

EUROPA ORIENTALIS 43 (2024)

SZYMBORSKA E LIPSKA.

JAZZ, FUGHE, VARIAZIONI E METAFORE

*Marina Ciccarini*

Nell'ambito di quella interdisciplinarietà alla quale, con sempre maggiore insistenza, umanisti e scienziati stanno tornando dopo aver sperimentato, con esiti talora del tutto contrari a quelli attesi, l'ebbrezza della superspecializzazione, risalta per la sua particolarità l'intrigante progetto pilota intitolato "Talk to Marshall" di Paolo Granata, professore di *Book and Media Studies* presso il St. Michael's College dell'Università di Toronto, che intende creare il primo corso accademico tenuto interamente dall'Intelligenza Artificiale. Si tratta di una chatbot, cioè di un software progettato per simulare, in un corso universitario, una conversazione con un essere umano, programmata – in questo caso specifico – da uno studente di *computer science* e da un dottorando in scienze umanistiche che nutriranno l'I.A. degli studi critici e di tutta la produzione scientifica di Marshall McLuhan, sociologo, filosofo, critico letterario canadese scomparso nel 1980, al fine di poter discutere direttamente con lui della sua dottrina, delle sue idee.<sup>1</sup>

Tra le tante, importanti implicazioni di questo progetto, che tocca il cuore dell'ampio e attualissimo dibattito sull'uso dell'Intelligenza Artificiale e che potrebbe forse rivoluzionare il campo esteso dell'apprendimento e dell'istruzione, è lecito interrogarsi sull'eventuale applicabilità di una simile prospettiva in ambito umanistico e, nello specifico, nell'esegesi e nella presentazione di un corpus poetico. Fino ad oggi, infatti, abbiamo letto di intelligenze artificiali in grado di emulare quasi alla perfezione stili e toni di scrittura di autori famosi, ma non di dialogare con questi ultimi in maniera critica al fine di comprendere la natura intrinseca, il senso profondo delle loro opere letterarie. Da questo punto di vista, "Talk to Marshall" sembra essere un progetto del tutto rivoluzionario. Secondo Paolo Granata, per ottenere i risultati attesi e sfruttare

---

<sup>1</sup> Cf. P. Granata, *Tutti alle lezioni del professor AI*, "La Lettura", inserto del "Corriere della Sera", 16 luglio 2023, <<https://www.pressreader.com/italy/corriere-della-sera-la-lettura/2023-0716/281651079580765>> (8.4.2024).

al meglio le possibilità insite in tale tipo di interazione progettuale: “Occorre imparare a parlare con la macchina, a porre le giuste domande nel suo modello di linguaggio. [...] Non c’è logica ma dialogo: [l’intelligenza artificiale] chiede il nostro intervento, noi dobbiamo saper domandare”.<sup>2</sup> Tuttavia, uniformarsi al linguaggio della macchina solleva problematiche non soltanto tecniche ma anche filosofiche: come analizzare la lingua della poesia, caratterizzata da funzioni di natura referenziale ed emotiva, e come cavarsela con la polisemia, con quella pluralità ed ambiguità di significati racchiusi in ogni componimento poetico o musicale, in ogni manifestazione artistica?<sup>3</sup>

A questo riguardo, ad esempio, è nota la reticenza dei poeti novecenteschi a parlare di poesia. Pensiamo a Ewa Lipska e Wisława Szymborska: di quest’ultima ricordiamo il passo nella sua prolusione al Nobel in cui si soffermava sul fatto che l’ispirazione è impossibile da spiegare perché è un impulso interiore incomprensibile e che un poeta, con i suoi versi, si pone in continuazione domande a cui riesce a dare risposte soltanto inadeguate e insufficienti finché – sottolineava con ironia – “gli storici della letteratura non legheranno insieme con un grande fermaglio queste successive prove della sua insoddisfazione, chiamandole ‘patrimonio artistico’”.<sup>4</sup> Per Szymborska, in altre parole, spiegare le proprie poesie, dunque il proprio mondo interiore, equivaleva, senza mezzi termini, a “perdere l’anima”.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Ivi.

<sup>3</sup> “Che cosa significa ‘capire il significato’? La domanda è tutt’altro che banale, e va al cuore del problema. [...] Nell’ultima parte della sua vita Wittgenstein ha affrontato direttamente questa domanda cruciale. Nel suo libro *Ricerche filosofiche* ha proposto una risposta semplice e folgorante: il ‘significato’ di una parola, una frase, un’espressione, un’esclamazione, non è altro che l’uso che ne facciamo nella realtà concreta della nostra vita. [...] ‘Capire’, quindi, significa sapere usare. [...] Se davvero il significato non è altro che l’uso, allora in che senso i modelli linguistici ‘non capiscono il significato’, mentre noi lo capiremmo?” (C. Rovelli, *C’è bisogno di intelligenza naturale*, “La Lettura”, inserto del “Corriere della Sera”, 18 febbraio 2024, <<https://www.pressreader.com/italy/corriere-della-sera-la-lettura/20240218/281560885-716725>> – 8.4.2024). Come si vede, la questione è controversa e del tutto aperta e solleva domande che coinvolgono filosofia, neuroscienze e fisica quantistica.

