

Anna Klimkiewicz (Kraków)

Liryka Giovanni Guidiccioniego. Tradycja i nowatorstwo

Giovanni Guidiccioni (1500–1541), literat pochodzący z Lukki, znany jest dziś przede wszystkim jako autor oracji, wygłoszonej przed starszyzną rodzinnego miasta, powstałej przypuszczalnie w roku 1533, a przypomnianej ostatnio w rzymskim wydaniu Carla Dionisottiego¹. Nieco zapomniana postać biskupa Fossombrone, dyplomaty i dygnitarza na dworze papieża Pawła III, a zarazem pisarza i poety działającego w szesnastowiecznych Włoszech, powraca dziś również dzięki krytycznemu opracowaniu jego korespondencji przez Marię Teresę Graziosi, które kreśli sylwetkę autora zbioru listów, dzieła o autonomicznej ekspresji literackiej². Twórczość poetycka Guidiccioniego, pomimo dużej popularności w ubiegłych stuleciach, w wieku dwudziestym nie wzbudza specjalnego zainteresowania krytyki literackiej, ani wydawców — powstaje jedno tylko wydanie zbioru poezji, w 1912 r., bez komentarzy i przypisów³.

Guidiccioni żyje i tworzy w czasach, w których istotny wpływ na wizerunek literackiej Italii ma policentryczny układ terytorialny, a poszczególne ośrodki życia umysłowego, dwory książęce oraz kuria rzymska stanowią silne centra kulturalne, które — choć charakter ich jest zdecydowanie odmienny — łączy otwartość na kontakty intelektualne, szeroko wybiegające poza granice jednego miasta czy państewka. Na takim tle szczególnego znaczenia nabiera kwestia petrarkizmu. Powszechnie to zjawisko społeczno-literackie, czynnik łączący języki i kulturę odrębnych regionów Półwyspu Apenińskiego, staje się jednocześnie załączkiem przyszłej kultury „sztuczności” — w literaturze przejawiającej się w formach manierystyczno-konceptualnych.

Mowa w obronie lukkeńskich „Straccioni” powstała w 1533 r., dwa lata po zakończeniu buntu, porównywanego do florenckiej rewolty Ciompih z 1378 r. Por. G. Guidiccioni, *Orazione ai nobili di Lucca*, wyd. C. Dionisotti, Roma, Adelphi, 1994. Dzieło znane jest również pod dwoma innymi tytułami: *Orazione degli Straccioni* oraz *Orazione alla Repubblica di Lucca*.

² Próby określenia charakteru korespondencji Guidiccioniego względem normy tzw. „formularza” — traktatu zwanego eż „sekretarzem” wykazują, że zbiór listów urzędowych biskupa, jako jeden z pierwszych w historii epistolografii, odpowiada modelowi *Księgi Sekretarza*, dzieła o kodyfikowanej strukturze i treści, która zyska popularność w drugiej połowie szesnastego stulecia. Analiza całości pism zdaje się natomiast potwierdzać, że autor nosił się z zamiarem uporządkowania epistoł familijnych w celu przygotowania do druku księgi listów o autonomicznym charakterze literackim. Zamierzenie to, nie do końca zrealizowane, wskazuje na identyfikację autora z ideałami humanistyczno-literackimi epoki silnie związanej z tradycją klasycystyczną.

³ Por. G. Guidiccioni, F. Beccuti, *Rime*, wyd. E. Chiorboli, Bari, Laterza, 1912. Wydanie to doczekało się komentarza w broszurce poświęconej twórczości poetyckiej Guidiccioniego. Por. A. Sole, *Liriche e poesie di Giovanni Guidiccioni*, Roma, Quattrocenti, 1987.

Z analizy źródeł wynika, że petrarkizm włoski jest nurtem różnie traktowanym w poszczególnych epokach: złą sławę zawdzięcza sądowi Francesco De Sanctisa skłonnemu negować każdą próbę przyznania wartości temu naśladowczemu kierunkowi, do łask przywraca go natomiast Benedetto Croce, który — uznając w petrarkizmie „szkołę wielkiej literatury” — traktuje go jako poważne studium reguł poetyckich oraz podkreśla wychowawczą rolę imitacji i ćwiczenia mistrzowskich technik literackich⁴.

W ujęciu krytyczno-literackim Guidiccioni przedstawiany jest zawsze jako petrarkista wiernie akceptujący zarówno model językowy, jak i ideał życia mistrza Franciszka. Nie sposób jednak pominąć różnorodności akcentów krytycznych dotyczących poszczególnych aspektów literackiego wizerunku fossombrońskiego biskupa, przez co twórca raz jawi się jako pisarz-patriota, innym razem zaś jako poeta religijny czy melancholijny naśladowca Petrarki. Dokładniejsza analiza twórczości, w szczególności liryki tego autora, niezmiennie klasyfikowanego jako petrarkista, odślania jednakże tendencje prekursorskie jego utworów, zapowiadające nowe rozwiązania formalne i koncepcyjne w poezji; ujawnia ona cechy wskazujące na świadome odchodzenie poety od kanonu klasycznej liryki petrarkistycznej oraz obecność w jego dziele elementów manierystycznych.

