

Joanna Pietrzak–Thébault (Warszawa)

Miłość w czasach Soboru

Alegoryczne klucze lektury *Orlanda szalonego*

Kiedy w 1516 roku Lodovico Ariosto wydawał na własny koszt pierwszą wersję poematu *Orlando Furioso*, nic nie zapowiadało późniejszego wydawniczego sukcesu. Nie zapowiadało go nawet kolejne 20 ferraryjskich, mediolańskich i, naturalnie, weneckich edycji i dopiero wydanie oficyny Bindoni & Pasini z 1532 roku stanowi właściwy początek największego edytorskiego sukcesu stulecia. By użyć znajomego naszym uszom nowoczesnego określenia, poemat stał się bestsellerem XVI wieku¹. Kiedy w roku 1535 Lodovico Dolce — zaliczany do grona najaktywniejszych współpracowników weneckich oficyn, jeden z tych, którzy decydowali o edytorskim kształcie poematu (w jego opracowaniu ukazał się on nie mniej niż 62 razy), najwierniejszy współpracownik oficyny Gabriela Giolito — opublikował serię komentarzy, zapoczątkowana została historia krytyki ariostowego dzieła i narastająca nieprzerwanie do końca stulecia fala towarzyszących mu komentarzy. Czytelnik po raz pierwszy dostał do ręki bezwzględną pochwałę dzieła, a zarazem narzędzia tak filologiczne, jak „egzegetyczne” wspomagające jego lekturę (*Dechiaratione di alcuni vocaboli e luoghi difficili, Breve modo di trovar tutti i luoghi dell'autore aggiunti, Tavola delle historie*)². Czy wolno nam

¹ Liczba włoskich edycji przekracza 150, znakomita większość jest weneckich. Por. G. Fatini, *Il vero Furioso di Messer Ludovico*, „Nuova antologia” 480, fasc. 20, 1960, s. 467–478. Na temat specyfiki badań nad dawną książką zob. L. Balsamo, *Verso una storia globale del libro*, w: *Per la storia del libro. Scritti di L. Balsamo*, Leo S. Olschki, Firenze 2006, s. 105 i A. Serrai, *Breve storia delle biblioteche in Italia*, Sylvestre Bonnard, Milano 2006, s. 22–23.

² G. Fatini, *Bibliografia ariostea (1510–1959)*, Felice Le Monnier, Firenze 1958, s. 1–53. Fatini przytacza aż 3624 pozycje, a kontynuacją jego pracy jest bibliografia

sądzić, że w tekście Lodovica Dolce, komentatora, znalazły miejsce echa praktycznych doświadczeń autora rycerskiego poematu *Il Sacripante* opublikowanego po raz pierwszy w 1535 roku w tej samej oficynie Bindoni & Pasini?

W ciągu kolejnych lat krytyka ta stawała się coraz obszerniejsza, nieustannie dążąc do opisanego języka poematu, a także do ułatwienia czytelnikom orientacji w jego skomplikowanej warstwie fabularnej. Chyba tylko za zdania retoryczne i chwyt nieledwie „reklamowy” uznać możemy deklarację tegoż Dolce w wydaniu Giolito z 1542 roku, że jakoby poemat Ariosta wymagał wydobycia z zapomnienia... Teksty towarzyszące dziełu nie doszukiwały się wówczas bynajmniej zawartego w nim ogólnego sensu czy mogącej płynąć z oktaf Ariosta „nauki”³.

Pierwszą próbę alegorycznej interpretacji poematu zawdzięczamy najpewniej autorowi hiszpańskiemu. W wydaniu z Toledo z roku 1550 Hernando Aloçer przyznał się do pragnienia przypisania takiego „nadanego” znaczenia poszczególnym pieśniom i poszukiwał, jak sam pisze, ich „interperetacji moralnej”. W tym samym roku ukazał się tekst autorstwa Simona Fornarięgo, w którym alegorycznej interpretacji poddanych zostało dziewięć pieśni poematu — fakt wybiórczego ich potraktowania sugerował, że wizja dzieła jako całości nie była bynajmniej obowiązująca⁴. Stykamy się tu zatem z fragmentaryzacją znaczenia utworu jako całości, a jednocześnie z wyraźnym pragnieniem kierowania odbiorem czytelnika i nakłanianiem go do uznania moralnej

R. J. Rodini i S. Di Maria, *Ludovico Ariosto. An Annotated Bibliography of Criticism 1956–1980*, University of Missouri Press, Columbia 1984.

Na temat XVI-wiecznej krytyki poematu zob. też W. Binni, *Storia della critica ariostea*, Casa editrice „Lucentia”, Lucca 1951, s. 10–19. Na temat Dolce zob. C. di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Bulzoni Editore, Roma 1988, s. 58–60, 99, 286–291, *passim*.

³ Choć ówczesne poszukiwania „autentyczności” tekstu, naturalnie, nie zawsze odpowiadają współczesnym kryteriom i często wydawać się nam mogą zbyt obciążone pedantyzmem z jednej, a brakiem konkretnych ustaleń z drugiej strony, to trudno odmówić im rzeczywistej wartości, także dla późniejszego odbioru dzieła. Por. L. Morini, *Ruscelli e le pretese varianti ariostesche al Furioso del '32*, w: *Ricordo di Cesare Angelini: studi di letteratura e filologia*, wyd. F. Alessio i A. Stella, Il Saggiario, Milano 1979, s. 160–184.

⁴ Aktualne pozostaje pytanie o rzeczywistą jedność tego tak wielowątkowego dzieła, którego budowa usprawiedliwiałaby poniekąd takie właśnie „fragmentaryzujące” traktowanie. Por. M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2006 (wyd. II), s. 148.

wizji utworu — tendencjami, które pozostaną obecne w interesujących nas tutaj wydaniach.

