalej o *Bemerkungen uber
die Farben*

W. mówi o czerwonym kole
czerwonym kwadracie zielonym kole

wydaje mi się mówię do G.
że kwadrat jest tylko wypełniony
czerwienią lub zielenią
kwadrat jest kwadratowy
nie czerwony lub zielony
według Lichtenberga tylko
nieliczni ludzie widzieli czystą biel

być może rysunek jest najczystsza
formą malarstwa
rysunek jest wypełniony
czystą pustką

dlatego rysunek
jest ze swej natury
czymś bliższym absolutu
niż obraz Renoira

niemiec mówi
weiße rose i rote rose
któs nie zna niemieckiego
dla niego róża
nie jest „rote” ani „weiße”
jest tylko różą
ale ktoś inny nie słyszał słowa
róża i to co trzyma w ręce
jest kwiatem albo fajką

ma la sua tavolozza è grigia

vede un gatto grigio
che nell'erba grigia
caccia un topo grigio

ha un difetto della vista
(non è affetto da depressione)
forse riesce
a eccitare gli studenti
e ad animare la nostra conversazione

parliamo ancora di *Bemerkungen über
die Farben*

W. parla del cerchio rosso
del quadrato rosso del cerchio verde

a me sembra dico a G.
che il quadrato sia solo riempito
di rosso o verde
il quadrato è quadrato
non è rosso né verde
secondo Lichtenberg solo
rare persone hanno visto il bianco puro

forse il disegno è la più pura
forma di pittura
il disegno è riempito
di un puro vuoto

per questo il disegno
è per sua natura
più vicino all'assoluto
di un quadro di Renoir

il tedesco dice
weiße rose i rote rose
qualcuno non sa il tedesco
per lui la rosa
non è "rote" né "weiße"
è solo una rosa
ma qualcun altro non ha sentito la parola
rosa e quel che tiene in mano
è un fiore o una sigaretta

„Było, minęło [...]”
Najlepiej byłoby zwariować”
(T. Konwicki, *Zorze wieczorne*)

I znów zaczyna się
przeszłość

najlepiej byłoby zwariować
masz rację Tadiusz
ale nasze pokolenie nie wariuje
do końca
ma oczy otwarte

nam nie trzeba zawiązywać oczu
nam niepotrzebne są raje
różnych wiar sekt religii

z przetraconym grzbietem
czołgamy się dalej

tak Tadiusz przy końcu
musimy przeżyć wszystko
od początku
wiesz to równie dobrze jak ja
czasem szepcemy
wszyscy ludzie będą braćmi
w labiryncie życia
spotykamy
nicowane twarze przyjaciół
wrogów
bez nazwisk

słyszysz mnie
opowiadam Ci obrazek z przeszłości
znów uciekam
przed widmem które
okryte chałatem nieba
stoi na zielonej łące
i mówi do mnie w nieznanym języku
jam jest pan bóg Twój
który Cię wyprowadził z domu niewoli

wszystko zaczyna się od początku

znów Pan Turski
mój nauczyciel śpiewu

“Il passato è passato [...] Sarebbe meglio impazzire”
(T. Konwicki, *Aurore serali*)

E di nuovo comincia
il passato

sarebbe meglio impazzire
hai ragione Tadek
ma la nostra generazione non impazzisce
fino in fondo
ha occhi aperti

a noi non serve bendarci gli occhi
ci sono inutili i paradisi
delle varie fedi sette religioni

con la schiena spaccata
strisciamo avanti

sì Tadek alla fine
dobbiamo vivere tutto
dall'inizio
lo sai bene quanto me
a volte sussurriamo
tutti gli uomini saranno fratelli
nel labirinto della vita
incontriamo
volti annichiliti di amici
di nemici
senza nome

mi ascolti
ti racconto una scena del passato
di nuovo scappo
dal fantasma che
coperti i cieli dalla veste
sta nell'erba verde
e mi dice in una lingua sconosciuta
io sono il signore dio Tuo
che Ti ha portato via dalla casa della schiavitù

tutto comincia dall'inizio

di nuovo il signor Turski
mio insegnante di canto

patrzy na mnie pięknymi
słodkimi oczami
Omara Sharifa

a ja śpiewam
zakwitła jabłoneczka (...)
czzerwone jabłuszka miała...
wiem że fałszuję
ale pan Turski uśmiecha się
do mnie od roku 1930
i dostaję „piątkę”
pan Turski w pachnącym
dziwnym obłoku
egzotycznym i tajemniczym
jak na szkołę powszechną
w powiatowym miasteczku
między Częstochową i Piotrkowem Trybunalskim
uśmiecha się
i zabiera do grobu
swoją tajemnicę

kiedy wreszcie skończy się
przeszłość

mi guarda con i bei
occhi dolci
di Omar Sharif

e io canto
fioriva il melo (...)
rosse melette aveva...
so di stonare
ma il signor Turski mi
sorride dal 1930
e prendo un “cinque”
il signor Turski nella
strana nube odorosa
esotica e misteriosa
come nella scuola elementare
di un paesino di provincia
tra Częstochowa e Piotrków Trybunalski
sorride
e si porta nella tomba
il suo mistero

quand'è che finirà
il passato

Jest taki pomnik

jest taki pomnik
na Ostrowie Tumskim
smutny opuszczony
pomnik Dobrego Papieża

stoi nieporuszony
niewydarzony (niech
„twórcy” Bóg wybaczy
wypadek przy pracy...)

nikt tu nie składa wieńców
czasem wiatr przymiecie
jakieś gazety śmiecie

ktoś zostawił blaszaną puszkę
po piwie
puszka po kamieniach się toczy
to taka metalowa
muzyka techno

Dobremu Papieżowi
wiatr wieje w oczy
w kamienne uszy
gra na wielkim nosie

nikt nie pamięta
kto to postawił poświęcił
zostawił

kwiecień to miesiąc pamięci?

w rocznicę encykliki
„Pacem in terris”
zobaczyłem w butelce
suchy badył
biedny Roncalli
biedny Jan XXIII
mój papież
wygląda jak baryła
jak słoń

zrobili Cię na szaro

C'è una statua

c'è una statua
a Ostrow Tumski
una statua triste
abbandonata del Papa Buono

sta immobile
mal riuscita (che perdoni
il Dio "creatore"
l'incidente sul lavoro...)

nessuno vi depone dei fiori
a volte il vento spazza
fin qui giornali immondizia

qualcuno ha lasciato una lattina
di birra
la lattina si rigira tra le pietre
è una musica di metallo
techno

Al Papa Buono
il vento soffia negli occhi
nelle orecchie di pietra
gli gioca sul grande naso

nessuno si ricorda
chi l'ha costruita dedicata
eretta

aprile è il mese della memoria?

nella ricorrenza dell'enciclica
Pacem in terris
ho visto in una bottiglia
un fiore secco
povero Roncalli
povero Giovanni XXIII
il mio papa
assomiglia a un barile
come un elefante

ti hanno fatto nero

czy ci nie jest smutno
Ojcie Świety
mój ojcie serdeczny

zbuntuj się
przerwij sen
rusz do Rzymu
do Sotto il Monte

sen mara Bóg wiara
jest we Wrocławiu
kamienna poczwara

ale w moim sercu
masz
pomnik najpiękniejszy w świecie
mówię do Ciebie
jakieś wiersze Norwida
(według Buonarrotiego
Michała Anioła)

*Słodko jest zasnąć, słodziej być z kamienia
Dziś, gdy tak wiele hańb i poplamienia*

uśmiechasz się

widzisz Janie jesteś opuszczony
bo Twój pomnik „niesłuszny”
został wystawiony przez
jakiś Pax podejrzany czy
inny Caritas z Partią powiązany
takie to były u nas ciemne
sprawy i zabawy
w one lata

Ty pozostałeś sobą nie tracisz
dobrego humoru i kamienną
ręką z brzucha wystającą
jak z granitowej beczki
błogosławisz mi
Tadeuszowi Judzie z Radomska
o którym mówią że
jest „ateistą”

ale mój Dobry Papieżu
jaki tam ze mnie ateista

non sei triste
Santo Padre
padre mio caro

ribellati
destati
vai a Roma
a Sotto il Monte

sogno visione Dio fede
c'è a Breslavia
un mostro di pietra

ma nel mio cuore
hai
la statua più bella del mondo
ti dico
qualche poesia di Norwid
(secondo Buonarroti
Michelangelo)

“Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso,
mentre che 'l danno e la vergogna dura”

sorridi

vedi Giovanni sei abbandonato
perché la tua statua “ingiusta”
è stata costruita da
qualche sospetta Pax o
da un'altra Caritas legata al Partito
c'erano da noi vicende
e giochi oscuri
in quegli anni

sei rimasto te stesso non perdi
il buon umore e con la mano
di pietra che si alza dalla pancia
come da una botte grigia
benedici me
Tadeusz Giuda da Radomsko
del quale dicono
sia un “ateo”

ma Papa mio Buono
quale ateo sono io

ciagle mnie pytaja
co pan myśli o Bogu
a ja im odpowiadam
nieważne jest co ja myślę o Bogu
ale co Bóg myśli o mnie

mi chiedono sempre
lei cosa pensa di Dio
e io rispondo loro
non importa cosa io penso di Dio
ma cosa Dio pensa di me

Rozmowa z Panem Scardanellim
(apokryf)

„sehen Sie gnädiger Herr kein Komma“

sehen Sie gnädiger Herr Scardanelli
kein Komma kein Punkt
Doppelpunkt Strichpunkt Gedanken – Strich
a tak między nami
Pan nie był normalnym wariatem
Pan bywał wariatem
Pan bywał wariatem Eure Excellenz
Pan czasem udawał Greka
Leb wohl, Hyperion...
Gute Nacht, Diotima...

Diotima została wyśniona przez Pana
z białego lodowca
nie pociła się nie jadła
nie miała tego co ma każda maid
i każda kobieta
nie miała w sobie kropli krwi
była kopia rzeźby greckiej
straciła kolory
była maską pośmiertną
biedny
biedny Scardanelli
wykorzystali Pana naziści
ale w *Mein Kampf*
nie ma o Panu jednego słowa
Hitler uwielbił Wagnera
sam był postacią z Kotzebuego
Szkoda że nie czytał Pan
komentarzy Heideggera
do pańskich poezji
są genialne
profesor bywał grafomanem
pisywał liche wierszyki
do swojej żydowskiej kochanki
ten „lump w pumpach”
- jak go nazywał Thomas Bernhard –
chciał być „Führera”

Ostatnio widziałem Pana w Walhalli
koło Regensburga
ale nie widziałem tam Heinego

Conversazione con il signor Scardanelli
(apocrifo)

„sehen Sie gnädiger Herr kein Komma“

sehen Sie gnädiger Herr Scardanelli
kein Komma kein Punkt
Doppelpunkt Strichpunkt Gedanken – Strich
e così detto fra noi
lei non era un matto normale
lei faceva il matto Eure Excellenz
a volte faceva il greco
Leb wohl, Hyperion...
Gute Nacht, Diotima...