Guidiccioni nie stworzył żadnego traktatu poetyckiego, nie pozostał wszakże bierny wobec toczącej się dyskusji nad kształtem teorii literackich. Przesłanek pozwalających odtworzyć poglądy biskupa na te kwestie dostarcza przede wszystkim lektura jego listów.

Korespondencja poety stanowi, w głównej mierze, świadectwo jego działalności dyplomatycznej, ciekawym punktem dla analizy jest jednakże literacki charakter tego dokumentu, zwłaszcza opinie na temat ogólnych kwestii języka literackiego oraz „obowiązującej” koncepcji poezji. W pierwszym rzędzie uderza w nich brak bezpośrednich nawiązań do Petrarki, akcentów dotyczących jego dzieła i oddziaływania, a jednak — pod wpływem współczesnych polemik na temat imitacji, które miały na celu ustalenie zasad, zakresu i możliwości naśladowania tradycji literackiej — Guidiccioni określa swoje stanowisko wobec problemu naśladownictwa poetyckiego. Centralną pozycję w kształtowaniu obrazu poezji przypisuje nie Petrarce, lecz Piotrowi Bembo. Tak więc, związków poezji Guidiccioniego z modelem petrarkowskim szukać należałoby poprzez teorię weneckiego kardynała zawartą w *Prose della volgar lingua*. Wpływ Bemba na lirykę naszego autora widoczny jest przede wszystkim w rozważaniach o możliwości i sposobie doświadczenia ideału i modelu literackiego wybranego mistrza, a także przewyższenia go w sztuce. Ideał poezji, jednak, to dla Guidiccioniego nie Petrarka (jak u Bemba), a nawet nie jeden autor i nie jedna tradycja. Poeta skłania się raczej ku eklektyzmowi, potwierdzając słuszność pikańskiej teorii czerpania z wielu źródeł literackich⁵. Guidiccioni uznaje, że twórczość Petrarki stanowić powinna dla szesnastowiecznej poezji raczej punkt odniesienia niż wzór do naśladowania, po czym koncentruje się na negatywnych aspektach oddziaływania liryki petrarkowskiej twierdząc, że wypełniła ona już swą rolę, a poeci współcześni zejść muszą z drogi wytyczo-

⁴ Por. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Morano di Napoli, 1870–71 oraz B. Croce, *Studi sulla poesia lirica dal Tre al Cinquecento*, w: *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1933.

⁵ Dyskusja na temat możliwości naśladowania literackiego jednego lub wielu autorów sięga czasów Petrarki, który uznał słuszność zasady czerpania z wielu wzorców. Na wypowiedziach Petrarki opierał swą teorię również Angelo Poliziano, który przeciwstawił ją tezie Paola Cortese, a w wieku następnym Giovan Francesco Pico della Mirandola (bratanek Giovanniego), który polemizując z Bembem przyłącza się, wraz z Erazmem (*Ciceronianus*), do zwolenników imitacji więcej niż jednego modelu.

nej przez aretyńskiego mistrza, by szukać nowych rozwiązań. Niezbędnym dla właściwego i dobrego pisarstwa, odbioru i zrozumienia liryki jest — według Guidiccioniego — uważne, kontrolowane i wyważone studiowanie formy poetyckiej. Poeta może i powinien czerpać z tradycji, przyswajając najwyższe osiągnięcia nie jednego, lecz wielu twórców, a wyboru takiego dokonywać należy w oparciu o własny osąd (*giudizio*), rozumiany jako rodzaj intuicji lirycznej, która nie jest własnością wrodzoną, lecz nabytą w wyniku nieustannej lektury i ciągłego ćwiczenia literackiego. W swej koncepcji stylu Guidiccioni podkreśla znaczenie inwencji, poszukiwania „rzeczy nowych” oraz konieczność kontrolowanej swobody słowa, które przeciwstawia praktyce naśladowania pomysłów („konceptów”) innych pisarzy. Oryginalność teorii Guidiccioniego w stosunku do propozycji poetyckich Bemba, to właśnie poszukiwanie „nowości” i dążenie do swobody formy literackiej względem dominującego modelu Petrarcki. Z takiego pojmowania zasady imitacji wypływa propozycja stylu mieszanego (*stil misto*) — poezję należy tworzyć stosując jednocześnie style *grave* i *dolce*. Równocześnie Guidiccioni określa cel poezji, jakim jest dostarczenie przyjemności i rozrywki czytelnikowi, a w wypowiedziach na temat oracji porusza również kwestię wzruszenia. Interesujące są także fragmenty korespondencji, w których biskup wypowiada się na temat funkcji i celu literatury. Rozważania te prowadzą do gorącej obrony twórczości w języku narodowym — w myśl użyteczności społecznej Guidiccioni przeciwstawia łacinie *volgare*, czyli język włoski — tzw. język „pospolity”. Również w kwestii języka obserwuje się więc pozycję przeciwstawną do stanowiska Bemba, zwolennika tendencji archaizującej; Guidiccioni zachęca do pisania w języku tokańskim, opartym na współczesnym modelu florenckim.