<sup>4</sup> W. Szymborska, *Il poeta e il mondo. Discorso tenuto in occasione del conferimento del premio Nobel*, in Eadem, *Opere*, a c. di P. Marchesani, Milano, Adelphi, 2008, p. 1043. “Ho menzionato l’ispirazione. Alla domanda su che cosa essa sia, ammesso che esista, i poeti contemporanei danno risposte evasive. Non perché non abbiano mai sentito il beneficio di tale impulso interiore. Il motivo è diverso. Non è facile spiegare agli altri qualcosa che noi stessi non capiamo” (ivi, pp. 1041-1042).

<sup>5</sup> Cf. l’intervista con T. Nyczek reperibile online e inserita nel corso di un programma radiofonico intitolato *Szymborska o Szymborskiej, czyli radiowy autoportret poetki*, andato in onda il 30 giugno 2023 su *Polskie radio – Dwójka*, nella rubrica “Strefa literatury”: <<https://www.pol->

D'altro canto, qualche anno fa, anche Ewa Lipska, con una delle sue metafore brillanti ed efficaci, ha affermato di scrivere poesie perché non sa suonare il pianoforte: ciò che invidia alla musica e alla pittura è infatti il linguaggio delle note e dei colori, nitido senza possibilità di fraintendimenti. Il poeta, invece, a suo avviso, “ha a disposizione un materiale sfuggente e magmatico, è un funambolo che cammina sul filo del significato a volte ambiguo di ogni singola parola e deve perciò dedicarsi completamente a rendere il suo linguaggio quanto più possibile preciso ma anche, come le impronte digitali, irripetibile e originale”.<sup>6</sup>

L'irripetibilità e l'originalità sono senza dubbio la cifra distintiva della poetica di entrambe, legate da una solida e imperitura amicizia poco o nulla intaccata dai ventidue anni di differenza anagrafica che le separano. Tra le non frequenti consonanze possibili nella loro visione del mondo va annoverato senza dubbio il comune sentire nei confronti della musica, motivo ricorrente nelle parole, non soltanto poetiche, di Lipska, e più pudicamente, ma non meno significativamente, presente nella scrittura e nella vita di Szyborska. Secondo Ewa Lipska la forte sensibilità e propensione alla musica di entrambe può essere spiegata anche con il fatto che Cracovia è sempre stata una città con una forte tradizione cabarettistica, rappresentata al meglio, com'è noto, dallo straordinario caffè-cabaret letterario *Piwnica pod baranami*, con il suo eccellente repertorio.

In particolare, di Szyborska è ben nota l'ammirazione profonda per la figura e la musica di Miles Davies e dell'amata Ella Fitzgerald, alla quale ha dedicato una splendida lirica<sup>7</sup> e a cui ha riservato le seguenti parole: “Ella non eseguiva un pezzo, per lei cantare era come respirare. Sono profondamente laica, ma per me è stata un dono del cielo. La vita stessa era nella sua gola”.<sup>8</sup>

---

skieradio.pl/8/2382/Artykul/3198559,szyborska-o-szyborskiej-czyli-radiowy-autoportret-poetki> (8.4.2024).

<sup>6</sup> M. Ciccarini, *Baciarsi con miliardi di bocche...*, postfazione a E. Lipska, *Il lettore di impronte digitali*, a c. di M. Ciccarini, Roma, Donzelli, 2017, p. 89.

<sup>7</sup> Si tratta di *Ella in cielo (Ella w niebie)*, pubblicata nella raccolta *Qui (Tutaj)* del 2009. Cf. W. Szyborska, *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, a c. di P. Marchesani, Milano, Adelphi, 2009, pp. 730-731.

<sup>8</sup> Cf. <<https://www.polskieradio.pl/8/2382/Artykul/3198559,szyborska-o-szyborskiej-czyli-radiowy-autoportret-poetki>> (8.4.2024). È noto che al funerale di Szyborska, tra le altre, furono suonate *Black coffee* e *I cried for you*, due canzoni di Ella Fitzgerald. Nella sua giovinezza la poeta aveva avuto contatti di lavoro anche con la musica classica. Infatti, già nel 1953 “Szyborska aveva iniziato a lavorare nella redazione del settimanale ‘Życie Literackie’, dirigendo la sezione di poesia (fino al 1966). Doveva essere alla ricerca di un'opportunità per arrotondare lo stipendio, dato che chiese al suo datore di lavoro il permesso di accettare un

A tale proposito, come non ricordare la serata d'autore organizzata nel 2009 dalla casa editrice Znak all'Opera di Cracovia per promuovere il volume *Qui (Tutaj)*, nel corso della quale la tromba solista di Tomasz Stańko, uno dei Maestri dell'avanguardia jazz europea, aveva accompagnato, improvvisando, la lettura di alcuni componimenti in versi di Szymborska. Il musicista ricorda con queste parole l'evento: "Trovarsi su un palco con un'artista di tale levatura come Szymborska è stato come suonare con Miles Davis o Keith Jarrett. La musica fluiva da sola dalla mia tromba. [...] La mia tromba accompagnava le poesie lette dalla poeta. Ho notato che i poeti leggono le loro opere in modo diverso dagli attori. È una differenza colossale. Wisława Szymborska aveva una voce bellissima e il suono della sua voce mi ha ispirato moltissimo".<sup>9</sup> In seguito, Stańko darà alla luce un doppio album intitolato *Wisława*, inciso nel 2013 negli Stati Uniti con il suo New York Quartet, formato da partner d'oltre Atlantico e ispirato ai versi della poeta appena scomparsa.