Diotima fu da lei sognata
in un ghiacciaio bianco
non sudava non mangiava
non aveva quel che ha ogni maid
e ogni donna
non aveva una goccia di sangue
era la copia d'una statua greca
perse i colori
era una maschera mortuaria
povero
povero Scardanelli
la usarono i nazisti
ma nel *Mein Kampf*
non c'è una parola su di lei
Hitler adorava Wagner
lui stesso era un personaggio di Kotzebue

Peccato non abbia letto
i commenti di Heidegger
alla sua poesia
sono geniali
il professore era un grafomane
scriveva trascurabili poesiole
per la sua amante ebrea
questo “filisteo coi pantaloni alla zuava”
– come lo definì Thomas Bernhard –
voleva essere il führer del “Führer”

Ultimamente l'ho vista nel Walhalla
vicino Ratisbona
ma non vi ho visto Heine

był Pan prawdziwie niemieckim
geniuszem i dlatego Pan zwariował
później Pan udawał wariata
i pisał niezwykle wiersze z Wieży
Eure Heiligkeit
kiedy pytano Pana o Goethego
wzruszał Pan ramionami
albo mówił: "Sehen Sie gnädiger Herr
kein Komma"

2002

lei era un vero genio
tedesco e per questo è impazzito
poi ha finto d'essere pazzo
e ha scritto delle poesie straordinarie nella Torre
Eure Heiligkeit
quando le chiedevano di Goethe
alzava le spalle
quando le chiedevano della poesia
alzava le spalle
o diceva: "Sehen Sie gnädiger Herr
kein Komma"

2002

Dlaczego piszę?

czasem „życie” zasłania
To
co jest większe od życia

Czasem góry zasłaniają
To
co jest za górami
trzeba więc przesunąć góry
ale ja nie mam potrzebnych
środków technicznych
ani siły
ani wiary
która przenosi góry
więc nie zobaczysz tego
nigdy
wiem o tym
i dlatego
piszę

Perché scrivo?

A volte “la vita” nasconde
Ciò
che è più grande della vita

A volte le montagne nascondono
Ciò
che è oltre le montagne
bisogna dunque spostare le montagne
ma io non ho i mezzi tecnici
necessari
né la forza
né la fede
che sposta le montagne
dunque non lo vedrai
mai
so che c'è
e per questo
scrivo

APPENDIX

Szanowny i Kochany Przyjacielu, nazywałem Pana, zawsze z respektem i miłością, „Starym Poetą”... ale zajrzałem do „kalendarium” i okazało się, że jestem już starszy od Pana o rok, a może o dwa lata!

Tak więc mogę teraz mówić o „Poldku” jako o młodszym bracie... W te dni, kiedy byłem u Ciebie ostatni raz, pisałeś w wielkim trudzie cykl wierszy *Ala ma kota*. „Nawet palce poplamiałem atramentem – uśmiechnąłeś się – tak to bywa przy nauce pisania”... (pamiętam, że atrament był zielony... ale może był niebieski albo czarny... we wspomnieniach mylą się kolory). Teraz, po pół wieku, napisałem *Appendix* do Twojego, wydanego po śmierci, tomu *Dziewięć muz*... Nie jest to jakiś „komentarz”, to takie przekomarzanie się poetów przyjaciół, którzy z latami dojrzeli do pogodnego uśmiechu. Nie Tobie dedykuję ten mój appendix, ale Twojej bratanicy, Elżuni, która kiedyś, przed wielu laty, napisała do mnie takie podanie:

Podanie do Jaśnie Pana Tadeusza
Uprzejmie proszę o coś małego
I rymowanego dla małej Elżuni (...)

Działo się to bardzo dawno, w roku 1978 – w grudniu – w Skarżysku Kamiennej z okazji odsłonięcia pomnika Leopolda Staffa. Kiedy prześcieradło spadło, ujrzałem Poldzi-maszkare... Nie chciałem psuć fundatorom i gościom radosnego nastroju, więc wszystko przełknąłem... W nocy napisałem fraszkę *Poldek patrzy na swój pomnik* (której Pani nie zdążyłem wręczyć):

widziałem w nocy Poldzia
jak patrzył na pomnik, na siebie...
potem westchnął głęboko
„dobrze, że jestem już w niebie”.

Miła Pani Elżbieto, po latach przesyłam Pani „coś małego – i nie-rymowanego”. Mój *Appendix* do wierszy Leopolda Staffa. Jeśli „genus irritabile poetarum” będzie się uśmiechał, to może świat nie zakończy swego istnienia jękiem, wyciem i szczekaniem...

Vale et ama!

APPENDICE

Stimato e amato amico, l'ho sempre chiamata, con rispetto e amore "Vecchio Poeta"... ma ho dato uno sguardo al "calendario" ed è venuto fuori che sono già più vecchio di lei di un anno, forse di due!

Dunque ora posso parlare di "Poldek" come di un fratello minore...In quei giorni, quando sono stato da Te l'ultima volta, stavi scrivendo con grande zelo un ciclo di poesie "Ala ha un gatto". "Mi sono persino sporcato le mani di inchiostro – hai riso – succede nella disciplina della scrittura"... (ricordo che l'inchiostro era verde...o forse blu o nero...nei ricordi i colori si confondono). Ora dopo mezzo secolo, ho scritto l'*Appendice* al Tuo tomo postumo, *Nove muse*...Non si tratta di un qualche "commento", è un motteggio tra amici poeti, che con gli anni hanno maturato un sorriso sereno. Non a Te dedico la mia appendice, ma a Tua nipote, Elżuna, che una volta, tanti anni fa, mi scrisse questa richiesta:

Richiesta per il Distinto Signor Tadeusz
Le chiedo cortesemente qualcosa
di piccolo e rimato per la piccola Elżuna (...)

Accadde molto tempo fa, nel 1978, a dicembre, a Skarżysko-Kamienna in occasione dell'inaugurazione della statua di Leopold Staff. Quando cadde il telo vidi il mostro-Poldo...Non volevo rovinare il buon umore a finanziatori e ospiti, quindi ho mandato giù tutto...La notte scrissi la frasca *Poldek guarda la sua statua* (che non ho avuto il coraggio di inviarle):

ho visto Poldek, di notte
guardava la sua statua senza più il telo
poi sconsolato sospirò forte
"meno male che sono già in cielo"

Cara Signora Elżbieta, dopo anni le mando "qualcosa di piccolo e non rimato". La mia *Appendice* alle poesie di Leopold Staff. Se il "genus irritabile poetarum" riderà, allora il mondo non finirà la sua esistenza con gemiti, lamenti e latrati...

Vale et me ama!

Tołstoj

Tołstoj uciekł od smutku,
Miał wszystko, więc nie miał nic.
Idę radośnie w skwarze dróg,
Właściciel swego cienia.

Leopold Staff

Tołstoj

Tołstoj uciekł
nie od smutku ale od Żony
Zofii Andr. (która przesuwiwała mu
kieszenie)

Idę bezradośnie ulicą Piękną
przez chmurę spalin

Tołstoj miał wszystko

Tołstoj uważał Hamleta
za poroniony płód Szekspira
Tołstoj szył buty w których
nigdy nie chodził

Tołstoj był (prawdopodobnie) bogiem
który pisał powieści i elementarze
ale zazdrościł Dostojewskiemu
że ten był człowiekiem
który zarabiał pisaniem na chleb

idę dalej ulicą Powstańców

nie jestem nawet właścicielem
swojego cienia
właśnie stoją na nim trzy dziewczyny w
„mini”
i jeden pijak który chce coś
wyrazić
ale tylko rzuca mięsem.

Tolstoj

Tolstoj scappò dalla tristezza,
aveva tutto, dunque non aveva niente.
Vado felice nell'afa delle strade,
padrone della mia ombra.

Leopold Staff

Tolstoj

Tolstoj scappò
non dalla tristezza ma dalla moglie
Zofia Andr. (che gli frugava
nelle tasche)

Vado infelice su via Piękna*
attraverso una nuvola di smog

Tolstoj aveva tutto

Tolstoj riteneva Amleto
un aborto di Shakespeare
Tolstoj cuciva scarpe in cui
non camminò mai

Tolstoj era (probabilmente) un dio
che scriveva racconti e abbecedari
ma invidiava Dostoevskij
perché era un uomo
che si guadagnava il pane scrivendo

vado su via Powstańców**

non sono nemmeno padrone
della mia ombra
ecco ci sono tre ragazze
in "mini"
e un ubriaco che vuole dire
qualcosa
ma impreca soltanto

Wiosna

Siedzę w ogrodzie
Wszystko jest stare odwiecznie.
Słońce, drzewa, kwiaty.
Tylko ja jestem młody,
Jak własny wnuk,
Jak wielu wnuków,
Bo jest ich tłum.
Śmieją się ze mnie.
Ja też.

Leopold Staff

Wiosna

siedzę gdzieś
ale nie wiem gdzie
wszystko jest stare odwieczne
słońce drzewa kwiaty
dziewczęta z papierosem w buzi
chłopięta ze słowem kurwa
(też w buzi) to młody las

wszystko jest stare
ja też jestem stary
jak własny dziadek

„Wnuk” przemknął mimo
na rowerze górskim Wrzeszcząc
zdrogistaradupo
oniemiałem
a potem przekląłem gówniarza

pojechał dalej
a ja mam
wyrzuty sumienia

Śmieje się ze mnie
Ja też...

Primavera

Siedo nel giardino.
Tutto è vecchio da sempre.
Il sole, gli alberi, i fiori.
Solo io sono giovane,
come mio nipote,
come tanti nipoti,
perché ve n'è molti.
Ridono di me.
Anche io.

Leopold Staff

Primavera

siedo da qualche parte
ma non so dove
tutto è vecchio da sempre
il sole gli alberi i fiori
le ragazzine con la sigaretta in bocca
i ragazzini con la parola *kurwa*
(sempre in bocca) è un bosco giovane

tutto è vecchio
anche io sono vecchio
come mio nonno

Il “nipote” mi è sfrecciato accanto
su una mountain bike Strillando
toglitidimezzovecchiaccio
sono rimasto di stucco
poi ho maledetto il moccioso

sono andato avanti
con dei
rimorsi

Ride di me
anche io...

Wieczór

Leżę na łodzi
W wieczornej ciszy.
Gwiazdy nade mną,
Gwiazdy pode mną
I gwiazdy we mnie

Leopold Staff

Wieczór

Leżę na starym tapczanie
ze sprężyną w boku
nade mną ktoś wali młotem
pode mną ktoś wali młotem
w czaszce świdruje sąsiadka z góry
za ścianą charczą stare rury

„za jakie winy” pytam gwiazd
i słyszę jęk starej sprężyny
„każdy ma swojego Kanta”
(i piekło „danta”)

Sera

Sto sdraiato su una barca
nel silenzio della sera.
Stelle sopra di me,
stelle sotto di me
e stelle dentro di me.

Leopold Staff

Sera

Sto sdraiato su un vecchio divano
con le molle ai lati
sopra di me battono con la scopa
sotto di me battono con la scopa
la vicina di su trivella il cranio
oltre il muro rantolano vecchi tubi

“che ho fatto di male” chiedo alle stelle
e sento il cigolio della vecchia molla
“ognuno ha il suo Kant”
(e l’inferno “di dante”)

Dos moi pou sto

Chcę się dostać do nieba,
Lecz mam za krótką drabinę.
O co ją oprzeć nad ziemią?
Ach, byle dotrzeć do chmur!

Leopold Staff

Dos moi pou sto

nie chcę dostać się do nieba
nie mam drabiny
zabrały mi ją anioły
które chciały zejść na ziemię
nie chcę dotrzeć do chmur

Ach! byle dotrzeć „do siebie!”

pożyczę drabinę od Junga!
o boże! też jest za krótka!

