

Polacy o Włochach – Włosi o Polakach

Język, literatura, kultura

pod redakcją
Magdaleny Pietrzak i Małgorzaty Mieszek

I polacchi a proposito degli italiani – gli italiani a proposito dei polacchi

Lingua, letteratura, cultura

a cura di
Magdalena Pietrzak e Małgorzata Mieszek

Polacy o Włochach – Włosi o Polakach

Język, literatura, kultura

I polacchi a proposito degli italiani – gli italiani a proposito dei polacchi

Lingua, letteratura, cultura



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Polacy o Włochach – Włosi o Polakach

Język, literatura, kultura

pod redakcją
Magdaleny Pietrzak i Małgorzaty Mieszek

I polacchi a proposito degli italiani – gli italiani a proposito dei polacchi

Lingua, letteratura, cultura

a cura di
Magdalena Pietrzak e Małgorzata Mieszek

Magdalena Pietrzak (<https://orcid.org/0000-0002-2136-356X>) – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny, Zakład Historii Języka Polskiego 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173
Małgorzata Mieszek (<https://orcid.org/0000-0002-0737-6233>) – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny, Zakład Literatury Dawnej, Edytorstwa i Nauk Pomocniczych
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Recenzenci

dr hab. Katarzyna Biernacka-Licznar, prof. UW

dr hab. Maria Trawińska, prof. IS PAN

Redaktor inicjujący

Urszula Dzieciatkowska

Tłumaczenie na język włoski

Katarzyna Kowalik

Korekta tekstu włoskiego

Stefano Cavallo

Korekta językowa tekstów polskich

Anna Lenartowicz-Zagrodna

Skład i łamanie

Magdalena Wismont

Projekt okładki

Anna Lenartowicz-Zagrodna

Publikacja została sfinansowana przez Narodową Agencję Wymiany Akademickiej w ramach programu Promocja języka polskiego, nazwa projektu: *Polacy o Włochach – Włosi o Polakach (język, literatura, kultura)*, nr wniosku BJP/PJP/2024/1/00007.

© Copyright by Authors, Łódź 2025

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2025

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons-Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

<https://doi.org/10.18778/8331-960-5>

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.11856.25.0.K

Ark. wyd. 29,9; ark. druk. 30,625

e-ISBN 978-83-8331-960-5

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Matejki 34a

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 635 55 77

Spis treści

Wprowadzenie	9
Introduzione	12
Język / Lingua	15
Magdalena Pietrzak	
<i>Kilka kart z historii języka polskiego</i>	17
<i>Alcune pagine di storia della lingua polacca</i>	27
Anna Lenartowicz-Zagrodna	
<i>Polsko-łacińskie kontakty językowe w pigułce</i>	38
<i>Contatti linguistici tra polacco e latino in breve</i>	53
Magdalena Pietrzak	
<i>Zapożyczenia włoskie w dziejach polszczyzny (XVI–XIX w.)</i>	68
<i>I prestiti linguistici dall'italiano nella storia del polacco (XVI–XIX secolo)</i>	76
Magdalena Wismont	
<i>Lwia część komunikacji – o idiomach w języku</i>	84
<i>La parte del leone nella comunicazione – sulla fraseologia idiomatica nella lingua</i>	101
Magdalena Pietrzak	
<i>Włoszczyzna w polszczyźnie, czyli o italianizmach w polskim słownictwie kulinarnym</i>	103
<i>Sapori di italianismo nel polacco, ovvero sugli italianismi nel vocabolario culinario polacco</i>	112
Magdalena Wismont	
<i>Podobieństwa w języku zakłète. O polskiej i włoskiej paremii</i>	121
<i>Le similitudini nascoste nella lingua. Sulle paremie polacche e italiane</i>	136
Magdalena Wismont	
<i>Obraz kobiety w języku włoskim i polskim na przykładzie paremii i frazeologizmów</i>	151
<i>L'immagine della donna in italiano e in polacco sull'esempio delle paremie e dei fraseologismi</i>	165

Magdalena Pietrzak	
<i>Bella Italia Henryka Sienkiewicza (perspektywa językoznawcza)</i>	179
<i>La Bella Italia di Henryk Sienkiewicz (una prospettiva linguistica)</i>	192
Literatura / Letteratura	207
Małgorzata Mieszek	
„ <i>Jako Polacy do Włoch się jęli przyjeżdżać, to Rzeczpospolita nasza inkaszy kształt wzięła</i> ” – polsko-włoskie kontakty <i>od XVI do XVIII w. (aspekt kulturalno-literacki)</i>	209
“ <i>Quando i polacchi cominciarono ad andare in Italia, la nostra Repubblica prese un'altra forma</i> ” – contatti <i>polacco-italiani dal XVI al XVIII secolo (aspetti letterari e culturali)</i>	226
Małgorzata Mieszek	
<i>Pogłosy marinizmu w dawnej literaturze polskiej</i>	243
<i>Echi di marinismo nell'antica letteratura polacca</i>	258
Maria Berkan-Jabłońska	
<i>Włochy polskich romantyków</i>	274
<i>L'Italia dei romantici polacchi</i>	293
Maria Berkan-Jabłońska	
<i>Włoskie doświadczenia Cypriana Norwida (1821–1883) i Teofila Lenartowicza (1822–1893)</i>	312
<i>Le esperienze in Italia di Cyprian Norwid (1821–1883) e Teofil Lenartowicz (1822–1893)</i>	328
Maria Berkan-Jabłońska	
<i>Włoska sztuka – polskie wiersze. Kilka przykładów</i>	344
<i>Arte italiana – poesie polacche. Alcuni esempi</i>	357
Adam Mazurkiewicz	
<i>Stanisław Lem – pisarz wszechstronny</i>	370
<i>Stanisław Lem – scrittore poliedrico</i>	384

Kultura / Cultura	401
Małgorzata Mieszek	
<i>Jan Zamoyski (1542–1605) – polski padewczyk</i>	403
<i>Jan Zamoyski (1542–1605) – il padovano polacco</i>	418
Małgorzata Mieszek	
<i>Polsko-włoskie relacje dynastyczno-polityczne i ich oddziaływanie na polską i włoską kulturę w XVI–XVIII w. (wybrane zagadnienia)</i>	433
<i>Le relazioni dinastico-politiche tra Polonia e Italia e il loro impatto sulla cultura polacca e italiana tra il XVI e il XVIII secolo (temi scelti)</i>	451
Karolina Kołodziej	
<i>„A może się nawet zdarzyć, że zostawiając tak za sobą książki niby zeszlą skórę węża, po to, żeby uciekać w przód od tego, co zrobiło się dawniej, dostaje się Nagrodę Nobla”, Czesław Miłosz. Polscy nobliści</i>	470
<i>“E può anche succedere che, lasciandosi alle spalle i libri come con la propria pelle fa il serpente, per fuggire da ciò che si è fatto in passato, si ottenga il Premio Nobel”, Czesław Miłosz. I vincitori polacchi del Premio Nobel</i>	480

— — — — —

Wprowadzenie

Monografia pt. *Polacy o Włochach – Włosi o Polakach. Język, literatura, kultura. I polacchi dicono degli italiani – gli italiani dicono dei polacchi. Lingua, letteratura, cultura* jest efektem realizacji projektu o tej samej nazwie w programie Promocja języka polskiego Narodowej Agencji Wymiany Akademickiej (nr wniosku BJP/PJP/2024/1/00007). W ramach projektu podjęto współpracę między Uniwersytetem Łódzkim, reprezentowanym przez Wydział Filologiczny, a Uniwersytetem w Weronie, reprezentowanym przez Wydział Języków i Literatur Obcych (Università degli Studi di Verona, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere). Celem projektu (zgodnie z wytycznymi programu NAWA) jest promowanie i popularyzowanie języka polskiego i kultury polskiej poza granicami kraju. Taki sam cel przyświeca wykładom znajdującym się w niniejszym opracowaniu.

Nasz partner w projekcie – Wydział Języków i Literatur Obcych – bardzo chętnie otworzył się na kooperację. Tym bardziej, że na włoskim wydziale nie ma polonistyki, a slawistykę wypełnia filologia rosyjska. Odczyty, które zaoferowaliśmy stronie włoskiej, musiały przystawać do poziomu wiedzy tamtejszych studentów slawistyki, a zarazem być zachętą do otwarcia na filologię polską. Miały one charakter popularyzatorski i dydaktyczny. Wygłaszane były w języku polskim i tłumaczone na włoski. Wykłady odbywały się stacjonarnie, podczas wizyty zespołu projektowego na Uniwersytecie w Weronie (24–28 lutego 2025 r.), a następnie były kontynuowane w formie zdalnej (marzec–maj 2025 r.). Tematy zaproponowane werońskim słuchaczom spotkały się z pozytywnym i ciepłym odbiorem. Znaczna część wykładów stanowi podstawę niniejszej monografii. Treści wystąpień zostały tak dobrane, by przedstawiały długą już tradycję kontaktów polsko-włoskich oraz jej trwałość we współczesnej polskiej kulturze, a także by odpowiadały zainteresowaniom naukowym ich autorów. Twórcami tekstów są pracownicy naukowo-dydaktyczni Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego, zatrudnieni w Instytucie Filologii Polskiej i Logopedii, reprezentujący dwie dyscypliny: językoznawstwo (dr hab. prof. UŁ Magdalena Pietrzak, dr hab. prof. UŁ Anna Lenartowicz-Zagrodna, dr Magdalena Wismont) i literaturoznawstwo (dr hab. prof. UŁ Maria Berkan-Jabłońska, dr hab. prof. UŁ Małgorzata Mieszek, dr hab. prof. UŁ Adam Mazurkiewicz, dr Karolina Kołodziej). Nad poprawnością tłumaczeń na język włoski czuwali italianiści z Instytutu Romanistyki UŁ: dr Katarzyna Kowalik i – jako native speaker – dr Stefano Cavallo.

— — — — —

Opracowanie nie rości sobie prawa ani do całościowego, ani do wyczerpującego omówienia problemów mieszczących się w zakresie polsko-włoskich kontaktów kulturowych. Stanowi jedną z możliwych propozycji przedstawienia tego zagadnienia. Zależało nam na odświeżeniu pewnych tematów i podaniu ich w atrakcyjnej formie. By zachować przystępny i otwarty charakter publikacji, przygotowując poszczególne części, zrezygnowano z pełnego aparatu naukowego (m.in. zminimalizowano liczbę przypisów, wykorzystano istniejące pozycje naukowe). Treści zawarte w rozdziałach są znane polonistom, były już przedmiotem pogłębionych badań, jednakże dla studentów werońskich (czy ogólnie włoskich czytelników) będą to nowe zagadnienia. Artykuły mogą zatem pełnić funkcję wprowadzenia do poznania relacji polsko-włoskich, a w konsekwencji do późniejszych studiów. Służyć temu będzie dołączona do opracowań tematycznych bibliografia, która zawiera zarówno literaturę przywoływaną w wykładach, jak i wskazówki lekturowe. Chcąc zachęcić czytelników – zarówno włoskich, jak i polskich studiujących italianistykę lub kierunki pokrewne – do wnikliwszych studiów, umieściliśmy w treści artykułów linki odsyłające do materiałów internetowych (tekstów, artykułów, obrazów, filmów itp.). Wersja elektroniczna publikacji umożliwia skorzystanie z tych narzędzi edukacyjnych. Z myślą – zwłaszcza o naszych włoskich czytelnikach – cytaty, fragmenty najstarszych tekstów zostały zmodernizowane zgodnie z zasadami dla wydań popularnonaukowych (typu B), sformułowanymi w *Zasadach wydawania tekstów staropolskich*. Projekt, oprac. K. Górski, J. Woronczak (Wrocław 1955).

Wszystkie wykłady są prezentowane w dwu wersjach językowych – polskiej i włoskiej. Po tekście polskim następuje włoski. Taki układ ułatwia lekturę, zwłaszcza osobom znającym oba języki. Jest też korzystniejszy dla czytelników chcących doskonalić swoje umiejętności językowe. Obie wersje zasadniczo są tożsame. Zasadniczo, bowiem w niektórych włoskich wersjach tekstów wprowadzono czytelniejszy, łatwiejszy w odbiorze sposób prezentacji przykładów. Skorzystaliśmy tu z rad dra Stefana Cavalla.

Bloki tematyczne monografii – język, literatura, kultura – odpowiadają tytułowi projektu. W części sprofilowanej językoznawczo znalazły się wykłady poświęcone głównie leksyce i paremii oraz historii języka polskiego. Dwa pierwsze teksty dotyczą polszczyzny historycznej. Pierwszy Magdaleny Pietrzak traktuje o początkach (jeszcze przedpiśmiennych) języka polskiego. Studentowi włoskiemu przybliżone są najważniejsze wydarzenia historyczne, które odegrały znaczącą rolę w kształtowaniu się naszego języka. Drugi z kolei tekst poświęcony jest łacińsko-polskim kontaktom językowym. Łacina nie tylko dała początek językom romańskim, lecz także była pierwszym językiem polskich elit. O jej losach i znaczeniu w polskiej kulturze traktuje wykład Anny Lenartowicz-Zagrodnej. Kolejne teksty mówią o językowych zależnościach między polszczyzną a włoszczyzną. O zapożyczeniach włoskich obecnych w polszczyźnie od XVI w. aż do XIX w. oraz o leksyce włoskiej w polskim słownictwie kulinarnym traktują dwa wykłady Magdaleny Pietrzak. O podobieństwach i różnicach między Polakami a Włochami świadczą zasoby paremiologiczne oraz idiomy obecne w naszej komunikacji – ta z kolei tematyka znalazła odzwierciedlenie w pracach Magdaleny Wismont. Językoznawczy blok wykładów zamyka tekst Magdaleny Pietrzak poświęcony reportażom Henryka Sienkiewicza z włoskich wypraw (do Wenecji, Rzymu i Nervi). Pierwszy polski noblista był prawdziwym miłośnikiem Italii, którą nazwał swoją drugą ojczyzną.

— — — — —

Część poświęconą literaturze otwierają dwa teksty Małgorzaty Mieszek. Pierwszy z nich traktuje o polsko-włoskich relacjach na gruncie literackim od XVI do XVIII w., przybliża zjawisko *grand tour*, czyli masowych wyjazdów mieszkańców Rzeczypospolitej do Italii, analizuje inspiracje literaturą i kulturą włoską na przykładzie twórczości Klemensa Janicjusza, Łukasza Górnickiego i Piotra Kochanowskiego. Drugi wykład poświęcony został wpływowi, jakie twórczość Giambatisty Mariniego wywarła na polskich twórców barokowych w zakresie poetyki, stylistyki i tematyki. Analizie poddano wybrane dzieła m.in. Jana Andrzeja Morsztyna i Stanisław Herakliusza Lubomirskiego. Kolejne dwa wykłady, autorstwa Marii Berkan-Jabłońskiej, podejmują zagadnienie wpływów literatury i kultury Włoch na pokolenie polskich romantyków i po-romantyków. Autorka ukazuje drogi inspiracji oraz to, jak kultura śródziemnomorska definiowała świat wyobraźni i wartości polskich autorów. W trzecim z kolei wykładzie Maria Berkan-Jabłońska analizuje wiersze-ekfrazy wybranych poetów polskich, które nawiązują do włoskich dzieł sztuki. Wśród omawianych autorów znaleźli się Maria Konopnicka, Tadeusz Kubiak, Jarosław Iwaszkiewicz, Wisława Szymborska i Zbigniew Herbert. Blok poświęcony literaturze zamyka wykład Adama Mazurkiewicza, w którym przybliżona została sylwetka i bogata twórczość Stanisława Lema. Badacz zwrócił uwagę na wkład pisarza w rozwój literatury fantastycznej oraz nowoczesnej refleksji cywilizacyjnej.

Blok tematyczny o kulturze otwierają dwa wykłady autorstwa Małgorzaty Mieszek. W pierwszym przybliżona została sylwetka hetmana Jana Zamoyskiego, jednej z ważniejszych osób w szesnastowiecznej Rzeczypospolitej. W tekście pokazano, jak kilkuletni pobyt w Padwie, odbyte tam studia, zdobyte doświadczenie i nawiązane kontakty zaowocowały w całym dorosłym życiu Zamoyskiego zarówno na płaszczyźnie politycznej, jak i kulturalnej. Drugi wykład Małgorzaty Mieszek omawia relacje polsko-włoskie na płaszczyźnie dynastycznej, dyplomatycznej i politycznej oraz pokazuje, w jaki sposób owe kontakty przyczyniły się do inkorporowania elementów kulturalnych i obyczajowych tak w Polsce, jak i we Włoszech. W zamykającym monografię wykładzie Karolina Kołodziej przybliża z kolei sylwetki pięciorga polskich laureatów Literackiej Nagrody Nobla: Henryka Sienkiewicza, Władysława Stanisława Reymonta, Czesława Miłosza, Wisławy Szymborskiej i Olgi Tokarczuk. W swoim tekście autorka przypomniła okoliczności przyznania kolejnych nagród oraz powody, dla których Akademia Szwedzka nagrodziła Polaków.

Monografię *Polacy o Włochach – Włosi o Polakach. Język, literatura, kultura* dopełni wybór tekstów źródłowych ukazujących polsko-włoskie kontakty kulturowe. Obie publikacje, choć stanowią oddzielne propozycje lekturowe, mogą wzajemnie się uzupełniać i wspierać.

Liczymy, że niniejsze opracowanie znajdzie czytelników nie tylko wśród studentów werońskiej i łódzkiej uczelni, lecz także spotka się z ciepłym przyjęciem każdego, kto zainteresowany jest zarówno włoską, jak i polską kulturą oraz naszym wspólnym dziedzictwem.

Redaktorki tomu
Małgorzata Mieszek
Małdalena Pietrzak (kierownik projektu)

Introduzione

La monografia intitolata *Polacy o Włochach – Włosi o Polakach. Język, literatura, kultura. I polacchi dicono degli italiani – gli italiani dicono dei polacchi. Lingua, letteratura, cultura* è il risultato della realizzazione del progetto omonimo nell'ambito del programma Promozione della lingua polacca dell'Agenzia Nazionale per lo Scambio Accademico (numero di domanda BJP/PJP/2024/1/00007). All'interno del progetto è stata avviata una collaborazione tra l'Università di Łódź, rappresentata dalla Facoltà di Filologia, e l'Università degli Studi di Verona, rappresentata dal Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere (Università degli Studi di Verona, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere). L'obiettivo del progetto (in conformità con le linee guida del programma NAWA) è quello di promuovere e diffondere la lingua e la cultura polacca al di fuori dei confini nazionali. Lo stesso obiettivo è perseguito dalle lezioni contenute nel presente documento.

Il nostro partner nel progetto, il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere, si è dimostrato molto disponibile alla collaborazione. Tanto più che nel dipartimento italiano non esiste un corso di polonistica, mentre quella di slavistica è dedicata alla filologia russa. Le lezioni che abbiamo offerto alla parte italiana nell'ambito del progetto dovevano essere adeguate al livello di conoscenza degli studenti di slavistica locali e allo stesso tempo costituire un incentivo a proseguire gli studi. Avevano carattere divulgativo e didattico. Sono state tenute in lingua polacca e tradotte in italiano. Le lezioni si sono svolte in presenza, durante la visita del team del progetto all'Università di Verona (24–28 febbraio 2025), e sono poi state proseguite in forma telematica (marzo–maggio 2025). Gli argomenti proposti agli studenti veronesi hanno ricevuto un'accoglienza positiva e calorosa. Gran parte delle lezioni costituisce la base della presente monografia. I contenuti delle presentazioni sono stati selezionati in modo da rappresentare la lunga tradizione dei contatti Italia-Polonia e la sua continuità nella cultura polacca contemporanea, nonché da corrispondere agli interessi scientifici dei loro autori. Gli autori dei testi sono docenti e ricercatori della Facoltà di Filologia dell'Università di Łódź, impiegati presso l'Istituto di Filologia Polacca e Logopedia, che rappresentano due discipline: la linguistica (dr hab. prof. UŁ Magdalena Pietrzak, dr hab. prof. UŁ Anna Lenartowicz-Zagrodna, dr Magdalena Wismont) e la letteratura (dr hab. prof. UŁ Maria Berkan-Jabłońska, dr hab. prof. UŁ Małgorzata Mieszek, dr hab. prof. UŁ Adam Mazurkiewicz, dr Karolina Kołodziej). La correttezza delle traduzioni in italiano è stata garantita dagli italianisti dell'Istituto di Romanistica dell'Università di Łódź – dr Katarzyna Kowalik, e, in qualità di madrelingua, dr Stefano Cavallo.

Naturalmente, il presente studio non pretende di fornire una trattazione completa ed esauritiva delle questioni relative ai contatti culturali tra Polonia e Italia. Esso costituisce piuttosto una delle possibili proposte di presentazione di tale argomento. Il nostro intento era quello di riproporre alcuni temi in una forma accattivante. Per mantenere il carattere accessibile e aperto della pubblicazione, nell'elaborazione delle singole parti si è rinunciato a un apparato scientifico completo (tra l'altro, è stato ridotto al minimo il numero di note a piè di pagina e sono stati utilizzati studi già esistenti). Le ricerche presentate in ciascun intervento sono note ai polonisti, sono già stati oggetto di studi approfonditi, ma allo stesso tempo possono costituire elemento di novità per gli studenti veronesi (o in generale per il lettore italiano). Gli

articoli possono quindi servire come introduzione alla conoscenza delle relazioni italo-polacche e, di conseguenza, a successivi studi. A tal fine può essere utile la bibliografia allegata agli studi tematici, che contiene sia la letteratura citata nelle lezioni, sia anche suggerimenti di lettura. Al fine di incoraggiare i lettori, sia italiani che polacchi, che studiano italianistica o materie affini, a uno studio più approfondito, abbiamo inserito nei contenuti degli articoli dei link che rimandano a materiali disponibili su internet (testi, articoli, immagini, filmati, ecc.). La versione elettronica della pubblicazione consente di utilizzare questi strumenti didattici. Pensando in particolare ai nostri lettori italiani, le citazioni e i brani dei testi più antichi sono stati modernizzati secondo le regole per le edizioni divulgative (tipo B), formulate nelle *Zasady wydawania tekstów staropolskich. Projekt* [Regole per la pubblicazione di testi in polacco antico. Progetto], a cura di K. Górski, J. Woronczak (Wrocław 1955).

Tutte le lezioni sono presentate in due versioni linguistiche: polacco e italiano, in quest'ordine. Tale struttura facilita la lettura, soprattutto per chi conosce entrambe le lingue, ed è anche più vantaggiosa per i lettori che desiderano perfezionare le proprie competenze linguistiche. Le versioni sono sostanzialmente identiche, al netto dei rari interventi, in fase di traduzione dal polacco all'italiano, che sono stati adottati per agevolare la leggibilità e la facilità di comprensione. A questo proposito ci siamo avvalsi dei consigli del dr Stefano Cavallo.

I blocchi tematici della monografia – lingua, letteratura, cultura – corrispondono al titolo del progetto. Nella parte dedicata alla linguistica sono presenti lezioni dedicate principalmente alla lessicologia, alla paremia e alla storia della lingua polacca. I primi due testi riguardano la lingua polacca storica. Il primo, di Magdalena Pietrzak, tratta delle origini (ancora pre-scritte) della lingua polacca. Allo studente italiano vengono presentati i principali eventi storici che hanno avuto un ruolo significativo nella formazione della nostra lingua. Il secondo testo è dedicato ai contatti linguistici tra il latino e il polacco. Il latino non solo diede origine alle lingue romanze, ma è stato anche la prima lingua delle *élite* polacche. Il suo destino e il suo significato nella cultura polacca sono trattati nella lezione di Anna Lenartowicz-Zagrodna. I testi successivi parlano delle dipendenze linguistiche tra il polacco e l'italiano. Due lezioni di Magdalena Pietrzak trattano dei prestiti italiani presenti nella lingua polacca dal XVI al XIX secolo e del lessico italiano nel vocabolario culinario polacco. Le somiglianze e le differenze tra polacchi e italiani sono testimoniate dai paremi e dagli idiomi presenti nella nostra comunicazione, un tema che trova riscontro nei lavori di Magdalena Wismont. Questo blocco di conferenze si conclude con il testo di Magdalena Pietrzak dedicato ai reportage di Henryk Sienkiewicz sui suoi viaggi in Italia (a Venezia, Roma e Nervi). Il primo premio Nobel polacco era anche un vero amante dell'Italia, che definì come la sua seconda patria.

La sezione dedicata alla letteratura si apre con due testi di Małgorzata Mieszek. Il primo tratta delle relazioni italo-polacche in campo letterario dal XVI al XVIII secolo, illustra il fenomeno del “grand tour”, ovvero i viaggi di massa dei cittadini della Repubblica Polacca in Italia, e analizza le ispirazioni della letteratura e della cultura italiana sull'esempio delle opere di Klemens Janicjusz, Łukasz Górnicki e Piotr Kochanowski. Il secondo intervento è dedicato all'influenza che l'opera di Giambattista Marino esercitò sugli autori barocchi polacchi in termini di poetica, stilistica e tematica. Sono state analizzate opere selezionate,

tra cui quelle di Jan Andrzej Morsztyn e Stanisław Herakliusz Lubomirski. Le due lezioni successive, tenute da Maria Berkan-Jabłońska, affrontano il tema dell'influenza della letteratura e della cultura italiana sulla generazione dei romantici e post-romantici polacchi. L'autrice mostra le vie dell'ispirazione e come la cultura mediterranea abbia definito il mondo dell'immaginazione e dei valori degli autori polacchi. Nella terza conferenza, Maria Berkan-Jabłońska analizza ecfrasi poetiche di alcuni poeti polacchi, che fanno riferimento alle opere d'arte italiane. Tra gli autori proposti figurano Maria Konopnicka, Tadeusz Kubiak, Jarosław Iwaszkiewicz, Wisława Szymborska e Zbigniew Herbert. Il blocco dedicato alla letteratura si conclude con la lezione di Adam Mazurkiewicz, che ha presentato la figura e la ricca produzione di Stanisław Lem. L'autore ha sottolineato il contributo dello scrittore allo sviluppo della letteratura fantastica e della riflessione moderna sulla civiltà.

Il blocco tematico sulla cultura è aperto da due interventi di Małgorzata Mieszek. Il primo presenta la figura dell'etmano Jan Zamoyski, uno dei personaggi più importanti della Polonia del XVI secolo. Il testo mostra come il soggiorno di alcuni anni a Padova, gli studi compiuti, l'esperienza acquisita e i contatti stabiliti abbiano influenzato tutta la vita adulta di Zamoyski, sia sul piano politico che culturale. La seconda lezione di Małgorzata Mieszek tratta delle relazioni polacco-italiane sul piano dinastico, diplomatico e politico e mostra come tali contatti abbiano contribuito all'incorporazione di elementi culturali e costumistici sia in Polonia che in Italia. Nella lezione che chiude la monografia, Karolina Kołodziej presenta invece i profili di cinque vincitori polacchi del Premio Nobel per la letteratura: Henryk Sienkiewicz, Władysław Stanisław Reymont, Czesław Miłosz, Wisława Szymborska e Olga Tokarczuk. Nel suo testo, l'autrice ha ricordato le circostanze in cui sono stati assegnati i successivi premi e i motivi per cui l'Accademia Svedese ha premiato gli autori polacchi.

La monografia *I polacchi dicono degli italiani – gli italiani dicono dei polacchi. Lingua, letteratura, cultura* sarà completata da una selezione di testi originali che illustrano i contatti culturali tra Polonia e Italia. Entrambe le pubblicazioni, sebbene costituiscano proposte di lettura separate, possono completarsi e sostenersi a vicenda.

Ci auguriamo che questo studio trovi lettori non solo tra gli studenti delle università di Verona e Łódź, ma che sia accolto con favore anche da tutti coloro che sono interessati alla cultura italiana e polacca e al nostro patrimonio comune.

Le redattrici del volume
Małgorzata Mieszek
Magdalena Pietrzak (capo del progetto)

Język

Lingua

■ **Magdalena Pietrzak**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-2136-356X>
■ magdalena.pietrzak@uni.lodz.pl
■

Kilka kart z historii języka polskiego

1. Wprowadzenie – 2. W rodzinie języków – 2.1. Periodyzacja dziejów polszczyzny – 3. Początki języka i państwowości – 3.1. W kręgu chrześcijańskim – 3.2. Polszczyzna przedpiśmienna – 3.3. Prasłowiańskie dziedzictwo leksykalne – 3.4. Najwcześniejsze zapożyczenia – 4. Zabytki języka polskiego

1. Wprowadzenie

Niniejszy wykład zawiera kilka refleksji dotyczących początków polszczyzny, zwłaszcza tej przedpiśmiennej. Tłumaczy się w nim konteksty – indoeuropejski i słowiański – języka polskiego, przybliża warunki, w jakich kształtowała się polska państwowość, rzuca się też światło na procesy i zjawiska fonetyczne i leksykalne, które widoczne są w obecnej polszczyźnie. W żaden sposób szkic ten nie rości sobie praw do bycia zadowalającym ujęciem tematu. Sygnalizuje zjawiska, które czytelnik, zwłaszcza ten dopiero poznający język polski, może pogłębić, korzystając choćby z dołączonej bibliografii.

2. W rodzinie języków

Język polski wchodzi w skład **indoeuropejskiej rodziny językowej**. Dla większości języków europejskich praprzodkiem był język praindoeuropejski. W V i IV tysiącleciu p.n.e. mówiły nim plemiona zamieszkujące obszary od Półwyspu Indyjskiego po Europę Środkową. Na przełomie IV i III tysiąclecia p.n.e. z prajęzyka wyłoniły się dialekty indoeuropejskie. Stopniowo następował rozpad praindoeuropejszczyzny, polegający na powolnym oddzielaniu się dialektów peryferyjnych. Centralne dialekty dały natomiast początek m.in. językom słowiańskim (także bałtyckim, indyjskim, irańskim, albańskiemu i ormiańskiemu). Języki te, jako już samodzielne, rozwijały się dalej – w różnym tempie. Do tych wolniej ewoluujących należał **język prasłowiański**. Mówiły nim plemiona zasiedlające tereny w dorzeczu Odry i Wisły – między Odrą a Bugiem i Bałtykiem a Karpatami. Dość długo język prasłowiański pozostawał jednolity. Dopiero ekspansja terytorialna Słowian na

południe rozpoczęta w V w. n.e. przyspieszyła proces różnicowania się i rozpadu języka prasłowiańskiego. Słowianie opanowali Półwysep Bałkański (do VIII w. n.e.). Ekspansja Słowian skierowała się także na zachód, na tereny sięgające za Łabę, a także dalej na północny wschód (Półwysep Jutlandzki, Bałtyk, Zatoka Fińska). Tak rozległe terytorium nie sprzyjało utrzymywaniu jedności, a ostatecznie doprowadziło do rozpadu. Wykształciły się trzy zespoły dialektów: zachodnio-, wschodnio- i południowosłowiańskich. Język polski należy do grupy zachodniosłowiańskiej, wraz z językami: dolno- i górnołużyckim, czeskim, słowackim, kaszubskim i wymarłym połabskim.

Wywodzące się od wspólnego przodka języki słowiańskie wykazują znaczne podobieństwa. Za przykład niech posłuży polski wyraz *ręka*, który ma następujące słowiańskie odpowiedniki: *ruka* (czes., słow.), *ruk'a* (roz., biał., uk.), *rôka* (słowen.), *riuka* (serb., chorw.), *ryk'a* (bułg.), *raka* (maced.) (za: Dąbrowska 1998: 11).

Najstarszym zapisanym językiem słowiańskim był **język staro-cerkiewno-słowiański** (inaczej: starocerkiewny, starosłowiański). Pierwsze teksty w nim spisane to w większości przekłady Ewangelii i ksiąg liturgicznych z oryginałów greckich. Dzieła te powstały w 2. połowie IX w. na potrzeby działalności misyjnej Cyryla i Metodego. Pierwotnym alfabetycznym języka starocerkiewnego była gładolica, którą z czasem zastąpiła cyrylica. Bracia Cyryl i Metody odegrali znaczącą rolę w rozwoju języka i kultury Słowian (Moszyński 1984).

2.1. Periodyzacja dziejów polszczyzny

Propozycje periodyzacji dziejów języka polskiego zaczynają ukazywać się z końcem XIX w. Na ten czas przypada początek polonistycznego językoznawstwa historycznego. Klasyczną i do tej pory najczęściej przywoływaną chronologizacją jest ta przedstawiona przez Zenona Klemensiewicza w syntezie *Historia języka polskiego* (Klemensiewicz 1980). Chronologizację dziejów badacz oparł na dwóch kryteriach – filologicznym i historycznojęzykowym. Według pierwszego wyznacza się dwie epoki (Dubisz 2002: 17): **przedpiśmienną**, obejmującą genezę polszczyzny od praindoeuropejszczyzny do czasów historycznych, czyli do poł. XII w. (podaje się rok 1136, tj. umowną datę sporządzenia tzw. *Bulli gnieźnieńskiej*), oraz epokę **piśmienną**, obejmującą dzieje polszczyzny od połowy XII w. do roku 1939 (daty wybuchu II wojny światowej). Według kryterium historycznojęzykowego dzieje języka polskiego dzielą się na trzy doby:

- **doba staropolska** – od początków rozwoju polszczyzny (X w.) do przełomu XV i XVI w.;
- **doba średniopolska** – od XVI w. do lat 80. XVIII w. (tu wskazuje się rok 1772, czyli datę I rozbioru Polski);
- **doba nowopolska** – do 1939 r. (wybuch II wojny światowej).

Dyskusje nad periodyzacją Klemensiewicza na gruncie polskiego językoznawstwa historycznego trwają do dziś (zob. Dubisz 2002: 18–22). W nowszych propozycjach uwzględnia się inne kryteria, np. kryterium formy komunikacji językowej występujące w obrębie polskiej wspólnoty komunikatywnej. Ten czynnik pozwolił wydzielić pięć zasadniczych okresów (Dubisz 2002: 23–24):

- I. **966 – ok. 1513:** dominacja komunikacji mówionej, współwystępowanie komunikacji rękopiśmiennej w wyższych warstwach społecznych, elitarność komunikacji pisemnej (pierwotnie w języku łacińskim, od XIII w. w polskim);
- II. **1513 – ok. 1863:** dominacja komunikacji mówionej w całej wspólnocie, elitarność komunikacji pisemnej, dominacja komunikacji pisanej w języku polskim w wyższych warstwach społecznych, demokratyzacja komunikacji pisanej w języku polskim w wyższych warstwach społecznych, dominacja komunikacji oralnej w niższych warstwach społecznych;
- III. **1863 – ok. 1920:** krystalizacja funkcji komunikacji mówionej i pisanej w całej wspólnocie komunikatywnej, uświadomienie sobie rangi komunikacji pisanej przez wspólnotę komunikatywną, demokratyzacja komunikacji pisanej;
- IV. **1920 – ok. 1960:** współwystępowanie komunikacji mówionej i pisanej w całej wspólnocie komunikatywnej, zróżnicowanie funkcjonalne typów komunikacji mówionej i pisanej we wspólnocie komunikatywnej, demokratyzacja zbiorowej komunikacji mówionej;
- V. **1960–2000 (i dalej):** równowaga form komunikacji mówionej i pisanej, pojawienie się i stałe zwiększanie społecznego zakresu komunikacji dźwiękowo-obrazkowej, początki i szybki rozwój komunikacji globalnej (internet).

Powyższa propozycja periodyzacji zwraca uwagę na to, jak olbrzymiego przyspieszenia doznał rozwój form przekazywania informacji w polskiej wspólnocie komunikatywnej, zwłaszcza od połowy XIX w., co należy wiązać z rozwojem medium prasowego. Tym samym ukazuje związek między zmianami języka i form społecznej komunikacji a rozwojem cywilizacyjnym całej wspólnoty komunikatywnej.

3. Początki języka i państwowości

Język polski wyłonił się jako oddzielny język etniczny ok. IX w. Fakt ten należy łączyć z powstaniem i rozwojem wspólnoty państwowej. Na ziemiach polskich istniały dwa ośrodki państwowotwórcze. Pierwszy (starszy) stanowiło już w IX w. plemienne państwo Wiślan, ze stolicą w Krakowie lub Wiślicy. Ziemie te (w 2. poł. IX w.) zostały podbite przez Państwo Wielkomorawskie. Drugi ośrodek stanowiło plemienne państwo Polan z ośrodkiem (tu wskazuje się kilka miejscowości, zob. Walczak 1999: 23) początkowo w Kruszwicy nad Gopłem, później w Gnieźnie, Ostrowie na Jeziorze Lednickim i w Poznaniu. *Polanie* to „mieszkańcy pól, tzn. mieszkańcy krainy, w której przeważały pola uprawne” (Walczak 1999: 23). Nazwa plemienia pochodzi od pól, w które obfitowały zasiedlone przez nie ziemie. W skład państwa Polan weszły na początku ziemie zamieszkiwane przez Pomorzan i Mazowszan, a za czasów panowania Mieszka I i Bolesława Chrobrego także terytoria Ślążan i Wiślan (które wcześniej były pod zwierzchnictwem czeskim). Na przełomie X i XI w. państwo Polan zajmowało ziemie w dorzeczu Odry i Wisły. Powstanie wspólnoty państwowej było najważniejszym czynnikiem decydującym o wyodrębnieniu się języka polskiego spośród dialektów lechickich. Wspólnota umacniała poczucie bliskości plemion objętych granicami państwa, a zarazem określała odrębność w stosunku do plemion znajdujących się

poza tymi granicami. Nazwa Polan – *Polska* ('polna, obfitująca w pola') zaczęła identyfikować wszystkie plemiona pozostające we wspólnych granicach, a Polanie, później Polacy – to mieszkańcy ziem wewnątrz granic państwowych. W źródłach łacińskich funkcjonują nazwy: *Palanii*, *Polonii*, *Poloni*. Po raz pierwszy nazwa mieszkańców ziem polskich pojawiła się na przełomie X i XI w. w *Żywocie św. Wojciecha*, w którym Bolesław Chrobry został określony jako *dux Palaniorum*, w znaczeniu 'książę Polaków' (Walczak 1999: 24). Granice młodego państwa stały się granicami języka. Warto zaznaczyć, że granice opierały się w znacznej mierze na czynnikach naturalnych: na północy było to morze (Bałtyk), na zachodzie rzeka – Odra, na południu góry – Sudety i Karpaty. Tylko na wschodzie brakowało naturalnej bariery.

3.1. W kręgu chrześcijańskim

Faktem historycznym o ogromnym znaczeniu dla rozwoju państwowości, a co za tym idzie języka polskiego, był chrzest Mieszka I i jego dworu w 966 r. Powstająca struktura kościelna umocniła państwo. Polska znalazła się w orbicie kultury łacińskiej. Przejęła alfabet łaciński (24 litery), przez stulecia alfabet ten był stopniowo dostosowywany do potrzeb polszczyzny. Tym samym Polska stała się krajem piśmiennym. Należy przy tym pamiętać, że pierwszym językiem, który zaspokajał potrzeby piśmiennicze, była łacina. W tym języku przez długie wieki powstawały teksty urzędowe, naukowe oraz literackie. Piśmiennictwo łacińskie (do XVI w.) pod względem ilościowym, jak i jakościowym dominowało nad skromnym dorobkiem piśmiennictwa w języku polskim. Dominacja łaciny znacznie spowalniała rozwój polszczyzny. Dopiero w okresie Renesansu język polski przełamał „hegemonię łaciny na gruncie literatury pięknej i publicystycznej i poważnie nadwyrężył jej monopolistyczną pozycję na gruncie piśmiennictwa naukowego” (Walczak 1999: 30). Choć jak zauważa Bogdan Walczak, historyk języka polskiego, „niezrozumiałość łaciny dla szerokich kręgów średniowiecznego społeczeństwa polskiego na swój sposób stymulowała powstanie i rozwój polskiego języka literackiego” (Walczak 1999: 30).

Konsekwencją przyjęcia chrześcijaństwa był rozwój w Polsce szkolnictwa. Do XVIII w. było ono zmonopolizowane przez Kościół – głównie za sprawą sieci szkół jezuickich, aż do kasaty zakonu w 1773 r. Oczywiście, nauczano głównie łaciny, jednak pomocniczą rolę odgrywał język polski.

Wraz z przyjęciem chrześcijaństwa język polski stanął przed koniecznością zaspokajania nie tylko potrzeb codziennej komunikacji, lecz także tych wynikających z komunikowania spraw duchowych oraz tych związanych z wejściem w obręb kultury zachodniej. Podstawowy zasób najstarszych wyrazów abstrakcyjnych polszczyzna zawdzięcza wpływom łaciny i czeszczyzny, m.in. podstawowa terminologia chrześcijańska napłynęła do Polski z Czech. Należy zaznaczyć, że duży procent nowych wyrazów wzbogacających polszczyznę doby średniowiecznej stanowiły zapożyczenia i kalki wyrazów łacińskich (silne aż do XVIII w.) i czeskich (do XVI w.).

3.2. Polszczyzna przedpiśmienna

W epoce przedpiśmiennej (do około XI–XII w.) język polski nie posiadał własnych źródeł pisanych, dlatego jego wczesny stan rekonstruuje się na podstawie późniejszych zabytków i badań historyczno-porównawczych. Z prasłowiańszczyzny polszczyzna przejęła podstawowy zasób samogłosek i spółgłosek. System wokaliczny był bardziej rozbudowany w stosunku do współczesnego. Polszczyzna dysponowała następującymi szeregami samogłosek:

- **samogłoski szeregu przedniego:** i, e, ě (tzw. jat);
- **samogłoski szeregu tylnego:** a, o, u, y;
- **samogłoski nosowe:** ę, ǫ;
- **jery** (czyli **półsamogłoski**): ѣ, ѥ;
- **sonanty** (czyli **spółgłoski zgłoskotwórcze**) **twarde** i **miękkie:** r, l.

Samogłoski szeregu przedniego działały miękczo na poprzedzające je spółgłoski, które w tej pozycji były wymawiane miękko. Zatem miękkość spółgłosek warunkowana była otoczeniem fonetycznym, nie była cechą „samodzielną”.

W okresie przedpiśmiennym miały miejsce istotne zmiany w obrębie polszczyzny: modyfikował się akcent, zachodziły liczne palatalizacje, zmieniała się odmiana wyrazów i składnia (Dąbrowska 1998: 19–25). Procesami wspólnymi dla języków słowiańskich były palatalizacje spółgłosek tylnojęzykowych k, g, ch oraz procesy metatezy (inaczej przestawki). Podobieństwo widoczne jest w wyrazach reprezentujących różne języki słowiańskie, np. pol. *gród*, czes. i słow. *hrad*, ros., ukr., brus. *gorad*.

Ważnym procesem (typowo polskim) był **przegłos**, czyli zmiana samogłosek przednich ę, e, ě przed spółgłoskami t, d, s, z, n, r, ł odpowiednio w ą, o, a. Rezultaty tego procesu obecne są w polszczyźnie w postaci oboczności e : o (np. *niesie* : *niosę*) oraz e : a (np. *lesie* : *las*, *mieście* : *miasto*). W epoce przedpiśmiennej znikły niektóre samogłoski. Były to: ě (tzw. jat), jery w pozycji słabej uległy zanikowi, a w pozycji mocnej – zwokalizowały się w samogłoskę e (stąd oboczność e do zera dźwięku, np. *pies* : *psa*, *sen* : *snu*). Procesowi wokalizacji (usamogłoskowieniu) uległy także **sonanty** (spółgłoski o właściwościach zgłoskotwórczych).

Rezultatem zaniku jerów w pozycji wygłosowej (po spółgłosce dźwięcznej) był proces wzdłużenia zastępczego. Długość samogłoski tak jakby zastępowała nieistniejący jer, stanowiła rekompensatę ilościową ubytku spowodowanego zanikiem jeru, np. *vōz*, *bōg*. Powstała w ten sposób oboczność ilościowa **samogłoska długa** : **samogłoska krótka**, np. *bōg* : *boga*. Ślady tej oboczności widoczne są we współczesnej polszczyźnie w postaci oboczności **ó** : **o** (np. *wóz* : *wozu*, *rów* : *rowu*) i **ą** : **ę** (*mąż* : *męża*, *dąb* : *dębu*).

Okres polszczyzny przedpiśmiennej to także zmiany w obrębie **fleksji imiennej i werbalnej**. W zakresie rzeczowników najważniejszą zmianą było wykształcenie się nowych typów deklinacyjnych według kryterium rodzajowego. Powstały trzy główne typy deklinacyjne: deklinacja rzeczowników rodzaju męskiego, żeńskiego i nijakiego. Jest to proces trwający kilka wieków, właściwie do dziś; we współczesnej polszczyźnie obserwujemy wahania dopełniaczowych końcówek fleksyjnych, np. *krawata* – *krawatu*, *wieczora* – *wieczoru*.

Przymiotniki w polszczyźnie miały dwa typy odmiany: starszą, tzw. rzeczownikową (niezłożoną), np. *star człowiek*, *młodo drzewo*, i młodszą – złożoną (zaimkową), np. *stary*

człowiek, młode drzewo. Z czasem odmiana rzeczownikowa uległa ograniczeniu do pozycji składniowej orzecznika, np. *jestem zdrow*. W funkcji przydawki odmianę prostą utrzymały przymiotniki dzierżawcze (przynależnościowe), np. *brat Jakubow* = *brat Jakuba*. Odmianę prostą zachowują historycznie przymiotniki dzierżawcze – dziś nazwy niektórych miast w Polsce, np. *Kraków* = miasto *Kraka*, *Częstochowa* = miasto *Częstocha* (stąd jadę do *Częstochowy*, a nie do *Częstochowej*).

Zmiany dokonały się także w zakresie fleksji werbalnej. W epoce przedpiśmiennej zmniejszyła się liczba typów odmiany: z pięciu do trzech (-ę, -esz; -ę, -isz; -m, -sz). Zasadnicze zmiany objęły kategorię czasu przeszłego. Dla wyrażania przeszłości polszczyzna historyczna miała cztery czasy przeszłe: imperfektum (dla wyrażenia czynności niedokonanej), aoryst (dla wyrażenia czynności dokonanej) oraz czasy przeszły złożony i zaprzeczony. Dwie pierwsze formy wyszły z użycia (choć spotykane są w czternastowiecznych tekstach pisanych). Ciekawe zmiany zaszły w obrębie form czasu przeszłego złożonego. Jak sama nazwa wskazuje, składał się z kilku elementów: imiesłowu czynnego czasu przeszłego drugiego (np. *mówił, pisał*) oraz z form osobowych czasu teraźniejszego czasownika *być*. Ich szyk był swobodny, dominował jednak porządek: imiesłów + czasownik posiłkowy, np. 1. os. *pisał jeśm*, 2. os. *pisał jeś*, 3. os. *pisał jest*. W trzecich osobach liczby pojedynczej i mnogiej słowo posiłkowe zanikało. Natomiast w pozostałych przyrastało do imiesłowu. Proces zrastania się imiesłowu i czasownika posiłkowego trwał kilka wieków, ale do dziś ruchomość końcówek czasu przeszłego świadczy o dawnych procesach, np. *gdym pisał* = *gdy pisałem*. Natomiast pozostałości dawnego aorystu widoczne są w formach trybu przypuszczającego, *pisałby, mówilibyście* (*by* i *byście* to aorysty czasownika *być*).

3.3. Prasłowiańskie dziedzictwo leksykalne

Polszczyzna odziedziczyła z języka prasłowiańskiego podstawowy zasób wyrazów. Z badań polskiego slawisty Tadeusza Lehra-Spławińskiego wynika, że do dziś zachowało się w języku polskim ok. 1700 wyrazów prasłowiańskich (najwięcej rzeczowników – ok. 1000). Jeśli weźmie się pod uwagę, że przeciętnie wykształcony człowiek posługuje się na co dzień ok. 8 tysiącami wyrazów, to okaże się, że jedna czwarta ma rodowód prasłowiański. Są to wyrazy opisujące życie codzienne oraz podstawowe potrzeby człowieka. Oto główne pola semantyczne z wybranymi przykładami (Walczak 1999: 55–57, Dąbrowska 1998: 35–38):

Sfera duchowa

- Życie duchowe człowieka: *duch, dusz, rozum, czucie, wiedza, pamięć, wiara, nadzieja, miłość, gniew, strach, żal*.
- Religia i moralność: *bóg, cud, czart, grzech, mara, kara, raj, wino*.
- Świat i życie: *byt, życie, śmierć, początek, koniec, stan, czas, osoba, znak, imię, cześć, chwała, sława, wieść, moc, siła, twór*.
- Właściwości duchowe człowieka: *dobry, zły, mądry, szczodry, skąpy, leń, szczery, chytry, lagodny*.

Sfera materialna

- Ukształtowanie powierzchni ziemi i kopaliny: *ziemia, góra, dół, brzeg, jar, jama, jaskinia, pole; kamień, glaz, krzemień, glina, żelazo, srebro, złoto*.

