

L'autografo della notte: Bruno Schulz e l'intertestualità iconica

Silvia Burini

◇ eSamizdat 2007 (V) 3, pp. 233-246 ◇

In ogni scrittore si nasconde il prurito del disegno.
A. Remizov

COME ebbe a dire Angelo Maria Ripellino, in un celebre saggio: “è ormai consuetudine avvicinare in una triade i nomi di Bruno Schulz, Stanisław Witkiewicz e Witold Gombrowicz, tre moschettieri della moderna letteratura polacca, [...] tre bislacchi sui margini...”¹. Senza dubbio erano amici, ma erano anche inseriti in un circuito di influssi reciproci e motivi comuni e condividevano una strutturale vicinanza creativa, affascinati in modo profondo dal legame tra la parola e l'immagine. Per di più, Schulz e Witkiewicz, ma non dimentichiamo prima Wyspiański e poi Mrozek, erano artisti-scrittori. Che si tratti di una coincidenza, che si possa parlare di destino o di influsso geografico in fondo è irrilevante, resta l'impronta di chi, con la stessa mano, sapeva scrivere e disegnare.

È stato in molte occasioni sottolineato che non è possibile considerare Bruno Schulz solamente come disegnatore o solamente come scrittore, come un fatto solo letterario o solo pittorico, ma che è necessario vederlo come testo, anzi come macrotesto, sotto forma di dialogo tra sistemi semiotici diversi. Vorrei provare in questo scritto a suggerire alcuni spunti per un approccio comparativo al discorso schulziano, poiché talvolta affrontare un grande tema da un'angolazione particolare può servire a ridefinire i confini di un campo d'indagine e rimettere in gioco oggetti e problemi, permettendo di lavorare almeno con maggiore curiosità.

L'opera di Bruno Schulz va inoltre inserita nella fitta rete creativa che da essa si è dipanata e si dipana con una capacità di suggestione che stimola la creazione di altri artisti, di scrittori e persino di registi, proprio perché, come scrive a proposito Pietro Marchesani riprendendo

una metafora di J. Jarzębski, il battello Schulz continua a navigare per portarci in porti ancora sconosciuti².

I.

La relazione tra parola e immagine è argomento che ha da sempre riscosso un grande interesse, manifestatosi in conferenze, riviste e pubblicazioni. Il rapporto tra la letteratura e le arti visive ha affascinato intere generazioni e occupato le menti di letterati e storici dell'arte da Simonide, Orazio, Lessing fino ai pionieristici lavori di Pavel Florenskij, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich e Mario Praz. La questione dell'analogia e della rivalità tra le arti si è incentrata per secoli sull'*ut pictura poesis* dando origine a un interessante dibattito che si protrae fino ai nostri giorni.

L'apparire negli ultimi anni di un significativo numero di pubblicazioni di notevole livello scientifico, collegate a diverse teorie inerenti all'ambito della comparazione tra arte e letteratura ha, almeno parzialmente, legittimato l'interesse per un'area di studi da sempre considerata con un certo sospetto.

Questo scritto non offre la possibilità di dare una panoramica soddisfacentemente ampia degli studi dedicati alla comparazione tra arti figurative e letteratura, né sarebbe auspicabile una rassegna, inevitabilmente incompleta³; opterò dunque per la parzialità di una visio-

¹ A.M. Ripellino, “Introduzione”, B. Schulz, *Le botteghe color cannella*, traduzione di A. Vivanti Salmon, Torino 1991, p. V.

² Si veda J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999, richiamato in P. Marchesani, “Bruno Schulz, o del navigare”, *Bruno Schulz il profeta sommerso*, a cura di Idem, Milano 2000, p. 11, volume pubblicato in seguito al convegno, alla mostra e alla rassegna filmica dedicati a Bruno Schulz a Trieste nel novembre 2000. Ringrazio Pietro Marchesani per aver voluto rileggere questo lavoro e per i suoi preziosi consigli. Si veda in proposito anche P. Caneppele, *La Repubblica dei sogni. Bruno Schulz, cinema e arti figurative*, Gorizia 2004.

³ Nel Novecento ricordiamo: R.W. Lee, *Ut pictura Poesis. The humanistic Theory of Painting*, New York 1940; J. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago 1958; W. Steiner, *Colors of Rethoric. Problema in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago-London 1982 e W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago-London 1994. Per una bibliografia più approfondita si veda S. Burini, “Immagini e parole: ipotesi per un confronto”, *Parole, immagini, suoni di Russia. Saggi di metodologia della*

ne episodica incentrata sulla figura di Bruno Schulz e su alcuni aspetti della sua opera che mantengono una certa problematicità.

Premessa fondamentale per uno studio semiotico della tematica rimane comunque la distinzione tra segni "iconici" e "simbolici". I segni iconici sono naturalmente isomorfi e funzionano sulla base della similarità, mentre i segni simbolici sono arbitrari e basati su una convenzione sociale. Di conseguenza i segni iconici dominano il messaggio pittorico, i segni simbolici quello verbale. Questa idea si ritrova anche negli scritti di Roland Barthes il quale, considerando il modello dell'analisi pittorica, presuppone che il segno pittorico sia isomorfo a quello che rappresenta e sia possibile in qualche grado definirlo verbalmente⁴. Umberto Eco ha invece contestato l'idea che il segno pittorico sia isomorfo e lo ritiene a sua volta arbitrario, dato che per capirlo bisogna presupporre la conoscenza di un codice sociale di percezione pittorica, in mancanza del quale non è possibile la decodificazione del dipinto⁵.

La semiotica come teoria generale dei sistemi dei segni appare particolarmente adatta a studiare fenomeni di "confine" e relazioni tra sistemi diversi; in questo caso la relazione appunto tra parola e immagine. Di conseguenza, sebbene sia una disciplina relativamente giovane, la semiotica tende ad occupare un posto centrale negli studi interdisciplinari. A riguardo fa notare Ju. Lotman:

Se l'arte è un mezzo particolare di comunicazione, una lingua organizzata in modo particolare (nel concetto di lingua entra quel largo contenuto accettato dalla semiotica: "qualsiasi sistema regolato che serve come mezzo di comunicazione e utilizza segni"), le opere d'arte, e cioè le comunicazioni in questa lingua possono essere esaminate in qualità di testi. [...] Il rilevamento di legami sintagmatici e paradigmatici nella pittura [...] permette di vedere in queste arti degli oggetti semiotici, dei sistemi costruiti secondo il tipo delle lingue. In quanto la coscienza dell'uomo è coscienza linguistica, tutti gli aspetti dei modelli sovracostruiti sulla coscienza, fra cui l'arte, possono essere definiti come sistemi di modellizzazione secondari. Così l'arte può essere descritta come una lingua secondaria, e l'opera d'arte, come un testo di questa lingua. In questo stesso senso si può parlare della lingua del teatro, del cinema, della pittura, della musica e dell'arte nel suo insieme come di una lingua organizzata in modo speciale⁶.

Da qui emerge il concetto di "testualità della cultura,

ra": la cultura è da intendersi "come testo" in ogni sua manifestazione, perciò anche quando si presenti sotto forma di immagine.

Un altro punto da non sottovalutare è che, sebbene la distinzione tra forma e contenuto sia comunemente considerata squisitamente euristica, nel campo artistico la faccenda si complica più che in quello letterario. Ciò perché la metodologia dello storico dell'arte si basava tradizionalmente su una separazione tra stile iconografico, forma e contenuto. In altre parole mentre la percezione di un quadro è basata su quello che Arnheim chiama "pensiero visivo"⁷, la descrizione e l'analisi di esso deve essere legata al medium verbale. Perciò la recente teoria artistica, aderendo ai modelli critici di Panofsky, presuppone una separazione tra motivo e struttura del quadro (forma).

Inoltre, chi riceve il messaggio visivo non può recepire in toto la densità di quest'informazione, perché come sostiene Barthes, ogni quadro è polisemico e il lettore deve, anche nel caso della lettura più naïf, procedere a un'interpretazione: scegliendo alcuni significati ne trascerà altri⁸. La scelta dipende ovviamente dal codice del fruitore, dato che ognuno vede secondo il proprio sistema di rappresentazione.



Fig. 1. *Ławka* [La panchina]. Immagine riprodotta da Bruno Schulz 1892-1942. *Katalog-Pamiętnik*, op. cit. p. 247.

cultura, a cura di G. P. Piretto, Milano 2002, pp. 53-83.

⁴ R. Barthes, "Rhétorique de l'image", *Communications*, 1964, 4, pp. 40-51.

⁵ U. Eco, *La struttura assente*, Milano 1968, pp. 188-201.

⁶ Ju.M. Lotman, *Struktura chudożestvennogo teksta*, Moskva 1970 (trad. it. *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Milano 1972, p. 13).

⁷ R. Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley 1969 (trad. it. *Il Pensiero visivo*, Torino 1974) e Idem, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* [1954], Berkeley-Los Angeles 1974² (trad. it. *Arte e percezione visiva*, Milano 1993).

⁸ Si veda R. Barthes, "Rhétorique", op. cit.

II.

Tutto ciò ci riporta al problema dell'importanza dell'approccio teorico in un lavoro di comparazione, per il quale vanno tenuti presenti due concetti di base: la testualità della cultura in generale e la possibilità di traduzione-transcodificazione tra questi testi intesi come sistemi semiotici diversi – appunto pittura, letteratura, cinema – partendo dal presupposto fondamentale secondo cui il rapporto tra arte e letteratura è un “rapporto metaforico”.