Dos moi pou sto

Voglio toccare il cielo,
ma la mia scala è troppo corta.
Come poggiarla a terra?
Ah, poter arrivare alle nuvole!

Leopold Staff

Dos moi pou sto

non voglio toccare il cielo
non ho una scala
me l'hanno presa gli angeli
che volevano scendere in terra
non voglio arrivare alle nuvole

Ah! poter arrivare a "me stesso"!

prendo la scala di Jung!
o dio! non basta!

Zdarzenie

Podarłem w gniewie białą kartę
I w piec rzuciłem cztery rymy,
Co się chciały sprząc uparte,
I bure z nich powiały dymy.
I gdy mnie otrzeźwiła proza,
Nagle z czarnego kałamarza
Strzeliła śnieżna tuberoza.
To się czasami w życiu zdarza.

Leopold Staff

Zdarzenie

nie podarłem białej karty
nie wrzuciłem do pieca
ani jednego rymu
nie mam pieca ani dymu
nie mam kałamarza
nie wiem jak wygląda
śnieżna tuberoza
podarłem w gniewie czystą
kartę i uśmiechnąłem się
do młodszego ode mnie Leopolda Staffa

Avvenimento

Strappai nella collera un foglio bianco
e buttai quattro rime nel camino,
non volevano unirsi le testarde
E grigio si levò da loro il fumo.

E quando mi ridestò la prosa,
subito dal nero calamaio
si stagliò la nivea tuberosa.
Questo a volte nella vita avviene.

Leopold Staff

Avvenimento

non ho strappato un foglio bianco
non ho buttato nel camino
neanche una rima
non ho camino né fumo
non ho un calamaio
non so che aspetto abbia
una nivea tuberosa
ho strappato dalla rabbia un foglio
pulito e ho riso
del più giovane di me Leopold Staff

Wyjście (2004)

biel się nie smuci
ani weseli
tylko się bieli

uparty
mówię do niej
że jest biała

ale biel nie słucha
jest ślepa
głucha

jest doskonała

i staje się
bielsza
powoli powoli

Uscita (2004)

il bianco non si rattrista
né si rallegra
solo s'imbianca

testardo
gli dico
che è bianco

ma il bianco non sente
è cieco
sordo

è perfetto

e si fa
ancora più bianco
poco a poco

Kamień filozoficzny

trzeba uśpić
ten wiersz

zanim zacznie
filozofować
zanim zacznie

rozglądać się dokoła
za komplementami

stwórz
powołany do życia
w chwili zapomnienia

uczulony na słówka
spojrzenia
szuka ratunku
u kamienia
filozoficznego
przechodniu przyspiesz kroku
nie podnoś tego kamienia

tam się wierszyk biały
nagi
przemienia
w ciało
popioły

2002-2003

Pietra filosofale

va messa a dormire
questa poesia

prima che inizi
a filosofeggiare
prima che inizi

a guardarsi intorno
aspettando i complimenti

costretta alla vita
in un momento d'oblio

sensibile alle parolette
osserva
cerca aiuto
nella pietra
filosofale
passante affretta il passo
non raccogliere questa pietra

lì un verso libero
nudo
si trasforma
in cenere

2002-2003

Słowa

słowa zostały zużyte
przeżute jak guma do żucia
przez młode piękne usta
zamienione w białą
bańkę balonik

osłabione przez polityków
służą do wybielania
zębów
do płukania jamy
ustnej

za mojego dzieciństwa
można było słowo
przyłożyć do rany
można było podarować
osobie kochanej

teraz osłabione
owinięte w gazetę
jeszcze trują cuchną
jeszcze ranią

ukryte w głowach
ukryte w sercach
ukryte pod sukniami
młodych kobiet
ukryte w świętych księgach

wybuchają
zabijają

2004

Parole

le parole sono state consumate
masticate come una gomma
da belle labbra giovani
trasformate in un bulbo
bianco una bolla

indebolite dai politici
servono a sbiancare
i denti
a ripulire la cavità
orale

nella mia infanzia
la parola si poteva
applicare alla ferita
si poteva regalare
alla persona amata

ora indebolite
incollate ai giornali
ancora avvelenano appestano
ancora feriscono

nascoste nelle teste
nascoste nei cuori
nascoste sotto ai vestiti
di giovani donne
nascoste nei libri sacri

esplodono
uccidono

2004

* * *

Dostojewski mówił
że gdyby mu kazano wybierać
między prawdą i Jezusem
wybrałby Jezusa

zaczynam rozumieć
Dostojewskiego

narodziny życie śmierć
zmartwychwstanie Jezusa
są wielkim skandalem
we wszechświecie

bez Jezusa
nasza mała ziemia
jest pozbawiona wagi

ten Człowiek
syn boży
jeśli umarł

zmartwychwstaje
o świcie każdego dnia
w każdym
kto go naśladuje

2003-2004

Dostoevskij diceva
che se gli avessero imposto di scegliere
tra la verità e Gesù
avrebbe scelto Gesù

inizio a capire
Dostoevskij

la nascita la vita la morte
la resurrezione di Gesù
sono un grande scandalo
nell'universo

senza Gesù
la nostra piccola terra
è priva di peso

quest'Uomo
figlio di dio
se è morto

resuscita
all'alba d'ogni giorno
in ognuno
che lo segue

2003-2004

Palec na ustach

usta prawdy
są zamknięte

palec na wargach
mówi nam
że przyszedł czas

na milczenie

nikt nie odpowie
na pytanie
co to jest prawda

ten co wiedział
ten co był prawdą
odszedł

Il dito alla bocca

la bocca della verità
è chiusa

il dito alle labbra
ci dice
che è giunto il momento

di tacere

nessuno risponde
alla domanda
cos'è la verità

chi lo sapeva
chi era la verità
se n'è andato

Ostatnia rozmowa

zamiast odpowiedzieć
na moje pytanie
położyłeś palec na ustach

powiedział Jerzy

czy to jest znak
że nie chcesz
że nie możesz odpowiedzieć
to jest moja odpowiedź

na twoje pytanie
„jaki sens ma życie
jeśli muszę umrzeć?”

kładąc palec na ustach
odpowiedziałem Ci w myślach
„życie ma sens tylko dlatego
że musimy umierać”

życie wieczne
życie bez końca
jest byciem bez sensu
światłem bez cienia
echem bez głosu

Ultima conversazione

invece di rispondere
alla mia domanda
hai portato il dito alla bocca

ha detto Jerzy

è forse segno
che non vuoi
che non puoi rispondere

questa è la mia risposta
alla tua domanda
“che senso ha la vita
se devo morire?”

portando il dito alla bocca
ti ho risposto col pensiero
“la vita ha senso solo perché
dobbiamo morire”

la vita eterna
la vita senza fine
è un'esistenza senza senso
luce senz'ombra
eco senza voce

Kup kota w worku (2008)

normalny poeta

czasem niepokoję się tym
że jestem taki zwyczajny
pisałem gdzieś kiedyś
o tym Nie martwię się ale zaczynam
myśleć że chyba to nie jest
normalne kiedy „poeta” nie jest
„zjawiskiem”
już czas wykreować siebie
poetyckiego malowniczego szalonego
(trochę) schizofrenika trochę kochającego
inaczej bieda w tym że kocham „po bożemu”
że lubię piesze spacery że
jestem mężem jednej żony
według wskazań Pawła apostoła

wstaję o szóstej rano
idę do łazienki
itakdalej

nie noszę ani brody
ani bródki
ani loków spływających
na ramiona

przez chwilę myślę o śmierci
poprawiam jakiś wiersz
potem zanurzam się
w życiu

wieczorem zdzieram
kolejną kartkę z kalendarza
24 września 2007
267. dzień roku
wsch. Słońca 6,24
zachód 18,31
na odwrocie kartki
jest przepis na kotlety
kotleciki smażymy na
mocno rozgrzanym (...)
z obu stron na rumiano
obtaczamy w tartej bułce (...)

Compra a scatola chiusa (2008)

un poeta normale

a volte mi inquieto per il fatto
che sono tanto comune
da qualche parte un tempo
ne ho scritto Non mi preoccupo ma
comincio a pensare che non è
normale che un “poeta” non sia
un “prodigio”
è tempo di apparire
(un po’) schizofrenico un po’ amante
poetico pittoresco pazzo
altrimenti è un peccato che amo “come si deve”
che mi piace passeggiare che
sono l’uomo di una sola donna
secondo il dettame dell’Apostolo Paolo

mi alzo alle sei di mattina
vado in bagno
ecosìvia

non porto né barba
né barbetta
né ricci svolazzanti
sulle spalle

per un attimo penso alla morte
correggo qualche poesia
poi mi rimmergo
nella vita

la sera strappo
un’altra pagina dal calendario
24 settembre 2007
267esimo giorno dell’anno
alba 6:24
tramonto 18:31
sul retro della pagina
c’è la ricetta delle cotolette
friggiamo le cotolette
a fuoco alto (...)
su entrambi i lati
rosoliamo e impaniamo (...)

przed zaśnięciem czytam
różne miesięczniki dwu-
miesięczniki kwartalniki
artystyczne literackie
i widzę (ze zdziwieniem)
że wiersze moich znakomitych
kolegów (i koleżanek)
stają się powoli podobne
do moich wierszy
a moje stare wiersze
są podobne do
ich nowych wierszy

prima di dormire leggo
diversi mensili bi-
mensili trimestrali
artistici letterari
e vedo (con stupore)
che le poesie dei miei illustri
colleghi (e colleghe)
diventano simili
alle mie poesie
e le mie vecchie poesie
sono simili alle
loro nuove poesie

Ostatnia wolność (2012)

(fragmenty)

1

obraz na ścianie
„morskie oko” Nowosielskiego

na poręczy krzesła
robocza bluza która służy mi dwadzieścia lat
z łatą na łokciu
przyszyła mi ją
moja coraz starsza
i piękniejsza żona

na podłodze książka P. Arièsa
gazeta gdzieś się zapodziała
(ciapcie) pantofle domowe
otwieram oczy widzę grzbiety książek
myślę od pięćdziesięciu lat
o wierszu
„przebudzenie ateisty”
nie cierpię tego słowa
przecież nie ma sensu

gdzie się zapodziały
te przekłete problemy
dlaczego Apokalipsa
zamienia się w komiks
a Hitler zdobywa laury
Nibelungenbrücke w Linzu
i mieszka w Akademii Sztuk Pięknych
z Ewą Braun która marzyła
o tym by zagrać w filmie (o sobie)

2

nie widzę zegarka
który odmierza moje życie
gdzieś się zapodział (tyka)
czas
nie widzę też
Boga

L'ultima libertà (2012)

(frammenti)

1

quadro sulla parete
“morskie oko” di Nowosielski

sul bracciolo della poltrona
una camicia da lavoro che uso da vent'anni
con una toppa sul gomito
che mi ha cucito
la mia sempre più vecchia
e più bella moglie

sul pavimento un libro di P. Ariès
un giornale dove sono finite
le (babbucce) pantofole di casa
apro gli occhi vedo il dorso dei libri
penso da cinquant'anni
a una poesia
“il risveglio dell'ateo”
non sopporto questa parola
del resto non ha senso

dove sono finiti
i problemi maledetti
perché l'Apocalisse
si trasforma in un fumetto
e Hitler ottiene il lauro
come costruttore
del Nibelungenbrücke a Linz
e abita nell'Accademia di Belle Arti
con Eva Braun che sogna
di recitare in un film (su di sé)