Podobne, hiszpańskojęzyczne teksty wyszły w 1553 roku spod pióra Alonsa de Ulloa, jedynego hiszpańskiego współpracownika weneckich oficyn wydawniczych (przy okazji ponoć szpiegującego tam na rzecz królestwa Hiszpanii). De Ulloa sam określa się tutaj jako „uczeń” Lodovica Dolce, choć my wiemy, że był jego konkurentem i wręcz przeciwnikiem w sądowym procesie⁵. Wydawca, Gabriele Giolito, we wcześniejszym o 20 lat wydaniu Pasiniego dopatruje się punktu odniesienia do wydawania *Orlanda*.

Podczas kolejnych dwóch lat (tj. 1554 i 1555) jednak, kiedy pod prasami drukarskimi pojawią się nowe utwory, nowe nazwiska, narodzi się pytanie o kształtowanie się kanonu krytyki dzieła, a równocześnie o poszukiwanie „modelowego” wydania. Giovanni Battista Pigna, Nicolò Eugenio, Clemente Valvassori i, przede wszystkim, Scipione Ammirato oraz Girolamo Ruscelli zapragną zarówno wskazać na źródła inspiracji poety, jak i nadać proponowanej interpretacji coraz wyraźniejszy charakter alegoryczny⁶. W ich pismach obecne są zarazem elementy filologicznie udokumentowanej pracy nad językową warstwą tekstu (pozostające w tym artykule poza orbitą naszych zainteresowań), jak i krytyczne poszukiwania jej najpoprawniejszej wersji. Swoista kombinacja obu tych sposobów patrzenia na poemat stanowić będzie przez lata o oryginalności orlandowych komentarzy. To one zadecydują o interpretacji utworu na resztę stulecia i pozostaną w świadomości czytelniczej nawet wówczas, gdy na setki lat wyschnie źródło inspiracji komentatorów.

Trzy weneckie wydania, którymi dysponują warszawskie zbiory biblioteczne, pozwalają nam bliżej prześledzić realizację takich alegorycznych założeń interpretacyjnych. Są to: Vincenzo Valgrisi, 1556, in-4°, BUW 604.535; Girolamo Polo, 1573, in-8°, BN 0.3340 i Heredi di Vincenzo Valgrisi, 1579, in-16°, BUW 608.1060⁷. Wydanie Valgrisiego

⁵ *Exposicion de todos los lugares difficultosos que en el presente libro se hallan [...]*, Giolito, Venecia 1553. Proces miał miejsce w 1558 roku. Zob. C. Di Filippo Bareggi, *op. cit.*, s. 226, 206–207 i *passim*.

⁶ W wydaniu Giovanniego Andrei Vavassore z 1554 roku również Clemente Vavassore dokonał alegoryzacji wszystkich pieśni poematu, publikując *Orlando Furioso, ornato di nuove figure, et allegorie in ciascun canto*.

⁷ Omawiane tu wydanie Valgrisiego z 1556 roku znaleźć można aż w 31 włoskich bibliotekach. Wydania Pola z 1573 i Heredi di Valgrisi z 1579 roku wydają się

z 1556 roku zapoczątkowuje długą serię edycji znanych przede wszystkim z nowego zbioru ilustracji drzeworytowych — to one właśnie przyciągały najczęściej uwagę badaczy⁸. Każdą z 46 pieśni poprzedza ujęty w formę oktawy „argument” autorstwa Lodovica Dolce, będący w zasadzie jej streszczeniem, i, szczególnie nas tutaj interesująca, napisana prozą „alegoria”. „Alegorie” owe wyszły spod pióra Girolama Ruscelli. Dla wydawcy poematu z 1573 roku w oficynie Girolama Polo, Ruscelli należy już do grona „klasyków” i wymieniany jest wśród takich autorów jak Fornari, Fausto, Pigna, oczywiście Dolce, ale także Tommaso Porcacchi, autor alegorii zamieszczonych w wydaniu Polo 1573 roku. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że w ponad 40 tekstach krytycznych, jakie ukazały się w latach 30., 40. i 50., wszystko, co najważniejsze, zostało już o poemacie Ariosta powiedziane. Poczynając od końca lat sześćdziesiątych, nowe opracowania stają się coraz rzadsze, wydawcy w komentarzach chętniej powracają do uznanych nazwisk, a po sam poemat sięgają rzadziej⁹. Kolejnym komentatorom w kolejnych wydaniach nie pozostaje nic innego, jak przedstawiać czytelnikom apologię dzieła i autora — porównując go już to do wszystkich autorów antycznych, najchętniej wymieniani są przy tym ci o najwyższym autorytecie: Homer i Wergiliusz, już to do Natury, która potrafi harmonijnie łączyć wszelkie przeciwieństwa w jedną całość. Poemat Ariosta staje się więc niejako całym światem, a rządzące w nim reguły mogą mieć dla czytelnika charakter „obowiązujący”. Jeśli warto zatem ciągle powracać do ariostowego dzieła, to nie tylko dlatego, by każdy, także mniej wykształcony czytelnik potrafił dostrzec jego walory literackie, ale także po to, by nadać mu nową interpretację „moralną”¹⁰.

natomiast bardzo rzadkie: jeśli wierzyć Censimento Nazionale delle Cinquecentine (<http://edit16.iccu.sbn.it>) zachowało się we Włoszech po jednym zaledwie egzemplarzu — w Anconie znajduje się wydanie z 1573 roku, w Pistoii — z 1579 (istnieją też bardzo nieliczne egzemplarze czterech późniejszych wydań tekstu z komentarzami Porcacchiego z lat 1577–1589. Co ciekawe, zachowały się one często w bibliotekach klasztornych). Wydań tych nie posiada też Bibliothèque Nationale de France w Paryżu ani London British Library.

⁸ Patrz E. T. Falaschi, *Notes on Some Illustrations of Ariosto's Orlando Furioso*, „La Bibliofilia”, 75, disp. 1 (1978), s. 175–188.

⁹ O zmieniającym się wówczas profilu wydawanych książek por. P. F. Grendler, *The Roman Inquisition and the Venetian Press, 1540–1605*, Princeton University Press, Princeton–New Jersey 1977, s. 131–132.