Michel Butor⁹ ha ribadito da tempo un fatto importante: non è possibile ai giorni nostri “apprendere” con mezzi solamente visivi il documento pittorico, tanto pressante è la parola che lo circonda e ne condiziona la lettura. La critica d'arte, i cataloghi, i discorsi sull'iconologia sottomettono il quadro a una determinazione che non è di ordine visivo. Lo stesso si può dire dell'opera letteraria, basti pensare a quanto la comprensione di un documento narrativo sia condizionata dalla traduzione in un sistema semiotico diverso (cinema, televisione, fumetti e altro). La lettura risulta così saturata di immagini anche se Nelson Goodman segnala che nel campo dell'arte o più in generale nel campo delle raffigurazioni del mondo è ben difficile distinguere il concetto di descrizione da quello di rappresentazione¹⁰.

Poiché la semiotica ha sufficientemente chiarito che parola e immagine fanno parte di sistemi di segni differenti, fare dei collegamenti tra le due arti usando termini tratti dalla semiotica facilita senz'altro l'analisi di tale comparazione.

La prima questione da affrontare è dunque di carattere metodologico. Molti problemi nel campo della comparazione intersistemica sono nati dall'uso di termini poco definiti. A questo fine ci sembra produttiva l'attenzione terminologica di Hans Lund¹¹, che propone di dividere le relazioni tra testo verbale e immagine in tre tipologie. Si parlerà di “combinazione” quando ci troviamo in presenza della cooperazione tra parole e immagini, ossia quando i media si intersecano l'un l'altro. Si tratta di un tipo di comunicazione bi-mediale che si

realizza nei casi di pittori-scrittori (Lund cita W. Blake e D.G. Rossetti). Aggiungeremo che la categoria della “combinazione” trova particolare riscontro in Polonia dove si enumerano molti esempi di pittori-scrittori come Wyspiański, Schulz, Witkiewicz. La “combinazione” si ritrova anche nei lavori che sono frutto di una collaborazione creativa tra uno scrittore e un pittore. È bene invece considerare che le illustrazioni di un testo fatte a posteriori non rientrano in questa tipologia.

La seconda categoria, l'“integrazione”, si realizza invece quando l'elemento pittorico è parte della forma visuale di un'opera letteraria. Mentre gli elementi pittorici nel rapporto di “combinazione” hanno una funzione indipendente, nella relazione di integrazione l'elemento pittorico non può essere rimosso senza distruggere la struttura verbale. In definitiva si parlerà di integrazione quando elementi visivi e verbali costituiranno un'unità che non è riconducibile solamente alla somma degli elementi costitutivi. È il caso degli emblemi barocchi, dei *Calligrammes* di Apollinaire e di tutte le poesie che abbiano una struttura visuale, per esempio le “tavole parolibere” dei futuristi, i “poemetti di cemento” di Kamenskij e altro.

Il terzo tipo di rapporto possibile tra arte visiva e letteratura individuato da Lund è quello di “trasformazione”: nessun elemento pittorico è combinato o interagisce con un testo verbale. Si tratta di un testo che si riferisce a un elemento o a una combinazione di elementi in pittura non presenti prima all'occhio del lettore. L'informazione sull'elemento pittorico è trasmessa esclusivamente per mezzo del linguaggio verbale. In questo caso parleremo di comunicazione unimediale. Il termine trasformazione riporta a una scala di relazioni testuali, dalle più banali alle più complesse e articolate, ma la mancanza di una distinzione netta di sottocategorie rende la ricerca in questo senso estremamente complessa. Semplificando, possiamo dire che i testi che instaurano con le immagini una relazione di trasformazione, sono testi di tipo descrittivo.

La relazione di trasformazione si manifesta prima di tutto con la modalità dell'*ecphrasis*¹²: la retorica classica distingue tra *narratio* e *descriptio* e sotto la categoria

⁹ Si veda M. Butor, *Les mots dans la peinture*, Genève 1969 (trad. it. *Le parole nella pittura*, Venezia 1987).

¹⁰ R. Dubbini, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Torino 1994, p. XXIV.

¹¹ H. Lund, *Text as a Picture. Studies of Literary Transformation of Pictures*, Lewiston 1992.

¹² Al concetto di *ecphrasis* sono dedicati moltissimi studi alcuni dei quali fondamentali per il tema affrontato in questo scritto, la relazione tra parole e immagini, tra gli altri, si veda S. Alpers, “Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's ‘Lives’”, *Journal of the Warburg and Courtauld Insti-*

descriptio si trova appunto il concetto di *ekphrasis*. Useremo il termine riferendoci a testi che descrivono e/o interpretano una immagine reale o fittizia. Si parlerà invece di “proiezione iconica” in relazione a testi che descrivono e/o interpretano la realtà esteriore a mo’ di quadro¹³.

Dato che un testo verbale e un’immagine visiva trasmettono messaggi con mezzi diversi allora, sempre con Lund, quando un testo letterario e uno iconico sono in qualche maniera correlati, ci devono essere degli indizi o dei segnali che indichino tale relazione. Si intendono “indizi denotativi” quei segnali che, più o meno direttamente, catturano la qualità pittorica della sfera connotativa del testo. Per esempio, nel caso di una poesia, l’indizio-segnale spesso è racchiuso nel titolo che può contenere il nome di un pittore, il titolo di un quadro, un termine pittorico oppure riferimenti nel testo che coinvolgono la sfera semantica delle arti figurative. Questi segnali dovrebbero indicare che siamo in presenza di un tipo di percezione non verbale ma visiva.

Oltre all’uso di indizio-segnale, Lund propone anche la formulazione “funzione iconica”. Secondo il critico la trasformazione letteraria di un quadro ha un vasto

spettro di funzioni: può rendere la descrizione di situazioni ottiche più concreta, riprodurre un “paesaggio interiore”, visualizzare astrazioni¹⁴.

Il concetto di “proiezione iconica” è piuttosto complesso. Si sostiene comunemente che la pittura contribuisca alla formazione della percezione del mondo esteriore oggettuale. È sufficiente pensare come la nostra percezione dei colori non sia assoluta ma cambi da decade a decade, tra le altre cose, anche sotto l’effetto della pittura. Come il testo letterario ha sviluppato e acuitizzato la sensibilità concettuale e verbale del lettore, così la pittura aiuta a sviluppare la percezione non verbale del mondo circostante cioè a far sì che la realtà empirica sia letta con l’occhio del pittore, in altre parole nasce ciò che Arnheim chiama “pensiero visivo” contrapposto al “pensiero verbale”, il che a un livello molto semplice porta a frasi del tipo: una donna bella come un quadro, un tramonto che pare dipinto, un paesaggio pittoresco. Del resto, lo storico dell’arte Alberto Veca sostiene:

Come il ritratto condiziona il rapporto con gli altri uomini, come il paesaggio condiziona il rapporto con la natura, come la figurazione d’interno e di costume condizionano il rapporto con la casa e la vita familiare, o le vedute di città il rapporto con il paesaggio urbano, così la natura morta condiziona il rapporto con le cose, completando “la collezione d’idee” dell’uomo moderno¹⁵.

Da qui la tendenza a interpretare il mondo degli oggetti “come se” fosse un quadro, ossia l’esperienza della natura nei termini delle arti visive, la contemplazione del mondo esteriore *sub specie* arte pittorica. In questo modo ci si trova in una situazione dove l’osservatore mobilita codici simili a quelli usati nella lettura di un quadro. Paradossalmente l’osservatore è contemporaneamente anche partecipante, giacché proietta la sua conoscenza del mondo esterno oggettuale sul quadro e, simultaneamente, si rende conto che il motivo visivo non è reale.

È ovvio che la decodificazione del mondo esteriore in termini pittorici varia di intensità e durata e può essere segnata da un livello più o meno alto di coscienza. L’atto di decodificare un campo delineato del concreto mon-

tutes, 1960, 23, pp. 190-215; L. Spitzer, “The Ode on a Grecian Urn, or Content vs. Metagrammar”, Idem, *Essays on English and American Literature*, Princeton 1962, pp. 67-97; J. Hollander, “The Poetics of Ekphrasis”, *Word & Image*, 1988, 1, pp. 209-219 e Idem, *The Gazer’s Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago-London 1995; M. Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore-London 1992; J. Heffernan, “Lusting for the Natural Sign”, *Semiotica. Journal of International Association for Semiotic Studies*, 1994 (XCVIII), 1-2, pp. 219-228; T. Yacobi, “Verbal Frames and Ekphrastic Figuration”, *Intertext Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, a cura di U.B. Lagerroth, H. Lund e E. Hedding, Amsterdam-Atlanta 1997, pp. 35-46; M. Rubins, *Plastičeskaja radost’ krasoty. Akmeizm i Parnas*, Sankt-Peterburg 2003. Una tassonomia molto interessante è proposta anche da V. Robillard, “In Pursuit of Ekphrasis (an Intertextual Approach)”, *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to ekphrasis*, a cura di V. Robillard e E. Jongeneel, Amsterdam 1998, pp. 53-72. Per una bibliografia sugli studi ecfrastici vorrei segnalare anche la tesi di laurea di Helena Eskelinen, *Lecfrasi nel Piacere di Gabriele D’Annunzio*, tesi di laurea in Filologia italiana, Università di Helsinki, Helsinki 2006, <<http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/romaa/pg/eskelinen/lecfrasi.pdf>> [consultazione avvenuta il 6 aprile 2007].

¹³ H. Lund, *Text*, op. cit., p. 15. Si veda in proposito anche quanto scrive Northrop Frye: “Le elaborate descrizioni di dipinti che si trovano talvolta nelle opere letterarie appartengono a una specifica area della retorica, ad una figura solidamente chiamata *ekphrasis*, che è spesso considerata segno di ‘decadenza’, o a qualsiasi altro termine noi usiamo per indicare che lo scrittore si è incamminato per una strada che noi consideriamo fuorviante”, N. Frye, *La letteratura e le arti visive e altri saggi*, Catanzaro 1993, p. 180.