2

non vedo l'orologio
che misura la mia vita
dov'è andato a finire (ticchetta)
il tempo
non vedo nemmeno
Dio

zawieruszył się
na skrzyżowaniu
fides et ratio
długo walczyłem
o jego istnienie
przegrałem

gdzieś między krzesłem łóżkiem
i stołem zapodział się
wszechmogący wszechmocny
Pan Bóg stwórciel
nieba i ziemi

przegrałem
walkę o Boga
moją siedemdziesięcioletnią
wojnę religijną

jeśli we mnie nie wierzysz
to czemu się mnie czepiasz

idź do diabła
powiedział (pełen miłosierdzia)

3

kiedy nie mogę zasnąć
odmawiam „ojcze nasz”
albo „zdrowaś Mario”
myślę się przy
„wierzę”

zdrowaśki odmawiałem jako
„pokutę za grzechy” od ósmego
roku życia - od pierwszej spowiedzi

„zmów za te grzechy
przez tydzień dziesięć ‘zdrowaś Mario’
i więcej nie grzesz moje dziecko”

widzę grzbiety milczących
książek cmentarz klasyków

4

„został ukrzyżowany
i umarł pod Pockim Piłatem
zstał do piekieł

si è smarrito
all'incrocio
fides et ratio
ho combattuto a lungo
per la sua esistenza
ho perso

tra la poltrona il letto
e il tavolo dov'è andato a finire
l'onnipotente onnipotente
Signore Iddio creatore
del cielo e della terra

ho perso
la battaglia per Dio
la mia settantennale
guerra di religione

se non credi in me
allora perché mi scocci

vattene al diavolo
disse (pieno di misericordia)

3

quando non riesco a dormire
recito il "padre nostro"
o l'"ave Maria"
mi confondo al
"credo"

di avemarie ne recitavo come
"penitenza" da quando avevo
otto anni – dalla prima confessione

«di' per questi peccati
dieci "ave Maria" per una settimana
e non peccare più figlio mio».

vedo i dorsi silenti
dei libri cimitero dei classici

4

«fu crocifisso
e morì sotto Ponzio Pilato
discese all'inferno

trzeciego dnia zmartwychwstawał
wstąpił na niebiosą
siedzi po prawicy Boga Ojca wszechmogącego
stamtąd przyjdzie sądzić
żywych i umarłych

wierzę w Świętych obcowanie
ciała zmartwychwstanie grzechów odpuszczenie
w święty Kościół powszechny
w żywot wieczny Amen”

mówię tak długo
aż usypiam
wtedy
przychodzą do mnie
żywi i umarli

il terzo giorno risorse
ascese in cielo
siede alla destra di Dio Padre onnipotente
da lì viene a giudicare
i vivi e i morti

credo nella comunione dei Santi
nella resurrezione del corpo nella remissione dei peccati
nella santa Chiesa universale
nella vita eterna Amen»

parlo a lungo
finché non mi addormento
allora
vengono a me
i vivi e i morti

Listy do W...

*w czterdziestą rocznicę ślubu
i czterdziestą piątą rocznicę miłości*

wzruszają mnie Twoje listy
masz pismo wyraźne
przeźroczyste
czyste
do dna

przez kształt liter
widzę jasno
twoją dłoń i twarz
domowe kłopoty
ból strach troskę o dzieci
żałobę

każdy twój list
czytam
trzy razy
wiele razy
pod światło widzę twój uśmiech
nigdy nie odkryłem w twoich listach
pozy
twoje zdania
mają składnię życia

twoje listy mówią prawdę
uczę się z nich
do dnia dzisiejszego

...nawet nie wiesz
jaki dumny
jestem z mojej Żony
z ciebie

bądź zdrowa

28 lutego 1989

Lettere a W...

*nel quarantesimo anniversario di matrimonio
e quarantacinquesimo anniversario d'amore*

mi commuovono le tue lettere
hai una scrittura nitida
limpida
pulita
fino in fondo

dalla forma delle lettere
vedo chiaro
la tua mano e il tuo viso
i guai di casa
il dolore la paura l'ansia per i figli
il lutto

ognuna delle tue lettere
la leggo
tre volte
molte volte
sotto la luce vedo il tuo sorriso
nelle tue lettere non ho mai trovato
la posa
le tue frasi
hanno la sintassi della vita

le tue lettere dicono la verità
imparo da loro
fino al giorno d'oggi

...forse non sai
quanto orgoglioso
sono di mia Moglie
di te

stammi bene

28 febbraio 1989

Na 60. rocznicę ślubu

uśmiech na tojej twarzy
rozjaśnia nasz dom
i moje życie

cień na twojej twarzy
gasi światło we mnie
w mojej poezji
na ulicy
która nazywa się promień

kiedy cierpisz
wszystko leci mi z rąk
świat nieruchomieje
kiedy jesteś zła
nie wiem z sobą
robić

Konstancin, marzec 2009; Wrocław 03.04.2009

Per il 60° anno di matrimonio

il sorriso sul tuo viso
rischiara la nostra casa
e la mia vita

l'ombra sul tuo viso
spegne la luce in me
nella mia poesia
nella strada
che si chiama raggio

quando soffri
tutto mi scivola di mano
il mondo rimane immobile
quando ti arrabbi
non so che farmene
di me

Konstancin, marzo 2009; Breslavia 03/04/2009

Znalezisko

Zbliżam się do końca
mojej „drogi”
początek
widzieli inni
„inni” będą też widzieli
koniec
ja się zbliżam
ale nie zobaczę
po drodze
spotykałem ludzi
szukałem
szukałem siebie
znalazłem CIEBIE
idziemy
razem od tyłu tyłu
lat

Reperto

Mi avvicino alla fine
della mia "strada"
l'inizio
lo videro altri
"altri" vedranno anche
la fine
mi avvicino
ma non guardo
lungo la strada
ho incontrato delle persone
ho cercato
ho cercato me stesso
ho trovato TE
andiamo
insieme da tanti tanti
anni

Ostatnia wolność

Mickiewicz
pisał w liście do Towiańskiego
„Odejmowaliśmy braciom
ostatnią już wolność,
wolność milczenia”
zwracam się do wszystkich
którzy piszą do mnie
telefonują o każdej porze
dnia i nocy
zwracam się do was
siostry i bracia z gazet
telewizji radia ze szkół i uczelni
nie odbierajcie mi wolności
milczenia
to już ostatnia wolność
która mi pozostała
po 77 latach pisania

Wrocław, 2010

L'ultima libertà

Mickiewicz

scrise in una lettera a Towiański

«Abbiamo sottratto ai fratelli

ormai l'ultima libertà,

la libertà del silenzio»

mi rivolgo a tutti coloro

che mi scrivono

mi telefonano a ogni ora

del giorno e della notte

mi rivolgo a voi

sorelle e fratelli di riviste

televisioni radio scuole e università

non sottraetemi la libertà

del silenzio

è ormai l'ultima libertà

che mi è rimasta

dopo 77 anni di scrittura

Breslavia, 2010

ciężko jest wracać
do ziemi
po takim
długim życiu

ciężko jest nie kochać ludzi
i ciężko kochać
kiedy się zna
ich tak dobrze

łatwiej jest kochać
tych od których dzielą nas
oceany
góry i mury
niż tych od których
dzieli nas ściana
powiedział ten co odszedł

è dura tornare
alla terra
dopo una vita
così lunga

è dura non amare gli uomini
e dura amarli
quando li si conosce
così bene

più facile è amare
quelli dai quali ci separano
oceani
montagne e muri
di quelli dai quali
ci separa una parete
disse colui che scomparve

Bibliografia delle precedenti versioni italiane delle poesie in antologia

In *Colloquio con il principe*, edito da Mondadori nel 1964⁵⁵⁶, erano state precedentemente pubblicati i seguenti componimenti: *Maska* [La maschera], *Lament* [Lamento], *Świadek* [Il testimone], *Pierwsza miłość* [Primo amore], *Ojciec* [Padre], *Nieznany list* [Lettera sconosciuta], *Opowiadanie dydaktyczne* [Racconto didattico].

Nel volume a cura di Carlo Verdiani, *Il guanto rosso e altre poesie*⁵⁵⁷, si trovano: *Maska* [La maschera], *Lament* [Lamento], *Odwiedziny* [La visita], *Ale kto zobaczy...* [Ma chi vedrà...], *Świadek* [Il testimone], *Pierwsza miłość* [Primo amore], *Ojciec* [Padre], *Zostawcie nas* [Lasciateci], *Chaskiel* [Chaskiel].

In *Bassorilievo*, per la traduzione di Barbara Adamska Verdiani⁵⁵⁸, erano state precedentemente tradotti tutti componimenti della raccolta *Plaskorzeźba*; segnaliamo di seguito le poesie che abbiamo riproposto nella nostra antologia: *bez* [senza], ****poezja nie zawsze* [***la poesia non sempre], ****na początku* [***in principio], *teraz* [adesso], *coś takiego* [una cosa così], ****czas na mnie* [***è giunta la mia ora], *dwa wierszyki* [due piccole poesie], ****Einst hab ich die Muse gefragt* [***Einst hab ich die Muse gefragt], *czytanie książek* [La lettura dei libri], ****czarne plamy są białe* [le macchie nere sono bianche], *jeszcze próba* [ancora un tentativo], ****Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* [***Der Tod ist ein Meister aus Deutschland], *życie w cieniu* [la vita nell'ombra], *kredowe koło* [Il cerchio di gesso], ****Wygaśnięcie Absolutu niszczy* [***L'estinzione dell'Assoluto distrugge], *Biedny August von Goethe* [Povero August von Goethe], *“Sukces” i prośba* [Il “successo” e una richiesta], *więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo?* [così dunque si vive scrivendo poesie troppo a lungo?], *Do Piotra* [A Piotr], *rozmowa z Przyjacielem* [conversazione con un Amico].

In *Le parole sgomente* a cura di Silvano De Fanti⁵⁵⁹ sono presenti: *Ocalony* [Superstite], *Spadanie czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego* [La caduta ovvero Degli elementi verticali e orizzontali nella vita dell'uomo contemporaneo], *Zakatrupiony* [Trucidato], *bez* [senza], ****Czas na mnie* [***È l'ora], ****Na początku* [***In principio], ****Czarne plamy są białe* [***Le macchie nere sono bianche], *Więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo?* [Ma allora si vive scrivendo poesie troppo a lungo?], *Zwiastowanie*

⁵⁵⁶ T. Różewicz, *Colloquio con il principe*, a cura di C. Verdiani, Mondadori, Milano 1964.

⁵⁵⁷ T. Różewicz, *Il guanto rosso e altre poesie*, trad. di C. Verdiani, Libri Scheiwiller, Milano 2003.

⁵⁵⁸ T. Różewicz, *Bassorilievo*, trad. di B. Verdiani, Libri Scheiwiller, Milano 2004.

⁵⁵⁹ T. Różewicz, *Le parole sgomente (poesie 1947-2004)*, a cura di S. De Fanti, Metauro Edizioni, Udine 2007.