Lektura listów wykazuje równocześnie wpływy filozofii neoplatonickiej na całość kształtu koncepcji poetyckiej biskupa. Twórczość liryczna to przede wszystkim poszukiwanie harmonijnej formy wyrazu; dzieła poety — „szaleńca bożego” i jego *furor divino* Guidiccioni jednakże przeciwstawia *furor vano*, czyli szaleństwo próżne, daremne; zestawienie takie pozwala na interpretację jego poezji w kierunku pojęć dominujących w epoce późniejszej.

*

Poetyka Giovanni Guidiccioniego nie ogranicza się do luźnych deklaracji zawartych w listach, przejawia się konkretnie w twórczości poetyckiej, w schemacie ideowym jego *Canzoniere* i w sposobie stosowania zasad formalnych. Liryka ta nawiązuje do tych wartości duchowych, które przekazywał Petrarca; znajdujemy w niej reminiscencje ideałów starożytnych, wpływy neoplatonickie, odnajdujemy stanowisko poety wobec kwestii imitacji oraz odpowiedź na techniczno-retoryczne propozycje Bemba. Analiza poezji Guidiccioniego wykazuje przy tym niejednorodność związków z głównymi nurtami kultury czasów mu współczesnych.

Relację między współczesnością a tradycją pojmuje Guidiccioni w sposób nowatorski, uznając konieczność rozwoju poezji w kierunku innym niż wyznaczył Petrarca, sam jednak uważany jest za typowego petrarkistę; twórczość jego przedstawiana jest przez krytykę — w klasyfikacji tematycznej — jako patriotyczna i miłosna, zaś z językowego punktu widzenia — jako petrarkowska. Powstaje więc pytanie w jakim stopniu i w jaki sposób koncepcja nowej poezji realizowana jest w samym dziele poetyckim Guidiccioniego?

W poezji fossombronskiego biskupa wyróżnić można cztery podstawowe linie tematyczne. Pierwsza ma charakter petrarkowsko–bembiański, jest to historia miłosna z klasycznym elementem przejścia od egzaltacji miłosnej do skruchy i żalu spowodowanego poczuciem winy za miłosne uniesienia i za popełnione błędy; drugą wyznaczają utwory o zabarwieniu bukolicznym, przedstawiające fikcję miłości pasterskiej; trzecia to liryki poświęcone życiu społecznemu oraz refleksji moralnej; czwarta obejmuje poezję o tematyce patriotycznej i politycznej.

Ideowy schemat historii miłosnej *Canzoniere* podejmuje toposy i motywy tradycyjne; drogę poety wyznaczają trzy etapy: pierwszej, drugiej i trzeciej miłości. Historia uczucia młodzieńczego zdominowana jest przez śmierć ukochanej, silnie zaznacza się motyw cierpienia duchowego oraz życia pozagrobowego. Historia drugiej miłości, znacznie bardziej rozbudowana, mówi o rozłące, zazdrości, poszukiwaniu pociechy w poezji, mocno zaakcentowane są tu skrucha kochanka i moment, w którym odwraca się on od pokus ziemskich i kieruje ku religii. Trzecia, to miłość dojrzała, w której poeta zdolny jest do opanowania swego uczucia. Opowieść ta ma charakter uniwersalny i ponadczasowy; w przeważającej części bohaterem jest sam poeta, pojawiają się jednak utwory, gdzie w ramach tej samej historii miłosnej jest nim przyjaciel poety lub postać fikcyjna.

Poezje te zdominowane są przez motywy miłości wzniosłej i miłości przynoszącej cierpienie. W lirykach przedstawiających uczucie wzniosłe dominuje postać kobiety–anioła, która oświecając umysł poety prowadzi do Boga. Wyraźnie zaznacza się tu wpływ platońskich koncepcji miłości i piękna, które poprzez kontemplację idei wiodą ku doskonałości. Kobieta–anioł, przewodniczka wskazująca drogę do nieba, odpowiednik Petrarkowskiej Laury, która [...] *mostra la via al ciel*, jest równocześnie wspomnieniem *donna angelicata* pojawiającej się w poezji *dolce stil novo*.

W utworach przedstawiających miłość wzniosłą silnie zaznacza się metafizyka światła, kolejny neoplatoński element twórczości Guidiccioniego, który, osadzony w oryginalnym systemie lirycznym, nawiązuje do różnorodnych źródeł literackich i tradycji kulturowych.

Ukochana ukazuje się pod postacią światła, promienia wiodącego ku Bogu, czy słońca będącego odbiciem Stwórcy postrzeganego z Ziemi (*sol, che è viva statua chiara di Dio*). W lirykach opartych na metafizyce światła idee neoplatońskie łączą się z chrześcijańskimi, a symbole luministyczne, koncentracja obrazów i metafor wokół „oka” i jego „spojrzenia”, którego „święte światło” rozlicza „blask, co z serca burzę oddała” (*luci sante: lume che via sgombra la tempesta del cuore*) ponownie przywodzą na myśl *dolce stil novo*. Oko — odbicie duszy i życia wewnętrznego człowieka — jest łącznikiem między sferą niebieską, pozaziemską, a ziemską, reprezentowaną przez ludzkie ciało.