¹⁴ La funzione di concretizzare un’astrazione è, per esempio, un espediente comune del XIX secolo. Questo passaggio dall’astratto al concreto con carattere connotativo si trova ad esempio nell’*Idiota* di Dostoevskij, dove un quadro di Holbein diviene segno connotativo in quanto cattura i contrasti tra Myškin e Rogožin. Il quadro diviene dunque il punto focale dove si incontrano/scontrano valori differenti.

¹⁵ A. Veca, “La natura morta”, *Art e Dossier*, 1990, 46, p. 6.

do esteriore “come se” fosse un quadro è una “proiezione iconica”. Il termine proiezione gode del vantaggio di aver già un significato stabilito in letteratura. Si riferisce alla traslazione di condizioni, eventi, del mondo interiore dei personaggi nel mondo esteriore¹⁶.

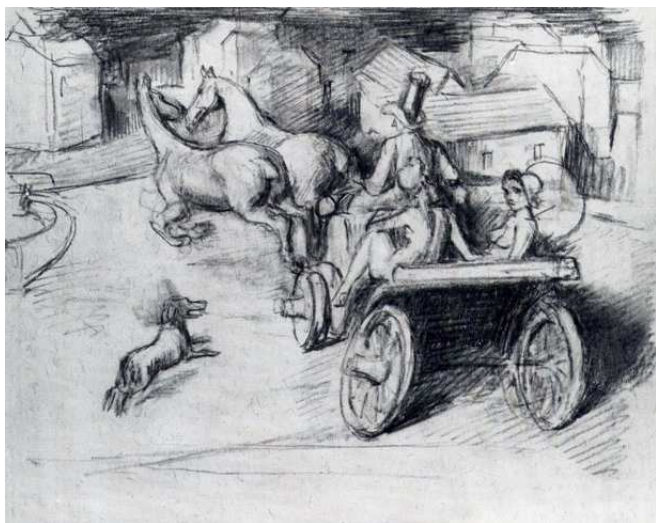


Fig. 2. *Pędąca dorożka z dwema nagimi kobietami* [Carrozza in corsa con due donne nude]. Immagine riprodotta da Bruno Schulz 1892-1942. *Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, a cura di, W. Chmurzyński, Warszawa 1992, p. 111.

III.

I rapporti di Bruno Schulz con le arti visive furono sempre molto intensi e costanti. Dopo una formazione artistica quasi da autodidatta, fu illustratore, grafico e pittore e un attento osservatore delle nuove tendenze nell'arte. È quindi naturale supporre che questo pittore-scrittore, per esprimere la sua percezione del mondo

in parole, utilizzasse codici appartenenti al linguaggio visivo.

Ma c'è molto di più: molti elementi fanno ritenere che lo Schulz scrittore nasca dallo Schulz artista, che il mondo della sua scrittura sia strutturato da un codice iconico e che quindi sia possibile, tenendo presente i suggerimenti teorici esposti sopra, indagare in questo senso il suo discorso letterario.

Nell'opera schulziana indubbiamente si può riscontrare un classico rapporto di “combinazione” – egli è appunto uno scrittore-pittore – ma anche un più complesso e stratificato rapporto di “trasformazione”.

Per quanto riguarda la prima, essa ci appare come la modalità più ovvia: Schulz è sì un autore per il quale scrivere e disegnare equivalgono a “fantasticare un'architettura enorme e ispirata, un'urbanistica nuvolosa e trascendentale”¹⁷, ma anche in questo primo caso sarà bene fare alcune considerazioni preliminari. Se paragoniamo il testo verbale e quello grafico appare evidente come suggerisce Marco Ercolani che: “a una scrittura immaginosa, ornamentale, analogica, in stato di metamorfosi [...] fa da contrasto la modalità secca, notturna, ossessiva dei disegni [...] Il Bruno-scrittore, che fantastica con liriche volute verbali la sua ‘repubblica delle nuvole’, e il Bruno-pittore che penetra senza pudore, con nitido realismo, le radici delle sue ossessioni sessuali e sadomasochistiche, si guardano come le superfici opposte di uno stesso specchio”¹⁸. La metafora dello specchio non giunge casuale: le incisioni di Schulz, sono spesso fatte utilizzando la tecnica del *cliché verre*¹⁹ e oltre a intrattenere legami con il liberty vien-

¹⁷ M. Ercolani, “La metamorfosi di Bruno Schulz”, B. Schulz, *L'epoca geniale*, traduzione di L. Pompeo, Pistoia 2006, p. 30.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ “Metoda, którą się posługuję, jest zmuszona. Nie jest to akwaforta, ale tzw. cliché verre – płyta szklana. Rysuje się igłą na warstwie czarnej żelatyny pokrywającej szkło, w ten sposób otrzymany negatywny, przeświecający rysunek traktuje się jak negatywny fotograficzny, tj. kopiuje się w ramce fotogr. na papierze światoczułym, wzwoluje. utrwała i zmywa – proceder jak przy odbitkach fotograficznych – koszt znaczny – praca także” [La tecnica che adopero è travagliosa. Non è un'acquaforte ma un cosiddetto *cliché verre* – lastra di vetro. Si disegna con un ago su uno strato di gelatina nera che copre il vetro, in questo modo il negativo ottenuto, da cui traspare il disegno, si tratta come un negativo fotografico, cioè si riproduce in una cornicetta fotografica su carta sensibile, si sviluppa, si fissa, si lava – un procedimento eguale a quello delle copie fotografiche – una spesa considerevole – e la mole di lavoro anche], B. Schulz, *Księga listów*, a cura di J. Ficowski, Kraków 1975, p. 37 (trad. it. B. Schulz, *Lettere perdute e frammenti*, a cura di J. Ficowski, Milano 1980, p. 53).

¹⁶ I testi con proiezioni iconiche sembrano avere una lunga tradizione, uno dei contributi più diffusi è il *topos* del *deus artifex*, dove Dio è descritto come un pittore e la realtà del creato come il suo quadro. L'importanza della “proiezione iconica” aumenta nel XVIII e XIX secolo. Nel XVIII secolo la “proiezione iconica”, legata alla concezione di paesaggio, è un fenomeno popolare in Inghilterra. Esistevano dei particolari marchingegni, il cosiddetto “specchio di Lorrain” e gli “occhiali di Lorrain”, che permettevano di “inquadrare” il paesaggio, che per essere perfetto doveva essere come un quadro di Claude Lorrain. La funzione della “proiezione iconica” subisce un grande cambiamento con la pittura di genere olandese, pittura di carattere aneddotico che rompe con il canone di bellezza neoclassicamente intesa. Nel XIX secolo la “proiezione iconica” è spesso un mezzo di fuga dalla realtà, che viene abbellita a piacere. Il periodo dopo il 1870 è più eterogeneo e la “proiezione iconica” diviene un mezzo di interpretazione della mente umana. Lo scrittore riceve più impressioni che in precedenza dalla pittura, anche per una serie di relazioni epocali tra artisti di penna e pennello.

nese (Klimt, Schiele, Kokoshka), tradiscono anche l'influenza di artisti legati all'espressionismo come Munch, Rops, Klinger, Kubin. Witkacy²⁰ lo inserisce come grafico e disegnatore nella linea dei demonologi insieme a Cranach, Dürer, Grunewald, Hogarth e naturalmente Goya, autori spesso citati come riferimenti importanti per l'artista polacco. Ma le donne di Schulz ricordano anche i nudi quasi pornografici di Ignacio Zuloaga e sicuramente lo rendono un antesignano di artisti come Balthus (Balthazar Klossowski), Hans Bellmer e Jan Lebenstein²¹.

Eppure, nonostante questa complessa rete di suggestioni il disegno di Schulz è molto più composto e lineare della sua scrittura, e ciò induce a considerarla come il sistema semiotico dove si trova l'espressione più piena del suo talento.

Quanto alla seconda e più complessa relazione che si instaura tra raccontare a parole e il disegnare per immagini, quella di "trasformazione", nella scrittura di Schulz assume le forme sia dell'*ecphrasis* sia della "proiezione iconica".

Molti sono gli esempi schulziani di immagini visive trasformate in parole. Anche in questo caso ci sono vari livelli di relazione a partire da quello più semplice: il caso in cui Schulz traduce in parole immagini che provengono dai disegni precedentemente fatti (ma che non sono illustrazioni dei racconti, fatte invece in una fase successiva). Vediamo qualche esempio tratto dal racconto *Manekiny* [I manichini] contenuto in *Sklepy cynamonowe* [Le botteghe color cannella, 1934]:

Odsuwając pończoszkę z kolana Pauliny i studiując rozmiłowany oczyma zwiężłą i szlachetną konstrukcję przegubu, ojciec mój mówił: "Jakże pełna uroku i jak szczęśliwa jest forma bytu, którą panie obrały"²².

E ancora nel *Traktat o manekinach* [Trattato dei manichini]:

²⁰ B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, a cura di J. Jarzębski. Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, pp. 469-470 (trad. it. B. Schulz, *Lettere*, op. cit., p. 215).

²¹ Si veda J. Jarzębski, M. Kitowska-Lisiak, "La vita e l'opera di Bruno Schulz. Materiali per la mostra 'Bruno Schulz'", *Bruno Schulz il profeta sommerso*, op. cit., pp. 59-62.

²² "Sfilando la calza dal ginocchio di Paulina e studiando con occhio amoroso le scarne e nobili forme dell'articolazione, mio padre diceva: 'Com'è affascinante e felice la forma di essere che lor signore hanno scelto!'", B. Schulz, *Opowiadania*, op. cit., p. 33 (trad. it. Idem, *Le botteghe color cannella*, op. cit., p. 26).