Dunque, Szymborska amava il jazz ed era amata dai jazzisti. In un CD allegato al giornale "Gazeta Wyborcza" (come parte di un album multimediale di quattro dischi per commemorare la vincitrice del Premio Nobel) sono comprese dieci canzoni composte con i testi di alcune liriche della poeta e, tra i musicisti impegnati in questo disco, compaiono i nomi di Grzegorz Turnau, Włodzimierz Nahorny, Andrzej Mundkowski, Andrzej Zieliński e altri noti jazzisti polacchi.<sup>10</sup> Eppure, come sottolinea Ewa Lipska nel corso di un'inter-

---

lavoro aggiuntivo presso la Casa Editrice Musicale di Stato (PWM) su base part-time, cioè 23 ore alla settimana [...]. La poeta assunse l'incarico di consulente letterario e le sue mansioni consistevano nell'editing dei testi letterari inclusi nelle opere musicali pubblicate dalla PWM. Szymborska controllava la correttezza delle traduzioni polacche di poesie in lingua straniera (nelle edizioni di canzoni). Aggiornava l'ortografia. Eliminava le goffaggini lessicali e ritmiche nelle ristampe delle partiture. Doveva anche dare il suo parere sui progetti editoriali. La collaborazione part-time durò solo un anno. In seguito, Szymborska continuò a svolgere lavori occasionali su commissione per la PWM" [trad. it. mia, M.C.]. Cf. H. Milewska, *Szymborska, koloratura i jazz*, "Hi-fi i muzyka. Pismo audiofila i melomana", 2012, 4, <<https://hi-fi.com.pl/artykuly/-muzyka/historie/347-szymborska,-koloratura-i-jazz.html>> (8.4.2024).

<sup>9</sup> Ivi. Per un'analisi di questo evento, cf. A. Reimann-Czajkowska, *Jazz w poezji Wisławy Szymborskiej albo o muzycznym rekwizytorium poetki*, in *Jazz w kulturze polskiej*, a c. di R. Ciesielski, Zielona Góra, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2016, vol. 2, pp. 103-116. Nel 1997, nella sinagoga Tempel di Cracovia, T. Stańko aveva già accompagnato, con le sue improvvisazioni, una lettura pubblica di liriche di Szymborska, alla presenza dell'autrice. Cf. M. Rusinek, *Nic zwyczajnego. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków, Znak, 2016, p. 87 (trad. it. Idem, *Nulla di ordinario. Su Wisława Szymborska*, a c. di A. Ceccherelli, Milano, Adelphi, 2019, p. 62).

<sup>10</sup> Cf. H. Milewska, *Szymborska, koloratura i jazz*, cit.

vista concessa nel 2013 a Michał Montowski, Szyborska non amava che le sue poesie fossero cantate ma si persuase che il binomio poesia e musica potesse essere, talora, opportuno e vincente ascoltando la cantante Łucja Prus interpretare con contrappunto jazzistico la sua lirica *Nulla due volte* (*Nic dwa razy*), in occasione del festival musicale di Sopot del 1965.<sup>11</sup> Tuttavia, Szyborska non si risolse mai a scrivere espressamente testi da mettere in musica anche se, dopo aver ricevuto il Premio Nobel, i principali artisti rock polacchi, tra i quali Budka Suflera, le si erano rivolti, invano, chiedendole di accordare loro questo privilegio.<sup>12</sup>

La musica e la musicalità hanno comunque, senza dubbio, svolto un ruolo significativo nella produzione poetica di Szyborska nelle cui liriche, come scrive Jerzy Wiśniewski:

I motivi musicali, per quanto non così frequenti [...], non sono semplici ornamenti poetici. È vero che si tratta di intarsi minuti che dominano numericamente su serie estese di motivi, rappresentazioni di oggetti o persone associate alla musica, ma la semantica di queste metafore, paragoni o similitudini, efficacemente costruiti in modo da arricchire lo stile dell'espressione poetica, si rivela importante per il messaggio della poesia dell'autrice di *Appello allo Yeti*. Inoltre, la loro analisi dimostra una conoscenza piuttosto ampia dell'arte dei suoni da parte della poeta.<sup>13</sup>

Lo studioso fornisce diverse significative prove a sostegno di questa sua tesi sottolineando come, in generale, se svariati sono i riferimenti musicali presenti nelle opere di Szyborska<sup>14</sup> che spaziano dalla musica leggera, popolare, a

<sup>11</sup> Cf. <<https://jedynka.polskieradio.pl/artukul/839081,Szyborska-nie-chciala-by-jej-poezje-spiewano>> (8.4.2024).

<sup>12</sup> Cf. H. Milewska, *Szyborska, koloratura i jazz*, cit. Anche in Italia il binomio Szyborska-jazz funziona particolarmente bene: da citare ad esempio, tra gli ultimi eventi, una serata svoltasi nell'aprile del 2022 presso il Museo Contemporaneo di Latina e intitolata "The sound of poetry: Wisława Szyborska. Arte e jazz" nel corso della quale Lucia Ianniello, trombettista e compositrice, e il pianista e compositore Paolo Tombolesi, hanno letto poesie di Szyborska inframezzate da brani jazz improvvisati.

<sup>13</sup> J. Wiśniewski, *Wisława Szyborska o muzykach i muzyce*, in Idem, *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich autorów po 1945 roku*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2013, pp. 174-189, qui p. 174. Cf. anche, sul tema, gli studi di Andrzej Hejmej, in particolare *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków, Universitas, 2012 e Idem, *Muzyka w literaturze: perspektywy współczesnych badań*, "Teksty drugie", 63 (2000), 4, pp. 28-36.