¹⁰ „Il Furioso di M. Lodovico Ariosto che fin qui tante volte da tanti in tante forme è stato dato alla stampa è opera così ben da voi conosciuta, Begnini Lettori, che non

Najskromniejsza spośród omawianych edycji, Heredi di Valgrisi 1579, w niewielkim, „kieszonkowym” zgoła formacie, obywa się bez wierszowanych streszczeń (ale nie bez ilustracji!), a alegorii nie łączy z żadnym nazwiskiem komentatora.

Zainteresowania wszystkich trzech komentatorów (tj. Ruscellego, Porcacchiego i komentatora w wyd. Heredi di Valgrisi 1579) obracają się jednak niezmiennie wokół kilku serii tematycznych. Pomimo różnic, pozostają one zasadniczo jednakowe dla wszystkich analizowanych komentarzy — wynikają wszak bezpośrednio z tematyki poematu. Jest to zatem przede wszystkim miłość stawiana w opozycji do rozumu i obowiązku, ale także do zgodnej relacji z Bogiem, jest to przyjaźń i związana z nią ściśle wierność przyjacielowi. O ile miłość sprawia, że bohaterowie miotani są zazdrością, pożądaniem, że potrafi dopaść ich nieśmiałość albo zniechęcenie, to przyjaźń pozostaje niewzruszona i równie niewzruszenie bardzo wysoko stoi w hierarchii wartości, ściśle związana z prezentowanym systemem cnót, a także z pojęciem honoru. Intensywności poszukiwania prawdy o miłości dorównuje niemal intensywność poszukiwania „sprawiedliwości” i miejsca, jakie zapewnia ona w świecie ludziom cnotliwym. Tutaj pojawia się nieuchronnie pytanie o rolę w życiu człowieka boskiej interwencji. I wreszcie — realnie obecne, całkowicie poważnie traktowane porady dotyczące prowadzenia wojny i rządzenia krajem¹¹. Wydaje się jednak, że tym, co determinuje w dużej mierze cały wyłaniający się z tekstów obraz świata jest sposób, w jaki komentatorzy *Orlanda* patrzą na kobiety. W komentarzach Ruscellego (Valgrisi 1556) to one uosabiają cnotę, wielką zdolność do miłości, nieledwie

v'ha alcun grado di persona, grande, mezano o piccolo, non v'ha nessun dotto, né mezzamente versato ne gli studi, nè alcuno ignorante il quale pur che sappia leggere; non prenda gusto & diletatione in questo poema. Et non è maraviglia, se sin qui il Fornari, il Fausto, il Pigna, il Dolce, il Ruscelli, il Porcacchi, e tanti altri [...] s'hanno preso cura di far volumi interi in celebrare questo divino poema, o con discorsi, annotationi, dichiarazioni & avvertimenti di far palese al mondo l'artificio e 'l valore di così eccelso Poeta. Percioche io stimo, che M. Lodovico Ariosto con ingegno non mortale, ma divino habbia tolto industriosamente a seguitar, come sua scorta, la Natura madre di tutte le cose, componendo con la diversità degli stili l'unità dell'Heroico, si come fa la Musica la concordia di più voci disonanti”, *Giudicio fatto sopra il Furioso...*, k. 1r, wyd. Girolamo Polo, Venezia 1573.

¹¹ Nie darmo już przed ponad pół wiekiem zauważono tendencję do traktowania poematu w sposób podobny do traktatu — praktycznego i dydaktycznego zarazem. Por. W. Binni, *op. cit.*, s. 14–17.

doskonałość. W obu komentarzach późniejszych (Poło 1573, Heredi di Valgrisi 1579) kobieta o wiele częściej pojawia się jako element zakłócający porządek świata, jako powód godnego nagany męskiego porządania. Zarazem słaba natura niewieścia łatwiej ulega zepsuciu — tym samym naganne uczynki kobiet stają się o wiele cięższe, a niegodziwość przerastać ma tę, do jakiej zdolny jest mężczyzna. Już pieśń 1 wprowadza nas w różne światy wyłaniające się z dwóch odmiennych wizji. Píše zatem Girolamo Ruscelli:

W tej pierwszej pieśni w Orlandzie, Rynaldzie, Feracie i Sakrypancie widzimy, jako większa moc jest miłości, niżli każda insza; w Angelice przeciwnem obyczajem znać się daje, jako w bacznej i roztropnej białej głowie większa się stateczność, niż w mężczyźnie, najduje, która tyle się tylko powolną pokazuje, ile jej uczciwe pozwala. Zawady potem, które się trafiają rycerzom, którzy na jej uczciwem gwałt chcieli uczynić, znać nam dają, jako nieba niemal zawždy życzliwe się pokazują tem, którzy się w niem kochają¹².

Dla Tommasa Porcacchi (Poło 1573) pieśń ta stanowi natomiast okazję do pokazania, jak często niebo potrafi być przeciwnie ludzkim pragnieniom, a dwa czarodziejskie źródła obrazują przeciwnie uczucia kochanków, którzy na zmianę to kochają się, to nienawidzą. Jakże inny obraz prezentuje komentarz z wydania Heredi di Valgrisi 1579, w którym ucieczka Angeliki jest pretekstem do oskarżenia jej o egoizm, a miłosne zapędy rycerzy obrazować mają kruchość uczuć, gasnących wielokroć zanim jeszcze dadzą się prawdziwie odczuć i „pokosztować”¹³. Rozwinięcie i dopełnienie reguł rządzących każdym z trzech „światów” znajdujemy w komentarzach do pieśni 2. Zarówno brak pewności i niebezpieczeństwa, na jakie wystawiony jest człowiek o szlachetnych zamiarach (Valgrisi 1556), jak

¹² Alegorie z wydania 1556 roku podają w tłumaczeniu Piotra Kochanowskiego. Niczym zrośnięta z utworem całość figurują one, podobnie jak wszystkie argumenty, w pierwszym polskim wydaniu *Orlanda: Ludowika Aryosta, Orland Szalony*, przekładania Piotra Kochanowskiego, wyd. J. Czubek, PAU, t. 1–3, Kraków 1905, tu: t. 1, s. 1.