W wielu sonetach o tematyce luministycznej, pisanych językiem petrarkowskim, obecna jest również platońska myśl o rozdziale duszy i ciała (son. XXVI), czy rozróżnieniu form „widzialnych” i „prawdziwych” (son LXI)⁶.

W dziele Guidiccioniego motywy platońsko–chrześcijańskie współlinieją z platońsko–petrarkowskim pojęciem kobiecego piękna i jego metafizycznego charakteru, piękna, które, podobnie jak sama miłość, powoduje pragnienie stopniowego łączenia się z Bogiem. Piękno jest stałym motywem poezji Guidiccioniego; jest od miłości siłą

⁶ Wszystkie cytowane utwory poetyckie pochodzą ze zbioru: G. Guidiccioni, wyd. C. Minutoli, *Opere*, Firenze, Barbera, 1867.

nieodłączną, prowadzącą ku doskonałości. Autor nasz z rzadka nadaje idei piękna rozumienie, w jakim najczęściej używał go Petrarca. Ten opiewał je samo w sobie, w jego wymiarze rzeczywistym i, nawet jeśli podkreślał jego walory duchowe, koncentrował się przede wszystkim na wartościach zmysłowych. Liryka biskupa dystansuje się od przyjemności zmysłowej, a kieruje ku pięknu idealnemu i — w myśl koncepcji platonizmu chrześcijańskiego — skłania ku tezie o duszy, która kochając Boga dąży do połączenia się z nim. Wyrażając myśl o „stopniach” wiodących ku Bogu lukkeński poeta odchodzi od słowa *scala*, które znajdziemy w dziele Petrarke i proponuje termin *grado*, tak jak oryginalnie używał go Platon.

W porównaniu z tradycją petrarkistyczną nowej barwy nabierają też liryki poświęcone śmierci ukochanej, zwłaszcza w momencie, gdy kobieta—światło prowadząca do nieba staje się przewodniczką również na Ziemi, która gdy „gaśnie słońce [jej] oczu na tym ślepym świecie mnie wiedzie”: *Spemo il sole degli occhi tuoi che in questo mondo cieco mi guidar* [son. CXIV]. Podobnie w poezjach, w których w tragicznej chwili — i tu dantejskie reminiscencje z *Vita Nuova* — pojawia się inna kobieta, z krwi i kości, a jej postaniem jest pocieszenie i ukazanie właściwej ziemskiej drogi.

W utworach Guidiccioniego opartych na motywie miłości wzniosłej wyczuwa się klimat nie tyle petrarkowski, ile platoński i „nowego stylu”. Wrażenie takie stwarza koncentracja terminów właściwych dla *dolce stil novo*, używanych w znaczeniu filozoficznym. Wyrażenia charakterystyczne dla tego prądu mieszają się z petrarkistycznymi, a struktury spotykane w „nowym stylu” pojawiają się w ujęciu petrarkowskim. Epitety, które określają istotę błogosławioną, słodką, łagodną i szlachetną: *beata, dolce, sana, gentile* wraz z pozostałą terminologią „anielską” (*voce angelica, angelo celeste*) tworzą metaforę kobiety—anioła i w szczególności sposób rozwijają motyw celebracji kobiety, widzianej jako stworzenie wyższe; dochodzi się do całkowitej sakralizacji jej postaci i przedstawia jako tę, co zdolna jest zbawić mężczyznę, który ją wielbi i podziwia.

Poetyka Guidiccioniego mówiąca o „stylu mieszanym” realizowana jest dość konsekwentnie poprzez próbę połączenia, czy wymieszania, elementów należących do „nowego stylu”, petrarkizmu i platonizmu. Próba ta widoczna jest zarówno na poziomie tematycznym, filozoficznym, jak i lingwistycznym utworów, elementy zaś różnych tradycji literackich, przedstawione pod ścisłą kontrolą *giudizio*, jak zapowiadał Guidiccioni, tworzą *giudiziosa mescolanza* stylów, słów i wyrażeń.

Poezja miłosna Guidiccioniego nie proponuje obrazów lirycznych całkowicie nowych; „szaleństwo boże”, o którym mowa w poetyce, zdaje się ograniczać do oryginalnych zestawień semantycznych, nadania nowej wymowy starym motywom, wydaje się rozmywać w transformacjach leksykalnych, czy mieszanej terminologii o różnorodnej proveniencji. Być może takie postępowanie nie zasługuje na nazwę „szału poetyckiego”, w rozumieniu jakie chcielibyśmy nadać twórczości autora podejrzanego o chęć odnowy literatury, pamiętać jednak należy, że poeta nasz ma za sobą prawie dwa wieki nieustannego triumfu poezji Petrarke i tworzy w chwili, gdy Bembo ogłasza *Prose della volgar lingua*, które — uświęcając dzieło mistrza Franciszka — z niego samego czynią klasyka równego starożytnym. W takiej sytuacji rozwiązania proponowane przez Guidiccioniego, dystansujące się w od petrarkowskiego schematu, zdają się być cennym wkładem do rozwoju poezji, która dopiero w wieku XVII nabierze nowych kształtów.