<sup>14</sup> Lo studioso fa esplicito riferimento ad alcune liriche presenti nelle raccolte *Appello allo Yeti* (1957), *Sale* (1962), *Ogni caso* (1972), *Grande numero* (1976). Sottolinea, inoltre, la presenza sporadica di argomenti musicali nelle raccolte degli anni successivi, da *Gente sul ponte* (1986) a *Qui* (2009), soffermandosi anche su un paio di ritratti di artisti famosi a cui la poeta

quella colta, sinfonica e operistica, è in particolare nel jazz, nella sua struttura formale e nella sua sostanza, che la poeta trova una significativa e peculiare “affermazione di libertà e indipendenza”.<sup>15</sup> A tale proposito, non sembra una casualità il fatto che il primo ritratto di un musicista si trovi già in una lirica del 1947, dunque relativa agli anni dell’esordio poetico di Szymborska. In *Canzone nera (Czarna piosenka)*, il protagonista è un sassofonista che suona jazz, in particolare uno swing ballabile in coppia, genere molto popolare, a quei tempi, sia in America sia in Europa. Considerato, però, un esempio di musica “degenerata”, dannosa per la sua difformità rispetto ai canoni musicali tradizionali, diviene in breve tempo simbolo di protesta e resistenza, di lotta contro i totalitarismi e torna in auge in Polonia nel secondo dopoguerra.<sup>16</sup> La struttura della lirica szymborskiana è costruita in modo semplice e lineare e, proprio come nello swing, sembra seguire “[...] una specifica progressione ritmica che prevede l’uso di sottili ritardi o anticipi che creano, attraverso un gioco di tensione e rilassamento, un senso di stasi e fluidità musicale”.<sup>17</sup> Queste caratteristiche si riscontrano nella struttura strofica e metrica della poesia, nel rincorrersi di tempi verbali diversi che movimentano o cristallizzano il racconto, con una cadenza particolare, non uniforme. Nello specifico, i versi narrano di un sassofonista e del suo strumento che con la loro musica incorniciano, in apertura e chiusura della lirica, la vicenda di un tale che, ballando in un locale gremito, cade a terra, forse perché aveva bevuto troppo. Ma, così come è caduto, si rialzerà, visto che “è già sopravvissuto a questa guerra”. E la musica continua dolcemente, guidando i movimenti sincopati di chi danza guancia a guancia, cullato dal suono coinvolgente del sassofono, perché l’importante è “socchiudere i pensieri e suonare una canzone nera”, lasciandosi andare al presente.<sup>18</sup> In questa trama narrativa è evidente la dissonanza che si crea tra la caduta dell’uomo e la musica che non si ferma, dilaga e continua a far danzare i ballerini che evitano di calpestare

---

ha dedicato un suo feuilleton, quali *Ella e Przewodnik operowy (Guida all’opera)*, contenuti nella raccolta *Lektury nadobowiązkowe (Lecture facoltative)*. Cf. J. Wiśniewski, *Wisława Szymborska o muzykach i muzyce*, cit., pp. 174-175, 179-181.

<sup>15</sup> Ivi, p. 178. Per un’analisi di questa lirica, cf. anche A. Reimann-Czajkowska, *Jazz w poezji Wisławy Szymborskiej albo o muzycznym rekwizytorium poetki*, cit., pp. 106-109.

<sup>16</sup> Cf. J. Wiśniewski, *Wisława Szymborska o muzykach i muzyce*, cit., pp. 175-176.

<sup>17</sup> “[...] specyficzny przebieg rytmiczny polegający na stosowaniu subtelnych opóźnień lub wyprzedzeń, stwarzających, poprzez grę napięć i rozluźnienie, wrażenie kołysania i płynności muzyki”. Ivi, p. 177.

<sup>18</sup> Cf. W. Szymborska, *Canzone nera*, in Eadem, *Opere*, cit., pp. 10-11, e anche in Eadem, *Canzone nera*, a c. di A. Ceccherelli, trad. di L. Del Sarto, Milano, Adelphi, 2022, pp. 102-103. Per un’analisi di questa lirica, cf. A. Reimann-Czajkowska, *Jazz w poezji Wisławy Szymborskiej albo o muzycznym rekwizytorium poetki*, cit., pp. 106-109.

il malcapitato mantenendo il ritmo, quasi in uno stato ipnotico, pienamente coinvolti nel trascinate “sistema del mondo” del sassofonista, che “non ha bisogno di parole” per affermarsi. Sinestesia, ritmo e metafora lavorano insieme in questa ecfrasi poetica che allude non incidentalmente ad un richiamo musicale di forte impatto emotivo in un periodo storico, come quello immediatamente postbellico, in cui musica e poesia, nonostante tutto, sembrano riuscire ad esprimere l’inesprimibile.