¹³ „In questo primo canto si comprende l’ingratitude delle Donne, sotto la fuga d’Angelica, laquale essendo amata da quattro valorosissimi Cavalieri, e ella niuno amandone, mossa solamente a beneficio di se medesima, si dimostra cortese a Sacripante. Per il sovraggiunger del Bradamante, e poi di Rinaldo si conosce quanto gli amorosi piaceri siano brevi e come le più volte vi sono tolti prima che si gustino”, wyd. Heredi di Valgrisi 1579, k. 2r.

ukazanie ile złych uczuć: gniewu i zapiekłej nienawiści, potrafi w sobie nieść ludzka natura (Heredi di Valgrisi 1579) oraz wskazanie na „appetito” — pożądanie, które odrywa człowieka od cnoty i obowiązku i więzi tak jak Alcyna bohaterów w swoim zamku (Polo 1573) — pozwalają z łatwością dostrzec różnice trzech wizji.

Ruscelli (Valgrisi 1556) do pochwał przymiotów niewieścich z pieśni 1 powracać będzie jeszcze niejednokrotnie (pieśni 9, 34, 37, 43...). Wyraźne są tu echa neoplatonickich z ducha traktatów humanistów, które dopatrywały się w naturze kobiecej bliskiego ideału spełnienia syntezy pierwiastka duchowego i cielesnego. Potwierdza nasze domysły komentarz do pieśni 8, w której człowiek nazwany zostaje *expressis verbis* „mikrokosmosem”, a autor tłumaczy określenie czytelnikom najwyraźniej mniej „obeznany” z kosmologiczną terminologią¹⁴. Jedyna to zresztą taka wycieczka w erudycyjne krainy i zapuszcza się w tę podróż tylko Ruscelli. Komentarz z wydania Heredi di Valgrisi 1579 wyraźnie już w pierwszych słowach niechętny kobietom zapowiada inny ton — zostanie on niezmiennie zachowany (np. pieśń 15, 19, 21, nie licząc tych wszystkich miejsc, gdzie potępienie miłości utożsamianej zwykle z żądzami cielesnymi zwrócone jest także pośrednio przeciw kobietom). Podobnie, z mniejszym naciskiem, dzieje się w wydaniu Polo 1573 i choć komentarz do pieśni 37 zdaje się mówić coś przeciwnego, to wyraźny jest już tutaj objaw nowej fali mizoginizmu, która tak szeroko rozleje się w nadchodzącym stuleciu¹⁵.

Ciekawe, że w alegoriach dotyczących kobiet nie brak i elementu „obyczajowego”. Pieśń 43 kazała Ruscellemu (Valgrisi 1556) ostro ganić ojców, którzy, myśląc jedynie o własnej korzyści, wydają za mąż córki wbrew ich woli. Porcacchi (Polo 1573) natomiast ostrzega mężów przed szukaniem za wszelką cenę prawdy o własnych żonach. Taka prawda potrafi czasami być niepotrzebna i bolesna, czytamy.

¹⁴ „[...] Alcyna, która nie może umrzeć, póki świat światem, ukazuje, że żądze miłości są nieśmiertelne i nigdy w człowieku, który jest nazwany mikrokosmosem, to jest małym światem, póki go zostawa, nie umiera [...]”, przeł. P. Kochanowski, *op. cit.*, t. I, s. 147.

¹⁵ Por. J. Solé, *L'amour en Occident à l'Époque Moderne*, ed. Albin Michel, Paris 1976. Tu odwołuję się do wydania włoskiego *Storia dell'amore e del sesso nell'età moderna*, Laterza, Roma–Bari 1979, s. 319–321. Por. co o źródłach „klerykalnej mizoginii” pisze C. Scarpati, *Istanze riformatrici nella letteratura italiana prima del Concilio di Trento*, w: *Il Concilio di Trento. Istanze di riforma e aspetti dottrinali, Vita e pensiero*, Milano 1997, s. 25–26. Por. też traktaty dydaktyczne z końca wieku, np. Giuseppe Passi, *I donneschi diffetti*, Somascho, Venetia 1599.

Zastanawiająca jest też sama zmiana wizji miłości, wykraczająca daleko poza wyłącznie „praktyczne” aspekty, związane bezpośrednio z jej wdzięcznym, szlachetnym, okrutnym, zmiennym bądź, jak w wydaniu Valgrisiego 1556 w komentarzu do pieśni 28, zasługującym na uwielbienie przedmiotem:

W tej dwudziestej ósmej pieśni przez Rodomonta, który po niewymówionej przeciwko białej płci nienawiści, jako prędko ujrzał Izabellę, znowu się w niej serdecznie zakochał, ukazuje się wielka moc, którą Bóg i nieba w każdą nadobnusięnką twarz wlały wspaniałych i pięknych na świecie białych głów, iż słusniejsza rzecz jest miłować i szanować, jako przyrodzenie kazało, niż nad słusność wszelką mieć w nienawiści i pomsty z nich pragnąć¹⁶.

Ruscelli wielokrotnie przypomina, że miłość jest siłą tyleż niepoahamowaną, co tajemniczą, wręcz największą spośród tych, które mogą powodować ludzkimi zachowaniami i wyborami i chętnie pisze ją wielką literą. *Amore* zyskuje tu rolę szczególną, choć zarazem Ruscelli powtarza, jak bardzo wystawia ona człowieka na próby i cierpienia — które zresztą przychodzą nań i z innych przyczyn, i nie waha się, by ostrzegać przed wpadnięciem w sidła rozpusty (6). Komentarze obu wydań z lat siedemdziesiątych (a szczególnie Heredi di Valgrisi 1579) praktycznie zastępują *Amore* przez *appetito* — pisane rzecz jasna z małej litery! *Appetito* — „pożądanie”, „głód” czy „żądza” staje w bezpośredniej opozycji do cnoty — *virtù*¹⁷. Doprawdy, szkoda, że dzielny i szlachetny kawaler wystawiony jest na ukłucia miłości, zdaje się mówić autor w komentarzu do pieśni 12 (a także w pieśniach 8, 11, 13, 19 i 44). Podobnie czyni Porcacchi (Poło 1573) w komentarzach do pieśni 4 czy 18¹⁸.

