

MAŁGORZATA ŚLARZYŃSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego (PL)

<https://orcid.org/0000-0001-5948-698X>

Florencja Mangellego. Geometria i sen

Manganellis' Florence. Geometry and Dream

Abstract

The topic of this article is Florence as seen by Giorgio Manganelli, one of the most interesting 20th century Italian men of letters, who devoted a large part of his works to subjective accounts of numerous journeys. Florence viewed by Manganelli – particularly described in sketches from the collection: *La favola pitagorica. Luoghi italiani* (2005; texts about Florence come from 1982–1988), but also in other works, i.a. those in *Emigrazioni oniriche* (2023), the most recent collection of Manganelli's writings dedicated to art – appears to be subjected to the precise and flexible rules of fairy-tale geometry dictated by the evil ruler of the Baptistery. Fairy-tale quality and oneiric geometrical disputes seem to organise the space of a spectral and unobvious Florence as seen by Manganelli. The author explores the most prominent Florentine churches: Santa Maria Novella, Santa Maria del Fiore, San Lorenzo, Santa Croce, and Santo Spirito in Oltrarno, but also tours galleries and exhibitions, being particularly interested in Galleria degli Uffizi. Owing to the disclosure of a network of conflicts within its architectural-fairy tale layout Florence manages to get rid of the false labels of a "beautiful city", a "masterpiece", which the author found so discouraging. The text also takes into consideration the recently published collection of reminiscences by Manganelli's daughter, Lietta (Giorgio Manganelli. *Aspettando che l'Inferno cominci a funzionare*, 2022).

Keywords: Giorgio Manganelli; Florence; journey to Italy

Abstrakt

Tematem tekstu jest Florencja widziana oczami Giorgia Mangellego, jednego z najciekawszych dwudziestowiecznych pisarzy włoskich, który wiele miejsca w swej twórczości poświęcił subiektywnym relacjom z licznych podróży. Florencja Mangellego – opisana w szczególności w szkicach ze zbioru *La favola pitagorica. Luoghi italiani* (Baśń pitagorejska. Miejsca włoskie; 2005, szkice o Florencji pochodzą z lat 1982–1988), lecz także pojawiająca się w innych tekstach, m.in. zamieszczonych w najnowszym (2023) zbiorze pism Mangellego poświęconych sztuce *Emigrazioni oniriche* (Oniryczne emigracje) – to miejsce szczególne, podlegające ścisłym i giętkim regułom baśniowej geometrii, dyktowanym przez złego władcę Baptysterium. Baśniowość i oniryczne geometryczne spory zdają się organizować przestrzeń widmowej i nieoczywistej Florencji w ujęciu Mangellego. Pisarz ogarnia spojrzeniem najważniejsze florenckie świątynie: Santa Maria Novella, Santa Maria del Fiore, San Lorenzo, Santa Croce, Santo Spirito na Oltrarno, lecz także odwiedza wystawy i galerie, przede wszystkim interesuje go Galleria degli Uffizi. Na skutek ujawnienia sieci konfliktów rządzących jej architektoniczno-baśniowym planem Florencja pozbywa się fałszywych etykiet miasta „pięknego”, „arcydziła”, tak bardzo zniechęcających wcześniej pisarza. W tekście uwzględniono także niedawno opublikowany zbiór wspomnień córki Mangellego Lietty (*Giorgio Manganelli. Aspettando che l'Inferno cominci a funzionare*, 2022).

Słowa kluczowe: Giorgio Manganelli; Florencja; podróż do Włoch

O autorce

Małgorzata Ślarzyńska – dr, absolwentka filologii włoskiej oraz filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, adiunktka na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie i kierowniczka kierunku filologia włoska. Autorka dwóch monografii: *Włosi w Polsce Stanisława Augusta. Słownik obecności*

(2012) i *Obraz literatury włoskiej w Polsce lat 70. i 80. XX wieku na łamach „Literatury na Świecie”* (2017), uhonorowanej Nagrodą im. Leopolda Staffa, jak również licznych artykułów naukowych (m.in. na łamach czasopism: „Italianistica”, „Cahiers d'études italiennes”, „Italica Wratislaviensia”, „Tekstualia”, „Teksty Drugie”, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, „Między Oryginałem a Przekładem”) i krytycznoliterackich („Teatr”, „Twórczość”), współredaktorka trzech tomów zbiorowych. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół zagadnień związanych z historią i teorią przekładu literackiego, współczesną literaturą włoską oraz relacjami literackimi i przekładowymi w zakresie włoskiego, angielskiego i polskiego obszaru językowego. Obecnie naukowo zajmuje się przede wszystkim twórczością Cristiny Campo, jest też autorką jedyne polskiego przekładu Campo (esej *Wieża i wyspa*, „Teksty Drugie” 6/2020).

Florencja Manganellego

Geometria i sen

„Jeden z najlepszych, choć odbiegający od normy autor książek podróżniczych”¹ – tak Lietta Manganelli określiła swojego ojca w opublikowanym w zeszłym roku zbiorze wspomnień. Giorgio Manganelli nie lubił podróży. Z natury prowadził wybitnie osiadły tryb życia, córka Lietta nazwała go wręcz najzacieklej „siedzącym podróżnikiem Europy, tym, który siedząc w fotelu, wyobrażał sobie niesamowite wędrówki, przeglądając atlas De Agostini, tę magiczną książkę, w której «Anglia jest różowa, Włochy zielone»”². Swe podróże Giorgio Manganelli do pewnego momentu odbywał wyłącznie w wyobraźni, by w 1966 roku rozpocząć niekończącą się serię peregrynacji, od Afryki po Finlandię.

Po Finlandii przyszedł czas na Florencję – zgodnie z porządkiem alfabetycznym, jak zaznaczał na początku szkicu *Matematica fiabesca*, który dziś jest częścią zbioru *Favola pitagorica*³ – jednego z tomów gromadzących literackie zapisy jego podróży. Po polsku obecnie dostępnych jest niewiele tekstów z tego zbioru. Czasopiśmienny wybór *Baśń pitagorejska* w przekładzie Haliny Kralowej⁴ obejmuje spory fragment zbioru, głównie dotyczący Abruzji. Niemniej znalazła się tu tylko część – trzy z siedmiu – szkiców poświęconych Florencji (*Baśniowa matematyka, Stać się Włochem, Ukryte miasto*). Pozostałe – które dołączą do nich jako nasz główny przedmiot zainteresowania w tym tekście – to *Geometria del terrore*, *La rissa geometrica*, *Campo di battaglia mentale* oraz *Lager di squisitezze*.