- Nawodnienie: *woda, morze, rzeka, strumień, bagno, błoto, lód, kra.*
- Pojęcia astronomiczne i meteorologiczne: *dzień, noc, świt, brzask, wieczór, południe, wiosna, lato, jesień, zima, deszcz, rosa, śnieg, cień, obłok, chmura, tęcza, burza, grom, piorun, słońce, gwiazda, niebo.*
- Roślinność: *dąb, buk, grab, sosna, lipa, topola, jabłoń, śliwa, orzech, brzoza, olcha, wierzba, dynia, grzyb.*
- Zwierzęta: *niedźwiedź, tur, wilk, lis, jelen, zając, dzięcioł, wrona, mucha, ryba, wąż.*
- Ciało ludzkie i zwierzęce: *głowa, ręka, noga, czoło, broda, bark, łokieć, gęba, bok, plecy, żebro, wątroba, biodro, ucho, oko, dłoń, pięść, palec, stopa.*
- Życie rodzinne: *ojciec, matka, stryj, wuj, brak, siostra, macocha, teść, syn.*
- Życie społeczne: *czeladź, sługa, chłop, sąsiad, gość, wróg, przyjaciel, plemię, gro-mada, karczma, wódz, wojska, wojewoda, twierdza, łuk, strzała.*
- Życie gospodarcze: *gospodarz, pasterz, stróż, rola, radło, pług, żyto, pszenica, jęczmień, owiec, proso, len, obora, stodoła, ściana, okno.*
- Właściwości fizyczne ludzi, zwierząt, przedmiotów: *chudy, tłusty, wysoki, niski, zdrowy, chory, biały, żółty, prosty, krzywy.*
- Nazwy czynności i stanów: *być, mieć, chcieć, lubić, móc, pić, jeść, dać, nieść, słyszeć, czuć, iść, jechać, płakać, śmiać się, spać, siedzieć.*

W przedstawionym zasobie odziedziczonego słownictwa przeważają wyrazy rodzime (rdzennie prasłowiańskie). Trafiają się wśród nich zapożyczenia z języków sąsiadujących z Prasłowianami. Najliczniejsze są zapożyczenia germańskie: *chleb, izba, kupić, ksiądz* w znaczeniu ‘książe, władca’, *lek* i *lekarz*, *lichwa, miecz, myto, pług, pieniądz*. Pośrednictwo germańskie zdradzają niektóre zapożyczenia z łaciny, np. *cesarz, deska, lew, ocet, osioł*. Bezpośrednią pożyczką prasłowiańską z łaciny jest wyraz *wino*.

3.4. Najwcześniejsze zapożyczenia

W epoce przedpiśmiennej zasób dziedziczonego słownictwa został wzbogacony o zapożyczenia. Jak wcześniej wspomniano, do polszczyzny z języka czeskiego przejęto słownictwo związane z chrześcijaństwem. Czeszczyzna z kolei terminologię chrześcijańską przejmowała z dwóch źródeł – z języka starocerkiewnego oraz z języka niemieckiego. Zasób wyrazów związanych z nową religią na gruncie czeskim przeszedł proces sławizacji i do polszczyzny przeniknął już bez większych zmian (Walczak 1999: 57–59). W ten sposób znalazły się w zasobach polszczyzny wyrazy różne co do pochodzenia (głównie greckie i łacińskie), których wspólną cechą jest to, że do języka polskiego trafiły z czeszczyzny.

Z greki *via* staro-cerkiewno-słowiański i czeski przybyły wyraz *cerkiew* (wcześniej *cyrkiew*, do XVI w. synonim leksemu *kościół*) i starosłowiańskie kalki *Bogurodzica* (wcześniej *Bogorodzica*) i *błogosławić*. Większa część terminologii chrześcijańskiej przeniknęła do języka czeskiego (w tym do polskiego) z Zachodu. Drogą greka – łacina – czeski przywędrowały wyrazy *anioł* (łac. *angelus*), *ewangelia* (łac. *evangelium*), *apostoł*, *diabeł*, *kołęda* i inne. Krótszą drogę (z łaciny przez czeski) przebyły wyrazy *pacierz* (od *pater noster*), *poganin* (łac. *paganus*).

W procesie przejmowania przez czeszczyznę terminologii chrześcijańskiej znaczną rolę odegrało pośrednictwo niemieckie. Drogę greka – łacina – niemiecki – czeski miały m.in. wyrazy: *biskup*, *jałmużna*, *kruchta*, *mnich*. Z kolei drogę łacina – niemiecki – czeski m.in. wyrazy: *bierzmować* (daw. *birzmować*), *klasztor*, *kościół*, *krzest*, *krzcić*, *krześcijanin* (w XVI w. *k-* zostało zastąpione przez *ch-*), *msza*, *nieszpór*, *ofiara*, *oltarz*, *opat*, *pielgrzym*, *proboszcz*, *preor*, *żegnać*.

Mniej liczne są w polszczyźnie epoki przedpiśmiennej zapożyczenia niezwiązane z chrześcijaństwem (lub związane pośrednio). Z dużym prawdopodobieństwem są to zapożyczenia z łaciny, np. *łacina*, *sobota*, *marzec*, *maj*, *szkoła*. Za pośrednictwem czeskim przejęliśmy *berło*, niemieckim – *olej*, *pieprz*. Zapożyczeniami niemieckimi (nieraz przez medium czeskie) są m.in.: *barwa*, *blawat*, *bursztyn*, *chwila*, *herb*, *jedwab*, *perła*, *rycerz*. Zapożyczenia te świadczą o kontaktach handlowych, jakie łączyły ówczesną Polskę i Niemcy.

4. Zabytki języka polskiego

Do czasu przyjęcia chrześcijaństwa Polacy nie znali pisma. Umiejętność pisania przyszła z duchowieństwem. Przy czym należy pamiętać, że pierwszym językiem chrześcijaństwa (i życia społecznego) była łacina. Stąd najdawniejsze teksty powstałe w Polsce (dokumenty, roczniki, kroniki) pisane były w tym języku. Niekiedy teksty te zawierały elementy polszczyzny. Mowa głównie o nazwach własnych, geograficznych i osobowych. Gdy trzeba było w jakimś dokumencie wymienić imię księcia, nazwę grodu, rzeki, wsi, nazwy te przyjmowały polskie brzmienia. Zatem **nazwy własne** to najwcześniej zaświadczone w piśmie polskie wyrazy. Pojawiały się one w tekstach łacińskich stosunkowo rzadko. Do połowy XII w. zapisano ich niewiele, te najważniejsze to: *Geograf Bawarski* (poł. IX w.; opis o charakterze geograficzno-historycznym zawierający wykaz plemion słowiańskich), *Dagome iudex* (z ok. 990 r., dokument, w którym Mieszko I oddaje państwo pod opiekę papieża), *Kronika Thietmara* (z przełomu X i XI w.).

Najważniejszym zabytkiem stanowiącym cezurę w periodyzacji dziejów polszczyzny jest **Bulla gnieźnieńska** datowana na 1136 r. Zwana jest także „złotą Bullą” ze względu na obszerny i ciekawy materiał językowy, który się w niej znalazł. A jest w niej 410 polskich nazw miejscowych i osobowych. Są to nazwy grodów i wsi należących do arcybiskupstwa gnieźnieńskiego lub zobowiązane do określonych świadczeń na jego rzecz oraz imiona osadników i poddanych arcybiskupa.

Na szczególną uwagę zasługuje **Księga henrykowska** (spisana ok. 1270 r.). Oprócz nazw miejscowych znajduje się w niej pierwsze zdanie w języku polskim. Miało ono brzmieć: *Daj, ac ja pobruczę, a ty poczywaj*. Jest to wypowiedź skierowana do żony mającej trudności z mieleniem na żarnach; mąż oferuje żonie pomoc.

Bogurodzica – to prawdopodobnie najstarszy tekst polski (dwie pierwsze zwrotki). To także nieoficjalny pierwszy hymn Polski. Najstarszy zachowany odpis tej pieśni pochodzi z początku XV w., ale opiera się na tekście powstałym prawdopodobnie w XIII w.

Najdawniejszym zabytkiem prozaicznym są **Kazania świętokrzyskie**. Rękopis odnaleziony został w 1890 r., był niekompletny i mocno uszkodzony w postaci osiemnastu

pergaminowych pasków, użytych do oprawy łacińskiego kodeksu przechowywanego w klasztorze benedyktynów na Świętym Krzyżu (stąd nazwa zabytku). *Kazania* datowane są na połowę XIV w., jest to jednak kopia starszego oryginału z końca XIII lub początków XIV w. Tekst napisany jest po polsku, zawiera łacińskie cytaty. Kazania należą do tzw. kazań akademickich, przeznaczonych dla światłego audytorium. Zawierają wiele wyznaczników ówczesnego stylu retorycznego.

Od końca XIV w. wzrasta liczba polskich tekstów i rośnie ich różnorodność. Do ważnych dla polskiej literatury zaliczyć trzeba: *Psalterz floriański* – pierwszy zachowany przekład psalmów datowany na przełom XIV i XV w. Zawiera teksty psalmów w trzech językach: łacińskim, polskim i niemieckim. Księga była prawdopodobnie przeznaczona dla królowej Polski – Jadwigi. Księga jest bogato iluminowana, odznacza się piękną kaligrafią. Obecnie przechowywana jest w Bibliotece Narodowej w Warszawie.

Z końca XIV w. pochodzą najdawniejsze *roty przysięg sądowych*. Są to składane pod przysięgą podczas rozpraw sądowych zeznania stron i świadków. Roty stanowią bezcenne źródła do badania dziejów polszczyzny. To jedyne teksty średniowieczne ściśle datowane i zlokalizowane. Najbliższe są także ówczesnej polszczyźnie mówionej.

Z początków XV w. pochodzą *Kazania gnieźnieńskie* – drugi zbiór, obejmujący dziesięć polskich kazań. Były one kierowane do szerokiego kręgu odbiorców, ich język zbliżony był do wypowiedzi potocznych. Obecnie przechowywany jest w Bibliotece Katedralnej w Gnieźnie. Przed połową XV w. powstał *Żywot świętego Błażeja*, zachowany we fragmencie. Zabytek stanowi przykład literatury apokryficznej. Na połowę XV w. datowany jest najobszerniejszy zabytek średniowiecznej prozy polskiej, a mianowicie pierwszy polski przekład Biblii – *Biblia królowej Zofii* (nazwa zabytku pochodzi od imienia królowej Zofii, która była czwartą żoną króla Polski Władysława Jagiełły). Do obecnych czasów zachował się jedynie fragment przekładu Starego Testamentu. Inna nazwa zabytku to *Biblia szarospatacka* od miejscowości Sáros-Patak na Węgrzech, gdzie do II wojny światowej księga się znajdowała. Z połowy XV w. pochodzą najstarsze polskie przekłady *statutów prawnych*, które wcześniej spisywano po łacinie. Na ten czas datowane są ponadto utwory wierszowane – *Legenda o świętym Aleksym*, *Rozmowa mistrza Polikarpa ze śmiercią*. Z przełomu wieków XV i XVI pochodzą *Rozmyślania przemyskie* (utwór apokryficzny będący opowieścią o życiu Świętej Rodziny) oraz *Psalterz puławski*.

Wykaz zabytków językowych doby staropolskiej obejmuje tylko teksty najważniejsze i te najbardziej znane. Oczywiście nie sposób wyliczyć innych pomniejszych, wnoszących wiele interesujących informacji do wiedzy o stanie polszczyzny w najwcześniejszym okresie rozwoju (zob. Walczak 1999: 69–73; Borawski, Cybulski 2021).

Bibliografia

- Borawski S., Cybulski M. (red.), 2021, *Historia języka polskiego jako doświadczenia wspólnotowego*, t. 1, Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Borawski S., Cybulski M., 2021, *Początki piśmiennictwa polskiego i jego wczesne pomniki*, [w:] S. Borawski, M. Cybulski (red.), *Historia języka polskiego jako doświadczenia wspólnotowego*, t. 1, Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, s. 51–74.
- Borawski S., Uździcka M. (red.), 2021, *Historia języka polskiego jako doświadczenia wspólnotowego*, t. 2, Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Dąbrowska A., 1998, *Język polski*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Długosz-Kurczabowa K., Dubisz S., 1998, *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Dubisz S., 2002, *Język – historia – kultura (wykłady, studia, analizy)*, Warszawa: Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego.
- Klemensiewicz Z., 1980, *Historia języka polskiego*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Moszyński L., 1984, *Wstęp do filologii słowiańskiej*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Urbańczyk S. (red.), 1992, *Encyklopedia języka polskiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Walczak B., 1999, *Zarys dziejów języka polskiego*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

■ **Magdalena Pietrzak**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-2136-356X>
■ magdalena.pietrzak@uni.lodz.pl
■

Alcune pagine di storia della lingua polacca

1. Introduzione – 2. Nella famiglia delle lingue – 2.1. Periodizzazione della storia della lingua polacca – 3. Le origini della lingua e dello stato – 3.1. Nel mondo cristiano – 3.2. Il polacco pre-scritto – 3.3. L'eredità lessicale proto-slava – 3.4. I primi prestiti – 4. Monumenti della lingua polacca

1. Introduzione

La presente lezione presenta alcune riflessioni sulle origini della lingua polacca, in particolare quella non scritta. Si prefigge lo scopo di spiegare i contesti indoeuropeo e slavo in relazione alla lingua polacca, illustra le condizioni in cui emerse uno stato polacco, fa luce sui processi e sui fenomeni fonetici e lessicali che sono visibili nell'attuale lingua polacca. Questo saggio non pretende in alcun modo di essere una trattazione esaustiva dell'argomento; segnala fenomeni che lo studente, in particolare quello che sta appena iniziando a conoscere la lingua polacca, può approfondire utilizzando, ad esempio, la bibliografia allegata.

2. Nella famiglia delle lingue

La lingua polacca fa parte della **famiglia linguistica indoeuropea**. Per la maggior parte delle lingue europee l'antenato comune è stato il proto-indoeuropeo. Nel V e IV millennio a.C. era parlato dalle tribù che abitavano le zone comprese tra la Penisola indiana e l'Europa centrale. A cavallo tra il IV e il III millennio a.C. dal protoindoeuropeo si svilupparono i dialetti indoeuropei. Gradualmente si verificò la disgregazione del protoindoeuropeo, che consistette in una lenta separazione dei dialetti periferici. I dialetti della zona centrale diedero invece origine, tra l'altro, alle lingue slave (ma anche baltiche, indiane, iraniane, albanesi e armenie). Queste lingue, ormai indipendenti, continuarono a svilupparsi a ritmi diversi. A quelle che si evolsero più lentamente appartiene **la lingua proto-slava**. Era parlata dalle tribù che popolavano le zone del bacino dell'Oder e della Vistola, tra l'Oder e il Bug, il Baltico e i Carpazi. Per molto tempo la lingua proto-slava rimase uniforme. Solo l'espansione

territoriale degli Slavi verso sud, iniziata nel V secolo d.C., accelerò il processo di differenziazione e disgregazione della lingua proto-slava. Gli Slavi conquistarono la penisola balcanica (fino all'VIII secolo d.C.). L'espansione degli Slavi si diresse anche verso ovest, nei territori oltre l'Elba, e più a nord-est (penisola dello Jutland, Mar Baltico, Golfo di Finlandia). Un territorio così vasto non favoriva l'unità e alla fine portò alla frammentazione: si formarono tre gruppi di dialetti: slavi occidentali, orientali e meridionali. La lingua polacca appartiene al gruppo occidentale, insieme alle lingue: basso e alto sorabo, ceco, slovacco, casciubo e polabo – ormai estinto. Le lingue slave, che derivano da un'origine comune, presentano notevoli somiglianze. Ne è un esempio la parola polacca *ręka*, che ha i seguenti equivalenti slavi: *ruka* (ceco, slovacco), *ruk'a* (russo, bielorusso, ucraino), *rôka* (sloveno), *ruka* (serbo, croato), *ryk'a* (bulgaro), *raka* (macedone) (in: Dąbrowska 1998: 11).

La più antica lingua slava scritta era il paleoslavo ecclesiastico (anche detto paleoslavo). I primi testi scritti in questa lingua erano per lo più traduzioni dei Vangeli e dei libri liturgici dagli originali greci. Queste opere furono create nella seconda metà del IX secolo per le attività missionarie di Cirillo e Metodio. L'alfabeto originario della lingua slava ecclesiastica antica era il glagolitico, che col tempo fu sostituito dal cirillico. I fratelli Cirillo e Metodio ebbero un ruolo significativo nello sviluppo della lingua e della cultura slava (Moszyński 1984).

2.1. Periodizzazione della storia della lingua polacca

Le proposte di periodizzazione della storia della lingua polacca iniziano ad apparire alla fine del XIX secolo. A questo periodo risale l'inizio della linguistica storica polacca. La cronologia classica e finora più citata è quella presentata da Zenon Klemensiewicz nella sua sintesi *Historia języka polskiego* [Storia della lingua polacca] (Klemensiewicz 1980). Il ricercatore ha basato la cronologia della storia su due criteri: filologico e storico-linguistico. Secondo il primo criterio si distinguono due epoche (Dubisz 2002: 17): quella **pre-scritta**, che comprende la genesi della lingua polacca dal proto-indoeuropeo fino all'epoca storica, ovvero fino alla metà del XII secolo (si indica l'anno 1136, ovvero la data convenzionale di redazione della cosiddetta *Bolla di Gniezno*), e l'epoca scritta, che comprende la storia della lingua polacca dalla metà del XII secolo al 1939 (data dello scoppio della Seconda guerra mondiale). Secondo il criterio storico-linguistico, la storia della lingua polacca si divide in tre periodi:

- **periodo dell'antica Polonia** – dagli inizi dello sviluppo della lingua polacca (X secolo) fino alla fine del XV e all'inizio del XVI secolo
- **periodo della Polonia medievale** – dal XVI secolo fino agli anni '80 del XVIII secolo (qui si indica l'anno 1772, ovvero la data della prima spartizione della Polonia)
- **periodo della nuova Polonia** – fino al 1939 (scoppio della Seconda guerra mondiale).

Le discussioni sulla periodizzazione di Klemensiewicz nell'ambito della linguistica storica polacca continuano ancora oggi (cfr. Dubisz 2002: 18–22). Le proposte più recenti prendono in considerazione altri criteri, ad esempio quello della forma di comunicazione linguistica presente all'interno della comunità comunicativa polacca. Questo fattore ha permesso di distinguere cinque periodi fondamentali (Dubisz 2002: 23–24).

- I. **966–1513 circa:** il predominio della comunicazione orale, la coesistenza della comunicazione scritta nelle classi sociali più elevate, l'esclusività della comunicazione scritta (inizialmente in latino, dal XIII secolo in polacco);
- II. **1513–1863 circa:** il predominio della comunicazione orale in tutta la comunità, l'esclusività della comunicazione scritta, il predominio della comunicazione scritta in lingua polacca negli strati sociali più elevati, la democratizzazione della comunicazione scritta in lingua polacca negli strati sociali più elevati, il predominio della comunicazione orale negli strati sociali più bassi;
- III. **1863–1920 circa:** cristallizzazione delle funzioni della comunicazione orale e scritta nell'intera comunità comunicativa, presa di coscienza dell'importanza della comunicazione scritta da parte della comunità comunicativa, democratizzazione della comunicazione scritta;
- IV. **1920–1960 circa:** coesistenza della comunicazione orale e scritta nell'intera comunità comunicativa, diversificazione funzionale dei tipi di comunicazione orale e scritta nella comunità comunicativa, democratizzazione della comunicazione collettiva orale;
- V. **1960–2000 (e oltre):** equilibrio tra forme di comunicazione orale e scritta, comparsa e costante aumento della portata sociale della comunicazione audio-visiva, inizio e rapido sviluppo della comunicazione globale (internet).

La suddetta proposta di periodizzazione sottolinea l'enorme accelerazione che ha subito lo sviluppo delle forme di trasmissione delle informazioni nella comunità comunicativa polacca, soprattutto a partire dalla metà del XIX secolo, da ricondurre allo sviluppo del mezzo giornalistico. In tal modo essa evidenzia il legame tra i cambiamenti linguistici e le forme di comunicazione sociale e lo sviluppo civile dell'intera comunità comunicativa.

3. Le origini della lingua e dello stato

La lingua polacca emerse come lingua etnica indipendente intorno al IX secolo. Questo fatto è da ricondurre alla nascita e allo sviluppo della comunità statale. Sul territorio polacco esistevano due centri di potere: il primo (e il più antico) era già dal IX secolo lo stato tribale dei Vistulani, con capitale a Cracovia o Wiślica. Questi territori (nella seconda metà del IX secolo) furono conquistati dal Regno di Moravia. Il secondo centro era costituito dallo stato tribale dei polani, con sede (qui vengono indicati diversi luoghi, cfr. Walczak 1999: 23) inizialmente a Kruszwica sul Gopło, poi a Gniezno, Ostrów sul lago Lednickie e a Poznań. *Polani* erano "gli abitanti dei *pole* (it. campi), ovvero gli abitanti di territori in cui predominavano i campi coltivati" (Walczak 1999: 23). Il nome della tribù deriva dai campi (pol. 'pola') che abbondavano nelle terre da loro colonizzate. All'inizio lo stato dei polani comprendeva le terre abitate dai pomerani e dai mazoviani, mentre durante il regno di Mieszko I e Boleslao il Prode anche i territori degli ślężani e dei wiślani (che in precedenza erano sotto la sovranità ceca). A cavallo tra il X e l'XI secolo lo Stato dei polani occupava le terre nel bacino dell'Oder e della Vistola. La nascita di una comunità statale fu il fattore più importante che determinò la separazione della lingua polacca dai dialetti lechitici. La

comunità rafforzò il senso di vicinanza tra le tribù comprese entro i confini dello Stato e allo stesso tempo definì la loro separazione dalle tribù che si trovavano al di fuori di tali confini. Il nome dei polani – *Polska* (“campi, ricca di campi”) iniziò a identificare l’insieme delle tribù comprese entro i suoi confini, mentre polani, poi polacchi, furono gli abitanti delle terre all’interno dei confini statali. Nelle fonti latine compaiono i nomi: *Palanii*, *Polonia*, *Poloni*. Il nome degli abitanti delle terre polacche apparve per la prima volta a cavallo tra il X e l’XI secolo nella *Vita di Sant’Adalberto*, in cui Boleslao il Prode fu definito *dux Palaniorum*, nel senso di principe dei polacchi (Walczak 1999: 24). I confini del giovane Stato divennero i confini della lingua. Vale la pena notare che i confini si basavano in gran parte su fattori naturali: a nord c’era il mare (il Baltico), a ovest il fiume Oder, a sud le montagne – i Sudeti e i Carpazi. Solo a est mancava una barriera naturale.

3.1. Nel mondo cristiano

Un fatto storico di enorme importanza per lo sviluppo dello Stato e, di conseguenza, della lingua polacca, fu il battesimo di Mieszko I e della sua corte nel 966. La struttura ecclesiastica che si stava formando rafforzò lo Stato. La Polonia entrò nell’orbita della cultura latina. Adottò l’alfabeto latino (24 lettere), che nel corso dei secoli fu gradualmente adattato alle esigenze della lingua polacca. In questo modo la Polonia divenne un paese alfabetizzato. Va ricordato che la prima lingua che soddisfece le esigenze di scrittura per la lingua dei polacchi fu il latino. In questa lingua si redarono per lunghi secoli testi ufficiali, scientifici e letterari. La letteratura latina (fino al XVI secolo) dominava, sia in termini quantitativi che qualitativi, sulla modesta produzione letteraria in lingua polacca. Il predominio del latino rallentò notevolmente lo sviluppo della lingua polacca: solo nel Rinascimento la lingua polacca ha rotto “l’egemonia del latino nel campo della letteratura e del giornalismo e ha seriamente compromesso la sua posizione monopolistica nel campo della scrittura scientifica” (Walczak 1999: 30). Tuttavia, come osserva Bogdan Walczak, storico della lingua polacca, “l’incomprensibilità del latino per ampi strati della società polacca medievale ha in qualche modo stimolato la nascita e lo sviluppo della lingua letteraria polacca” (Walczak 1999: 30).

Una conseguenza dell’adozione del cristianesimo fu lo sviluppo dell’istruzione in Polonia. Fino al XVIII secolo essa era monopolizzata dalla Chiesa, principalmente grazie alla rete di scuole gesuite, fino alla soppressione dell’ordine nel 1773. Naturalmente si insegnava principalmente il latino, ma il polacco svolgeva un ruolo ausiliario.

Con l’adozione del cristianesimo la lingua polacca si trovò di fronte alla necessità di soddisfare non solo le esigenze della comunicazione quotidiana, ma anche quelle derivanti dalla comunicazione di questioni spirituali e quelle legate all’ingresso nella cultura occidentale. Il vocabolario di base dei termini astratti più antichi della lingua polacca deve la sua origine all’influenza del latino e del ceco; ad esempio, la terminologia cristiana di base è giunta in Polonia dalla Repubblica Ceca. Va sottolineato che una grande percentuale dei nuovi termini che hanno arricchito la lingua polacca nel Medioevo risultano da prestiti e calchi dal latino (fino al XVIII secolo) e dal ceco (fino al XVI secolo).

3.2. Il polacco pre-scritto

Nell'era pre-scritta (fino al XI–XII secolo circa) la lingua polacca non possedeva fonti scritte proprie, pertanto il suo stato iniziale viene ricostruito sulla base di documenti successivi e ricerche storico-comparative. Dal proto-slavo la lingua polacca ha ereditato il vocabolario di base delle vocali e delle consonanti. Il sistema vocalico del polacco anticamente era più complesso rispetto a quello contemporaneo. La lingua polacca disponeva delle seguenti serie di vocali:

- **vocali anteriori:** i, e, ě (cosiddetta jat);
- **vocali posteriori:** a, o, u, y;
- **vocali nasali:** ę, ɔ;
- **jery (semivocali):** ѣ, ѥ;
- **sonanti** (consonanti sillabiche dure e molli): r, l.

Le vocali anteriori avevano l'effetto di ammorbidire le consonanti che le precedevano, che in questa posizione venivano pronunciate in modo morbido. Pertanto la morbidezza delle consonanti era determinata dal contesto fonetico e non era una caratteristica "autonoma". Nel periodo pre-alfabetico si verificarono cambiamenti significativi nella lingua polacca: l'accento si modificò, si verificarono numerose palatalizzazioni, cambiarono la declinazione delle parole e la sintassi (Dąbrowska 1998: 19–25). Processi comuni alle lingue slave erano la palatalizzazione delle consonanti posteriori k, g, ch e i processi di metatesi (cioè di trasposizione). La somiglianza è evidente nelle parole che rappresentano le diverse lingue slave, es. polacco *gród*, ceco e slovacco *hrad*, russo, ucraino e bielorusso *gorad*.

Un processo importante (tipicamente polacco) era l'apofonia, ovvero la sostituzione delle vocali anteriori ę, e, ě davanti alle consonanti t, d, s, z, n, r, ł rispettivamente con ą, o, a. I risultati di questo processo sono presenti nella lingua polacca sotto forma di alternanza e : o (es. *niesie* : *niosę* [porta : porto]) oppure e : a (es. *lesie* : *las* [bosco], *mieście* : *mia-sto* [città]). Nell'era pre-alfabetica alcune vocali scomparvero. Si trattava delle seguenti: ě (la cosiddetta jat), le jery in posizione debole scomparvero, mentre in posizione forte si vocalizzarono nella vocale e (da qui la variazione di e a zero suono, ad esempio *pies* : *psa*, *sen* : *snu*). Anche le sonanti (consonanti con proprietà vocalizzanti) subirono il processo di vocalizzazione. Il risultato della scomparsa delle jery in posizione finale (dopo una consonante sonora) fu un processo di allungamento sostitutivo. La lunghezza della vocale, che in qualche modo sostituiva la jer scomparsa, compensava quantitativamente la perdita causata dalla scomparsa della jer, es. *vōz*, *bōg*. In questo modo è nata la variazione quantitativa **vocale lunga : vocale breve**, es. *bōg* : *boga*. Le tracce di questa alternanza sono visibili nella lingua polacca contemporanea sotto forma di alternanza **ó : o** (es. *wóz* : *wozu*, *rów* : *rowu*) i **ą : ę** (*mąż* : *męża*, *dąb* : *dębu*).

Il periodo prealfabetico del polacco è segnato anche da cambiamenti relativi alla **flessione nominativa e verbale**. Per quanto riguarda i sostantivi, il cambiamento più importante è stato lo sviluppo di nuovi tipi di declinazione in base al criterio del genere. Sono stati creati tre tipi principali di declinazione: declinazione dei sostantivi maschili, femminili e neutri. Si tratta di un processo che dura da diversi secoli, praticamente fino al

giorno d'oggi; nella lingua polacca contemporanea si osservano variazioni nelle desinenze flessionali del genitivo, ad esempio *krawata* – *krawatu*, *wieczora* – *wieczoru*.

Gli aggettivi in polacco avevano due tipi di declinazione. Quella più antica, detta sostantivale (non composta), es. *star człowiek*, *młodo drzewo* e quella più moderna – composta (pronominale), es. *sary człowiek*, *młode drzewo* [uomo vecchio, giovane albero]. Con il tempo, la variante sostantivale si è limitata alla posizione sintattica di predicato, es. *jestem zdrow* [sono sano]. Nella funzione di complemento, gli aggettivi possessivi (di appartenenza) hanno mantenuto la forma semplice, es. *brat Jakubow* = *brat Jakuba* [il fratello di Jakub]. La forma semplice è stata mantenuta storicamente dagli aggettivi possessivi – oggi nomi di alcune città in Polonia, ad esempio *Kraków* = *miasto Kraka* [la città di Krak], *Częstochowa* = *miasto Częstocha* [la città di Częstoch] (da qui ‘jadę do Częstochowy’, e non ‘do Częstochowej’).

Sono stati apportati cambiamenti anche nell'ambito della flessione verbale. Nell'era pre-scritta il numero dei tipi di declinazione diminuì da cinque a tre (-ę, -esz; -ę, -isz; -m, -sz). I cambiamenti fondamentali riguardarono la categoria del tempo passato. La lingua polacca storica aveva quattro tempi passati: l'imperfetto (per esprimere un'azione non completa), l'aoristo (per esprimere un'azione completa), il passato composto e il passato remoto. Le prime due forme sono cadute in disuso (anche se si trovano nei testi scritti del XIV secolo). Cambiamenti interessanti si sono verificati all'interno delle forme del passato composto. Come suggerisce il nome stesso, questo tempo verbale era appunto composto da diversi elementi: il participio presente, forma attiva, del secondo passato (es. *mówił*, *pisal*) più il verbo *być* [essere] al presente, declinato secondo ciascuna persona, singolare o plurale. L'ordine era libero, ma predominava lo schema: participio + verbo ausiliare, es. 1. pers. *pisal jeśm*, 2. pers. *pisal jeś*, 3. pers. *pisal jest*. Nella terza persona singolare e plurale, il verbo ausiliare essere scompariva. Negli altri casi, invece, si aggiungeva al participio. Il processo di fusione tra participio e verbo ausiliare è durato diversi secoli, ma ancora oggi la mobilità delle desinenze del passato testimonia i processi del passato, es. *gdym pisal* = *gdy pisałem*. I resti dell'antico aoristo sono invece visibili nelle forme del modo condizionale, *pisalby*, *mówilibyście* (*by* e *byście* sono aoristi del verbo *być*).

3.3. L'eredità lessicale proto-slava

La lingua polacca ha ereditato dal proto-slavo il suo vocabolario di base. Secondo le ricerche dello slavista polacco Tadeusz Lehr-Spławiński, ancora oggi nella lingua polacca sono conservati circa 1.700 vocaboli proto-slavi (di questi, circa 1.000 sono sostantivi). Se si considera che una persona con un livello di istruzione medio utilizza quotidianamente circa 8.000 parole, risulta che un quarto di esse ha origini proto-slaviche. Si tratta di parole che descrivono la vita quotidiana e i bisogni fondamentali dell'uomo. Ecco i principali campi semantici con alcuni esempi (Walczak 1999: 55–57; Dąbrowska 1998: 35–38):

Sfera spirituale

- Vita spirituale dell'uomo: *duch* [spirito], *duśa* [anima], *rozum* [ragione], *czucie* [sentimento], *wiedza* [conoscenza], *pamięć* [memoria], *wiara* [credenza], *nadzieja* [speranza], *miłość* [amore], *gniew* [rabbia], *strach* [paura], *żał* [rammarico].

- Religione e morale: *bóg* [dio], *cud* [miracolo], *czart* [diavolo], *grzech* [peccato], *mara* [demone], *kara* [pena], *raj* [paradiso], *wina* [colpa].
- Mondo e vita: *być* [esistenza], *życie* [vita], *śmierć* [morte], *początek* [inizio], *koniec* [fine], *stan* [stato], *czas* [tempo], *osoba* [persona], *znak* [segno], *imię* [nome], *cześć* [virtù], *chwała* [gloria], *sława* [fama], *wieść* [notizia], *moc* [potere], *siła* [forza], *twór* [creazione].
- Qualità spirituali dell'uomo: *dobry* [buono], *zły* [cattivo], *mądry* [saggio], *szczodry* [generoso], *skąpy* [avaro], *leń* [pigro], *szczerzy* [sincero], *chytry* [astuto], *łagodny* [dolce].

Sfera materiale

- Morfologia del terreno e minerali: *ziemia* [terra], *góra* [montagna], *dół* [pendice], *brzeg* [bordo], *jar* [gola], *jama* [cavità], *jaskinia* [grotta], *pole* [campo], *kamień* [pietra], *glaz* [roccia], *krzemień* [selce], *glina* [argilla], *żelazo* [ferro], *srebro* [argento], *złoto* [oro].
- Idrologia: *woda* [acqua], *morze* [mare], *rzeka* [fiume], *strumień* [corrente], *bagno* [palude], *bloto* [fango], *lód* [ghiaccio], *kra* [banchisa].
- Termini astronomici e meteorologici: *dzień* [giorno], *noc* [notte], *świt* [alba], *brzask* [alba], *wieczór* [sera], *południe* [mezzogiorno], *wiosna* [primavera], *lato* [estate], *jesień* [autunno], *zima* [inverno], *deszcz* [pioggia], *rosa* [rugiada], *śnieg* [neve], *cień* [ombra], *obłok* [nube], *chmura* [nuvola], *tęcza* [arcobaleno], *burza* [tempesta], *grom* [tuono], *piorun* [fulmine], *słońce* [sole], *gwiazda* [stella], *niebo* [cielo].
- Vegetazione: *dąb* [quercia], *buk* [faggio], *grab* [carpino], *sosna* [pino], *lipa* [tiglio], *topola* [pioppo], *jabłoń* [melo], *śliwa* [susino], *orzech* [noce], *brzoza* [betulla], *olcha* [ontano], *wierzba* [salice], *dynia* [zucca], *grzyb* [fungo].
- Animali: *niedźwiedź* [orso], *tur* [uro], *wilk* [lupo], *lis* [volpe], *jeleń* [cervo], *zając* [lepre], *dzięcioł* [picchio], *wrona* [cornacchia], *mucha* [mosca], *ryba* [pesce], *wąż* [serpente].
- Corpo umano e animale: *głowa* [testa], *ręka* [braccio], *noga* [gamba], *czoło* [fronte], *broda* [mento], *bark* [spalla], *łokieć* [gomito], *gęba* [muso], *bok* [fianco], *plecy* [schiena], *żebro* [costola], *wątroba* [fegato], *biodro* [anca], *ucho* [orecchio], *oko* [occhio], *dłoń* [mano], *pięść* [pugno], *palec* [dito], *stopa* [piede].
- Vita familiare: *ojciec* [padre], *matka* [madre], *stryj* [zio paterno], *wuj* [zio], *brat* [fratello], *siostra* [sorella], *macocha* [matrigna], *teść* [suocero], *syn* [figlio].
- Vita sociale: *czeladź* [servitù], *śługa* [servo], *chłop* [contadino], *sąsiad* [vicino], *gość* [ospite, visitatore], *wróg* [nemico], *przyjaciół* [amico], *plemię* [tribù], *gromada* [gruppo], *karczma* [osteria], *wódz* [capo], *wojska* [eserciti], *wojewoda* [voivoda], *twierdza* [fortezza], *łuk* [arco], *strzala* [strale].
- Vita agricola: *gospodarz* [ospite, anfitrione], *pasterz* [pastore], *stróż* [custode], *rola* [terra agricola], *radło* [ardiglione], *plug* [aratro], *żyto* [segale], *pszenica* [grano], *jęczmień* [orzo], *owies* [avena], *proso* [miglio], *len* [lino], *obora* [fienile], *stodola* [stalla], *ściana* [muro], *okno* [finestra].

- Qualità fisiche degli uomini, animali, oggetti: *chudy* [magro], *tlusty* [grasso], *wysoki* [alto], *niski* [basso], *zdrowy* [sano], *chory* [malato], *biały* [bianco], *żółty* [giallo], *prosty* [dritto], *krzywy* [curvo].
- Nomi di attività e stati: *być* [essere], *mieć* [avere], *chcieć* [volere], *lubić* [piacere], *móc* [potere], *pić* [bere], *jeść* [mangiare], *dać* [dare], *nieść* [portare], *słyszeć* [udire], *czuć* [sentire], *iść* [andare, a piedi], *jechać* [andare, con un mezzo di locomozione], *plakać* [piangere], *śmiać się* [ridere], *spać* [dormire], *siedzieć* [sedere].

Nel patrimonio lessicale ereditato prevalgono i termini autoctoni (di origine proto-slava). Tra questi si trovano anche prestiti dalle lingue dei popoli confinanti con i Proto-Slavi. I più numerosi sono i prestiti germanici: *chleb* [pane], *izba* [stanza], *kupić* [comprare], *ksiądz* nel significato ‘książę, władca’ [principe, imperatore], *lek* [medicina] i *lekarz* [medico], *lichwa* [usura], *miecz* [spada], *myto* [pedaggio], *plug* [aratro], *pieniądz* [denaro]. L’influenza germanica è evidente in alcuni prestiti dal latino, ad esempio *cesarz* [imperatore], *deska* [tavola], *lew* [leone], *ocet* [aceto], *osioł* [asino]. Un prestito diretto proto-slavo dal latino è il termine *wino* [vino].

3.4. I primi prestiti

Nell’era pre-alfabetizzata, il patrimonio lessicale ereditato è stato arricchito da prestiti linguistici. Come accennato in precedenza, il polacco ha ripreso dal ceco il vocabolario legato al cristianesimo. Il ceco, a sua volta, ha ripreso la terminologia cristiana da due fonti: dall’antico russo ortodosso e dal tedesco. Il vocabolario legato alla nuova religione in terra ceca subì un processo di slavizzazione e penetrò nella lingua polacca senza subire grandi cambiamenti (Walczak 1999: 57–59). In questo modo nel vocabolario polacco sono entrati termini di diversa origine (principalmente greca e latina), il cui tratto comune è quello di essere giunti nella lingua polacca dal ceco.

Dal greco, passando per il paleoslavo ecclesiastico e il ceco, è arrivato il termine *cerkiew* [chiesa ortodossa] (prima *cyrkiew*, fino al XVI secolo sinonimo del lemma *kościół* [chiesa]) e i calchi paleoslavi *Bogurodzica* [Madre di Dio] (prima *Bogorodzica*) e *blogosławić* [benedire]. La maggior parte della terminologia cristiana è entrata nella lingua ceca (e anche in quella polacca) dall’Occidente. Attraverso il greco, il latino e il ceco sono arrivate le parole *anioł* [angelo] (latino *angelus*), *ewangelia* [vangelo] (latino *evangelium*), *apostoł* [apostolo], *diabeł* [diavolo], *kolęda* [canto natalizio] e altre. Hanno percorso una strada più breve (dal latino attraverso il ceco) le parole *pacierz* [preghiera] (dal *pater noster*), *poganin* [pagano] (latino *paganus*).

Nel processo di acquisizione della terminologia cristiana da parte della lingua ceca, un ruolo significativo è stato svolto dalla mediazione tedesca. Hanno seguito il percorso greco-latino-tedesco-ceco, tra gli altri, anche i seguenti termini: *biskup* [vescovo], *jałmużna* [elemosina], *kruchta* [vestibolo], *mnich* [monaco]. A loro volta hanno seguito il percorso latino-tedesco-ceco, tra gli altri, i seguenti termini: *bierzmować* [confermare] (ant. *birzmować*), *klasztor* [convento], *kościół* [chiesa], *krzest* [battesimo], *krzcić* [battesimare], *krześcijanin* [cristiano] (nel XVI secolo la *k* è sostituita da *ch*), *msza*

[messa], *nieszpór* [vespro], *ofiara* [offerta], *oltarz* [altare], *opat* [abbate], *pielgrzym* [pellegrino], *proboszcz* [parroco], *przeor* [priori], *żegnać* [farsi il segno della croce].

Meno numerosi sono i prestiti non legati al cristianesimo (o legati con esso, ma indirettamente) della lingua polacca dell'epoca pre-alfabetizzata. Con grande probabilità si tratta di prestiti dal latino. Si tratta dei seguenti termini: *lacina* [latino], *sobota* [sabato], *marzec* [marzo], *maj* [maggio], *szkoła* [scuola]. Dal ceco la lingua polacca ha acquisito *berło* [scettro], dal tedesco *olej* [olio], *pieprz* [pepe]. I prestiti dal tedesco (spesso passati prima attraverso il ceco) includono, tra gli altri, i seguenti termini: *barwa* [colore], *blawat* [fiordaliso], *bursztyn* [ambra], *chwila* [momento], *herb* [stemma], *jedwab* [seta], *perla* [perla], *rycerz* [cavaliere]. Questi prestiti testimoniano i rapporti commerciali che legavano la Polonia e la Germania dell'epoca.

4. Monumenti della lingua polacca

Prima dell'adozione del cristianesimo, i polacchi non conoscevano la scrittura. Il saper scrivere arrivò con il clero. Va ricordato che la prima lingua del cristianesimo (e della vita sociale) era il latino, pertanto i testi più antichi della cultura polacca (documenti, annuari, cronache) erano scritti in questa lingua. A volte questi testi contenevano elementi della lingua polacca: si trattava principalmente di nomi propri, geografici e personali. Quando in un documento era necessario menzionare il nome di un principe, di una città, di un fiume o di un villaggio, riemergeva in questi nomi la forma polacca. Pertanto i nomi propri sono le prime parole polacche attestate nella scrittura. Apparivano relativamente raramente nei testi latini. Fino alla metà del XII secolo ne furono trascritti pochi, i più importanti sono testi polacchi, in latino, sono: il *Geografo Bavarese* (metà del IX secolo; descrizione di carattere geografico-storico contenente un elenco delle tribù slave), *Dagome iudex* (del 990 circa, documento in cui Mieszko I affida lo Stato alla protezione del Papa), *Cronaca di Thietmar* (tra la fine del X e l'inizio dell'XI secolo). Il monumento più importante che segna una cesura nella periodizzazione della storia della lingua polacca è la **Bolla di Gniezno** datata al 1136. È chiamata anche "Bolla d'oro", per via del ricco e interessante materiale linguistico che contiene. Contiene 410 nomi di luoghi e persone polacchi. Si tratta dei nomi di città e villaggi appartenenti all'arcivescovado di Gniezno o tenuti a versare determinati tributi a suo favore, nonché dei nomi dei coloni e dei sudditi dell'arcivescovo.

Particolarmente degno di nota è *Księga henrykowska* [il Libro di Henryk] (redatto intorno al 1270). Oltre ad attestare nomi di luoghi, contiene la prima frase in lingua polacca. Essa recitava: *Daj, ać ja pobruczę, a ty poczywaj* [Dammi, io macinerò e tu riposa]. Si tratta di una frase rivolta alla moglie che aveva difficoltà a macinare con la macina; il marito offre alla moglie il suo aiuto.

Bogurodzica – probabilmente il testo polacco più antico (prime due strofe). È anche il primo inno, non ufficiale, della Polonia. La più antica copia conservata di questa canzone risale all'inizio del XV secolo, ma si basa su un testo probabilmente scritto nel XIII secolo.

Il più antico monumento prosaico è costituito dai **Kazania świętokrzyskie** [Sermoni della Santa Croce]. Il manoscritto fu ritrovato nel 1890, era incompleto e gravemente

danneggiato, sotto forma di diciotto strisce di pergamena utilizzate per rilegare un codice latino conservato nel monastero benedettino di Święty Krzyż [Santa Croce] (da cui il nome del reperto). *Kazania* risalgono alla metà del XIV secolo, ma si tratta di una copia di un originale più antico della fine del XIII o dell'inizio del XIV secolo. Il testo è scritto in polacco e contiene citazioni in latino. Le prediche appartengono al cosiddetto genere delle prediche accademiche, destinate a un pubblico colto. Contengono molti elementi caratteristici dello stile retorico dell'epoca. Dalla fine del XIV secolo aumenta il numero dei testi polacchi e cresce la loro varietà. Tra i testi importanti per la letteratura polacca vanno annoverati: ***Psalterz floriański*** [Salterio di Floriano]. La prima traduzione conservata dei salmi risale alla fine del XIV secolo e all'inizio del XV secolo. Contiene i testi dei salmi in tre lingue: latino, polacco e tedesco. Il libro era probabilmente destinato alla regina di Polonia, Jadwiga. Il libro è riccamente miniato e si distingue per la sua bella calligrafia. Attualmente è conservato nella Biblioteca Nazionale di Varsavia. Le più antiche ***rotte dei giuramenti giudiziari*** risalgono alla fine del XIV secolo. Si tratta di testimonianze rese sotto giuramento durante i processi dalle parti e dai testimoni. Le rotte costituiscono una fonte inestimabile per lo studio della storia della lingua polacca. Sono gli unici testi medievali datati con precisione e localizzati. Sono anche i più vicini alla lingua polacca parlata all'epoca.

Kazania gnieźnieńskie [i Sermoni di Gniezno] risalgono all'inizio del XV secolo e costituiscono la seconda raccolta, comprendente dieci omelie polacche. Erano rivolti a un vasto pubblico e il loro linguaggio era simile a quello colloquiale. Attualmente è conservato nella Biblioteca Cattedrale di Gniezno. Prima della metà del XV secolo fu redatto ***Żywot świętego Błażeja*** [la Vita di San Biagio], conservato in parte. Il documento è un esempio di letteratura apocrifia. Alla metà del XV secolo risale il più ampio documento della prosa medievale polacca, ovvero la prima traduzione polacca della Bibbia, ***Biblia królowej Zofii*** [la Bibbia della regina Sofia] (il nome del documento deriva dal nome della regina Sofia, che era la quarta moglie del re polacco Ladislao Jagellone). Ad oggi è sopravvissuto solo un frammento della traduzione dell'Antico Testamento. Un altro nome dell'opera è ***Biblia szarospatacka*** [Bibbia di Sárospatak], dal nome della località di Sárospatak in Ungheria, dove il libro si trovava fino alla Seconda guerra mondiale. Alla metà del XV secolo risalgono le più antiche traduzioni polacche degli **statuti giuridici**, che fino ad allora erano stati redatti in latino. A questo periodo risalgono anche alcune opere in versi: ***La leggenda di Sant'Alessio*** e ***Rozmowa mistrza Polikarpa ze śmiercią*** [Il dialogo del maestro Policarpo con la morte]. Della fine del XV e dell'inizio del XVI secolo sono invece ***Rozmyślenia przemyskie*** [le Meditazioni di Przemyśl] (opera apocrifia che racconta la vita della Sacra Famiglia) e ***Psalterz puławski*** [il Salterio di Puławy].

L'elenco dei monumenti linguistici dell'antica Polonia comprende solo i testi più importanti e più noti. Ovviamente è impossibile elencare tutti gli altri testi minori, che forniscono molte informazioni interessanti sullo stato della lingua polacca nel suo periodo di sviluppo più antico (cfr. Walczak 1999: 69–73; Borawski, Cybulski 2021).

Bibliografia

- Borawski S., Cybulski M. (a cura di), 2021, *Historia języka polskiego jako doświadczenia wspólnotowego*, vol. 1, Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Borawski S., Cybulski M., 2021, *Początki piśmiennictwa polskiego i jego wczesne pomniki*, [in:] S. Borawski, M. Cybulski (a cura di), *Historia języka polskiego jako doświadczenia wspólnotowego*, vol. 1, Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, pp. 51–74.
- Borawski S., Uźdźicka M. (a cura di), 2021, *Historia języka polskiego jako doświadczenia wspólnotowego*, vol. 2, Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Dąbrowska A., 1998, *Język polski*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Długosz-Kurczabowa K., Dubisz S., 1998, *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Dubisz S., 2002, *Język – historia – kultura (wykłady, studia, analizy)*, Warszawa: Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego.
- Klemensiewicz Z., 1980, *Historia języka polskiego*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Moszyński L., 1984, *Wstęp do filologii słowiańskiej*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Urbańczyk S. (a cura di), 1992, *Encyklopedia języka polskiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Walczak B., 1999, *Zarys dziejów języka polskiego*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

■ **Anna Lenartowicz-Zagrodna**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0001-8500-6476>
■ anna.zagrodna@uni.lodz.pl
■

Polsko-łacińskie kontakty językowe w pigułce

1. Wprowadzenie – 2. Zwięzła historia polsko-łacińskich kontaktów językowych
– 2.1. Zaślubiny z łaciną – 2.2. Łacińskie średniowiecze – 2.3. Łaciński renesans
– 2.4. Łaciński barok – 2.5. Zmierzch dominacji łaciny – 3. Zakończenie. Łacina wokół
nas – trwałość dziedzictwa

1. Wprowadzenie

Choć łacina to język martwy, towarzyszy Polakom na co dzień w wielu dziedzinach życia. Kojarzy się przede wszystkim z tradycją, prestiżem, nauką, religią i uniwersalnością. Przez wieki obecna na dworach polskich królów, w kancelariach książęcych i sądach miejskich, w szkołach i na uniwersytetach, w klasztorach i kościołach, a także w dziełach rodzimych autorów była istotnym motorem napędzającym rozwój polskiej kultury. Łacina pełniła funkcję języka władzy państwowej, życia religijnego, nauki, prawa, dyplomacji i literatury. Jej znajomość oznaczała przynależność do świata ludzi wykształconych i otwierała drzwi do zachodnioeuropejskiego kręgu kulturowego.

2. Zwięzła historia polsko-łacińskich kontaktów językowych

2.1. Zaślubiny z łaciną

Na początek warto uświadomić sobie ważną rzecz: Polacy – podobnie jak Włosi – posługują się alfabetem łacińskim, zwanym łacinką, czyli zbiorem znaków literowych wywodzącym się z systemu opracowanego do zapisu łaciny. Nie było to bynajmniej rozwiązanie jedyne ani oczywiste – istniały przecież inne systemy piśmiennicze (np. alfabet grecki, hebrajski, syryjski etc.), za pomocą których potencjalnie można byłoby zapisywać język polski. Dość wspomnieć, że część Słowian (a wszak Polacy są Słowianami) przyjęła cyrylicę, czyli alfabet oparty na piśmie greckim, dostosowanym do potrzeb języków słowiańskich przez świętych Cyryla i Metodego. Cyrylicą zapisywane są języki wschodniosłowiańskie (rosyjski, ukraiński, białoruski) oraz południowosłowiańskie (bułgarski, serbski, macedoński).