Tam, gdzie 20 lat wcześniej protagonista poematu poruszał się w egzystencjalnej zagadkowej przestrzeni, której zasad działania nie był w stanie do końca zrozumieć, komentarze z lat siedemdziesiątych

¹⁶ Ludowika Aryosta *Orland Szalony*, t. II, s. 356.

¹⁷ *Appetito* bywało także wpisywane w definicję miłości — jako „pragnienie piękna” — i stosowane do sfery władzy, wojny i polityki, S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Unione Tipografica — Edizione Torinese, Torino 1961, t. 1, s. 563–564.

¹⁸ „[...] In Orlando di cui si descrivono alcune rare prodezze da lui ricercando Angelica, comprendesi oltre le amorse punture, da le quali era l'amante sollecitato, la virtù di sommo e perfetto Cavaliere”, wyd. Heredi di Valgrisi 1579, k. 100r.

oferują uporządkowany, dwudzielny obraz, w którym niepodważalne staje się miejsce cnoty i honoru, wspieranych przez Boga, a równocześnie warunkujących Bożą pomoc. Czytelnicy Ruscellego (Valgrisi 1556) widzieli, że Miłość przeciwstawić można rozumowi. Czytelnicy wydań późniejszych poznają obraz, z którego coraz wyraźniej wyłania się opozycja cielesnych poruszeń i miłości Boga — uleganie pierwszym ma uniemożliwiać drugie¹⁹. W centrum dyskursu staje w ten sposób kwestia stosunku cnoty — *virtù*, miłości Bożej i miłości ziemskiej (patrz np. komentarze do pieśni 11, 23, 32 i 39 w wydaniu Polo 1573). Tymczasem nawet zagubiony czy zrozpaczony ariostowy bohater w interpretacji Ruscellego nie porusza się bynajmniej w pustce — odwołania do Bożego miłosierdzia nie są tutaj rzadkością, znajdziemy je w komentarzach do pieśni 3, 5, 14, 26 (szczególnie obszernym i interesującym), 28, 38...²⁰. Dążenie z połowy wieku do poszukiwania istotnej natury miłości (pełna zmysłowości wizja Ariosta okazuje się ostatecznie nie tak daleka od neoplatońskich dociekań) w posoborowych latach staje się tematem tyleż niebezpiecznym, co wstydliwym, a pierwsze zwiastuny tej postawy wyraźnie widać w komentarzach z lat siedemdziesiątych²¹. Warto tu zapewne przywołać te pisma — w szczególności *Catechismo Romano* z 1566 roku — które, idąc w ślad za dogmatycznymi ustaleniami Soboru, właśnie w pożądlivosti (*concupiscenza*) widziały szczególnie uprzywilejowaną „bramę” dla grzechu w każdej postaci, a zgodnie z nowo wypracowanym na użytek religii wojennym językiem walka z nią stanowić miała podstawowe zadanie prawowiernego katolika²².

W latach, gdy swobodne polemiki religijne zdają się nieodwołalnie należeć do przeszłości i gdy nadszedł czas posoborowej propagandy, echa ustaleń katolickiej reformy dotyczących teologii i kościelnej dyscypliny niejednokrotnie pobrzmiwają w komentarzach. Swobodne dyskusje

¹⁹ „[...] Per Melissa, che nel mostrare a Bradamante i secreti delle cose a venire [...] si dinota che chi attende a' sacrifici divini deve haver l'animo libero da ogni legame corporale”, wyd. Polo 1573, pieśń 3, k. 11v.

²⁰ „[...] przez Astolfa, który cudownie skały przemieniał w konie, poznasz znadno, jako rzeczy niemasz tak niepodobnej, którejby ten, kto miłosierdziu ufa boskiemu, snadno otrzymać nie mógł [...]”, przeł. P. Kochanowski: Ludowika Aryosta, *Orland Szalony*, t. III, s. 159.

²¹ Por. J. Solé, *op. cit.*, s. 303, 315–321.

²² Patrz A. Acerbi, *Il decreto tridentino sulla giustificazione e la sua ricezione nei catechismi*, w: *Concilio di Trento*, s. 80–81.

religijne stanowiły na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, a więc jeszcze i w pierwszym okresie Soboru Trydenckiego, nieodzowny element życia intelektualnego i dworskiego. Z czasem przybierały one coraz bardziej polemiczny i specjalistyczny charakter, a ich zakres ograniczał się do kwestii, których rozstrzygnięcie uznano za nieodzowne dla ustalenia granic prawowierności²³. Ostateczne doktrynalne ustalenia soborowe, teologiczne i dyscyplinarne, dotyczące chociażby natury sakramentów czy eklezjologii, były rezultatem nie tyle samoistnej refleksji, ile właśnie potrzeby odpowiedzi na zarzuty. Stąd nawoływanie do wierności sakramentom — szczególnie pokuty i Eucharystii — narzędziom łaski, jakie oferuje „święty Kościół katolicki”. Tam, gdzie reforma dostrzegła szansę na samodzielne, nieustanne nawracanie się i pokutny autentyzm, nowy program podarował katolikowi sformalizowaną, obwarowaną szeregiem warunków, ale zarazem dającą pewność dostąpienia pełni łaski praktykę. Uwarunkowane tematyką polemiki religijnej tamtego czasu rozważania i ustalenia teologiczne do świadomości czytających (i piszących) wiernych docierały bynajmniej nie bezpośrednio w formie dekretów soborowych, lecz po „przełożeniu” ich na praktykę duszpasterską — w katechizmach, popularyzatorską — w traktatach, i pochwalno-perswazyjną — w poezji. W komentarzach do wydań Polo 1573 i Heredi di Valgrisi 1579 znaleźć można odpowiedź na kontestowaną potrzebę spowiedzi i dyskusyjną dla wielu istotną naturę Eucharystii. Wynika stąd potrzeba podkreślenia roli Kościoła jako szafarza sakramentów — i w tym kontekście gwaranta otrzymania łaski²⁴. W jakim stopniu dyskusje o usprawiedliwieniu, a więc sposobach „pozyskiwania” Bożej łaski i, w gruncie rzeczy, jej naturze, wywarły istotnie wpływ na wskazania interpretacyjne Ruscellego (Valgrisi 1556)? „[...] przypomina się nieskończona dobroć Boga miłosiernego, który nad mniemanie i rozum ludzki z ostatnich zwykł wyrywać niefortun zginionych [...]”²⁵. Trudno

²³ Por. C. Dionisotti, *La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento*, w: *Geografia e storia della letteratura italiana*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1967, s. 88–89; A. Acerbi, *op. cit.*, s. 49–53 i T. Reroń, *Sakrament pokuty w dobie Soboru Trydenckiego*, Papieski Fakultet Teologiczny, Wrocław 2002, s. 26–27 i 418–420.