Będą nas interesować z dwóch względów: po pierwsze dlatego, że wszystkie razem pozwolą naszkicować geometryczną mapę Florencji i towarzyszącej jej narracji, która narodziła się w wyobraźni jednego z najciekawszych włoskich pisarzy XX wieku. Drugi powód natomiast uwarunkowany jest aktualnym rytmem publikacji Manganellego we Włoszech, gdzie ukazał się niedawno nowy zbiór *Emigrazioni oniriche*, pod numerem 749 znakomitej edytorsko serii Biblioteca Adelphi. Tom obejmujący szkice pisarza poświęcone sztuce przygotował Andrea Cortellessa, od lat zajmujący się twórczością Manganellego. Spośród wymienionych wcześniej tekstów w nowym zbiorze znalazło się miejsce dla *Lager di squisitezze*, niemniej artystyczna Florencja powraca także w przypomnianym tutaj po latach

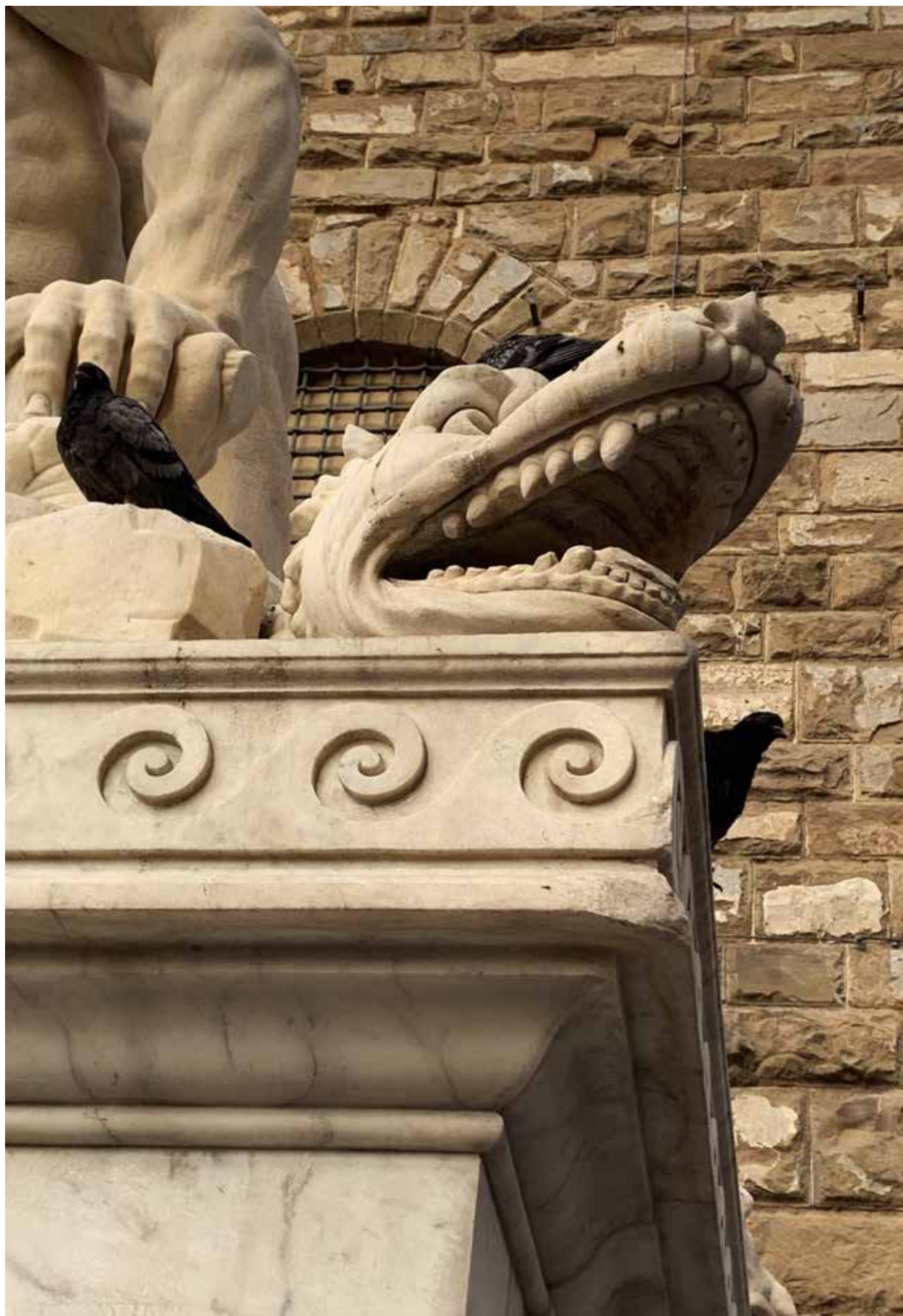
szkicu *La patacca dell'anima*. Wszystkiemu temu przyjrzymy się za chwilę, podążając według następującego planu: najpierw sprawdzimy, jaka jest geometryczna mapa miasta nad Arno powstała w wyobraźni Manganellego. Potem, zgodnie z sugestią samego autora, przyłożymy tę matrycę do planu największego i najbardziej szalonego muzeum Uffizi, zobaczymy też, jak sprawdza się ona w innych artystycznych kontekstach Florencji, w której „roi się od muzeów, kolekcji, galerii”⁵.

Do Florencji Manganelli przyjechał późno – zgodnie z własnymi słowami powodowany miłością do Pinokia⁶, zgodnie zaś z biografią sentymentalną pisarza przyciągało go tu regularnie uczucie do Marianne Schneider⁷, tłumaczki literatury włoskiej na niemiecki. Dlaczego tak późno? Dlaczego – jak utrzymuje – lepiej niż Florencja były mu znane Lucca, Pistoia, Modena czy Ascoli Piceno? Florencja go odstraszała, początkowo wierzył bowiem powszechnej narracji: że to miasto piękne, cudowne, że jest arcydziełem, a słowa „piękne” i „arcydzieło”, jak zaznaczał, „same w sobie starczą za zakaz odkrywania Florencji”⁸. Żadne miasto według Manganellego nie może być piękne, kategoria estetyczna nie jest odpowiednim środkiem do opisu tej „sieci miejsc”, jaką jest miasto. „Jeśli miasto jest «piękne», musi być w nim coś zbitwiałego. Ja tam nie jadę”⁹; „Jeśli Florencja jest miastem-arcydziełem, nie interesuje mnie. Instynkt każe mi szukać miejsc mniej znanych, obiektów kontrowersyjnych, światów peryferyjnych”¹⁰. Florencja zainteresowała pisarza dopiero, gdy uznał, że arcydzieło to przebranie kryjące pod spodem sieć konfliktów, „miasto tragiczne, miasto znaczące”.