Di un uso evocativo del jazz nei versi di Szyborska discute anche Damian Skawiński nell’analizzare la lirica *Vecchio cantante* (*Stary śpiewak*), presente nella raccolta *Grande numero* (*Wielka liczba*) del 1976.<sup>19</sup>

On dzisiaj śpiewa tak: trala tra la.  
A ja śpiewałem tak: trala tra la.  
Słyszysz pani różnicę?  
I zamiast stanąć tu, on staje tu  
i patrzy tam, nie tam,  
choć stamtąd, a nie stamtąd  
wbiegała, nie jak teraz pampa rampa pam,  
ale całkiem po prostu pampa rampa pam,  
niezapomniana Tschubeck-Bombonieri,  
tylko że  
kto ją pamięta –

Lui oggi canta così: trala tra la  
E io cantavo così: trala tra la.  
Sente la differenza, signora?  
E invece di mettersi qui, lui si mette qui  
e guarda là, non là,  
anche se lei entrava di corsa di là,  
e non di là, non come adesso pampa rampa pam,  
ma semplicemente pampa rampa pam,  
la indimenticabile Tschubeck-Bombonieri  
ma  
chi se la ricorda –<sup>20</sup>

La poeta qui sembra farsi gioco di un certo tipo di canto lirico artificioso, formale e immutabile nel tempo ma destinato ad essere dimenticato, e utilizza una struttura metrico-stilistica allusiva, ricca di onomatopée, allitterazioni, ripetizioni, ma anche di effetti ritmici sincopati che, proprio come in una partitura musicale, contrastano il flusso ritmico della composizione creando una sfasatura di accento, una dissonanza libera nell’esecuzione. La costruzione simile di alcuni versi ampiamente cadenzati viene infatti sottolineata proprio dalla terza strofa e dalle ultime due che spezzano l’andatura armonica della lirica, creando un significativo mutamento fonetico e di contenuto che rappresenta una sorta di “ripensamento” poetico, di variazione sul tema.

Alle “variazioni” poetico-filosofiche, non soltanto musicali, si richiama espressamente l’ultima raccolta di Ewa Lipska, intitolata, appunto, *Variazioni Goldberg* (*Wariacje Goldbergowskie*). Si tratta di ventiquattro brevi prose poetiche, essenziali nella loro stringatezza, che hanno come protagonista Goldberg,

<sup>19</sup> Cf. D. Skawiński, *Jazz i jego obszary we współczesnej polskiej poezji*, in *Jazz w kulturze polskiej*, cit., t. 3, pp. 167-190, qui pp. 180-181.

<sup>20</sup> Cf. W. Szyborska, *Vecchio cantante*, in Eadem, *Opere*, cit., pp. 374-375.



alter ego o *porte parole* della poeta, personaggio indecifrabile che riflette sulla propria esistenza con pungente e amaro spirito critico, congela i propri pensieri, legge libri non scritti, tiene un paese impagliato sulla sua scrivania e una volta all'anno si reca nel deserto del Kalahari per "riportare indietro la clessidra e ammirare la mutevole pazienza del tempo", la cui geometria "è unica e irreversibile".<sup>21</sup> Conosciamo la propensione di Lipska nei confronti della prosa poetica,<sup>22</sup> tuttavia, tralasciando per ora qualsiasi riflessione sulla tipologia del genere letterario da lei scelto,<sup>23</sup> soffermiamoci sul titolo della raccolta che, ovviamente, riporta prepotentemente alla memoria, per evidente assonanza, le famose *Variazioni Goldberg* di Johann Sebastian Bach, opera per clavicembalo consistente in un'aria con trenta variazioni, considerata il vertice della sua produzione musicale della maturità.<sup>24</sup>

È stata la stessa poeta a confermare un legame tra le due opere quando, come d'abitudine in maniera ironica e scherzosa, nel corso della presentazione del volume nella Sala Mehoffer presso la sede della casa editrice Wydawnictwo Literackie, ha sostenuto che Geldberg e Goldberg, se avessero avuto modo di incontrarsi, sarebbero senz'altro divenuti amici. Ha inoltre voluto che la serata promozionale si svolgesse dando la scena soltanto a un attore-lettore, accompagnato da un trio musicale.<sup>25</sup> Insomma, note e parole poetiche, nessun'altra presenza sul palcoscenico. La propensione di Lipska per la musica, quella

---

<sup>21</sup> E. Lipska, *Wariacje Goldbergowskie*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2023, p. 25 e p. 13. Le trad. it. di *Wariacje Goldbergowskie* sono mie, M.C.

<sup>22</sup> Cf., ad esempio, le raccolte *Droga Pani Schubert... (Cara signora Schubert...)* del 2012, *Miłość, droga pani Schubert... (L'amore, cara signora Schubert...)* del 2013, *Ludzie dla początkujących (Gente per principianti)* del 1997 e *Żywa śmierć (Morte viva)*, del 1979. Le prime due raccolte sono state tradotte e edite insieme nel volume, con testo polacco a fronte, *L'occhio incrinato del tempo*, a c. di M. Ciccarini, Roma, Armando Editore, 2013.

<sup>23</sup> Per una prima analisi sul tema, cf. M. Ciccarini, *Tra senso e suono: il caso di Ewa Lipska*, "pl.it-rassegna italiana di argomenti polacchi", 7 (2016), pp. 161-169.

<sup>24</sup> "Le *Variazioni Goldberg* [...] sono una delle più perfette incarnazioni del pensiero musicale maturo di Johann Sebastian Bach [...]. Il pensiero musicale in questione è particolarmente caratteristico del suo ultimo periodo, quando si associò [...] alla 'Società delle Scienze musicali', un gruppo esclusivo di teorici e praticanti della musica che incarnavano una concezione pitagorica e teologico-metafisica della musica. [...] Fu proprio la composizione delle *Variazioni Goldberg* a dare inizio a questo periodo straordinario della vita del cantore di Lipsia, quando creò – è difficile non concordare con Malcolm Boyd – 'la musica più visionaria e profonda mai composta' (J. Majewski, *Preludium*, in Idem, *Kanony śmierci. Słowo o chrystologii "Wariacji Goldbergowskich" Jana Sebastiana Bacha*, Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2019, ebook).