[L'Annunciazione], *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* [Francis Bacon ovvero Diego Velázquez sulla poltrona del dentista], *Recycling III – Mięso* [Recycling III – La carne], *Zadanie domowe* [Compito a casa], *Pajęczyna* [La ragnatela], *Jest taki pomnik* [C'è un monumento], *Palec na ustach* [Un dito sulle labbra], *Ostatnia rozmowa* [L'ultima conversazione], *Dlaczego piszę?* [Perché scrivo?].

All'interno del volume curato da Paolo Statuti⁵⁶⁰ si trovano: *Jak dobrze* [Che bello], *Świadek* [Il testimone], *Kto jest poetą* [Chi è poeta], *Spadanie czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego* [La caduta ovvero elementi verticali e orizzontali nella vita dell'uomo contemporaneo].

⁵⁶⁰ T. Różewicz, *Vedo meglio quando chiudo gli occhi*, a cura di P. Statuti, Progetto Cultura, 2019.

Conclusioni

Nel 2021 si è celebrato il centenario della nascita di Tadeusz Różewicz. Questa importante ricorrenza ha contribuito notevolmente a ridestare l'interesse nei confronti dell'autore, grazie anche all'organizzazione di numerose manifestazioni in tutta la Polonia e della messa in scena nella maggior parte dei teatri di alcune delle sue *pièces* più celebri.

Il 2021 ha visto inoltre la pubblicazione di alcuni notevoli contributi, fra i quali ricordiamo almeno il primo tomo della monumentale, nonché prima, biografia dell'autore a cura di Magdalena Grochowska⁵⁶¹, la scelta di prose nell'edizione della Biblioteca Nazionale curata da Wojciech Browarny⁵⁶², il prezioso volumetto di poesie inedite o poco conosciute raccolte da Przemysław Dakowicz⁵⁶³ e infine lo splendido volume della corrispondenza con Czesław Miłosz⁵⁶⁴.

In ambito accademico sono stati organizzati alcuni convegni dedicati interamente all'opera di Tadeusz Różewicz e in queste occasioni è stato possibile notare come la critica stia iniziando a rivolgere un interesse sempre più vivo allo studio dei manoscritti. Nell'ottobre 2021, come abbiamo già ricordato, ha avuto luogo a Cracovia una conferenza dal titolo *“Pokój w którym robi się poezję”*. *Tadeusz Różewicz i proces twórczy* [“Una stanza dove si fa poesia”. Tadeusz Różewicz e il processo creativo]. A questo evento hanno partecipato i maggiori studiosi dell'opera di Różewicz, molti dei quali hanno esposto le loro ricerche sui manoscritti di alcuni testi, sia in prosa che in poesia.

Tuttavia, come abbiamo sottolineato in merito agli studi filologici dedicati all'autore, si tratta di un campo di ricerca in fase di avvio e che deve ancora raggiungere la maturità metodologica. A fronte di numerosi lavori che prendono in considerazione il processo creativo dell'autore nel suo insieme o che analizzano la genesi di singoli componimenti senza calare tale ricerca in un più ampio discorso critico, mancano degli studi sistematici e approfonditi che possano fornire alla critica letteraria un importante strumento per nuove possibili interpretazioni dell'opera di Tadeusz Różewicz.

La nostra ricerca si inserisce, dunque, in un percorso che almeno in Polonia sembra essere in pieno fermento, e crediamo che possa costituire un valido contributo per

⁵⁶¹ M. Grochowska, *Różewicz. Rekonstrukcja*, tom 1, Wydawnictwo Dowody na Istnienie, Warszawa 2021.

⁵⁶² T. Różewicz, *Wybór prozy*, a cura di W. Browarny, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2021.

⁵⁶³ T. Różewicz, *Wiersze odzyskane*, a cura di P. Dakowicz, Biuro Literackie, Kołobrzeg 2021.

⁵⁶⁴ C. Miłosz, T. Różewicz, *Braterstwo poezji. Korespondencja, wiersze i inne dialogi (1947-2013)*, a cura di E. Pasiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2021.

l'approfondimento in particolare di alcune tematiche relative alla fase tarda. Si tratta naturalmente di un lavoro che necessita di ulteriori sviluppi e che siamo convinti possa portare a nuovi risultati. Nel prossimo futuro intendiamo proseguire le nostre ricerche sui manoscritti relativi a *Bassorilievo* presso l'Archivio Różewicz di Breslavia e presso il Muzeum Literaturne im. Adama Mickiewicza di Varsavia, il cui accesso ci era stato precluso per via della situazione sanitaria. Inoltre riteniamo fondamentale estendere il campo della ricerca ai periodi immediatamente precedenti e successivi l'uscita del volume del 1991, con l'obiettivo di esplorare in particolare gli scritti inediti che testimonino il complesso rapporto con la scrittura e con la fede.

La rivalutazione della spiritualità dell'opera di Różewicz costituisce senz'altro l'aspetto più innovativo e rilevante degli ultimi vent'anni; grazie agli studi, tra gli altri, di Andrzej Skredo, Dorota Heck, Irena Górska, Tomasz Żukowicz, Przemysław Dakowicz e Wojciech Kruszewski⁵⁶⁵ la critica si sta definitivamente allontanando dagli erronei giudizi in merito al presunto nichilismo e ateismo dell'autore, che tanta fortuna hanno avuto nel secolo scorso, per approdare al riconoscimento di Tadeusz Różewicz quale uno degli scrittori più profondamente religiosi del Novecento polacco⁵⁶⁶. Tale aspetto, ripreso anche nella seconda parte del lavoro, emerge in maniera netta dai manoscritti, come abbiamo avuto modo di mostrare nelle nostre analisi.

Il centenario occorso nel 2021 ha posto in risalto, tuttavia, anche lo scarso interesse di cui l'opera di Różewicz gode nel nostro paese. Rare, infatti, sono state le occasioni dedicate alla celebrazione del poeta, mentre la ricorrenza è passata del tutto inosservata anche all'interno degli organi di divulgazione scientifica del settore (al contrario, ad esempio, di quanto avvenuto in merito a Cyprian Norwid e a Stanisław Lem, dei quali nello stesso anno si festeggiavano i rispettivi anniversari della nascita e senz'altro di quanto possiamo immaginare avverrà nel 2023 al centenario della nascita di Wisława Szymborska).

Siamo convinti della fondamentale importanza che, soprattutto in un settore specialistico come quello della polonistica, rivestono le traduzioni e riteniamo che parte della

⁵⁶⁵ Cfr. A. Skredo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, op. cit., D. Heck, *Bez znaku, bez śladu, bez słowa. W kręgu problemów duchowości we współczesnej literaturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004; I. Górska, *Literatura na próbie. Między literaturą a komentarzem: Różewicz - Witkacy - Kantor*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013; T. Żukowicz, *Obrazy Chrystusa w twórczości Aleksandra Wata i Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2013; P. Dakowicz, *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, op. cit.; W. Kruszewski, *Deus desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*, op. cit.

⁵⁶⁶ A. Skredo, *Przodem Różewicz*, op. cit., p. 11.

scarsa considerazione riservata a Różewicz in Italia sia dovuta anche all'esiguo numero dei suoi scritti reperibili nella nostra lingua. Różewicz fu il primo scrittore dell'Europa orientale cui sia mai stata dedicata un'intera monografia nel nostro paese; si tratta del volume *Colloquio con il principe* a cura di Carlo Verdiani del 1964⁵⁶⁷. Prima di allora segnaliamo la traduzione di *Kartoteka* a opera di Anton Maria Raffo, pubblicata su "Sipario" nel 1963 e mai edita in volume⁵⁶⁸ e, ancora prima, una rassegna sui poeti polacchi contemporanei pubblicata su "Tempo presente", in cui figurava anche una poesia di Różewicz tradotta da Bruno Meriggi⁵⁶⁹.

Dopo tale felice esordio la fortuna di Różewicz in Italia è stata alterna: tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Ottanta si segnalano alcune sporadiche rappresentazioni teatrali per le quali vennero elaborate delle traduzioni occasionali mai confluite in una pubblicazione in volume. Negli anni Duemila vi fu una sostanziale ripresa del lavoro di traduzione grazie in particolare alla casa editrice Scheiwiller per i cui tipi uscirono i due volumetti *Il guanto rosso e altre poesie* a cura di Carlo Verdiani e *Bassorilievo* per la traduzione di Barbara Verdiani⁵⁷⁰. A Silvano De Fanti si devono un corposo volume di poesie che raccoglie molte opere dal 1947 al 2004 e la traduzione del racconto *Śmierć w starych dekoracjach*⁵⁷¹.

Si tratta, tuttavia, di volumi in gran parte fuori commercio, mal distribuiti e di difficile reperibilità, che stentano a varcare le soglie della ristretta cerchia di specialisti. Inoltre, a fronte dell'enorme produzione poetica dell'autore, ne restituiscono un quadro estremamente parziale. Per questa ragione ci preme sottolineare l'importanza del lavoro intrapreso sulle traduzioni dell'autore, che intendiamo portare avanti con la speranza che delle eventuali future antologie possano raggiungere un più vasto numero di lettori.

⁵⁶⁷ T. Różewicz, *Colloquio con il principe*, op. cit.

⁵⁶⁸ T. Różewicz, *Cartoteka*, trad. di A. M. Raffo, "Sipario", 18 (1963), 208/209, pp. 69-77.

⁵⁶⁹ La poesia in questione è *Krzyształowe wnętrze brudnego człowieka (Karykatura)*, cfr. T. Różewicz, *Caricatura. Interno cristallino d'un uomo sudicio*, in: G. Herling-Grudziński, *Scrittori polacchi d'oggi*, "Tempo presente" anno II, n. 8 (1957), p. 617.

⁵⁷⁰ T. Różewicz, *Il guanto rosso e altre poesie*, op. cit.; T. Różewicz, *Bassorilievo*, op. cit.

⁵⁷¹ T. Różewicz, *Le parole sgomente (poesie 1947-2004)*, op. cit.; T. Różewicz, *Una morte fra vecchie decorazioni*, trad. e cura di S. De Fanti, Forum, Udine 2011. Tra le pubblicazioni degli ultimi anni segnaliamo inoltre il volumetto a cura di Paolo Statuti: T. Różewicz, *Vedo meglio quando chiudo gli occhi*, op. cit.