Z pierwszym idealnym etapem miłosnego *Canzoniere* Guidicconiego, uświęcającym postać kobiecą i uczucie, kontrastuje etap drugi, gdzie miłość to cierpienie i pokusa grzechu. Miłość ziemską, która może zbawić duszę pozostaje zawsze niespełniona, jest przez to źródłem bólu, a człowiek zaczyna szukać pocieszenia w Bogu. Sfera uczuć zdominowana jest tu przez niepokój i przybiera charakter zmysłowy, atrybutem miłości staje się cierpienie, a myśl kieruje się ku śmierci. Taka koncepcja dobrze komponuje się z filozoficzno–religijnymi założeniami biskupa i pozostaje w zgodzie z tendencją platońsko–chrześcijańską oraz propozycjami „nowego stylu” Cavalcantiego i Dantego. Podwójna natura miłości, o której mówi Guidiccioni, odzwierciedla Platońską ideę Erosa jako syna Obfitości i Pozbawienia, nawiązuje też do tych wypowiedzi Platona, gdzie Eros to nie bóg, lecz demon. Ten, kto kocha znajduje się pomiędzy stanem, w którym posiada się przedmiot pożądania, a tym, w którym się go nie posiada, czyli między Obfitością a Pozbawieniem. O obfitości mówi miłość wzniosła, o pozbawieniu — miłość–cierpienie.

Guidiccionińskie motywy liryczne, które tworzą wizję miłości–źródła bólu są reminiscencją szczególnej formy Petrarkowskiego platonizmu; opierają się na wykorzystanej przez Petrarke platońskiej myśli, mówiącej o przechodzeniu od miłości ziemskiej do miłości boskiej oraz na chrześcijańskiej koncepcji uczucia do kobiety, przedstawianego jako potencjalne źródło grzechu. Poezja biskupa pozostaje też pod wpływem postawy św. Augustyna, który głosi, że nic bardziej nie powoduje zapomnienia i zaniedbania Boga, jak miłość do rzeczy ziemskich.

Miłość cierpiąca, tak jak i wzniosła, ma również swą idealną historię, a w tej wyznacznikami stają się namiętność i niepokój — uczucia, które rodzą ból i udrękę. Cierpienie jest jednakże nieodzownym warunkiem przejścia do następnego etapu, czyli powrotu duszy do Boga, w którym człowiek może i spodziewa się znaleźć ukojenie i kres męki. Ból duszy przybiera różne kształty, a niemożność pogodzenia miłości ziemskiej i bożej oraz nadmierne umiłowanie dóbr doczesnych powodują wewnętrzną rozterkę bohatera, którego przeżycia przypominają w niejednym momencie o losach związanego przecież z Dworem Rzymskim, żyjącego w stolicy próżności i rozpusty biskupa–poety.

W poematach mówiących o miłości–cierpieniu powraca metafora kobiety–światła, tym razem koncentrując się na motywie oka i spojrzenia. Roztacza ono blask ciemny i ponury, zaciemnia umysł poety i przeciwstawia się niebiańskiej światłości oczu, prowadzącej do Boga: niejednorodne są więc funkcje spojrzenia, które w obrębie tego samego nieraz utworu wyraża stany spójnych, bądź niespójnych kontrastów [patrz son. CX]. Motywy i obrazy obecne w wierszach o miłości wzniosłej przenikają do poezji miłości–cierpienia i tworzą w obu grupach tematycznych związki przeciwstawne, bądź zgodne. W lirykach cierpienia nabierają one charakteru subtelnej zmysłowości, widocznej w pochwaleniu ciała i jego uroków, nawet jeśli biskup nasz wydaje się powściągliwy w oddawaniu fizycznych atrybutów piękna. Z tych, którymi operował Petrarca, wybiera najczęściej opiewające piękno twarzy — dostojnej i pogodnej: *viso almo, sereno, bello*, dłoni z kości słoniowej, białej i pięknej: *mano d’avorio, bianca, bella*, włosów: *crini belli*, świeżych policzków: *guancia fresca*, piersi oraz czoła. Ciekawy jest natomiast sposób ich przedstawienia — poprzez ukazanie odczuć zmysłowych lirycznego bohatera: to nie kobieta objawia się w pięknie szczegółów swego ciała, to poeta widzi