²⁴ Zgromadzenia soborowe nie wypracowały solidnej eklezjologii, a kwestią tą zajęły się na tyle, na ile wymuszała to polemika ze zwolennikami reformy, G. Alberigo, *Concezioni della chiesa al Concilio di Trento e nell'età moderna*, w: *Il Concilio di Trento*, s. 120 i 126–127. Por. C. Dionisotti, *op. cit.*, s. 183–204, szczególnie s. 188, 203–204.

²⁵ Ludowika Aryosta, *Orland Szalony*, t. II, s. 285. Por. też pieśń 33 i 39.

żyć podobne wątpliwości w przypadku alegorii proponowanej przez Porcacchiego (Polo 1573):

[...] żaden Chrześcijanin nie może powstać z tego miejsca pełnego zła i grzechów i wznieść się ku szczytowi błogosławieństwa, jeśli najpierw nie oczyści duszy ze wszystkich ziemskich pożądliwości za pomocą sakramentów Kościoła, spowiadając się i przyjmując komunię świętą²⁶.

Podobnie jednoznaczne komentarze znaleźć możemy w wydaniu Polo 1573 w alegoriach 7, 23, 33, 39 (gdzie brak wiary w Boga ma być folgowaniem „zwierzęcej” części natury człowieka...), 41 czy 44 (podobnie jak w przypadku pieśni 34 dosłownie przytaczający katechetyczne wskazania), a w wydaniu Heredi di Valgrisi 1579 choćby w alegoriach pieśni 14, 26 czy 38.

Odmienność podejścia do ariostowego tekstu ujawnia się często — jedna pieśń potrafi generować bardzo różne interpretacje, przy czym linia podziału nie zawsze przebiega konsekwentnie między wydaniem Valgrisi z 1556 roku a Polo i Heredi di Valgrisi z lat siedemdziesiątych. Tommaso Porcacchi (Polo 1573) przechyla się to na jedną, to na drugą stronę: w komentarzu do pieśni 37 idzie w pochwałę cnót kobiet i nakazie wielbienia ich za Ruscellim. W wydaniu Heredi di Valgrisi 1579 roku przeczytamy w tym samym miejscu jedynie o złych władcach gnębiących swoich poddanych i o sprawiedliwych, którzy przy Bożym wsparciu pomagają nieszczęsnym odzyskać utraconą wolność.

Katalog przykładów ciągnąć można długo, porównania bywają interesujące i niejednokrotnie zaskakujące. Przeczytamy tu i o zgubnym wpływie beczynności na rządzących i żołnierzy, znajdziemy ostrzeżenia przed ufaniem wróżbom, zabobonom i sennikom, inwektywy przeciw pojedyńkom²⁷. Znajdziemy rady, jak w miłości nie ulegać zbyt nio zazdrości, jak cenić prawdziwą przyjaźń, a na wojnie nie szukać

²⁶ „In Astolfo ch'uscito dell'infer nel buca, prima che s'alzi alla cima del monte, si lava tutto dal pié alla testa in una fonte; siamo avisati, che niun Christiano può alzarsi da questo centro pieno de vitij & di peccati a quella cima dell'eterna beatitudine, se prima non si monda l'anima d'ogni concupiscientia terrena co' Sacramenti della Chiesa, confessandosi & comunicandosi [...]”, komentarz do pieśni 34, wyd. Polo 1573, k. 170r (egzemplarz podaje błędnie k. 100r).

²⁷ Moda na pojedynki nastąpiła w końcu lat sześćdziesiątych; w wydaniu *Orlanda* oficyny Vavassorego z roku 1566 znajdziemy poświęcony im anonimowy traktacik.

nadmiernego i łatwego zysku... Bywa też, że autorzy zadowolają się kolejnym streszczeniem faktograficznej warstwy pieśni. Szczególnie często przytrafia się to Ruscellemu (choćby pieśni 18, 22 czy 35).

Skoro alegoryzującą i moralizującą konstrukcją zmęczeni bywali nawet sami jej autorzy, to wypada zadać pytanie, czy nie byli nią zmęczeni także czytelnicy. Czy konstrukcja ta faktycznie była im potrzebna, by poemat stawał się zrozumiały i dostępny? O ile poemat istotnie ma być głosem w poszukiwaniu natury miłości i próbą zrozumienia jej, to czemuż „tycjanowskie”, jak chce Mario Praz, opisy nagich piękności czy zwielokrotnienie miłosnych perypetii bohaterów nie mają wystarczać same w sobie, czemu potrzebują alegorycznej obudowy²⁸? Wydaje się, że w poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie przywołać musimy co najmniej dwie przyczyny.

W czasie, kiedy powraca wiara w moc i wartość reguł i ograniczeń, poemat Ariosta zdaje się także potrzebować czy wręcz wymagać obudowania ramami interpretacyjnymi. Alegorie zatem stają się potrzebne nie tylko, by wesprzeć narrację, a raczej pamięć czytelnika, lecz także by każdej pieśni nadać osobny, dodatkowy sens, klucz do lektury. Każdy epizod staje się samodzielny, luźno tylko połączony z poprzednim i następnym, i te pojedyncze sensory niekoniecznie muszą składać się na obraz poematu jako całości. Czytelnik mógłby właściwie w dowolnym kierunku śledzić jego narrację w poszukiwaniu nie tyle spójności historii (dalszego ciągu przygód, bitew, narad wojennych, pogoni i ucieczek — za miłością, od miłości i na polu walki), ile osobnych znaczeń, nierzadko mogących znaleźć bezpośrednie przełożenie na hierarchię wartości, na postawy życiowe, na praktyczne decyzje w otaczającym czytelników świecie realnym.