— — — — —

Dlaczego zatem Polacy nie poszli w te ślady? Jest to efekt decyzji powziętej przez pierwszego historycznego władcę Polski Mieszka I, który przyjął chrzest w obrządku łacińskim (nie greckim) prawdopodobnie w roku 966. Skutki tej decyzji miały nie tylko wymiar religijny i polityczny (datę tę uważa się za symboliczny początek państwa polskiego i chrystianizacji), ale też kulturalny. Polacy przekroczyli granicę kultury mówionej i weszli w przestrzeń kultury piśmienniczej, zachodnioeuropejskiej, w której język łaciński funkcjonował jako główny nośnik wiedzy i komunikacji. Podkreślmy: wcześniej kształtujący się wraz z polską państwowością język polski nie dysponował własnym systemem pisma – istniał wyłącznie w formie ustnej (Walczak 2017). Przyjęcie chrztu w obrządku łacińskim oznaczało przyswojenie łacińskiego alfabetu, który z czasem dostosowywany do potrzeb mowy polskiej, umożliwił jej zapis (Lisowski 2010). Gdyby Mieszko I zdecydował się na chrzest w obrządku greckim, dziś zapewne pisalibyśmy cyrylicą.

Pierwsze kontakty Polski z łaciną pisaną zapewnili duchowni, którzy przywozili ze sobą książki, głównie o tematyce religijnej (Walczak 1993). Istniała bowiem potrzeba szeroko zakrojonej akcji chrystianizacyjnej. Warto zauważyć, że w średniowieczu książka była dobrem nieporównywalnie cenniejszym niż dzisiaj. Jeśli nie była zdobiona iluminacjami, mogła kosztować tyle, co cała wieś, gdy była bogato zdobiona – nawet kilka wsi (Mikołajczak 1999: 58–61).

Od około 1046 r. zaczęły powstawać na polskich ziemiach skrytoria, czyli miejsca, gdzie przepisywano księgi. Pierwsze założono w Tyńcu, dokąd sprowadzono benedyktynów. To właśnie tam odnotowano szybki wzrost liczby księzek: około 1100 r. powstało zaledwie siedem odpisów, ale już w 1110 r. ponad pięćdziesiąt i to o różnorodnej tematyce. Skrytoria rozwijały się m.in. także w Gnieźnie, Krakowie i Płocku – miastach, które łączyła rola centrów administracyjnych i kościelnych, a więc miejsc, gdzie skupiała się władza duchowna i świecka (Mikołajczak 1999: 61–63).

Łacina stała się też językiem kontaktów międzynarodowych i zagranicznych poselstw. Była językiem władzy i władców, którzy dzięki jej znajomości mogli wchodzić w świat dyplomacji europejskiej. Przykładem jest Mieszko II Lambert, król Polski w latach 1025–1031, który jako pierwszy nasz władca posługiwał się łaciną zarówno w mowie, jak i w piśmie. Znajomość tego języka była cechą ludzi wykształconych – władców nieznających łaciny określano mianem *idiotae*, znających – *litterati* (Mikołajczak: 1999: 63–65). Łacina stała się więc wyraźnym wyznacznikiem statusu społecznego i dostępu do wiedzy. Córką Mieszka II imieniem Gertruda uchodzi natomiast za pierwszą pisarkę w dziejach naszej literatury: stworzyła zbiór 96 modlitw w języku łacińskim (Sztachañska 2016: 49–58).

Wraz z rozwojem struktur państwowych pojawiła się też potrzeba profesjonalnej organizacji kancelarii książęcej. Jednym z jej głównych zadań było prowadzenie korespondencji dyplomatycznej oraz spisywanie dokumentów. Najstarszym zachowanym świadectwem tego typu działalności jest zredagowany po łacinie *Dagome iudex* (ok. 990 r.) – dokument, w którym Mieszko I oddawał swoje państwo w opiekę papieżowi.

Językiem pierwszych powstających na ziemiach polskich tekstów była zatem łacina. Z początku dominowały teksty religijne, głównie w postaci kopii pism liturgicznych i modlitewników. Oprócz nich powstawały także utwory hagiograficzne, czyli żywoty świętych,

— — — — —

mające popularyzować ideały wiary chrześcijańskiej przez wzorce osobowe, jak choćby żywoty św. Wojciecha czy św. Stanisława (Plezia 1987). Zatrudnieni na dworach mnisi (jako osoby wykształcone) sporządzali też dokumenty dotyczące funkcjonowania państwa. Powtarzalność ich formy doprowadziła z czasem do rozwoju stylu urzędowego (w tym kancelaryjnego) oraz tworzenia skodyfikowanych wzorów listów dyplomatycznych i schematów epistolograficznych, będących wyrazem wysokiej kultury urzędowej i językowej (Rolska 1993; Zdunkiewicz-Jedynak 2008: 162–170; Woźniak 2021: 261–263). Należy też wspomnieć o pierwszych rocznikach i kronikach, dokumentujących dzieje kraju. Można tutaj wymienić takich autorów, jak Gall Anonim, Wincenty Kadłubek, Janko z Czarnkowa czy Jan Długosz. To właśnie oni kształtowali polską świadomość historyczną, a czynili to za pomocą łaciny.

Warto podkreślić, że w pierwszych wiekach chrześcijaństwa w Polsce łacina miała charakter elitarny, a jej zasięg ograniczał się głównie do duchownych oraz dworu, przy czym sam dwór składał się w dużej mierze z duchownych pochodzenia obcego. Łacina była więc symbolem przynależności do kultury zachodnioeuropejskiej i chrześcijańskiej, językiem wysokoprestiżowym i napływowym, ale jednocześnie pożądanym – stanowiła bowiem klucz do wiedzy, dyplomacji i władzy.

2.2. Łacińskie średniowiecze

W średniowieczu łacina, początkowo ograniczona do elit duchownych i dworskich, zaczęła stopniowo poszerzać krąg swoich odbiorców. Proces ten był wynikiem przemian politycznych, społecznych i edukacyjnych, jakie zachodziły w Polsce na przestrzeni XIII i XIV w.

Jednym z przełomowych momentów historycznych, który wpłynął na zwiększenie zasięgu oddziaływania języka łacińskiego, stało się stłumienie buntu wójta Alberta w latach 1311–1312. Zatrzymajmy się przy nim na chwilę. W początkach XIV w. polskie miasta były areną poważnych napięć między różnymi grupami społecznymi i narodowościowymi. Trzeba bowiem pamiętać, że w Polsce miasta były zakładane na tak zwanym prawie niemieckim (np. prawie magdeburskim czy lubeckim), a zasadźcami (czyli osobami, którym władca powierzał założenie miasta) byli osadnicy z Niemiec. W efekcie w polskich miastach dużą część ludności stanowili Niemcy, a niemiecki funkcjonował jako język administracji i prawa miejskiego, codziennego życia mieszczan, w którym omawiano m.in. sprawy biznesowe, a także język sądów miejskich – zatem ogólnie jako język elit miejskich (Klemensiewicz 1981: 76). Niemieckie mieszczaństwo w XII i XIII w. zaczęło dążyć do zwiększenia swoich wpływów politycznych i sądowych, często wbrew interesom miejscowego, polskiego rycerstwa i dworu książęcego. Kulminacją tych napięć stał się wspomniany bunt wójta Alberta w Krakowie w latach 1311–1312, stłumiony przez Władysława Łokietka (Grabowska 2013).

Po upadku niemieckiego mieszczaństwa w Krakowie język niemiecki, dotąd dominujący w księgach miejskich i sądownictwie, zaczął tracić na znaczeniu. W jego miejsce, zgodnie z nakazem Łokietka, wkroczyła łacina, która stała się językiem praktyki sądowej i administracyjnej. Od tej pory pisarze sądowi musieli obowiązkowo znać zarówno łacinę, jak i język polski (Jasienica 1979: 282; Okniński 2018: 144). Trzeba jednak zauważyć, że używana w sądach łacina była zwykle pełna barbaryzmów – naleciałości językowych

wynikających ze zderzenia jej ze strukturą języka polskiego. Urzędnicy, pisarze sądowi, sędziowie i świadkowie znali bowiem łacinę w wymiarze praktycznym, często wyuczoną w szkołach katedralnych lub parafialnych, ale nie zawsze biegle, niektórzy zaś znali tylko określone formuły (albo raczej pewne hasła), które w wyniku częstego powtarzania ulegały modyfikacjom i zniekształceniom. Nie była to zatem łacina wzorcowa (Weyssenhoff-Brożkova 1960, 1991).

Dążenie do konsolidacji państwa przez kolejnego polskiego króla Kazimierza Wielkiego również wpłynęło na wzmocnienie roli łaciny. W połowie XIV w. podjęto próbę spisania zwyczajowego prawa każdej dzielnicy w jednolitej formie – właśnie po łacinie. Efektem tego przedsięwzięcia były rękopiśmienne Statuty piotrkowsko-wislickie, które, choć powstały w języku łacińskim, już w XV w. zaczęto tłumaczyć na polski. Ich najstarszą i najdokładniejszą redakcję stanowił przekład Świetosława z Wojcieszyna, dziś bezcenny pomnik dawnej polskiej terminologii prawniczej (Zajda 1990; 2001). W 1506 r. ukazał się natomiast Statut Łaskiego – pierwszy drukowany zbiór praw w Polsce, również sporządzony po łacinie. Jednak w miarę upływu czasu tworzone coraz więcej przekładów tekstów prawnych na język polski, co przyczyniło się do rozwoju polskiej leksyki prawniczej i stylu urzędowego (Szczepankowska 2006).

Równolegle z przemianami w sferze prawa rozwijała się sieć szkolnictwa. Od XII w. zaczęto zakładać szkoły katedralne, a od XIII w. szkoły parafialne i przykościelne, dostępne także dla przedstawicieli mieszczaństwa. Nauczano w nich głównie gramatyki łacińskiej oraz umiejętności czytania i pisania. Łacina zaczęła zatem przenikać do sfery świeckiej – przestała być domeną wyłącznie duchownych i dworu, stawała się coraz dostępniejsza dla szerokich warstw społecznych.

Kulminacją tych procesów było otwarcie Akademii Krakowskiej w 1364 r. Był to drugi uniwersytet w tej części Europy – po uniwersytecie praskim – i od samego początku odgrywał ogromną rolę w kształtowaniu polskiej kultury intelektualnej. Akademia rozpoczęła działalność na trzech wydziałach: sztuk wyzwolonych, medycyny i prawa, przy czym szczególny nacisk położono na praktyczne przygotowanie studentów prawa poprzez obowiązkowe praktyki sądowe. Początkowo brakowało najbardziej prestiżowego wydziału teologii, którego powołanie nastąpiło dopiero po roku 1400. Akademia, przekształcona później w Uniwersytet Jagielloński, zasłynęła także z powołania w 1406 r. samodzielnych katedr matematyki i astronomii – pierwszych tego typu w Europie (Mikołajczak 1999: 115–127).

Łacina funkcjonowała w Akademii Krakowskiej nie tylko jako język wykładowy, lecz także język życia studenckiego. Była obecna w poezji żakowskiej, w przedstawieniach teatralnych organizowanych przez studentów, w oficjalnych uroczystościach oraz w codziennych interakcjach uczonych i studentów. W rezultacie tych procesów społecznych i historycznych łacina przestała być językiem zamkniętym wyłącznie w kręgu duchownych i elity dworskiej (zatem językiem religii i dokumentów państwowych). Stała się dobrem dostępnym także dla mieszczaństwa i szerokiego grona osób świeckich, językiem kultury, nauki i praktyki prawnej.

Naturalnym efektem rozszerzenia kręgu użytkowników było pojawienie się tekstów literackich, w których łacina zaczęła stykać się z językiem rodzimym. Na przełomie XIV

i XV w. powstał słynny trójjęzyczny *Psalterz floriański*, łączący łacinę, polski i niemiecki. Jednocześnie w dokumentach sądowych i urzędowych coraz częściej w teksty łacińskie wplatano polskie formuły. Księgi ziemskie, sporządzane po łacinie, zawierały fragmenty w języku polskim, głównie formuły prawne i rotę przysięg sądowych (Kuźmicki 2013; Trawińska 2014: 97–133).

Ten ścisły kontakt obu języków miał daleko idące konsekwencje. Polszczyzna zaczęła przejmować elementy gramatyki, składni i leksyki łacińskiej, wzbogacając swoje zasoby i struktury składniowe. Jednocześnie łacina używana w praktyce sądowej i urzędowej była często deformowana pod wpływem polskich wzorców językowych, co prowadziło do powstania łaciny pełnej barbarizmów i hybryd językowych.

2.3. Łaciński renesans

Wraz z nadejściem renesansu zmieniło się postrzeganie łaciny zarówno w Polsce, jak i w całej Europie. Wiek XV przyniósł przełomowe wydarzenie – wynalezienie druku przez Johanna Gutenberga około 1440 roku. Wkrótce rozwój drukarni sprawił, że książka stała się znacznie tańsza i dostępna. Po raz pierwszy w historii przeciętny mieszczanin mógł zetknąć się z książką: kupić ją na straganie. W początkowym okresie druku zdecydowana większość publikacji ukazywała się w języku łacińskim, który pełnił funkcję wspólnego języka uczonych i elit kulturowych. Polskojęzyczne książki zaczęto drukować nieco później – pierwszymi takimi dziełami były *Historyja umęczenia Pana naszego Jezusa Chrystusa* z ok. 1508 r. i *Raj duszny* Biernata z Lublina z 1513 r., a dopiero w latach 20. XVI w. zaczęły ukazywać się lawinowo kolejne publikacje w języku polskim.

Renesans to epoka, która przyniosła hasła odnowy duchowej i językowej poprzez powrót do klasycznych wzorców. Kulturę antyczną uczyniono najważniejszym źródłem inspiracji, przy czym wysunięty został postulat dbałości o język i ideę powracania do źródła (*ad fontes*). Zaczęto więc prowadzić pogłębione studia nad literaturą grecką i rzymską, tłumaczono oraz wydawano najwybitniejsze dzieła starożytności, przywracając oryginalny blask językowi i kulturze antyku. Odtąd łacina klasyczna, wzorowana na twórczości Cyserona, uznawanego za najlepszego retora starożytności, stała się celem wysiłków filologów i uczonych.

Na marginesie można dodać, że taki przesadny nacisk na czystość języka łacińskiego doprowadził do kultu puryzmu, czyli rygorystycznego oczyszczania łaciny ze wszelkich późniejszych naleciałości. Niektórzy puryści głosili nawet, że nie można używać innych słów niż Cyserońskie¹. Paradoksalnie, reakcją na to zjawisko była poezja makaroniczna, czyli maniera stylistyczna polegająca na programowym psuciu języka przez mieszanie

¹ Giovannus Petrus Maffeus (1533–1603), włoski jezuita w swej *Historii Indii*, nie zdecydował się użyć na określenie armaty łacińskich nazw (np. *canno* lub *tormentum ignivomum*), właśnie dlatego, że nie używał ich Cyseron. Maffeus szcharakteryzował więc armatę za pomocą peryfrazy w następujący sposób: „nowe maszyny, cechujące się precyzją i godnym podziwu kunsztem, wykonane z lanego spiżu na kształt podłużnej i równomiernie wygładzonej tuby, które napięte nie za pomocą lin czy rzemieni miotają pojedyncze pociski, ale w niepojęty dla starożytnych sposób na skutek przyłożonych na końcu przez wąską dziurę ogników, rozprzestrzeniających się gwałtownie z wielokrotnym wzrostem dzięki odpowiedniej mierze siatowego i siarkowego prochu, wyrzucają z rozwartej paszczy wsadzone żelazne kule, łańcuchy i inne czopy, czemu towarzyszą podobne do piorunów błyskawice wydobywające się z przerażającym hukiem” (Lenartowicz-Zagrodna 2020: 89).

łaciny z językami narodowymi, mająca wywołać komiczny efekt. Zapoczątkowana w XV w. w Padwie przez Włochów takich jak Tito Odasi (*Macaronea*) i Teofilo Folengo (*Baldus*) szybko dotarła także do Polski, głównie za sprawą studentów kształcących się na włoskich uniwersytetach. Piotr Roizjusz (*In Lituanicam peregrinationem*), Jan Kochanowski (*Carmen macaronicum*) i Stanisław Orzelski (*Makaronica*) stworzyli żartobliwe utwory pisane w stylu makaronicznym, dowodząc swojego kunsztu językowego i dystansu do nadmiernej pedanterii językowej (Klemensiewicz 1981: 402–403). Oto przykład:

Est prope wysokum celeberrima silva Krakovum,
Quercubus insignis, multo miranda żołądzio,
Istuleam spectans wodam, Gdańskumque gościńcum;
Dąbie nomen habet, Dąbie dixere priores.

Hanc ego, cum suchos torreret Syrius agros,
Et rozganiaret non mądra canicula żakos,
Ingredior, multum de conditione żywota
Deque statu vitæ mecum myślądo futuras.

Ecce autem mężos video adventare quaternos,
Dissimiles habituque oris, et dispare barwa:
Quorum unus szara vestibat terga kapica,
Praecinctus tłustum nodoso fune żywotum,
Olli summo ingens błyskabat vertice pleszus,
Et noga drewnianum calcabat nuda trzewikum
(Jan Kochanowski, *Carmen Macaronicum. De eligendo vitae genere*)

Renesansowe uniwersytety europejskie, w tym także Akademia Krakowska, oferowały systematyczną naukę literatury, filozofii i języków klasycznych. Łacina stała się symbolem wykształcenia. Na studia zagraniczne do Padwy, Bolonii, Rzymu i Paryża zaczęli chętnie wyjeżdżać polscy humaniści, tacy jak Jan Kochanowski, Łukasz Górnicki, Marcin Kromer, Jan Zamojski, Klemens Janicki czy Andrzej Krzycki. Gruntowne studia pozwoliły im czerpać inspiracje z antycznych wzorców literackich, a także tworzyć teksty oryginalne i przekładowe zarówno po polsku, jak i po łacinie. Przykładem takiego dwujęzycznego polskiego autora jest Jan Kochanowski, który tłumaczył z łaciny na polski (np. *Psalterz Dawidowy*) oraz pisał utwory własne po łacinie (np. ody *Lyricorum libellus*, elegie *Elegiarum libri duo* i *Elegiarum libri IV*, epigramaty *Foricoenia*, sielanka *Dryas Zamchana polonice et latine. Pan Zamchanus latine*, satyrę polityczną *Gallo crocitant*) i własne po polsku (np. fraszki, pieśni, tragedia *Odpraw posłów greckich*, poemat heroikomiczny *Szachy*, poemat *Zuzanna* etc.) (Kwiatkowska 2024). Wpływ łaciny nie ograniczał się zatem wyłącznie do kwestii językowych. Renesansowi twórcy przenosili łacińskie wzorce poetyckie, wzbogacając polskie zasoby o nowe gatunki literackie, topikę, rodzaje strof i metrum oraz stylistykę. Na wzór antycznych mówców doskonalili też zdolności retoryczne.

Ważną rolę odegrali również tłumacze tekstów religijnych. Przekłady Biblii (jako tekstu wymagającego szczególnego pietyzmu translatorskiego) z łaciny przyczyniały się do rozwoju polszczyzny: składni, zasobów leksykalnych, synonimii, precyzji wypowiedzi, odcieni znaczeniowych (Lewaszkiewicz 1992; Kwilecka 2003). Zmagania tłumaczy, zwłaszcza tych

pierwszych, którzy przecierali szlaki, można porównać do pracy krawców: skromny garnitur języka polskiego starali się naddać i poszerzyć, by zmieściło się w niego potężne ciało łacińskiej mowy. Za przykład takich zmagania może posłużyć *Księga Syracha* w przekładzie Piotra Poznańczyka (1535, 1541). Pojawiło się w tym zabytku wiele miejsc świadczących o tym, że tłumacz poszukiwał właściwych ekwiwalentów dla łacińskich słów. Efektem tego było tworzenie szeregów synonimicznych: jednemu łacińskiemu wyrazowi odpowiadały dwa polskie. Oto garść przykładów: *equus admissarius* → *źrebiec* (*alias koń stadny*) (33,6); *figulus* → *zdun* (*alias garncarz*) (38,32); *furor* → *gniew* (*alias pierzchliwość*) (40,4); *non incendas carbones peccatoris* → *Nie rozżarzaj* (*alias nie rozniecąj*) *węgla grzeszników* (8, 13); *ingressus domus* → *weszcie domu* (*alias kruchtę*) (50,5); *psaltrix* → *skoczka* (*alias z tancznicą*) (9,4); *purpura* → *pawłoką* (*alias szarłatem*) (45,12); *vestigium* → *droga* (*alias slag*) (50,31); *vinculum* → *związanie* (*alias łańcuch*) (28,24); *virga* → *rozga* (*alias pręt*) (33,25); *vox* → *głos* (*alias dźwięk*) (43,18) (Lenartowicz-Zagrodna 2015: 251–265).

Wzorce łacińskie wywarły też ogromny wpływ na strukturę polskiego zdania. Od XVI w. można zaobserwować w Polsce rozwój hipotaksy, ponieważ – chcąc obejść na przykład łacińskie *ablativus absolutus* czy *accusativus cum infinitivo* – zaczęto budować wielokrotnie złożone wypowiedzenia. Łacina obfituje bowiem w obce polszczyźnie konstrukcje składniowe. Różnorodne sposoby ich tłumaczenia ilustrują przykłady wybrane ze wspomnianej *Księgi Syracha* Piotra Poznańczyka (Lenartowicz-Zagrodna 2015: 313–375). Widać, że nie było jednej, wypracowanej metody, ale liczne ścieżki i próby translatorskie:

a. Ablativus absolutus tłumaczony był m.in. przez zdania podrzędne okolicznikowe czasu, podrzędne przyczynowe lub imiesłów przysłówkowy uprzedni:

- *est in hominis dicione prohibere spiritum nec habet potestatem in die mortis nec sinitur quiescere ingruente bello* → nie jest <w mo>cy człowieczej zabronić duchu ani ma w mocy dzień śmierci, ani mu też będzie dopuszczono, aby odpoczywał, gdy nastaje boj jego;
- *Et deficiente vino, dicit mater Iesu ad eum* → a gdy nie stawało wino, rzekła matka Jezusowa do niego;
- *Haec illo loquente, multi crediderunt in eum* → kiedyż to zmówił miły Jezus, wiele Żydów uwierzyło jemu;
- *Per arentem alveum transivit Israel Iordanem istum, siccante domino deo vestro aquas eius donec transiretis* → po suchem dnu przeszliśmy Jordan ten to, bo jest Pan Bóg nasz osuszył wody jego;
- *Congregata multitudine ante petram dixitque eis* → zgromadziwszy mnóstwo przed skałą rzecze knim;
- *At illi continuo, relictis retibus, secuti sunt eum* → a oni natychmiast, opuściwszy sieci, naśladowali jego.

b. Accusativus cum infinitivo był niekiedy kalkowany (to jest oddawany zgodnie z łacińskim układem form), zmieniany na zdania podrzędne (np. okolicznikowe celu, dopełnieniowe), imiesłowy lub mowę niezależną:

- *et deprehendi nihil esse melius quam laetari hominem in opere suo et* → a poznałem nic nie być lepszego, jedno weselić się człowiekowi z dzieła swego;

- sed et in via stultus ambulans cum ipse insipiens sit omnes stultos aestimat → ale i po drodze szalony chodząc, gdy sam jest szalony, mniema być wszyscy takowe;
- cogitavi in corde meo abstrahere a vino carnem meam → umyśliłem w sercu mem, aby wina nie pożywało ciało moje;
- vidi [...] nihil permanere sub sole → uźrzałem [...] iż nic nie masz pewnego pod słońcem;
- viventes enim sciunt se esse morituros → bowiem ci, którzy żywią, wiedzą to na sie, iż umrą;
- et idcirco taeduit me vitae meae videntem mala esse universa sub sole et cuncta vanitatem atque afflictionem spiritus → a dlatego styskowało mi się w żywocie mem, widząc wszystkie rzeczy złe pod niebem a wszelka marność i udręczenie ducha;
- si dixerit sapiens se nosse non poterit repperire → aby chociaż rzekł: „Znam, iżem mądry”, tedy wzdym nie może należeć.

Przykłady rozbudowanej składni znaleźć można chociażby w traktatach Cyserona (słynącego z upodobania do okresów retorycznych), który stanowiły wzór dla polskich pisarzy i mówców, np.

Sed ut in Catone Maiore, qui est scriptus ad te de senectute, Catonem induxi senem disputantem, quia nulla videbatur aptior persona quae de illa aetate loqueretur quam eius qui et diutissime senex fuisset et in ipsa senectute praeter ceteros floruisset, sic cum accepissemus a patribus maxime memorabilem C. Laeli et P. Scipionis familiaritatem fuisse, idonea mihi Laeli persona visa est quae de amicitia ea ipsa disserteret quae disputata ab eo meminisset Scaevola (Cicero, *De amicitia*).

Cyceroński traktat *O przyjaźni* przełożył na język polski Bieniasz Budny (1603). W jego interpretacji daje się wyczuć pracę kilku pokoleń użytkowników (a może lepiej: budowniczych) polszczyzny – powyższy, skomplikowany składniowo fragment brzmiał bowiem u Budnego następująco:

Lecz jako w onych księgach, którem do ciebie o starości napisał, wprowadziłem Katona rozprawiającego z tej przyczyny, iż mi się żadna inna osoba nie zdała być godniejsza, która by o tym wieku rozprawować miała, nad osobę jego, jako tego, który i barzo długo był starym, i w samej starości nad inne był wzięty: tak też i w tych książkach zdała mi się do tego być godna osoba Lelijowa, aby to o przyjaźni przekładała, cokolwiek mógł pamiętać mój mistrz Scaevola z tej dysputacyjnej, którą niekiedy o tym miał Lelijus, ponieważ mamy tę wiadomość od ojców naszych, iż Lelijowa z Scypionową nie ledą przyjaźń i wielce godna pamięci była (Bieniasz Budny, *O przyjaźni*).

Do końca XVI w. łacina była w Polsce językiem dominującym w takich dziedzinach jak religia i liturgia, prawo i administracja, nauka (zwłaszcza medycyna, geografia, matematyka, astronomia). To właśnie z łaciny polszczyzna zaczerpnęła wiele słów należących do tych dziedzin – takich jak *fizyka*, *fabryka*, *apelacja*, *konkluzja*, *dekret*, *cyrograf*, *ewidencja*, *testament*, *legat*, *mandat*, *protestacja*, *prokurator*, *regestr*, *rezygnacja*, *inkwizycja*, *ordynacja*, *jurysdykcja*, *arenda*, *natura*, *okazja*, *profanować*, *opinia*, *reforma*, *senat*, *sens*, *skrypt*, *satysfakcja*. Łacina miała również znaczny wkład w rozwoju polskiej stylistyki, składni oraz literatury. Czynnikiem, który wpłynął na chwilowe ograniczanie roli łaciny w Polsce, była reformacja. Za jej sprawą do sporów religijnych wkroczyły języki narodowe. Nie oznaczało to jednak końca polsko-łacińskich kontaktów językowych.

2.4. Łaciński barok

Od XVII w. ponownie wzmocniło się znaczenie łaciny w Polsce, a to przede wszystkim za sprawą szerzącej się kontrreformacji. W ramach tego ruchu łacina funkcjonowała jako język nie tylko liturgii, ale także wykształcenia i życia publicznego.

Kluczową rolę odegrali jezuici, sprowadzeni do Braniewa w 1564 r. z inicjatywy biskupa warmińskiego Stanisława Hozjusza. Ich działalność edukacyjna była bezprecedensowa – zakładali kolegia w całym kraju (m.in. w Puławach, Wilnie, Kaliszu, Lublinie), a w chwili rozbiorów Polski funkcjonowało już ponad 55 takich szkół, kształcących około 200000 uczniów (Mikołajczak 1999: 186–192). Nauczanie prowadzono w nich wyłącznie po łacinie: od gramatyki, przez retorykę, aż po filozofię i teologię (Łukaszewska-Haberkowa 2010).

W tym samym czasie utrzymywało się w Polsce przekonanie o sarmackim pochodzeniu narodu polskiego. Wierzano, że Polacy wywodzą się od starożytnych Sarmatów, bliskich krewnych antycznych Rzymian. Zatem – w myśl idei sarmackiej – *Respublica Polona* postrzegana była jako bezpośrednia dziedziczka *Respublica Romana*. Łacina stała się w tym kontekście nie tylko narzędziem komunikacji, ale i symbolem przynależności do wielkiej tradycji cywilizacyjnej. Takie myślenie podsycali tacy autorzy jak Aleksander Gwagnin (*Sarmatiae Europae descriptio*), Wojciech Dębołęcki (*Wýwód jedynowłasnego państwa świata*) czy Stanisław Sarnicki (*Annales sive origine de rebus et gestis Polonorum*), którzy przedstawiali Polaków jako naturalnych spadkobierców rzymskiej potęgi i łacińskiej kultury. Nie bez znaczenia pozostawało również popularne wśród szlachty hasło: „*Polonus sum, latine loquor*” („Jestem Polakiem, mówię po łacinie”), podkreślające przynależność do chrześcijańskiego Zachodu. W efekcie łacina, obok polskiego i ruskiego, istniała jako jeden z trzech głównych języków używanych na ziemiach Rzeczypospolitej, obecny we wszystkich gałęziach życia. Dodajmy do tego jeszcze, że w epoce baroku Polska postrzegana była także jako przedmurze chrześcijaństwa. Idea ta łączyła się z przekonaniem, że tam, gdzie kończy się łacina, kończy się Europa, dlatego język ten traktowano jako symbol przynależności do świata chrześcijańskiej cywilizacji (Maciejewski 1974; Borowski 2020).

W związku z tymi czynnikami w XVII w. liczba zapożyczeń łacińskich w polszczyźnie nadal utrzymywała się na dość wysokim poziomie, choć już nie na tak znacznym jak we wcześniejszym wieku. Dobrze ilustrują to dane liczbowe: w 2. poł. XVI w. średnio co 600 wyraz był latynizmem, w 1. poł. XVII w. co 115 (zwłaszcza w prozie), później zaś uwidocznił się spadek: w 2. poł. co 60, a w 1. poł. XVIII w. już tylko co 33 wyraz miał pochodzenie łacińskie. Jednocześnie zmalała liczba książek pisanych po polsku. Jeśli w 1. poł. XVII w. stosunek książek łacińskich do polskich wynosił 300 do 700, to w 2. poł. tego wieku zrównał się – 300 do 300 (Mikołajczak 1999: 206).

Szlachta, która stanowiła około 10% społeczeństwa, chętnie makaronizowała, czyli mieszała polski i łacinę w codziennym języku, traktując to jako znak wyższej kultury i przynależności do „starego porządku” (Lewaszkiewicz, Rzepka 1978). Wytworzył się wówczas tak zwany socjolekt szlachecki (Rzepka, Walczak 1992), którego istotę dobrze obrazują te dwa fragmenty:

In decursu Augusti poszliśmy do Daniej na sukurs królowi duńskiemu, który uczynił aversionem wojny szwedzkiej u nas w Polsce. Nie tak ci to on podobno uczynił ex commiseratione nad nami, lubo

ten naród jest *ab antiquo* przychylny narodowi polskiemu, jako dawne świadczą pisma, ale przecie mając *innatum* przeciwko Szwedom *odium* i owe zawzięte *in vicinitate inimicitias, nactam occasio-nem*, za którą mógł się krzywd swoich wtenczas, kiedy król szwedzki był zabawny wojną w Polsce, pomścić, wpadł mu z wojskiem w państwo, bił, ścinał i zabijał (Jan Chryzostom Pasek, *Pamiętniki*).

Gdzie by wiek nasz teraźniejszy, tak wypolerowany, wykształtowany, wystrugany, że już ledwie nie puknie od wielkiej subtelności (jako ona bańka wydęta, im się bardziej skłni, tym jest cieńsza i bliższa zginienia), gdzie by mówię, wiek nasz i eksperyencyją, starszym będąc dwiema tysiącami lat (*a dies diem docet*, i biedna *pernoctata* siła ma przed wczorajszym), i nową niebieską nauką wsparty miał *utroque excellere*, cnotą naprzód, wiedząc, że i na tym świecie równą z pogany sławę, która *post funera vivit*, i na onym przyszłym (czego nie słychało pogaństwo) żywot wiecznie szczęśliwy wieczną mieć będzie odpłatą, nauką zaś, która za czasem rośnie (bo *assiduo addiscentes ad senium pervenimus*), mielibyśmy celować młodszy świat (Wacław Potocki, *Transakcja wojny chocimskiej*).

Starożytne sentencje i przysłowia wplatane do polskich wypowiedzi zwiększały autorytet mówcy, dowodziły jego wykształcenia i erudycji. Pełniły też funkcję estetyczną, bowiem ozdabiały tekst, co współgrało z konwencją stylistyczną epoki baroku (kojarzenie sprzecznych elementów, rozmiłowanie w efekcie zewnętrznym, pompacyjny gest). Miało to zaskoczyć słuchacza, pobudzić go do wysiłku intelektualnego (poprzez przedstawienie kodu językowego). Teksty tego typu z pewnością nie były jednak łatwe w odbiorze, tym bardziej że z czasem nadużywanie łaciny zaczęło zaciemniać sens wypowiedzi. Można powiedzieć, że w rezultacie łacina w 2. poł. w XVII w. nie tyle wspierała rozwój polszczyzny, co go hamowała. Język polski – choć formalnie dobrze już rozwinięty – z trudem przebiegał się jako język nauki, prawa i filozofii, co więcej uchodził za język niewykształconego ludu.

2.5. Zmierzch dominacji łaciny

W 2. poł. XVIII w. w Rzeczypospolitej zaczął się proces stopniowego odchodzenia od dominacji łaciny jako języka nauki, edukacji i oficjalnej komunikacji. Zmieniły się nie tylko potrzeby społeczne, ale i ideały wychowawcze, wyznaczone przez ducha oświecenia.

Namacalnym dowodem przemian edukacyjnych było założenie w 1740 r. przez Konarskiego Collegium Nobilium w Warszawie, które stało się jedną z najlepszych szkół wyższych w Polsce i zapoczątkowało reformę szkół pijarskich. W Collegium Nobilium nauczano łaciny jako języka literackiego i kulturowego, ale nacisk kładziono na rozwój umiejętności praktycznych i nowoczesnych, potrzebnych dla funkcjonowania w zmieniającym się świecie. W 1765 r. król Stanisław August Poniatowski założył Szkołę Rycerską – nowoczesną instytucję edukacyjną, której głównym celem było kształtowanie postaw obywatelskich i przygotowanie młodzieży do odpowiedzialnej służby publicznej. W odróżnieniu od wcześniejszych, tradycyjnych szkół jezuickich, gdzie panowała łacina, w Szkole Rycerskiej językiem wykładowym była polszczyzna, a uczniowie dodatkowo uczyli się niemieckiego i francuskiego – języków praktycznych, użytecznych w kontaktach międzynarodowych. Decyzja ta była wyraźnym sygnałem, że rola łaciny jako języka elit kulturowych i administracyjnych zaczyna słabnąć (Mikołajczak 1999: 240–242).

Drugim ważnym czynnikiem osłabienia znaczenia łaciny było poczucie jej „zbarbaryzowania”. Łacina, używana powszechnie przez szlachtę, duchowieństwo i urzędników,

coraz bardziej zniekształcała się przez wpływy polszczyzny. Równocześnie polski język literacki nasiąkał łacińskimi zwrotami i makaronizmami, co prowadziło do obniżenia jego przejrzystości. W odpowiedzi na ten, można rzec, kryzys komunikacyjny, pojawiły się w XVIII w. hasła odnowy języków – nawoływano zarówno do oczyszczenia polszczyzny, jak i do przywrócenia klasycznego piękna łacinie. Jednym z najważniejszych głosicieli tego postulatu był Stanisław Konarski, reformator szkolnictwa, który w dziele *De emendandis eloquentiae vitiis* (*O naprawie błędów wymowy*) wzywał do prostoty, jasności i poprawności języka (Klemensiewicz 1981: 569–580).

Kolejnym ciosem dla łaciny była kasata zakonu jezuitów w 1773 r. Zakon ten przez dwa stulecia utrzymywał wysoki standard nauczania łaciny w Rzeczypospolitej. Po rozwiązaniu zakonu zarząd nad szkolnictwem przejęła Komisja Edukacji Narodowej – pierwsze w Europie ministerstwo oświaty. Wprowadzono wówczas szeroko zakrojoną reformę, której celem było unowocześnienie programów nauczania m.in. poprzez odejście od jezuickich metod i rezygnację z łaciny jako języka wykładowego. Jej nauczanie zostało zredukowane do czytania i interpretacji klasycznych tekstów, bez nacisku na praktyczne posługiwanie się nią w mowie. Zaczęto przywiązywać większą wagę do nauk przyrodniczych, matematyki, filozofii oraz języków nowożytnych (Suchodolski 1972).

Proces odchodzenia od łaciny nasilił się w XIX i XX w. W epoce nowoczesnych reform szkolnych zaczęto likwidować gimnazja klasyczne, które tradycyjnie kształciły w duchu łacińsko-greckim, a w ich miejsce powoływano gimnazja realne. W tych szkołach wyeliminowano nauczanie greki, a godziny przeznaczone na łacinę znacznie ograniczono. Coraz bardziej oczywista stawała się potrzeba uczenia języków nowożytnych – francuskiego, niemieckiego, później także rosyjskiego i angielskiego.

3. Zakończenie. Łacina wokół nas – trwałość dziedzictwa

W ten sposób łacina – niegdyś uniwersalny język władzy, religii, nauki i kultury – stopniowo straciła swoją pozycję. Jej wpływ na język polski nie zakończył się jednak i do dziś pozostaje widoczny. Łacina dała narzędzie do zapisu języka polskiego – alfabet; wzbogaciła też zasoby leksykalne polszczyzny, ponieważ wiele słów, których używamy każdego dnia, pochodzi właśnie z tego języka. Są to wyrazy o różnym charakterze: wśród zapożyczeń znajdują się m.in. terminy naukowe, religijne, prawne, administracyjne, a także leksyka codzienna (np. *album, animusz, audycja, aura, brewiarz, centrum, doktor, defekt, dokument, dykcjonarz, dziekan, edykt, efekt, fabuła, forma, fundusz, herbarz, impet, inwentarz, komentarz, konklawe, kongregacja, konsyliarz, korpus, kreacja, kurs, kultura, kustosz, lament, lekcja, magister, medyk, msza, natura, okazja, opinia, perswazja, pleban, plebejusz, pretekst, reguła, rektor, relacja, religia, senat, sens, sentencja, statut, sukces, takt, termin, traktat*). Łacińskie korzenie mają również imiona takie jak: *Amadeusz, Barbara, Beata, Benedykt, Bonifacy, Dominik, Emil, Grzegorz, Honorata, Ignacy, Innocenty, Justyna, Klara, Klemens, Konstancja, Natalia, Oktawia, Piotr, Renata, Seweryn, Sylwia, Tobiasz, Urszula, Łukasz* czy *Mateusz*, które zachowały się w polskiej tradycji nazewniczej (Malec 1993).

Wpływ łaciny widoczny jest także w słowotwórstwie, czyli sposobach tworzenia wyrazów. W języku polskim funkcjonuje wiele sufixów pochodzenia łacińskiego, np.: *-cja* (np. *perturbacja, prowokacja, kuracja*) i *-encja, -ancja*, (np. *eminencja, elegancja*), *-ent, -ant* (np. *abstynent, elegant*), *-ika, -yka* (np. *technika, grafika*), *-ita, -ista* (np. *banita, organista, najmita, wróżbita, służbista*), *-izm, -yzm* (np. *antagonizm, archaizm, attycyzm, artyzm, ary-stotelizm, towianizm*), *-jusz i -ariusz* (np. *nuncjusz, kuracjusz, utracjusz; agrariusz, akcjonariusz*), *-tor* (np. *lektor, rektor, redaktor*), *-us* (np. *lizus, pijus, biegus, oberwus, obdartus, zdzierus, garbus, sługus, wiarus, krakus*) (Safarewicz 1972).

Z łaciny przejęty też został sposób akcentowania niektórych wyrazów. Wyrazy łacińskie często miały akcent na trzeciej sylabie od końca (jeśli przedostatnia była krótka). W polszczyźnie akcent zwykle pada na przedostatnią sylabę, ale w wielu zapożyczeniach łacińskich zachowano pierwotny sposób wymowy, zwłaszcza w literackiej odmianie języka. Stąd też różnice: na przykład wyraz *fa'buła* zachował akcent na trzeciej sylabie od końca (łac. *fabŭla*), natomiast *fabryka* – używany w języku codziennym przez słabo wykształcone środowisko robotnicze – przesunął akcent na sylabę przedostatnią (*fabry'ka*), zatem na wzór akcentu typowego dla polszczyzny (Safarewicz 1972).

Dzięki wpływom łacińskim polszczyzna kształtowała także wzorce stylistyczne. Szczególnie inspirowane łaciną są styl biblijny i styl naukowy, na wzór tekstów łacińskich wyrósł styl kancelaryjny i styl wypowiedzi retorycznych. Rozwinęły się również niektóre gatunki literackie.

Dziedzictwo łacińsko-polskich kontaktów stanowi fundament polskiej kultury, łącząc dawną Rzeczpospolitą z szeroko pojętym dziedzictwem zachodniej cywilizacji. Świadomość tych wpływów pozwala lepiej dostrzec, jak głęboko zakorzenione są w polszczyźnie łacińskie tradycje – zarówno te jawne, jak i ukryte w strukturze i stylu naszego codziennego języka.

Bibliografia

- Borowski A., 2001, *Słownik sarmatyzmu. Idee, pojęcia, symbole*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Grabowska A., 2013, *Bunt wójta Alberta w historiografii polskiej*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historica*”, t. 13, s. 19–31.
- Jasienica P., 1979, *Polska Piastów*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Klemensiewicz Z., 1981, *Historia języka polskiego*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kuźmicki M., 2013, *Współistnienie języków w rotach przysięg sądowych*, „*Slavia Occidentalis*”, t. 70, z. 1, s. 75–85.
- Kwiatkowska A., 2024, *Dwujęzyczność w twórczości Jana Kochanowskiego*, „*Forum Poetyki*”, t. 38, s. 80–90.
- Kwilecka I., 2003, *Studia nad staropolskimi przekładami Biblii*, Poznań: Wydział Teologiczny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Instytut Slawistyki PAN.
- Lenartowicz-Zagrodna A., 2015, *Księgi Jezusa syna Syrachowego Ecclesiasticus rzeczzone, które wszystkich cnot naukę zamykają w sobie w przekładzie Piotra Poznańczyka. Studium języka zabytku*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

- Lenartowicz-Zagrodna A., 2020, *Z dziejów leksykografii polsko-lacińskiej. Przedmowy do słowników*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Lewaszkiewicz T., 1992, *Rola przekładów Biblii w formowaniu języków literackich europejskiego kręgu kulturowego*, [w:] M. Kamińska, E. Małek (red.), *Biblia a kultura Europy*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 232–248.
- Lewaszkiewicz T., Rzepka W.R., 1978, *Uwagi o leksyce makaronicznej w tekstach polskich z XVII wieku*, [w:] M. Basaj i in. (red.), *Z polskich studiów slawistycznych*, seria 5: *Językoznawstwo*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 271–277.
- Lisowski T., 2010, *Pisownia. Główne fazy rozwoju (propozycja rozdziału podręcznika do nauczania treści historycznojęzykowych na studiach I stopnia*, „Kwartalnik Językoznawczy”, z. 3–4, s. 117–131.
- Łukaszewska-Haberkowa J., 2010, *Nauczanie języka łacińskiego w szkołach jezuickich w XVI i XVII wieku*, „Nasza Przyszłość” 113, s. 295–305.
- Maciejewski J., 1974, *Sarmatyzm jako formacja kulturowa: (geneza i główne cechy wyodrębniające)*, „Teksty”, nr 4 (16), s. 13–42.
- Malec M., 1993, *Imiona genetycznie łacińskie w chrześcijańskiej antroponimii staropolskiej*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Linguistica”, t. 27, s. 157–164.
- Mikołajczak A., 1999, *Łacina w kulturze polskiej*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Okniński P., 2018, *Narodziny miasta komunalnego Struktury ustrojowe, ramy przestrzenne i podstawy gospodarcze Krakowa w XIII wieku*, Warszawa: Instytut Historii PAN.
- Plezia M. (oprac. i wstęp), 1987, *Średniowieczne żywoty i cuda patronów Polski*, przekł. J. Pleziowa, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Rolska M., 1993, *Elementy łacińskie w stylu urzędowo-kancelaryjnym XVIII w. (na przykładzie Księgi miejskiej Częstochowy z lat 1759–1765)*, „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej”, t. 30, s. 69–90.
- Rzepka R.W., Walczak B., 1992, *Socjolekt szlachecki XVII wieku. Próba ogólnej charakterystyki*, [w:] M. Stępień, S. Urbańczyk (red.), *Barok w polskiej literaturze, kulturze i języku*, Warszawa–Kraków: PWN, s. 179–188.
- Safarewicz J., 1972, *Wpływ łaciński na system gramatyczny polszczyzny*, [w:] J. Zaleski (red.), *Symbolae polonicae in honorem Stanislai Jodłowski*, Wrocław: Polska Akademia Nauk, s. 145–150.
- Suchodolski B., 1972, *Komisja Edukacji Narodowej na tle roli oświaty w dziejowym rozwoju Polski*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Szczepankowska I., 2006, *Rola łaciny w kształtowaniu terminologii prawa polskiego w okresie od XVI do XVIII wieku. Problemy transferu pojęć i nazw*, [w:] M.T. Lizisowa (red.), *Język w urzędach i w sądach*, Kraków: Collegium Columbinum, s. 75–89.
- Sztachañska K., 2016, *Kodeks Gertrudy, przypadkowa autobiografia księżnej?*, [w:] K. Marinow, K. Szadkowski, K. Węgrzyńska (red.), *Varia Mediaevalia. Studia nad średniowieczem w 1050. Rocznice Chrztu Polski*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 49–58. <http://dx.doi.org/10.18778/8088-325-3.05>
- Trawińska M., 2014, *Rękopis najstarszej poznańskiej księgi ziemskiej (1386–1400). Wokół analizy filologicznej*, Warszawa: Instytut Slawistyki PAN.

- Walczak B., 1993, *Komu zawdzięczamy polski język literacki?*, [w:] I. Bajerowa, M. Karpluk, Z. Leszczyński (red.), *Język a chrześcijaństwo*, Lublin: Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL, s. 23–42.
- Walczak B., 2017, *Chrzest Polski w oczach historyka języka*, „Poznańskie Spotkania Językoznawcze”, t. 33, s. 121–130. <https://doi.org/10.14746/psj.2017.33.10>
- Weyssenhoff-Brożkova K., 1960, *O wpływie substratu języka polskiego na łacinę używaną w Polsce średniowiecznej*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 91–105.
- Weyssenhoff-Brożkova K., 1991, *Wpływ polszczyzny na łacinę średniowieczną w Polsce*, Kraków: Polska Akademia Nauk.
- Woźniak E., 2021, *Język urzędów i kancelarii – staropolskie dziedzictwo i wpływ wzorów obcych w dobie rozbiorowej*, [w:] S. Borawski, M. Cybulski (red.), *Historia języka polskiego jako doświadczenia wspólnotowego*, t. 1, Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski, s. 261–278.
- Zajda A., 1990, *Staropolska terminologia prawnicza (do 1500 r.)*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Zajda A., 2001, *Studia z historii polskiego słownictwa prawniczego i frazeologii*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Zdunkiewicz-Jedynak D., 2008, *Wykłady ze stylistyki*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PAN.

Bibliografia uzupełniająca

- Axer J., 1995, *Latinitas jako składnik polskiej tożsamości kulturowej*, [w:] A. Rabińska (red.), *Tradycje antyczne w kulturze europejskiej – perspektywa polska*, Warszawa: OBTA, s. 71–81.
- Axer J. (red.), 2004, *Łacina jako język elit*, Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Axerowa A., 2007, *Niespodzianki dwujęzyczności szlacheckiej: [Jan Chryzostom] Pasek jako orator*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2, s. 207–218.
- Backvis C., 1975, *Uwagi o dwujęzyczności łacińsko-polskiej w XVI wieku w Polsce*, [w:] C. Backvis, *Szkice o kulturze staropolskiej*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy (pierwotny druk 1958: *Quelques remarques sur le bilinguisme latine polonais dans la Pologne du seizième siècle*).
- Brajerski T., 1995, *Ze składni tekstu makaronizowanego*, [w:] T. Brajerski, *O języku polskim dawnym i dzisiejszym*, Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, s. 237–240.
- Dubisz S., 2002, *Rola łaciny w dziejach polskiej wspólnoty komunikatywnej*, [w:] S. Dubisz, *Język – historia – kultura (wykłady, studia, analizy)*, t. 1, Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, s. 213–237.
- Dubisz S., 2007, *Wpływy łaciny na język polski*, „Poradnik Językowy”, z. 5, s. 3–13.
- Lenartowicz-Zagrodna A., 2014, *Czy warto jeszcze badać polsko - łacińskie kontakty językowe? Historyczny przegląd i ocena badań polsko-łacińskich kontaktów językowych*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Linguistica”, t. 48, s. 103–116.

- Rybicka-Nowacka H., 1969, *Z dziejów wpływu łaciny na kształtowanie się polskiego języka literackiego. Zapożyczenia siedemnastowieczne*, „Prace Filologiczne”, t. 9, s. 205–211.
- Rzetelska-Feleszko E., 2000, *Polska kultura językowa pod szczególnie silnym wpływem łaciny*, [w:] E. Woźniak (red.), *Inspiracje chrześcijańskie w kulturze Europy*, cz. 1, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 91–100.
- Sobczykowa J., 2007, *Łacina w oczach dawnych Polaków*, „Przegląd Humanistyczny”, t. 51, nr 1, s. 105–115.
- Urban W., 1996, *Znajomość łaciny w Małopolsce drugiej połowy XVI wieku*, „Przegląd Humanistyczny”, t. 40, nr 1, s. 97–110.