postać ukochanej, czuje jej obecność, słyszy jej głos, dotyka jej dłoni⁷. Skupienie atrybutów zmysłowych nie służy jednak, jak pozornie wydawać by się mogło, gloryfikacji kobiety anielskiej, lecz ukazaniu „falszywych słodczy, gdzie żądza się gmatwa” (*false dolcezze, ove il desiderio si intrica*), pozornych wartości tego świata. One też stanowią przyczynę bólu doczesnej egzystencji, podobnie jak niestałość ulotnej ziemskiej miłości: *goder solo una volta*, utłuda rzeczy cenionych na ziemi: *falsa e caduca imagine d'onore*, rozczarowanie spowodowane utratą nadziei: *Le tue promesse, Amor, come sen vanno / spesso vóte di f'e verso i martiri*, a także zazdrość — uczucie, które często przybiera tony dramatyczne⁸. Walka wewnętrzna wywołuje u poety uczucie zmęczenia, nierzadko pojawia się nuta melancholii, poczucie pustki i klęski, a w końcu pragnienie śmierci: *Che perché sia novellamente al / fine giunto il mio grave e duro esilio indegno*⁹.

Temat śmierci ujęty jest w dwojaki sposób. Poeta nawiązuje do Petrarrowskiego motywu śmierci ukochanej jako tragicznego zdarzenia wywołującego rozpacz. Taka postawa jest jednak zaledwie zaznaczona w *Canzoniere* Guidiccioniego, dominują raczej przedstawienia w tonie łagodnego, spokojnego cierpienia, a sama śmierć jawi się jako stan pożądany, droższy od życia. Guidiccioni wzbogaca stary motyw życia jako prawdziwej śmierci i śmierci jako prawdziwego życia o obraz duszy, która mając naturę niebiańską więziona jest w słabym ciele, co staje się źródłem wszelkiego bólu. Koncepcja ta najpiękniej ujęta jest w melancholijnym i głębokim wierszu *Avveziameci a morir*, jednej z najbardziej charakterystycznych kompozycji Guidiccioniego, która nawiązując do Platońskiej idei oddzielenia duszy i ciała, wyraża nostalgiczną tęsknotę za wolnością.

Idealna historia uczucia kończy się liryką skrucy (etap trzeci), w którym poeta uświadamia sobie swe miłosne przewinienia i pomyłki życiowe i koncentruje się na życiu wewnętrznym. Jest to etap duchowy, do którego dochodzi człowiek dojrzały: *L'etate mia più verde e gita veloce* [son. CVII], etap koronujący miłosną historię. Skrucza, najwyższy przejaw idealizacji ziemskiego uczucia, przybiera rolę podobną jak miłość wzniosła: prowadzi bezpośrednio do Boga. W religijnym natchnieniu, wyczuwalnym skądinąd w całej twórczości lirycznej biskupa, powstają sonety, które skupiają motywy serca, oczu, światła, duszy, śmierci, obecne i w innych, tematycznie odległych, kompozycjach *Canzoniere*. W utworach dedykowanych kaznodziei Bernardino Ochino rola ich jest jednakże odmienna niż w pozostających tekstach¹⁰: serce jest ciągle niespokojne, a jednak, jeśli drży, to nie na widok kochanki, czy poznając swą

⁷ Interesujące jest oryginalne użycie przez Guidiccioniego czasownika *palpare* (patrz son. CXV, G. Guidiccioni, *op. cit.*), terminu nie występującego u Petrarcki, który wyraża szczególne, zmysłowe uczucie dotyku.

„La fronte e gli occhi, ove' e ch' i' fin dipinge
del mio mal, veggio io col pensier sovente,
ma il netto avorio disiosamente
de la man bella palpo, e chi mi tinge
di gioia i' viso a a bene far mi spinge
con parlar odo d'onestate ardente” [vv. 3–8].

⁸ Patrz son. XCV i son. XVIII, G. Guidiccioni, *op. cit.*

⁹ Patrz son. LXXXVI, G. Guidiccioni, *op. cit.*

¹⁰ Bernardino Ochino (1487–1565), sławny kaznodzieja, który — oskarżony o herezję — znalazł schronienie w Szwajcarii pod opieką Kalwina. Guidiccioni, po wysłuchaniu kazań głoszonych w Lukce w 1538 r., pozostawał pod jego wrażeniem przez długi czas; zadedykował mu trzy sonety o tematyce religijnej (son. CXXII–CXXIV). Por. G. Guidiccioni, wyd. M. T. Graziosi, *Le Lettere*, Roma, Bonacci, 1979 t. II, s. 12 i n.

winę, lecz z oburzenia: wyraża w ten sposób moralną refleksję nad światem i utudą jego pokus, oskarża Rzym — miejsce grzeszne i nikczemne; oczy płaczą, gdyż widzą zło i brak godności skorumpowanych prałatów, Kurię–Babilonię, gdzie poczucie moralności dawno już zanikło. Dusza poety, jeśli cierpi, cierpi gdyż nie potrafi przeciwstawić się śmierci, tym razem widzianej w upadku moralnym Rzymu; światło zaś jest światłem Słowa Bożego, które uspokaja duszę i przywraca blask oczom.