Wypięty pantofelek Adeli drżał lekko i błyszczał jak języczek węża. Mój ojciec podniósł się powoli ze spuszczonej oczyma, postąpił krok naprzód, jak automat, i osunął się na kolana. Lampa syczała w ciszy, w gęstwinie tapet biegly tam i z powrotem wymowne spojzenia, leciały szepty jadowitych języków, gzyzaki myśli...²³

Questo brano potrebbe essere infatti l'*ecphrasis* di immagini che appartengono [fig. 1]²⁴ a *Xięga Bałwochwalcza* [Libro idolatrico], ciclo di incisioni fatte da Schulz nel 1920-1921 e ritenute da Witkacy poemi della ferocia dei piedi²⁵ in cui appunto "ai piedi di donne crudeli dalle lunghissime gambe e spesso con fruste in mano, strisciano nani scignuti dalle orribili bocce calveggianti"²⁶.

Il motivo del "libro", prima di comparire nei testi di prosa, è presente nella pittura di Schulz, a confermare la teoria che l'esperienza pittorica è in molti sensi propedeutica alla scrittura. Intorno al 1920 l'artista cominciò a eseguire con l'usuale tecnica del *cliché verre* delle incisioni di piccole dimensioni che raccolse poi in fascicoli dal titolo *Libro idolatrico*. Sono rimaste 28 composizioni che sono tra le opere più importanti della produzione schulziana. L'insieme di incisioni si mantiene su toni sadomasochistici ed evidenzia i debiti iconografici già sopra menzionati. Quindi è lecito sostenere che Schulz sviluppi i suoi motivi iconografici prima in pittura e poi li trasli nel mondo della scrittura, e ciò non riguarda solo la tematica femminile, ma anche altri temi ricorrenti,

²³ "La scarpetta tesa di Adela tremò leggermente e brillò come la lingua di un serpente. Mio padre si alzò lentamente, sempre a occhi bassi, fece un passo avanti come un automa, e cadde in ginocchio. La lampada sibilava nel silenzio, nel folto delle tappezzerie correvano avanti e indietro sguardi eloquenti, volavano sussurri di lingue velenose, zig-zag di pensieri... ", Idem, *Opowiadania*, op. cit., p. 39 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., p. 31).

²⁴ Il *Libro idolatrico* contiene moltissime immagini con questa iconografia che si possono considerare infinite variazioni su uno dei temi più ossessivi dell'opera schulziana. Si vedano le immagini in B. Schulz, *The Book of Idolatry*, a cura di J. Ficowski, traduzione di B. Piotrowski, Warsaw 1990, pp. 69, 70, 74, 78, 80, 84, 87 e in *Bruno Schulz 1892-1942. Katalog-Pamiętnik Wystawy "Bruno Schulz. Ad Memoriam" w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, a cura di W. Chmurzyński, Warszawa 1995, pp. 247-249.

²⁵ Si veda B. Schulz, *Opowiadania*, op. cit., p. 471 (trad. it. Idem, *Lettere*, op. cit., p. 217). Significativo anche il seguente passo: "Nogami dręczą, depczą, doprowadzają do ponurego, bezsilnego szkału kobiety u Schulza jego skarłalych, spokorniałych w erotycznej męce, upodlonych i w tym upodleniu znajdujących najwyższą, bolesną rozkosz – mężczyzn-pokrak" [Le donne in Schulz, con i piedi torturano, calpestando, conducono all'oscura, impotente frenesia i suoi uomini mostri, ipertrofici, umiliati nel tormento erotico, degradati, che ritrovano in quella degradazione la più alta, dolorosa voluttà], B. Schulz, *Opowiadania*, op. cit., p. 471 (trad. it. Idem, *Lettere*, op. cit., p. 216).

²⁶ A. M. Ripellino, "Introduzione", op. cit., p. VIII.

per esempio²⁷ quello della carrozza presente sia nel discorso grafico che in quello verbale. Richiamandosi al topos del viaggio e indubbiamente collegandosi anche a fantasie sessuali che sfruttano la simbologia del cavallo, l'artista crea una serie di composizioni dove l'immagine della carrozza trainata da due cavalli tra le vie di una fantasmagorica Drohobycz è una delle più frequenti nella grafica schulziana. Si tratta di un motivo che troviamo anche nella scrittura e che in un secondo momento ricompare sotto forma di disegno in modo massiccio nel corpus di illustrazioni del racconto *Wiosna* [Primavera] dove abbondano immagini di carrozze [fig. 2]²⁸.

Del resto, parlando dell'origine del suo disegnare Schulz stesso aveva confidato in una lettera a Witkacy:

Były to z początku same powozy z końmi. Proceder jazdy powozem wydawał mi się pełen wagi i utajonej symboliki. [...] Obraz ten należy do żelaznego kapitału mojej fantazji, jest on jakimś punktem węzłowym wielu uchodzących w głębi szeregów. [...] Nie wiem, skąd w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu. Grają one rolę tych nitok w roztworze, dokoła których krystalizuje się dla nas sens świata²⁹.

E l'immagine efrastica si legge anche in *Ulica Krokodyli* [La via dei Coccodrilli]: "Osobliwością dzielnicy są dorożki bez woźniców, biegnące samopas po ulicach"³⁰.

Il sistema delle immagini quindi si sviluppa all'inizio nel disegno e si apre lentamente la strada verso la scrittura.

Oltre alla grafica Schulz coltivò anche la pittura a olio, benché si sia conservata un'unica tela, *Spotkanie* [Incontro, 1920 circa, fig. 4]. Si tratta di una scena di strada, l'incontro tra due donne eleganti e un giovane *chassid*. Il quadro rappresenta un motivo centrale

in tutta l'opera schulziana³¹. L'incontro tra l'universo femminile e quello maschile è un tema ossessivo sia nei disegni che nella scrittura. Il mondo maschile è variamente rappresentato da giovani, uomini fatti e anziani, quello femminile da ragazze, *cocottes* e donne fatali. In realtà non si tratta mai di un vero incontro bensì della mancanza o impossibilità di una qualsiasi forma di comunicazione. L'opposizione dei due mondi è resa evidente dalla composizione del quadro. Le donne, che sono al centro della composizione, risultano spazialmente separate dal *chassid* che si avvicina di soppiatto. Le fanciulle, vestite alla moda, incedono altere e contrastano con il giovane, vestito secondo la tradizione, curvo in un inchino. Il senso profondo della scena andrebbe ricercato nel tentativo del *chassid* di varcare comportamenti leciti³². Le quinte leggermente geometrizzanti, le campiture larghe e l'uso del colore rivelano l'influsso dell'espressionismo tedesco, mentre l'umile gesto del *chassid* che contrasta con l'elastico passo delle donne impettite rimanda alla spazialità delle incisioni di Goya, grande riferimento figurativo del pittore polacco. Wojciech Chmurzyński³³ mette in relazione il dipinto con alcuni disegni che risalgono agli anni 1918, 1920, ma si è anche conservato un disegno, *Scena na tarasie* [Scena in terrazza, 1916], dove viene raffigurato il motivo dell'"incontro"; un'ulteriore variante sul tema ricompare più tardi nelle illustrazioni, per esempio in quelle fatte per il racconto *Sanatorium pod klepsydrą* [Il sanatorio all'insegna della clessidra, 1937] intorno al 1937, come si vede nella sequenza delle immagini proposte [fig. 3, 4 e 5].

In scrittura una scena analoga nel racconto *Wiosna* [Primavera] compare sotto forma di *ecphrasis*:

Krążą i nawracają, mijają i spotykają się w symetrycznych, wciąż powtarzających się arabeskach. [...] Idą te dziewczęta parami, kołysząc się w biodrach, napuszone pianą szlar i wolantów, noszą ze sobą, jak łabędzie, te różowe i białe napuszenia [...] a młodzi spacerowicze, mijając je, milkną i bledną, rażeni trafnością argumentu, do głębi przekonani i zwyciężeni³⁴.

³¹ Si veda Jarzębski, Kitowska-Lisiak, "La vita e l'opera", op. cit., p. 73.

³² Ibidem.

³³ Si veda W. Chmurzyński, "Spotkanie ze 'Spotkaniem', czyli kilka uwag o obrazie olejnym Brunona Schulza", *Bruno Schulz 1892-1942*, op. cit., p. 211. Chmurzyński ipotizza anche che la testa del *chassid* possa essere ispirata agli autoritratti di Schulz. Si vedano le immagini in Ivi, pp. 212-213.

³⁴ "Si gira e si rigira, ci si sfiora e ci si incontra in simmetriche, sempre ripetute arabeschi. [...] Camminano, queste ragazze, a coppie, dondolandosi

²⁷ Ficowski fa un dettagliato studio del *Libro idolatrico* e ci induce a pensare che le tematiche poi espresse in parole fossero presenti già nelle incisioni, anche se si sono conservate solo 28 tavole. Si veda J. Ficowski, "Introduction", B. Schulz, *The Book of Idolatry*, op. cit., pp. 5-53.

²⁸ Come per il motivo dei piedi della donna crudele adorata da uomini prostrati anche il motivo della carrozza è presente con molte immagini: si veda *Bruno Schulz il profeta sommerso*, op. cit., pp. 104, 108 e *Bruno Schulz 1892-1942. Katalog-Pamiętnik*, op. cit., pp. 260-261, 275-276.