Indice delle traduzioni

Niepokój (1947)

Inquietudine (1947)

Róża.....p. 230

Rosa..... p. 231

Maska.....p. 232

Maschera.....p. 233

Lament.....p. 234

Lamentazione.....p. 235

Ocalony.....p. 236

Sopravvissuto.....p. 237

Rok 1939.....p. 238

Anno 1939.....p. 239

Czerwona rękawiczka (1948)

Il guanto rosso (1948)

Odwiedziny.....p. 240

Una visita.....p. 241

Jak dobrze.....p. 242

Che bello.....p. 243

Ale kto zobaczy... ..p. 244

Ma chi vede.....p. 245

Pięć poematów (1950)

Cinque poemi (1950)

Warkoczyk.....p. 246

Treccina.....p. 247

Wiersze i obrazy (1952)

Poesie e immagini (1952)

Świadek.....p. 248

Il testimone.....p. 249

Równina (1954)

Pianura (1954)

Pierwsza miłość.....p. 250

Primo amore.....p. 251

Srebrny kłos (1955)

Spiga d'argento (1955)

Ojciec.....p. 256

Mio padre.....p. 257

Udało się.....p. 258

Ha funzionato.....p. 259

Poemat otwarty (1956)

Poema aperto (1956)

Chaskiel.....p. 260

Chaskiel.....p. 261

Zostawcie nas.....p. 262

Lasciateci stare.....p. 263

W środku życia.....p. 264

Nel mezzo della vita.....p. 265

Rozmowa z księciem (1960)

Conversazione con il principe (1960)

Nieznany list.....p. 268

Lettera sconosciuta.....p. 269

Zielona róża (1961)

Rosa verde (1961)

Pisałem.....p. 270

Scrivevo.....p. 271

Nic w płaszczu Prospera (1962)

niente nel mantello di Prospero (1962)

Kim jest poeta.....	p. 272
Chi è poeta.....	p. 273
Opowiadanie dydaktyczne.....	p. 274
Racconto didattico.....	p. 275
Twarz trzecia (1968)	
Terzo volto (1968)	
Spadanie czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego.....	p. 284
La caduta ovvero degli elementi verticali e orizzontali nella vita dell'uomo contemporaneo.....	p. 285
Bez tytułu (1971-1976)	
Senza titolo (1971-1976)	
Rozmowa.....	p. 298
Conversazione.....	p. 299
Opowiadanie traumatyczne (1979)	
Racconto traumatico (1979)	
*** <i>Przedzieralem się przez ten sen</i>	p. 300
*** <i>Mi sono fatto strada a fatica</i>	p. 301
Zakatrupiony.....	p. 302
Ammazzato.....	p. 303
Fotografia.....	p. 306
Fotografia.....	p. 307
Łódź.....	p. 308
Łódź.....	p. 309
Na powierzchni poematu i w środku (1983)	
Sulla superficie e all'interno del poema (1983)	
Poeta w czasie pisania.....	p. 310
Il poeta mentre scrive.....	p. 311
Spóźniona odpowiedź.....	p. 314
Risposta tardiva.....	p. 315

Przyszli żeby zobaczyć poetę.....	p. 316
Sono venuti a vedere un poeta.....	p. 317
Płaskorzeźba (1991)	
Bassorilievo (1991)	
bez.....	p. 320
senza.....	p. 321
*** <i>poezja nie zawsze</i>	p. 324
*** <i>la poesia non sempre</i>	p. 325
*** <i>na początku</i>	p. 326
*** <i>in principio</i>	p. 327
teraz.....	p. 328
ora.....	p. 329
coś takiego.....	p. 330
una cosa del genere.....	p. 331
*** <i>Czas na mnie</i>	p. 332
*** <i>Tocca a me</i>	p. 333
Dwa wierszyki.....	p. 334
Due piccole poesie.....	p. 335
*** <i>Einst hab ich die Muse gefragt</i>	p. 336
*** <i>Einst hab ich die Muse gefragt</i>	p. 337
Czytanie książek.....	p. 338
Lettura di libri.....	p. 339
*** <i>czarne plamy są białe</i>	p. 342
*** <i>le macchie nere sono bianche</i>	p. 343
jeszcze próba.....	p. 346
ancora un tentativo.....	p. 347
“ <i>Der Tod ist ein Meister aus Deutschland</i> ”.....	p. 348
“ <i>Der Tod ist ein Meister aus Deutschland</i> ”.....	p. 349
życie w cieniu.....	p. 352
una vita nell’ombra.....	p. 353
Kredowe koło.....	p. 356
Cerchio di gesso.....	p. 357

*** <i>Wygaśnięcie Absolutu niszczy</i>	p. 360
*** <i>L'estinzione dell'Assoluto annienta</i>	p. 361
Biedny August von Goethe.....	p. 362
Il povero August von Goethe.....	p. 363
“Sukces” i prośba.....	p. 366
Il “successo” e una richiesta.....	p. 367
więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo?.....	p. 370
e dunque a scrivere poesie si vive troppo a lungo?.....	p. 371
Do Piotra.....	p. 274
A Piotr.....	p. 275
rozmowa z Przyjacielem.....	p. 378
conversazione con un Amico.....	p. 379
zawsze fragment (1996)	
sempre un frammento (1996)	
Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym.....	p. 382
Francis Bacon ovvero Diego Velázquez sulla poltrona del dentista.....	p. 383
zawsze fragment.....	p. 398
sempre un frammento.....	p. 399
Zwiastowanie.....	p. 406
Annunciazione.....	p. 407
*** <i>pusty pokój</i>	p. 410
*** <i>camera vuota</i>	p. 411
Przypomnienie.....	p. 412
Promemoria.....	p. 413
czego byłoby żal.....	p. 416
di cosa avere rimpianto.....	p. 417
zawsze fragment. <i>recycling</i> (1999)	
sempre un frammento. <i>recycling</i> (1999)	
zadanie domowe.....	p. 418
compito per casa.....	p. 419

z ust do ust.....	p. 420
di bocca in bocca.....	p. 421
Zaćmienie światła.....	p. 424
Eclisse di luce.....	p. 425
Zwierciadło.....	p. 428
Lo specchio.....	p. 429
szara strefa (2002)	
zona grigia (2002)	
pajęczyna.....	p. 430
ragnatela.....	p. 431
*** <i>na drodze</i>	p. 434
*** <i>sulla strada</i>	p. 435
Szara strefa.....	p. 438
Zona grigia.....	p. 439
*** <i>I znów się zaczyna</i>	p. 442
*** <i>E di nuovo comincia</i>	p. 443
Jest taki pomnik.....	p. 446
C'è una statua.....	p. 447
Rozmowa z Panem Scardallim (apokryf)	p. 452
Conversazione con il Signor Scardanelli (apocrifo).....	p. 453
Dlaczego piszę?	p. 456
Perché scrivo?	p. 457
Appendix.....	p. 458
Appendice.....	p. 459
Tołstoj.....	p. 460
Tolstoj.....	p. 461
Wiosna.....	p. 462
Primavera.....	p. 463
Wieczór.....	p. 464
Sera.....	p. 465
Dos moi pou sto.....	p. 466
Dos moi pou sto.....	p. 467

Zdarzenie.....	p. 468
Avvenimento.....	p. 469
Wyjście (2004)	
Uscita (2004)	
*** <i>biel się nie smuci</i>	p. 470
*** <i>il bianco non si rattrista</i>	p. 471
Kamień filozoficzny.....	p. 472
Pietra filosofale.....	p. 473
Słowa.....	p. 474
Parole.....	p. 475
*** <i>Dostojewski mówił</i>	p. 476
*** <i>Dostoevskij diceva</i>	p. 477
Palec na ustach.....	p. 478
Il dito alla bocca.....	p. 479
Ostatnia rozmowa.....	p. 480
Ultima conversazione.....	p. 481
Kup kota w worku (2008)	
Compra a scatola chiusa (2008)	
normalny poeta.....	p. 482
un poeta normale.....	p. 483
Ostatnia wolność (2012)	
L'ultima libertà (2012)	
***(<i>fragmenty</i>).....	p. 486
***(<i>frammenti</i>).....	p. 487
Listy do W... ..	p. 492
Lettere a W... ..	p. 493
Na 60. rocznicę ślubu.....	p. 494
Per il 60° anno di matrimonio.....	p. 495
Znalezisko.....	p. 496
Reperto.....	p. 497

Ostatnia wolność.....	p. 498
L'ultima libertà.....	p. 499
*** <i>ciężko jest wracać</i>	p. 500
*** <i>è dura tornare</i>	p. 501

Bibliografia delle opere citate

- Adamowska J., *Różewicz wobec "sprawy Heideggera"*, in: J. M. Ruszar, *Ewangelia odrzuconego*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.
- Adamowska J., *Sens kobaltu. Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza spotkania z malarzami*, PWM Edition, Kraków 2018.
- Antoniuk M., *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.
- Antoniuk M., *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2017
- Antoniuk M., *Piszę, więc jestem...Profesor Stanisław Jaworski i krytyka genetyczna*, "Ruch Literacki" LIX (2018), f. 5 (350).
- Baltrušaitis J., *Le miroir: révélations, science-fiction et fallacies*, A. Elmayan-Le Seuil, Paris 1978.
- Balcerzan E., *Vuoti, continuazioni, triangoli. La poesia polacca degli anni 1989-1993*, "Europa Orientalis" 13 (1994).
- Bem P., *Dynamika wariantu. Miłosz tekstologicznie*, Znak, Kraków 2017.
- Bem P., Cybulski Ł., *Genetyka tekstów Pierre'a-Marca de Biasiego a polska recepcja krytyki genetycznej*, in M. Prussak, P. Bem. Ł. Cybulski, *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*, IBL PAN, Warszawa 2017.
- Beyer A., *Reisen – Bleiben – Sterben. Die Goethes in Rom*, in: K. Manger (a cura di), *Italienbeziehungen des klassischen Weimar*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1997.
- Bieńkowski Z., *Poezja dla dorosłych*, "Nowe Książki" n. 2-3 (1992).
- Black J., A. Green, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia*, The British Museum Press, 1992.
- Błoński J., *Poeci i inni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956.
- Bonhoeffer D., *Gemeinsames Leben*, Chr. Raifer Verlag, München 1951.
- Browarny W., *Tadeusz Różewicz i nowoczesna tożsamość*, Universitas, Kraków 2013.
- Brzozowski J., *Mieszkaniec krainy bez świata*, in: *Dlaczego Różewicz*, a cura di J. Brzozowski, Jerzy Poradecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1993.
- Bukowiecka M., *Dzieło jako proces*, "Czytanie Literatury" nr 6 (2017).
- Burkot S., *Różewicz*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987.
- Celan P., *Tübingen, Jänner*, trad. di Luigi Reitano,
https://www.anteremedizioni.it/files/file/anterem_95/Paul_Celan.pdf (ultimo accesso: 31.10.2021).
- Chrystus w oczach nie-chrześcijan*, "Znak", nr 10 (1998).
- Cierni K., *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2018.
- Cieślak R., *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.
- Cieślak R., *Widzenie Różewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.
- Colli G., *Filosofia dell'espressione*, Adelphi, Milano 1969.
- Collot M., *Tendances de la genèse poétique*, "Genesis" nr. 2 (1992).
- Contini G., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970.
- Contini G., *Come lavorava l'Ariosto (18 luglio 1937)*, in: Idem, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino 1988.