Tematycznego obrazu poezji Guidiccioniego dopełniają utwory idylliczne, wiersze określane mianem społecznych oraz kompozycje o zabarwieniu patriotycznym. Liryki patriotyczne wyróżniają się nie tylko niezwykle rzadko podejmowaną w szesnastowiecznych Włoszech tematyką, lecz przede wszystkim usytuowaniem w strukturze *Canzoniere*: oddzielone wyraźnie zostały one od reszty utworów i umieszczone na początku zbioru. Pozostałe natomiast — wplątane w lirykę miłosną — przerywają poszczególne etapy miłosnej historii, idylle mieszają się z liryką refleksyjno–religijną, poezją pochwalną, czy korespondencją poetycką. Komplikuje to linię kompozycyjną zbioru, a jego strukturę czyni niejasną i zagmatwaną. Najliczniejsza grupa wierszy — przedstawiająca opowieść sentymentalną — nie jest w jakikolwiek sposób wyodrębniona i, choć przebieg jej nietrudno odnaleźć w całości, poszczególne opowiadające o niej poezje mieszają się z utworami kreślącymi historię przeżyć religijnych lirycznego bohatera, dylematów moralnych, czy idylliczną opowieść pasterską. Utwory idylliczne nie odbiegają od modelu petrarkowskiego, szczególną jednak uwagę zwraca sposób traktowania barwy, którą Guidiccioni kreśli obrazy wręcz malarskie, godne przyszłej epoki. Oryginalne wydają się również sonety dedykowane niejakiemu Clizio (lub pewnej Clizii, jak proponuje wydanie Minutoli¹¹), które, opiewając czystość obyczajów młodzieńca, raz przedstawiają miłość mężczyzny do kobiety, innym razem czynią kobietą tegoż samego mężczyznę.

Struktura *Canzoniere* jest niejasna, zagmatwana, a poszczególne jej części trudno przedstawić w sposób jednoznaczny, wskazując ich funkcje i miejsce bez uciekania się do skomplikowanych interpretacji. Nierównomierny układ tematów, wariacje motywów, wieloznaczność odczytu nadają dziełu Guidiccioniego charakter heterogeniczny. Poeta, kierując się intuicją liryczną, czyli zasadą kontrolowanej swobody określoną jako *giudiziosa mescolanza*, miesza utwory, motywy i wyrażenia, prawdziwie splecione w gąszczu różnorodnych koncepcji i treści. Niekiedy rozdysponowane są one w sposób jasny, jednolity i wyważony, innym razem nieharmonijnie, wydawałoby się przypadkowo, czy wręcz bezładnie. Jest to ulubiony przez Guidiccioniego sposób prezentacji, stanowi stylistyczną cechę jego dzieła poetyckiego, wyróżnik jego osobistego stylu. Autor czerpiąc jednocześnie z wielu tradycji literackich stara się wkomponować różnorodne elementy w system jednolity językowo, schemat, który stanowi rodzaj ramy godzącej różne treści i formy. I tak, to co charakterystyczne dla tradycji petrarkowskiej, a tych odwołań zdaje się być w poezji biskupa najwięcej, to co u Petrarce jasne i harmonijne, u Guidiccioniego komplikuje się, skłania ku niejednoznacznej interpretacji, tworzy zawile relacje i absolutna przejrzystość, jaka powinna cechować zbiór poezji wzorowany na linearnym kanonie petrarkistycznym, ulega zmąceniu, a cała jego struktura — deformacji.

Przykładem wieloznacznego odbioru treści dzieła może być układ relacji między tematami miłości, życia i śmierci, który obrazuje poniższy schemat.

¹¹ G. Guidiccioni, *Opere*, *op. cit.*

miłość ←←	→→ śmierć ←←	→→ życie
1. miłość wzniosła:	1. śmierć wzniosła:	1. życie wzniosłe:
— <i>miłość zmysłowa</i> (uciechy zmysłowe; pokusy ziemskie)	— <i>śmierć dla zmysłów</i> (śmierć dla uciech ziemskich)	— <i>życie zmysłowe</i> (uciechy zmysłowe)
— <i>miłość duchowa</i> (iluminacja; droga do Boga)	— <i>śmierć duchowa</i> (uciechy ziemskie)	— <i>życie duchowe</i> (śmierć dla uciech ziemskich)
2. miłość–cierpienie:	2. śmierć–cierpienie:	2. życie–cierpienie:
— <i>miłość zmysłowa</i> (zazdrość; miłość nie odwzajemniona)	— <i>śmierć dla zmysłów</i> (śmierć ukochanej)	— <i>życie zmysłowe</i> (zazdrość; miłość nie odwzajemniona)
— <i>miłość duchowa</i> (przerwana droga poety do Boga)	— <i>śmierć duchowa</i> (śmierć duszy poety)	— <i>życie duchowe</i> (przerwana droga poety do Boga)

Współzależność elementów składających się na całość lirycznego schematu *Canzoniere* widoczna jest we wszystkich wyszczególnionych punktach, niekiedy jednak stopień skomplikowania związków między nimi osiąga poziom paradoksalny. Tematy swe autor traktuje ambiwalentnie, przez co śmierć to życie, a życie to śmierć, miłość, natomiast, to również życie, ale jednocześnie śmierć. Miłość, która prowadzi do śmierci duszy rodzi strach i wraz z nim pojawia się cierpienie, a miłość–cierpienie (którą przykładowo wyraża motyw zazdrości) wiedzie ku śmierci duchowej. Miłość prowadzi również do życia i, w takim ujęciu, staje się miłością wzniosłą, zwaną też błogosławioną; miłość wzniosła z kolei wskazuje drogę do prawdziwego życia, a nie śmierci.