²⁹ "All'inizio erano solo carrozze con cavalli. L'andare in carrozza mi appariva carico di significati e di recondita simbologia. [...] Quell'immagine fa parte del ferreo capitale della mia fantasia, è come la matassa dalla quale si sprigionano in profondità molte fila. [...] Non so donde giungiamo nell'infanzia a certe immagini dal significato per noi determinante. Esse hanno la funzione di quei fili di una soluzione chimica, attorno ai quali si cristallizza per noi il senso del mondo", B. Schulz, *Opowiadania*, op. cit., p. 474 (trad. it. Idem, *Lettere*, op. cit., pp. 87-88).

³⁰ "Caratteristica del quartiere sono le carrozze senza conducenti, che se ne vanno tutte sole per la strada", Idem, *Opowiadania*, op. cit., p. 81 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., p. 63).

Ci sono poi i casi in cui non c'è un rapporto diretto tra testo e illustrazione, cioè non siamo in presenza né di *ecphrasis*, né di immagini che derivano dalla grafica e nemmeno di illustrazioni a posteriori di racconti, ma è il sistema pittorico che entra a strutturare il discorso scritto senza una controparte figurativa: ne risulta una sorta particolare di "proiezione iconica". Ciò avviene per esempio quando c'è l'evocazione di un ritratto nel racconto *Księga* [Il libro]:

Spjrzałem na rycinę. Na dużej karcie *in folio* był tam wizerunek kobiety o kształtach raczej silnych i przysadkowatych, o twarzy pełnej energii i doświadczenia. Z głowy tej damy spływał ogromny kożuch włosów [...]³⁵.



Fig. 3. *Scena na tarasie* [Scena su terrazza]. Immagine riprodotta da Bruno Schulz 1892-1942. *Katalog-Pamiętnik*, op. cit., p. 246.

Oppure, sempre nello stesso racconto, la descrizione di un'immagine si realizza attraverso l'uso metaforico di termini pittorici:

Wkrótce zabraknie nam w tyglach kolorów, a w duszy blasku, aby położyć najwyższe akcenty, nakreślić najświetlissime i już transcendentalne kontury w tym malowidle³⁶.

sulle anche, spumeggianti di nastri e di gale, recano con sé, come cigni, quegli sboffi rosa e bianchi [...] e i giovani che camminando passano loro accanto tacciono e impallidiscono, colpiti dalla giustezza dell'argomento, profondamente persuasi e convinti", B. Schulz, *Opowiadania*, op. cit., p. 165 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., p. 126).

³⁵ "Osservai il disegno. Sull'ampia pagina c'era il ritratto di una donna dalle forme piuttosto robuste e tozze, dal viso pieno di energia e di esperienza. Dalla testa di quella dama scendeva un immenso manto di capelli", Idem, *Opowiadania*, op. cit., p. 118 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., p. 92).

³⁶ "Ben presto ci mancheranno nella tavolozza i colori e nell'animo la luce

Poco più avanti invece l'autore descrive a parole il processo creativo del disegno:

Rysowałem w pośpiechu, w panice, na poprzek, na ukos, poprzez zadrukowane i zapisane stronicie. Moje kolorowe ołówki latały w natchnieniu przez kolumny nieczytelnych tekstów, biegly w genialnych gryzmołach, w karkołomnych zygzakach, zwięzając się raptownie w anagramy wizyj, w rebusy świetlistych objawień, i znów rozwiązując się w puste i ślepe błyskawice, szukające tropu natchnienia. O, te rysunki świetliste, wyrastające jak pod obcą ręką, o, te przejrzyste kolory i cienie! Jakże często jeszcze dziś znajduję je w snach po tylu latach na dnie starych szuflad, lśniące i świeże jak poranek – wilgotne jeszcze pierwszą rosą dnia: figury, krajobrazy, twarze! [...] Było to rysowanie pełne okrucieństwa, zasadzek i napaści. [...] Było to mordercze polowanie, walka na śmierć i życie³⁷.

Esiste però un livello più sottile di interstestualità tra immagine e parola, come si vedrà nei due frammenti che seguono da *Druga jesień* [Secondo autunno]:

Na obrazach neapolitańskiej szkoły starzeje się bez końca popołudnie smągłe i wędzone, jakby widziane przez ciemną butelkę. Pociemniałe słońce zdaje się więdnąć w oczach w tych straconych krajobrazach, jak w przeddzień kosmicznej katastrofy. I dlatego tak blahe są uśmiechy i gesty złotych rybaczek, sprzedających z manierycznym wdziękiem wiązki ryb wędrownym komediantom³⁸.

E da *Primavera*:

Niebo pociemniało, jak na starych freskach, skłębiło się w dusznej ciszy spiętrzenie chmur, jak tragiczne pobojojowiska na obrazach szkoły neapolitańskiej. Na tle tych ołowianych i burych skłębień świeciły jaskrawo domy, kredową, gorącą białością, uwydatnioną jeszcze bardziej ostrymi cieniami gzymsów i pilastrow³⁹.

per apporre i più alti accenti, sottolineare i più luminosi e ormai trascendentali contorni di questo quadro", Idem, *Opowiadania*, op. cit., p. 127 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., pp. 98-99).

³⁷ "Disegnavo in fretta, affannosamente, di traverso, di sbieco, per le pagine stampate e scritte. Le mie matite colorate volavano ispirate attraverso le colonne di testi illeggibili, correvano in geniali scarabocchi, in zigzag precipitosi, annodandosi improvvisamente negli anagrammi di una visione, nei rebus di luminose rivelazioni, e di nuovo dissolvendosi in vuoti e ciechi lampeggiamenti, alla ricerca di una traccia di ispirazione. Oh, disegni luminosi, sgorganti come da sotto una mano estranea, oh, limpidi colori e ombre! Quante volte, ancora oggi, li ritrovo nei sogni, dopo tanti anni, in fondo a vecchi cassetti, lucenti e freschi come il mattino, umidi ancora della prima rugiada del giorno: figure, paesaggi, volti! [...] Era quello un disegnare pieno di crudeltà, di tranelli e di assalti. [...] Era una caccia micidiale, una lotta per la vita o la morte", Idem, *Opowiadania*, op. cit., pp. 133-134 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., pp. 103-104).

³⁸ "Nei quadri di scuola napoletana invecchia senza fine un pomeriggio bruno, affumicato, quasi visto attraverso una bottiglia scura. Il sole, offuscato, sembra appassire a vista d'occhio in quei paesaggi sperduti, come alla vigilia di un cataclisma cosmico. Ed è per questo che sono così futili i sorrisi e i gesti delle pescatrici dorate che vendono con grazia affettata mazzi di pesci ai commedianti girovagi", Idem, *Opowiadania*, op. cit., p. 240 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., p. 182).

³⁹ "Il cielo si oscurò come negli affreschi antichi, gli ammassi delle nuvole si aggomitolarono nel silenzio soffocante, simile ai tragici campi di battaglia nei quadri di scuola napoletana. Sullo sfondo di quelle matasse

In entrambe le immagini c'è un chiaro riferimento ai quadri della scuola napoletana: nel primo esempio l'autore interpreta poeticamente il contenuto del quadro e ci fornisce una classica *ecphrasis*. Nel secondo esempio Schulz percepisce "visivamente" il cielo e le nuvole paragonandolo ai campi di battaglia per come essi vengono rappresentati nei quadri della succitata scuola pittorica, passando quindi alla modalità che abbiamo definito come "proiezione iconica".

Tesi a interpretare la realtà come se fosse un quadro e orientati verso la trasformazione letteraria di immagini pittoriche, i racconti schulziani contengono spesso proiezioni iconiche, che attraverso appositi "segnali" accuratamente situati nel testo stimolano la percezione visiva dell'immagine. Tanto da azzardare l'ipotesi che il discorso schulziano sia governato da una vera e propria "intertestualità iconica". Si parla correntemente di "intertestualità"⁴⁰, nell'accezione chiarita da Julia Kristeva⁴¹. Quando la parola *intertextualité* venne introdotta ebbe immediatamente un grande successo con relativo uso e abuso. Si tratta infatti di un concetto che è stato spesso frainteso, in quanto non si riferisce all'influenza di un autore su un altro o all'influenza che hanno le fonti della creazione artistica. Coinvolge invece il sistema testuale e si può rappresentare come la trasposizione di uno o più sistemi di segni in un altro, accompagnata da una nuova articolazione della posizione enunciativa e denotativa. Se il termine "testo" viene usato nel senso indicato da Lotman e quindi non solo in relazione ai messaggi verbali ma anche per quelli visuali, il concetto di intertestualità potrà essere adottato anche nello studio delle arti figurative. Si crea così la possibilità di considerare le funzioni tra testo letterario e testo pittorico in un rapporto di intertestualità.

Ecco un esempio di "proiezione iconica" presente nel testo schulziano, nella quale alcuni "segnali", come le

oscure, plumbee, splendevano le case di un bianco caldo di gesso, che le ombre aguzze dei cornicioni e dei pilastri mettevano ancora più in risalto", Idem, *Opowiadania*, op. cit., p. 200 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., p. 151).

⁴⁰ Concetto sviluppato poi anche da altri e soprattutto da Cesare Segre, che distingue tra "intertestualità" e "interdiscorsività", C. Segre, "Intertestuale/interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti", *La parola ritrovata*, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo 1982, pp. 15-28.