■ **Anna Lenartowicz-Zagrodna**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0001-8500-6476>
■ anna.zagrodna@uni.lodz.pl
■

Contatti linguistici tra polacco e latino in breve

1. Introduzione – 2. Storia in sintesi dei contatti linguistici tra polacco e latino
– 2.1. Quando la lingua polacca sposò il latino – 2.2. Il Medioevo latino – 2.3. Il Rinascimento latino – 2.4 Il Barocco latino – 2.5. Il crepuscolo della predominanza del latino – 3. Conclusioni. Il latino intorno a noi – un’eredità tuttora viva

1. Introduzione

Sebbene il latino sia una lingua morta, accompagna i polacchi quotidianamente in molti ambiti della vita. È associato soprattutto alla tradizione, al prestigio, alla scienza, alla religione e all’universalità. Per secoli la sua presenza nelle corti dei re polacchi, nelle cancellerie dei principi e nei tribunali municipali, nelle scuole e nelle università, nei monasteri e nelle chiese, così come nelle opere degli autori polacchi, è stata un’importante forza trainante per lo sviluppo della cultura della Polonia. Il latino era la lingua del potere statale, della vita religiosa, della scienza, del diritto, della diplomazia e della letteratura. Conoscerlo significava appartenere al mondo delle persone istruite e apriva le porte alla cultura dell’Europa occidentale.

2. Storia in sintesi dei contatti linguistici tra polacco e latino

2.1. Quando la lingua polacca sposò il latino

Per cominciare è bene fare una importante precisazione: i polacchi – come gli italiani – utilizzano l’alfabeto latino, noto come *łacinka*: un insieme grafici di lettere derivato dal sistema del latino. Non si tratta affatto di una soluzione ovvia, né tanto meno unica: già nell’antichità esistevano infatti altri sistemi di scrittura (ad esempio greco, ebraico, siriano, ecc.) che sarebbe stato possibile adottare come sistema di grafia della lingua polacca. Basti pensare che alcuni slavi (e i polacchi sono, dopo tutto, slavi) adottarono l’alfabeto cirillico, cioè un alfabeto basato sulla scrittura greca adattata alle esigenze delle lingue slave dai santi Cirillo e Metodio. L’alfabeto cirillico è utilizzato nelle lingue slave orientali (russo, ucraino, bielorusso) e meridionali (bulgaro, serbo, macedone).

Perché allora i polacchi non seguirono questo esempio? La decisione si deve al primo sovrano storico della Polonia, Mieszko I, che fu battezzato con rito latino (non greco), probabilmente nell'anno 966. L'impatto di questa decisione non fu solo religioso e politico (questa data è considerata l'inizio simbolico dello Stato polacco e della sua cristianizzazione), ma anche culturale. I polacchi superarono il confine della cultura orale ed entrarono nello spazio della cultura scritta dell'Europa occidentale, in cui la lingua latina fungeva da principale veicolo di conoscenza e comunicazione. Sottolineiamo: la lingua polacca, che si era precedentemente formata con lo stato polacco, non aveva un proprio sistema di scrittura – esisteva solo in forma orale (Walczak 2017). L'adozione del battesimo in rito latino ha comportato l'assimilazione dell'alfabeto latino che, adattato col tempo alle esigenze della lingua polacca, ne ha reso possibile anche la scrittura (Lisowski 2010). Se Mieszko I avesse deciso di farsi battezzare con il rito greco, oggi probabilmente il polacco si scriverebbe con l'alfabeto cirillico.

I primi contatti della Polonia con il latino si devono al clero, che portò con sé libri, soprattutto di argomento religioso (Walczak 1993). Questo perché si avvertiva l'esigenza di una campagna di cristianizzazione diffusa. Vale la pena notare che nel Medioevo un libro era un bene di valore incomparabilmente più alto rispetto ad oggi. Se non decorato con miniature, il suo prezzo poteva arrivare a quello di un intero villaggio, se invece riccamente decorato – il costo avrebbe raggiunto il prezzo anche di alcuni villaggi (Mikołajczak 1999: 58–61).

A partire dal 1046 circa nelle terre polacche compaiono i primi scriptoria, ovvero luoghi in cui si trascrivevano i libri. I primi furono fondati a Tyniec, dove furono condotti i frati benedettini. Qui si registrò un rapido aumento del numero di libri: intorno al 1100 si produssero solo sette copie, ma già nel 1110 la produzione arrivò a più di cinquanta, e di argomenti diversi. Gli scriptoria si svilupparono, tra l'altro, anche a Gniezno, Cracovia e Płock, città che condividevano il ruolo di centri amministrativi ed ecclesiastici, cioè di luoghi in cui si concentrava il potere clericale e secolare (Mikołajczak 1999: 61–63).

Il latino divenne anche la lingua dei contatti internazionali e delle missioni estere. Era la lingua del potere e dei governanti, gli esponenti della cui classe, grazie alla sua conoscenza, potevano entrare nel mondo della diplomazia europea. Ne è un esempio Mieszko II Lambert, re di Polonia dal 1025 al 1031, che per primo usò il latino sia nel parlato che nello scritto. La conoscenza della lingua era una caratteristica delle persone istruite: i sovrani che non conoscevano il latino erano definiti *idiotae*, quelli che lo conoscevano *litterati* (Mikołajczak 1999: 63–65). Il latino divenne quindi un chiaro indicatore di status sociale e di accesso alla conoscenza. La figlia di Mieszko II, Gertruda, è invece considerata la prima donna scrittrice nella storia della letteratura polacca: a lei si deve la compilazione di una raccolta di 96 preghiere in latino (Sztachañska 2016: 49–58).

Con lo sviluppo delle strutture statali nacque anche la necessità di una cancelleria ducale professionale. Uno dei suoi compiti principali era quello di tenere la corrispondenza diplomatica e di redigere i documenti. La più antica testimonianza di questo tipo di attività è il *Dagome iudex* in latino (990 circa), un documento in cui Mieszko I consegnava il suo Stato al Papa.

La lingua dei primi testi prodotti in terra polacca era quindi il latino. All'inizio predominano i testi religiosi, soprattutto sotto forma di copie di scritti liturgici e libri di preghiere. A questi si aggiunsero le opere agiografiche, cioè le vite dei santi destinate a divulgare gli ideali della fede cristiana attraverso modelli biografici, come le vite di Sant'Adalberto o di San Stanislao (Plezia 1987). Anche i monaci impiegati presso le corti (come persone istruite) producevano documenti sul funzionamento dello Stato. La ripetitività della loro forma portò, nel tempo, allo sviluppo di uno stile ufficiale (compreso quello cancelleresco) e alla creazione di modelli codificati per le lettere diplomatiche e gli schemi epistolografici, espressione dell'alta cultura ufficiale e linguistica (Rolska 1993; Zdunkiewicz-Jedynak 2008: 162–170; Woźniak 2021: 261–263). Vanno ricordati anche i primi annuari e le prime cronache che documentano la storia del Paese. Vanno citati autori come Gallo Anonimo, Wincenty Kadłubek, Jan di Czarńków o Jan Długosz. Furono loro a formare la coscienza storica polacca, e lo fecero con l'aiuto del latino.

Vale la pena notare che nei primi secoli di permanenza del cristianesimo in Polonia il latino aveva un carattere elitario e la sua diffusione era ristretta principalmente al clero e alla corte, mentre la corte stessa era in gran parte composta da clero di origine straniera. Il latino era quindi un simbolo di appartenenza culturale all'Europa occidentale e alla cristianità, una lingua di alto prestigio e di immigrazione, ma allo stesso tempo attraente perché apriva le porte dell'accesso alla conoscenza, alla diplomazia e al potere.

2.2. Il Medioevo latino

Nel Medioevo il latino, inizialmente appannaggio esclusivo dell'*élite* ecclesiastica e di corte, cominciò gradualmente ad estendersi le fila del suo pubblico. Questo processo fu il risultato dei cambiamenti politici, sociali ed educativi che ebbero luogo in Polonia nel corso del XIII e XIV secolo.

Una delle svolte storiche che aumentarono la diffusione della lingua latina in Polonia fu la soppressione della ribellione del sindaco Alberto nel 1311–1312. Soffermiamoci un attimo su di essa. All'inizio del XIV secolo le città polacche erano teatro di gravi tensioni tra diversi gruppi sociali e nazionali. Bisogna infatti ricordare che in Polonia le città venivano fondate secondo il cosiddetto diritto tedesco (ad esempio il diritto di Magdeburgo o di Lubecca) e i fondatori (cioè le persone a cui il sovrano affidava la fondazione di una città) erano coloni provenienti dalla Germania. Di conseguenza, le città polacche avevano un'ampia popolazione tedesca e il tedesco fungeva da lingua dell'amministrazione e del diritto cittadino, della vita quotidiana della borghesia, in cui si discutevano, tra l'altro, le questioni commerciali, nonché da lingua dei tribunali cittadini – quindi, in generale, da lingua dell'*élite* urbana (Klemensiewicz 1981: 76). Nel XII e XIII secolo la borghesia di cultura tedesca iniziò a cercare di accrescere la propria influenza politica e giudiziaria, spesso contro gli interessi della cavalleria locale polacca e della corte ducale. Queste tensioni culminarono nella già citata ribellione del sindaco Alberto a Cracovia nel 1311–1312, repressa da Ladislao I il Breve (Grabowska 2013).

Dopo il declino della borghesia tedesca a Cracovia, la lingua tedesca, fino ad allora dominante nei libri e nel sistema giudiziario della città, cominciò a perdere importanza. Al suo posto, secondo l'ordine di Łokietek, entrò il latino, che divenne la lingua della pratica giudiziaria e amministrativa. Da quel momento in poi, gli scrivani dei tribunali furono obbligati a conoscere sia il latino che il polacco (Jasienica 1979: 282; Okniński 2018: 144). Tuttavia va notato che il latino usato nei tribunali era solitamente caratterizzato dalla fitta presenza di barbarismi – accrescimenti linguistici derivanti dal suo scontro con la struttura della lingua polacca. Questo perché impiegati, cancellieri, giudici e testimoni conoscevano il latino a livello pratico, spesso come lingua appresa nelle scuole cattedrali o parrocchiali, ma questo non implica che fossero sempre in grado di servirsene in modo fluente; per alcuni di essi conoscere il latino voleva dire essere in grado di servirsi solo di alcune formule (o meglio alcuni slogan), che venivano modificate e distorte a causa delle frequenti ripetizioni. Non si trattava quindi di un latino modello (Weyssenhoff-Brożkova 1960, 1991).

La spinta al consolidamento dello Stato da parte del successivo re polacco Casimiro il Grande rafforzò anche il ruolo del latino. A metà del XIV secolo si cercò di scrivere in forma univoca il diritto consuetudinario di ogni distretto: venne appunto utilizzato il latino. Il risultato di questo sforzo furono gli Statuti di Piotrków e Wiślica, manoscritti, in latino, che già nel XV secolo iniziarono a venire tradotti in polacco. La loro edizione più antica e accurata è la traduzione di Świątosław di Wojcieszyn, che oggi è un monumento inestimabile dell'antica terminologia giuridica polacca (Zajda 1990; 2001). Nel 1506, invece, fu pubblicato lo Statuto di Łaski, la prima raccolta di leggi stampata in Polonia, anch'essa redatta in latino. Con il passare del tempo, tuttavia, aumenta sempre di più il numero delle traduzioni in polacco di testi giuridici stesi in lingua latina: opere che contribuirono allo sviluppo del lessico giuridico polacco e dello stile ufficiale (Szczepankowska 2006).

Parallelamente alle innovazioni nella sfera giuridica, si sviluppò la rete educativa. A partire dal XII secolo iniziarono a sorgere le scuole cattedrali e, a partire dal XIII secolo, le scuole parrocchiali ed ecclesiastiche, che erano accessibili anche agli appartenenti della classe borghese. Queste scuole insegnavano principalmente la grammatica, la lettura e la scrittura in latino, che iniziò così a penetrare nella sfera secolare, cessando di essere dominio esclusivo del clero e della corte e diventando sempre più accessibile a strati sociali più ampi.

Questi processi culminarono nell'apertura dell'Accademia di Cracovia nel 1364. Si trattava della seconda università in questa parte d'Europa – dopo quella di Praga – e fin dall'inizio svolse un ruolo fondamentale nella formazione della cultura intellettuale polacca. L'accademia iniziò con tre facoltà: arti liberali, medicina e giurisprudenza, con particolare enfasi sulla preparazione pratica degli studenti di giurisprudenza attraverso tirocini obbligatori in tribunale. Inizialmente mancava la – più prestigiosa – facoltà di teologia, istituita solo dopo il 1400. L'Accademia, poi trasformata in Università Jagellonica, è famosa anche per aver istituito, nel 1406, cattedre indipendenti di matematica e astronomia, le prime del genere in Europa (Mikołajczak 1999: 115–127).

In seno all'Accademia di Cracovia, il latino non era solo la lingua dell'insegnamento, ma anche quella della vita studentesca. Era presente nella poesia degli studenti, negli spettacoli teatrali organizzati da loro, nelle cerimonie ufficiali e nelle interazioni quotidiane di

studiosi e studenti. Come risultato di questi processi sociali e storici, il latino cessò di essere una lingua riservata solo al clero e all'*élite* di corte (quindi la lingua della religione e dei documenti di Stato): divenne un bene a disposizione anche della borghesia e di ampi circoli laici, la lingua della cultura, della scienza e della pratica legale.

Un risultato naturale dell'espansione della cerchia di utenti del latino in Polonia fu la comparsa di testi letterari in cui il latino entrava in contatto con la lingua madre del rispettivo autore. A cavallo tra il XIV e il XV secolo fu creato il famoso *Salterio di Floriano* trilingue, che combinava latino, polacco e tedesco. Allo stesso tempo, le formule polacche si intrecciarono sempre più spesso con i testi latini nei tribunali e nei documenti ufficiali. I libri fondiari, compilati in latino, contenevano passaggi in polacco, soprattutto formule giuridiche e dei giuramenti giudiziari (Kuźmicki 2013; Trawińska 2014: 97–133).

Questo stretto contatto tra le due lingue ebbe conseguenze di vasta portata: il polacco iniziò ad adottare elementi della grammatica, della sintassi e del lessico latini, arricchendo le proprie risorse e strutture sintattiche. Allo stesso tempo, il latino usato nei tribunali e nelle pratiche ufficiali subì spesso deformazioni da parte dell'influenza dei modelli linguistici polacchi, portando a un latino caratterizzato da barbarismi e ibridi linguistici.

2.3. Il Rinascimento latino

Con l'avvento del Rinascimento la percezione del latino cambiò sia in Polonia che in tutta Europa. Il XV secolo portò un evento epocale: l'invenzione della stampa da parte di Johannes Gutenberg, intorno al 1440. Lo sviluppo della stampa rese presto i libri molto più economici e accessibili. Per la prima volta nella storia, la borghesia media poté entrare in contatto con il libro, acquistarlo sul libero mercato. Agli albori della stampa la stragrande maggioranza delle pubblicazioni appariva ancora in latino, lingua comune degli studiosi e delle élite culturali. I libri in lingua polacca cominciarono a essere stampati un po' più tardi: la prima opera di questo tipo fu il *Raj duszny* [Paradiso dell'anima] di Biernat da Lublino del 1513, e solo negli anni '20 del Cinquecento cominciarono ad apparire in rapida successione altre pubblicazioni in polacco.

Il Rinascimento fu un'epoca che diffuse slogan di rinnovamento spirituale e linguistico attraverso un ritorno ai modelli classici. La cultura antica divenne la più importante fonte di ispirazione, con un postulato di cura della lingua e l'idea del ritorno alla fonte (*ad fontes*). Furono tradotte e pubblicate le opere più importanti dell'antichità, restituendo la brillantezza originaria alla lingua e alla cultura dell'antichità. Da allora l'obiettivo degli sforzi stilistici di filologi e studiosi divenne il latino classico sul modello di Cicerone, considerato il miglior retore dell'antichità.

A margine, si può aggiungere che tale esagerata enfasi conferita alla ricerca della purezza della lingua latina portò al culto del purismo, cioè alla rigorosa purificazione della lingua latina da tutte le impurità successive al periodo classico. Alcuni puristi proclamarono addirittura che non si potevano usare parole diverse da Cicerone¹. Paradossalmente una reazione

¹ Giovannus Petrus Maffæus (1533–1603), gesuita italiano, nella sua *Storia dell'India*, scelse di non usare nomi latini (ad esempio *canno* o *tormentum ignivomum*) per descrivere il cannone, proprio perché Cicerone non li usava. Maffæus caratterizzò quindi il cannone con una perifrasi come segue: “nuove macchine, caratterizzate da precisione e mirabile maestria, realizzate in bronzo fuso a forma di

a questo fenomeno fu la poesia maccheronica, un manierismo stilistico che consisteva in un programmatico guastamento della lingua, mescolando il latino con le lingue nazionali per produrre un effetto comico. Iniziata nel XV secolo a Padova da italiani come Tito Odasi (*Macaronea*) e Teofilo Folengo (*Baldus*), il latino maccheronico raggiunse presto anche la Polonia, soprattutto per tramite degli studenti delle università italiane. Piotr Roizjusz (*In Lituanicam peregrinationem*), Jan Kochanowski (*Carmen macaronicum*) e Stanisław Orzełski (*Makaronica*) produssero opere umoristiche scritte in lingua maccheronica, dimostrando la loro padronanza della lingua e la loro distanza da un'eccessiva pedanteria linguistica (Klemensiewicz 1981: 402–403). Eccone un esempio:

Est prope wysokum celeberrima silva Krakovum,
Quercubus insignis, multo miranda żołądzio,
Istuleam spectans wodam, Gdańskumque gościńcum;
Dąbie nomen habet, Dąbie dixere priores.

Hanc ego, cum suchos torreret Syrius agros,
Et rozganiaret non mądra canicula żakos,
Ingredior, multum de conditione żywota
Deque statu vitæ mecum myślądo futurae.

Ecce autem mężos video adventare quaternos,
Dissimiles habituque oris, et dispare barwa:
Quorum unus szara vestibat terga kapica,
Praecinctus tłustum nodoso fune żywotum,
Olli summo ingens błyskabat vertice pleszus,
Et noga drewnianum calcabat nuda trzewikum

(Jan Kochanowski, *Carmen Macaronicum. De eligendo vitae genere*)

Le università europee del Rinascimento, tra cui l'Accademia di Cracovia, offrivano uno studio sistematico della letteratura, della filosofia e delle lingue classiche. Il latino divenne il simbolo dell'istruzione. Umanisti polacchi come Jan Kochanowski, Łukasz Górnicki, Marcin Kromer, Jan Zamojski, Klemens Janicki e Andrzej Krzycki iniziarono a recarsi all'estero per studiare a Padova, Bologna, Roma e Parigi. Lo studio approfondito permise loro di ispirarsi a modelli letterari antichi e di produrre testi originali e tradotti sia in polacco che in latino. Un esempio di autore polacco bilingue è Jan Kochanowski, che tradusse dal latino al polacco (ad esempio *Psalterz Dawidowy*) e scrisse opere proprie sia in latino (ad esempio le odi *Lyricorum libellus*, le elegie *Elegiarum libri duo* e *Elegiarum libri IV*, gli epigrammi *Foricoenia*, l'idillio *Dryas Zamchana polonice et latine. Pan Zamchanus latine*, la satira politica *Gallo crocitant*), sia in polacco (ad esempio epigrammi, canzoni, la tragedia *Odpraw posłów greckich*, il poema eroico *Szachy*, il poema *Zuzanna* ecc.) (Kwiatkowska 2024). L'influenza del latino non si limitò a questioni linguistiche: gli scrittori rinascimentali trasferirono i modelli poetici latini nel polacco, arricchendolo di nuovi generi letterari, di nuovi temi, tipi di strofa e di metro, di nuovi elementi stilistici. Seguendo l'esempio degli antichi, si concentrarono anche nella perfezionedelle abilità retoriche.

tubo allungato e uniformemente levigato, che, quando vengono tese, non per mezzo di corde o perizomi, lanciano singoli proiettili, ma in modo incomprensibile per gli antichi a causa dei fuochi applicati all'estremità attraverso uno stretto foro, diffondendosi rapidamente con un aumento moltiplicato dovuto a una misura adeguata di salnitro e polvere solforosa, lanciano dalle loro bocche aperte palle di ferro inserite, catene e altri perni, accompagnati da lampi simili a fulmini emessi con un botto terrificante” (Lenartowicz-Zagrodna 2020: 89).

Anche i traduttori di testi religiosi hanno svolto un ruolo importante. Le traduzioni della Bibbia (come testo che richiedeva una particolare cura da parte del traduttore) dal latino contribuirono allo sviluppo della lingua polacca: sintassi, risorse lessicali, sinonimia, precisione dell'espressione, sfumature di significato (Lewaszkiewicz 1992; Kwilecka 2003). Le vere e proprie lotte dei traduttori, soprattutto dei primi che hanno aperto la strada, possono essere paragonate al lavoro dei sarti: essi hanno cercato di allargare e di ampliare il modesto abito della lingua polacca per accogliere il potente corpo del discorso latino. Il *Libro del Siracide*, tradotto da Piotr Poznańczyk (1535, 1541), può essere un esempio di queste lotte. In molti punti è evidente la ricerca da parte del traduttore di equivalenti appropriati per le parole latine. Il risultato fu la creazione di ranghi sinonimici: una parola latina corrispondeva a due polacche. Ecco una manciata di esempi: *equus admissarius* → *źrzebiec* (*alias koń stadny*) (33,6); *figulus* → *zdun* (*alias garnczarz*) (38,32); *furor* → *gniew* (*alias pierzchliwość*) (40,4); *non incendas carbones peccatoris* → *Nie rozżarzaj* (*alias nie rozniecay*) *węgla grzeszników* (8, 13); *ingressus domus* → *weszcie domu* (*alias kruchtę*) (50,5); *psaltrix* → *skoczka* (*alias z tancznicą*) (9,4); *purpura* → *pawłoką* (*alias szarlatem*) (45,12); *vestigium* → *droga* (*alias slag*) (50,31); *vinculum* → *związanie* (*alias łańcuch*) (28,24); *virga* → *rozga* (*alias pręt*) (33,25); *vox* → *głos* (*alias dźwięk*) (43,18) (Lenartowicz-Zagrodna 2015: 251–265).

Anche i modelli latini hanno esercitato un'enorme influenza sulla struttura della frase polacca. A partire dal XVI secolo si può osservare lo sviluppo dell'ipotassi in Polonia, in quanto – per aggirare, ad esempio, l'*ablativus absolutus* latino o l'*accusativus cum infinitivo* – si cominciò a costruire frasi composte multiple. Il latino abbonda di costruzioni sintattiche estranee alla lingua polacca. I vari modi di tradurli sono illustrati da esempi selezionati dal già citato *Libro del Siracide* di Piotr Poznańczyk (Lenartowicz-Zagrodna 2015: 313–375). Si può notare che non esisteva un metodo unico ed elaborato, ma numerosi percorsi e tentativi di traduzione:

a. Ablativus absolutus veniva tradotto, tra l'altro, con frasi subordinate rilevanti dal punto di vista temporale, frasi subordinate causali o participi passati avverbiali:

- *est in hominis dicione prohibere spiritum nec habet potestatem in die mortis nec sinitur quiescere ingruente bello* → *nie jest <w mo>cy człowieczej zabronić duchu ani ma w mocy dzień śmierci, ani mu też będzie dopuszczono, aby odpoczywał, gdy nastaje boj jego*;
- *Et deficiente vino, dicit mater Iesu ad eum* → *a gdy nie stawało wino, rzekła matka Jezusowa do niego*;
- *Haec illo loquente, multi crediderunt in eum* → *kiedyż to zmówił miły Jezus, wiele Żydów uwierzyło jemu*;
- *Per arentem alveum transivit Israel Iordanem istum, siccante domino deo vestro aquas eius donec transiretis* → *po suchem dnu przeszliśmy Jordan ten to, bo jest Pan Bóg nasz osuszył wody jego*;
- *Congregata multitudine ante petram dixitque eis* → *zgrupadziwszy mnóstwo przed skałą rzecze knim*;
- *At illi continuo, relictis retibus, secuti sunt eum* → *a oni natychmiast, opuściwszy sieci, naśladowali jego*.

b. Accusativus cum infinitivo era talvolta copiato (cioè reso secondo il sistema di forme latino), trasformato in frasi subordinate (ad esempio oggetto, complemento), in participi o in discorso indipendente:

- et deprehendi nihil esse melius quam laetari hominem in opere suo et → a poznałem nic nie być lepszego, jedno weselić się człowiekowi z dzieła swego;
- sed et in via stultus ambulans cum ipse insipiens sit omnes stultos aestimat → ale i po drodze szalony chodząc, gdy sam jest szalony, mniema być wszyscy takowe;
- cogitavi in corde meo abstrahere a vino carnem meam → umyśliłem w sercu mem, aby wina nie pożywało ciało moje;
- vidi [...] nihil permanere sub sole → ujrzałem [...] iż nic nie masz pewnego pod słońcem;
- viventes enim sciunt se esse mortuos → bowiem ci, którzy żywią, wiedzą to na sie, iż umrą;
- et idcirco taeduit me vitae meae videntem mala esse universa sub sole et cuncta vanitatem atque afflictionem spiritus → a dlatego styskowało mi się w żywocie mem, widząc wszystkie rzeczy złe pod niebem a wszelka marność i udręczenie ducha;
- si dixerit sapiens se nosse non poterit reperire → aby chociaż rzekł: „Znam, iżem mądry”, tedy wzdym nie może należeć.

Esempi di sintassi elaborata si trovano, ad esempio, nei trattati di Cicerone (famoso per la sua predilezione per le costruzioni sofisticate dal punto di vista retorico), che fornirono un modello per gli scrittori e gli oratori polacchi, ad esempio:

Sed ut in Catone Maiore, qui est scriptus ad te de senectute, Catonem induxi senem disputantem, quia nulla videbatur aptior persona quae de illa aetate loqueretur quam eius qui et diutissime senex fuisset et in ipsa senectute praeter ceteros floruisse, sic cum accepissemus a patribus maxime memorabilem C. Laeli et P. Scipionis familiaritatem fuisse, idonea mihi Laeli persona visa est quae de amicitia ea ipsa disserteret quae disputata ab eo meminisset Scaevola (Cicero, *De amicitia*).

Il trattato ciceroniano *Sull'amicizia* fu tradotto in polacco da Bieniasz Budny (1603). Nella sua interpretazione si può percepire il lavoro di diverse generazioni di utenti (o forse meglio: di costruttori) del polacco, dato che il passo sintatticamente complesso sopra riportato si legge come segue nell'opera di Budny:

Lecz jako w onych księgach, którem do ciebie o starości napisał, wprowadziłem Katona rozprawiającego z tej przyczyny, iż mi się żadna inna osoba nie zdała być godniejsza, która by o tym wieku rozprawować miała, nad osobę jego, jako tego, który i barzo długo był starym, i w samej starości nad inne był wzięty: tak też i w tych książkach zdała mi się do tego być godna osoba Lelijowa, aby to o przyjaźni przekładała, cokolwiek mógł pamiętać mój mistrz Scaevola z tej dysputacyjnej, którą niekiedy o tym miał Lelijus, ponieważ mamy tę wiadomość od ojców naszych, iż Lelijowa z Scypionową nie leda przyjaźń i wielce godna pamięci była (Bieniasz Budny, *O przyjaźni*).

Alla fine del XVI secolo il latino era la lingua dominante in Polonia in campi come la religione e la liturgia, la legge e l'amministrazione, la scienza (specialmente la medicina, la geografia, la matematica e l'astronomia). È dal latino che il polacco ha preso molte parole di questi settori, come ad esempio *fizyka*, *fabryka*, *apelacja*, *konkluzja*, *dekret*, *cyrograf*, *ewidencja*, *testament*, *legat*, *mandat*, *protestacja*, *prokurator*, *regestr*, *rezygnacja*, *inkwizycja*, *ordynacja*, *jurysdykcja*, *arenda*, *natura*, *okazja*, *profanować*, *opinia*, *reforma*, *senat*, *sens*, *skrypt*, *satysfakcja*.

Ha inoltre contribuito in modo significativo allo sviluppo dello stile, della sintassi e della letteratura polacca. La Riforma fu un fattore che influenzò la diminuzione del ruolo del latino in Polonia. Fu grazie alla Riforma che le lingue nazionali entrarono nelle dispute religiose. Ciò non significò tuttavia la fine dei contatti linguistici polacco-latini.

2.4. Il Barocco latino

A partire dal XVII secolo l'importanza del latino in Polonia si rafforzò nuovamente, soprattutto a causa della diffusione della Controriforma. All'interno di questo movimento, il latino fungeva da lingua non solo della liturgia, ma anche dell'istruzione e della vita pubblica.

I gesuiti, che furono fatti venire a Braniewo nel 1564 su iniziativa del vescovo di Warmia Stanisław Osio, svolsero un ruolo fondamentale. La loro attività educativa fu senza precedenti: fondarono collegi in tutto il Paese (ad esempio a Pułtusk, Vilnius, Kalisz, Lublino) e all'epoca della Spartizione della Polonia esistevano già più di 55 scuole di questo tipo, che istruivano circa 200.000 alunni (Mikołajczak 1999: 186–192). L'insegnamento in esse era condotto esclusivamente in latino: dalla grammatica, alla retorica, alla filosofia e alla teologia (Łukaszewska-Haberkowa 2010).

Allo stesso tempo in Polonia si stava radicanando la convinzione delle origini sarmatiche della nazione polacca. Si credeva che i polacchi discendessero dagli antichi sarmati, parenti stretti degli antichi romani. Quindi – secondo l'idea sarmatica – la Respublica Polona era vista come l'erede diretta della Respublica Romana. In questo contesto, il latino divenne non solo uno strumento di comunicazione, ma anche un simbolo di appartenenza a una grande tradizione di civiltà. Questo pensiero fu alimentato da autori come Aleksander Gwaźnin (*Sarmatiae Europae descriptio*), Wojciech Dębołęcki (*Wywód jedynowłasnego państwa świata*) o Stanisław Sarnicki (*Annales sive origine de rebus et gestis Polonorum*), che presentavano i polacchi come gli eredi naturali del potere romano e della cultura latina. Anche lo slogan “*Polonus sum, latine loquor*” (“Sono un polacco, parlo latino”), popolare tra i nobili, che sottolineava la loro appartenenza all'Occidente cristiano, non era privo di significato. Di conseguenza il latino, insieme al polacco e al russo, era una delle tre lingue principali parlate nei territori della Polonia, ed era usata in tutti i settori della vita. A ciò si aggiunge il fatto che in epoca barocca la Polonia si considerava anche il baluardo della cristianità. Questa idea era legata alla convinzione che dove finisce il latino finisce l'Europa, quindi questa lingua era trattata come un simbolo di appartenenza al mondo della civiltà cristiana (Maciejewski 1974; Borowski 2020).

Come risultato di questi fattori, il numero di prestiti latini in polacco nel XVII secolo rimase ancora piuttosto alto, anche se non più a un livello così significativo come nel secolo precedente. Questo è ben illustrato dalle cifre: nella seconda metà del XVI secolo si registrava in media che una parola su circa 600 era latinismo, nella prima metà del XVII secolo una su 115 (soprattutto nella prosa), mentre in seguito si è verificato un calo: nella seconda metà del Seicento una parola su 60, e nella prima metà del XVIII secolo, solo una su 33 parole del polacco erano di origine latina. Allo stesso tempo il numero di libri scritti in polacco diminuì. Se nella prima metà del XVII secolo il rapporto tra libri in latino e libri in polacco era di 300 a 700, nella seconda metà del secolo era di 300 a 300 (Mikołajczak 1999: 206).

La nobiltà, che costituiva circa il 10% della popolazione, accoglieva con favore la tendenza alla maccheronizzazione, cioè mescolava polacco e latino nel linguaggio quotidiano, vedendo in questo un segno di cultura superiore e di appartenenza al “vecchio ordine” (Lewaszkiewicz, Rzepka 1978). Si formò quindi il cosiddetto socioletto dei nobili (Rzepka, Walczak 1992), la cui essenza è ben illustrata da questi due estratti:

In decursu Augusti poszliśmy do Daniej na sukurs królowi duńskiemu, który uczynił *aversionem* wojny szwedzkiej u nas w Polsce. Nie tak ci to on podobno uczynił *ex commiseratione* nad nami, lubo ten naród jest *ab antiquo* przychylny narodowi polskiemu, jako dawne świadczą pisma, ale przecie mając *innatum* przeciwko Szwedom *odium* i owe zawzięte *in vicinitate inimicitias*, *nactam occasio-nem*, za którą mógł się krzywd swoich wtenczas, kiedy król szwedzki był zabawny wojną w Polsce, pomścić, wpadł mu z wojskiem w państwo, bił, ścinał i zabijał (Jan Chryzostom Pasek, *Pamiętniki*).

Gdzie by wiek nasz terażniejszy, tak wypolerowany, wykształtowany, wystrugany, że już ledwie nie puknie od wielkiej subtelności (jako ona bańka wydęta, im się bardziej skłni, tym jest cieńsza i bliższa zginienia), gdzie by mówię, wiek nasz i eksperjencyją, starszym będąc dwiema tysiącami lat (*a dies diem docet*, i biedna *pernoctata* siła ma przed wczorajszym), i nową niebieską nauką wsparty miał *utroque excellere*, cnotą naprzód, wiedząc, że i na tym świecie równą z pogany sławę, która *post funera vivit*, i na onym przysłym (czego nie słycało pogaństwo) żywot wiecznie szczęśliwy wieczną mieć będzie odpłatą, nauką zaś, która za czasem rośnie (bo *assiduo addiscentes ad senium pervenimus*), mielibyśmy celować młodszy świat (Wacław Potocki, *Transakcja wojny chocimskiej*).

Le frasi e i proverbi antichi inseriti nei discorsi polacchi accrescevano l'autorità dell'oratore e ne dimostravano l'istruzione e l'erudizione. Avevano anche una funzione estetica, in quanto abbellivano il testo, che si armonizzava con le convenzioni stilistiche dell'epoca barocca (associazione di elementi contrapposti, amore per l'effetto formale, gesto dallo stile pomposo). Lo scopo era quello di sorprendere l'ascoltatore, di stimolarlo allo sforzo intellettuale (riorganizzando il codice linguistico). Tuttavia, testi di questo tipo non erano certo facili da leggere, tanto più che, col tempo, l'uso eccessivo del latino cominciò a rendere oscuro il significato dell'enunciato. Si può dire che, di conseguenza, il latino nella seconda metà del XVII secolo non ha tanto favorito lo sviluppo del polacco, quanto piuttosto lo ha ostacolato. Il polacco, pur essendo già formalmente ben sviluppato, faticava a diffondersi come lingua della scienza, del diritto e della filosofia e, inoltre, era considerato la lingua di un popolo non istruito.

2.5. Il crepuscolo della predominanza del latino

Nella seconda metà del XVIII secolo iniziò in Polonia un processo di graduale allontanamento dal dominio del latino come lingua della scienza, dell'istruzione e della comunicazione ufficiale. Non solo le esigenze sociali, ma anche gli ideali educativi, fissati dallo spirito dell'Illuminismo, cambiarono.

Una prova tangibile della riforma nel campo educativo fu la fondazione da parte di Konarski del Collegium Nobilium a Varsavia nel 1740, che divenne uno dei migliori collegi della Polonia e che diede inizio alla riforma delle scuole piariste. Al Collegium Nobilium il latino veniva insegnato come lingua letteraria e culturale, ma l'accento era posto sullo sviluppo delle competenze pratiche e moderne necessarie per operare in un mondo in

evoluzione. Nel 1765 il re Stanisław August Poniatowski fondò la Scuola dei Cavalieri, un'istituzione educativa moderna il cui scopo principale era quello di formare atteggiamenti civici e preparare i giovani a un servizio pubblico responsabile. A differenza delle precedenti scuole tradizionali dei gesuiti, dove regnava il latino, la lingua d'insegnamento della Scuola dei Cavalieri era il polacco e gli studenti imparavano anche il tedesco e il francese, lingue pratiche utili nei contatti internazionali. Questa decisione fu un chiaro segnale che il ruolo del latino come lingua dell'*élite* culturale e amministrativa stava cominciando a scemare (Mikołajczak 1999: 240–242).

Il secondo fattore principale dell'indebolimento del latino fu la sensazione che nel frattempo esso fosse stato "barbarizzato". Il latino, ampiamente utilizzato dalla nobiltà, dal clero e dai funzionari, era stato sempre più distorto dall'influenza del polacco. Allo stesso tempo la lingua letteraria polacca si era saturata di frasi latine e maccheronismi, perdendo molto in chiarezza. In risposta a questa, si potrebbe dire, crisi comunicativa, nel XVIII secolo apparvero slogan di rinnovamento linguistico: si invocava sia la purificazione della lingua polacca, sia il ritorno alla bellezza del latino classico. Uno dei più importanti sostenitori di questa richiesta fu Stanisław Konarski, un riformatore dell'istruzione che, nella sua opera *De emendandis eloquentiae vitiis* (*Sulla correzione degli errori di eloquenza*), esortava alla semplicità, alla chiarezza e alla correttezza del linguaggio (Klemensiewicz 1981: 569–580).

Un colpo al latino fu inferto dalla soppressione dell'ordine dei Gesuiti nel 1773. Quest'ordine aveva mantenuto un insegnamento di alto livello del latino nella Polonia dell'epoca per due secoli. Dopo lo scioglimento dell'ordine, la gestione dell'istruzione fu assunta dalla Commissione dell'Educazione Nazionale – il primo ministero dell'istruzione in Europa. In quell'occasione fu introdotta un'ampia riforma per modernizzare i programmi di studio, allontanandosi tra l'altro dai metodi gesuiti e abbandonando il latino come lingua d'insegnamento. L'insegnamento si ridusse alla lettura e all'interpretazione di testi classici, senza porre l'accento sull'uso pratico del latino nel parlato. L'accento fu posto sulle scienze naturali, la matematica, la filosofia e le lingue moderne (Suchodolski 1972).

Il processo di allontanamento dal latino si intensificò nel XIX e XX secolo. Nell'era delle riforme scolastiche moderne cominciarono a essere aboliti i ginnasi classici, che tradizionalmente avevano educato nello spirito latino-greco, e al loro posto furono istituiti dei ginnasi intesi nell'accezione moderna del termine. In queste scuole fu eliminato l'insegnamento del greco e le ore destinate al latino furono significativamente ridotte. La necessità di insegnare le lingue moderne – il francese, il tedesco, più tardi anche il russo e l'inglese.

3. Conclusioni. Il latino intorno a noi – un'eredità tuttora viva

In questo modo il latino – un tempo lingua del potere, della religione, della scienza e della cultura – perse gradualmente la sua posizione. La sua influenza sulla lingua polacca, tuttavia, non si è esaurita e rimane visibile ancora oggi. Il latino ha fornito uno strumento per la scrittura della lingua polacca – l'alfabeto – e ha arricchito le risorse lessicali della lingua polacca, dato che molte delle parole che usiamo ogni giorno provengono da questa lingua. Queste parole sono di vario tipo: i prestiti includono termini scientifici, religiosi, legali

— — — — —

e amministrativi, oltre al lessico quotidiano (es. *album, animusz, audycja, aura, brewiarz, centrum, doktor, defekt, dokument, dykcjonarz, dziekan, edykt, efekt, fabuła, forma, fundusz, herbarz, impet, inwentarz, komentarz, konklawe, kongregacja, konsyliarz, korpus, kreacja, kurs, kultura, kustosz, lament, lekcja, magister, medyk, msza, natura, okazja, opinia, perswazja, pleban, plebejusz, pretekst, reguła, rektor, relacja, religia, senat, sens, sentencja, statut, sukces, takt, termin, traktat*). Anche tanti nomi che si sono mantenuti nella tradizione onomastica polacca hanno radici latine: *Amadeusz, Barbara, Beata, Benedykt, Bonifacy, Dominik, Emil, Grzegorz, Honorata, Ignacy, Innocenty, Justyna, Klara, Klemens, Konstancja, Natalia, Oktawia, Piotr, Renata, Seweryn, Sylwia, Tobiasz, Urszula, Łukasz* oppure *Mateusz*.

L'influenza del latino si nota anche nel vocabolario, cioè nel modo in cui si formano le parole. In polacco sono presenti molti suffissi di origine latina, es.: -cja (es. *perturbacja, prowokacja, kuracja*) e -encja, -ancja, (es. *eminencja, elegancja*), -ent, -ant (es. *abstynent, elegant*), -ika, -yka (es. *technika, grafika*), -ita, -ista (es. *banita, organista, najmita, wróżbita, służbista*), -izm, -yzm (es. *antagonizm, archaizm, attycyzm, artyzm, arystotelizm, towianizm*), -jusz e -ariusz (es. *nuncjusz, kuracjusz, utracjusz; agrariusz, akcjonariusz*), -tor (es. *lektor, rektor, redaktor*), -us (es. *lizus, pijus, biegun, oberwus, obdartus, zdzierus, garbus, slugus, wiarus, krakus*) (Safarewicz 1972).

Anche il modo di accentare alcune parole è stato adottato dal latino. Le parole latine erano spesso accentate sulla terza sillaba dalla fine (se la penultima sillaba era breve). In polacco, l'accento cade di solito sulla penultima sillaba, ma in molti prestiti latini è stato conservato il modo originale di pronuncia, soprattutto nella lingua letteraria. Da qui le differenze: ad esempio, la parola *fa'buła* ha mantenuto l'accento sulla terza sillaba dalla fine (łac. *fabŭla*), invece *fabryka* – utilizzato nel linguaggio quotidiano dalla comunità operaia poco istruita – ha spostato l'accento sulla penultima sillaba (*fabry'ka*), seguendo così lo schema dell'accento tipico del polacco (Safarewicz 1972).

Grazie all'influenza latina, il polacco ha dato forma anche a propri modelli stilistici. Particolarmente ispirati dal latino sono lo stile biblico e lo stile scientifico; sul modello dei testi latini si svilupparono lo stile cancelleresco e lo stile delle affermazioni retoriche. Si sono sviluppati anche alcuni generi letterari.

L'eredità dei contatti latino-polacchi è alla base della cultura polacca e collega l'antica Repubblica di Polonia con il più ampio patrimonio della civiltà occidentale. La consapevolezza di queste influenze ci permette di percepire meglio quanto le tradizioni latine siano profondamente radicate nella lingua polacca – sia in modo palese che nascosto nella struttura e nello stile della nostra lingua quotidiana.

Bibliografia

- Borowski A., 2001, *Słownik sarmatyzmu. Idee, pojęcia, symbole*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Grabowska A., 2013, *Bunt wójta Alberta w historiografii polskiej*, “Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historica”, vol. 13, pp. 19–31.
- Jasienica P., 1979, *Polska Piastów*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Klemensiewicz Z., 1981, *Historia języka polskiego*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kuźmicki M., 2013, *Współlistnienie języków w rotach przysięg sądowych*, “Slavia Occidentalis”, vol. 70, quad. 1, pp. 75–85.
- Kwiatkowska A., 2024, *Dwujęzyczność w twórczości Jana Kochanowskiego*, “Forum Poetyki”, vol. 38, pp. 80–90.
- Kwilecka I., 2003, *Studia nad staropolskimi przekładami Biblii*, Poznań: Wydział Teologiczny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Instytut Sławistyki PAN.
- Lenartowicz-Zagrodna A., 2015, *Księgi Jezusa syna Syrachowego Ecclesiasticus rzeczone, które wszystkich cnot naukę zamykają w sobie w przekładzie Piotra Poznańczyka. Studium języka zabytku*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Lenartowicz-Zagrodna A., 2020, *Z dziejów leksykografii polsko-lacińskiej. Przedmowy do słowników*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Lewaszkiewicz T., 1992, *Rola przekładów Biblii w formowaniu języków literackich europejskiego kręgu kulturowego*, [in:] M. Kamińska, E. Małek (a cura di), *Biblia a kultura Europy*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, pp. 232–248.
- Lewaszkiewicz T., Rzepka W.R., 1978, *Uwagi o leksyce makaronicznej w tekstach polskich z XVII wieku*, [w:] M. Basaj e altri (a cura di), *Z polskich studiów slawistycznych*, serie 5: Językoznawstwo, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, pp. 271–277.
- Lisowski T., 2010, *Pisownia. Główne fazy rozwoju (propozycja rozdziału podręcznika do nauczania treści historycznojęzycznych na studiach I stopnia*, “Kwartalnik Językoznawczy”, quad. 3–4, pp. 117–131.
- Łukaszewska-Haberkowa J., 2010, *Nauczanie języka łacińskiego w szkołach jezuickich w XVI i XVII wieku*, “Nasza Przeszłość”, vol. 113, pp. 295–305.
- Maciejewski J., 1974, *Sarmatyzm jako formacja kulturowa: (geneza i główne cechy wyodrębniające)*, “Teksty”, quad. 4 (16), pp. 13–42.
- Malec M., 1993, *Imiona genetycznie łacińskie w chrześcijańskiej antroponimii staropolskiej*, “Acta Universitatis Lodzensis. Folia Linguistica”, vol. 27, pp. 157–164.
- Mikołajczak A., 1999, *Łacina w kulturze polskiej*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Okniński P., 2018, *Narodziny miasta komunalnego Struktury ustrojowe, ramy przestrzenne i podstawy gospodarcze Krakowa w XIII wieku*, Warszawa: Instytut Historii PAN.
- Plezia M. (elaborazione e introduzione), 1987, *Średniowieczne żywoty i cuda patronów Polski*, trad. J. Pleziowa, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Rolska M., 1993, *Elementy łacińskie w stylu urzędowo-kancelaryjnym XVIII w. (na przykładzie Księgi miejskiej Częstochowy z lat 1759–1765)*, “Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej”, vol. 30, pp. 69–90.
- Rzepka R.W., Walczak B., 1992, *Socjolekt szlachecki XVII wieku. Próba ogólnej charakterystyki*, [in:] M. Stępień, S. Urbańczyk (a cura di), *Barok w polskiej literaturze, kulturze i języku*, Warszawa–Kraków: PWN, pp. 179–188.
- Safarewicz J., 1972, *Wpływ łaciński na system gramatyczny polszczyzny*, [in:] J. Zaleski (a cura di), *Symbolae polonicae in honorem Stanisłai Jodłowski*, Wrocław: Polska Akademia Nauk, pp. 145–150.

- Suchodolski B., 1972, *Komisja Edukacji Narodowej na tle roli oświaty w dziejowym rozwoju Polski*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Szczepankowska I., 2006, *Rola łaciny w kształtowaniu terminologii prawa polskiego w okresie od XVI do XVIII wieku. Problemy transferu pojęć i nazw*, [in:] M.T. Lizisowa (a cura di), *Język w urzędach i w sądach*, Kraków: Collegium Columbinum, pp. 75–89.
- Sztachañska K., 2016, *Kodeks Gertrudy, przypadkowa autobiografia księżnej?*, [in:] K. Marcinow, K. Szadkowski, K. Węgrzyńska (a cura di), *Varia Mediaevalia. Studia nad średniowieczem w 1050. Rocznice Chrztu Polski*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, pp. 49–58. <http://dx.doi.org/10.18778/8088-325-3.05>
- Trawińska M., 2014, *Rękopis najstarszej poznańskiej księgi ziemskiej (1386–1400). Wokół analizy filologicznej*, Warszawa: Instytut Slawistyki PAN.
- Walczak B., 1993, *Komu zawdzięczamy polski język literacki?*, [in:] I. Bajerowa, M. Karpluk, Z. Leszczyński (a cura di), *Język a chrześcijaństwo*, Lublin: Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL, pp. 23–42.
- Walczak B., 2017, *Chrzest Polski w oczach historyka języka*, “Poznańskie Spotkania Językoznawcze”, vol. 33, pp. 121–130. <https://doi.org/10.14746/psj.2017.33.10>
- Weyssenhoff-Brożkowska K., 1960, *O wpływie substratu języka polskiego na łacinę używaną w Polsce średniowiecznej*, “Pamiętnik Literacki”, quad. 3, pp. 91–105.
- Weyssenhoff-Brożkowska K., 1991, *Wpływ polszczyzny na łacinę średniowieczną w Polsce*, Kraków: Polska Akademia Nauk.
- Woźniak E., 2021, *Język urzędów i kancelarii – staropolskie dziedzictwo i wpływ wzorów obcych w dobie rozbiorowej*, [w:] S. Borawski, M. Cybulski (a cura di), *Historia języka polskiego jako doświadczenia wspólnotowego*, vol. 1, Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski, pp. 261–278.
- Zajda A., 1990, *Staropolska terminologia prawnicza (do 1500 r.)*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Zajda A., 2001, *Studia z historii polskiego słownictwa prawniczego i frazeologii*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Zdunkiewicz-Jedynak D., 2008, *Wykłady ze stylistyki*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PAN.

Bibliografia complementare

- Axer J., 1995, *Latinitas jako składnik polskiej tożsamości kulturowej*, [in:] A. Rabińska (a cura di), *Tradycje antyczne w kulturze europejskiej – perspektywa polska*, Warszawa: OBTA, pp. 71–81.
- Axer J. (a cura di), 2004, *Łacina jako język elit*, Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Axerowa A., 2007, *Niespodzianki dwujęzyczności szlacheckiej: [Jan Chryzostom] Pasek jako orator*, “Pamiętnik Literacki”, quad. 2, s. 207–218.
- Backvis C., 1975, *Uwagi o dwujęzyczności łacińsko-polskiej w XVI wieku w Polsce*, [in:] C. Backvis, *Szkice o kulturze staropolskiej*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy (pierwotny wydanie 1958: *Quelques remarques sur le bilinguisme latine polonais dans la Pologne du seizième siècle*).