Związki krwi łączyły Manganellego z Lombardią, natomiast jego przybraną ojczyzną stał się Rzym, gdzie przeprowadził się w pierwszej połowie lat 50. i który pokochał szczerą miłością. O Florencji pisał: „Są we Włoszech miasta bardziej z moim życiem związane, Mediolan, Turyn, Parma, Rzym; ale to są miasta mego życia; Florencja to zupełnie co innego”¹¹. Florencja – choć „osobista, intymna”, jednocześnie była „daleka, egzotyczna”¹² – była zawsze terenem obcym, przybrany, który pozostawał do odkrycia. Terenem domagającym się nakreślenia mapy realizującej dwa podstawowe kryteria interpretacyjne miasta przyjęte przez pisarza: szaleństwo i sen.

Regułą mapy stała się baśniowa matematyka: matematyka zapożyczona od lokalnego mieszkańca, Pinokia. Skłonność do baśniowego kategoryzowania rzeczywistości Manganelli przejawiał nie tylko w wielu aspektach swojej twórczości, lecz także w życiu. Córka Lietta wspomina, że ojciec miał w zwyczaju opowiadać jej baśnie wymyślone i często ironiczne. Uwielbiał baśń o Świętym Jerzym i smoku, opowiadaną z perspektywy smoka, domowego zwierzątka¹³ – znalazła ona potem swoje odzwierciedlenie w jednej z historii z *Centurii*.

Florencja w ujęciu Manganellego również zyskała swoją baśń opartą na fantastycznej geometrii. W szkicu *Geometria del terrore* zaczął pleść swoją przypadkową opowieść o Florencji („*parlare a vanvera*”), gdyż nie śmiałby



Florencja. Fot. M. Ślarzyńska.

jej opisać („non oserei mai dire «prima di descriverla»”). To doprecyzowanie znaczenia czasownika komponuje się z generalnym postrzeganiem przez Mangellego zadania opisanego podróży¹⁴. Literatura podróżnicza staje się dla pisarza odmianą literatury fantastycznej, w której język nie służy poznaniu rzeczywistości („Nic nie jest bardziej przynębiające od widoku pisarzy [...] ulegających chorobliwym marzeniom o zapisie świata realnego”¹⁵). Podobnie jak fantastyka, która według pisarza jest „twórczynią znaków, znawczynią egzorcyzmów, rejestratorką skutecznych formuł”¹⁶, bardziej niż opisem rzeczywistości zajmuje się tworzeniem księgi zaklęć.

Snem bywa też często miasto, o czym wspomina nie tylko sam Mangellego, przywołując fragment książki Josepha Ryckwerta *Idea miasta*: „pisze on, że miasto «bardziej niż cokolwiek innego przypomina sen»”¹⁷. Do snu odwoływał się również Giorgio Agamben, pisząc o widmowej Wenecji, która jako widmo „zrobiona jest ze znaków, a dokładniej z sygnatur”: „I dlatego miasta [...] podobne są do snów. We śnie bowiem każda rzecz puszcza oko do śniącego, każde stworzenie opatrzone jest sygnaturą, dzięki której znaczy więcej, niż mogłyby kiedykolwiek wyrazić jego gesty, rysy i słowa”¹⁸.

Zanurzając się we florenckim śnie, Mangellego postanawia najpierw określić sposób doświadczania miasta. Przede wszystkim Florencja Mangellego pozbawiona jest ludzi, i zarazem wszelkich aktualności politycznych:

powiedziałbym, że nie interesuje mnie w ogóle, że jest zamieszkała, a jeśli chodzi o jej zarząd, może być on sprawowany przez prezydenta miasta – komunistę lub Świętego Jana we własnej osobie, lub przez Jezusa Chrystusa, jak chce tablica przy Piazza della Signoria [...]. Czy Florencję zamieszkują lemury, czy mieszkańcy z innych miejsc deportowani tutaj na mocy zbiorowej halucynacji, dla mnie to wszystko jedno¹⁹.

Dlaczego? „Jako miasto wieczne, Florencja jest jednocześnie miastem umarłym, podobnie jak florencki tekst z XIV wieku”²⁰. To miasto widmowe, jak Wenecja Agambena.

Florencja Mangellego to zatem szczególny sposób zajmowania przestrzeni, który podlega pewnym regułom, jest uporządkowany na wzór języka podlegającego organizacji składniowej²¹. Zajmowanie przestrzeni to zarazem „przekształcenie w formę, system różnych form, miejsca zasadniczo neutralnego”²². Geometria miast europejskich robi na Mangellego tym silniejsze wrażenie, że obserwuje ją w kontraście z doświadczeniami z podróży do Afryki²³. Organizacja przestrzeni przez sieć niekończących się budynków i ulic to jakoś, którą pisarz dostrzega wyraźniej po powrocie z afrykańskich peregrinacji i która staje się dla niego tym ciekawszym i mniej oczywistym przedmiotem analizy.

W centrum Florencji znajduje się Baptysterium Świętego Jana, ośmiokątna konstrukcja porównana przez

Mangellego do „diamentu”, „miejsce geometryczne, ofiara i siedziba geometrii w każdym swym fragmencie”²⁴. To miejsce zarazem chrześcijańskie, jak i matematyczne, w którym platońska idea dotknęła fizycznej rzeczywistości. To także miejsce bizantyńskie, stwierdzi Mangellego po wejściu do środka, mające w sobie cechy orientalne, jak złożone mozaiki we wnętrzu kopuły, przepełnione światłem. Chrystus panuje tu centralnie nad całością świata – zarówno nad dworem niebiańskim po swojej prawej, jak i nad dworem piekielnym po swej lewej stronie. „Piekło Baptysterium jest absolutnie piekielne”, zauważy Mangellego. Zwróci uwagę również na brak – na puste miejsce po źródle chrzcielnym, zburzonym w XVI wieku przez wielkiego księcia Francesca I: „to zjawia wewnątrz zjawy”, „geometria nieobecności, dodatkowe oko ślepe na świat, patrzące gdzie indziej”²⁵. Oko, które nie widzi, wpisuje się w charakter tego miejsca, jak się zdaje niezainteresowanego otaczającym je światem, niewchodzące z dookolną rzeczywistością w żaden rodzaj dialogu. A jednak, mówi Mangellego, to właśnie z tej geometrycznej struktury wychodzą linie mocy, które w tajemniczy sposób wypełniają całą przestrzeń miejską Florencji.

Osobną historią – świętą historią Florencji – są połączone drzwi Baptysterium: południowe Andrei Pisano i północne Lorenza Ghibertiego. I choć zdają się one odciągać uwagę od przerażającej geometrii prostokątów, przekształcać doświadczenie całkowicie intelektualne w wydarzenie estetyczne, Mangellego nie daje się nabrać. Próba złagodzenia nieubłaganej geometrii jest próbą chybioną: również Pisano i Ghiberti są na usługach tajemniczego pana władającego Baptysterium. W baśni Mangellego o Florencji zatrwajając geometryczny budynek odgrywa rolę króla, demonicznego i złowrogięgo, wcale nie dobrego²⁶.