- Dąbwska I., *Sur les fonctions sémiotiques du silence*, "Revue de Métaphysique et de Morale", nr. 3 (1970).
- Dąbrowski T., *Cytat i kolaż: o Różewiczowskiej poetyce fragmentu*, "Słupskie Prace Filologiczne. Serie Filologia Polska", 2 (2004).
- T. Dąbrowski, *Kot w butach. Recenzja książki Tadeusza Różewicza "Kup kota w worku"*, "Polityka" 23/09/2008, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/268218,1,recenzja-ksiazki-tadeusz-Rozewicz-kup-kota-w-worku.read> (ultimo accesso 5/11/2021).
- Dakowicz P., *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusz Różewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015
- Dawidowicz-Chymkowska O., *Przez kreślenie do kreacji: analiza procesu twórczego, zapisanego w brulionach dzieł literackich*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2007.
- De Biasi P. M., *La genetica testuale*, Aracne, Roma 2014.
- Derrida J., *Pardonner. L'impardnable et l'imprescriptible*, Galilée, Paris 2012.
- Dębicz M., *Wstęp*, in J. Różewicz, *Wiersze*, Miejski Dom Kultury w Radomsku, Radomsko 2018.
- Didi-Huberman G., *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, Paris 2007.
- Dionigi Aeropagita, *Teologia mistica*, in Idem, *Tutte le opere*, a cura di P. Scazzoso, E. Bellini, Bompiani, Milano 2009.
- Drewnowski T., *Walka o oddech*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990.
- Drewnowski T., *Walka o oddech. Bio-poetyka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
- Drzewucki J., *Smaki słowa. Szkice o poezji*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999.
- Drzewucki J., *Lekcje u Różewicza*, Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, Wrocław 2018.
- Eco U., *Sugli specchi e altri saggi*, La nave di Teseo, Milano 2018.
- Eco U., *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1997.
- Eckhart M., *Werke*, Band I, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1993.
- Eliade M., *Das Heilige und das Profane*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1957.
- Fink E., *Spiel als Weltsymbol*, W. Kohlhammer, Stuttgart 1960.
- Fiut A., *Po śmierci Boga (O twórczości Tadeusza Różewicza)*, "Teksty Drugie", nr. 3 (1993).
- Flaszen L., *Dyskusja o poezji Tadeusza Różewicza*, "Życie Literackie" nr. 31 (1954).
- Flaszen L., *Laurka dla najmłodszego klasyka*, "Przegląd Kulturalny", nr. 9 (1958).
- Florenskij P., *Ikonostas*, Mifril, Russkaja Kniga, Sankt-Petersburg 1993.
- Florenskij P., *La colonna e il fondamento della verità. Saggio di teodicea ortodossa in dodici lettere*, introduzione e cura di E. Zolla, Rusconi, Milano 1974.
- Florenskij P., *Ikonostas i inne szkice*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1981.
- Fornari F., *Pracownia pisarska – o brulionach Zbigniewa Herberta*, "Teksty drugie" 6 (2015).
- F. Fornari, *O brulionach wiersza Pan Cogito i wyobraźnia*, "Konteksty kultury" 15 (2018).
- Friedrich H., *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1956.
- Ghilardi M., *L'enigma e lo specchio. Il problema del volto nell'esperienza artistica contemporanea*, Esedra, Padova 2009.

- Giaveri M. T., *Castelli di carte e destini incrociati: la critica genetica nella tradizione italiana*, in: M. T. Giaveri, A. Grésillon (a cura di), *I sentieri della creazione. Tracce traiettorie modelli*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 1994.
- Gliński M., *Skryty poeta: Różewicz w słowach innych*, "Culture.pl" (25.04.2014), <https://culture.pl/pl/artykul/skryty-poeta-rozewicz-w-slowach-innych>.
- Golahny A., *Rembrandt's Reading. The Artist's Bookshelf of Ancient Poetry and History*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2003.
- Gorządek E. et al., *Słownik malarzy polskich*, Warszawa 2001.
- Górska I., *Literatura na próbę. Między literaturą a komentarzem: Różewicz - Witkacy - Kantor*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013.
- Grésillon A., *La critique génétique française : hasards et nécessités*, in: M. T. Giaveri, A. Grésillon (a cura di), *I sentieri della creazione. Tracce traiettorie modelli*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 1994.
- Grésillon A., *La critique génétique, aujourd'hui et demain*, "L'Esprit Créateur" Vol. 41, nr. 2 (2001).
- Grochowska M., "Skrzętni badacze naszych korzeni zdemaskują nasze pochodzenie". *Getto w Radomsku Tadeusz Różewicz zapamiętał na całe życie*, "Gazeta Wyborcza", Magazyn Wyborczej, 5 maja 2018. <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,23357025,skrzetni-badacze-naszyc-korzeni-zdemaskuja-nasze.html> (ultimo accesso 28.11.2021).
- Gutowski W., *Aluzje biblijne i symbolika religijna w poezji Tadeusza Różewicza*, "Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Filologia Polska", fasc. 32 (193), 1989.
- Halkiewicz-Sojak G., *Znalazłem ciszę...Tadeusz Różewicz w szkole Cypriana Norwida*, Instytut Literatury, Kraków 2021.
- Hartmann B., *Poesie? Lyrik? Dichtung? Gedichte? – Anmerkungen zur Übersetzung eines Schlüsselworts in Tadeusz Różewicz's Werk und Poetik*, "Transfer", 2017.
- Hay L., *La naissance du texte*, ensemble réuni par Louis Hay, José Corti, Mayenne 1989.
- Hay L., *Genetic Criticism: Another Approach to Writing?*, in: S. Plane et al., *Research on Writing: Multiple Perspectives*, The WAC Clearinghouse, Fort Collins 2017.
- Heck D., *Różewicz mistyczny: z notatek*, "Teksty Drugie" nr 2 (26) (1994).
- Heck D., *Bez znaku, bez śladu, bez słowa. W kręgu problemów duchowości we współczesnej literaturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004.
- Heck D., *Zamiennik estetyczny w kenotycznych pejzażach Tadeusza Różewicza. Impresje o milczeniu*, in: *Literatura, kultura religijna, polskość*, a cura di K. Koehler, W. Kudyba, J. Sikora, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2015.
- Heidegger M., *Wozu Dichter?*, in: Idem, *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1963.
- Herling-Grudziński G., *Scrittori polacchi d'oggi*, "Tempo presente" nr. 8 (1957).
- Herling-Grudziński G., *Dziennik pisany nocą*, 16 VI 1976, "Kultura", Paryż, nr. 6 (1977).
- Hertz J. H., *The Pentateuch and Haftorahs*, Soncino Press, London 1960.
- Hölderlin F., *Le liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Adelphi, Milano 1977.
- Hölderlin F., *Tutte le liriche. Edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Luigi Reitani*, Mondadori, Milano 2001.

- Hugo V., *Cromwell*, in: V. Hugo, *Oeuvres completes*, Editions J. Hetzel, Paris 1881.
- Italia P., *Che cos'è la filologia d'autore*, Carocci, Roma 2010.
- Iwaszkiewicz J., *Ze wspomnień*, "Poezja" n. 11 (1971).
- Januszkiewicz J., *Różewicz - nihilista*, "Teksty Drugie" nr. 3 (2007).
- Jaworski S., *Awangarda*, Wydawnictwo WSiP, Warszawa 1992.
- Jaworski S., *Gry tekstowe Tadeusza Różewicza*, in *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, a cura di W. Browarny, universitas, Kraków 2007.
- Kantor T., *Wielopole, Wielopole*, Kraków-Wrocław 1984.
- Kantor T., *Pisma. Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, Ossolineum, Wrocław 2005.
- Kłak T., *Liryki lozańskie Tadeusza Różewicza*, "Roczniki Humanistyczne" t. XIX, fasc. 1 (1971).
- Kłak T., *Liryka sodalis. O juveniliach poetyckich Tadeusza Różewicza*, in *Idem, Spojrzenia*, Biblioteka Śląska, Katowice 1999.
- Kłoczowski J. A., *Drogi człowieka mistycznego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
- Kristeva J., *Semeiotikè. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano 1978.
- Kruszewski W., *Deus desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2005.
- Kruszewski W., *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010.
- Kuniczuk-Trzciniowicz A., *Czytane pod skreśleniem. Sienkiewiczowskie bruliony nowel jako wskazówki do analizy procesu twórczego*, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Truskaw 2017.
- Kunz T., *Tadeusza Różewicza poetyka negatywna*, in: *Literatura wobec niewyraźnego*, a cura di W. Bolecki, E. Kuźma, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1998.
- Kunz T., *"Un subdolo anziano nichilista". L'opera "tarda" di Tadeusz Różewicz*, in: *La lezione dei vecchi maestri*, a cura di S. De Fanti, Forum, Udine 2007.
- Kunz T., *Bio-grafia Tadeusza Różewicza*, in: *Próba rekonstrukcji. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, a cura di T. Kunz, J. Orska, emg, Kraków 2014.
- Kunz T., *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza od poetyki tekstu do poetyki kultury*, Universitas, Kraków 2015.
- Kunz T., *Więcej niż słowa. Literatura jako forma istnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.
- Kwiatkowski J., *Klucze do wyobraźni. Szkice o poetach współczesnych*, PIW, Kraków 1973.
- Lacoue-Labarthe P., *Poetry as Experience*, Standford University Press, Standord California 1999.
- Lausberg H., *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischehn, englischen und deutschen Philologie*, Max Hueber Verlag, München 1990.
- Legeżyńska A., *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznańskie Studia Polonystyczne, Poznań 1999.
- Lorenc I., *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2001.

- Levin Ju. I., *Lo specchio come potenziale oggetto semiotico*, in: *Il simbolo e lo specchio. Scritti della scuola semiotica di Mosca-Tartu*, a cura di R. Galassi, M. De Michiel, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli 1997.
- Lotman J. M., *La semiotica dello specchio e della specularità*, in: *Il simbolo e lo specchio. Scritti della scuola semiotica di Mosca-Tartu*, a cura di R. Galassi, M. De Michiel, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli 1997.
- Lyon J. K., *Paul Celan and Martin Heidegger. An Unsolved Conversation 1951-1970*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2006.
- Łukasiewicz J., *Zwiastowanie poezji*, "Odra" nr. 5 (1997).
- Łukasiewicz J., *TR*, Universitas, Kraków 2012.
- Łukasiewicz J., *Wyrzucanie śmieci*, in A. Hawalej, T. Różewicz, *Śmietnik*, Warstwy, Wrocław 2016.
- Majchrowski Z., *Poezja jak otwarta rana (Czytając Różewicza)*, PIW, Warszawa 1993.
- Marinelli L., *Letteratura dell'età barocca*, in *Storia della letteratura polacca* a cura di L. Marinelli, Einaudi, Torino 2004.
- Marinelli L., *Z come Zen in Un alfabeto del mondo*, a cura di A. Ceccarelli, L. Marinelli, M. Piacentini, Donzelli, Roma 2016.
- Marinelli L., *Merda, potere e verità (da San Francesco a Wat)*, in *Il corpo degli altri*, a cura di A. Belozorovitch, T. Gennaro, B. Ronchetti, F. Zaccone, Sapienza Università Editrice, Roma 2020.
- Michałowski P., *Elegia na śmierć poezji*, "Nowe Książki" 1992 nr. 2-3 pp. 54-57.
- Michałowski P., *Między aforyzmem a kolażem*, in *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, a cura di W. Browarny, Universitas, Kraków 2007.
- Michnik B., *Wstęp do Historii*, in T. Różewicz, *Historia pięciu wierszy*, Biuro Literackie, Wrocław 2011.
- Mickiewicz A., *Dziela wszystkie*, tom III, a cura di T. Pini, Nakład księgarni H. Altenberga, Lwów 1913.
- Mitosek Z., *Od dzieła do rękopisu. O francuskiej krytyce genetycznej*, "Pamiętnik Literacki" nr. 4 (1990).
- Mondin B., *Il problema del linguaggio teologico dalle origini ad oggi*, Editrice Queriniana, Brescia 1971.
- Morawiec E., *Tadeusz Różewicz*, "Życie literackie" 1981, nr 42.
- Mortara Gravelli B., *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1998.
- Mrugalski M., *Tadeusza Różewicza teoria barw*, Universitas, Kraków 2007.
- Neher A., *L'esilio della parola. Dal silenzio biblico al silenzio di Auschwitz*, Marietti, Genova 1991.
- Nicolai R., *Filologia e nuove mode critiche*, "Ricerche Slavistiche", Vol. 14 (2016).
- Nietzsche F., *Menschliches, Allzumenschliches. I und II*, a cura di G. Colli – M. Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, München 1967-77.
- Olivetti A., *Texas 1944: intensità pittorica di Burri*, "il manifesto" 7/06/2019 <https://ilmanifesto.it/texas-1944-intensita-pittorica-di-burri/> (ultimo accesso 05/11/ 2021).
- Orliński M., *In progress*, in "Kresy" nr 3/2009, <<http://members.upcpoczta.pl/m.orlinski4/kupkotawworku.htm>> (ultimo accesso: 09.07.2021).
- Pelc J., *Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, PWN, Warszawa 2001, p. 143.
- Pleśniarowicz K., *Kantor, Wielka Litera*, Warszawa 2018.