Kategorie pochodzące z ariostowego poematu przedostają się i do innych gatunków piśmiennictwa, np. wówczas, gdy w swoim traktacie Luigini pisze o pięknej kobiecie, że jest niczym „bohaterka Ariosta”²⁹. Świat przedstawiony, świat zakochanych młodzieńców i mężczyzn

²⁸ M. Praz, *op. cit.*, s. 71, 118. Zob. też G. Padoan, „*Ut pictura poesis*”: le „*pitture*” di Ariosto e le „*poesie*” di Tizian, w: *Momenti del Rinascimento veneto*, Antenore, Padova 1978, s. 347–370. Nie zapominajmy jednak, że to Lodovico Dolce jako pierwszy w wydany w 1557 roku traktacie *Dialogo della pittura [...] intitolato Aretino* nazywa Ariosta „malarzem”.

²⁹ Por. F. Luigini, *Il libro della bella donna*, Pietrasanta, Venezia 1554, za: G. Fatini, *op. cit.*, s. 29, poz. 113.

dojrzałych wiekiem, dam i dziewic, władców uwikłanych i w miłość, i w obowiązek przyjaźni, i w walkę i w politykę paradoksalnie dzięki alegoryzującej interpretacji przylega niejako do świata rzeczywistego, choć żywe charaktery bohaterów Ariosta sprowadzane są tym samym do znaków i figur. Alegoryzacja utworów poetyckich jest szczególnie nobilitująca w systemach, w których wartość literatury mierzona jest jej „moralną” siłą — polegającą także, a może przede wszystkim, na zdolności, przydatności do generowania określonych, pożądaných, pochwalanych postaw i zachowań czytelników. Stawiane jej wymagania nauki „moralności”, przekonującego opowiadania o wartości honoru, cnoty, umiarkowania, czystości, odwagi zdają się wówczas należeć do jej natury³⁰. To, co w alegorii wywodzącej się ze starożytności i obecnej w średnio-wiecznych przetworzeniach, posiadało stałą, przyjmowaną powszechnie formę, teraz stawało się niejako na oczach czytelników. Aby działanie to było wiarygodne, jego autor — komentator czy redaktor w oficynie wydawniczej — sam musiał posiadać wystarczająco silny autorytet, taki, który sankcjonowałby nadawanie sensów interpretacyjnych, uogólniających, akceptowanych przez tradycję literacką i czytelniczą. Tę pozycję nasz redaktor albo już miał, albo nadawał sobie bez większego trudu. W okresie przełomu, w połowie XVI stulecia, gdy potrzeba na nowo organizowanej „nowoczesności” stawała się coraz większa, pochodząca z dawnych czasów alegoryzacja okazała się czymś więcej niż zwyczajną ramą stereotypu i należała do tych elementów dawnego dziedzictwa, które wciąż potrafią być żywotne i atrakcyjne.

Równocześnie nazwisko Ariosta właściwie nie pojawia się w poświęconych miłości traktatach i literaturze dydaktycznej. Nasz poeta nie urasta bynajmniej do pozycji autorytetu dla teoretyków tematu, głównie neoplatonickiego rodowodu. Właściwie jedynie Giuseppe Betussi, korektor i redaktor w największej ówczesnie oficynie Gabriela Giolito, w dialogu *Il Raverta* z 1544 roku pisze o Doralice jako przykładzie miłości niestałej oraz przywołuje wzięte z poematu przykłady łatwowierności

³⁰ Por. C. S. Lewis, *The allegory of Love*, Oxford University Press, New York 1958, s. 48 i nn., 56 (wyd. I 1936) i wstęp S. Perosy’ego do wydania włoskiego (*L’Allegoria d’amore*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1969), s. X, XII, XIV–XV; także M. W. Bloomfield, *Alegoria jako interpretacja*, s. 52–74, szczególnie s. 52–53, 59–63, 65, 69–70 i 73 oraz R. Tuve, *Alegoria narzucona*, s. 75–91, szczególnie 77–79 i 90–91, w: *Alegoria*, red. J. Abramowska, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2003.

i naiwności kobiet³¹. Betussi nie był jednak oryginalnym filozofem, a jego pisma odzwierciedlały raczej rozpowszechnione już tendencje w latach czterdziestych. Prototyp tytułowego bohatera *Il Raverta* — biskup Ottaviano Della Rovere — bierze czynny udział w Soborze, zaś współpracownik oficyn drukarskich, Girolamo Muzio, od początku lat siedemdziesiątych zmienia profil działalności literackiej: „scrittore di duelli, habbia voluto metter mano a lettere sacre” — pisze o sobie³². Przemiana alegoryzujących interpretacji ariostowego poematu nie dokonywała się w pustce i odzwierciedlała w naturalny sposób powszechniejszą tendencję. Trudno widzieć tu jedynie przypadek i odmówić poematowi Ariosta potencjalnej, w załączku niejako drzemiącej alegoryzującej i moralizującej zawartości. Literatura i historia religii idą wprawdzie każda własną drogą, ale w tej wędrówce patrzą na siebie³³. Pierwsze lata Soboru Trydenckiego nie oznaczają bynajmniej ograniczenia wolności czy spowolnienia produkcji literackiej, a po jego zakończeniu, zanim istotnie zaczną wchodzić w życie nowe restrykcyjne ustalenia, pojawia się zmiana charakteru proponowanych interpretacji.

Alegoryzujące naddania zdają się z czasem ostatecznie zawładnąć tak interpretacją, jak edytorską praktyką w stosunku do poematu. Trzy „warszawskie” wydania *Orlanda Szalonego* nie stanowią tu bynajmniej wyjątku. Jeszcze w 1559 roku Anton Francesco Doni publikuje *Una nuova opinione circa all'imprese amorose e militari*, gdzie pisze o idealnym wydaniu *Orlanda Szalonego*

Ujrzałem szlachetnego człowieka, tego, który wydrukował Orlanda w Lyonie, w dużym formacie, in folio, piękną czcionką, poprawnie, z najwyższą starannością we wszystkim. [...] Wydrukowałem oto [...] same piękne wiersze Orlanda czyste, świeże i lekkie, zaczynające się od słów *le donne i cavalier l'armi gli amori*, a kończące tym oto cudownym wersem: *che fu si altera al mondo e si orgogliosa*³⁴.