<sup>25</sup> Cf. <<https://www.miesiecznik.krakow.pl/aktualnosci/ewa-lipska-przedstawila-pana-goldberga/>> (8.4.2024).



classica in particolare, dichiarata più volte nel corso di vari incontri e interviste, ha trovato modo di esprimersi, com'è noto, anche in una serie di testi lirici da lei scritti proprio per essere musicati, raccolti in un album del 2004 intitolato *Cuori in bicicletta (Serca na rowerach)*, cantati da Anna Szałapak e musicati da Seweryn Krajewski, Andrzej Zarycki, Andrzej Sikorowski. Inoltre, le liriche di Ewa Lipska sono state cantate, tra gli altri, da artisti come Marek Grechuta, Grzegorz Turnau, i gruppi Skaldowie e Wawele.

Le elaborate metafore tipiche del poetare lipskiano, a volte grottesche, sempre surreali e polisemiche, che reificano i sentimenti e umanizzano gli oggetti, costruiscono una trama di brevi capolavori stilistici, al confine tra aforisma e saggio filosofico. In *Wariacje Geldbergowskie* hanno una cadenza, una clausola ritmica serrata che accompagna il monologo interiore del misantropo Geldberg che si interroga sul tempo, cerca di afferrare la realtà in parte con la Ragione (sempre indicata con l'iniziale maiuscola), "guardiano ottuso, con un sovrappeso di assennatezza, [...] un tiranno spietato", in parte con l'Intuizione (idem), "un aeroporto di incertezza, dove atterrano i cattivi presentimenti. Sesto senso del destino".<sup>26</sup> Tuttavia:

Ci sono momenti in cui Geldberg cade in uno stato atonale. Zero armonia. Zero melodia. Rimane l'apatia del passeggiare e le dissonanze del meditare. Geldberg ammira l'alba e si chiede se diventerà mai un tramonto.<sup>27</sup>

Oppure, in un'altra prosa poetica:

Geldberg non è più pubblico. È privato. Vorrebbe avere una sua orchestra. Potrebbe fuggire con essa sull'Isola delle Note Solitarie. Geldberg spalanca la finestra e si chiede quanto pesi il suono. Il gioco delle parole non sostituisce per lui la partitura della memoria. Strappa le erbacce dal prato del cielo. Vorrebbe vedere ancora una volta tutto ciò che ha già perso di vista.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> "Geldberg ritiene che la Ragione sia un guardiano ottuso con un sovrappeso di assennatezza, un monumento su un piedistallo, una pietra sobria, un tiranno spietato. Dall'altra parte c'è l'Intuizione, un aeroporto di incertezza, dove atterrano i cattivi presentimenti. Sesto senso del destino. Geldberg sa che entrambe le parti sono lontane l'una dall'altra, ma sempre vicine" ("Geldberg uważa, że Rozum to tępy strażnik z nadwagą rozsądku, pomnik stojący na cokole, trzeźwy kamień, bezwzględny tyran. Po drugiej stronie Intuicja, lotnisko niepewności, na którym lądują złe przecucia. Szósty zmysł losu. Geldberg wie, że obie strony są daleko od siebie, ale zawsze blisko"). Cf. E. Lipska, *Wariacje Geldbergowskie*, cit., p. 9.

<sup>27</sup> "Są chwile, kiedy Geldberg popada w stan atonalny. Zero harmonii. Zero melodii. Pozostaje apatia spaceru i dysonanse rozmyślań. Geldberg podziwia wschód słońca i zastanawia się, czy kiedykolwiek stanie się on zachodem" (ivi, p. 41).

<sup>28</sup> "Geldberg przestał być publiczny. Jest prywatny. Chciałby mieć swoją orkiestrę. Mógłby z nią uciec na Wyspę Samotnych Nut. Geldberg otwiera szeroko okno i zastanawia się, ile waży

Come in una solitaria fuga musicale che, riprendendo la definizione del compositore francese Theòdore Dubois, “non è punto un’opera di ispirazione [...] è, sopra tutto, un’opera in cui l’arte della fattura e dello sviluppo logico viene spinto al suo limite estremo”,<sup>29</sup> la concezione aforistica di queste miniature poetiche si fonda su un’idea tematica esposta e riaffermata più volte alla ricerca di tutte le sue possibili *nuances* espressive. Il tema principale, cioè il protagonista Goldberg che riflette sostanzialmente sul tempo e sulla vita, viene infatti variato, elaborato e sviscerato nelle sue plurime sfaccettature; ogni prosa poetica – tranne rare occasioni – ha una struttura simile e si apre con una frase costituita da un soggetto (Goldberg) e da un verbo al presente che lo caratterizza. Ad esempio: Goldberg sa, Goldberg si chiede, Goldberg pensa, Goldberg guarda, Goldberg immagina, Goldberg ama, in un rincorrersi contrappuntistico che si incastra perfettamente con la nota poetica dominante, creando effetti suggestivi, con ritorni di soggetti e controsoggetti tematico-filosofici. In questa struttura narrativa così ben costruita l’individualità dell’eccentrico protagonista emerge prepotente nella sua solitudine costitutiva, declinata nel racconto sfaccettato di una realtà immanente che si muove sul terreno concreto dell’esperienza:

A Goldberg piacciono i giochi. Gioca a freccette, e a volte gioca persino con la vita. Provare a colpire il cuore del bersaglio con una freccetta gli rievoca l’infanzia e la solitudine. Vorrebbe ancora una volta rinascere, ancora e ancora, ma sa che la geometria del tempo è unica e irreversibile. Per questo motivo ritorna sempre a sé stesso ad angolo retto, senza lacrime melodrammatiche. Le lacrime gli servono solo per innaffiare i fiori.<sup>30</sup>