⁴¹ Si veda J. Kristeva, *Semiotiké: recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969 e Idem, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Oxford 1981.

definizioni coloristiche e prospettiche, indirizzano alla percezione visiva dell'immagine e il paesaggio viene esplicitamente accostato a un quadro di Rembrandt in un brano tratto dal racconto *Emeryt* [Il pensionato]:

Owego dnia już rano niebo stało się żółte i późne, modelowane na tym tle w mętnoszare linie imaginacyjnych krajobrazów, wielkich i mglistych pustkowi odchodzących perspektywnie malejącymi kulisami wzgórzy i fałdów, zgęszczających się i drobniejących aż daleko na wschód, gdzie urywało się nagle jak falisty brzeg ulatającej kurtyny i ukazywało przez dalszy plan, głębsze niebo, lukę przestrzazonej bładości, blade przerażone światło najdalszej dali — bezbarwne, wodnistojasne, którym jak ostatecznym osłupieniem kończył się i zamykał ten horyzont. Jak na stychach Rembrandta, widać było za dni tych pod tą smugą jasności dalekie, mikroskopijnie wyraźne krainy, które zresztą nigdy nie widziane podniosły się teraz zza horyzontu pod tą jasną szczeliną nieba, zalane jaskrawo-bładym i panicznym światłem, jak wynurzone z innej epoki i innego czasu [...] ⁴².

Talvolta non è facile tracciare una linea di demarcazione tra l'*ecphrasis* e la "proiezione iconica" poiché le due tipologie si possono presentare anche mescolate, o meglio perché si può vedere *lato sensu* nell'*ecphrasis* un tipo di "proiezione iconica". Si veda in proposito il seguente brano da *Il sanatorio all'insegna della clessidra* dove il paesaggio è visto come uno scenario:

Z pewną ciekawością przyglądałem się pejzażowi. Droga, którą szedłem, wznosiła się i wzprowadzała na grzbiet łagodnej wyniosłości, z której obejmowało się wielki widnokrąg. Dzień był całkiem szary, przygaszony, bez akcentów. I może pod wpływem tej aury ciężkiej i bezbarwnej ciemniała cała ta wielka horyzontu, na której aranżował się rozległy lesisty krajobraz ułożony kulisowo z pasm i warstw zalesienia coraz dalszych i bardziej szarych, spływających smugami, łagodnymi spadami, to z lewej, to z prawej strony. [...] Zieleń liści była całkiem ciemna, niemal czarna. Była to czerń dziwnie nasycona, głęboka i dobroczynna, jak sen pełen mocy i pilności. I wszystkie szarości krajobrazu były pochodnymi tej jednej barwy ⁴³.

⁴² "Quel giorno, fin dal mattino il cielo si era fatto giallo e tardivo, modellandosi su quello sfondo in linee grigiastre di immaginari paesaggi, di vasti e nuvolosi deserti, che si allontanavano prospetticamente in quinte sempre più piccole di colline e solchi, e si infittivano rimpicciolendo fino lagggiù ad oriente, dove il cielo si squarciava improvvisamente come il bordo ondeggiante di un sipario che si alzò e mostrava un altro piano successivo, un cielo più profondo, una breccia di un pallore spaventato, la luce pallida e sgomenta di una più remota lontananza: luce incolore, trasparente come l'acqua, con cui, come in un estremo stupore, terminava e si chiudeva quell'ultimo orizzonte. Come nelle incisioni di Rembrandt si potevano vedere in quei giorni, sotto quella fascia luminosa, regioni lontane, microscopicamente chiare che, finora mai viste, si levavano adesso al di là dell'orizzonte sotto quella chiara fenditura di cielo, inondate da una luce pallida e violenta, panica, come emerse da un'altra età e da un altro tempo", B. Schulz, *Opowiadania*, op. cit., p. 323 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., p. 247).

⁴³ "Osservai il paesaggio con una certa curiosità. La strada sulla quale camminavo saliva e conduceva in cima a una collinetta di dove si abbracciava un vasto panorama. Il giorno era tutto grigio, spento, uniforme. E forse per l'influsso di quell'atmosfera pesante e incolore, era così scuro tutto quel vasto bacino dell'orizzonte su cui si stendeva un vasto paesaggio

Ed ecco altri esempi dal racconto *Mój ojciec wstępuje do strażaków* [Mio padre entra nel corpo dei pompieri]:

Jak w starym romansie obracały się żółtkę karty krajobrazu coraz bledsze i coraz bezzilniejsze, jakby się miały skończyć jakąś wielką rozwianą pustką. W tej rozwianej nicości, w tej żółtej nirwanie mogliśmy byli zajechać poza czas i rzeczywistość i pozostać już na zawsze w tym krajobrazie, w tym ciepłym jałowym wianiu – nieruchomy dylizans na wielkich kołach, uwięzły wśród obłoków na pergaminie nieba, stara ilustracja, zapomniany drzeworyt w staroświeckim rozsypanym romansie⁴⁴.

In *Secondo autunno* invece si legge:

Ta druga jesień naszej prowincji nie jest niczym innym, jak chorą fatamorganą, wypromieniowaną w wyolbrzymionej projekcji na nasze niebo przez umierające zamknięte piękno naszych muzeów. Jesień ta jest wielkim, wędrownym teatrem kłamiącym poezją, ogromną kolorową cebulą łuszczącą się płatek po płatku coraz nową panoramą. Nigdy nie dotrzeć do żadnego sedna. Za każdą kulisą, gdy zwiędnie i zwinie się z szelestem, ukaze się nowy i promienny prospekt, przez chwilę żywy i prawdziwy, zanim, gasnąc, nie zdradzi natury papieru. I wszystkie perspektywy są malowane i wszystkie panoramy z tekstury i tylko zapach jest prawdziwy⁴⁵.

IV.

La scrittura di Schulz è dunque profondamente segnata da codici appartenenti al mondo delle arti visive. Le modalità descritte sopra, *ecphrasis* e “proiezione iconica”, strutturano le immagini per “quadri”, ossia come frammenti di realtà inseriti in vere e proprie cornici. Questi “quadri” interagiscono l’uno con l’altro, producendo delle costruzioni stratificate di immagini e metaimmagini che nascono spesso dall’accostamento di

boscoso, disposto come in uno scenario a bande e strati di rimboschimento, sempre più lontani e grigi, digradanti in strisce, in dolci declivi, ora a sinistra, ora a destra. [...] Il verde delle foglie era scurissimo, quasi nero. Era un nero stranamente saturo, profondo e salutare, come un sonno forte e ristoratore. E tutti i grigi del paesaggio derivavano da quell’unica tinta”, Idem, *Opowiadania*, op. cit., pp. 262-263 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., p. 200).

⁴⁴ “Come in un vecchio romanzo, le pagine ingiallite del paesaggio giravano sempre più pallide e sfibrate, come se dovessero dissolversi in un grande deserto percorso dai venti. In quel nulla ventoso, in quel nirvana giallo, avremmo potuto andare oltre il tempo e la realtà, e restare ormai per sempre in quel paesaggio, in quel soffiare sterile – una diligenza immobile sulle alte ruote, imprigionata fra le nubi sulla pergamena del cielo, antica illustrazione, incisione dimenticata di un vecchio romanzo slegato”, Idem, *Opowiadania*, op. cit., p. 231 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., pp. 174-175).

⁴⁵ “Quest’autunno è un grande teatro ambulante che inganna con la poesia, un’immensa cipolla variopinta che si sfoglia, un velo dopo l’altro, in un panorama sempre nuovo. Mai si raggiunge il fondo. Dietro ogni quinta, appena questa sfiorisce e si accartocchia fruscando, appare un nuovo e radioso fondale, vivo e reale per un istante, prima di tradire, spegnendosi, la sua natura di carta. E tutte le prospettive sono dipinte, e tutti i panorami di cartone, e soltanto l’odore è vero”, Idem, *Opowiadania*, op. cit., p. 241 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., p. 183).

realtà semantiche diverse e tra loro intraducibili. Così termini che provengono al mondo delle arti figurative come prospettiva, linea, arco, volta, nonché tutti i termini coloristici sono immessi in un sistema diverso dal loro mondo di appartenenza. In altre parole, il cosmo schulziano è modellato con l’aiuto di elementi appartenenti al mondo delle arti visive proiettati in un contesto naturale a loro estraneo.

Per esempio nel racconto *Wichura* [La bufera], i termini che derivano dal linguaggio architettonico sono numerosi e semioticamente rilevanti:

Strychy, wystrychnięte ze strychów, rozprzestrzeniały się jedne z drugich i wystrzelały czarnymi szpalerami, a przez przestronne ich echa przebiegały kawalkady tramów i belek, lansady drewnianych kozłów, kłękających na jodłowe kolana, ażeby wypadłszy na wolność, napętnić przestwory nocy galopem krokwi i zgiełkiem płatwi i bantów. [...] Na niebie wydmuchał wiatr zimne i martwe kolory, grynszpanowe, żółte i liliowe smugi, dalekie sklepienia i arkady swego labiryntu⁴⁶.

Ricordiamo, ancora con Lund, che si intendono “indizi denotativi” di una percezione visiva quei segnali che catturano la qualità pittorica della sfera connotativa del testo. In questo caso i termini architettonici sono dei chiari “segnali” di percezione visiva. Essi vengono posti in un contesto che non è loro proprio e ne risulta una sorta di straniamento. Ciò è evidente soprattutto nel brano sopracitato, nel quale le forme architettoniche e alcuni elementi coloristici sono “soffiati” dal vento, ossia da un elemento naturale, che nulla ha a che fare con l’architettura, siamo cioè nello spazio della metafora. Del resto l’impatto metaforico del testo schulziano è talmente rilevante da poter sostenere che la metafora è per Schulz uno strumento di modellizzazione del mondo.