- Brajerski T., 1995, *Ze składni tekstu makaronizowanego*, [in:] T. Brajerski, *O języku polskim dawnym i dzisiejszym*, Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, pp. 237–240.
- Dubisz S., 2002, *Rola łaciny w dziejach polskiej wspólnoty komunikatywnej*, [in:] S. Dubisz, *Język – historia – kultura (wykłady, studia, analizy)*, vol. 1, Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, pp. 213–237.
- Dubisz S., 2007, *Wpływy łaciny na język polski*, “Poradnik Językowy”, quad. 5, pp. 3–13.
- Lenartowicz-Zagrodna A., 2014, *Czy warto jeszcze badać polsko-łacińskie kontakty językowe? Historyczny przegląd i ocena badań polsko-łacińskich kontaktów językowych*, “Acta Universitatis Lodzensis. Folia Linguistica”, vol. 48, pp. 103–116.
- Rybicka-Nowacka H., 1969, *Z dziejów wpływu łaciny na kształtowanie się polskiego języka literackiego. Zapożyczenia siedemnastowieczne*, “Prace Filologiczne”, vol. 9, pp. 205–211.
- Rzetelska-Feleszko E., 2000, *Polska kultura językowa pod szczególnie silnym wpływem łaciny*, [in:] E. Woźniak (a cura di), *Inspiracje chrześcijańskie w kulturze Europy*, parte 1, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, pp. 91–100.
- Sobczykowa J., 2007, *Łacina w oczach dawnych Polaków*, “Przegląd Humanistyczny”, vol. 51, quad. 1, pp. 105–115.
- Urban W., 1996, *Znajomość łaciny w Małopolsce drugiej połowy XVI wieku*, “Przegląd Humanistyczny”, vol. 40, quad. 1, pp. 97–110.

■ **Magdalena Pietrzak**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-2136-356X>
■ magdalena.pietrzak@uni.lodz.pl
■

Zapożyczenia włoskie w dziejach polszczyzny (XVI–XIX w.)

1. Tło historyczne kontaktów polsko-włoskich – 1.1. Włosi w Polsce – 1.2. Polacy we Włoszech – 1.3. Znajomość języka włoskiego – 2. Wpływy włoskie w dobie średniopolskiej (XVI–XVIII w.) – 3. Wpływy włoskie w XIX w. – 4. Główne procesy adaptacyjne – 5. Podsumowanie

1. Tło historyczne kontaktów polsko-włoskich

1.1. Włosi w Polsce

Początki kontaktów polsko-włoskich przypadają na okres średniowiecza. W XI w. Bolesław Chrobry sprowadza do Polski pierwszych włoskich duchownych. W XIII i XIV w. przyjeżdżają świeccy, głównie kupcy i rzemieślnicy (nazywani *Gallici*). Określenie *Italicus* pojawi się dopiero w XV w. Włosi, obok Francuzów, są w wiekach średnich bankierami papieskimi. W XIV w. organizują polskie górnictwo. Większa część Włochów osiada w Krakowie i stąd utrzymuje kontakty z koloniami włoskimi nad Morzem Czarnym. Stopniowo rozwijają się relacje handlowe polsko-włoskie. Do Włoch wysyła się z Polski czerwony barwnik (*czerwc*), futra, skóry, zboże, natomiast z Włoch sprowadza się kosztowne tkaniny (aksamit, jedwab), ałun i drogie kamienie wschodniego pochodzenia.

Nasilenie kontaktów polsko-włoskich przypada na koniec XIV i początek XV w. – na czasy panowania Kazimierza Wielkiego i Władysława Jagiełły. Z końcem XV w. wzmogły się związki o charakterze kulturalnym z Włochami. Do Polski zaczynały przenikać idee włoskiego Renesansu. W rozwoju sztuki ogromną rolę odegrali sprowadzeni z Włoch architekci i rzeźbiarze: Berecci, Padovano, Gucci, Canavesi.

Ożywienie kontaktów polsko-włoskich przypada na początek XVI w. W 1518 r. Bona Sforza d’Aragona (księżna Bari i Rosano) zostaje za sprawą małżeństwa z polskim królem Zygmuntem Starym polską królową. Wraz z królową do Polski przybywają liczni kupcy i artyści. Z Włoch pochodzą także bankierzy, kucharze, ujeżdżacze koni, muzycy, architekci,

kamieniarze oraz lekarze królewscy. Jest to więc zróżnicowana zarówno społecznie, jak i zawodowo grupa imigrantów. Włoski sposób bycia, tryb życia towarzyskiego podobał się Polakom i zachęcał do naśladowania.

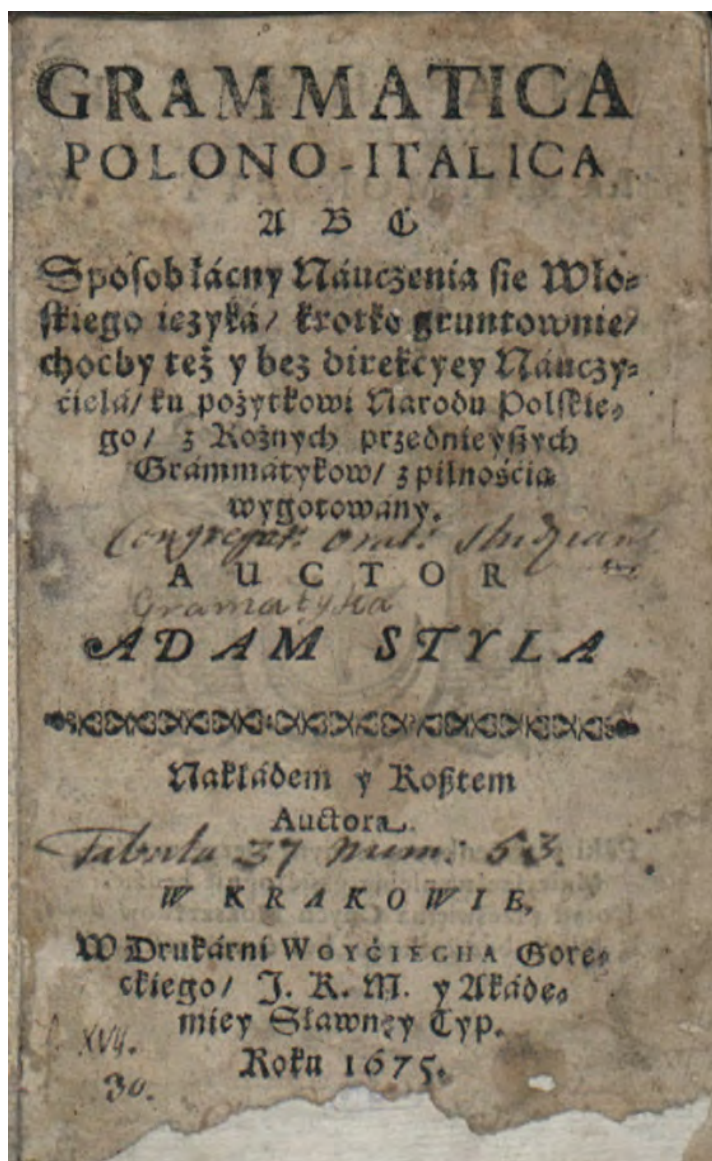
Warto odnotować, że w 1558 r. na polecenie króla Zygmunta Augusta Prospero Provana organizuje pierwszą pocztę polską. Miała ona utrzymywać stały kontakt między Krakowem a Wenecją (przez Wiedeń) przy użyciu systemu koni rozstawnych i zatrudnionych w tym celu posłańców (Borejszo 1986: 48–49).

Jeśli weźmie się pod uwagę pochodzenie przyjezdnych z Włoch, to w wiekach XIV i XV dominują genueńczycy, z kolei w XV w. florentczycy, mediolańczycy i wenecjanie. W XVI w. licznie zaczynają napływać do Polski przedstawiciele południowej części Italii (głównie z Neapolu).

W kolejnych wiekach kontakty polsko-włoskie ulegają osłabieniu. Włosi obecni są jeszcze w otoczeniu ostatniego polskiego króla – Stanisława Augusta Poniatowskiego (głównie artyści: Bacciarelli, Canaletto, Merlini, Lampi). W połowie XIX w. (w okresie Królestwa Kongresowego) najpopularniejszym Włochem był architekt Antonio Corazzi (wł. Giuseppe Antonio Corazzi) – twórca gmachu Teatru Wielkiego w Warszawie (to jeden z 50 projektów realizowanych w ówczesnej Polsce).

1.2. Polacy we Włoszech

Obecność Polaków we Włoszech motywowana jest głównie chęcią kształcenia. Pierwsza polska uczelnia, czyli Akademia Krakowska, powstała w 1364 r., wzorowana była na włoskich uniwersytetach, zwłaszcza Bolońskim. Do czasu rozpoczęcia działalności Polacy jako miejsce studiowania wybierali głównie uczelnie włoskie: w Bolonii (prawo), Padwie (medycyna), a także w Rzymie czy Ferrarze. W XVI i XVII w. włoski kierunek wyjazdów obierany jest dla zdobycia ogłady towarzyskiej i poznania obcej kultury. Najczęściej podróżuje magnateria i bogata szlachta. W związku z popularnością wyjazdów na południe Europy został wydany przewodnik po Włoszech (1614 r.). Z kolei w poł. XVII w. (1675 r.) ukazuje się pierwsza gramatyka języka włoskiego dla Polaków autorstwa Adama Styli pt. *Grammatica Polono-Italica abo sposob łacny nauczania się włoskiego języka krotko, gruntownie, choćby też i bez dyrekcyje nauczyciela ku pożytkowi Narodu Polskiego z różnych przedniejszych grammatyków w pilności wygotowany*.



Źródło: Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa [<https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=204846>]

Od XVII w. relacje polsko-włoskie tracą na sile, a to na skutek wzrostu zainteresowania Francją. Sytuacja polityczna we Włoszech oraz Polsce w XIX w. przyczynia się do osłabienia kontaktów między obu państwami. W tym czasie kontakty polsko-włoskie mają bardziej charakter jednostkowy niż powszechny. We Włoszech kształcili się polscy malarze, m.in. Aleksander Gieryski, czasowo przebywali znani polscy pisarze, poeci, dyplomaci, m.in. Cyprian Kamil Norwid, Zygmunt Krasiński, Adam Mickiewicz, Józef Ignacy Krasiński czy Henryk Sienkiewicz.

Kontakty polsko-włoskie najsilniejsze były w okresie od poł. XIV do poł. XV w. oraz w wiekach XVI i XVII. Zatem w tym czasie możemy odnotować najsilniejsze wpływy języka włoskiego na polski.

1.3. Znajomość języka włoskiego

W XVI w. język włoski znany był dość dobrze zwłaszcza w kręgach dworskich (dwór królewski, domy magnackie) i wśród bywającej za granicą szlachty. Wiadomo, że pod koniec XVI w. w Krakowie wygłaszano po włosku kazania, przeznaczone dla licznej w tym czasie grupy włoskich imigrantów. Językiem włoskim biegle posługiwał się Zygmunt August (syn Bony), jego najbliższe otoczenie oraz Zygmunt III Waza (XVI–XVII w.; jego matką była Katarzyna Jagiellonka – córka Bony). W języku tym (obok łaciny) prowadzono korespondencję z zagranicą. Polscy senatorowie i duchowni znali biegle włoski z okresu studiów na włoskich uniwersytetach. Językiem włoskim posługiwali się ponadto kupcy i rzemieślnicy (m.in. z Krakowa i Pińczowa) z miast zamieszkiwanych przez włoskich osadników.

W 1565 r. nuncjusz papieski Fulwiusz Ruggieri pisał o Polakach:

z [...] łatwością przejmują zwyczaje i język obcych narodów, a ze wszystkich zaalpejskich najczęściej uczą się obyczajności i języka włoskiego, który jest u nich bardzo używany i lubiony równie jak strój włoski mianowicie we dworze [...]. Odkąd królowa Bona z domu Sforzów, matka teraźniejszego króla, wprowadziła język, strój i wiele innych zwyczajów włoskich, niektórzy panowie zaczęli budować się po miastach w Małej Polsce i na Mazowszu (cyt. za: Klemensiewicz 1980: 344).

2. Wpływy włoskie w dobie średniopolskiej (XVI–XVIII w.)

O charakterze najwcześniejszych włoskich zapożyczeń wyrazowych zadecydowała specyfika kontaktów polsko-włoskich. Dlatego też pożyczki włoskie dotyczyły następujących kręgów tematycznych: stroje, życie dworskie i towarzyskie, kuchnia, ogrodnictwo, sztuki wojenne, bankowość, sztuki piękne.

W XVIII w. wpływ języka włoskiego utrzymywał się w zakresie słownictwa związanego ze sztuką (muzyka, malarstwo).

Z doby staropolskiej do czasów współczesnych przetrwało tylko 9 wyrazów pochodzenia włoskiego, z XVI w. 65 leksemów, z XVII i XVIII stulecia po 35 wyrazów. Do XIX w. polszczyzna miała 144 italianizmy (ponad 13% ogółu zapożyczeń) (dane za: Borejszo 2007: 22–23).

Zapożyczenia włoskie z **doby staropolskiej** (Borejszo 2007) to: *balwierz* ‘fryzjer, goli-broda wykonujący proste zabiegi felczerskie (medyczne), jak opatrywanie ran, wrywanie zębów’, wł. *barbiere*; *baryła* ‘duża baryłka’, wł. *barilla*; *kasa* ‘skrzynka, szafa do przechowywania pieniędzy, kosztowności’, wł. *cassa*; *kompas*, wł. *compasso*; *lawenda*, wł. *lavanda*; *materac* ‘rodzaj poduszki’, wł. *materasso*; *pomarańcza*, wł. daw. *pomarancia* (dziś *arancia*); *rywula* ‘gatunek wina’ od wł. Rivoglio (nazwa miejscowości na Istrii).

Zapożyczenia włoskie z **XVI w.** (wybrane przykłady za: Borejszo 2007) to: *alt*, wł. *alto*; *antykamera* ‘przedpokój’, wł. *anticamera*; *austeria* ‘zajazd, gospoda’, wł. *osteria* ‘jadłodajnia’; *bank*, wł. *banco* ‘ławka, kantorek’; *bas*, wł. *basso* ‘dół, spód’; *bat* ‘łódź do

przewożenia ładunków’, wł. daw. *batto* ‘statek, łódź’; *cera* ‘mina, barwa’, wł. *cera* ‘kolor twarzy, mina’; *dukat*, wł. *ducato*; *dzianet* ‘koń’, wł. *giannetto*; *fontanna*, wł. *fontana*; *forteca*, wł. *fortezza* ‘siła, moc; twierdza’; *fraszka*, wł. *frasca* ‘gałąź liściasta’; *galera*, wł. *galera* ‘statek, ciężkie więzienia’; *gwardia* ‘oddziały wojskowe’, wł. *guardia* ‘ochrona, opieka’; *intrata* ‘dochód, zysk’, wł. *intrata* ‘wejście, wstęp’; *karat* ‘daw. miara zawartości złota w stopach’, wł. *carato* ‘jednostka masy złota’; *karczoch* ‘roślina’, wł. *carciofo*; *karoca* ‘powóz’, wł. *carrozza*; *karnawał*, wł. *carnevale*; *katafalk* ‘podwyższenie na trumnę’, wł. *catafalco*; *kawaler* ‘jeździec’, wł. *cavaliere*; *klarnet*, wł. *clarinetto*; *komediant* ‘aktor’, wł. *commediante*; *marcepan*, wł. *marzapane*; *maszkara* ‘maska, bal maskowy’, wł. *mascara*, *maschera*; *musztarda*, wł. *mostarda*; *paszkwil*, wł. *pasquillo*; *poczta/poszta* ‘poczta’, wł. *posta*; *por*, wł. *porro*; *sałata*, wł. *insalata*; *skarpeta*, wł. *scarpetta* od *scarpa* ‘but, trzewik’.

3. Wpływy włoskie w XIX w.

Zapożyczenia włoskie z wieku XIX (wybrane przykłady za: Borejszo 2007) to: *adagio* 1. ‘utwór muzyczny’, 3. ‘powoli’, wł. *adagio*; *akompaniament* ‘partia instrumentalna’, wł. *accompagnamento*; *akompaniować* ‘towarzyszyć na instrumencie’, wł. *accompagnare*; *akonto* ‘zaliczka’, wł. *a conto* ‘na spłatę, na rachunek’; *akwarela* ‘farba wodna’, ‘obraz’, ‘technika malarska’, wł. *acquarello* daw. ‘liche wino’, ‘akwarela’; *al fresco* ‘technika malarstwa ściennego’, wł. *al fresco* ‘fresk, dosł. na świeżym powietrzu’; *allegro*, wł. *allegro*; *amoroso* muz. ‘pieszczotliwie, czule’, wł. *amoroso*; *andante* 1. ‘utwór muzyczny’, 3. muz. ‘umiarkowanie wolne tempo’, wł. *andante*; *androny* ‘głupstwa, brednie’, wł. *androne* ‘wąski, długi korytarz’; *aria* ‘pieśń’, utwór muz., wł. *aria* ‘powietrze, pieśń’; *arlekin*, wł. *arlecchino*; *a vista* ‘od razu, bez przygotowania’, ‘płatność za okazaniem’, wł. *a vista* ‘za okazaniem’; *awaria* ‘uszkodzenie, zepsucie’, wł. *avaria*; *banda*, wł. *banda*; *baryton*, wł. *baritono*; *basta*, wł. *basta*; *bastion*, wł. *bastione*; *bergamota* ‘gatunek gruszy’, wł. *pera bergamotta* ‘gruszka bargamska’; *bravissimo*, wł. *bravissimo*; *brawo*, wł. *broccolo*; *brutto* ‘bez potrąceń’, wł. *brutto* ‘brzydki, nieładny’; *budyń*, wł. *budino*; *buffo* ‘śpiewak w komicznych rolach operowych’, wł. *buffo*; *bufon* ‘człowiek zarozumiały’, wł. *buffone* ‘błazen’; *bufonada*, wł. *buffonata*; *busola*, wł. *bussola*; *cekin* ‘błyszczący, kolorowy krążek z cienkiej blaszki’, wł. *zecchino* ‘drobna moneta’; *chianti*, wł. *chianti*; *cokół* ‘podstawa, postument’, wł. *zoccolo* ‘chodak; podstawa’; *con amore*, wł. *con amore*; *ditto* ‘tak samo, jak wyżej’, wł. *ditto/detto* ‘zwany, powiedziany’; *divertimento* ‘muzyka rozrywkowa z XVIII w.’, wł. *divertimento* ‘rozrywka, zabawa’; *don* ‘pan, tytuł grzecznościowy księży’, wł. *don*; *donna* ‘panna, dziewczyna’, wł. *donna*; *duet*, wł. *duetto*; *dyletant* ‘laik, amator’, wł. *dilettante*; *fanfara* ‘utwór muzyczny; mała orkiestra dęta’, wł. *fanfara* ‘orkiestra dęta’; *farniente* ‘próżnowanie’, wł. *far niente*; *fatamorgana*, wł. *fata morgana*; *fiasco*, wł. *fiasco*; *firma* ‘przedsiębiorstwo’, wł. *firma* ‘podpis’; *gondolier*, wł. *gondoliere*; *graffiti*, wł. *graffito*; *grave*, wł. *grave*; *grota*, wł. *grotta*; *groteska*, wł. *grottesca*; *in blanco* ‘formularz bez uprzedniego wypełnienia’, wł. *in blanco*; *incognito*, wł. *incognito*; *kalarepa*, wł. *cavolo rapa* dosł. ‘kapusta-rzepa’; *kanalia* ‘człowiek podły’, wł. *canaglia*; *kancona* ‘wiersz liryczny, forma muzyki’, wł. *canzone* ‘pieśń, piosenka’; *kantata*, wł. *cantata*; *karabinier*, wł. *carabiniere*;

— — — — —

karykatura, wł. *caricatura*; kasjer, wł. *cassiere*; kasyno ‘lokal z grami hazardowymi’, wł. *casino* ‘willa, dom wiejski’; kolorysta, wł. *colorista*; koloryt, wł. *colorito*; konto, wł. *conto*; kontrabanda ‘przemyt’, wł. *contrabbando*; kontrabas, wł. *contrabbasso*; konwertyta, wł. *convertito*; kwartet, wł. *quartetto*; kwintet, wł. *quintetto*; laguna, wł. *laguna*; lampion, wł. *lampione*; lawa, wł. *lava*; libretto ‘tekst opery/operetki’, wł. *libretto*; lustro, wł. *lustro* ‘blask, jasność’; lazanek ‘rodzaj klusek’, wł. *lasagna* ‘ciasto z mąki’; madrygał, wł. *madrigale*; maestro, wł. *maestro*; malaria, wł. *malaria*; manatki ‘rzeczy osobiste’, wł. *manata* ‘garść, pęczek’; mandolina, wł. *mandolino*; mankament, wł. *mancamento*; mankiet, wł. *manichetto*; manko, wł. *manco*; mezzo, wł. *mezzo*; mezzosopran, wł. *mezzosopran*; miniatura, wł. *miniatura*; mortadela, wł. *mortadella*; nowela, wł. *novella*; opera, wł. *opera*; operetka, wł. *operetta*; pajac, wł. *pagliaccio*, weneć. *pajazzo*; parasol, wł. *parasole*; pasjonista ‘członek zakonu katolickiego’, wł. *passionista*; pedał, wł. *pedale*; pedant, wł. *pedante*; per procura ‘w zastępstwie’, wł. *per procura*; pianino, wł. *pianino*; pianista, wł. *pianista*; pomidor, wł. *pomodoro*; prymadonna, wł. *prima donna*; rakiet, wł. *racchetta*; regaty ‘zawody łodzi wiosłowych’, wł. *regata*; respiro ‘odroczenie płatności’, wł. *respiro* ‘oddech’, hand. ‘odroczenie płatności’; rotunda, wł. *rotonda*; ryzyko, wł. *rischio*; salami, wł. *salame*; sardynka, wł. *sardina*; secco ‘o winie wytrawne’, wł. *secco* ‘suchy’; sekować ‘dokuczać, nękać’, wł. *seccare* ‘suszyć’; spedycja ‘wysyłka’, wł. *spedizione* ‘wysyłanie, przesyłka’; spedytor, wł. *speditore*; sufit, wł. *soffitto*; szkic ‘projekt, zarys’, lit. ‘krótkie sprawozdanie, rozprawa’, wł. *schizzo* ‘bryzg, chluzt’; sztafeta daw. ‘goniec, posłaniec’, wł. *staffetta* ‘goniec, kurier’; sztukateria ‘dekoracja ścian’, wł. *stuccatura* ‘kitowanie, szpachlowanie’; tamburyn, wł. *tamburino*; temperować ‘ostrzyć koniec ołówka’, wł. *temperare* ‘łagodzić, koić’; tempo ‘szybkość działania’, wł. *tempo* ‘czas, pogoda’; tercet, wł. *terzetto*; tors, wł. *torso*; trawertyn ‘skała’, wł. *travertino*; trawestować ‘przerabiać’, wł. *travestirsi* ‘przebrać za kogo’; tulipan, wł. *tulipano*; waluta ‘jednostka pieniężna’, wł. *valuta* ‘wartość, cena’; wazon, wł. *vaso*; werset, wł. *versetto*; wiolonczela, wł. *violoncello*; wirtuoz, wł. *virtuoso*; zbir ‘bandyta, zbój’, wł. *sbirro*.

4. Główne procesy adaptacyjne

Znaczna część zapożyczeń włoskich występuje w języku polskim w postaci słabo przyswojonej lub nieprzyswojonej. Są to **zwroty/leksemy przeniesione do polszczyzny bez zmiany formy i znaczenia**, np. *a capella*, *a prima vista*, *con amore*, *prima volta*, *dolce far niente*, *per procura*, *per saldo*, *per ultimo*, *poco a poco*; *addio*, *aria*, *banda*, *brutto*, *gondola*, *netto*, *solo*. Zgodność postaci graficznej i fonetycznej z wyrazami włoskimi można tłumaczyć słabym stopniem spolszczenia oraz podobieństwem systemów fonetycznych i fonologicznych obu języków. Wyrazy *altana*, *opera*, *banda* itp. nie zawierają liter, głosek obcych polszczyźnie, dlatego też zostały przejęte bez zmian formalnych.

Najważniejsze procesy adaptacyjne:

Adaptacja graficzna – mowa tu o zastępowaniu włoskich znaków graficznych literami polskimi o identycznym lub zbliżonym brzmieniu, np.:

wł. c [k] → pol. k [k], np. wł. *fiasco* → *fiasko*; *conto* → *konto*;

wł. **v** [v] → pol. **w** [v], np. *bravo* → *brawo*; *taverna* → *tawerna*;

wł. **z** [c] → pol. **c** [c], np. *influenza* → *influenca*.

Adaptacją graficzną będzie zrośnięcie się w polszczyźnie dwóch lub kilku wyrazów włoskich, np. wł. *prima ballerina* – pol. *prymabaleryna*; wł. *prima donna* – pol. *prymadonna*.

Adaptacja fleksyjna – systemy fleksyjne języka włoskiego i polskiego różnią się. Język polski jest językiem fleksyjnym (rozbudowana jest zwłaszcza fleksja imienna – 7 przypadków gramatycznych, trzy rodzaje: oprócz męskiego i żeńskiego – jak w języku włoskim, także nijaki). Najwięcej rzeczowników zapożyczonych do polszczyzny z języka włoskiego to **rzeczowniki rodzaju męskiego z końcówkami -o lub -e** (w języku polskim te końcówki są typowe dla rzeczowników rodzaju nijakiego) oraz **żeńskie z końcówkami -a lub -e**. Proces adaptacji polega na zmianie końcówki lub rodzaju gramatycznego zapożyczonego wyrazu (w ten sposób zostaje włączony do polskiego systemu adaptacyjnego).

1. **Zachowanie włoskiej końcówki -o, -e przy zmianie rodzaju wyrazów z męskiego na nijaki, np.:**

wł. *libretto* (m.) → pol. *libretto* (n.);

wł. *motto* (m.) → pol. *motto* (n.);

wł. *tempo* (m.) → pol. *tempo* (n.).

2. **Zachowanie końcówki -a bez zmiany rodzaju gramatycznego (rzeczowniki rodzaju żeńskiego), np.:**

wł. *altana* (f.) → pol. *altana* (f.);

wł. *ballerina* (f.) → pol. *balerina* (f.);

wł. *fortezza* (f.) → pol. *forteca* (f.);

wł. *gondola* (f.) → pol. *gondola* (f.);

wł. *spada* (f.) → pol. *szpada* (f.).

3. **Zachowanie bez zmiany rodzaju gramatycznego, ale ze zmianą końcówki (redukcja -o lub -e) – to najczęstszy sposób adaptacji, np.:**

wł. *tulipano* (m.) → pol. *tulipan* (m.);

wł. *vaso* (m.) → pol. *wazon* (m.);

wł. *versetto* (m.) → pol. *werset* (m.).

4. **Zmiana włoskiej końcówki -o, -e na polską -a połączona ze zmianą rodzaju rzeczownika z męskiego na żeński, np.:**

wł. *violoncello* (m.) → pol. *wiolonczella* (f.);

wł. *mandolino* (m.) → pol. *mandolina* (f.).

5. Podsumowanie

Kontakty polsko-włoskie najsilniejsze były w dobie średniopolskiej. Jednakże z tego czasu zachowało się niewiele zapożyczeń. Jak dowodzą badania Marii Borejszo (2007), starsze zapożyczenia z języka włoskiego (w przeciwieństwie do tych późniejszych z XIX w.) dostawały się do polszczyzny ogólnej, podczas gdy te późniejsze występują głównie w językach specjalistycznych.

W wiekach XVIII i XIX w. mimo osłabienia bezpośrednich kontaktów Polski z Włochami, nadal dużą popularnością cieszyły się wyjazdy do Włoch. Wyjeżdżali zwłaszcza zaможniejsi przedstawiciele społeczeństwa, głównie dla zdobycia wykształcenia, obycia towarzyskiego, odwiedzenia miejsc kultu religijnego. Polscy podróżnicy na ogół nie znali języka krajów, po których wędrowali. Dawne zapożyczenia dostawały się do polszczyzny głównie drogą mówioną, czyli przez naśladownictwo brzmienia wyrazów w języku włoskim. W wypadku zapożyczeń późniejszych, które przenikały do polszczyzny przede wszystkim drogą graficzną, silniejsza była identyfikacja wyrazów z ich obcojęzycznymi pierwowzorami. Stabilizacji formalnej i semantycznej sprzyjał fakt, że zapożyczone leksemy przybierały w polszczyźnie status terminów, używanych przez niewielką liczbę Polaków.

Bibliografia

- Borejszo M., 1977, *Sposoby adaptacji formalnej włoskich zapożyczeń leksykalnych w języku polskim*, „Poradnik Językowy”, z. 10, s. 443–451, <https://poradnik-jezykowy.uw.edu.pl/issue/900> (dostęp: 29.10.2025).
- Borejszo M., 1981, *Rozwój formalny i semantyczny wyrazu kawaler w języku polskim*, „Język Polski”, t. 61, z. 3–5, s. 187–199, <https://mbc.malopolska.pl/pl/podglad/jezyk-polski-jan-safarewicz-92364/> (dostęp: 29.10.2025).
- Borejszo M., 1986, *Pocztą w historii języka polskiego*, „Język Polski”, t. 66, z. 1–2, s. 46–53, <http://old.mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=25528&from=publication> (dostęp: 29.10.2025).
- Borejszo M., 1987, *Kategorie semantyczne zapożyczeń włoskich w dobie nowopolskiej*, [w:] M. Preyzner (red.), *Język. Teoria – dydaktyka. Materiały VIII Konferencji Młodych Językoznawców-Dydaktyków. Karpacz, 3–6 III 1983*, Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, s. 243–261.
- Borejszo M., 2007, *Zapożyczenia włoskie we współczesnej polszczyźnie*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Klemensiewicz Z., 1980, *Historia języka polskiego*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Okoń J. (red.), 1998, *Włochy a Polska – wzajemne spojrzenia. Księga referatów międzynarodowej sesji naukowej w Uniwersytecie Łódzkim 15–17 kwietnia 1997 r.*, Łódź: Uniwersytet Łódzki. Katedra Literatury Staropolskiej i Nauk Pomocniczych. Sejmik Samorządowy Województwa Łódzkiego.
- Walczak B., 1999, *Zarys dziejów języka polskiego*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Zawadzka D., 1976, *Zapożyczenia włoskie w języku polskim XVI wieku*, „Kultura i Społeczeństwo”, t. 20, z. 1, s. 117–126.

■ **Magdalena Pietrzak**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-2136-356X>
■ magdalena.pietrzak@uni.lodz.pl
■

I prestiti linguistici dall'italiano nella storia del polacco (XVI–XIX secolo)

1. Il contesto storico dei contatti italo-polacchi – 1.1. Gli italiani in Polonia – 1.2. I polacchi in Italia – 1.3. La conoscenza della lingua italiana – 2. L'influenza italiana nell'epoca del polacco medio (secoli XVI–XVIII) – 3. L'influenza italiana nel XIX secolo – 4. I principali processi di adattamento – 5. Conclusione

1. Il contesto storico dei contatti italo-polacchi

1.1. Gli italiani in Polonia

Le origini dei contatti tra Polonia e Italia risalgono al Medioevo. Nell'XI secolo Boleslao il Prode porta in Polonia i primi sacerdoti italiani. Nel XIII e XIV secolo arrivarono i laici, soprattutto mercanti e artigiani (chiamati *Gallici*). Il termine *Italicus* comparirà solo nel XV secolo. Gli italiani, insieme ai francesi, sono nel Medioevo i banchieri papali. Nel XIV secolo sono i supervisor delle attività minerarie polacche. La maggior parte degli italiani, in Polonia, si stabilisce a Cracovia e da lì mantiene i contatti con le colonie italiane nel Mar Nero. Gradualmente si sviluppano le relazioni commerciali tra Polonia e Italia. Dalla Polonia vengono spediti in Italia coloranti rossi (*czerwc*), pellicce, cuoio e grano, mentre dall'Italia vengono importati tessuti costosi (velluto, seta), allume e pietre preziose provenienti dall'oriente.

I contatti tra Polonia e Italia si intensificano tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, durante i regni di Casimiro il Grande e di Ladislao Jagellone. Con la fine del XV secolo si intensificarono i legami di carattere culturale con l'Italia. Le idee del Rinascimento italiano cominciarono a penetrare in Polonia. Gli architetti e gli scultori portati in Polonia dall'Italia – Berecci, Padovano, Gucci, Canavesi – svolsero un ruolo importante nello sviluppo dell'arte.

I contatti tra Polonia e Italia divennero più vivaci all'inizio del XVI secolo. Bona Sforza d'Aragona (duchessa di Bari e Rosano) diventa regina polacca grazie al matrimonio con il re polacco Sigismondo il Vecchio. Insieme alla regina, arrivano in Polonia numerosi mercanti

e artisti italiani. Dall'Italia provengono anche banchieri, cuochi, cavallerizzi, musicisti, architetti, scalpellini e medici reali. Si tratta quindi di un gruppo eterogeneo di immigrati sia dal punto di vista sociale che professionale. Il modo italiano di essere, di vivere la socialità, attraeva i polacchi e li incoraggiava a imitarlo.

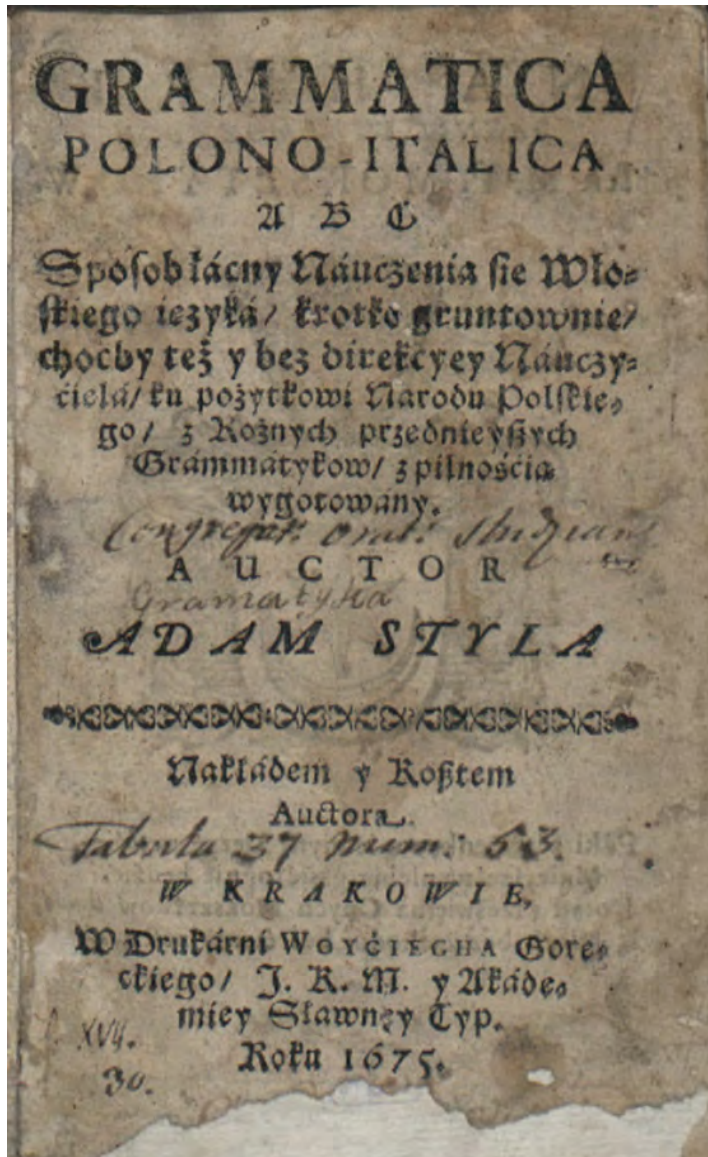
È degno di nota osservare che nel 1558, per volere del re Sigismondo Augusto, Prospero Provana organizza il primo ufficio postale polacco. Il suo scopo era quello di mantenere un contatto costante tra Cracovia e Venezia (via Vienna) utilizzando un sistema di cavalli staffetta per i messaggeri impegnati a tale scopo (vedi Borejszo 1986).

Se si considerano le origini dei visitatori italiani, nel XIV e XV secolo dominavano i genovesi, seguiti nel XV secolo da fiorentini, milanesi e veneziani. Nel XVI secolo, cominciarono ad arrivare in Polonia in numero maggiore i rappresentanti dell'Italia meridionale (soprattutto da Napoli).

Nei secoli successivi i contatti italo-polacchi si indebolirono. Gli italiani erano comunque presenti ancora nell'*entourage* dell'ultimo re polacco, Stanislao Augusto Poniatowski (soprattutto artisti: Bacciarelli, Canaletto, Merlini, Lampi). A metà del XIX secolo (durante il Regno del Congresso), l'italiano più popolare era l'architetto Antonio Corazzi (Giuseppe Antonio Corazzi) – autore dell'edificio del Gran Teatro di Varsavia (uno dei 50 progetti costruiti in Polonia all'epoca).

1.2. I polacchi in Italia

I polacchi venivano in Italia soprattutto per l'istruzione. La prima università polacca, l'Accademia di Cracovia, fondata nel 1364, si ispirava alle università italiane, in particolare a quella di Bologna: fin dall'inizio della sua attività accademica i polacchi sceglievano come luogo di studio principalmente le università italiane: Bologna (giurisprudenza), Padova (medicina), nonché Roma e Ferrara. Nel XVI e XVII secolo i polacchi sceglievano l'Italia per venire ad imparare il galateo e per conoscere la cultura straniera. Erano i magnati e la ricca nobiltà a viaggiare di più. La popolarità dei viaggi nell'Europa meridionale portò alla pubblicazione di una guida dell'Italia (1614). A sua volta, a metà del XVII secolo (1675), Adam Styła pubblicò la prima grammatica della lingua italiana per polacchi, intitolata *Grammatica Polono-Italica abo sposob łacny nauczzenia się włoskiego języka krotko, gruntownie, choćby też i bez dyrekcyjnej nauczyciela ku pożytkowi Narodu Polskiego z różnych przedniejszych grammatyków w pilności wygotowany* [Grammatica Polono-Italica ovvero il modo facile di imparare la lingua italiana velocemente, approfonditamente, anche senza direzione dell'insegnante, al servizio della Nazione Polacca, preparato con cura da vari bravi grammatici]



Źródło: Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa [<https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=204846>]

A partire dal XVII secolo, le relazioni italo-polacche si indebolirono a causa del crescente interesse da parte dei polacchi per la Francia. La situazione politica dell'Italia e della Polonia nel XIX secolo contribuisce a indebolire i contatti tra i due Paesi. In questo momento, i contatti polacco-italiani sono più individuali che universali. In Italia studiarono pittori polacchi come Aleksander Gierymski, mentre vi soggiornarono temporaneamente noti scrittori, poeti e diplomatici polacchi, tra cui Cyprian Kamil Norwid, Zygmunt Krasiński, Adam Mickiewicz, Józef Ignacy Kraszewski e Henryk Sienkiewicz.

1.3. La conoscenza della lingua italiana

I contatti tra Polonia e Italia furono più forti tra la metà del XIV e la metà del XV secolo e nel XVI e XVII secolo. È quindi in questo periodo che possiamo registrare la più forte influenza dell'italiano sul polacco.

Nel XVI secolo l'italiano era abbastanza conosciuto, soprattutto negli ambienti di corte (corte reale, case magnatizie) e tra la nobiltà che andava all'estero. È noto che alla fine del XVI secolo a Cracovia si tenevano sermoni in italiano, destinati all'allora numeroso gruppo di immigrati italiani. Sigismondo Augusto (figlio di Bona), il suo entourage più stretto e Sigismondo III Vasa (XVI–XVII secolo) parlavano fluentemente l'italiano. In questa lingua (oltre che in latino) si svolgeva la corrispondenza con l'estero. I senatori e il clero polacchi parlavano correntemente l'italiano grazie ai loro studi nelle università italiane. L'italiano era parlato inoltre dai mercanti e dagli artigiani (compresi quelli di Cracovia e di Pińczów) delle città abitate da coloni italiani.

Nel 1565 il nunzio papale Fulvio Ruggieri scrisse dei polacchi:

con [...] facilità assumono i costumi e la lingua delle nazioni straniere, e di tutte quelle d'oltralpe apprendono la maggior parte dei costumi e della lingua d'Italia, che è molto usata e amata da loro, tanto quanto il vestito italiano, soprattutto a corte [...]. Da quando la regina Bona della famiglia Sforza, madre dell'allora re, introdusse la lingua, il costume e molte altre usanze italiane, alcuni signori cominciarono a costruirsi case nelle città della Piccola Polonia e della Mazovia (cit. da: Klemensiewicz 1980: 344).

2. L'influenza italiana nell'epoca del polacco medio (secoli XVI–XVIII)

La natura dei primi prestiti linguistici dall'italiano è stata determinata dalla specificità dei contatti tra Polonia e Italia, ecco perché i prestiti italiani riguardavano i seguenti ambiti tematici: abbigliamento, vita di corte e sociale, cucina, giardinaggio, arti marziali, banche, belle arti.

Nel XVIII secolo l'italiano mantiene la sua influenza nel vocabolario polacco relativo alle arti (musica, pittura).

Solo 9 parole di origine italiana dall'epoca dell'antica Polonia sono sopravvissute ai tempi moderni, 65 lessemi del XVI secolo e 35 parole rispettivamente dal XVII e XVIII secolo. Nel XIX secolo la lingua polacca contava 144 italianismi (oltre il 13% del totale dei prestiti – dati da: Borejszo 2007: 22–23).

I prestiti linguistici dall'italiano risalenti all'**epoca del polacco antico** (Borejszo 2007): *balwierz*, barbiere; *baryła*, barile; *kasa*, cassa; *kompas*, compasso; *lawenda*, lavanda; *materac*, materasso; *pomarańcza*, it. ant. *pomarancia* (oggi: arancia); *rywula*, Rivoglio (vino, dal nome dell'omonima località in Istria).

Prestiti italiani del **XVI secolo** (esempi selezionati: Borejszo 2007): *alt*, alto; *antykamera*, anticamera; *austeria*, osteria; *bank*, banco, banca; *bas*, basso, 'fondo'; *bat*, it. ant. *batto*, 'nave, barca'; *cera*, cera, inteso come 'colore del viso'; *ducato*, ducato; *dzianet*, giannetto, cavallo; *fontanna*, fontana; *forteca*, fortezza, 'forza, roccaforte'; *fraszka*, frasca; *galera*, galera, nave-prigione; *guardia* – in polacco 'truppe', guardia, 'protezione, tutela'; *intrata*, entrata, 'ingresso, guadagno'; *karat* – in polacco 'antica misura del contenuto d'oro in piedi',

in italiano carato, unità di peso dell'oro; *karczoch* – in polacco 'pianta', in italiano carciofo; *karoca*, carrozza; *karnawał*, carnevale; *katafalk*, catafalco; *kawaler*, cavaliere, uomo single; *klarnet*, clarinetto; *komediant*, commediante, attore; *marcepan*, marzapane; *maszkara*, 'mascara', maschera; *musztarda*, mostarda; *paszkwil*, pasquillo; *poczta/poszta*, posta; *por*, porro; *sałata*, insalata; *skarpeta*, 'scarpetta' da scarpa, stivale.

Prestiti italiani del XVII secolo (alcuni esempi: Borejszo 2007): *arsenał*, arsenale; *baldachim*, baldacchino; *bandyta*, bandito; *batalia*, battaglia; *facjata*, facciata; *final*, finale; *impresa*, impresa; *kawaleria*, cavalleria; *makaron*, maccherone; *paragon*, paragone; *raca*, razzo; *sardela*, sardella; *statysta*, statista; *szkatuła*, scatola, scatolina; *szpada*, spada; *szytlet*, stiletto; *taca*, in polacco 'piatto usato per trasportare e servire il cibo', tazza 'tazza da tavola, vaso da toilette'; *tenore*, tenore; *żupan* in polacco antico abito da uomo polacco, giubbone, in italiano antico *giuppone*, 'abito da uomo'.

Prestiti italiani del XVIII secolo (alcuni esempi, Borejszo 2007): *batalion*, battaglione; *belweder*, belvedere, luogo da cui si ammira una bella vista; *brawura*, bravura; *faworyt*, favori; *festyn*, festino; *galeria*, galleria; *granit*, granito; *kalafior*, cavolfiore; *kawalkata*, in polacco corteo di cavalli, cavalcata; *koperta*, in polacco; busta da lettera, coperta; *korsarz*, corsaro; *kwarantanna*, quarantena; *mozaika*, mosaico; *nowenna*, novena; *nowicjat*, noviziato; *nuncjatura*, nunziatura; *parapet*, in polacco terrapieno protettivo, in italiano parapetto; *partytura*, partitura musicale; *pulpet*, polpetta; *salceson*, salsiccion, (salsiccia lunga e spessa).

Un numero considerevole di prestiti dell'epoca del polacco medio è oggi caduto in disuso nel polacco, altri però rimangono, ma con significati diversi. Al primo gruppo appartengono i nomi di vecchie realtà (arcaismi o storicismi sostanziali), ad esempio i **nomi di antichi gruppi professionali o sociali** quali *balwierz*, *kortezan* (cortigiano), *lazaron* (mendicante, senzatetto, lazzarone), i nomi attinenti all'area lessicale delle arti militari, come ad esempio i **nomi di armi** (*daga*, *falkon*, *falkonet*, *taran*), i **nomi di formazioni militari e di fortificazioni** (ad esempio *kawaleria*, *parapet* – terrapieno protettivo dalla parte del nemico), i **nomi di unità monetarie, misure e pesi** (*dukat*, *skud*), i **nomi di tipi di nave** (*galera*, *galiot*), i **nomi di balli** (*forlana*, *lavolta*, *pawana*), di **strumenti musicali** (*sztort*, *viola da braccio*), di **giochi** (*diabolo*, *tombola*), di mobili (*cassone*), di **bevande e cibi** (*perduta*), di capi di **abbigliamento e accessori** (*manela*, ovvero 'spallina, braccialetto').

3. Le influenze italiane nel polacco del XIX secolo

Prestiti italiani del XIX secolo (alcuni esempi: Borejszo 2007): *adadzio* sign. 1 – 'brano musicale', sign. 3 – 'lentamente', adagio; *akompaniament*, accompagnamento; *akompaniować*, accompagnare, in musica; *akonto*, a conto / acconto; *akwarela*, *acquarello*, per esteso 'vino scadente, annacquato'; *al fresco*, afresco, affresco letteralmente 'all'aria fresca'; *allegro*, allegro, in musica; *amoroso*, amoroso, in musica; *andante*, in polacco sign. 1 – 'brano musicale', sign. 3. 'tempo moderatamente lento', in italiano andante; *androny*, in polacco 'follie, sproloqui', in italiano androne, 'corridoio stretto e lungo'; *aria*, aria ('nel senso di canzone, musica'); *Arlekin*, Arlecchino; *a vista* in polacco, come in italiano, 'subito, senza preavviso'; *awaria*, avaria; *banda*, banda; *baryton*, baritono; *basta*, basta; bastion, bastione;

bergamota, pera bergamotta, tipo di pera; *bravissimo*, bravissimo; *brokuł*, broccolo; *brutto*, in polacco nel senso di un valore al lordo, non al netto, brutto, in italiano nel senso di ‘non bello’; *budyń*, budino; *buffo*, in polacco ‘cantante in ruoli operistici comici’, buffo; *bufon*, in polacco ‘uomo presuntuoso’, buffone; *bufonada*, buffonata; *busola*, bussola; *cekin*, in polacco *paillette*, zecchino, piccola moneta; *Chianti*, Chianti; *cokół*, in polacco ‘base, piedistallo’, zoccolo; *con amore*, con amore; *ditto*, in polacco ‘come sopra’, ditto/detto; *divertimento*, in polacco musica popolare settecentesca, divertimento, intrattenimento, svago; *don*, don; *donna* in polacco ‘fanciulla, ragazza’, donna; *duet*, duetto; *dyletant*, dilettante; *fanfara*, fanfara, banda di ottoni; *farniente*, far niente, ozio; *faszysta*, fascista; *fatamorgana*, fata Morgana; *fiasko*, fiasco – in entrambi i casi nel senso di fallimenti, disdetta; *firma*, in polacco ‘ditta, impresa’, firma *gondolier*, gondoliere; *graffiti*, graffito/-i; *grave*, grave; *grota*, grotta; *groteska*, grottesca; *in blanco*, in bianco; *incognito* in polacco /in'kɔgnito/, incognito; *kalarepa*, cavolo rapa; *kanalia*, canaglia; *kancona*, in polacco ‘poesia lirica, canzone; *kantata*, cantata; *karabinier*, carabiniere; *karykatura*, caricatura; *kasjer*, cassiere; *kasyno*, casinò, e anche casino nel senso di ‘villa, casa di campagna’; *kolorysta*, colorista; *koloryt*, colorito; *konto*, conto; *kontrabanda*, contrabbando; *kontrabas*, contrabbasso; *konwertyta*, convertito; *kwartet*, quartetto; *kwintet*, quintetto; *laguna*, laguna; *lampion*, lampione; *lawa*, lava; *libretto*, libretto (di un’opera); *lustro*, lustro (splendore, luminosità); *łazanek*, lasagna; *madrygał*, madrigale; *maestro*, maestro; *malaria*, malaria; *manatki*, in polacco ‘oggetti personali’, manata, manciata; *mandolina*, mandolino; *mankament*, mancamento (nel senso di difetto, mancanza); *mankiet*, manichetto; *manko*, manco; *mezzo*, mezzo; *mezzosopran*, mezzosoprano; *miniatura*, miniatura; *mortadela*, mortadella; *nowela*, novella; *opera*, opera; *operetka*, operetta; *pajac*, pagliaccio, venez. *pajazzo*; *parasol*, parasole, ombrello; *pasjonista*, padre passionista; *pedał*, pedale; *pedant*, pedante, *per procura*, per procura; *pianino*, pianoforte; *pianista*, pianista; *pomidor*, pomodoro; *prymadonna*, prima donna; *rakieta*, raketta; *regaty*, regata; *respiro*, in polacco definizione usata per un pagamento dilazionato’, respiro; *rotunda*, rotonda; *ryzyko*, rischio; *salami*, salame; *sardynka*, sardina; *secco*, secco (del vino); *sekować*, seccare, nel senso di annoiare, disturbare; *spedycja*, spedizione; *spedytor*, speditore; *sufit*, soffitto; *szkic*, schizzo; *sztafeta*, staffetta, messaggero; *sztukateria*, stucchi; *tamburyn*, tamburino; *temperować*, temperare (di una matita); *tempo* in polacco nel senso di ritmo, ‘velocità di esecuzione’, tempo; *tercet*, terzetto; *tors*, torso; *trawertyn*, travertino; *trawestować*, in polacco ‘rifare’, travestire; *tulipan*, tulipano; *waluta*, valuta; *wazon*, vaso; *verso*, versetto; *violoncel*, violoncello; *wirtuoz*, virtuoso; *zbir*, sbirro.