Non è un caso che nessuna delle ventiquattro brevi prose poetiche abbia un titolo: si tratta infatti di una sequenza ininterrotta di piccoli grani di meditazione, concatenati l’uno all’altro, in un gioco di rimandi e allusività che sviluppa e tesse il suo *leitmotiv*. A questo riguardo, è senz’altro utile raccogliere la suggestione del critico letterario e poeta Janusz Drzewuski che esorta a

---

dźwięk. Gra słów nie jest mu w stanie zastąpić partytury pamięci. Z trawnika nieba wrywa chwasty. Chciałby jeszcze raz zobaczyć to wszystko, co stracił już z oczu” (ivi, p. 43).

<sup>29</sup> Cf. Th. Dubois, *Trattato di contrappunto e fuga*, trad. di E. de’ Guarinoni, Edizione Ricordi 2634, p. 109, <[https://www.free-scores.com/sheetmusic?p=au6aZOefjn#google\\_vignette](https://www.free-scores.com/sheetmusic?p=au6aZOefjn#google_vignette)> (8.4.2024).

<sup>30</sup> “Goldberg lubi gry. Gra w darta, a czasami nawet igrza z życiem. Próba trafienia lotką w samo serce tarczy kojarzy mu się z dzieciństwem i samotnością. Chciałby jeszcze raz się urodzić, jeszcze raz i jeszcze raz, ale wie, że geometria czasu jest jedyna i nieodwracalna. Dlatego wraca do siebie zawsze pod kątem prostym, bez melodramatycznych łez. Łzy służą mu wyłącznie do podlewania kwiatów”. Cf. E. Lipska, *Wariacje Goldbergowskie*, cit., p. 13.

leggere la raccolta ascoltando in sottofondo Bach, nell'esecuzione di Glenn Gould o di Lang Lang.<sup>31</sup>

Inoltre, restando in ambito musicale, in queste prose poetiche sembra riproporsi con chiarezza l'illuminante quesito posto da Igor Stravinskij nel suo trattato intitolato *Poetica della musica*: "La fuga, forma perfetta in cui la musica non significa null'altro che sé stessa, non presuppone forse la sottomissione dell'autore alle sue regole? E non è forse in questa costrizione ch'egli trova la pienezza della sua libertà creatrice?".<sup>32</sup> L'inappuntabile architettura stilistico-formale di *Wariacje Goldbergowskie* risponde del tutto positivamente a questo quesito concettuale: come ho già sottolineato altrove,<sup>33</sup> l'universo poetico di Lipska è simmetrico, privo di sbavature o ridondanze emotive ed elaborato in maniera tale che, come nella fuga, la sua geometrica precisione, la sua struttura narrativa "sembrano escludere ogni possibilità di romantica interpretazione psico-drammatica".<sup>34</sup> Questo è uno dei tratti peculiari di Lipska che, dal suo debutto nel 1967, ci rende partecipi della progressiva costruzione di un mondo poetico paradossale ma in perfetto equilibrio nel quale gli elementi si muovono scavalcando le usuali categorie di tempo e di modo. La realtà fisica, convenzionale, è sostituita da una realtà psichica fatta di reversibilità di attributi e situazioni<sup>35</sup> che supera la logica standard fatta di cause ed effetti e tesse, nel suo modo surreale, una trama di riferimenti che è logica, coerente e lontana da ogni improvvisazione.<sup>36</sup>

Sotto questo aspetto la poesia di Lipska è strutturalmente antitetica a quella di Szyborska che sembra invece declinarsi trovando "la pienezza nel nulla"

---

<sup>31</sup> Cf. J. Drzewuski, "Wariacje Goldbergowskie" Ewy Lipskiej. *Szósty zmysł losu*, "Rzeczpospolita", 24 aprile 2023, <<https://www.rp.pl/literatura/art38375651-wariacje-goldbergowskie-ewy-lipskiej-szosty-zmysl-losu>> (8.4.2024).

<sup>32</sup> I. Stravinskij, *Poetica della musica*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1983, p. 48.

<sup>33</sup> Cf. M. Ciccarini, *Universi reversibili*, postfazione a E. Lipska, *L'occhio incrinato del tempo*, cit., pp. 122-124.

<sup>34</sup> Cf. M. Mila, *Breve storia della musica*, Milano, Piccola Biblioteca Einaudi, 1963, p. 143.

<sup>35</sup> Cf. M. Ciccarini, *Universi reversibili*, postfazione a E. Lipska, *L'occhio incrinato del tempo*, cit., pp. 124-125.