To Baptysterium zarządza i rozdaje role w toczącej się nieustająco we Florencji geometrycznej sprzeczce („una rissa geometrica”). I tak smutny los wykluczenia spotkał dwie budowle, które zbyt mocno przypominają Baptysterium ze względu na czas powstania i materiał, z jakiego zostały wykonane: zielony marmur z Prato. Bazylika San Miniato i Badia Fiesolana, „świadome cichej przemocy architektonicznej Baptysterium”²⁷, musiały pogodzić się ze swoją peryferyjnością – bezlitosna i władczą budowla nie zniosłaby takiego podobieństwa. Jednocześnie Baptysterium przywołuje w milczeniu miejsca takie jak Palazzo Medici przy via Larga, Palazzo Strozzi przy via Tornabuoni czy surowy romański kościół Świętych Apostołów na Piazza del Limbo. Niemniej jego najzagorzalszymi sojusznikami są Palazzo Vecchio i Loggia dei Lanzi. Również Orsanmichele, który mijamy po drodze, to według Mangellego miejsce „niegościnne i kłótlive”. Geometria terroru, jaką reprezentuje Palazzo Vecchio, zdaniem pisarza nie wymaga uzasadnienia – jeden rzut oka wystarczy, by dostrzec ją w tej „twardej kostce nieruchomej od zawsze i na zawsze” i w „wieży, która dziurawi niebo”. Co

do rzeźb rozrzuconych po placu i w Loggia dei Lanzi Manganelli ma jedną hipotezę:

myślę, że wiem, w jakim kierunku wyciąga swoje nocne macki władca geometrycznego terroru, który ma swój tron w Baptysterium [...], to pozbawiona głowy postać Meduzy, trzymanej za długie i straszliwe włosy przez Perseusza, bohatera zabijającego równym cięciem miecza²⁸.

Mimo swych nocnych i szemranych koalicji Baptysterium jest nadal całkowicie samotne. Jedynie drzwi budowli – nie tyle, zdaniem Mangellego, zdobiące tę budowlę, ile oddające hołd bazylice Santa Maria del Fiore – próbują wejść w dialog z płaskorzeźbami Andrei Pisano i Luki della Robbia w dolnej części fasady dzwonnicy Giotto. Codzienność, jaką przedstawiają, należy do sfery „niedoskonałej doskonałości”, a obok muzyka grającego na trąbce, oracza, budowniczego czy żeglarza w łódce uwagę Mangellego zwraca w szczególności wzruszająca postać gramatyka, który uczy, jak otwierać książki i jak przewracać ich kartki.

Na północnych drzwiach Baptysterium, tych od strony bazyliki, pisarz dostrzega jeszcze inny detal, który stoi w sprzeczności z dusznym rygorem ponurej geometrii budynku i jednocześnie stanowi gest rewolucyjny. Rewolucyjność, jakiej dopuszcza się Ghiberti, to gest lekkości – wprowadzenie tańca w obręb pozbawionego powietrza Baptysterium. Taniec reprezentują figury trzech drzew i trzech aniołów w części opowiadającej o ofierze Izaaka. Drogę do niebiańskiej chwały na drzwiach Ghibertiego wyznacza powietrzna lekkość tańca, podczas gdy świętość w Baptysterium – wręcz przeciwnie – wiąże się z bezruchem i brakiem powietrza. Zdaniem pisarza to dowód, że chwała może objawiać się bez współpracy między elementami. Bo też współpraca z Baptysterium, jak już zostało powiedziane, jest niemożliwa.

Kolejnym punktem architektonicznym podejmującym złowrogie wyzwanie stawiane przez Baptysterium jest oczywiście sama bazylika Santa Maria del Fiore. Esencją owego wyzwania jest powietrze: podczas gdy jego lekkość charakteryzuje motyw taneczny na drzwiach Ghibertiego, króluje ono również w bazylice, stanowiąc kontrast dla dusznego Baptysterium. Niemniej jest to powietrze „twarde jak diament”, unieruchomione, uwięzione, w którym „nie latają anioły”. Kontrapunktem jest tu jednak kopuła Brunelleschiego – „gigantyczny pojemnik z powietrzem”, jednocześnie zorganizowanym i wolnym; „tutaj anioły mogą latać”. „I to jest jeszcze inna geometria Florencji, to znaczy geometria, która opisuje taniec, niebiański ruch, ceremonie stworzenia, harmonijne poruszenie powietrza”²⁹.

Uruchamia się tu u Mangellego gest podróży w wyobraźni z atlasem De Agostini, gdyż zauważa coś, co przechodniowi przyzwyczajonemu do częstego pokonywania tej trasy w centrum miasta nad Arno może umknąć. Poszukując poszlak – niczym podczas lektury kryminału

– zauważa linię „prawie że prostą” łączącą trzy bazyliki: San Lorenzo, Santa Maria del Fiore i Santa Croce. I zagłębiając się w to „szaleństwo geometrycznej sprzeczki” (*„questa fola della rissa geometrica”*), wskazuje na elementy architektoniczne harmonizujące z lekkim rozwiązaniem powietrznej kopuły Brunelleschiego: Nową Zakrystię w San Lorenzo i kaplicę Pazzich przy Santa Croce. Delikatne sztukaterie w Nowej Zakrystii oraz oddech tanecznych znaków, „nieruchomej kontemplacji kosmosu” w niewielkiej przestrzeni kaplicy Pazzich łączą się z lekkością powietrza wirującego w pod kopułą Santa Maria del Fiore. Haraczem, jaki trzy świątynie płacą za to władcy, czyli Baptysterium, jest brak fasady. Manganelli jest przekonany, że to właśnie ponury i milczący pan Baptysterium wydał taki zakaz. Bazylika San Lorenzo wychodzi na tym najgorzej i dostarcza widoku „murarskiego mięsa, obdartego ze skóry, krwawiącego”, Santa Croce i Santa Maria del Fiore mają maskowanie.

W tym miejscu przenosimy się na drugi brzeg rzeki Arno, gdyż kontrapunktem dla oskaipowanych bądź osłoniętych tylko frontów trzech bazylik jest fasada bazyliki Santo Spirito. Manganelli zauważa, że – spośród powietrznych świątyń, jak je nazywa – jedynie bazylika Santo Spirito ma fasadę, lecz jest to fasada szczególna: jasna i zaburzona przez obecność „wielkiego oka łagodnego cyklopa”³⁰. Jak jej się to udało? Ochroniła ją rzeka Arno: Oltrarno, dzielnica na drugim brzegu, wymyka się spod kontroli Baptysterium. Choć nie całkiem, gdyż władca podejmuje swe okrutne działania również w tym obszarze,

na co wskazuje kościół Carmine z freskami Masaccia w kaplicy Brancaccich, którą ktoś – a kto to być mógł, jeśli nie Baptysterium? – próbował spalić, ale mu nie wyszło: może przez nieprecyzyjny cel ze względu na odległość lub też na skutek rozważnej interwencji przyjaznej rzeki³¹.