4. I processi di adattamento

È presente nel polacco un numero significativo di prestiti dall’italiano o in forma poco oppure non assimilata. Si tratta di **frasi/lessemi assunti nel polacco senza alcun cambiamento di forma o di significato**, come ad esempio *a capella*, *a prima vista*, *con amore*, *prima volta*, *dolce far niente*, *per procura*, *per saldo*, *per ultimo*, *poco a poco*; *addio*, *aria*, *banda*, *brutto*, *gondola*, *netto*, *solo*. La congruenza della forma grafica e fonetica tra la forma in polacco e quella in italiano si spiega con il debole grado di polonizzazione e la somiglianza

dei sistemi fonetici e fonologici delle due lingue. Le parole *altana*, *opera*, *banda*, ecc. non contengono lettere o suoni estranei alla lingua polacca e sono state quindi adottate senza modifiche formali.

I più importanti processi di adattamento:

Adattamento grafico – si tratta della sostituzione dei segni grafici italiani con lettere polacche di suono identico o simile, ad esempio:

italiano **c** [k] → pol. **k** [k], es. italiano fiasco → *fiasko*; conto → *konto*;

italiano **v** [v] → pol. **w** [v], ad es. bravo → *brawo*; taverna → *tawerna*;

italiano **z** [c] → pol. **c** [c], es. influenza → *influenca*.

Un adattamento grafico è la fusione di due o più parole italiane in polacco, ad esempio *prima ballerina* in italiano → *prymabalerina* in polacco; *prima donna* in italiano → *prymadonna* in polacco.

Adattamento di flessione – i sistemi di flessione dell'italiano e del polacco sono diversi. Il polacco è una lingua flessiva (è ampia soprattutto la flessione dei nomi – 7 casi grammaticali, tre generi: oltre al maschile e al femminile – come in italiano, anche il neutro). La maggior parte dei sostantivi mutuati in polacco dall'italiano sono **sostantivi maschili con le desinenze -o, -e** (in polacco queste desinenze sono tipiche dei sostantivi neutri) e **femminili con le desinenze -a, -e**.

Il processo di adattamento consiste nel cambiare la desinenza o il genere grammaticale della parola presa in prestito (in questo modo viene incorporata nel sistema di adattamento polacco).

- 1. Rimane la desinenza italiana -o, -e quando il genere della parola cambia da maschile a neutro**, ad esempio:
it. *libretto* (m.) → pol. *libretto* (n.);
it. *motto* (m.) → pol. *motto* (n.);
it. *tempo* (m.) → pol. *tempo* (n.).
- 2. Rimane la desinenza -a senza cambiare il genere grammaticale (sostantivi femminili)**, ad esempio:
it. *altana* (f.) → pol. *altana* (f.);
it. *ballerina* (f.) → pol. *balerina* (f.);
it. *fortezza* (f.) → pol. *forteca* (f.);
it. *gondola* (f.) → pol. *gondola* (f.);
it. *spada* (f.) → pol. *szpada* (f.).
- 3. Senza modifica del genere grammaticale, ma con cambiamento di desinenza** (riduzione di -o, -e), (questa è la modalità più comune di adattamento), ad esempio:
it. *tulipano* (m.) → pol. *tulipano* (m.);
it. *vaso* (m.) → pol. *vaso* (m.);
it. *versetto* (m.) → pol. *versetto* (m.).
- 4. Sostituzione della desinenza italiana -o, -e nella desinenza polacca -a, unita alla modificadel genere del sostantivo, dal maschile al femminile**, ad esempio:
it. *violoncello* (m.) → pol. *wiolonczella* (f);
it. *mandolino* (m.) → pol. *mandolina* (f.).

5. Conclusione

I contatti tra polacco e italiano sono stati più forti nel periodo del polacco medio. Tuttavia di questo periodo sono sopravvissuti pochi prestiti. Come mostra la ricerca di Maria Borejszo (2007), i prestiti linguistici più vecchi dall'italiano (rispetto a quelli più tardivi, del XIX secolo) sono entrati nel polacco generale, a differenza di quanto è accaduto per quelli più tardivi, che si trovano ricorrono nei linguaggi specialistici.

Nel XVIII e XIX secolo, nonostante l'indebolimento della frequenza di contatti diretti tra Polonia e Italia, i viaggi in Italia rimasero popolari. Soprattutto i membri più ricchi della società polacca si recavano in Italia, soprattutto per ricevere un'istruzione, per socializzare e per visitare i luoghi di culto. I viaggiatori polacchi in genere non conoscevano la lingua dei paesi che attraversavano. I vecchi prestiti sono entrati nel polacco soprattutto attraverso la lingua parlata, cioè imitando il suono delle parole in italiano. Nel caso dei prestiti successivi, che sono entrati nel polacco soprattutto attraverso i mezzi grafici, l'identificazione delle parole con i loro prototipi in lingua straniera è stata più forte. La stabilizzazione formale e semantica è stata favorita dal fatto che i lessemi presi in prestito hanno assunto lo status di termini del polacco, utilizzati da un numero ristretto di polacchi.

Bibliografia

- Borejszo M., 1977, *Sposoby adaptacji formalnej włoskich zapożyczeń leksykalnych w języku polskim*, "Poradnik Językowy", quad. 10, pp. 443–451, <https://poradnik-jezykowy.uw.edu.pl/issue/900> (accesso: 29.10.2025).
- Borejszo M., 1981, *Rozwój formalny i semantyczny wyrazu kawaler w języku polskim*, "Język Polski", vol. 61, quad. 3–5, pp. 187–199, <https://mbc.malopolska.pl/pl/podglad/jezyk-polski-jan-safarewicz-92364/> (accesso: 29.10.2025).
- Borejszo M., 1986, *Początki w historii języka polskiego*, "Język Polski", vol. 66, quad. 1–2, pp. 46–53, <http://old.mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=25528&from=publication> (accesso: 29.10.2025).
- Borejszo M., 1987, *Kategorie semantyczne zapożyczeń włoskich w dobie nowopolskiej*, [in:] M. Preyzner (a cura di), *Język. Teoria – dydaktyka. Materiały VIII Konferencji Młodych Językoznawców-Dydaktyków. Karpacz, 3–6 III 1983*, Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, pp. 243–261.
- Borejszo M., 2007, *Zapożyczenia włoskie we współczesnej polszczyźnie*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Klemensiewicz Z., 1980, *Historia języka polskiego*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Okoń J. (a cura di), 1998, *Włochy a Polska – wzajemne spojrzenia. Księga referatów międzynarodowej sesji naukowej w Uniwersytecie Łódzkim 15–17 kwietnia 1997 r.*, Łódź: Uniwersytet Łódzki. Katedra Literatury Staropolskiej i Nauk Pomocniczych. Sejmik Samorządowy Województwa Łódzkiego.
- Walczak B., 1999, *Zarys dziejów języka polskiego*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Zawadzka D., 1976, *Zapożyczenia włoskie w języku polskim XVI wieku*, "Kultura i Społeczeństwo", vol. 20, quad. 1, pp. 117–126.

■ **Magdalena Wismont**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0003-2010-8214>
■ magdalena.wismont@filologia.uni.lodz.pl
■

Lwia część komunikacji – o idiomach w języku

1. Idiomy w perspektywie różnych języków – 2. Źródła i kryteria doboru materiału
– 3. Prezentacja przykładów

1. Idiomy w perspektywie różnych języków

Idiomy, czyli stałe połączenia wyrazowe o określonym, często przenośnym, znaczeniu, pojawiają się w każdym języku. Można powiedzieć, że ze względu na frekwencję ich użycia, są bardzo istotnym zjawiskiem językowym. W perspektywie nauki języka obcego niestety nie zawsze zwraca się na nie uwagę, a już bardzo rzadko mówi się o podobieństwach między językami pod względem utartych połączeń wyrazowych. Jednak należy podkreślić, że porównując niektóre języki nowożytne, można wskazać punkty styczne we frazeologii różnych języków, w tym np. we frazeologii polskiej i włoskiej. Idiomy podobne pod względem struktury i semantyki w obu językach będą przedmiotem niniejszego opracowania.

Wspomniane podobieństwo wynika z faktu wspólnej, europejskiej bazy kulturowej obu języków, potężnych wpływów antyku i chrześcijaństwa, a także z kontaktów naukowych i politycznych obu narodów. Wszystkie te kwestie mają swoje odzwierciedlenie w ujęciu językowym.

2. Źródła i kryteria doboru materiału

Zaprezentowane połączenia pochodzą z publikacji pt. *Idiomy polsko-włoskie. Fraseologia idiomatica polacco-italiana* autorstwa Anny Mazanek i Janiny Wójtowicz (2008). Dokonano wyboru idiomów, zaprezentowano połączenia w języku polskim i ich włoskie odpowiedniki, a także wskazano definicję i przykład użycia (również w obu językach). Kryteria uwzględnienia poszczególnych połączeń biorą pod uwagę, czy idiomy:

- 1) są identyczne pod względem semantycznym (chodzi przede wszystkim o główne znaczenia);
- 2) są tożsame co do składu leksykalnego;

- 3) aktualizują ten sam model gramatyczny (aczkolwiek dopuszcza się warianty morfologiczne oraz różnice w zakresie liczby lub użycia przyimków);
- 4) mają tę samą wartość stylistyczną.

Przedstawione zostaną idiomy różnego typu, zobaczymy konstrukcje nominalne i konstrukcje werbalne.

3. Prezentacja przykładów

<i>Kwadrans akademicki</i>	<i>Quarto d'ora accademico</i>
‘tradycyjne piętnastominutowe spóźnienie dopuszczalne przy rozpoczynaniu wykładów na wyższych uczelniach’ Pan Kowalski zapomina, że nasze zebrania rozpoczynają się punktualnie. Tu nie obowiązuje kwadrans akademicki.	‘tradizionale ritardo di quindici minuti ammesso per l’inizio delle lezioni nelle università’ Il signor Kowalski dimentica che le nostre riunioni cominciano puntualmente. Qui non vige il quarto d’ora accademico.
<i>Ani mi (ci, nam...) się śni</i>	<i>Non mi/me lo sogno (ti/te lo sogni, ci /ce lo sogniamo...) neppure</i>
‘zwrot oznaczający, że ktoś nie ma zamiaru, nie chce czegoś zrobić, spełnić’ Ani mi się śni przepisywać to wszystko jeszcze raz!	‘espressione indicante che qu. non ha intenzione, non vuole fare, compiere qc.’ Non me lo sogno neppure di ricopiare tutto questo ancora una volta!
<i>[A to] ładna historia!</i>	<i>[Ma che] bella storia!</i>
‘zwrot wykrzyknikowy wyrażający zdziwienie, zaskoczenie’ Nie wzięłeś dowodu osobistego? Ładna historia! Przecież przy odbiorze tych dokumentów musisz go okazać!	‘esclamazione che esprime stupore, sorpresa’ Non hai preso la carta d’identità? Bella storia! Ma devi mostrarla per ritirare quei documenti!
<i>Bać się jak diabeł święconej wody</i>	<i>Avere paura come il diavolo dell’acqua santa</i>
‘bardzo, panicznie się bać’ Nie wierzę, że on weźmie tę pracę; on się boi odpowiedzialności jak diabeł święconej wody.	‘avere un gran timore, un timore panico’ Non credo che accetterà quel lavoro, ha paura della responsabilità come il diavolo dell’acqua santa.
<i>Bać się jak ognia</i>	<i>Temere come il fuoco</i>
‘bardzo, panicznie się bać’ W liceum baliśmy się tej nauczycielki jak ognia, a dziś, po latach właśnie ją wspominamy z sympatią.	‘avere un gran timore, un timore panico’ Al liceo temevamo quell’insegnante come il fuoco, ma oggi, dopo tanti anni è proprio lei che ricordiamo con simpatia.

<i>Bać się własnego cienia</i>	<i>Avere paura della propria ombra</i>
‘być bardzo lęklwym, podejrzliwym, przesadnie ostrożnym’ Na tym stanowisku musi pracować człowiek odważny, nawet skłonny do ryzyka, a nie ktoś, kto boi się własnego cienia.	‘essere molto timoroso, sospettoso, eccessivamente cauto’ In quel posto deve lavorare una persona coraggiosa, addirittura incline al rischio, non uno che abbia paura della propria ombra.
<i>Bez serca</i>	<i>Senza cuore</i>
‘o człowieku bezlitosnym, obojętnym na czyjeś potrzeby, czyjeś nieszczęścia’ Jesteś bez serca! Poza swoją osobą nie dostrzegasz niczego ani nikogo.	‘di una persona spietata, indifferente alle esigenze di qu., alle disgrazie di qu.’ Sei senza cuore! Non vedi niente e nessuno al di fuori di te stesso.
<i>Biały jak śnieg</i>	<i>Bianco come la neve</i>
‘nieskazitelnie biały, czysty’ Izba była skromna, widać, że dawno nie odnawiana. Uwagę zwracał leżący na stole biały jak śnieg obrus.	‘di in bianco immacolato, puro’ La stanza era modesta, si vedeva che da tempo non era stata imbiancata. Attirava l’attenzione la tovaglia stesa sul tavolo, bianca come la neve.
<i>Bić głową o mur</i>	<i>Battere la testa contro il muro</i>
‘walczyć z trudnościami nie do pokonania, bez nadziei zwycięstwa, bez powodzenia; rozpaczać’ Zamiast wziąć się do pracy – rozpacza, bije głową o mur i bez końca narzeka na swój los.	‘lottare con difficoltà insuperabili, senza speranza di vittoria, senza riuscita; disperarsi’ Invece di mettersi all’opera si dispera, batte la testa contro il muro e si lamenta continuamente del suo destino.
<i>Bić się w piersi</i>	<i>Battersi il petto</i>
‘żałować czegoś, okazywać skruchę, przyznawać się do winy’ Biję się w piersi, nigdy nie wierzyłam w jego uczciwe zamiary. Dziś muszę się przyznać do błędu.	‘dolarsi di qc., mostrare rammarico, ammettere la propria colpa’ Mi batto il petto perché non ho mai creduto all’onestà delle sue intenzioni. Oggi devo riconoscere il mio errore.
<i>Blady jak trup</i>	<i>Pallido come un morto</i>
‘bardzo, chorobliwie blady’ Co się stało? Jesteś blady jak trup.	‘molto pallido, pallido in modo innaturale’ Cos’è successo? Sei pallido come un morto.

<i>Błędne koło</i>	<i>Circolo vizioso</i>
‘błąd w rozumowaniu; sytuacja beznadziejna, bez wyjścia’ Nie może pracować z powodu złego stanu zdrowia i tak się tym zamartwia, że pogarsza tylko chorobę serca. Prawdziwe błędne koło.	‘errore nella concezione di qc.; situazione senza speranza, senza via d’uscita’ Non può lavorare per il suo cattivo stato di salute, e se ne preoccupa tanto, che peggiora solamente la sua malattia cardiaca. È un vero circolo vizioso.
<i>Błękitna krew</i>	<i>Sangue blu</i>
‘przeñośnie o arystokratycznym pochodzeniu’ To głupie, że mają mu za złe błękitną krew, a nie dostrzegają jego wielkich zasług dla naszego środowiska.	‘espressione figurata per indicare l’origine aristocratica’ È sciocco che gli rimproverino il sangue blu e non si accorgano dei suoi grandi meriti verso il nostro ambiente.
<i>[Boże,] jak ten czas leci!</i>	<i>[Dio,] come vola il tempo!</i>
‘zwrot wyrażający zaskoczenie, zdziwienie z powodu szybkiego przemijania czasu’ Wydawało mi się, że widzieliśmy się tak niedawno. A to już prawie rok! Boże, jak ten czas szybko leci!	‘espressione indicante stupore, meraviglia per il rapido passare del tempo’ Mi pareva che ci fossimo visti così poco tempo fa. E invece è già quasi un anno! Dio, come vola il tempo!
<i>Brać/wziąć coś w swoje ręce</i>	<i>Prendere qc. nelle proprie mani</i>
‘przejmować inicjatywę, zacząć się czymś zajmować osobiście’ Od kiedy młodzi ludzie wzięli w swoje ręce organizację konkursu, wszystko odbywa się sprawniej, bez zbytecznego zamieszania i zdenerwowania.	‘prendere l’iniziativa, cominciare ad occuparsi personalmente di qc.’ Da quando i giovani hanno preso nelle loro mani l’organizzazione del concorso, tutto si svolge in modo più efficiente, senza superflua confusione e nervosismo.
<i>Brać/wziąć nogi za pas</i>	<i>Mettersi le gambe in spalla</i>
‘uciekać’ Kiedy zobaczył, co się święci, wzięł nogi za pas i tyleśmy go widzieli.	‘fuggire’ Quando vide quello che bolliva in pentola, si mise le gambe in spalla e si dileguò.
<i>Brać/wziąć przykład z kogoś/z czegoś</i>	<i>Prendere esempio da qu./da qc.</i>
‘naśladować kogoś, coś, postępować tak jak ktoś’ Bierz przykład z Roberta. Ma więcej powodów do załamania, a jednak nie upada na duchu.	‘imitare qu., qc., comportarsi come qu.’ Prendi esempio da Roberto. Ha più motivi di disperarsi, ma non si perde d’animo.

<i>Brać/wziąć sobie coś do serca</i>	<i>Prendersi qc. a cuore</i>
‘przejmować się czymś, bardzo silnie coś odczuwać’ Weź sobie do serca to, co ci mówię, bo się ta sprawa źle skończy do ciebie.	‘appassionarsi a qc., impressionarsi fortemente per qc.’ Prenditi a cuore quello che ti dico, perché la faccenda finirà male per te.
<i>Brak mi (ci, nam...) słów</i>	<i>Mi (ti, ci...) mancano le parole</i>
‘zwrot oznaczający, że ktoś nie jest w stanie w pełni wyrazić czegoś (zwykle z powodu wzruszenia, podziwu)’ Doprawdy brak mi słów, żeby opisać, co czuję w tej chwili, kiedy nagle, zupełnie niespodziewanie spełniają się moje najskrytsze marzenia.	‘espressione indicante che qu. non è in grado di esprimere completamente qc. (in genere, per l’emozione, per l’ammirazione)’ Mi mancano veramente le parole per descrivere ciò che sento in questo momento, in cui d’un tratto, in modo del tutto inatteso, si avverano i miei sogni più segreti.
<i>Budować na piasku</i>	<i>Costruire sulla sabbia</i>
‘snuć marzenia, nierealne plany, opierając je na niepewnych podstawach’ Lubi marzyć, budować na piasku, snuć plany odległej przyszłości.	‘fabbricare illusioni, piani irrealizzabili, fondandoli su basi incerte’ Gli piace fantasticare, costruire sulla sabbia, fabbricare piani per un lontano futuro.
<i>Burza w szklance wody</i>	<i>Tempesta in un bicchier d’acqua</i>
‘reakcja zbyt silna w stosunku do wywołującej ją przyczyny, awantura z powodu drobnostki’ To, co zrobiłeś wczoraj, to była burza w szklance wody. Z błahostki taka awantura!	‘reazione troppo forte in rapporto alla causa che l’ha provocata, scenata per una piccolezza’ Ciò che hai scatenato ieri era una tempesta in un bicchier d’acqua. Per una sciocchezza una simile scenata!
<i>Być na dobrej drodze</i>	<i>Essere sulla buona strada</i>
‘postępować, działać właściwie, w sposób prowadzący do celu; o rzeczach: układać się dobrze’ Jesteś na dobrej drodze. Teraz już sam rozwiążesz zadanie.	‘comportarsi, operare nel modo giusto che conduce allo scopo; di cose: mettersi bene’ Sei sulla buona strada. Ormai risolverai il problema da solo.

<i>Być na nogach</i>	<i>Essere in piedi</i>
‘być w ruchu, bez przerwy chodzić, krzątać się, coś robiąc’ Od szóstej jestem na nogach i nie zdążyłam do tej pory zjeść śniadania.	‘essere in movimento, essere svegli, girare senza interruzione dandosi d’attorno, facendo qc.’ Sono in piedi dalle sei e finora non sono arrivata a fare colazione.
<i>Być na porządku dziennym</i>	<i>Essere all’ordine del giorno</i>
‘coś jest częstym zjawiskiem, często się zdarza’ W naszym małym mieście takie historie są na porządku dziennym.	‘qc. è un fenomeno frequente, si verifica spesso’ Nella nostra piccola città simili storie sono all’ordine del giorno.
<i>Być na swoim miejscu</i>	<i>Essere al proprio posto</i>
‘pełnić to, do czego się ma odpowiednie dyspozycje, wykształcenie itp.; o rzeczach: znajdować się we właściwym miejscu’ Trudno jej tu pracować, bo nie jest na swoim miejscu. Powinna raczej uczyć w szkole.	‘fare la cosa per cui si hanno le necessarie disposizioni, preparazione, ecc.; di cose: trovarsi al posto giusto’ Le è difficile lavorare qui, perché non è al suo posto. Dovrebbe piuttosto insegnare a scuola.
<i>Być na ustach wszystkich</i>	<i>Essere sulla bocca di tutti</i>
‘być przedmiotem rozmów, być znanym, sławnym’ Przedtem mało kto znał tego aktora, ale od ostatniej premiery jego nazwisko jest na ustach wszystkich.	‘essere oggetto di conversazione, essere noto, celebre’ Prima erano pochi a conoscere quest’attore, ma dall’ultima prima il suo nome è sulla bocca di tutti.
<i>Być w dobrych rękach</i>	<i>Essere in buone mani</i>
‘mieć dobrą opiekę, mieć szanse dobrze się rozwijać’ Przed chwilą otrzymałem wiadomość, że wasz syn jest w dobrych rękach i że nie grozi mu już żadne niebezpieczeństwo.	‘avere una buona tutela, avere la possibilità di svilupparsi bene’ Poco fa ho ricevuto la notizia che vostro figlio è in buone mani e che ormai non rischia nessun pericolo.
<i>Być w siódmym niebie</i>	<i>Essere al settimo cielo</i>
‘być, czuć się bardzo szczęśliwym’ Zaczniј z Pawłem rozmawiać o jego synu, a będzie w siódmym niebie. On poza tym małym świata nie widzi.	‘essere, sentirsi molto felice’ Comincia a parlare con Paolo di suo figlio e sarà al settimo cielo. Per quel piccolo stravede.

<i>Być w swoim żywiole</i>	<i>Essere nel proprio elemento</i>
‘być, znajdować się w odpowiadającym komuś środowisku, czuć się gdzieś doskonale; znajdować się w warunkach sprzyjających rozwijaniu własnych możliwości, zdolności’ Anna jest w swoim żywiole, kiedy przychodzą do nas goście.	‘essere, trovarsi in un ambiente adatto, sentirsi benissimo da qualche parte; trovarsi in condizioni che favoriscono lo sviluppo delle proprie possibilità, capacità’ Anna è nel suo elemento quando vengono da noi degli ospiti.
<i>Całym sercem/całą duszą</i>	<i>Con tutto il cuore/con tutta l’anima</i>
‘bardzo szczerze, bardzo serdecznie, głęboko, bez zastrzeżeń’ Ona kochała go całym sercem i uważała za syna.	‘molto sinceramente, ardentemente, profondamente, senza riserve’ Lo amava con tutto il cuore e lo considerava un figlio.
<i>Chodzić spać z kurami; kłaść się spać z kurami</i>	<i>Andare a dormire con le galline; andare a letto con le galline</i>
‘kłaść się spać bardzo wcześnie, o zmierzchu’ Mój mąż chodzi spać z kurami, a wstaje o świcie – odwrotnie niż ja.	‘andare a letto molto presto, al tramonto’ Mio marito va a dormire con le galline e si alza all’alba, al contrario di me.
<i>Chodzić własnymi drogami</i>	<i>Andare per la propria strada; seguire la propria strada</i>
‘postępować według własnych zasad, nie ulegając wpływom otoczenia’ Nie lubi utartych sądów, nie umie podporządkować się obowiązującym prądom. Jako pisarz chodzi własnymi drogami.	‘agire secondo i propri principi, senza subire l’influsso dell’ambiente’ Non gli piacciono i giudizi banali, non sa sottomettersi alle tendenze in voga. Come scrittore segue la propria strada.
<i>Chora wyobraźnia</i>	<i>Fantasia malata</i>
‘nadwrażliwość w przeżywaniu czegoś, w reagowaniu na coś, chorobliwe wyolbrzymianie czegoś’ Taką interpretację mojej wypowiedzi mogła jej podsunąć tylko chora wyobraźnia. Od dawna zresztą daje się u niej zauważyć pewną skłonność do przesady.	‘ipersensibilità nell’affrontare qc., nel reagire a qc., esagerazione morbosa di qc.’ Una simile interpretazione delle mie parole poteva suggerirla solo una fantasia malata. D’altra parte, da tempo si può notare in lei una certa tendenza all’esagerazione.

<i>Chować/schować głowę w piasek</i>	<i>Nascondere la testa sotto la sabbia</i>
‘udawać, że się nie rozumie, że się nie dostrzega niebezpieczeństwa, trudności, kłopotów; nie przeciwstawiać się im; uchylać się od czegoś, tchórzyć przed czymś’ Musimy pomóc tej kobiecie i zająć zdecydowane stanowisko, a nie chować głowę w piasek.	‘fingere di non capire qc., di non rendersi conto del pericolo, delle difficoltà, dei problemi; non opporvisi; sottrarsi a qc., farsi prendere dal timore davanti a qc.’ Dobbiamo aiutare questa donna prendendo una posizione decisa e non far sì che nasconda la testa sotto la sabbia.
<i>Chwycić/wziąć byka za rogi</i>	<i>Prendere il toro per le corna</i>
‘powziąć stanowczą, śmiałą decyzję, zacząć zdecydowanie działać, od razu przystąpić do sedna sprawy’ Zamiast chwycić byka za rogi – zwleka. Unika konfrontacji i przez to traci.	‘prendere una decisione risoluta, audace, cominciare ad agire con decisione, andare subito al nocciolo della questione’ Invece di prendere il toro per le corna, temporeggia. Evita il confronto e così perde.
<i>Ciężar spadł komuś z serca; kamień spadł komuś z serca</i>	<i>A qu. è caduto un peso dal cuore; A qu. è caduta una pietra dal cuore</i>
‘zwrot oznaczający, że ktoś poczuł ulgę, pozbywszy się wielkiej troski, zmartwienia, kłopotu’ Kiedy się dowiedziałam, że Teresa przeprowadza się do matki, ciężar spadł mi z serca. Nareszcie staruszka przestanie mieszkać sama.	‘espressione indicante che qu. ha provato sollievo liberandosi di una grande preoccupazione, di un fastidio, di un grattacapo’ Quando ho saputo che Teresa si trasferiva da sua madre, mi è caduto un peso dal cuore. Finalmente la vecchietta smetterà di vivere da sola.
<i>Cisza przed burzą</i>	<i>La quiete prima della tempesta</i>
‘pozorny spokój zwiastujący jakieś przykre wydarzenie’ Znałam ojca i wiedziałam, że jego pozorny spokój to była cisza przed burzą. I rzeczywiście, burza domowa zaczęła się, kiedy mój brat wrócił wieczorem z kina.	‘apparente tranquillità che preannuncia un avvenimento spiacevole’ Conosco mio padre, e sapevo che la sua apparente tranquillità era la quiete prima della tempesta. E infatti la bufera domestica si scatenò quando la sera mio fratello tornò dal cinema.

<i>Coś mówi samo za siebie</i>	<i>Qc. parla da sé</i>
‘coś jest oczywiste, nie wymaga komentarza, dodatkowych objaśnień’ Odsunął się od tej pracy, w której tak był potrzebny – pod pozorem choroby. Jednocześnie zaofiarował swoje umiejętności innej instytucji. To mówi samo za siebie.	‘qc. è evidente, non richiede commento, spiegazioni supplementari’ Si è ritirato da quel lavoro, in cui era così necessario, con la scusa di una malattia. Contemporaneamente ha offerto le sue capacità a un’altra istituzione. La cosa parla da sé.
<i>Co za pytanie!</i>	<i>Che domanda!</i>
‘zwrot wykrzyknikowy wyrażający zdumienie, że ktoś pyta o rzecz zrozumiałą, oczywistą’ Czy mam ochotę do nich pojechać? Co za pytanie! Od dawna o tym marzę.	‘esclamazione che esprime stupore per il fatto che si domandi una cosa comprensibile, evidente’ Se ho voglia di andare da loro? Che domanda! È tanto tempo che lo sogno.
<i>Czarne myśli</i>	<i>Pensieri neri</i>
‘smutne myśli, ponure przypuszczenia, przewidywania czegoś złego, niekorzystnego’ Dopadły mnie czarne myśli natychmiast, jak się z nim pożegnałam.	‘pensieri tristi, fosche supposizioni, previsioni di qc. di negativo, di sfavorevole’ I pensieri neri mi assalirono non appena mi accomiatai da lui.
<i>Czarno na białym</i>	<i>Nero su bianco</i>
‘na piśmie, w druku; w sposób oczywisty’ Stracili zaufanie i teraz wierzą tylko w to, co się im czarno na białym udowodni.	‘per iscritto, stampato; in modo evidente’ Hanno perso la fiducia, e ora credono solo a ciò che gli si dimostra nero su bianco.
<i>Czarny rynek</i>	<i>Mercato nero</i>
‘nielegalny, potajemny obrót pieniędzmi i towarami’ Dziwił się tym niezwykłym dochodom. Nie wiedział, że pochodzą z handlu na czarnym rynku, z niedozwolonych spekulacji dewizowych.	‘circolazione illegale, clandestina di denaro e merci’ Si stupiva di quelle entrate fuori del comune. Non sapeva che derivavano dal commercio al mercato nero, da speculazioni valutarie illecite.

<i>Czuć/poczuć grunt pod nogami</i>	<i>Sentirsi il terreno sotto i piedi</i>
‘mieć w czymś oparcie, utrwaloną, ustabilizowaną pozycję, uzyskiwać pewność siebie’ Od kiedy zdecydował się założyć warsztat i zaczął zarabiać, poczuł grunt pod nogami i uniezależnił się od rodziców.	‘avere un appoggio in qc., avere una posizione consolidata, stabilizzata, raggiungere la sicurezza di sé’ Da quando ha deciso di metter su un’officina e ha cominciato a guadagnare, si è sentito il terreno sotto i piedi e si è reso indipendente dai genitori.
<i>Czuć/poczuć się jak nowo narodzony</i>	<i>Sentirsi come rinato</i>
‘czuć się rześko, zdrowo, mieć dobre samopoczucie’ Ja nie lubię sauny, ale mój brat mówi, że się po saunie czuje jak nowo narodzony.	‘sentirsi fresco, sano, provare un senso di benessere’ A me non piace la sauna, invece mio fratello dice che dopo la sauna si sente come rinato.
<i>Czuć/poczuć się jak u siebie [w domu]</i>	<i>Sentirsi come a casa propria</i>
‘zachowywać się gdzieś swobodnie, być za-domowionym’ Byli to ludzie tak serdeczni i tolerancyjni, że każdy czuł się u nich jak u siebie w domu.	‘comportarsi liberamente in un luogo, essere a proprio agio’ Erano persone così accoglienti e tolleranti, che ognuno si sentiva da loro come a casa propria.
<i>Czyste sumienie</i>	<i>Coscienza pulita</i>
‘przeświadczenie, że się jest bez winy, że nie popełniło się nic złego’ Najważniejsza rzecz to czyste sumienie; można się wtedy nie przejmować tym, co inni o nas mówią.	‘convinzione di essere senza colpa, di non avere fatto nulla di male’ La cosa più importante è la coscienza pulita; allora è possibile non prendersela per ciò che gli altri dicono di noi.
<i>Czysty przypadek</i>	<i>Puro caso</i>
‘niewątpliwy, oczywisty przypadek’ To, że my obaj dziś tu jesteśmy, to jest czysty przypadek, żaden z nas nie wiedział o planach drugiego.	‘indubbia, evidente casualità’ Il fatto che entrambi siamo qui oggi è un puro caso, nessuno di noi conosceva i piani dell’altro.

<i>Czytać między wierszami</i>	<i>Leggere fra le righe</i>
‘domyślać się czegoś, co nie jest wyraźnie wyrażone, ale co można wywnioskować ze sposobu wyrażania’ Barbara twierdzi, że ma wielką intuicję, że potrafi czytać między wierszami. Skutek jest taki, że zawsze się domyśla więcej, niż jest w rzeczywistości.	‘intuire una cosa che non è esplicitamente espressa, ma che si può dedurre dal modo in cui è espressa’ Barbara sostiene di avere una grande intuizione, di saper leggere fra le righe. Il risultato è che arriva sempre a capire più di quanto sia espresso chiaramente.
<i>Czytać w czyichś myślach</i>	<i>Leggere nei pensieri / nel pensiero di qu.</i>
‘odgadywać czyjeś myśli, pragnienia, domyślać się czyichś uczuć’ Jako dziecko długo byłam przeświadczona, że matka czyta w moich myślach.	‘indovinare i pensieri, i desideri di qu., intuire i sentimenti di qu.’ Da bambina sono stata convinta a lungo che mia madre leggesse nei miei pensieri.
<i>Dawać/dać do myślenia</i>	<i>Dare da pensare</i>
‘coś budzi podejrzenia, domysły, nasuwa jakieś przypuszczenia’ Nie skorzystali z zaproszenia na tę konferencję? To daje do myślenia!	‘qc. suscita sospetti, ipotesi, fa sorgere congetture’ Non hanno approfittato dell’invito a quella conferenza? La cosa dà da pensare!
<i>Dla zabicia czasu</i>	<i>Per ammazzare il tempo</i>
‘aby wypełnić czas, aby się nie nudzić’ Początkowo zajmował się gromadzeniem dokumentów z XIX wieku wyłącznie dla zabicia czasu. Później powstało z tego zbioru bogate archiwum, którym zainteresowali się nawet historycy.	‘per riempire il tempo, per non annoiarsi’ All’inizio si occupava della raccolta di documenti del XIX secolo solo per ammazzare il tempo. In seguito da questa raccolta nacque un archivio molto ricco, di cui si interessarono anche gli storici.
<i>Długi język</i>	<i>Lingua lunga</i>
‘skłonność do gadulstwa, do niedyskrecji’ Tylu już ludzi miało kłopoty z powodu długiego języka, a ty nie wyciągasz z tego żadnej nauki dla siebie.	‘tendenza al pettegolezzo, all’indiscrezione’ Tanta gente si è già messa nei pasticci per la sua lingua lunga, e tu non ne trai alcun insegnamento per te stesso.
<i>Dolać/dolewać oliwy do ognia</i>	<i>Versare olio sul fuoco</i>
‘podsycić czyjś gniew, czyjeś oburzenie, rozjątrzyć kogoś’ Wypowiedź tej dziewczyny dolała oliwy do ognia. Dyskusja początkowo rzeczowa przekształciła się po prostu w kłótnię.	‘attizzare l’ira di qu., lo sdegno di qu., esacerbare qu.’ Le parole di quella ragazza versarono olio sul fuoco. La discussione, all’inizio spassionata, si trasformò in una vera e propria rissa.

<i>Dotrzymać/dotrzymywać słowa/obietnicy</i>	<i>Mantenere la parola/la promessa</i>
‘uczynić to, co się przyrzekło’ Krzysztof dotrzymał słowa, przyjechał dokładnie na parę minut przed rozpoczęciem uroczystości.	‘fare ciò che si era promesso’ Cristoforo ha mantenuto la parola, è venuto esattamente un paio di minuti prima dell’inizio della cerimonia.
<i>Dotrzymywać/dotrzymać kroku</i>	<i>Tenere il passo</i>
‘iść z kimś z tą samą szybkością co on, nie dać się zostawić w tyle w jakiejś działalności, dorównywać w czymś’ Szli dość szybko, trzymając się za ręce. Widać było, że malec z trudem dotrzymuje ojcu kroku.	‘andare alla stessa velocità di qu., non farsi lasciare indietro in qualche attività, ugugiare in qc.’ Andavano abbastanza rapidamente, tenendosi per mano. Si vedeva che il bimbo teneva con difficoltà il passo del padre.
<i>Dusza towarzystwa</i>	<i>Anima della compagnia</i>
‘człowiek pomysłowy, z inwencją, który umie rozbawić towarzystwo, zainteresować czymś’ Maciej był duszą towarzystwa. Dowcipny, taktowny, ciągle miał nowe pomysły, które nam bardzo urozmaicały pobyt w tym maleńkim uzdrowisku.	‘persona ingegnosa, dotata di inventiva, che sa divertire la compagnia, interessarla con qc.’ Mattia era l’anima della compagnia. Spiritoso, pieno di tatto, aveva sempre nuove trovate, che ci resero molto vario il soggiorno in quella piccola stazione termale.
<i>Dzielić włos na czworo</i>	<i>Spaccare il capello in quattro</i>
‘zbyt drobiazgowo coś analizować’ Dzielisz włos na czworo, analizujesz, po raz nie wiem który, tę sytuację, zamiast po prostu zapomnieć o wszystkim.	‘analizzare qc. in modo troppo minuto’ Spacchi il capello in quattro, non so quante volte ormai hai analizzato minutamente la situazione, invece di scordarti semplicemente di tutto.
<i>Głos serca</i>	<i>Voce del cuore</i>
‘uczucie; to, co dyktuje komuś uczucie’ Głos serca mówił jej, że wybór syna był trafny, że droga, którą postanowił iść, jest właściwa.	‘sentimento; ciò che il sentimento detta a qu.’ La voce del cuore le diceva che la scelta del figlio era giusta, che la via per cui aveva deciso di avviarsi era giusta.
<i>Gołym okiem</i>	<i>A occhio nudo</i>
‘tylko wzrokiem, nie posługując się przyrządami optycznymi’ Nie można tych gwiazd zobaczyć gołym okiem, trzeba używać lunety.	‘solo con lo sguardo, senza bisogno di strumenti ottici’ È impossibile vedere queste stelle a occhio nudo, ci vuole il cannocchiale.

<i>Grać/zagrać w otwarte karty</i>	<i>Giocare a carte scoperte</i>
‘postępować, działać jawie, otwarcie, nie ukrywając swoich planów’ On gra w otwarte karty. Jest człowiekiem silnym i odważnym i może dlatego pozwala sobie zawsze na ujawnianie swoich zamiarów.	‘comportarsi, agire palesemente, apertamente, senza nascondere i propri piani’ Gioca a carte scoperte. È una persona forte e coraggiosa, e forse per questo si permette sempre di manifestare le proprie intenzioni.
<i>Gra niewarta świeczki</i>	<i>Il gioco non vale la candela</i>
‘wyrażenie oznaczające, że dana sprawa jest błaha, nie zasługująca na to, żeby się nią zajmować, ponieważ wysiłek czy poświęcenie, jakich wymaga, przewyższają znacznie ewentualną korzyść, jaką można by osiągnąć’ Gra niewarta świeczki. Daleka podróż, a na wystawie są podobno te same obrazy, które widzieliśmy na wernisażu u nas.	‘espressione indicante che una certa questione è futile, non merita che ci se ne occupi, poiché lo sforzo o il sacrificio richiesti superano di molto l’eventuale vantaggio che si potrebbe ottenere’ Il gioco non vale la candela. È un viaggio lungo e pare che alla mostra ci siano gli stessi quadri che abbiamo visto qui alla vernice.
<i>Jabłko niezgody</i>	<i>Pomo della discordia</i>
‘przyczyna, powód niezgody, sporu’ Względy, jakie Marek okazywał starszej z dwóch sióstr, stały się jabłkiem niezgody między nimi.	‘causa, motivo di discordia, di discussione’ Le attenzioni che Marco dimostrava alla maggiore delle due sorelle divennero il pomo della discordia fra di loro.
<i>Jak grom z jasnego nieba</i>	<i>Come un fulmine a ciel sereno</i>
‘nagle, zupełnie nieoczekiwanie’ Uważałam Adama za silnego i zdrowego mężczyznę, toteż wiadomość o jego ciężkiej chorobie spadła na nas jak grom z jasnego nieba.	‘improvvisamente, in modo del tutto inatteso’ Consideravo Adamo un uomo forte e sano, perciò la notizia della sua grave malattia è piombata su di noi come un fulmine a ciel sereno.
<i>Jak słoń w składzie porcelany</i>	<i>Come un elefante in un negozio di porcellane</i>
‘niezdarnie, niezgrabnie; nietaktownie’ Nie należało prosić Jerzego o załatwienie tej sprawy. Jest zbyt delikatna, a on w takich przypadkach nie ma wyczucia i zachowuje się jak słoń w składzie porcelany.	‘in modo goffo, sgraziato; senza tatto’ Non era il caso di chiedere a Giorgio di sistemare la questione. È troppo delicata, mentre lui in simili circostanze non ha sensibilità, si comporta come un elefante in un negozio di porcellane.

<i>Jak świat światem</i>	<i>Da che mondo è mondo</i>
‘zwrot wyrażający, że w przeszłości podobne fakty zawsze miały miejsce, że podobne sytuacje zawsze rozwijały się w taki sam sposób’ Jak świat światem zawsze starzy mają o coś pretensje do młodych i zapominają o grzechach własnej młodości.	‘espressione indicante che simili fatti sono sempre avvenuti in passato, che simili situazioni si sono sempre sviluppate nella stessa maniera’ Da che mondo è mondo gli anziani ce l’hanno sempre coi giovani per qualcosa e dimenticano i peccati della loro gioventù.
<i>Jak we śnie</i>	<i>Come in sogno</i>
‘nie zdając sobie jasno sprawy z tego, co się dzieje; półprzytomnie’ Po otrzymaniu listu chodził jak we śnie, nie bardzo rozumiał, co do niego mówili.	‘senza rendersi conto chiaramente di ciò che avviene; in modo assente’ Dopo aver ricevuto la lettera, andava in giro come in sogno, senza capire bene quello che gli dicevano.
<i>Jasne jak słońce</i>	<i>Chiaro come il sole</i>
‘całkowicie zrozumiałe, niewymagające dodatkowych wyjaśnień’ Nie wiesz, dlaczego nie ma dziś w radiu koncertu muzyki rozrywkowej? Przecież to jasne jak słońce, w całym kraju obowiązuje żałoba po tej tragicznej katastrofie lotniczej.	‘del tutto comprensibile, che non richiede ulteriori chiarimenti’ Non sai perché oggi alla radio non c’è il concerto di musica leggera? Ma è chiaro come il sole, in tutto il paese c’è il lutto per quella tragica catastrofe aerea.
<i>Jesień życia</i>	<i>Autunno della vita</i>
‘starszy wiek człowieka’ Ze wszystkich pór roku najbardziej lubię jesień. Nie wiem jednak, czy jesień życia też uznaję za piękny okres...	‘l’età avanzata dell’uomo’ Fra tutte le stagioni dell’anno preferisco l’autunno. Non so però se considererò un bel periodo l’autunno della vita...
<i>Kamień węgielny</i>	<i>Pietra angolare</i>
‘fundament jakiejś struktury; podstawa, początek czegoś, zasadniczy warunek’ Ostatnia ustawa to kamień węgielny nowego ładu w naszym kraju.	‘fondamento di una struttura; base, inizio di qc., condizione fondamentale’ L’ultima legge è la pietra angolare del nuovo assetto del nostro paese.
<i>Końska dawka</i>	<i>Dose da cavallo</i>
‘silna, zbyt duża dawka leku’ Zaaplikowali ojcu końską dawkę jakiegoś antybiotyku; nic dziwnego, że po takiej kuracji czuje się osłabiony.	‘dose forte, massiccia di una medicina’ Hanno dato al babbo una dose da cavallo di qualche antibiotico; non c’è da stupirsi se, dopo una simile cura, si sente indebolito.

<i>Końskie zdrowie</i>	<i>Salute da cavallo</i>
‘nadzwyczaj dobre zdrowie, silny organizm’ Potrzebne jest końskie zdrowie, żeby przetrzymać trudy tak ciężkiej wędrówki w obcym klimacie.	‘salute eccezionalmente buona, forte organismo’ Ci vuole una salute da cavallo per sopportare le fatiche di una gita così pesante in un clima estraneo.
<i>Krokodyle łzy</i>	<i>Lacrime di coccodrillo</i>
‘nieszczery, fałszywy płacz; udawane zmartwienie, współczucie’ Nie dam się nabrać na jej krokodyle łzy, znam ją zbyt dobrze.	‘pianto insincero, falso; finta preoccupazione, compassione’ Non mi lascio ingannare dalle sue lacrime di coccodrillo, la conosco troppo bene.
<i>Krzywo patrzeć</i>	<i>Guardare storto</i>
‘odnosić się do kogoś z niechęcią, niezyczliwie, okazywać niezadowolenie z powodu czegoś’ Mnie się wydaje, że jej matka krzywo patrzy na to, że Olek tak często zabiera dziewczynę do kina.	‘considerare qu. con avversione, con malanimo, dimostrare malcontento per qc.’ Sua madre guarda storto Sandro perché accompagna così spesso la ragazza al cinema.
<i>Kula u nogi</i>	<i>Palla al piede</i>
‘o kimś, kto jest ciężarem, przeszkodą w działaniu dla kogoś innego; o czymś, co jest dla kogoś uciążliwe, dokuczliwe, trudne do zniesienia’ Czuję, że jestem dla nich kulą u nogi, że tracą przeze mnie dużo czasu i nie mogą żyć tak, jak by chcieli.	‘di una persona che è un peso, un ostacolo all’azione per qualcun altro; di una cosa che è per qu. gravosa, fastidiosa, difficile da sopportare’ Sento che per loro sono una palla al piede, che perdono molto tempo per causa mia, e non possono vivere come vorrebbero loro.
<i>Lwia część</i>	<i>Parte del leone</i>
‘przeważająca, większa część czegoś, znaczna większość’ Podobno większa część tych pieniędzy, ich lwia część, przypadła nie tym, którzy najbardziej byli poszkodowani, którzy najbardziej potrzebowali pomocy.	‘parte predominante, maggiore di qc., buona parte’ Pare che la maggior parte di quei soldi, la parte del leone, non sia toccata a coloro che hanno subito i danni maggiori, che avevano più bisogno di aiuto.

<i>Manna z nieba</i>	<i>Manna dal cielo</i>
‘coś, co przyszło łatwo, bez wysiłku, niespodziewanie’ Ta twoja przesyłka przed świętami to była manna z nieba. Bardzo się nam przydała.	‘qc. che è accaduta con facilità, senza sforzo, in modo inatteso’ Quel tuo pacco prima delle feste è stato una vera manna dal cielo. Ci ha fatto molto comodo.
<i>Mieć coś na końcu języka</i>	<i>Avere qc. sulla punta della lingua</i>
‘nie móc sobie w danym momencie przypomnieć czegoś, o czym się wiedziało’ Poczekaj, poczekaj, jak nazywa się ten aktor, który grał główną rolę... Ojej, mam jego nazwisko na końcu języka.	‘non essere in grado di ricordarsi qc. che si vorrebbe dire’ Aspetta, aspetta, come si chiama l’attore che recitava la parte del protagonista... Ma guarda, ho il suo nome sulla punta della lingua.
<i>Między młotem a kowadłem</i>	<i>Fra l’incudine e il martello</i>
‘w sytuacji, w której jest się zmuszonym do wyboru między dwiema wykluczającymi się możliwościami, z których każda jest niekorzystna dla wybierającego’ Myślę, że ta sytuacja źle się odbija na jego zdrowiu. On jest ciągle między młotem a kowadłem: raz musi przyznawać rację matce, a raz żonie, żeby zachować w domu jaki taki spokój.	‘in una situazione in cui si è costretti a scegliere fra due possibilità che si escludono a vicenda, e ciascuna delle quali è svantaggiosa per chi sceglie’ Penso che questa situazione abbia un brutto effetto sulla sua salute. È sempre fra l’incudine e il martello: una volta deve dare ragione alla madre e una volta alla moglie, per mantenere un po’ di pace in casa.
<i>Nie zamknąć oka</i>	<i>Non chiudere occhio</i>
‘nie zasnąć, nie spać przez całą noc’ Nie uwierzysz, że po wczorajszym wieczornym reportażu całą noc nie zamknęłam oka.	‘non addormentarsi, non dormire per tutta la notte’ Non ci crederai, se ti dico che, dopo il servizio televisivo di ieri sera, non ho chiuso occhio tutta la notte.
<i>Odkryć Amerykę</i>	<i>Scoprire l’America</i>
‘oznajmić coś, co jest ogólnie znane, co jest oczywiste’ Małgorzata myśli, że odkryła Amerykę, kiedy powiedziała, że nasze oszczędności powstają z niezaspokojonego popytu.	‘annunciare qc. che è universalmente noto, che è evidente’ Margherita pensa di aver scoperto l’America quando ha detto che i nostri risparmi provengono da una domanda non soddisfatta.