<sup>36</sup> Per quello che riguarda le *Variazioni Goldberg*, J.R. Kowalczyk scrive: "Il contenuto del volume ha una forza d'impatto simile a quella delle opere dei surrealisti che hanno un carattere analogo, ad esempio le miniature di Max Jacob o Henri Michaux. Come i surrealisti, Ewa Lipska punta nelle sue opere alla concisione aforistica ('Un minimo di parole e un massimo di significato', come diceva Mark Twain: che divenne anche, con una leggera modifica, il motto dell'Avanguardia di Cracovia – 'Poche parole, massimo contenuto')". J.R. Kowalczyk, *Ewa Lipska*, "Wariacje Goldbergowskie", "Culture.pl", 12 maggio 2023, <<https://culture.pl/pl/dzielo/-ewa-lipska-wariacje-goldbergowskie>> (8.4.2024).

e che, a questa incessante scoperta che nasce dal dubbio ontologico, reagisce sviluppando un'estetica della fluidità, dell'ascolto inesausto, della costruzione continua di un universo in movimento in cui "l'irrelevante diviene importante" e in cui vive "in tre dimensioni, / in uno spazio non lirico e non retorico, / con un orizzonte vero, perché mobile".<sup>37</sup>

Tuttavia, cercando di analizzare le cosiddette "strutture profonde" di determinate liriche delle due poetesse, emerge con chiarezza un evidente punto di contatto: il significativo ruolo attribuito da entrambe, fin dalle loro prime opere e non soltanto negli esempi qui proposti, alle figure metaforiche in quanto portatrici di un modo diverso di vedere, di comprendere.<sup>38</sup> E dunque, se ci poniamo da una diversa angolazione e ci serviamo della metafora come "strumento interpretativo" e non come "oggetto di interpretazione",<sup>39</sup> troviamo degli indizi che ci possono guidare a scoprire significati inattesi. In particolare, se assumiamo che eventuali, possibili convergenze tra determinati generi musicali – ad esempio per Szymborska il jazz e per Lipska la fuga – siano rilevanti ai fini della comprensione di alcune loro liriche, quello che dovremo cercare di indagare è come, talora, "the musical intertext [...] may be acting as a generative model for the text or as a guide to interpretation",<sup>40</sup> svolgendo, dunque, un ruolo non più solo "decorativo" ma euristico.

---

<sup>37</sup> I versi di questa poesia di Szymborska appartengono alla lirica *Ringraziamento (Podziękowanie)* presente nella raccolta *Grande numero (Wielka liczba)* del 1976, qui citata in L. Hull, *Rzeczywistość i szelest papieru: paradoksy Wisławy Szymborskiej i Ewy Lipskiej*, "Prace Językoznawcze", 11 (2009), rispettivamente alle pp. 88 e 86.

<sup>38</sup> A tale proposito, lo studioso Eric Prieto scrive: "As the field of word and music studies matures, its major exponents, led notably by Steven Paul Scher and Lawrence Kramer, have become increasingly concerned with defining the larger interpretive objectives of the field. [...] all attempts to apply concepts from one art to objects from the other are inherently metaphorical in nature. Rather, then, than trying to overcome metaphoricity itself, critics should focus on elucidating the underlying significance of such metaphors. This, I believe, is the primary task of word and music criticism: to decode these metaphors by first seeking out the 'deep structures' (Kramer) common to both arts and then situating them in relation to their 'larger cultural context' (Scher). Only then will it be possible to articulate the ultimate goals of word and music criticism, which should, I believe, involve explaining the relations between music and literature in terms of a general theory of human expression". E. Prieto, *Metaphor and Methodology in Word and Music Studies*, in *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, a c. di S.M. Lodato, S. Aspden, W. Bernhart, Amsterdam, Rodopi, 2002, pp. 49-67, qui p. 49.

<sup>39</sup> Ivi, p. 53.

<sup>40</sup> Ivi, p. 57. La letteratura sul tema di musica e letteratura è imponente. Tra gli studi italiani si rimanda, tra gli ultimi, a R. Russi, *Letteratura e musica: considerazioni provvisorie su un tema infinito*, in *La letteratura e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli

Come abbiamo ricordato in precedenza, uno degli elementi comuni tra le fughe di Bach e il jazz sta nel principio di variazione inteso come volontà di sviluppare un tema iniziale ed esplorarne le infinite possibilità espressive ma, mentre nel jazz ogni improvvisazione è una sfida, nella musica di Bach logica e coerenza costruiscono un universo di rimandi simultanei e di forme in sé perfettamente regolate. L'intertesto musicale di alcune poesie di Szyborska e Lipska non è ovviamente fondato su improbabili precise convergenze strutturali o analogie tra mondi che sono e restano differenti, ma può evocare immagini, fornire corrispondenze, echi, che aprono nuove possibilità di lettura e di comprensione, attribuendo un senso ulteriore al nostro ascolto perché, in taluni casi, la musica si fa metafora capace di “generare nuova conoscenza”,<sup>41</sup> in un processo cognitivo che, ad oggi, nessuna Intelligenza Artificiale è in grado di elaborare.

#### Abstract

#### Szyborska and Lipska: Jazz, Fugues, Variations, and Metaphors

This essay aims to reflect on certain musical characteristics of the poetics of Wisława Szyborska and Ewa Lipska. The musical intertext of some poems by the two poets is obviously not based on improbable precise structural convergences or analogies between worlds that are and remain different. It can, however, evoke images, provide correspondences, echoes, which open up new possibilities for reading and understanding their work, attributing further meaning to our listening experience since, in some cases, music becomes a metaphor capable of generating new knowledge.

Keywords: Wisława Szyborska, Ewa Lipska, jazz, fugue.

---

Italianisti, Roma, Adi editore, 2018, pp. 1-9, pubblicazione online: <<https://www.italianisti.it/-pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti>> (8.4.2024).

<sup>41</sup> “If the study of the interrelations of music and literature is to teach us anything new, it will be through those points that surprise us, not the ones that comfort our *a priori* notions of what music and literature are. These cross-disciplinary comparisons provide us with a useful way to generate new knowledge by taking apparently familiar phenomena and sorting them in new ways” (E. Prieto, *Metaphor and Methodology in Word and Music Studies*, cit., p. 65).