To podstawowe rozróżnienie w koncepcji miłości zaciemniając jednakowoż skomplikowane relacje między funkcjami miłości, śmierci i życia. Tak, na przykład, miłość–błogosławieństwo przedstawiona w swej fazie duchowej może łączyć się z tą fazą życia–błogosławieństwa duchowego, która wyraża śmierć dla rzeczy ziemskich; śmierć ukochanej, przyczyna bólu na ziemi, pozostaje w związku z miłością–cierpieniem, której powodem jest zazdrość lub nie odwzajemniona miłość w życiu ziemskim; śmierć duszy związana być może z miłością–błogosławieństwem i z życiem, przedstawionym jako błogosławieństwo zmysłów.

Upodobanie Guidiccioniego do kontrastowych i wieloznacznych przedstawień nadaje materii poetyckiej charakter konceptualny: to, co raz wydaje się stałym punktem odniesienia, za chwilę zostaje zancgowane, żadna idea nie jest jasna, poszczególne motywy splatają się ze sobą, komplikują, bądź zmieniają we własne przeciwieństwo. Wielość motywów, począwszy od odnoszących się do fizycznych i moralnych atrybutów kobiety, a na przedstawiających zmienną kazuistykę miłości skończywszy, płątanym i modyfikowanym aż do wzajemnego się wykluczenia, nieliniarną, niejasną kompozycją, która cechuje się niestałością, zmiennością, prowizorycznością i pozwala na niejednoznaczny odbiór, wszystko to nadaje poezji Guidiccioniego — otwartej na różnorodne interpretacje koncepcyjne — wydzźwięk manierystyczny.

Giovanni Guidiccioni jest literatem oryginalnym, jego twórczość poetycka potwierdza możliwość swobodnego wykorzystania w obrębie struktury petrarkowskiej elementów o różnej proveniencji tematycznej i stylistycznej oraz niejednakowym stopniu ekspresji, co w efekcie prowadzi do nadania jej charakteru manierystycznego. Prekursorski charakter tej liryki, o widocznych wpływach artystycznej maniery, zwiastuje pojawienie się prób, które ponad pół wieku później poprowadzą literaturę włoskiego renesansu ku sztuce baroku i do ekstremum doprowadzą sztuczność, wyrafowanie i konceptualizm.

Lirica di Giovanni Guidiccioni. Tradizione e innovazione. Riassunto

Giovanni Guidiccioni (1500–1541), diplomatico e funzionario alla corte di papa Paolo III, è un poeta considerato petrarchista per eccellenza. La sua opera letteraria sembra mostrare presentimenti abbastanza chiari di problematiche e risoluzioni poetiche originali. Tali dichiarazioni sono espresse nell'epistolario che suggerisce un orientamento verso il "nuovo" inteso come scarto dalle norme bembiane e petrarchesche. La proposta pare incline a una linea manieristica, manifestazione cioè della libertà di scelta linguistica e ideologica. Il poeta, nel tentativo di intrecciare nella sua opera spunti petrarcheschi, stilnovistici e platonici sotto il controllo del severo "giudicio" (specie di intuizione lirica), pone in una "giudiziosa mescolanza" termini e stilemi tramandati da varie tradizioni letterarie e crea un individuale quadro ideologico-formale. Lo schema lirico ideato dal Guidiccioni parte dal modello petrarchesco, tuttavia l'autore all'interno di una cornice etico-filosofica del suo canzoniere giunge ad un particolare approfondimento di alcuni espedienti ideali e formali ed arriva ad una struttura fondamentalmente rielaborata. Ci convergono varie contrapposizioni: una centrale fra due sfere di sentimento d'amore, dove una storia ideale è contrastata dall'altra (illuminante-beatifica/tormentoso-deviante), e quella che avviene sul piano vita/morte. L'interdipendenza fra i componenti della struttura lirica del Guidiccioni si complica fino al paradosso, si giunge a continui contraddizioni e equivoci che imprimono alla materia del canzoniere un carattere concettistico: quello che una volta sembra un punto di riferimento stabile, un'altra viene negato. La molteplicità di motivi mescolati ed alterati fino a escludersi a vicenda, la struttura non lineare e complicata, volta al contrasto e all'ambiguità del significato e caratterizzata dall'incostanza, dalla variabilità, dalla provvisorietà, conferisce a questo canzoniere, aperto a diverse interpretazioni concettuali, un'impronta manieristica. Tali segni di sviluppo verso artefici manierati preannunciano l'esperienza tardo-rinascimentale e permettono di affermare la posizione precorritrice del poeta diretto alla futura epoca barocca.