<i>Ostatni Mohikanin</i>	<i>Ultimo dei Moicani</i>
‘ktoś będący ostatnim przedstawicielem jakiejś grupy lub pielęgnujący jako ostatni jakieś tradycje’ Paweł, z tą swoją rycerskością, wielkim szacunkiem dla płci pięknej, to prawdziwy ostatni Mohikanin wśród dzisiejszej młodzieży.	‘ultimo rappresentante di un gruppo, o che è rimasto ultimo a difendere determinate tradizioni’ Fra i giovani d’oggi Paolo, per quella cavalleria e per il suo gran rispetto verso il gentil sesso, è veramente l’ultimo dei Moicani.
<i>Prawa ręka</i>	<i>Braccio destro</i>
‘główny pomocnik, zastępca’ Utrata tak dobrego współpracownika bardzo nas zmartwiła. Był on prawą ręką mojego męża.	‘principale aiutante, sostituto’ La perdita di un collaboratore così bravo ci afflisce molto. Era il braccio destro di mio marito.
<i>Szara codzienność</i>	<i>Grigia quotidianità</i>
‘zwyczajne, codzienne życie, niczym nie urozmaicone’ Podobno ludzie częściej dostają zawału serca po urlopie niż przed urlopem. Konfrontacja kolorowych wspomnień urlopowych z szarą codziennością, a zwłaszcza z przykrościami w pracy, o których się przez pewien czas zapomniało, stwarza trudną do zniesienia sytuację psychiczną.	‘vita comune, di tutti i giorni, senza varietà’ Sembra che l’infarto sia più frequente dopo le vacanze che prima. Il confronto dei vivaci ricordi delle vacanze con la grigia quotidianità, e soprattutto coi guai di lavoro, per qualche tempo dimenticati, crea una situazione psicologica difficile da sopportare.
<i>Z zamkniętymi oczami</i>	<i>Ad occhi chiusi</i>
‘nie patrząc, bezbłędnie’ Pamiętam dokładnie, gdzie ten zeszyt położyłam. Znajdę go z zamkniętymi oczami.	‘senza guardare, senza errori’ Ricordo perfettamente dove ho messo quel quaderno, lo troverò ad occhi chiusi.

Bibliografia

Mazanek A., Wójtowicz J., 2008, *Idiomy polsko-włoskie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

■ **Magdalena Wismont**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0003-2010-8214>
■ magdalena.wismont@filologia.uni.lodz.pl
■

La parte del leone nella comunicazione – sulla fraseologia idiomatica nella lingua

1. Idiomi nella prospettiva di diverse lingue – 2. Fonti e criteri di selezione del materiale
– 3. Presentazione di esempi

1. Idiomi nella prospettiva di diverse lingue

I fraseologismi idiomatici, ovvero combinazioni fisse di parole con un significato specifico, spesso figurato, compaiono in ogni lingua. Si può dire che, data la frequenza del loro uso, sono un fenomeno linguistico molto importante. Nella prospettiva dell'apprendimento delle lingue straniere, purtroppo, non sempre vi si presta attenzione ed è molto raro parlare di somiglianze tra le lingue in termini di combinazioni di parole fisse. Tuttavia va sottolineato che, confrontando alcune lingue moderne, è possibile evidenziare punti di contatto nella fraseologia di lingue diverse, tra cui, ad esempio, la fraseologia polacca e italiana. Gli idiomi simili per struttura e semantica in entrambe le lingue saranno l'oggetto del presente studio.

La suddetta somiglianza deriva dalla comune base culturale europea delle due lingue, dalle potenti influenze dell'antichità e del cristianesimo e dai contatti scientifici e politici dei due popoli. Tutti questi aspetti si riflettono nell'approccio linguistico.

2. Fonti e criteri di selezione del materiale

Le combinazioni presentate provengono dalla pubblicazione *Idiomy polsko-włoskie. Fraseologia idiomatica polacco-italiana* di Anna Mazanek e Janina Wójtowicz. È stata fatta una selezione di modi di dire, sono presentati i collegamenti in polacco e i loro equivalenti italiani, e sono indicati una definizione e un esempio di utilizzo (anche in entrambe le lingue). Sono stati inclusi fraseologismi idiomatici che:

- 1) sono identici dal punto di vista semantico (si tratta principalmente dei significati principali);
- 2) sono identici per quanto riguarda la composizione lessicale;

- 3) aggiornano lo stesso modello grammaticale (anche se sono ammesse varianti morfologiche e differenze nel numero o nell'uso delle preposizioni);
- 4) hanno lo stesso valore stilistico.

Saranno presentati modi di dire di diverso tipo, costruzioni nominali e costruzioni verbali.

3. Presentazione di esempi

→ (pp. 85–100)

Bibliografia

Mazanek A., Wójtowicz J., 2008, *Idiomy polsko-włoskie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

■ **Magdalena Pietrzak**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-2136-356X>
■ magdalena.pietrzak@uni.lodz.pl
■

Włoszczyzna w polszczyźnie, czyli o italianizmach w polskim słownictwie kulinarnym

1. Wprowadzenie: o popularności Włoch i włoskiej kuchni w Polsce – 2. Z historii polskiej kuchni i słownictwa kulinarnego – 3. Italianizmy kulinarne – 4. Nazwy włoskie (i quasi-włoskie) w nazewnictwie marketingowym – 5. Podsumowanie

1. Wprowadzenie: o popularności Włoch i włoskiej kuchni w Polsce

Z badań statystycznych wynika, że Polacy darzą Włochów dużą sympatią. W 2025 r. Włosi znaleźli się na pierwszym miejscu w rankingu CBOS dotyczącym stosunku Polaków do innych nacji. Sympatię do tego narodu deklaruje 60% badanych, obojętność – 26%, a niechęć 7%.

Sympatia Polaków do Włoch znajduje swój wyraz także w preferencjach wyjazdowych. W 2023 r. najpopularniejszym kierunkiem turystycznych destynacji były (podobnie jak w 2022 r.) Włochy, które przynajmniej raz odwiedził co piąty (20%) z wyjeżdżających. Ponadto, nikogo nie trzeba przekonywać do piękna włoskiej przyrody, języka włoskiego, który w uszach Polaków brzmi melodyjnie i przyjemnie. Bliska jest nam włoska mentalność i temperament Włochów. Polacy pokochali także włoską kuchnię. Lubujemy się we włoskich specjałach, najbardziej popularne są oczywiście pizze i pasty. Także łodzianie kochają pizzę i mimo rosnącej popularności burgerów, kebabów jej pozycja potrawy numer 1 jest całkowicie niezagrożona. Warto nadmienić, że pierwsza łódzka pizzeria – *Papa Lolo* przy ulicy Piotrkowskiej powstała w 1978 r. (to prawdopodobnie trzecia pizzeria w Polsce). Obecnie w Łodzi działa ok. 200 pizzerii (dane z 2018 r.). Są to zarówno duże firmy zrzeszone w sieci (np. *Biesiadowo*, *Da Grasso*), jak i małe lokale, często prowadzone przez Włochów i oferujące tradycyjną pizzę.

2. Z historii polskiej kuchni i słownictwa kulinarnego

Na kształt struktury pola semantycznego leksyki kulinarnej wpływ mają dwa zasadnicze czynniki:

- tradycje kulinarne, kształtujące się w Polsce od średniowiecza;
- zmiany związane z przemianami historycznymi, kulturowymi, a po 1989 r. także gospodarczymi, które przyczyniły się do zwiększenia dostępności produktów spożywczych oraz potraw z Europy i świata, a także zmieniły sposób myślenia o jedzeniu.

Każda kuchnia etniczna/narodowa (w tym i polska) nie jest jednolita, każda z nich jest wewnątrznie zróżnicowana (regionalnie i społecznie). Odrębności te są pochodną zarówno stopnia zamożności, jak i tradycji danego środowiska oraz panujących zwyczajów. Jedzenie stanowiło (nadal stanowi) dobro, jest znakiem zamożności. Zasobny, bogaty stół to ideał szczęścia. Dawniej mówiono: „Kto je i pije, ten dobrze żyje”. Otyłość pana domu świadczyła o wysokim poziomie życia. Jan Bystróż, polski etnograf i socjolog, tak opisywał kuchnię staropolską: „Wierzono, że człowiek zdrowy może jeść dużo, i że im więcej zje, tym więcej sił mieć będzie; za obowiązek gościnności uważano przyjąć gościa możliwie obfitym jadłem, aby go sobie dobrze usposobić i nie wydać się skąpcem i samolubem” (Bystróż 1960: 479).

Podstawę polskiej kuchni, zwłaszcza tej ubogiej, stanowiły **kasze** i **mąka**. Znakiem zamożności w dawnych czasach był dostęp do **mięsa**. Od XVI w. wraz z przybyciem Bony Sforzy docierają do Polski nowiny kulinarne z Włoch, od XVII w. także z Francji. Od 2. poł. XVIII w. rozpoczęła się rywalizacja ciężkiej, obfitej kuchni sarmackiej z nowomodną, wykwintną zdobywającą zwolenników kuchnią francuską. W XIX w. zaczęły zwyciężać zdrowotne zasady odżywiania (w pierwszej kolejności dotyczyły umiaru w jedzeniu i piciu). W tymże wieku (to czas zaborów, kiedy Polski nie było na mapie Europy) powstał, trwający do dziś, kanon kuchni narodowej. Znaczące miejsce zajęły potrawy świąteczne – związane z Bożym Narodzeniem i Wielkanocą. Popularne, kojarzone z naszym krajem, stały się też: **bigos**, **barszcz**, **pierogi** oraz **zrazy**. Po II wojnie światowej i okresie socjalizmu przełom w 1989 r. spowodował powrót do tradycji kulinarnych oraz otwarcie na nowinki kuchni europejskich i światowych.

Od średniowiecza **uprawa zbóż** odgrywała na ziemiach polskich ważną rolę. (Nazwy zbóż i produktów zbożowych stanowią ponad 5,6% ogółu słownictwa kulinarnego; Witaszek-Samborska 2005: 41). Z początku dominowało **proso**, później **żyto**, **pszenica**, **jęczmień** oraz rośliny motylkowe: **bób**, **groch**, **soczewica**. Z ziaren zbóż przygotowywano **bryje**, **kasze** oraz **podpłomyki**, od X w. pieczono w piecach **chleb na zakwasie** (przez wiele wieków jadany jako **razowy chleb żytni**). Z czasem upowszechniło się białe pieczywo pszenne (głównie w bogatszych domostwach) – **chleb**, **bułki** i **ciastka**. Z **mąki razowej**, **jęczmienia** czy **owsa** przygotowywano różne rodzaje pieczywa w domach biedniejszych. Od XVI w. piekarze zaczęli specjalizować się w wypiekach według zagranicznych receptur: holenderskich, szwedzkich (chleb); wiedeńskich, francuskich i tureckich (bułki). Podstawowym gatunkiem pieczywa spożywanym przez wszystkie warstwy społeczne pozostawał chleb żytni lub pszenny.

Chleb w Polsce ma ogromne znaczenie kulturowe, jest symbolem życia i dobrobytu. Stał się znakiem gościnności, odgrywał ważną rolę w obrzędach i zwyczajach (zresztą nie tylko w Polsce: słynna jest łacińska maksyma – *panem et circenses*). U wielu ludów słowiańskich znane było powitanie chlebem i solą. W naszym kraju ten zwyczaj jest podtrzymywany przy różnych okazjach (np. dożynek, chlebem witano papieża Jana Pawła II).

Popularne w polskiej diecie były i są kasze: **jaglana, gryczana, owsiana, manna**. To kasza, nie zaś ziemniaki, królowała na polskich stołach aż do XIX w. Była tania i łatwo dostępna.

Jednak więcej żywności niż uprawa roli dostarczały **hodowla zwierząt, rybołówstwo i zbieractwo leśne**. Najpopularniejszym gatunkiem **mięsa** (wśród zamożniejszych) była **wieprzowina**, następnie **wołowina, drób**, głównie **kury, kurczęta i kapłony** (kapłon to wykastrowany, specjalnie tuczony młody kogut). **Baraninę** jadano głównie na południu Polski. Popularna w XVI w. była także **zwierzyna łowna – ptaki oraz dziczyzna**. Mięso w domach mniej zamożnych spożywano rzadko, z reguły podczas świąt. Podstawę żywienia (w warstwach ubogich) stanowiły proste potrawy mączne i kasze oraz zupy: **barszcze, żury, polewki**. Jedzono też warzywa: **kapustę, marchew, groch, brukiew, rzepę, bób i buraki**. Dużą rolę odgrywał **nabiał**, zwłaszcza **mleko, sery, masło i jaja**. **Sery żółte**, w tym włoski **parmezan** i tzw. **sery szwajcarskie** jeszcze na początku XIX w. stanowiły rarytas na polskich stołach.

Kuchnia warstw bogatych (tzw. kuchnia pańska) była bardziej urozmaicona. Przyrządzano **pieczenie**, znano wiele gatunków **wędlin**, jedzono szlachetne grzyby: **truffe, borowiki**. Z potraw mącznych jedzono **pierogi, naleśniki, makarony**. Na najbogatszych stołach pojawiały się owoce sprowadzane z zagranicy: **cytryny, pomarańcze, daktyle, figi, ananasy**.

Ważnym składnikiem polskiej kuchni od średniowiecza był **tłuszcz**. To, co tłuste, uchodziło za zdrowe, było miernikiem zasobności domu jeszcze w początkach XX w. Potrawy przyrządzano na **śloninie, herbatę** pito z **masłem**, a **kawę** z tłustą **śmietanką**. W czasie postu podstawę wyżywienia stanowiły **ryby**. W Polsce obfitującej w rzeki i mającej dostęp do morza nie brakowało ryb. Jadano je też na różne sposoby – świeże, solone i wędzone. Popularne były **leszcze, szczupaki, węgorze, sandacze**. Wśród ryb morskich przeważały **dorsze i śledzie**.

W Polsce używano **przypraw**. W kuchni dominowały: **pietruszka, cebula, koper, czosnek, gorczyca, mięta, kminek, liście wiśni i dębu**. Importowano przyprawy korzenne: **imbir, szafran, pieprz, gałkę muszkatołową**. W XVIII w. lubowano się w smakach kwaśnych. Stąd popularność **kiszonych ogórków, kapusty i marynat**. Potrawy były obficie solone.

Znane były w naszym kraju **owoce: jabłka, śliwki, wiśnie i czereśnie, gruszki**. W XVI w. w polskiej kuchni pojawiła się **włoszczyzna: pory, selery, koper włoski, kalarepa, kalafior**. Wyśmiewano **sałatę** i kalafior, uważając je za niegodne żołądka. Jak wzmiankuje J. Bystron: „powszechnie znana była opowieść o szlachcicu, który przedwcześnie wrócił do kraju [z Włoch – dop. M.P.], jakoby bojąc się, by siana w zimie nie musiał jeść, skoro w lecie go trawą (sałatą) karmiono” (Bystron 1960: 481).

Ziemniaki, które obecnie stanowią podstawę polskich obiadów, jeszcze w XVIII w. uznawane były za luksusowe.

Alkohole. Nazwy napojów alkoholowych stanowią ok. 10% ogółu słownictwa kulinarnego (Witaszek-Samborska 2005: 72). To dużo. Już w średniowieczu wykształcił się stereotyp Polaka pijaka, w kolejnych wiekach ten obraz się utrwał, a zwłaszcza w czasach saskich. Najwcześniej zaczęto pić różnego rodzaju **piwa**. Na początku piwo warzono ze **słodu**, później zaczęto używać **chmielu**. Pod koniec XVI w. coraz popularniejsze stawały się **wina**. Były one sprowadzane na ogół z Hiszpanii, Francji oraz Włoch. Najpopularniejsze i zarazem najtańsze były sprowadzane z Tokaju (dzisiejsze Węgry) – **węgrzyny**. W poł. XVI w. pojawiła się **gorzalka**. W XVII w. pito ją na skalę masową. Wytwarzano ją głównie z żyta, a później z ziemniaków. W XVIII w. największym popytem cieszyła się tańsza **wódka**, zawierająca ok. 30% alkoholu. Piły ją warstwy uboższe, zamożniejsi raczyli się **nalewkami**, sporządzanymi z **okowity** (łac. *aqua vitae*) z licznymi dodatkami, np. **ziół**, **anyżu**, **cynamonu**. Popularne stawały się **arak** i **rum**, a na początku XIX w. różne odmiany **ponczu**. Wynalezienie produkcji wódki z ziemniaków w XIX w. znacznie obniżyło jej cenę, co przełożyło się na upowszechnienie wysokoprocentowego alkoholu. Tanią wódkę pili zarówno biedniejsi, jak i bogatsi.

Napoje niealkoholowe. Od średniowiecza pito **wodę** i **wywary z ziół**, oraz napoje mleczne – **mleko**, **serwatkę** i **maślanke**. Inne napoje nie cieszyły się początkowo popularnością. **Kawę** znano w XVII w., pijał ją polski król Jan Sobieski. Powszechnie uważano ją za niesmaczną, a nawet szkodliwą. Na przełomie XVII i XVIII w. spopularyzowało się picie kawy. Z kolei **herbata** dotarła do Polski w końcu XVII w. przez Gdańsk. Uważana była za lekarstwo. Gdy zaczęto ją pić częściej i traktować jak zwyczajny napój, wyparła swoją popularnością kawę. Od XVIII w. pito w Polsce czekoladę (warstwy bogatsze), a na przełomie XVIII i XIX w. zaczęto interesować się wodami mineralnymi. W XX w. popularne stały się **wody sodowe**, **lemoniady** i **oranżady**.

3. Italianizmy kulinarne

Zapóżyczania włoskie we współczesnej polszczyźnie nie stanowią licznej grupy (3,2% wszystkich wyrazów obcego pochodzenia), ale w strukturze słownictwa kulinarnego ich udział jest dość znaczny (11% zapożyczeń). W najnowszym opracowaniu łódzkich badaczy (Berezowski, Ciesielka 2023) zgromadzono 2508 italianizmów występujących we współczesnej polszczyźnie, z czego zapożyczenia historyczne zleksykalizowane stanowią 989 jednostek (38,5%), zapożyczenia historyczne częściowo zleksykalizowane lub niezleksykalizowane 223 jednostki (8,7%), zapożyczenia współczesne zleksykalizowane 274 jednostki (10,7%), zapożyczenia współczesne częściowo zleksykalizowane 369 jednostek (14,3%), zapożyczenia współczesne niezleksykalizowane 534 jednostki (20,8%). Najpopularniejszymi polami semantycznymi, do których należy zebrane słownictwo, są: **muzyka i muzykologia** (345 jednostek, 10,83%), **kulinaria**: potrawy kuchni włoskiej ogólnonarodowej i regionalnej, sposoby ich przygotowania, przystawki, desery, napoje, gatunki kaw i sposoby ich przygotowania, zwyczaje i rytuały kulinarne (240 jednostek, 7,34%), **przemysł spożywczy**: owoce, warzywa, grzyby nabiał, makarony, kasze, ryż, mięso, ryby, owoce morze, produkty regionalne (chronione prawem), marki własne producentów żywności, słodczyce, alkohole, inne używki (235 jednostek, 7,19%) (dane za: Berezowski, Ciesielka 2023: 489–491).

Pierwsze pożyczki włoskie z zakresu kulinariów znane są już polszczyźnie średnio-wiecznej. *Słownik staropolski* notuje m.in. *cieciorkę, małmazyję, pomorańczę*. Kolejny przyrost włoskiego słownictwa kulinarnego łączyć należy z przybyciem Bony Sforzy. Obecny napływ dużej liczby wyrazów włoskich wiąże się z dostępnością i popularnością kuchni śródziemnomorskiej po 1989 r. Mówi się o modzie na włoską terminologię kulinarną. Do najpopularniejszych italianizmów odnotowanych w polszczyźnie po roku 1990 należą (za Witaszek-Samborska 2005: 92):

amaretto, campari, cannelloni, cappuccino, carpaccio, ciabatta, conchiglie, espresso, farfalle, fettuccine, fontina, fusilli, grappa, lasagne, martini, mascarpone, minestrone, mozzarella, pasta, pastasciutta, pecorino (romano), penne, peperonata, pesto, prosciutto, provolone, puttanesca, radicchio, ricotta, rukola/rucola, spumante, stracciatella, tagliatelle, tiramisù, zabaglione (zabaione, zabajone).

Wśród pożyczek włoskich dużo jest nazw z takich subpól semantycznych jak:

- **napoje alkoholowe:** *aperol, amaretto, barolo, campari, chianti, grappa, limoncello, marsala, martini, prosecco*;
- **napoje kawowe:** *caffè corretto, caffè latte, cappuccino, espresso, macchiato*;
- **wędliny:** *cotechino, mortadela, pancetta, prosciutto, salami*;
- **sery:** *gorgonzola, mozzarella, fontina pecorino, parmigiano reggiano, ricotta, scamorza*;
- **makarony:** *spaghetti* (najpopularniejsze), *penne, cannelloni, fettuccine, fusilli, pappardelle, tagliatelle, tagliolini*;
- **desery i słodczyce:** *amarettini, cassata, gelato/gelati, nutella, panettone, panna cotta, tutti frutti, tiramisù, zabaglione (zabajone)*;
- **pieczywa i przekąski na bazie mącznego wypieku:** *bruschetta, ciabatta, grissini, focaccia, pizza*.
- **przyprawy, oleje, sosy:** *aceto balsamico, olio di oliva extra vergine, pesto*.

4. Nazwy włoskie (i quasi-włoskie) w nazewnictwie marketingowym

Restauracje typu włoskiego lub bary specjalizujące się w daniach włoskich (pizza, makarony/pasty, risotta) często mają nazwy wywodzące się z języka włoskiego lub onimii włoskiej. Taka nazwa funkcjonuje jak mikro-przekaz reklamowy, niesie informację o włoskim charakterze lokalu. Restauracje w swoich nazwach umieszczają także włoskie określenia placówek gastronomicznych, typu: *ristorante, taverna, trattoria*, by dodatkowo podkreślić włoski charakter serwowanych dań. Oto przykłady nazw łódzkich lokali: *Angelo Ristorante, Farina Bianco, Pepe Verde Taverna, Ristorante Mare e Monti, Tari Bari Osteria, Trattoria Italiana*.

Nazwy lokali motywowane są najczęściej kulturowo. Nierzadko ich właścicielami są Włosi (stąd określenia personalne, np. odimienne), mogą nimi być osoby znające lepiej lub gorzej język włoski, przebywające wcześniej we Włoszech. Czynnikiem determinującym wybór nazwy może być specjalizacja lokalu. Oprócz pizzerii popularne stają się miejsca serwujące makarony – spaghetti: *Pasta Go!, Pasta & Bąble Bar, Peperoncini*.

Nazwy lokali nie są wolne od błędów, pojawiają się połączenia hybrydalne, tworzone na wzór polskich zestawień. Niektóre charakteryzują się swoistą kreatywnością, jak na przykład nazwa pizzerii w miejscowości Świerklaniec w wersji spolszczonej – *Picca* czy *Feliczita* w Łodzi. Trzeba pamiętać, że nazewnictwo marketingowe rządzi się swoimi normami prawnymi (Gałkowski 2011).

W menu włoskich restauracji nazwy serwowanych potraw (nierzadko) zapisywane są w języku włoskim (obok pojawiają się polskie tłumaczenia). Jest to sposób komunikowania jakości dań, dbałości o dobór właściwych składników. Oto wybrane przykłady:

Przystawki¹

- **Bruschette con pomodori** (bruschetty z pomidorami);
- **Carciofi gratinati al forno** (karczochy zapiekane z parmezanem);
- **Carpaccio di manzo con rucola e grana** (carpaccio wołowe z parmezanem i rukolą);
- **Tagliere di salumi e formaggi misti** (deska wędlin i serów włoskich).

Pierwsze dania²

- **Spaghetti alla carbonara** (spaghetti / jajko confit / ser pecorino romano D.O.P / guanciale);
- **Pappardelle / ragu' di vitello / grana padano / pomodori** (makaron pappardelle / ragu z cielęciny / grana padano D.O.P).

Dania mięsne³

- **Vitello / salvia / prosciutto crudo / puree / verdure di stagione** (polędwiczka z cielęciny sous-vide / szalwia / wino białe / prosciutto di parma d.o.p / puree z topinamburu / warzywa sezonowe);
- **Cotechino di modena / patate dolci / timo / cipolline agro** (włoska kielbasa wp. z modeny / puree batat / tymianek / konfitura z czerwonej cebuli z cynamonem / warzywo sezonowe).

Ryby i owoce morza⁴

- **Filletto di salmone con verdure arrosto e salsa di limone** (filet z łososia z sosem cytrynowym);
- **Padellata di mare** (mix owoców morza i ryb alla marinara).

Desery

- **Tiramisu**⁵;
- **Tiramisu della nonna** (ser mascarpone / espresso / biszkopty savoirdi / amaretti)⁶;
- **Bonet piemontese** (rum / kakao / amaretti / lody stracciatella)⁷;
- **Sorbetto al limone con prosecco** (sorbet cytrynowy z prosecco)⁸;

¹ Zapisy zgodne z kartami dań dostępnymi na stronach internetowych restauracji.

Angelo Ristorante, <https://angelo-lodz.pl/> (dostęp: 1.04.2025).

² Ristorante Mare e Monti, <https://www.ristorantemareemonti.pl/menu/> (dostęp: 1.04.2025).

³ Ristorante Mare e Monti, <https://www.ristorantemareemonti.pl/menu/> (dostęp: 1.04.2025).

⁴ Angelo Ristorante, <https://angelo-lodz.pl/> (dostęp: 1.04.2025).

⁵ Angelo Ristorante, <https://angelo-lodz.pl/> (dostęp: 1.04.2025).

⁶ Ristorante Mare e Monti, <https://www.ristorantemareemonti.pl/menu/> (dostęp: 1.04.2025).

⁷ Ristorante Mare e Monti, <https://www.ristorantemareemonti.pl/menu/> (dostęp: 1.04.2025).

⁸ Angelo Ristorante, <https://angelo-lodz.pl/> (dostęp: 1.04.2025).

- **Panna cotta** (śmietankowa panna cotta z musem z owoców leśnych)⁹.

W polskich wersjach językowych włoskich nazw widoczne są pewne tendencje (Szemberska 2011: 59–60):

- brak polskiego tłumaczenia (nazwa potrawy pozostaje w języku włoskim), np. *carpaccio*, *tiramisu* (z błędem ortograficznym); *bruschette* → *bruschetty* (z polską końcówką);
- opis dania w języku polskim: *Scialatielli* / *cozze* / *gambero* / *calamaro* / *pomodori* → *Makaron scialatielli* / *mule* / *krewetki* / *kalmary* / *pomidory*;
- tłumaczenie dosłowne, np. *pizza Quattro stagioni* → *pizza Cztery pory roku*, *ver-dure di stagione* → *warzywa sezonowe*, *bruschette con pomodori* → *bruschetty z pomidorami*, *filetto di salmone* → *filet z łososia*;
- dodanie informacji o pochodzeniu potrawy lub o jej regionalności, np. *grana pa-dano* (w nazwie potrawy)¹⁰ → *grana padano D.O.P* (w opisie), *pecorino* → *ser pecorino romano D.O.P*, *prosciutto crudo* → *prosciutto di parma d.o.p*, *cotechino di modena* → *włoska kielbasa wp. z modeny*;
- adaptacja z rzeczywistości języka obcego do rzeczywistości języka rodzimego, np. *formaggi misti* ('różne sery') tłumaczone jest w polskich kartach jako 'deska serów', podobnie *tagliere di salumi* → *deska wędlin*, *padellata di mare* → tłumaczone jako *mix owoców morza*;
- dodanie polskiego odpowiednika jednego ze składników, np. wł. *funghi* 'grzyby' zastąpione nazwą polskiego grzyba;
- w polskim opisie podane są składniki dania, np. *Bonet piemontese* → *Rum, kakao, amaretti, lody stracciatella*, *Tiramisu della nonna* → *ser mascarpone, espresso, biszkopty savoirdi, amaretti* (brak odniesienia do informacji, że to tiramisu babci, czyli według przepisu babci);
- tłumaczenie z użyciem hiperonimu, najczęściej w nazwach różnego rodzaju makaronów, np. *Scialatielli* → *makaron scialatielli*, *Lardo* → *włoska słonina lardo*.

Z analiz menu restauracji serwujących włoskie dania można wnioskować, że właściciele lokali zakładają, że polskim klientom nieobce są podstawowe terminy dotyczące kuchni włoskiej. Nietłumaczone są na przykład nazwy niektórych typów makaronów (*scialatielli*, *spaghetti*, *pappardelle*), potraw (*bruschette*, *tiramisu*, *bonet*) czy nazwy głównych składników potraw (*prosciutto*, *grana padano*).

Niezależnie od tego, jaki typ opisu stosuje dana restauracja, to przynajmniej jeden element nazwy dania zostaje zachowany w wersji oryginalnej. Niekiedy wprowadzenie polskiego elementu do określenia włoskiego prowadzi do powstania zapisu z błędem, np. *panna cotta* → *śmietankowa panna cotta* (dosłownie: 'śmietankowa śmietana gotowana'). Jeśli właścicielowi restauracji/pizzerii zależy na podkreśleniu jakości składników potraw wprowadza dodatkowe informacje o pochodzeniu potrawy.

⁹ Angelo Ristorante, <https://angelo-lodz.pl/> (dostęp: 1.04.2025).

¹⁰ Ristorante Mare e Monti, <https://www.ristorantemareemonti.pl/menu/> (dostęp: 1.04.2025).

Także nazwy serwowanych pizz są włoskie lub stylizowane na włoskie: *Borett*, *Capriciosa*, *Diavola*, *Marinara*, *Margherita*, *Milano*, *Mortadella i Pistacje*, *Parma*, *Pepperoni*, *Quattro Formaggi* (przykłady z pizzerii *Feliczita*¹¹); *Burrata*, *Italiana*, *Tartufata*¹².

Obecność oryginalnych włoskich produktów sygnalizują nazwy głównych składników, np. **Margherita** (sos pomidorowy, mozzarella fior di latte, grana padano, bazylia), **Quattro Formaggi** (sos pomidorowy, mozzarella fior di latte, grana padano, gorgonzola, ricotta), **Milano** (sos pomidorowy, mozzarella fior di latte, salami milano, cebulki borettane, rukola, balsamico).

Warto odnotować, że część wyrazów pochodzenia włoskiego (z omawianej grupy semantycznej) nie uległa zasymilowaniu i funkcjonuje w formie oryginalnej, np. w nazwach kaw: *macchiato*, *caffè latte* czy nazwach serów: *gorgonzola*, *mozzarella*, *ricotta*.

Poziom języka włoskiego w nazwach może (choć nie musi) świadczyć o jakości serwowanych potraw. Zdarza się, że twórcom kart wydaje się, że używają poprawnego języka włoskiego, choć w zapisie nazw kryją się błędy. Przy czym dla przeciętnego konsumenta (który nie zna języka włoskiego) nie ma to większego znaczenia. Oto przykładowe nazwy z błędami (za Gałkowski 2014: 81):

- *caffè* zam. *caffè*;
- *Capriciosa* zam. *Capricciosa*;
- *Proschiutto* zam. *Prosciutto*;
- *Pepe Roso* zam. *Pepe Rosso*;
- *La Scalla* zam. *La Scala*;
- *bruschette con pomodori* zam. *bruschette al pomodoro*.

5. Podsumowanie

Popularność kuchni włoskiej w Polsce, zarówno w XVI w., jak i współcześnie znajduje swoje odzwierciedlenie w zapożyczeniach leksykalnych. Obecnie można mówić o modzie na włoską terminologię kulinarną. Pojawienie się włoskich wyrazów czy to w opisie potrawy, czy w przepisach kulinarnych nie dziwi. Co więcej, może świadczyć o jakości dania i staraniu o najlepsze składniki. O ile dawne italianizmy kulinarne w polszczyźnie kojarzą się głównie z włoszczyzną (nazwami warzyw), o tyle współcześnie odnosi się je do szerszego spektrum nazw – makaronów, serów, kaw, deserów, wędlin oraz alkoholi. Ten przyrost subpól semantycznych najlepiej zaświadcza o randze italianizmów w obrębie polskiego słownictwa kulinarnego. Mimo niejednokrotnie innowacyjnego i kreatywnego podejścia do włoskich nazw, pokaźna część zapożyczeń występuje w postaci słabo przyswojonej, to znaczy bez zmian formalnych, by wskazać te najpopularniejsze: *cappuccino*, *caffè latte*, *mozzarella*, *frutti di mare*, *penne*, *ricotta*. Warto zauważyć, że do popularyzacji italianizmów kulinarnych przyczyniła się nie tylko moda na włoską kuchnię (co znajduje poświadczenie w danych statystycznych, liczbie restauracji i barów oferujących dania kuchni włoskiej), lecz także popularność programów kulinarnych w polskiej telewizji, które kształtują świadomość i kulturę kulinarną kolejnych pokoleń Polaków.

¹¹ Felicita, <https://feliczita.pl/> (dostęp: 2.04.2025).

¹² Benetto, <https://pizzeria-benetto.skubacz.pl/restauracja/benetto-lodz#menu-italian-classic-pizza> (dostęp: 2.04.2025).

Bibliografia

- Berezowski Ł., Ciesielka J., 2023, *Italiano vero. Leksyka włoska w polszczyźnie XXI wieku*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Bockenheim K., 2004, *Przy polskim stole*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Bystroń J.S., 1960, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*, t. 2, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gałkowski A., 2011, *Włoszczyzna w polszczyźnie – italianizmy w polskiej leksyce apelatywnej i propriальной*, „Rozprawy Komisji Językowej ŁTN”, t. 57, s. 43–55.
- Gałkowski A., 2014, *Nazewnictwo włoskie w polskiej rzeczywistości językowej*, „Prace Komisji Neofilologicznej PAU”, t. 12, s. 65–89.
- Kitowicz J., 1970, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- de Sandre Giuliana, 1992, *Polsko-włoski słownik czasowników. Vocabolario polacco-italiano dei verbi*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Szemberska A., 2011, *Wybrane nowe italianizmy we współczesnej polszczyźnie*, „Kwartalnik Językoznawczy”, z. 3 (7), s. 46–65.
- Witaszek-Samborska M., 1993, *Zapóżyczenia z różnych języków we współczesnej polszczyźnie*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Witaszek-Samborska M., 2005, *Studia nad słownictwem kulinarnym we współczesnej polszczyźnie*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

■ **Magdalena Pietrzak**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-2136-356X>
■ magdalena.pietrzak@uni.lodz.pl
■

Sapori di italianismo nel polacco¹, ovvero sugli italianismi nel vocabolario culinario polacco

1. Introduzione: sulla popolarità dell'Italia e della cucina italiana in Polonia – 2. La storia della cucina polacca e il vocabolario culinario – 3. Gli italianismi culinari – 4. I nomi italiani (e quasi italiani) nella nomenclatura di marketing – 5. Conclusione

1. L'introduzione: sulla popolarità dell'Italia e della cucina italiana in Polonia

Le indagini statistiche mostrano che i polacchi nutrono una notevole simpatia per gli italiani. Nel 2025 gli italiani si sono classificati al primo posto nella classifica del CBOS (Centro per la ricerca sull'opinione pubblica) sull'atteggiamento dei polacchi verso le altre nazioni. Il 60% degli intervistati dichiara simpatia per questa nazione, il 26% indifferenza, il 7% antipatia.

L'affetto dei polacchi per l'Italia si riflette anche nelle loro preferenze di viaggio. Nel 2023 la destinazione turistica più popolare è stata (come nel 2022) l'Italia, visitata almeno una volta da uno su cinque (20%) dei viaggiatori. Oltre a ciò, non c'è bisogno certo di convincere nessuno quanto alla bellezza della natura italiana, della lingua italiana, che suona melodiosa e piacevole agli orecchi dei polacchi. La mentalità italiana e il temperamento degli italiani ci sono vicini. I polacchi amano anche la cucina italiana: amiamo le specialità italiane, le pizze e le paste sono ovviamente le più popolari. Anche gli abitanti di Łódź amano la pizza e, nonostante la crescente popolarità di hamburger e kebab, il suo primato di piatto più amato dai polacchi non è assolutamente minacciato. Vale la pena ricordare che la prima pizzeria di Łódź – *Papa Lolo* in via Piotrkowska – è stata fondata nel 1978 (è stata probabilmente la terza pizzeria in Polonia). Attualmente a Łódź operano circa 200 pizzerie (dati del 2018). Queste includono sia grandi catene affiliate (ad esempio *Biesiadowo*, *Da Grasso*) sia piccoli locali, spesso gestiti da italiani e che offrono pizza tradizionale.

¹ Nel titolo polacco del corso: *Włoszczyzna w polszczyźnie, czyli o italianizmach w polskim słownictwie kulinarnym* è stato usato il lessema *włoszczyzna*: In polacco, la parola '*włoszczyzna*' ha due significati. Il primo è 'l'insieme delle verdure utilizzate come condimento per zuppe, brodi e altri piatti', e il secondo è 'ciò che è italiano in termini di cultura, costumi, lingua'.

2. La storia della cucina polacca e il vocabolario culinario

La struttura del campo semantico del lessico culinario è influenzata da due fattori principali:

- le tradizioni culinarie che si sono sviluppate in Polonia a partire dal Medioevo;
- i cambiamenti legati alle trasformazioni storiche, culturali e dopo il 1989 anche economiche, che hanno aumentato la disponibilità di prodotti e piatti provenienti dall'Europa e dal mondo e hanno cambiato il modo di pensare il cibo.

Qualsiasi cucina etnica/nazionale (compresa quella polacca) non è omogenea; ognuna è internamente differenziata (a livello regionale e sociale). Queste distinzioni derivano sia dal grado di ricchezza sia dalle tradizioni di un determinato ambiente e dai costumi prevalenti. Il cibo era (è ancora) un bene, un segno di ricchezza. Una tavola abbondante e ricca rappresenta la felicità. Un tempo si diceva: “Chi mangia e beve, vive bene”. La pinguedine del padrone di casa indicava il suo buon tenore di vita. Jan Bystron, etnografo e sociologo polacco, ha descritto la cucina della Polonia antica come segue: “Si credeva che un uomo sano potesse mangiare molto e che più mangiava, più aveva forza; era considerato un dovere di ospitalità ricevere qualcuno con quanto più cibo possibile, per favorire la sua apertura nei confronti del padrone di casa e per non sembrare avaro ed egoista” (Bystron 1960: 479).

La base della cucina polacca, soprattutto quella dei poveri, era costituita da **semole** e **farina**. Un segno di ricchezza in passato era l'accesso alla **carne**. Dal XVI secolo, con l'arrivo di Bona Sforza, le novità culinarie dall'Italia raggiunsero la Polonia, e dal XVII secolo anche quelle dalla Francia. Dalla seconda metà del XVIII secolo iniziò una rivalità tra la pesante e ricca cucina sarmata e la nuova e deliziosa cucina francese. Nel XIX secolo cominciarono a prevalere i principi nutrizionali che favoriscono la salute (soprattutto per quanto riguarda la moderazione nel mangiare e nel bere). Nello stesso secolo (all'epoca della spartizione della Polonia, quando il paese non era presente sulla mappa dell'Europa), si creò un canone di cucina nazionale che è durato fino a oggi. Ad occupare un posto di rilievo erano i piatti delle feste, associati al Natale e alla Pasqua. Sono diventati popolari anche quelli associati al nostropaese: **bigos**, **borscht**, **pierogi** e **zrazy**. Dopo la Seconda guerra mondiale e il periodo del Socialismo, la svolta del 1989 ha portato a un ritorno alle tradizioni culinarie e a un'apertura alle innovazioni delle cucine europee e mondiali.

Fin dal Medioevo **la coltivazione dei cereali** ha svolto un ruolo importante nelle terre polacche. (I nomi di cereali e prodotti a base di cereali rappresentano oltre il 5,6% del vocabolario culinario totale; Witaszek-Samborska 2005). All'inizio predominava il **miglio**, seguito da **segale**, **grano**, **orzo** e dalle leguminose: **fave**, **piselli** e **lenticchie**. Con i cereali si preparavano **bryje**, **semole** e **podplomyki** (**focaccine**), mentre a partire dal X secolo si cuoceva il **pane a lievitazione** naturale cotto in forno (per molti secoli **pane di segale integrale**). Con il tempo si diffuse il pane di farina bianca (soprattutto nelle famiglie più ricche) – **pane**, **pagnotte** e **biscotti**. Nelle case più povere si preparavano vari tipi di pane con farina integrale, orzo o avena. A partire dal XVI secolo i panettieri iniziarono a specializzarsi nella preparazione di prodotti secondo ricette straniere: olandesi, svedesi (il pane); viennesi, francesi e turchi (i panini). Il pane di segale o di frumento rimase il tipo di pane di base consumato da tutte le classi sociali.

Il pane in Polonia ha una grande importanza culturale. È sempre stato un simbolo di vita e prosperità. È diventato un segno di ospitalità e ha svolto un ruolo importante nei rituali e nelle usanze (non solo in Polonia, tra l'altro: la famosa massima latina – *panem et circenses*). Molti popoli slavi erano noti per salutarsi con pane e sale. Nel nostro paese questa usanza viene mantenuta in diverse occasioni (ad esempio, nelle feste del raccolto il papa Giovanni Paolo II è stato accolto con il rito del saluto con la consegna del pane).

Erano e sono tuttora popolari nella dieta polacca le semole, come il miglio, il **grano saraceno**, la **farina d'avena** o il **semolino**. Sono state proprio le semole, piuttosto che le patate, a dominare sulle tavole polacche fino al XIX secolo.

Tuttavia più che dall'agricoltura, il cibo era **fornito dall'allevamento**, dalla **pesca** e dalla **raccolta nelle foreste**. Il **maiale** era la **carne** più popolare (tra i più ricchi), seguita da **manzo**, **pollame**, soprattutto **polli**, **galline** e **capponi** (il cappone è un giovane gallo castrato e appositamente ingrassato). Soprattutto nel sud della Polonia veniva consumato l'**agnello**. Anche la **cacciagione** – **uccelli** e **selvaggina** – era popolare nel XVI secolo. La carne nelle case meno abbienti veniva consumata raramente, di solito durante le feste. La base dell'alimentazione (per i poveri) era costituita da semplici piatti di farina, semole e zuppe: **borscht**, **zuppa di segale acida**, **polewki**. Si mangiavano anche verdure: **cavoli**, **carote**, **piselli**, **navoni**, **rape**, **fave** e **barbabietole**. I **prodotti lattiero-caseari** svolgevano un ruolo importante, soprattutto **latte**, **formaggio**, **burro** e **uova**. I **formaggi gialli**, tra cui il **parmigiano** italiano e i cosiddetti **formaggi svizzeri**, erano ancora una rarità sulle tavole polacche all'inizio del XIX secolo.

La cucina degli strati più ricchi (la cosiddetta cucina signorile) era più varia. Si preparavano **arrosti**, si conoscevano molti tipi di salumi, si mangiavano funghi nobili, come i **porcini**, oltre che ai **tartufi**. I piatti a base di farina comprendevano **pierogi**, **frittelle** e **pasta**. Le tavole più ricche comprendevano frutta importata dall'estero: **limoni**, **arance**, **datteri**, **fichi**, **ananas**.

Un ingrediente importante della cucina polacca fin dal Medioevo era il **grasso**. Anche all'inizio del XX secolo, il grasso era considerato salutare ed era l'indicatore della ricchezza di una famiglia. I piatti venivano cucinati con lo **strutto**, il **tè** veniva bevuto con il **burro** e il **caffè** con la **panna** grassa. Durante il periodo di quaresima l'alimento di base era il **pesce**. In Polonia, ricca di fiumi e con accesso al mare, il pesce non mancava. Veniva consumato in vari modi: fresco, salato e affumicato. Erano popolari l'**orata**, il **luccio**, l'**anguilla** e il **lucio perca**. Tra i pesci di mare, prevalevano il **merluzzo** e l'**aringa**.

In Polonia si usavano le **spezie**. La cucina era dominata da **prezzemolo**, **cipolla**, **aneto**, **aglio**, **senape**, **menta**, **cumino**, **foglie di ciliegio** e **di quercia**. Si importavano spezie come **zenzero**, **zafferano**, **pepe**, **noce moscata**. Nel XVIII secolo si prediligevano i sapori aspri, da qui la popolarità di cetrioli, cavoli e sottaceti in salamoia. I piatti erano generosamente salati.

La **frutta** era ben conosciuta in Polonia: **mele**, **prugne**, **ciliegie** e **pere**. Nel XVI secolo le **verdure** fecero la loro comparsa nella cucina polacca: **porri**, **sedano**, **finocchi**, **cavoli**, **cavolfiori**. La **lattuga** e il cavolfiore erano messi in ridicolo, considerati indegni dello stomaco. Come menziona J. Bystron: "È nota la storia di un nobile che tornò in anticipo nel suo Paese [dall'Italia – MP], presumibilmente temendo di dover mangiare fieno in inverno se in estate gli veniva somministrata erba (lattuga)" (Bystron 1960: 481).

Le **patate**, che oggi sono un alimento base delle cene polacche, nel XVIII secolo erano ancora considerate un lusso.

Alcolici. I nomi delle bevande alcoliche costituiscono circa il 10% del vocabolario culinario polacco (Witaszek-Samborska 2005). Si tratta di una percentuale elevata. Già nel Medioevo emerge lo stereotipo del polacco come ubriacone e nei secoli successivi questa immagine si è consolidata, soprattutto in epoca sassone. Le prime popolazioni polacche iniziarono a bere vari tipi di **birra**, all'inizio prodotta con il **malto**, per poi passare al **lup-polo**. Verso la fine del XVI secolo divennero sempre più popolari i **vini**. Questi venivano generalmente importati da Spagna, Francia e Italia. I più popolari e allo stesso tempo i più economici erano i vini del Tokaj (l'attuale Ungheria) – i **węgrzyn** (vini ungheresi). A metà del XVI secolo comparve la **gorzalka**. Nel XVII secolo la vodka era bevuta su grandissima scala. Veniva prodotta principalmente con la segale e più tardi con le patate. Nel XVIII secolo la più richiesta era la **vodka** più economica, contenente circa il 30% di alcol. A berla erano le classi più povere, mentre i più agiati apprezzavano i **liquori** a base di **okowita** (in latino *aqua vitae*) con numerosi ingredienti, come ad esempio **erbe**, **anice**, **cannella**. Divennero popolari l'**arak** e il **rum** oltre, dall'inizio del XIX secolo, a diverse varietà di **punch**. L'invenzione della produzione di vodka dalle patate nel XIX secolo ne fece abbassare significativamente il prezzo, il che si tradusse nella diffusione di alcolici ad alta gradazione. A bere vodka più economica erano sia i poveri, che i ricchi.

Bevande analcoliche. L'**acqua** e i **decotti a base di erbe** e le bevande a base di latte – **latte**, **siero di latte** e **latticello** – venivano bevute nel periodo del Medioevo. Altre bevande dapprima non erano popolari. Il **caffè** fu conosciuto nel XVII secolo dal re polacco Jan Sobieski. Era ampiamente considerato sgradevole e persino dannoso. Si cominciò a consumare diffusamente il caffè a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo. Il **tè**, invece, arrivò in Polonia alla fine del XVII secolo via Danzica. Era considerato una medicina. Quando iniziò a essere bevuto più spesso e a essere trattato come una bevanda normale, per popolarità soppiantò il caffè. A partire dal XVIII secolo in Polonia si beveva il cioccolato (tra gli appartenenti alle classi più ricche) e, a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, cominciarono a suscitare interesse le acque minerali. Nel XX secolo si diffusero le **acque gassate**, le **limonate** e le **aranciate**.

3. Gli italianismi culinari

I prestiti italiani nel polacco contemporaneo non costituiscono un gruppo numeroso (3,2% di tutte le parole di origine straniera), ma nella struttura del vocabolario culinario la loro quota è piuttosto significativa (11% dei prestiti). Nell'ultimo studio condotto dagli studiosi di Łódź (Berezowski, Ciesielka 2023) sono stati raccolti 2508 italianismi presenti nel polacco contemporaneo. Di questi, i prestiti storici lessicalizzati costituiscono 989 lemmi (38,5%), i prestiti storici parzialmente lessicalizzati o non lessicalizzati 223 lemmi (8,7%), i prestiti contemporanei lessicalizzati 274 lemmi (10,7%), i prestiti contemporanei parzialmente lessicalizzati 369 lemmi (14,3%) e i prestiti contemporanei non lessicalizzati 534 lemmi (20,8%). I campi semantici più diffusi a cui appartiene il vocabolario raccolto sono: **musica** e **musicologia** (345 lemmi, 10,83%), **culinaria**: piatti nazionali e regionali italiani,

modi di prepararli, antipasti, dolci, bevande, specie di caffè e modi di prepararli, usi e costumi culinari (240 lemmi, 7,34%), **industria alimentare**: frutta, verdura, funghi, latticini, pasta, cereali, riso, carne, pesce, frutti di mare, prodotti regionali (protetti dalla legge), marchi privati di produttori alimentari, dolciumi, alcolici, altri stimolanti (235 lemmi, 7,19%).

I primi prestiti culinari italiani sono già noti nel polacco medievale. Il dizionario del polacco antico annota, tra l'altro, *cieciorka*, *małmazyja*, *pomorańcza*. Un altro aumento del vocabolario culinario italiano è legato all'arrivo di Bona Sforza. L'attuale afflusso di un gran numero di parole italiane è legato alla disponibilità e alla popolarità della cucina mediterranea dopo il 1989. Si parla di una moda della terminologia culinaria italiana. Tra gli italianismi più popolari registrati in polacco dopo il 1990 troviamo:

amaretto, campari, cannelloni, cappuccino, carpaccio, ciabatta, conchiglie, espresso, farfalle, fettuccine, fontina, fusilli, grappa, lasagne, Martini, mascarpone, minestrone, mozzarella, pasta, pastasciutta, pecorino (romano), penne, peperonata, pesto, prosciutto, provolone, puttanesca, radicchio, ricotta, rukola/rucola, spumante, stracciatella, tagliatelle, tiramisù, zabaglione (zabaione, zabajone).

Tra i prestiti italiani, ci sono molti nomi di sottocampi semantici come:

- **bevande alcoliche**: *Aperol, amaretto, Barolo, Campari, Chianti, grappa, limoncello, marsala, Martini, prosecco*;
- **bevande a base di caffè**: *caffè corretto, caffè latte, cappuccino, espresso, macchiato*;
- **salumi**: *cotechino, mortadella, pancetta, prosciutto, salami*;
- **formaggi**: *gorgonzola, mozzarella, fontina, pecorino, parmigiano reggiano, ricotta, scamorza*;
- **pasta**: *spaghetti* (i più popolari), *penne, cannelloni, fettuccine, fusilli, pappardelle, tagliatelle, tagliolini*;
- **dessert e dolci**: *amarettini, cassata, gelato/gelati, nutella, panettone, panna cotta, tutti frutti, tiramisù, zabaglione (zabajone)*;
- **pane e snack a base di farina**: *bruschetta, ciabatta, grissini, focaccia, pizza*;
- **spezie, oli, salse**: *aceto balsamico, olio di oliva extravergine, pesto*.