Baśniowym spojrzem³² Manganelli ogarnia również inne budowle w okolicy. I tak sprzymierzeńcem Santo Spirito okazuje się Palazzo Pitti, narodzony dzięki lekkiemu, powietrznemu projektowi Brunelleschiego. Natomiast Palazzo Rucellai, przy via Tornabuoni, projektu Albertiego, jest wiecznym udręczeniem dla sprzymierzonego z Baptysterium Palazzo Strozzi³³. Palazzo Rucellai zdaje się poruszać, wydaje się zbudowany z kamienia „wrażliwego na wiatr”, niesie w sobie „powołanie do metamorfozy”³⁴. To właśnie te jakości Manganelli docenia najbardziej w architekturze Florencji, będącej ciągłą walką ciężaru z lekkością.

Alberti oraz herb rodu Rucellai wyznaczają mentalną trasę łączącą Palazzo Rucellai z bazyliką Santa Maria Novella, zdaniem Mangellego jedyną, w jakiej we Florencji można się zakochać. I znów przyjeżdżamy do miasta nad Arno – wraz z Mangellem, który na dworcu Santa Maria Novella wysiada dwa razy w ciągu dwóch tygodni: raz jadąc z Mediolanu, drugi raz z Rzymu. Dwukrotnie

zaobserwował ten sam widok, którego doświadcza każdy przyjeżdżający do miasta pociągiem – spoznał na symbol Florencji, „szorstką i nagą apsydę Santa Maria Novella”. Widok jednak nie do końca był ten sam. Przybywającemu z Mediolanu – miasta o łagodnych, przestronnych ulicach – Florencja wyda się przeładowana i gęsta; na podróżującym z Rzymu – o budowie fragmentarycznej i rozproszonej – będzie robiła wrażenie potwornie scentralizowanej. Niemniej każdemu z nich Florencja da odczuć presję, jaką wywiera złożona struktura architektoniczna, intryga utkana przez gęstą sieć zarówno harmonizujących, jak i skonfliktowanych ze sobą miejsc. Do jednego z takich miejsc – a w ujęciu Manganellego mogą nimi być „budynki, części budynków, pomniki, obrazy, ulice, ogrody” – należy fasada bazyliki Santa Maria Novella, której poświęca wiele uwagi³⁵. Fasada, a zatem część, do której trzeba dojść, okrążając kościół, z przeciwnej strony apsydy. Urzeka go ona nie ze względu na swoją perfekcję, wręcz przeciwnie – właśnie dlatego, że jest jawną pomyłką. Przede wszystkim z powodu przeładowania, rzadkiej we florenckiej architekturze przesady, która jednocześnie sprawia, że, paradoksalnie, fasada Santa Maria Novella nabiera lekkości. Co – zdaniem Manganellego – jeszcze wyraźniej można zaobserwować, jeśli porówna się ją z fasadą wspomnianego geometrycznego kościoła San Miniato al Monte, który wycofał się na peryferie w ucieczce przed niegodziwością Baptysterium.

Kilka kroków dzieli Santa Maria Novella od innego „systemu miejsc” – bazyliki San Lorenzo. To pozycja, która jest zbiorem miejsc skrajnie skonfliktowanych; to „pole mentalnej walki”³⁶. Konflikt dotyczy nie tyle samego wnętrza – które Manganelli określa jako wspaniałe połączenie powietrza i kamienia, charakterystyczne dla Brunelleschiego – ile trzech miejsc polemicznych: Starej Zakrystii Brunelleschiego oraz kaplicy książęcej i Nowej Zakrystii projektu Michała Anioła. Brunelleschi w projekcie Starej Zakrystii dowiódł raz jeszcze, że „jest człowiekiem matematycznym, lecz jego matematyka zamieszkuje powietrze, liczby są aniołami i w cudowny sposób oddychają”³⁷. Natomiast kaplica Książęca Medyceuszy jest uwerturą do Zakrystii Nowej, kompletnego przeciwieństwa dzieła Brunelleschiego. W kaplicy Medyceuszy znajduje swoje miejsce luksus, coś – zdaniem Manganellego – rzadkiego w mentalnym rysunku Florencji. Medyceusze w swym grobowcu odwzorowali właściwe sobie wizualne ujęcie wieczności: zdobnej, bogatej, na pokaz. „Ta kaplica nie zdobi zmarłych Medyceuszy, lecz śmierć, koniec, milczący proch, którym byli Medyceusze z Florencji”³⁸. Nigdzie nie ma tak napiętego konfliktu, tak bardzo widocznej walki we florenckiej architekturze, mówi nam pisarz, jak między Nową i Starą Zakrystią. Nowa Zakrystia swą potężną bryłą białych i czarnych ścian oznajmia, że nie aspiruje do lekkości powietrza. Kasetonowe sklepienie stanowi do-



Florencja, Ponte Vecchio. Fot. M. Ślarzyńska.

kładną opozycję kopuły Starej Zakrystii – z koncepcją powietrza może łączyć ją tylko to, że utrwała je i przemienia w kamień. Mit Baptysterium znajduje kontynuację w projekcie Michała Anioła będącym alegorią klęski i rozpadu, architektoniczną teologią grobu.

Francesco I de' Medici, „niespokojny i ekstrawagancki alchemik”³⁹ spoczywający dziś w kaplicy książęcej, był twórcą Gallerii degli Uffizi zrodzonej w 1581 roku. Tam też prowadzi Mangellego trwający we Florencji architektoniczny konflikt. Sama idea muzeum go jednak nie przekonuje:

Tamto stulecie uwielbiało tyrańskie wymiary muzeum totalnego. Z początku wieku pochodzą pierwsze kwilenia muzeów watykańskich, a zanim minie połowa wieku, startuje Luwr. Nie mam zaufania do muzeów, przede wszystkim do muzeów instytucjonalnych, których dążeniem jest zebranie i skatalogowanie „wszystkiego”. Biblioteka jest pedantyczna, lecz szczerza. Nie udaje, że jest unikalna. Wymaganiem muzeum jest bycie osobnym, okazjonalnym, niepowtarzalnym. Jest stworzone z rzeczy unikatowych⁴⁰.