Un altro “segnale” che rimanda al mondo delle arti visive è il riferimento quasi ossessivo a linee, arabeschi e geometrie astratte. L’immagine delle tappezzerie e dei muri disegnati, che Schulz trasforma in maniera originale, ha probabilmente origine nell’ornamentazio-

⁴⁶ “Gli sbratti sbrattati dalle soffitte si dispiegavano l’uno dopo l’altro lanciandosi verso l’alto in nere pareti, mentre attraverso i loro echi distesi irrompevano cavalcate di assi e di travi, cariche di cavalletti di legno, ginocchioni sui loro ginocchi d’abete, che una volta in libertà riempivano gli spazi notturni con un galoppo di capriate e un frastuono di spranghe e travicelli. [...] Nel cielo il vento soffiava colori freddi e smorti, strisce verdognole, gialle, violette, lontane volte e arcate del suo labirinto”, Idem, *Opowiadania*, op. cit., pp. 90-91, 92 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., pp. 71, 72).

ne dell'Art Nouveau, il cui stile l'autore conosceva bene, come è evidente anche da alcuni suoi disegni. Ecco alcuni esempi da *I manichini*:

Lampy poczerniały i zwiędły jak stare osty i bodiaki. [...] Ach! gdzie było to świegotliwe pączkowanie, to owocowanie pośpieszne i fantastyczne w bukietach tych lamp, z których jak z pękających czarodziejskich tortów ulatywały skrzydlate fantazmaty, rozbijające powietrze na talie kart magicznych, rozsypując je w kolorowe oklaski, sypiące się gęstymi łuskami lazuru, pawiej, papuziej zieleni, metalicznych połysków, rysując w powietrzu linie i arabeski, migotliwe ślady lotów i kołowań, rozwijając kolorowe wachlarze trzepotów, utrzymujące się długo po przelocie w bogatej i błyskotliwej atmosferze⁴⁷.

Un altro esempio si trova ne *Le botteghe color cannella*:

Szpalerem obić jedwabnych, luster złożonych, kosztownych mebli i kryształowych pajaków biegł wzrok w puszysty miąższ tych zbytkownych wnętrz, pełnych kolorowego wirowania i migotliwych arabesek, łączących się girland i pączkujących kwiatów⁴⁸.

La ricorrenza dello stesso motivo, le infinite variazioni degli arabeschi, si trasfonde anche nella natura; è possibile riconoscere questi motivi anche nell'abbondante crescita della vegetazione come si evince dal brano tratto da *Traktat o manekenach (dokończenie)* [Trattato dei manichini (conclusione)]:

Dookoła łózka, pod wieloramienną lampą, wzdłuż szaf chwiały się kępy delikatnych drzew, rozpryskiwały w górze w świetliste korony, w fontanny koronkowego listowia, bijące aż pod malowane niebo sufitu rozpylonym chlorofilem⁴⁹.

La linea modellante che spesso compare nelle immagini schulziane non è mai statica, ma è dotata di dinamicità: produce un diagramma di movimento e di trasformazione continua come il ritmo delle metafore

attraverso il quale si dipana il testo. Queste metafore sembrano seguire un disegno, come si vede in *La bufera*:

Niebo wydmuchane było wzdłuż i wszerek wiatrami. Srebrzystobiałe i przestronne, porysowane było w linie sił, natężone do pęknięcia, w srogie bruzdy, jakby zastygłe żyły cyny i ołowiu. Podzielone na pola energetyczne i drżące od napięć, pełne było utajonej dynamiki. Rysowały się w nim diagramy wichury, która sama niewidoczna i nieuchwytna, ładowała krajobraz potęgą⁵⁰.



Fig. 4. *Spotkanie* [Incontro]. Immagine riprodotta da Bruno Schulz 1892-1942. *Rysunki i archiwalia*, op. cit., p. 2.

Lo schermo più naturale per proiettare le linee è il cielo notturno pieno di stelle; le specifiche linee schulziane rivelano un'infinità di immagini potenziali nascoste nel caos della notte. Nei primi due frammenti viene presentata nuova costellazione come nel racconto *Kometa* [La cometa, 1938]:

O gwiezdna arena nocy, porysowana aż po najdalsze krańce przez ewolucje, spirale, arkany i pętle tych jazd elastycznych, o cykloidy i epicykloidy egzekwowane w natchnieniu po przekątniach nieba, gubiące druciane szprychy, trące obojętnie lśniące obręczne, dobiegające już nagie, już tylko na czystej idei bicyklicynej do mety świetlanej! Z tych dni wszak datuje się nowa konstelacja, trzynasty gwiazdozbiór przyjęty na zawsze w poczet Zodiaku, świetniejący odtąd na niebie naszych nocy: "Cyklista"⁵¹.

⁴⁷ "I lampadari si annerivano e appassivano come vecchi cardi. [...] Ahimé, dov'era quel germogliare cinguettante, quel rapido e fantastico fruttificare nei mazzi di lampadari, dai quali, come da lieviti torte incantate, prendevano il volo fantasmi alati, che solcavano l'aria in magici giochi di carte, dipendendole in applausi colorati, a loro volta riversantisi in fitte scaglie di color azzurro, verde pavone, verde pappagallo, di brillii metallici, disegnando nell'aria linee e arabeschi, tracce scintillanti di voli e giravolte, dispiegando ventagli colorati di svolazzi, che perduravano lungamente dopo il volo nell'atmosfera sontuosa e brillante?". Idem, *Opowiadania*, op. cit., pp. 27-28 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., p. 23).

⁴⁸ "Fra ali di tappezzerie di seta, specchi dorati, mobili preziosi e lampadari di cristallo, correva lo sguardo verso la polpa vellutata di quegli interni lussuosi, pieni di volute colorate e arabeschi saettanti, di ghirlande intrecciate e fiori in boccio", Idem, *Opowiadania*, op. cit., p. 70 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., p. 54).

⁴⁹ "Intorno al letto, sotto il lampadario, lungo gli armadi, fluttuavano ciuffi d'alberi delicati che sbocciavano in alto in corolle luminose, in fontane di fogliame trinato e si spingevano fin verso il cielo dipinto del soffitto con i loro spruzzi di clorofilla", Idem, *Opowiadania*, op. cit., p. 45 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., p. 35).

⁵⁰ "Il cielo era spazzato in lungo e in largo dai venti. Argenteo e vastissimo, era tutto intagliato di linee di forza, tese fino al limite di rottura, di solchi crudeli, simili a vene irrigidite di stagno e piombo. Suddiviso in campi magnetici e fremente per le varie tensioni, era pieno di dinamica nascosta. Vi erano disegnati i diagrammi della bufera che, invisibile e inafferrabile, caricava il paesaggio con la sua potenza", Idem, *Opowiadania*, op. cit., p. 92 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., p. 72).

⁵¹ "Oh, arena stellata della notte, disegnata fino ai bordi estremi dalle evoluzioni, dalle spirali, dai lazi e cappi di quelle corse elastiche, o, cicloidi ed epicicloidi eseguiti in ispirazione lungo le diagonali del cielo, perdendo raggi di ferro, smarrendo con indifferenza luccicanti cerchioni, fino

Oppure in *Primavera*:

[...] ale z tej bladej nocy bez końca wciąż nowa noc się wyprzestrzenia, coraz bledsza i bardziej bezcielesna, porysowana w świetliste linie i gzygzaki, w spirale gwiazd i bladych lotów [...] ⁵².

E ancora, nello stesso racconto:

Siadają na papierach pasikoniki i moskity zrobione niemal z przezroczywej tkanki spekulacyj nocnych, farfarele szklane, cienkie monogramy, arabeski wymyślone przez noc, coraz większe i fantastyczniejsze, tak wielkie jak nietoperze, jak wampiry, zrobione z samej kaligrafii i z powietrza ⁵³.

E nel racconto *Genialna epoka* [L'epoca geniale]:

Staliśmy w tym na pół ciemnym, głębokim pokoju, wydłużającym się perspektywnie ku otwartemu oknu na rynek. [...] Ciemny ten pokój żył tylko refleksami dalekich domów za oknem, odbijał ich kolory w swej głębi, jak *camera obscura*. Przez okno widać było, niby w rurze lunety, gołębie [...] ⁵⁴.

L'immagine viene creata spesso attraverso una metafora che contiene un termine proveniente dal campo semantico delle arti figurative come nel caso del binomio "marmurkowana [...] ciemność" ⁵⁵ oppure come nelle serie dei rossi che costellano il seguente passo da *L'epoca geniale*:

Oto jest historia pewnej wiosny, wiosny [...], która po prostu wzięła serio swój tekst dosłowny, ten manifest natchniony, pisany najjaśniejszą, święteczną czerwienią, czerwienią laku pocztowego i kalendarza, czerwienią ołówka kolorowego i czerwienią entuzjazmu, amarantem szczęśliwych telegramów stamtąd... ⁵⁶

a raggiungere, ormai nudi, ormai ridotti soltanto a pura idea ciclistica, la meta luminosa. Ed è appunto da quei giorni che data una nuova costellazione, il tredicesimo asterismo incluso per sempre nel novero dello Zodiaco, risplendente da allora nel cielo delle nostre notti: il Ciclista", Idem, *Opowiadania*, op. cit., p. 367 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., pp. 272-273).

⁵² "Ma da quella pallida notte senza fine si slarga una notte sempre nuova, sempre più pallida e più incorporea, disegnata da linee e zigzag luminosi, da spirali di stelle e di pallidi voli", Idem, *Opowiadania*, op. cit., pp. 174-175 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., p. 132).

⁵³ "Sulle carte si posano cavallette e zanzare [...], farfarelli di vetro, sottili monogrammi, arabeschi inventati dalla notte, sempre più grandi e fantastici, grandi come pippistrelli, come vampiri, fatti di pura calligrafia e di aria", Idem, *Opowiadania*, op. cit., p. 208 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., p. 157).

⁵⁴ "Stavamo in quella stanza semioscura, profonda, prolungantesi in prospettiva verso la finestra aperta sulla piazza. [...] Quella stanza buia viveva solo dei riflessi delle case lontane fuori dalla finestra, ne riverberava i colori nel suo interno come una camera oscura. Attraverso la finestra si potevano vedere, come per il tubo di un cannocchiale, i piccioni", Idem, *Opowiadania*, op. cit., pp. 141-142 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., p. 109).