- Prandi M., *Una figura testuale del silenzio: la reticenza*, in: *Dimensioni della linguistica*, a cura di M. E. Conte, A. Giacalone Ramat, P. Ramat, Franco Angeli editore, Milano 1990.
- Przybylski R., *Droga do Emaus*, "Odra" nr. 5 (1970).
- Przybylski R., *Baśń zimowa. Esej o starości*, Sic!, Warszawa 1998.
- Przybylski R., *Różewicz i Bacon. Inscenizowany dialog*, in: *Tadeusz Różewicz i obrazy*, a cura di A. Stankowska A., M. Śniedziwska, M. Telicki, *Tadeusz Różewicz i obrazy*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2015.
- Prussak M., Bem P., Cybulski Ł., *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*, IBL PAN, Warszawa 2017.
- Puzyna K., Różewicz T., *Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej*, in: S. Ćburkot, *Różewicz*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987.
- Roat F., *Beatitudine: Angelus Silesius e il pellegrino cherubico*, Ancora, Milano 2019.
- Rosales Rodriguez A., *Wspólna twarz – Różewicz, Rembrandt i starość*, in *Tadeusz Różewicz i obrazy*, a cura di A. Stankowska A., M. Śniedziwska, M. Telicki, *Tadeusz Różewicz i obrazy*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2015.
- Rosenkranz K., *Ästhetik des Häßlichen*, Verlag der Gebrüder Bornträger, Königsberg, 1853.
- Różewicz T., "Apocalypsis cum figuris" (*W Laboratorium Jerzego Grotowskiego*), "Odra" n. 7–8 (1969).
- Różewicz T., *Wybór między wierszami i poezją*, "Odra" n. 9 (1995).
- Różewicz T., *Posłowie*, in: L. Staff, *Kto jest ten dziwny nieznajomy*, PIW, Warszawa 1976.
- Ruszar J. M., *Ewangelia odrzuconego*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.
- Ruszar J. M., *Mane Tekel Fares. Obrazy Boga w twórczości Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Naukowe ATH, Bielsko-Biała-Kraków 2019.
- Sala M. V., *La poesia dell'ultimo Montale fra "trionfo della spazzatura" e ritorno del passato*: <<https://site.unibo.it/griseldaonline/it/didattica/maria-vittoria-sala-poesia-ultimo-montale-trionfo-spazzatura-ritorno-passato>> (ultimo accesso: 09.07.2021).
- Safranski R., *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit*, Carl Hanser Verlag, München - Wien 1994.
- Said E., *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*, Pantheon Books, New York 2006.
- Sanguineti E., *Segnalibro*, Feltrinelli, Milano 1982.
- Sanguineti E., *Per Tadeusz*, in T. Różewicz, *Bassorilievo*, a cura di B. Adamska Verdiani, Scheiwiller, Milano 2004.
- Segre C., *Critique des variantes et critique génétique*, "Genesis" nr. 7 (1995).
- Segre C., *Philologie italienne et critique génétique*. Entretien avec Maria Teresa Giaveri (en collaboration avec Elena Durante), "Genesis", n. 30 (2010).
- Siatkowski Z., *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, "Pamiętnik Literacki" 1958 (49/3).
- Silesius A., *Il pellegrino cherubico*, a cura di G. Fozzer, M. Vannini, edizioni paoline, Milano 1989.
- Simmel G., *Rembrandt. An Essay in the Philosophy of Art*, Taylor&Francis Group, New York 2005.
- Sławiński J., *Próba porządkowania doświadczeń*, in: Idem, *Teksty i teksty*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1990.
- Skrendo A., *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Universitas, Kraków 2002.
- Skrendo A., *Przedem Różewicz*, IBL, Warszawa 2012.

- Skrendo A., *Przepisywanie Różewicza*, in: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, a cura di W. Browarny, universitas, Kraków 2007.
- Skrendo A., *Wstęp*, in: T. Różewicz, *Wybór poezji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2016.
- Sławiński J., *Próba porządkowania doświadczeń*, in: Idem, *Teksty i teksty*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1990.
- Sobolewska A., *Poeci wobec niewyraźnego*, in: *Literatura wobec niewyraźnego*, a cura di W. Bolecki, E. Kuźma, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1998.
- Sobolewski T., *Nihilista który wierzył*, "Wyborcza.pl", 2014:
 <https://wyborcza.pl/1,75517,15852972,Nihilista_ktory_wierzyl_o_Tadeuszu_Rozewiczu_pisze.html> (ultimo accesso: 09.07.2021).
- Sokoloski R., *nie chcę nie dbam żartuję...*, in: *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, Biuro Literackie, Wrocław 2011.
- Solski Z. W., *Fiszki Tadeusza Różewicza. Technika kompozycji w dramacie i poezji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2011.
- Stankowska A., Śniedziewska M., Telicki M., *Tadeusz Różewicz i obrazy*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2015.
- Steiner G., *Language and Silence*, Yale University Press, New Haven and London 1998.
- Stolarczyk J., *Dopowiadając to i owo*, in: T. Różewicz, *To i owo*, Biuro Literackie, Wrocław 2012.
- Szczukowski D., *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Universitas, Kraków 2008.
- Szondi P., *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino 2000
- Śniedziewska M., *Rembrandt w Zwierciadle Różewicza*, in *Tadeusz Różewicz i obrazy*, a cura di A. Stankowska A., M. Śniedziewska, M. Telicki, *Tadeusz Różewicz i obrazy*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2015.
- Świeściak A., *Kryzys, śmierć sztuki i estetyki*, in *Próba rekonstrukcji. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, a cura di T. Kunz, J. Orska, emg, Kraków 2014.
- Święch Z., *Ponowny pogrzeb Jana Kochanowskiego w 400 rocznicę śmierci*, „Przekrój” 27 (1984).
- Tagliapietra A., *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- Tramer M., *Budnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.
- Trzeciak Huss J., *„Ty wiesz i słyszysz / Ja słyszę i wiem”. O poetyckim dialogu Tadeusza i Jana Różewiczów*, in: *Próba rekonstrukcji*, a cura di T. Kunz, J. Orska, emg, Kraków 2014.
- Ubertowska A., *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Universitas, Kraków 2001.
- Ward J., *Eliot w oczach trzy polskich pisarzy*, Universitas, Kraków 2002.
- Wierski D., *Twarz ludzka jest krainą. Wokół kontekstów Videotryptyku Różewiczowskiego Piotra Lachmanna*, <https://edukacjafilmowa.pl/twarz-ludzka-jest-kraina-wokol-kontekstow-videotryptyku-rozewiczowskiego-piotra-lachmanna/> (ultimo accesso 18.01.2022).
- Woźniak-Łabieniec M., *From Literary Archives of the 19th and 20th century*, “Acta Universitatis Lodziensis”, 4 (55) (2019).

- Woźniak-Łabieniec M., *From Manuscript to First Printed Edition. On the Early Variants of the Poem Ranny by Tadeusz Różewicz*, "Acta Universitatis Lodziensis" 4(55) (2019).
- Weil S., *Attente de Dieu*, Éditions Fayard, Paris 1966.
- Wierski D., *Twarz ludzka jest krainą. Wokół kontekstów Videotryptyku Różewiczowskiego Piotra Lachmanna*, <https://edukacjafilmowa.pl/twarz-ludzka-jest-kraina-wokol-kontekstow-videotryptyku-rozewiczowskiego-piotra-lachmanna/> (ultimo accesso 18.01.2022).
- Wójcik T., *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2005.
- Wyka K., *Różewicz parokrotnie*, PIW, Warszawa 1977.
- Zarębiana Z., *Horyzont metafizyczny w późnej twórczości Tadeusza Różewicza*, in J. M. Ruszar, *Ewangelia odrzuconego*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.
- Zieniewicz A., *Różewicz – cisza wiersza (zapiski)*, "Poezja" fasc. 5/6 (1982).
- Żukowski T., *Obrazy Chrystusa w twórczości Aleksandra Wata i Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2013.

Opere poetiche di Tadeusz Różewicz

- Różewicz T., *Utwory zebrane*, t. 1-XII, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003-2006.
- Różewicz T., *Historia pięciu wierszy*, Biuro Literackie, Wrocław 2011.
- Różewicz T., *Ostatnia wolność*, Biuro Literackie, Wrocław 2015.
- Różewicz T., *Wybór poezji*, a cura di A. Skrendo, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2016.
- Różewicz T., *Wiersze odzyskane*, a cura di P. Dakowicz, Biuro Literackie, Kołobrzeg 2021.

Conversazioni, interviste, corrispondenza

- Braun K., Różewicz T., *Języki teatru*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989.
- Dedecius K., Różewicz T., *Listy 1961 – 2013*, t. I-II, a cura di A. Lawaty, M. Zybura, Universitas, Kraków 2017.
- Milosz C., Różewicz T., *Braterstwo poezji. Korespondencja, wiersze i inne dialogi (1947-2013)*, a cura di Emil Pasiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2021.
- Przybylski R., Różewicz T., *Listy i rozmowy (1965-2014)*, a cura di K. Czerni, Sic!, Warszawa 2019.
- Różewicz T., Nowosielscy Z., J., *Korespondencja*, a cura di K. Czerni, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.
- Różewicz T., Hawalej A., *Śmietnik*, Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, Wrocław 2016.
- Stolarczyk J. (a cura di), *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, Biuro Literackie, Wrocław 2011.

Traduzioni italiane delle opere di Tadeusz Różewicz

- Różewicz T., *Cartoteca*, trad. di A. M. Raffo, "Sipario", 208/209 18 (1963).
- Różewicz T., *Colloquio con il principe*, a cura di C. Verdiani, Mondadori, Milano 1964.
- Różewicz T., *Il quanto rosso e altre poesie*, trad. di C. Verdiani, Libri Scheiwiller, Milano 2003.
- Różewicz T., *Bassorilievo*, trad. di B. Verdiani, Libri Scheiwiller, Milano 2004.
- Różewicz T., *Le parole sgomente*, a cura di S. De Fanti, Metauro Edizioni, Udine 2007.
- Różewicz T., *Vedo meglio quando chiudo gli occhi*, a cura di P. Statuti, Progetto Cultura, 2019.

Sitografia

ITEM <http://www.item.ens.fr> (ultimo accesso 7/01/2022).

“Forum Poetyki”, n. 21 (2020) <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/fp/issue/view/1733> (ultimo accesso 8/01/2022).

FilmPolski.pl, *Tadeusz Różewicz: Twarze*, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1238759> (ultimo accesso 17/08/2021).