W koncepcji muzeum odnajduje gest przemocy, zamykający dzieło w redukcyjnej ramie oznajmiającej, że jest „piękne”. Jednocześnie galeria Uffizi – „ten delikatny lewiatan zawierający w swoim wnętrzu malarstwo”⁴¹ – w prywatnej geografii Florencji jest dla pisarza miejscem wyjątkowym i fascynującym, kosztowanym wielokrotnie i po kawalku. Galleria degli Uffizi to „inna Florencja wewnątrz Florencji”⁴². Mangellego dostrzega w niej echa tej samej sprzeczki geometrycznej, którą toczą między sobą elementy florenckiej architektury. Przykładem może być już pierwsza sala, w której znajdujemy trzech mistrzów: Duccio, Cimabue i Giotto. Ich dzieła przenika duch boskości, tajemniczy i władczy. Obrazy – gdyż to tak naprawdę one, a nie oglądający je ludzie zamieszkują muzeum – patrzą na siebie i wzajemnie się kontemplują. W samotności wymieniają się wiązkami światła, odcieniami niebieskości, cieniem. Takie spojrzenie na galerię ujawnia tendencję Mangellego, którą co prawda już wcześniej zwerbalizował lub przynajmniej o niej napomknął, do unikania patrzenia na ludzi. Współcześni mało interesują naszego obserwatora, i również podczas zwiedzania Uffizi preferuje miejsca mniej zaludnione. Prawdopodobnie to jeden z powodów, dla których spośród natłoku arcydzieł w galerii Uffizi wybiera przede wszystkim niewielki obraz przedstawiający Świętego Benedykta dokonującego cudu naprawienia rozbitego naczynia. Mangellego podkreśla brak ludzi: że tego obrazu „prawie nikt nie ogląda”, jako że wisi naprzeciw ociekającego złotem *Pokłonu Trzech Króli* Gentile da Fabriano. Niewiele ponad miesiąc temu miałam okazję sprawdzić to osobiście. Faktycznie, organizacja przestrzeni, jaka zarysowuje się przed patrzącym na obraz, który tak zaabsorbował Mangellego, jest organizacją konfliktową, niespokojną, nieharmonijną. Tłum w jednej części sali, pustka w części przeciwległej. Również dzisiaj



Florencja. Fot. M. Ślarzyńska.

wszyscy oglądający gromadzą się przed *Pokłonem Trzech Króli* i odwracają plecami do niewielkich rozmiarów wizerunku Benedykta, którego samotność wzrusza, tym bardziej że chodzi tu o dziecko. Na nietypowy wiek świętego Benedykta zwraca uwagę także Mangellego – Święty zobrazony jest jako mały chłopiec, który uklękawszy na ziemi, „uzdrowia” rozbite naczynie. „Uzdrowia”, gdyż właśnie z takim tytułem obrazu pisarz miał szansę się spotkać: *San Benedetto fanciullo risana il vaglio infranto* (Święty Benedykt jako dziecko uzdrowia pęknięte sito), taka jest zresztą oficjalna wersja tytułu. Zwiedzający Uffizi otrzyma dziś jednakże zracjonalizowaną i mniej baśniową nazwę obrazu, który w sali A7 podpisany jest jako *San Benedetto ripara il vaglio spezzato* (Święty Benedykt naprawia zepsute sito). Mniej baśniowo? Mniej cudownie? Mniej. Bardziej konkretny, przyziemny jest dzisiejszy Święty Benedykt, który w galeryjnym opisie stracił również konotację wiekową. Słowo „uzdrowia”, którego dziś brakuje, swego czasu bardzo ucieszyło Mangellego. Pisał:

A teraz, zobaczcie, wkracza święty Benedykt, by cudem ogarnąć (*miracolare*) to pęknięte naczynie. Naczynie zostaje uzdrowione, tak jak mógł być uzdrowiony trędowaty, niewidomy, mogło zostać wskrzeszone martwe dziecko, zmarłe na skutek upadku ze szczytu domu⁴³.

Mniej pola na wyobrażenia i dywagacje pozostawia także dzisiejsza atrybucja obrazu. W czasie gdy Man-



Florencja, Baptysterium. Fot. M. Ślarzyńska.

ganelli odwiedzał Uffizi, obraz pozostawał anonimowy, a jego twórca był opisywany jako „artysta z północnych Włoch z pierwszej połowy wieku XV”, co zresztą zafrapowało pisarza („jakże długie są imiona anonimów”⁴⁴). Dziś już wiemy, że artystą odpowiadającym za dzieło był weneccjanin Niccolò di Pietro, a obraz datowany jest na lata 1415–1420. Jakże precyzyjne dane i o ile mniej miejsca na poezję. Uwagę Manganellego przyciągają także niecodzienne proporcje zobrazowanego cudu: za cud w cudzie uznaje to, że bóstwo działa nie tylko w sytuacjach ekstremalnych, lecz także w każdych okolicznościach, gdzie coś się popsuje i wymaga naprawy. Cud nie zna hierarchii.

Po modernizacji w efekcie trwającego jeszcze projektu Nuovi Uffizi inny jest obecnie widok spoglądających na siebie wcześniej dwóch – tym razem słynnych – obrazów. W trakcie wędrówek Manganellego po tym muzeum, a także moich dawniejszych, o czym zaświadcza przewodnik z 2012 roku, istotnie rodząca się *Wenus* Botticellego spoglądała na flamandzki *Tryptyk Portinari*ch Hugona van der Guesa, gdzie dostojne figury donatorów kontemplują narodziny Dzieciątka. Dziś obrazy już na siebie nie patrzą. Dziś Botticelli zajmuje z *Narodzinami Wenus* i *Wiosną* jedną salę A11–12, oznaczoną na planie jako miej-

sce obowiązkowe, Van der Goes natomiast osobną salę A13, bez specjalnych oznaczeń. Nie uległa zatem zmianie hierarchia ważności dla zwiedzających: z pewnością van der Goes nadal przyciąga mniejsze tłumy niż Botticelli. Zatem przypomnienie Manganellego, by zwrócić uwagę również na te alternatywne narodziny, może być wciąż aktualne dla zwiedzającego, który pędzi przez kolejne sale w poszukiwaniu najważniejszych punktów. Nieaktualna dzisiaj będzie natomiast próba przejścia ulubionym przez pisarza korytarzem Vasariego, zamkniętym ze względu na trwającą od lat renowację. Manganelli miał szansę przejść nim (choć Marianne Schneider utrzymywała, że najlepsze teksty o Florencji, opublikowane najpierw w 1982 roku, później włączone do *Favola pitagorica*, napisał, zanim jeszcze przyjechał do Florencji⁴⁵), lecz Grotta del Buontalenti w ogrodzie Boboli, do której ten korytarz prowadzi, była wówczas w renowacji. Idea systemu trzech sztucznych grot łączących w sobie kolumny oraz repliki stalaktytów, rzeźby oraz wapienne inkrustacje zachwyciła pisarza. Dostrzegł w tym reprezentację początku, narodzin świata i żywił nadzieję, że „niedługo groty znów będą dostępne; bo taka fantazja wydaje mi się wyrafinowanie florencka”⁴⁶. I dodawał:

myślę, że na wizerunku tych sztucznych stalaktytów, tych bukolicznych postaci, tej pamięci wody i tego delirium zwapnienia można zawiesić trasę florenckiej podróży; trasę, która w żadnym momencie nie może opuścić magicznej, obłąkanej, symbolicznej machiny⁴⁷.