⁵⁵ "oscurità marmorizzata", Idem, *Opowiadania*, op. cit., p. 169 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., p. 129).

⁵⁶ "Questa è la storia di una certa primavera [...], di una primavera che aveva semplicemente preso sul serio il suo testo letterale, quel manifesto ispirato, scritto col rosso più brillante e festivo, il rosso dei sigilli postali

E ancora in *Primavera*:

Przychodzi chwila przed samym zmierzchem i kolory świata pięknieją. Wszystkie barwy wstępują na koturny, stają się odświętne, żarliwe i smutne ⁵⁷.

E per finire poco oltre un esempio dell'uso funzionale dei colori in Schulz: "Bianka jest cała szara. Jej śniada cera ma w sobie jakby rozpuszczoną ingrediencję wygasłego popiołu" ⁵⁸. Nella prosa schulziana i colori hanno indubbiamente un ruolo strutturale rilevante, e come ha osservato anche Piotr Wróblewski le numerose definizioni coloristiche hanno un forte carattere emozionale, rendono l'atmosfera di un ambiente, di un paesaggio, di un oggetto, di un viso, non sono solo decorativi ma portatori di senso. Possiamo quindi concludere che, se nella trasformazione letteraria di un'immagine pittorica i colori hanno una valenza semantica, possono allora essere considerati, secondo il lessico di Lund, come "funzioni" iconiche ⁵⁹.

e del calendario, il rosso di una matita colorata e il rosso dell'entusiasmo, l'amaranto dei beati telegrammi di laggiù... ", Idem, *Opowiadania*, op. cit., p. 143 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., p. 111).

⁵⁷ "Giunge il momento che precede il crepuscolo e i colori del mondo si abbelliscono. Tutte le tinte mettono i coturni, si vestono a festa, febbrili e tristi", Idem, *Opowiadania*, op. cit., p. 165 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., p. 126).

⁵⁸ "Bianka è tutta grigia. La sua carnagione ha in sé come un ingrediente diluito di cenere spenta", Idem, *Opowiadania*, op. cit., p. 177 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., p. 134).

⁵⁹ È stato inoltre più volte notato che gli aspetti "prosaici" della realtà, che nei racconti di Schulz hanno spesso un'accezione negativa, sono descritti con colori e sfumature del grigio e del nero, oppure si caratterizzano per la mancanza di colore e di luce, come spiega lo stesso autore nel seguente frammento tratto dalla *Ulica krokodyli* [Via dei cocodrilli]: "Mało kto nie uprzedzony spostrzegał dziwną osobliwość tej dzielnicy: brak barw, jak gdyby w tym tandetnym, w pośpiechu wyrosłym mieście nie można było sobie pozwolić na luksus kolorów. Wszystko tam było szare jak na jednobarwnych fotografiach, jak w ilustrowanych prospektach. [...] Przez wielkie szare okna, kratkowane wielokrotnie jak arkusze papieru kancelaryjnego, nie wchodzi światło, gdyż przestrzeń sklepu już napełniona jest, jak wodą, indyferentną szarą poświatą, która nie rzuca cienia i nie akcentuje niczego" [Erano pochi coloro che, non prevenuti, notavano la strana particolarità di quel quartiere: la mancanza dei colori, come se in quella città mediocre, cresciuta in fretta, non ci si fosse potuti permettere quel lusso. Tutto là era grigio come nelle fotografie monocolori, come nei prospetti illustrati. [...] Dalle grandi finestre grigie, quadretate come fogli di carta protocollo, la luce non penetra, poiché lo spazio del negozio è ormai tutto riempito da una luce anonima e grigia, quasi acqua, che non fa ombre e non dà rilievo a niente], Idem, *Opowiadania*, op. cit., pp. 77, 78 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., p. 60). E più oltre: "Jest to szary dzień, jak zawsze w tej okolicy, i cała sceneria wydaje się chwilami fotografią z ilustrowanej gazety, tak szare, tak płaskie są domy, ludzie i pojazdy. Ta rzeczywistość jest cienka jak papier i wszystkimi szparami zdradza swą imitatywność" [È una giornata grigia, come sempre in quel quartiere, e l'intera scena sembra a tratti una fotografia di giornale illustrato, tanto grigio, tanto piatte sono le case, le persone e



Fig. 5. *Józef i kobieta na ulicy miasteczka* [Józef e una donna nella via di una cittadina]. Immagine riprodotta da Ivi, p. 109.

V.

Il patrimonio immaginifico di Schulz nasce dunque dalla pittura ma si realizza nella parola, il dono pittorico si trasfonde nella creazione verbale con rara forza, sono i procedimenti figurativi che – con suggestione jakobsoniana – per mezzo di traduzione “intersemiotica”, o come è stato detto sopra, per una sorta di intertestualità iconica, creano la scrittura.

Sembra evidente che la presenza del codice iconico alla base dei racconti schulziani metta in discussione la possibilità di una rappresentazione verosimile della realtà e aiuti piuttosto a creare un’illusione metaforica del mondo.

La sostanza della scrittura risulta mediata dal linguaggio delle immagini e soggiace dunque, alle convenzioni della percezione visiva. E, paradossalmente, grazie a queste convenzioni è possibile l’epifania del mondo; le cose sono rivelate solo attraverso e all’interno di forme e

di colori. L’immagine salva la parola, il disegno dà nuova forza al racconto. Quindi, nel caso di Schulz l’*imago* precede il *verbum*. In effetti, per Schulz il legame con la pittura è precedente alla letteratura anche per la sua formazione professionale. La scrittura viene cronologicamente dopo il disegno e in qualche modo lo ultima. È la parola a realizzare compiutamente l’immagine e non, come spesso accade, viceversa: infatti quando Schulz comincerà a dedicarsi alla scrittura, non si occuperà più della creazione pittorica in quanto tale, ma si limiterà a fare delle illustrazioni dei suoi racconti. Il suo modo di disegnare muta, acquista una nuova definizione formale e, infine, assume un carattere meramente illustrativo⁶⁰. La scrittura assorbe il dono della pittura e lo trasforma in materia scritta. La mano continua a divagare sul margine, questa volta di un manoscritto che è a metà tra il testo e l’immagine. Ed è proprio una lettera del 1935 indirizzata a Witkacy a illuminarci:

Początki mego rysowania gubią się w mgłę mitologicznej. Jeszcze nie umiałem mówić, gdy pokrywałem już wszystkie papiery i brzegi gazet gryzmołami, które wzbudzały uwagę otoczenia⁶¹.

L’artista stesso formula poi questo passaggio scrivendo in una delle sue lettere:

Na pytanie, czy w rysunkach moich przejawia się ten sam wątek, co w prozie, odpowiedziałbym twierdząco. Jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki. Materiał, technika działają tutaj jako zasada selekcji. Rysunek zakreśla ciaśniejsze granice swym materiałem niż proza. Dlatego sądzę, że w prozie wypowiedziałem się pełniej⁶².

E poche righe oltre, in riferimento alle *Botteghe color cannella*, si legge: “Będzie to raczej próba opisu rzeczywistości tam danej anizeli jej uzasadnienie”⁶³.

Complessivamente allora è l’intero testo verbale di Schulz a poter essere visto come una *ecphrasis*, appunto come “una prova di descrizione di immagini visive

⁶⁰ J. Ficowski, “Introduction”, op. cit., p. 23.

⁶¹ “I primordi del mio disegnare si perdono in una foschia mitologica. Non sapevo ancora parlare, e già ricoprivo tutti i fogli ed i margini delle gazette di scarabocchi, i quali destavano l’attenzione dell’ambiente circostante”, Idem, *Opowiadania*, op. cit., p. 474 (trad. it. Idem, *Lettere*, op. cit., p. 87).

⁶² “Alla domanda se nei miei disegni si manifesti lo stesso contenuto della prosa, risponderai affermativamente. Si tratta della stessa realtà, sono solamente diversi i suoi tagli. Il materiale, la tecnica, agiscono qui come principio di selezione. Il disegno delinea confini più stretti con il proprio materiale che non la prosa. Per questo credo di essermi espresso più compiutamente nella prosa”, Idem, *Opowiadania*, op. cit., p. 475-476 (trad. it. Idem, *Lettere*, op. cit., p. 89).

⁶³ “Sarà piuttosto una prova di *descrizione* della realtà ivi addotta, che non la sua motivazione”, Idem, *Opowiadania*, op. cit., p. 476 (trad. it. Idem, *Lettere*, op. cit., p. 89, corsivo dell’autore).

i veicoli. Quella realtà è sottile come carta e da tutti i pori tradisce il suo carattere imitativo], Idem, *Opowiadania*, op. cit., p. 80 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., p. 62).

in parole”. Il pittore ha donato allo scrittore il suo sistema semiotico e lo scrittore l’ha trasfuso nel verbo. E il cerchio allora si chiude: l’artista e lo scrittore sono di nuovo una persona sola, e per concludere usando le parole di Schulz nel racconto *Edzio*:

[...] spuszczone powieki są przeźroczyste i na ich cienkim pergaminie pisze noc swój cyrograf, na wpół tekst, na wpół obrazy, pełen kreśleń, porawek i gryzmołów⁶⁴.

www.esamizdat.it

⁶⁴ “Le palpebre abbassate sono trasparenti e sulla loro pergamena sottile la notte scrive il suo autografo, per metà testo e per metà disegno, pieno di freghi, correzioni e sgorbi”, Idem, *Opowiadania*, op. cit., p. 306 (trad. it. Idem, *Le botteghe*, op. cit., p. 232).