³¹ Powołuję się tu na *Trattati d'amore del '500*, reprint wydania Bari 1912, red. M. Pozzi, Laterza, Roma–Bari 1975, s. 72, 110, 124.

³² We wstępie do *Il Choro pontificale*, ed. G. A. Vavassore, Venezia 1570.

³³ Por. C. Dionisotti, *op. cit.*, s. 184–188; *Trattati d'amore, op. cit.*, s. XXIII–XXIV, a także P. F. Grendler, *op. cit.*, s. 286–293, który, pisząc o obecności myśli kontrreformacyjnej w różnych dziedzinach życia intelektualnego i artystycznego, nie wspomina jednak o literaturze.

³⁴ „M'è parso un galantuomo colui che ha stampato il *Furioso* in Leone, grande, in folio, con carattere bello, ben corretto, con somma diligenza d'ogni cosa. Io ho [...] stampato

Ideąłem dla Doniego wydaje się tekst poprawny, bez komentarza, bez interpretacyjnej obudowy. Ile z czystej przyjemności — *diletto* — płynącej z lektury pozostało, gdy Orazio Toscanella w wydaniu z roku 1574 poddał forsownej alegoryzacji nie tylko wydarzenia poematu, ale także imiona wszystkich pojawiających się w nim postaci i niezliczone pozornie nazwy geograficzne³⁵? Czy zrobił to również dlatego, że poemat napawał niepokojem, a „oswojenie” go nie okazało się trudne? Pojawiło się bowiem dzieło zarazem przestrzegające w sposób doskonały reguł gatunku, zrodzone w społecznym, dworskim i literackim kontekście długotrwałego dlań uznania, a więc z łatwością poddające się funkcyjnym ówczesnie metodom interpretacyjnym, a równocześnie wykraczające poza zwykłe schematy narracyjne i oferujące niespotykany wcześniej psychologiczny rysunek postaci, otwierające się na lekturę swobodną, chciało by się rzec „nowoczesną”. Krytyk i czytelnik ma prawo poczuć się zagubiony, zdezorientowany, wystraszony wręcz tak dużą, pozostawioną mu przestrzenią wolności — i szukać wsparcia.

Le bellezze del Furioso Orazia Toscanellogo towarzyszyć będą jeszcze wydaniu *Orlanda Szalonego* z 1730 roku. Edycja „czystego” tekstu poematu, o jakim pisał Anton Francesco Doni, pozostała tylko jego marzeniem.

Summary

After the first editon of Ariosto's chevalleresque poem *Orlando Furioso* in 1516, a real flow of editions and critical texts starts in the late 30's of the sixteenth century. While plenty of authors praise the language and plot mastery of Ariosto's masterpiece and furnish precious instruments to help the reader, a new tendency towards an allegorical vision appears in early 50's and some great Italian editors and glossators, such as Dolce, Ruscelli and Porcacchi

le bellezze del Furioso, sole, pure, candide e leggiadre, le quali cominciano con quel verso, dove dice: *le donne i cavalier l'armi gli amori*, e finiscono in quell'altro mirabil verso: *che fu si altera al mondo e si orgogliosa*". Zob. G. Fumagalli, *La Fortuna editoriale dell' „Orlando Furioso” nel Cinquecento*, „Emporium” 1932, n. LXXVI, s. 217.

³⁵ *Bellezze del Furioso di M. Lodovico Ariosto, scielte da Orazio Toscanella con gli argomenti et allegorie dei canti: con l'allegorie de i nomi proprii principali dell'opera; et co i luochi communi dell'autore per ordine di alfabeto, del medesimo*, Pietro de' Franceschi, Venezia 1574.

published allegorical annotations. They soon become an indispensable part of every *Orlando* edition. However, the interpretation of each *canto* is subject to change and the spectacular evolution correlates with the time of religious controversies of the period of the Trente Council and immediately afterwards. The analysis of these “argomenti” — introductions to every *canto* of *Orlando furioso* in Venetian editions now in the University Library and in the National Library in Warsaw can be an interesting proof of their evolution. We can see how Ruscelli’s versatile vision (Vicenzo Valgrisi 1556, in-4^o) changes considerably in later editions (Girolamo Polo 1573 in-8^o and Heredi di Valgrisi 1579 in-16^o). Both editions of the 70^s concentrate on a bipolar vision of human and God’s love. The Love that Girolamo Ruscelli writes with a capital letter and considers to be the greatest power which affects human lives, becomes a mere temptation — “appetito” — for Porcacchi and the author of 1579’s comments. Previously, women were shown as creatures full of merits (not only pretty but also brave and intelligent). However, in the 70’s, they become dangerous, egotistical and full of lust. If the lack of justice and the search for it, seem one of the major preoccupations and tasks for Ariosto’s heroes — as shown in the Valgrisi edition of 1556 — 120 years later their adventures would prove that humble obedience to God’s decrees and an exemplary approach to the sacraments of the Catholic Church always ensure a happy solution and true consolation. The allegorical vision, the heritage of previous centuries, still, on the verge of a new age, appeals to readers’ imagination and appears attractive. Venetian publishers and glossators of the mid 16th century seem to have been regarded as having sufficient authority to create new allegorical figures and to assure their popularity and success. The Valgrisi edition was one of the most popular at the time, surely also thanks to splendid full-page woodcuts that accompany every *canto*. Both editions of the 70’s, more modest, though still illustrated, are nowadays much rarer, especially in big libraries. It is also interesting that the first Polish edition of *Orlando* (published as late as 1905, despite being translated by Piotr Kochanowski in the early 17th century) inserts the Ruscelli commentaries without any mention of its author, treating them, once again, as an integral part of the poem.