Choć Manganelli istotnie kończy swą relację z florenckich podróży, gdy dociera do Grotta del Buontalenti, w części *Favola pitagorica* zatytułowanej „*Ritorno*” a Firenze otrzymujemy dwa dodatkowe szkice poświęcone miastu nad Arno. W *Stać się Włochem* pisarz podkreśla, że florenckość wywołuje w nim pragnienie włoskości:

We Florencji doświadczam transformacji, zwodniczego czaru, uwodzenia, których nie umiałbym opisać inaczej: otóż staję się, czy też chciałbym stać się, Włochem. [...] Włoch, który wyłania się ze mnie we Florencji, czyni to, jakby był gdzie indziej, jakby Florencja była zagranicą, czy wręcz we Florencji odkrywam, że całe Włochy mogą być zagranicą⁴⁸.

Włochy we Florencji objawiają się na wiele specyficznych sposobów, a jednym z nim – być może najważniejszym – jest literatura:

Dla kogoś, czym przeznaczeniem, jak w moim wypadku, były książki, Florencja jest miejscem jedynym we Włoszech, gdzie literatura włoska jest miejscowa, tutejsza, jak Palazzo Vecchio⁴⁹.

To we Florencji można natknąć się na miejsca codzienne bohaterów literackich włoskiej klasyki – via de’

Fossi przypomina mu o bohaterze jednej z historii w *Le cene Antonfrancesca Grazzini*, zwanego Il Lasca, zaś Santa Maria Novella każe myśleć o bohaterach *Dekameronu*. Kiedyś podobnego uczucia doznałam, gdy na jednym z domofonów przeczytałam nazwisko „della Gherardesca” i fizyczność współczesnego miasta stopiła się z włoską klasyką literatury. Manganelli podsuwa słowa, które perfekcyjnie wyrażają to połączenie, tę jakość nieobecną w żadnym innym włoskim mieście:

Jeśli na przykład patrzę na spis ulic rzymskich, widzę, że jest via Berni, przecinająca się z via Boiardo i via Torquato Tasso. Ale wiem, że to pomysły komisji nazewnictwa. We Florencji, jeśli widzę napis „via Berni”, wiem, że to hołd złożony przez sąsiadów, i to mnie rozczula⁵⁰.

„Słowem, ci, którzy mają papierową duszę, czują się wygnañcami wszędzie, z wyjątkiem Florencji”⁵¹. Nic dodać, nic ująć.

Czym jeszcze jest Florencja Mangellego? To „miasto niemożliwe”, „miejsce nieprawdopodobne”, „zatrute arcydziełami, w którym nie ma czym oddychać”, „jest neurozą doskonałą”, „jest nieprawdopodobnym, cudownie trującym zbiorowiskiem”, „bajką”, miejscem „niezmiennym, iteratywnym, o zbiorze formuł magicznych typu «Był sobie raz»”⁵², jest wreszcie też „miastem antycznym”. W szkicu *Miasto ukryte* Manganelli trafia do Florencji, w której trwają wykopaliska ujawniające ukryte⁵³ pod namnożonymi przez wieki warstwami miasto rzymskie. Wyobrażenia pisarza ożywia się wraz z tym widokiem, słyszy już rozmawiających między sobą Latynów i Etrusków, których czyni odpowiedzialnymi za „ten niewyjaśniony dziwolak”, jakim jest „florencja wymowa, owo «k», które staje się przydechowym «h»”⁵⁴. Manganelli przystaje i nasłuchuje, Latynowie i Etruskowie przechadzają się po centrum miasta pogrążeni w rozmowie, być może niczym postaci dwóch florenckich elegantów z fresku Masolina w kaplicy Brancacchich w kościele Santa Maria del Carmine. Po Florencji Mangellego, która pozbawiona jest ludzi, przechadzają się tylko umarli lub postaci literackie. Tylko cienie bądź fikcja. To nie jest miasto życia. To miasto widmo.

Choć tak dobitnie głosił swoją nieufność wobec muzeów, Manganelli z wyraźną fascynacją odwiedził wiele florenckich galerii. W szkicu *Silvestre ed infera* wspomina o wystawie poświęconej wizerunkom Marii Magdaleny w Palazzo Pitti, w szkicu *Rissa con la luce* teoretyzuje konflikt światła, wychodząc od wspomnienia płaskorzeźby Świętego Jerzego zabijającego smoka w Museo del Bargello. Propozycja otwarcia we Florencji – w mieście, które „swoją drogą trochę fałszuje; pizzerie i Baptysterium”⁵⁵ – muzeum kopii, falsyfikatów („Tak żebym w razie ochoty mógł obejrzeć trzy razy *Et in Arcadia ego*”⁵⁶) pada ze strony pisarza w szkicu *La patacca dell'anima*. Tekst ten, *Falsyfikat duszy* – przypomniany obecnie w *Emigrazioni oniriche* – powstał wokół wystawy Museo dei Musei z 1988 roku

w Palazzo Strozzi, na której zgromadzono kopie znanych dzieł sztuki. Sam pomysł Mangellego mieści się w serii fantastycznych refleksji nad oryginałem i kopią. W jakiś sposób komponuje się też z oniryczną, geometryczną tkanką niehumanistycznego miasta nakreśloną w poprzednich szkicach. To Florencja o nieustająco wątpliwej ontologii, położona na granicy fantastycznej teorii geometrycznej i wiecznego snu. Florencja, która być może nie istnieje.

Przypisy

- ¹ Lietta Manganelli, *Giorgio Manganelli. Aspettando che l'Inferno cominci a funzionare*, La nave di Teseo, Milano 2022, s. 176. Cytaty z tekstów włoskich, jeśli nie zaznaczono inaczej, są w przekładzie moim – MŚ.
- ² Tamże, s. 157.
- ³ Giorgio Manganelli, *La favola pitagorica. Luoghi italiani*, red. Andrea Cortellessa, Adelphi, Milano 2005.
- ⁴ Giorgio Manganelli, *Baśń pitagorejska*, przeł. Halina Kralowa, „Literatura na Świecie” 2019, nr 7–8, s. 169–196.
- ⁵ Giorgio Manganelli, *Lager di squisitezze*, [w:] tegoż, *Emigrazioni oniriche*, red. Andrea Cortellessa, Adelphi, Milano 2023, s. 25.
- ⁶ „Gdyby nie miłość do Pinokia, tego dziecięcego przewodnika dusz, odmówiłbym. Ale z miłości do Pinokia stawilem czoło swoim obawom, swojemu tchórzostwu, i kawałek opalowego drewna dał mi w zamian Florencję”; Giorgio Manganelli, *Baśniowa matematyka*, przeł. Halina H. Kralowa, „Literatura na Świecie” 2019, nr 7–8, s. 172. Pamiętajmy, że Manganelli poświęcił postaci drewnianego pajaca całą książkę, *Pinocchio: un libro parallelo* (1977).
- ⁷ L. Manganelli, *Giorgio Manganelli. Aspettando...*, dz. cyt., s. 188–190.
- ⁸ G. Manganelli, *Baśniowa matematyka*, dz. cyt., s. 173.
- ⁹ Tamże, s. 173.
- ¹⁰ Tamże, s. 176.
- ¹¹ Giorgio Manganelli, *Stać się Włochem*, przeł. Halina Kralowa, „Literatura na Świecie” 2019, nr 7–8, s. 177.
- ¹² Tamże.
- ¹³ L. Manganelli, *Giorgio Manganelli. Aspettando...*, dz. cyt., s. 97.
- ¹⁴ Zob. Gianni Cimador, *L'Oriente di Manganelli e la fascinazione dell'ossimoro*, [w:] *Giorgio Manganelli e il viaggio*, red. Sara Bonfili, Giampaolo Vincenzi, Artemide, Roma 2017, s. 99–100.
- ¹⁵ Giorgio Manganelli, *Literatura jako kłamstwo*, przeł. Joanna Ugniewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021, s. 56.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ G. Manganelli, *Baśniowa matematyka*, dz. cyt., s. 176.
- ¹⁸ Giorgio Agamben, *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm*, [w:] tegoż, *Nagość*, przeł. Krzysztof Żaboklicki, W.A.B., Warszawa 2010, s. 49.
- ¹⁹ Giorgio Manganelli, *Geometria del terrore*, [w:] tegoż, *Favola pitagorica*, dz. cyt., s. 36.
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ Ingeborg Bachmann przyrównała niegdyś język do miasta, jak przypomina Agamben, który stwierdza jednocześnie: „Miasto i język zawierają tę samą utopię i tę samą ruinę; w naszym mieście śniliśmy i zgubiliśmy się, podobnie jak w naszym języku, miasto i język są tylko formą tego snu i tego zagubienia”. G. Agamben, *O zaletach i niedogodnościach...*, dz. cyt., s. 50.

- ²² G. Manganelli, *Geometria del terrore*, dz. cyt., s. 37.
- ²³ Zob. Giorgio Manganelli, *Viaggio in Africa*, red. Viola Papetti, Adelphi, Milano 2018, s. 11–12. Píše o tym również we wstępie do *Favola pitagorica*, *Viatico*, zob. Giorgio Manganelli, *Wiatyk*, przeł. Halina Kralowa, „Literatura na Świecie” 2019, nr 7–8, s. 170–171.
- ²⁴ G. Manganelli, *Geometria del terrore*, dz. cyt., s. 38.
- ²⁵ Tamże, s. 39.
- ²⁶ Giorgio Manganelli, *Miasto ukryte*, przeł. Halina Kralowa, „Literatura na Świecie” 2019, nr 7–8, s. 179.
- ²⁷ G. Manganelli, *Geometria del terrore*, dz. cyt., s. 41.
- ²⁸ Tamże, s. 42.
- ²⁹ Tamże, s. 47.
- ³⁰ Tamże, s. 48.
- ³¹ Tamże, s. 48–49.
- ³² Gest mityzacji i animizacji rzeczywistości charakterystyczny jest dla Mangellego również w innych tekstach. Z rozkośszą opisuje on samolot, którego silnik „niezaprzeczalnie warczy; kusiloby mnie powiedzieć, że mruczy: jednak swoim specjalnym mruczeniem duchowym, medytacyjnym, abstrakcyjnym” (Giorgio Manganelli, *Esperimento con l’India*, red. Ebe Flamini, Milano, Adelphi 2002, s. 15); lub autobus, który w spokoju kontynuuje „swoje zardzewiałe medytacje” (tamże, s. 24).
- ³³ G. Manganelli, *La rissa geometrica*, [w:] tegoż, *Favola pitagorica*, dz. cyt., s. 49.
- ³⁴ G. Manganelli, *Campo di battaglia mentale*, [w:] tegoż, *Favola pitagorica*, dz. cyt., s. 56.
- ³⁵ Tamże, s. 50–52.
- ³⁶ Ibidem, s. 53.
- ³⁷ Tamże, s. 53.
- ³⁸ G. Manganelli, *Campo di battaglia mentale*, [w:] tegoż, *Favola pitagorica*, dz. cyt., s. 54.
- ³⁹ G. Manganelli, *Lager di squisitezze*, [w:] tegoż, *Emigrazioni oniriche*, dz. cyt., s. 25.
- ⁴⁰ Tamże.
- ⁴¹ Tamże.
- ⁴² Tamże, s. 26.
- ⁴³ G. Manganelli, *Lager di squisitezze*, [w:] tegoż, *Emigrazioni oniriche*, dz. cyt., s. 26.
- ⁴⁴ Tamże.
- ⁴⁵ Zob. Andrea Cortellessa, *Violenza immobile*, [w:] G. Manganelli, *Emigrazioni oniriche*, dz. cyt., s. 315.
- ⁴⁶ G. Manganelli, *Lager di squisitezze*, [w:] tegoż, *Emigrazioni oniriche*, dz. cyt., s. 30.
- ⁴⁷ Tamże.
- ⁴⁸ G. Manganelli, *Stać się Włochem*, przeł. Halina Kralowa, „Literatura na Świecie” 2019, 7–8, s. 177–178.
- ⁴⁹ Tamże, s. 178.
- ⁵⁰ Tamże, s. 179.
- ⁵¹ Tamże, s. 179.
- ⁵² G. Manganelli, *Miasto ukryte*, dz. cyt., s. 179.
- ⁵³ To, co ukryte, niewidoczne najbardziej fascynowało Mangellego, który w swoich refleksjach nad sztuką „celebrował niewidzialne”, które paradoksalnie ucieleśniało ulubione jakości – zjawę, nieobecność, nicość. Zob. A. Cortellessa, *Violenza immobile*, dz. cyt., s. 323.
- ⁵⁴ G. Manganelli, *Miasto ukryte*, dz. cyt., s. 181.
- ⁵⁵ G. Manganelli, *La patacca dell’anima*, [w:] tegoż, *Emigrazioni oniriche*, dz. cyt., s. 22.
- ⁵⁶ Tamże.



Florencja. For. M. Ślarzyńska.