4. I nomi italiani (o quasi-italiani) nella nomenclatura di marketing

Ristoranti di tipo italiano o bar specializzati in piatti italiani (pizza, paste, risotti) hanno spesso nomi derivati dalla lingua italiana o dall'onimia italiana. Un tale nome funziona come un micro-messaggio pubblicitario che veicola informazioni sull'italianità del locale. I ristoranti includono nei loro nomi anche termini italiani per gli esercizi gastronomici, come ad esempio: *ristorante, tawerna/taverna, trattoria*, per sottolineare ulteriormente il carattere italiano dei piatti serviti. Ecco alcuni esempi di nomi di locali a Łódź: *Angelo Ristorante, Farina Bianco, Pepe Verde Tawerna, Ristorante Mare e Monti, Tari Bari Osteria, Trattoria Italiana*.

I nomi dei locali sono di solito hanno attinenza con la cultura di riferimento. Non è raro che i proprietari siano italiani (da qui i termini personali, ad esempio ristoranti che si chiamano con nomi di persona), né che siano persone con una conoscenza più o meno approfondita della lingua italiana, con pregressa esperienza in Italia. Un fattore che determina la scelta del nome del locale può essere la sua specializzazione. Oltre alle pizzerie, si stanno diffondendo locali che servono la pasta – spaghetterie: *Pasta Go!*, *Pasta & Bqble Bar*, *Peperoncini*.

I nomi dei locali non sono esenti da errori, appaiono combinazioni ibride, create sul modello di accostamenti della lingua polacca. Alcuni sono caratterizzati da una creatività particolare, come il nome di una pizzeria di Świerklaniec in versione polonizzata *Picca* o *Feliczita* (a Łódź). È importante ricordare che la nomenclatura del marketing è regolata da norme giuridiche proprie.

Nei menù dei ristoranti italiani i nomi dei piatti serviti (non di rado) sono scritti in italiano (a fianco compare la traduzione in polacco). È un modo per comunicare la qualità dei piatti, la cura nella scelta degli ingredienti. Ecco alcuni esempi selezionati:

Antipasti²

- **Bruschette con pomodori** (bruschetty z pomidorami);
- **Carciofi gratinati al forno** (karczochy zapiekane z parmezanem);
- **Carpaccio di manzo con rucola e grana** (carpaccio wołowe z parmezanem i rukolą);
- **Tagliere di salumi e formaggi misti** (deska wędlin i serów włoskich).

Primi piatti³

- **Spaghetti alla carbonara** (spaghetti / jajko confit / ser pecorino romano D.O.P / guanciale);
- **Pappardelle / ragù di vitello / grana padano / pomodori** (makaron pappardelle / ragu z cielęciny / grana padano D.O.P).

Piatti di carne⁴

- **Vitello / salvia / prosciutto crudo / puree / verdure di stagione**, in polacco polędwiczka z cielęciny sous-vide / szalwia / wino białe / prosciutto di parma D.O.P / puree z topinamburu / warzywa sezonowe;
- **Cotechino di Modena / patate dolci / timo / cipolline all'agro**, in polacco włoska kiełbasa wp. z Modeny / puree batat / tymianek / konfitura z czerwonej cebuli z cynamonem / warzywo sezonowe.

Pesci e frutti di mare⁵

- **Filetto di salmone con verdure arrosto e salsa di limone** (filet z łososia z sosem cytrynowym);
- **Padellata di mare** (mix owoców morza i ryb alla marinara).

² Trascrizione secondo il menu disponibile sul sito web del ristorante.

Angelo Ristorante, <https://angelo-lodz.pl/> (accesso: 1.04.2025).

³ Ristorante Mare e Monti, <https://www.ristorantemareemonti.pl/menu/> (accesso: 1.04.2025).

⁴ Ristorante Mare e Monti, <https://www.ristorantemareemonti.pl/menu/> (accesso: 1.04.2025).

⁵ Angelo Ristorante, <https://angelo-lodz.pl/> (accesso: 1.04.2025).

Dolci

- **Tiramisu**⁶;
- **Tiramisu della nonna** (ser mascarpone / espresso / biszkopty savoirdi / amaretti)⁷;
- **Bonet piemontese** (rum / kakao / amaretti / lody stracciatella)⁸;
- **Sorbetto al limone con prosecco** (sorbet cytrynowy z prosecco)⁹;
- **Panna cotta** (śmietankowa panna cotta z musem z owoców leśnych)¹⁰.

Nelle versioni in lingua polacca dei nomi italiani sono visibili alcune tendenze (Szemberska 2011: 59–60):

- assenza della traduzione in polacco (il nome del piatto rimane in italiano), ad es. *carpaccio*, *tiramisu* (con errore ortografico); *bruschette* → *bruschetty* (con la desinenza polacca);
- descrizione del piatto in polacco: *Scialatielli / cozze / gamberi / calamari / pomodori* → *Makaron scialatielli / mule / krewetki / kalmary / pomidory*;
- traduzione letterale, ad es. *pizza Quattro stagioni* → *pizza Cztery pory roku*, verdure di stagione → *warzywa sezonowe*, *bruschette con pomodori* → *bruschetty z pomidorami*, *filetto di salmone* → *filet z lososia*;
- aggiunta delle informazioni sull'origine del piatto o sulla sua regionalità, ad esempio *grana padano* (nel nome del piatto) → *grana padano D.O.P* (nella descrizione), *pecorino* → *ser pecorino romano D.O.P*, *prosciutto crudo* → *prosciutto di Parma d.o.p*, *cotechino di Modena* → *włoska kielbasa wp. z modeny*;
- adattamento dalla realtà della lingua straniera a quella della lingua madre, ad es. formaggi misti (*różne sery*), tradotti nei menù in versione polacca come *'deska serów'*, similmente *tagliere di salumi* → *deska wędlin*, *padellata di mare* → tradotta come *mix owoców morza* [frittura mista di frutti di mare];
- l'aggiunta dell'equivalente polacco di uno degli ingredienti, in italiano funghi, *'grzyby'*, sostituiti con il nome di un fungo polacco;
- nella descrizione in polacco vengono indicati gli ingredienti del piatto, es. *Bonet piemontese* → *Rum, kakao, amaretti, lody stracciatella*, *Tiramisù della nonna* → *ser mascarpone, espresso, biszkopty savoirdi, amaretti*, (senza alcuna informazione che si tratti di versione "della nonna" della ricetta del tiramisù);
- traduzione per tramite di un iperonimo, più spesso nei nomi di paste di vario tipo, ad es. *Scialatielli* → *makaron scialatielli*, *Lardo* → *włoska słonina lardo* [strutto italiano lardo].

Dall'analisi dei menù dei ristoranti che servono cibo italiano si può concludere che i proprietari dei locali danno per scontato che i clienti polacchi conoscano i termini di base della cucina italiana. Non vengono tradotti ad esempio i nomi di alcuni tipi di pasta (*scialatielli*, *spaghetti*, *pappardelle*), di piatti (*bruschette*, *tiramisù*, *bonet*) né gli ingredienti tipici di alcuni piatti (*prosciutto*, *grana padano*).

⁶ Angelo Ristorante, <https://angelo-lodz.pl/> (accesso: 1.04.2025).

⁷ Ristorante Mare e Monti, <https://www.ristorantemareemonti.pl/menu/> (accesso: 1.04.2025).

⁸ Ristorante Mare e Monti, <https://www.ristorantemareemonti.pl/menu/> (accesso: 1.04.2025).

⁹ Angelo Ristorante, <https://angelo-lodz.pl/> (accesso: 1.04.2025).

¹⁰ Angelo Ristorante, <https://angelo-lodz.pl/> (accesso: 1.04.2025).

Qualunque sia il tipo di descrizione utilizzata dal ristorante, viene mantenuto nella versione originale almeno un elemento del nome del piatto. A volte l'introduzione di un elemento polacco in un termine italiano porta a una traduzione erranea, come ad esempio nel caso di panna cotta → *śmietankowa panna cotta* (letteralmente: "panna cotta alla panna"). Se il gestore del ristorante/pizzeria desidera sottolineare la qualità degli ingredienti, vengono inserite informazioni aggiuntive sull'origine del piatto.

Anche i nomi delle pizze sono italiani o stilizzati sulla maniera italiana: *Borett*, *Capricciosa*, *Diavola*, *Marinara*, *Margherita*, *Milano*, *Mortadella i Pistacje*, *Parma*, *Pepperoni*, *Quattro Formaggi*, (esempi tratti dalla pizzeria *Feliczita*¹¹); *Burrata*, *Italiana*, *Tartufata*¹².

La presenza di prodotti italiani è segnalata dai nomi, in italiano, degli ingredienti principali, ad esempio: **Margherita** (salsa di pomodoro, mozzarella fior di latte, grana padano, basilico), **Quattro Formaggi** (salsa di pomodoro, mozzarella fior di latte, grana padano, gorgonzola, ricotta), **Milano** (salsa di pomodoro, mozzarella fior di latte, salame Milano, cipolle borettane, rucola, aceto balsamico (sic!)).

Vale la pena notare che alcune parole di origine italiana (appartenenti gruppo semantico descritto) non sono state assimilate e funzionano nella loro forma originaria, ad esempio nei nomi dei caffè: *macchiato*, *caffè latte* o nei nomi dei formaggi: *gorgonzola*, *mozzarella*, *ricotta*.

Il livello di italiano nei nomi può (ma non deve) testimoniare della qualità dei piatti serviti. A volte chi compila il menù introducendo termini in italiano non si accorge degli errori. Tuttavia per il consumatore medio (che non parla italiano), questo non fa molta differenza. Ecco alcuni esempi di nomi con errori (in Gałkowski 2014: 81):

- *caffè* invece di *caffè*;
- *Capriciosa* invece di *Capricciosa*;
- *Proschiutto* invece di *Prosciutto*;
- *Pepe Roso* invece di *Pepe Rosso/Pepe Rosa*;
- *La Scalla* invece di *La Scala*;
- *bruschette con pomodori* invece di *bruschette al pomodoro*.

5. Conclusione

La popolarità della cucina italiana in Polonia, sia nel XVI secolo che oggi, si riflette nei prestiti lessicali. Attualmente si può parlare di una moda della terminologia culinaria italiana. La comparsa di parole italiane nella descrizione di un piatto o nelle ricette non sorprende. Inoltre la si può interpretare come tentativo di testimoniare della qualità del piatto, e come tentativo di utilizzare ingredienti della migliore qualità. Mentre in passato le espressioni culinarie italiane in polacco erano associate principalmente al cibo italiano (nomi di verdure), oggi si riferiscono a uno spettro più ampio di nomi – pasta, formaggio, caffè, dolci, salumi e alcolici. Questa crescita di sottocampi semantici testimonia al meglio il rango degli italianismi all'interno del vocabolario culinario polacco. Nonostante l'approccio spesso innovativo e creativo ai nomi italiani, un numero significativo di prestiti appare

¹¹ Feliczita, <https://feliczita.pl/> (accesso: 2.04.2025).

¹² Benetto, <https://pizzeria-benetto.skubacz.pl/restauracja/benetto-lodz#menu-italian-classic-pizza> (accesso: 2.04.2025).

in una forma scarsamente assimilata, cioè senza modifiche formali; per citare i più popolari: cappuccino, caffè latte, mozzarella, frutti di mare, penne, ricotta. Vale la pena notare che la popolarità degli italianismi culinari è stata favorita non solo dal diffondersi in Polonia della moda della cucina italiana (confermata dai dati statistici, dalla diffusione crescente di ristoranti e bar che offrono piatti italiani), ma anche dalla popolarità dei programmi culinari della televisione polacca, che hanno formato la consapevolezza e la cultura culinaria delle successive generazioni di polacchi.

Bibliografia

- Berezowski Ł., Ciesielka J., 2023, *Italiano vero. Leksyka włoska w polszczyźnie XXI wieku*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Bockenheim K., 2004, *Przy polskim stole*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Bystroń J.S., 1960, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*, vol. 2, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gałkowski A., 2011, *Włoszczyzna w polszczyźnie – italianizmy w polskiej leksyce apelatywnej i proprialnej*, “Rozprawy Komisji Językowej ŁTN”, vol. 57, pp. 43–55.
- Gałkowski A., 2014, *Nazewnictwo włoskie w polskiej rzeczywistości językowej*, “Prace Komisji Neofilologicznej PAU”, vol. 12, pp. 65–89.
- Kitowicz J., 1970, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- de Sandre Giuliana, 1992, *Polsko-włoski słownik czasowników. Vocabolario polacco-italiano dei verbi*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Szemberska A., 2011, *Wybrane nowe italianizmy we współczesnej polszczyźnie*, “Kwartalnik Językoznawczy”, vol. 3 (7), pp. 46–65.
- Witaszek-Samborska M., 1993, *Zapożyczenia z różnych języków we współczesnej polszczyźnie*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Witaszek-Samborska M., 2005, *Studia nad słownictwem kulinarnym we współczesnej polszczyźnie*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

■ **Magdalena Wismont**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0003-2010-8214>
■ magdalena.wismont@filologia.uni.lodz.pl
■

Podobieństwa w języku zakłęte. O polskiej i włoskiej paremii

1. Włochy i Polska w perspektywie językowej i kulturowej – 2. Przysłowia i paremiologia – 2.1. Ujęcie na gruncie polskim – 2.2. Ujęcie na gruncie włoskim – 2.3. Przysłowia w perspektywie odmiennych języków – 3. Cel i baza materiałowa – 4. Przysłowia włoskie i polskie – 4.1. Przysłowia tożsame pod względem struktury i semantyki – 4.2. Elipsa orzecznika w wersji polskiej – 4.3. Różnice w doborze części mowy – 5. Podobna wizja świata – 6. Wspólne wpływy – 7. Podsumowanie

1. Włochy i Polska w perspektywie językowej i kulturowej

Na początku należy podkreślić, że języki włoski i polski mają wspólne dziedzictwo językowe i kulturowe. Pierwsze z wymienionych opiera się na pochodzeniu obu języków – języki włoski i polski należą do rodziny języków indoeuropejskich. Mają zatem wspólne korzenie. Do czasów współczesnych w obu językach przetrwało słownictwo o wspólnej, indoeuropejskiej, proveniencji, choć trzeba powiedzieć, iż nie stanowi ono dużego zasobu oraz dotyczy podstawowych jednostek leksykalnych. Poniżej przedstawiono przykłady.

Tabela 1. Słownictwo indoeuropejskie w językach polskim i włoskim

wyraz w języku polskim	wyraz w języku włoskim	język indoeuropejski
matka	madre	MĀTER
brat	frate(llo)	BHRĀTER
dwa	due	DWŌ
trzy	tre	TREYES
dom	duomo	DOMUS
stać	stare	STĀ-
siedzieć	sedersi	SED-

Źródło: opracowanie własne

Dalszy rozwój języków przebiegał już oddzielnie. Z tego względu język włoski należy do grupy języków romańskich (Milewski 1975: 172), natomiast język polski przynależy do grupy języków zachodniosłowiańskich (Milewski 1975: 134).

Wspólne dziedzictwo kulturowe Włoch i Polski dotyczy przynależności do świata chrześcijańskiego i antycznego. Dzięki wpływom tych dwóch sfer możemy wskazywać podobne bądź tożsame pod pewnymi względami określenia w języku, w tym również przysłowia (Skuza 2012: 12–14).

2. Przysłowia i paremiologia

Nauką zajmującą się przysłowiami jest paremiologia, która wywodzi się z epoki renesansu, kiedy to nastała swoista moda na zbieranie przysłów. W tym okresie (w 1515 r.) powstał jeden z najważniejszych ich zbiorów – *Adagia* Erazma z Rotterdamu (Skuza 2012: 12). Autor opatrzył każde przysłowie komentarzem historycznym i filozoficznym.

Przysłowie można zdefiniować jako sformułowanie powtarzane we względnie stałej postaci, mające znaczenie przenośne, tzn. nie wynikające z poszczególnych jego członów składowych. Przysłowie najczęściej ma formę zdania (lub zdań), zwykle przedstawia treści w sposób alegoryczny. Czasem można wskazać pochodzenie przysłowia, np. gdy zaczerpnięte zostało z literatury, czasem jednak przysłowia są nieznanego autorstwa – wówczas mówi się o nich jako o „mądrościach ludowych”. Istota tego zjawiska widoczna jest w potrzebie jego nazewnictwa w różnych językach. I tak np. w języku greckim pojęcie to oznacza się wyrazem *paroimija*, w łacińskim *adagium* lub *proverbium*, przy czym ostatnie ze sformułowań stało się pierwowzorem do stworzenia nazwy w paru innych językach: dało początek włoskiemu *proverbio*, francuskiemu *proverbe*, angielskiemu *proverb*, bądź zostało przetłumaczone, jak polskie *przysłowie* czy rosyjska *posłowica*. Były także próby zastąpienia go innymi wyrazami jak staropolska *przypowieść* i niemieckie *Sprichwort*. Pomimo występowania tego pojęcia w różnych nacjach oraz częstego korzystania z takich elementów języka w komunikacji status lingwistyczny przysłów nie jest dla badaczy jednoznaczny. Zdarza się, że proverbia są odmiennie rozumiane albo w rozmaity sposób kwalifikowane, wyróżnia się też wiele typów przysłów oraz zalicza się do nich liczne sformułowania językowe.

2.1. Ujęcie na gruncie polskim

Definicja przysłowia w *Słowniku języka polskiego* PWN brzmi: ‘krótkie zdanie zaczerpnięte ze źródeł literackich lub ludowych i utrwalone w tradycji ustnej, wyrażające jakąś myśl ogólną: wskazówkę, przestrożę’. Jak widać, zwraca się tu uwagę na formę, pochodzenie oraz wartość dydaktyczną. W polskiej literaturze przedmiotu mówi się, że przysłowia się cytują, przytacza (a nie tworzy). Przysłowie to zamknięta całość, łatwa do zapamiętania i powielania, m.in. dzięki temu, że bywa rymowana. Z perspektywy polskiej bez względu na proveniencję przysłów należy podkreślić, że proverbia mają przede wszystkim charakter ustny, tzn. stosowane są głównie w tradycji oralnej. W ten sposób ludzie przekazywali sobie, z pokolenia na pokolenie, mądrości, wskazówki, przestrogi. Gdy mówimy o paremiologii polskiej, należy wspomnieć o Julianie Krzyżanowskim, który był wybitnym

polskim uczonym, historykiem literatury i folklorystą, a co dla nas istotne – twórcą *Nowej księgi przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich* (1969) (dalej: NKP). Opracowanie to przedstawia pokaźny zasób polskich przysłów (do tej pory nie stworzono większego). Krzyżanowski uważa, że przysłowie to szczególne zjawisko językowe, które ma swoją formę i swoją treść. Tym, co wyróżnia przysłowie od innych określeń językowych, jest posiadanie dwóch znaczeń: dosłownego i przenośnego, przy czym to znaczenie przenośne góruje nad dosłownym, tzn. jest dla przysłowia ważniejsze (NKP: VII). Krzyżanowski wyodrębnia wśród przysłów dwie klasy: przysłowia właściwe oraz niewłaściwe. Wskazane przez niego cechy przysłowia właściwego to (NKP: VII–VIII):

- alegoryczność – sposób „mówienia o innych rzeczach” zdaniami o odmiennym znaczeniu, np. *Kruk krukowi oka nie wykole*;
- obrazowość – wynika bezpośrednio z pierwszej cechy, przysłowie wyraża np. stosunki międzyludzkie obrazami o prostej, ale dobitnej wymowie artystycznej, np. *Jak Kuba Bogu, tak Bóg Kubie*;
- dydaktyzm – przysłowie poucza, wskazuje na niewłaściwe postępowanie, np. *Kto pod kim dolki kopie, sam w nie wpada*;
- trwałość – mała zmienność, przysłowie często występuje w takiej samej postaci przez wiele wieków, pomimo zmian zachodzących w języku bądź zmieniających się warunków życia;
- powszechność międzynarodowa – przysłowia występują na terytoriach sobie odległych, jest to cecha dodatkowa, nie najważniejsza, ponieważ nie zawsze zachodzi. Jednak można wskazać przysłowia, które pojawiają się w postaci identycznej lub mało zmienionej i są spotykane w różnych stuleciach u różnych ludów, np. przysłowie *Pańskie oko konia tuczy*, żywe w języku polskim również współcześnie, w języku włoskim występuje w wersji *L'occhio del padrone ingrassa il cavallo*. Przysłowie to do kultury europejskiej wprowadził przed wiekami autor *Moralioń*, Plutarch.

Wszystkie te cechy według Krzyżanowskiego sprawiają, iż przysłowie sytuuje się na granicy języka i literatury. Jednak jeśli którejś z wymienionych cech brakuje, wówczas, według Krzyżanowskiego, możemy mówić o przysłowiu niewłaściwym, do którego zalicza się przysłowia kalendarzowe, aforyzmy, krótkie dialogi, welleryzmy itp.

2.2. Ujęcie na gruncie włoskim

Jak pisze Elisabetta Soletti, przysłowie jest autonomicznym wyrażeniem, układem stałym o znaczeniu pełnym, gdzie elementy nie są wymienialne, a porządek słów jest sztywny, surowy (Soletti 2011). Podkreśla ona również, że przysłowie ma charakter cytatu i to różni go od wyrażenia idiomatycznego, które jest częścią zdania, w którym „gości” i w którym znaczenie zależy od kontekstu. W ujęciu włoskim przysłowie, z punktu widzenia struktury wypowiedzenia, to krótkie zdanie w lapidarnej lub sentencyjnej formie, zakodowane we wspólnej pamięci lub przekazywane w formie pisemnej, które stwierdza jakąś prawdę wydobyłą z doświadczenia i prezentowane jest jako potwierdzenie argumentacji, umocnienie przewidywania albo jako reguła lub ostrzeżenie wydobyte z faktu. Może być ujęte

— — — — —

w formę metryczną lub w prozę rymowaną. Zazwyczaj ma tradycję antyczną oraz pewne rozprzestrzenienie. W klasyfikacji retorycznej przysłowie jest rodzajem sentencji (definicja Lausberg); *locus communis* ujęte w zdanie, które żąda bycia uznawanym za normę rozpoznawalną w wiedzy świata i jest znaczące dla zachowania norm w życiu codziennym. Podobne do przysłowia są: motto, maksyma (która stwierdza jakąś zasadę ważności, słuszość generalną), adagio (które stwierdza zasadę dotyczącą zachowania moralnego lub prawnego bądź sposobność), aforyzm (który jest sentencją mającą zdolność definiowania), apoftegma (sławne powiedzenie znanej osoby, które przeszło w przysłowie). Z tego ostatniego, można rozważać wariant welleryzmu, które w formie ironicznego żartu wyraża stwierdzenie absurdu bądź paradoksu. Franceschi operuje funkcjonalnym rozróżnieniem przysłów, wśród których wydziela dwa typy:

- wypowiedzi dydaktyczne – o funkcji praktycznej, użytkowej, w związku zdecydowanie antropologicznym typowe są np. przysłowia kalendarzowe i meteorologiczne lub te, które wyrażają rady życia praktycznego, mówią o zdrowiu, higienie, relacjach społecznych;
- wypowiedzi o charakterze maksymy – z efektem retorycznym, wyrażają przez analogię, w sposób treściwy i obrazowy radę lub opinię (o wartości uniwersalnej), dotyczą wielu różnych aspektów życia i ludzkiej działalności.

2.3. Przysłowia w perspektywie odmiennych języków

Często mówi się o tym, że przysłowia odzwierciedlają sposób widzenia świata. Z tego względu ujmuje się je jako wytwory różnych kultur oraz obrazy przejawów życia. Często przecież proverbialna wiążą się z dawnymi wierzeniami czy przesadami. Poza tym można je uznać za odbicie stanu wiedzy dawnej ludności, jej obyczajów, stosunków społecznych. Z tego powodu też obserwujemy przeciwstawne sobie przysłowia – zdarza się, że treść jednego proverbium wyklucza treść płynącą z drugiego. Jednak nie powinno to nas dziwić ze względu na to, że doświadczenie ludzkie także jest bardzo różne. Należy też wspomnieć, iż często mówi się o nieprzekładalności przysłów na język obcy. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę wspólną proveniencję przysłów, wynikającą z tożsamej wizji świata bądź wspólnego dziedzictwa kulturowego, to jesteśmy w stanie zauważyć podobieństwa zaklęte w językach.

3. Cel i baza materiałowa

Celem opracowania jest przedstawienie wspólnego dla języka polskiego i języka włoskiego zasobu paremiologicznego. Zaprezentowane zostaną maksymy o podobnej budowie oraz tożsame pod względem znaczeniowym. Obserwacje będą zatem ukierunkowane na znalezienie wspólnych punktów kultury Włoch i Polski uwidaczniających się w przysłowiach.

Zebrane materiały pochodzą z pierwszego tomu *Wielkiego słownika włosko-polskiego* (dalej: WSWP). W słowniku tym na końcu artykułu hasłowego bądź po dosłownym znaczeniu słowa znajdują się sensy przenośne danego leksemu, w tym m.in. przysłowia. Same paremie nie budują oddzielnych artykułów hasłowych. Dlatego kryterium wyboru jednostek do niniejszego opracowania stanowiło pojawienie się kwalifikatora oznaczającego przysłowie

(prov.). Ekwiwalenty, które pojawiają się jako baza materiałowa, pochodzą z WSWP. Zebrany w ten sposób materiał zestawiono z opracowaniem *Il Grande dizionario dei proverbi italiani* Paoli Guazzotti i Marii Federiki Oddery (dalej: IGD), które jest alfabetycznym zbiorem włoskich maksym. Oprócz podstawowej wersji sentencji uwzględnia ono jej znaczenie, wymienia pierwowzory oraz warianty. Poza tym dane są zestawiane z NKP. W niniejszym opracowaniu najpierw wymienia się maksymy włoskie, przy których w nawiasie pojawia się dosłowne tłumaczenie (dosł.), a następnie podaje się polskie ekwiwalenty z WSWP, przy których również uwzględniono dosłowne tłumaczenia. Kolejność wymienienia przysłów jest również zależna od WSWP. W części 4.1. dodano komentarze prezentujące poszerzone dane dotyczące przysłów, w pozostałych częściach pracy tylko wymienia się maksymy.

4. Przysłowia polskie i włoskie

4.1. Przysłowia tożsame pod względem struktury i semantyki

W tej grupie uwzględniono przykłady, w których można zaobserwować tożsamość na poziomie budowy wypowiedzenia oraz na poziomie semantyki. Wprawdzie egzemplifikacje mogą różnić się pod względem doboru leksyki (czasami wykorzystuje się różne ekwiwalenty), pojawienia się zdrobnień, wymiany liczby pojedynczej na mnogą lub odwrotnie, zmiany w szyku, ale różnice te nie są duże, a wydźwięk przysłów w obu językach jest identyczny. Zatem będziemy obserwować wspólną wizję świata w przysłowiaach włoskich i polskich.

Chi tace acconsente; Chi tace consente (dosł. Kto milczy zezwala; Kto milczy zgadza się)	Kto milczy zezwala (lett. Chi tace acconsente)
--	--

W IGD odnajdujemy formę *Chi tace acconsente*, a także jej wariant *Chi tace acconsente e chi non parla non dice niente* (Kto milczy zezwala i kto nie rozmawia nie mówi nic). Podano łaciński pierwowzór *Qui tacet, consentire videtur*. Wśród polskich ekwiwalentów włoskiego przysłowia, które są podane przez WSWP, tylko jeden notowany jest w NKP: *Kto milczy, zezwala*. Przy tej formie pojawiają się aż dwa łacińskie pierwowzory, które brzmią: *Qui tacet, consentire videtur* oraz *Sed silentium videtur confessio*. Pierwsza wymieniona łacińska wersja, jak zgodnie podają słowniki, stała się podstawą do stworzenia przysłów w obydwu językach: polskim i włoskim. Wskazuje na to również ta sama forma gramatyczna. Porzekadła są tożsame semantycznie – ukazują pogląd, iż milczenie jest tym samym, co przyzwolenie. Tłumaczenia *Milczenie jest zgodą* i *Milczenie jest oznaką zgody* mogły być spopularyzowane przez papieża Bonifacego VIII (Michalunio 2014).

L'acqua cheta rovina i ponti (dosł. Woda cicha zwała mosty)	Cicha woda brzegi rwie (lett. L'acqua quieta rompe le rive)
---	---

IGD notuje włoskie przysłowie w takiej samej wersji, w której podaje je WSWP. Wskazano łaciński prawzór *Quo flumen placidum est, forsan latet altius unda*. Poza tym

wymieniono warianty: *Acqua cheta non mena ciocchi; se gli mena, gli mena grossi* (Woda cicha nie prowadzi kłód; jeśli je prowadzi, prowadzi je do zwiększenia); *L'acqua cheta rompe i ponti* (Woda cicha niszczy mosty); *L'acqua cheta rovina il mulino* (Woda cicha zwała młyn); *Acqua cheta vermini mena* (Woda cicha prowadzi robaki) i inne. W NKP odnajdujemy przysłowie polskie *Cicha woda brzegi rwie*, a także jego warianty: *Cicha woda brzegi podrywa/podbiera/podmywa*, co mogłoby wskazywać na dużą popularność tego przysłowia – często używane posiadało kilka wersji. We włoskiej wersji użyty jest leksem *ponti* oznaczający *mosty*, natomiast w polskiej – *brzegi (rive)*. Pomimo różnic w użytych leksemach (*ponti* || *brzegi*) przysłowia są identyczne w ogólnej wymowie.

Chi ama me ama il mio cane (dosł. Kto kocha mnie kocha mojego psa)	Kto miłuje przyjaciela, miłuje i psa jego; Kto mnie miłuje, pieska mego szanuje (lett. Chi ama l'amico, ama anche il suo cagnolino; Chi ama me, rispetta il mio cagnolino)
--	--

IGD rejestruje przysłowie *Chi ama me, ama il mio cane*. Wskazano jeden wariant, który brzmi: *Chi vuol bene a madonna vuol bene a messere* (Kto kocha panią, kocha pana). Słownik nie odnotowuje żadnego prawzoru. W NKP odnajdujemy oba odpowiedniki włoskiego przysłowia wskazane w WSWP: *Kto miłuje przyjaciela, miłuje i psa jego; Kto mię miłuje, i pieska mego szanuje*. Przy tym ostatnim wskazany jest łaciński pierwowzór *Qui me amat, amet et canem meum*. Włoska maksyma stanowi wierne tłumaczenie tej sentencji łacińskiej. Rozbieżności, ujawniające się w formach polskich w stosunku do ujęcia włoskiego oraz łacińskiego, widać w wykorzystaniu leksemów: *przyjaciel* (w wersji przysłowia, o której tu mowa, obiekt uczucia zostaje nazwany *przyjacielem*, natomiast w przysłowiu włoskim oraz łacińskim jest on wskazany za pomocą zaimka 1. os. l. poj. – *me (mnie)*) i *szanować* (czasownik ten nie pojawia się w obcojęzycznych wersjach). Różnicę stanowi również użycie formy deminutywnej rzeczownika *pies* w jednym z ekwiwalentów. Mimo to wymowa obu maksym – polskiej i włoskiej – jest tożsama. Warto również zwrócić uwagę na elementy identyczne gramatycznie, pojawiające się w przysłowia obu języków: rozpoczynający zdanie zaimek *kto/chi* oraz czasownik w 3.os. l. poj.

Un vero amico si conosce nella disgrazia (dosł. Prawdziwego przyjaciela poznaje się w niepowodzeniu)	Prawdziwych przyjaciół poznaje się w biedzie (lett. I veri amici si conoscono nella povertà)
--	--

Według IGD główna forma przysłowia brzmi: *Al bisogno si conosce l'amico* (W potrzebie poznaje się przyjaciela). Podane zostały dwie sentencje łacińskie jako wzory do stworzenia tego porzekadła: *Amicus certus in re incerta cernitur* oraz *Donec eris sospes, multos numerabis amicos*. Wśród jedenastu wymienionych wariantów można znaleźć m.in.: *Amico certo, si conosce nell'incerto* (Przyjaciela pewnego poznaje się w niepewności), *L'amico si conosce nel bisogno* (Przyjaciela poznaje się w potrzebie), *Chi visita nelle nozze e non nell'infermità, non è amico in verità* (Kto odwiedza w czasie ślubu a nie w chorobie, nie jest przyjacielem naprawdę). IGD nie rejestruje takiej samej formy jak WSWP. Jako główną

formę polskiego przysłowia NKP wskazuje *Prawdziwych przyjaciół poznajemy w biedzie*. Notowany jest również łaciński pierwowzór *Amicus certus in re incerta cernitur*, czyli ten sam, który wymieniony jest w IGD. Sentencja łacińska wykorzystuje rzeczownik *amicus* (*przyjaciół*) w l. poj., jak w przypadku wersji włoskiej (*amico*). W ujęciu polskim rzeczownik ten użyty jest w l. mn. Wykorzystano tożsame znaczeniowo przymiotniki *vero* || *prawdziwy*, a także czasowniki *si conosce* || *poznaje się* (obydwa występują w 3. os. l. poj.).

Chi trova un amico trova un tesoro (dosł. Kto znajduje przyjaciela, znajduje skarb)	Kto znalazł przyjaciela, skarb znalazł (lett. Chi ha trovato un amico, ha trovato un tesoro)
---	--

W IGD odnajdujemy paremię *Chi trova un amico, trova un tesoro*. NKP notuje polskie przysłowie w wersji z WSWP. Choć opracowania nie podają pierwowzorów, to zgodność ekwiwalentów na poziomie syntaktyki oraz semantyki wskazywałaby na jedno źródło. Owa jedność wyraża się w doborze leksemów: *chi* || *kto*, *trova* (*znajduje*) || *znalazł*, *amico* || *przyjaciela*, *tesoro* || *skarby*. Odpowiadające sobie słowa w pierwszym członie mają ten sam porządek linearny. W drugim członie zaś doszło do przestawienia wyrazów – w polskim ujęciu czasownik zajął ostatnie miejsce. Ponadto obserwujemy wykorzystanie innego czasu: pojawia się czas teraźniejszy i czas przeszły.

Amore con amore si paga (dosł. Miłość miłością się płaci)	Miłość miłością się płaci (lett. Amore con amore si paga)
---	---

W IGD odnajdujemy przysłowie *Amor con amor si paga*, jak również jego wariant *Amor con amor si merca* (*Miłość miłością się kupuje*). NKP notuje przysłowie w takiej samej wersji, jaką podaje WSWP. Oba przykłady stanowią swoje kalki – jedno jest wiernym odbiciem drugiego i na odwrót, zarówno semantycznie, jak i syntaktycznie. Zaskakujące, iż żaden słownik nie podaje pierwowzoru. Bliskość znaczeniowa i podobieństwo składniowe wskazywałyby istnienie wspólnego źródła.

L'amore è cieco (dosł. Miłość jest ślepa)	Miłość jest ślepa (lett. L'amore è cieco)
---	---

Wersja, którą notuje IGD, brzmi: *Amore è cieco, e vede da lontano* (*Miłość jest ślepa, a widzi daleko*). Podano także łaciński pierwowzór *Amor caecus*. W NKP odnajdujemy przysłowie *Miłość jest ślepa*, przy którym wymieniony jest również wariant *Miłość zaślepia*. Wskazano łacińską formę, która brzmi: *Amor caecus*. Jak widać, maksymy w obu językach mają wspólne źródło.

Amore e signoria non voglion compagnia (dosł. Miłość i władza nie chcą towarzysztwa)	Miłość i władza nie szukają kompanii (lett. Amore e signoria non cercano compagnia)
--	---

Główna forma przysłowia według IGD brzmi *Né amor né signoria non voglion compagnia* (*Ani miłość, ani władza nie chcą towarzysztwa*). Wzorem do jego stworzenia miało być łacińskie sformułowanie *Impatiens socii est omnis amor*. W NKP występuje przysłowie

Miłość i panowie nie chcą kompanii z wariantem towarzystwa zamiast ostatniego użytego słowa. Odnotowany jest łaciński pierwowzór *Amor et potestas impatiens est consortis*. Formy, które stały się punktem wyjścia do tych rozważań, mają taką samą budowę. Różnią się zastosowanym czasownikiem *non voglion* (*nie chcą*) || *nie szukają*. Jednak czasowniki te, w tym kontekście, nie wprowadzają odmiennych znaczeń, a dosłowne tłumaczenie włoskiego *non voglion* (czyli *nie chcą* pojawia się jako verbum zastosowane w wersjach, które przedstawia NKP).

Chi va al mulino s'infarina (dosł. Kto idzie do młyna, mączy się)	Kto miele we młynie, umoczy się (lett. Colui che macina nel mulino sarà sporco di farina)
---	---

W IGD odnajdujemy włoską maksymę w wersji, którą notuje WSWP. Obydwa ujęcia wykorzystują zaimek *chi* || *kto*, rozpoczynający porzekadła, równoznaczne leksemy *mulino* || *młyn* oraz czasownik *s'infarina* || *umoczy się* w 3. os. 1. poj. (także czasowniki w pierwszym członie przysłów występują w tej osobie, choć nie odpowiadają sobie semantycznie – *va* || *miele*).

L'arco sempre teso si spezza (dosł. Łuk zawsze napięty łamie się)	Łuk mocno napięty pęka (lett. L'arco intensamente teso si rompe)
---	--

IGD rejestruje włoskie porzekadło. W NKP występuje przysłowie *Łuk mocno napięty pęka*. Odnotowany jest jego łaciński pierwowzór: *Arcus, qui nimis intenditur, rumpitur*. Przykłady z WSWP różnią się jakościowym nasileniem – we włoskiej wersji użyto leksemu wyrażającego intensywność czasową (*sempre*), polska forma zaś bierze pod uwagę określenie siły (*mocno*). Pozostałe elementy są zbieżne. Wymowa przysłów jest identyczna.

Chi tardi arriva male alloggia (dosł. Kto późno przychodzi, źle nocuje)	Kto późno przychodzi, sam sobie szkodzi (lett. Chi arriva in ritardo arreca danno a se stesso)
---	--

IGD rejestruje formę *Chi tardi arriva, male alloggia*. Uwzględnia także łaciński pierwowzór, który brzmi: *Sero venientes, male sedentes*. NKP notuje przysłowie w wersji *Kto późno przychodzi, sam sobie szkodzi*. Oba przysłowia notowane w WSWP są do siebie zbliżone syntaktycznie oraz identyczne pod względem treści.

Megio un asino vivo che un dottore morto (dosł. Lepszy osioł żywy niż lekarz martwy)	Lepszy żywy osioł niż martwy filozof (lett. Meglio un asino vivo che un filosofo morto)
--	---

W IGD odnajdujemy maksymę notowaną w WSWP. Jediną różnicą między tymi przysłowiami jest zastosowanie znaczeniowo innego rzeczownika. We włoskim przysłowiu jest mowa o *lekarzu* (*medico*), w polskiej wersji o *filozofie* (*filosofo*).

All'assente e al morto non si dee far torto (dosł. Nieobecnemu i umarłemu nie można robić krzywdy)	O umarłych i nieobecnych źle mówić nie wypada (lett. Non è giusto parlare male dei morti e degli assenti)
--	---

W IGD zarejestrowana jest forma *All'assente e al morto non si deve far torto* (Nieobecnemu i umarłemu nie można robić krzywdy). Podano jej łaciński prawzór: *Defuncti ne iniuria afficiantur*. W NKP występują przysłowia: *O umarłych albo dobrze, albo wcale nie mówić* (z uwzględnieniem łacińskiej wersji *De mortuis nil nisi bene*) oraz *Obmawiać nieobecnego równie jak bić umarłego*. Brak jest formy podanej w WSWP, jednakże w wymienionych przykładach z NKP występują te treści, które przedstawia ujęcie z owego słownika. Autorzy WSWP mogli zasugerować się włoską paremią, w której jest mowa zarówno o nieobecnym (*assente*), jak i umarłym (*morto*). Podana przez nich wersja może być zatem swobodnym tłumaczeniem sentencji włoskiej. Warto podkreślić, iż wszystkie wymienione tu formy przejawiają zgodność znaczeniową.

Uomo avvisato mezzo salvato (dosł. Człowiek ostrzeżony, prawie ocalony)	Człowiek ostrzeżony, jakby ocalony (lett. Uomo avvisato, pressoché salvato)
---	---

IGD notuje maksymę *Uomo avvisato, mezzo salvato*, a także równoznaczne wersje: *Chi è avvisato, è armato* (Kto jest ostrzeżony, jest uzbrojony); *Uomo avvertito, mezzo munito* (Człowiek ostrzeżony, prawie zaopatrzony); *Uomo avvisato è mezzo salvato* (Człowiek ostrzeżony jest prawie ocalony); *Uomo avvisato, uomo salvato* (Człowiek ostrzeżony, człowiek ocalony). W NKP wymieniono przysłowie *Ostrzeżony – ocalony*, które semantycznie odpowiada formie w języku wyjściowym. Wersja podana przez autorów WSWP nie pozostaje bez wpływów włoskiej maksymy. Obydwa ujęcia bowiem mają podobną strukturę i wykorzystują leksemy o tym samym znaczeniu: *uomo* || *człowiek*, *avvisato* || *ostrzeżony*, *salvato* || *ocalony*. Różnią je tylko określenia *mezzo* (prawie) i *jakby*, które jednak wprowadzają w tym przypadku podobną semantykę.

A cavallo donato non si guarda in bocca (dosł. Koniowi darowanemu nie zagląda się w pysk)	Darowanemu koniowi nie zagląda się w zęby (lett. A cavallo donato non si guarda in denti)
---	---

IGD rejestruje pierwszą wersję notowaną w WSWP. Wskazuje łaciński pierwowzór, który brzmi: *Noli equites dentes inspicere donati*. Główna postać przysłowia to według NKP *Darowanemu koniowi nie patrz w zęby*, przy której wskazano następujący wzór: *Noli equi dentes inspicere donati*. Przysłowie włoskie oraz jego polski ekwiwalent wykazują tożsamość na gruncie gramatycznym i znaczeniowym. Przysłowia wykorzystują synonimiczne określenia, które stanowią synonimy kontekstowe: *in bocca* (w pysk) || *w zęby* (*in denti*).

Le bugie hanno le gambe corte (dosł. Kłamstwa mają nogi krótkie)	Kłamstwo ma krótkie nogi (lett. La bugia ha le gambe corte)
--	---

W IGD odnajdujemy włoskie porzekadło. NKP notuje przysłowie w wersji z WSWP. Różnica między formą włoską a polską polega na wprowadzeniu rzeczownika w innej liczbie. We włoskim ujęciu użyto l. mn. (*le bugie*), natomiast w polskim – l. poj. (*kłamstwo*). Zmianie uległ też czasownik, jako że orzeczenie uzgodnione jest z podmiotem. Przysłowia w obu językach wyrażają jednakowe treści i wykorzystują równoznaczne leksemy: *bugie* (*kłamstwa*) || *kłamstwo*, *hanno* (*mają*) || *ma*, *gambe* || *nogi*, *corte* || *krótkie*.

Di buone intenzioni è lastricato l'inferno (dosł. Dobrymi intencjami jest wybrukowane piekło)	Dobrymi chęciami piekło jest wybrukowane (lett. Di buone volontà è lastricato l'inferno)
---	--

IGD rejestruje powyższą maksymę. Wyodrębniono łacińską sentencję będącą pierwotnym wzorem: *Verum velle parum est*. Podstawową formą przysłowia według NKP jest *Dobrymi chęciami piekło jest brukowane*. Porzekadła zarejestrowane w WSWP przejawiają podobieństwo składniowe. Różnicuje je jedynie miejsce rzeczowników *inferno* || *piekło*. Maksymy wykorzystują odpowiadające sobie znaczeniowo wyrazy: *buone* || *dobrymi*, *è* || *jest*, *lastricato* || *wybrukowane*, *inferno* || *piekło*, bądź też synonimy *intenzioni* (*intencje*) || *chęciami*. Ogólna wymowa jest więc identyczna.

Cane che abbaia non morde (dosł. Pies, który szczeka, nie gryzie)	Pies, który szczeka, nie gryzie (lett. Cane che abbaia non morde)
---	---

W IGD odnotowano powyższą wersję, uznając ją za główną postać. Wskazany został łaciński prawzór *Canes qui plurimum latrant, perraro mordent*. NKP wymienia przysłowie *Pies, kiedy je, nie szczeka*. Notowane są także wersje podobne: *Pies bojaźliwy więcej szczeka, jak gryzie* (przy której wskazano pierwotny pochodzenia łacińskiego *Canes, qui plurimum latrant perraro mordent*) oraz *Pies, co barzo szczeka, nie barzo kąsa*. Ekwiwalenty podane w WSWP wykazują tożsamość syntaktyczną i semantyczną.

Nessuno è buon giudice in causa propria (dosł. Nikt nie jest dobrym sędzią we własnej sprawie)	Nikt nie jest dobrym sędzią we własnej sprawie (lett. Nessuno è buon giudice nelle cause proprie)
--	---

W IGD brak jest wymienionej wyżej włoskiej formy. NKP notuje przysłowie *Żaden w swej sprawie sędzią być nie może*. NKP rejestruje też wariant *Nikt nie jest prorokiem we własnym kraju*, wskazując na jego biblijne pochodzenie. Sformułowanie to bowiem bierze swój początek z Ewangelii św. Mateusza (Mt 13,57). Wersje odnotowane w WSWP przejawiają zbieżność gramatyczną. Pierwszy polski ekwiwalent wykorzystuje takie same znaczeniowo leksemy, co włoska paremia. Na płaszczyźnie semantycznej obie maksymy są jednakowe.

L'occhio del padrone ingrassa il cavallo (dosł. Oko pana tuczy konia)	Pańskie oko konia tuczy (lett. L'occhio del padrone ingrassa il cavallo)
---	--

W IGD zarejestrowana jest włoska maksyma. Jako prototypy łacińskiego pochodzenia wskazane zostały aż cztery sentencje – wśród nich *Oculus domini saginat equum* oraz *Pes domini impinguat agrum*. NKP wymienia przysłowie *Oko pańskie konia tuczy*. Wśród wariantów zarejestrowano postać *Pańskie oko konia tuczy*. Odnajdujemy również adnotację dotyczącą proveniencji sformułowania: „przysłowie wywodzi się z czasów starożytnych; jako perskie cytuje je Ksenofont, a po nim Arystoteles w *Ekonomice*; wg Ksenofonta »ocza- mi króla« zwali się jego doradcy, wykonujący nadzór nad poddanymi”. NKP podaje także łaciński wzór *Oculus domini saginat equum*. Włoska paremia używa rzeczownika *padrone*, natomiast w polskiej formie pojawia się przymiotnik *pańskie*. Jednakże nie stanowi to istotnej różnicy syntaktycznej. Można zakwalifikować to jedynie jako różnicę w szyku.

Si salvi chi può! (dosł. Ratuj się, kto może!)	Ratuj się, kto może! (lett. Si salvi chi può!)
--	--

IGD nie rejestruje takiej maksymy. NKP nie notuje tego przysłowia. Obie sentencje wymienione w WSWP są identyczne pod względem gramatycznym i znaczeniowym. Fakt nienotowania ich w opracowaniach paremiologicznych może być podyktowany tym, iż formy te pozbawione są jakiegokolwiek alegoryczności, którą J. Krzyżanowski wymienia jako pierwszą cechę przysłów. Przez to sentencje te mogą nie być wliczane w poczet porzekadeł – ich sens dosłowny jest dominujący, a sensu przenośnego raczej brak. Niemniej pojawiły się w WSWP z kwalifikatorem *prov.*

Tutte le strade conducono a Roma (dosł. Wszystkie drogi prowadzą do Rzymu)	Wszystkie drogi prowadzą do Rzymu (lett. Tutte le strade conducono a Roma)
--	--

Główną wersję przysłowia IGD upatruje w postaci *Tutte le strade portano a Roma* (*Wszystkie drogi wiodą do Rzymu*). Jako główną formę NKP wskazuje *Wszystkie drogi do Rzymu prowadzą*. Podano pierwotny wzór pochodzenia francuskiego *Tout chemin mène à Rome*. Paremie notowane w WSWP wykazują identyczność na gruncie gramatycznym oraz znaczeniowym.

Chi ha denti non ha pane, chi ha pane non ha denti (dosł. Kto ma zęby, nie ma chleba, kto ma chleb, nie ma zębów)	Kto ma zęby, nie ma chleba, kto ma chleb, nie ma zębów (lett. Chi ha denti non ha pane, chi ha pane non ha denti)
---	---

Główna forma według IGD brzmi: *Chi ha denti non ha pane e chi ha pane non ha denti*. W wersji z WSWP przysłowie nie występuje w NKP. Ekwiwalent podany przez autorów WSWP należy uznać za wierne tłumaczenie włoskiego oryginału. Postaci *Chi ha denti non ha pane, chi ha pane non ha denti* i *Kto ma zęby, nie ma chleba, kto ma chleb, nie ma zębów* są zbieżne zarówno gramatycznie, jak i semantycznie.

Dal detto al fatto c'è un bel tratto (dosł. Od powiedzenia do zrobienia jest dobry odcinek)	Od słowa do czynu droga (jest) daleka (lett. Dalla parola all'azione la strada è lunga)
---	---

W IGD odnajdujemy postać *Dal detto al fatto c'è un gran tratto* (*Od powiedzenia do zrobienia jest duży odcinek*). Uwzględniona została łacińska sentencja będąca pierwotnym wzorem:

Inter verba et actus magnus quidam mons est. Jako wariant podana została wersja *Dal detto al fatto c'è un bel tratto*. Porzekadła wymienione w WSWP są sobie bliskie gramatycznie. Wersje nie wykazują różnic syntaktycznych. Używają też równoznacznych leksemów bądź synonimicznych określeń – *bel tratto* (*dobry odcinek*) || *droga daleka* (*via lontana*). Okazuje się, że zarówno kultura Włoch, jak i Polski zwraca uwagę na różnicę między słowami a czynami, nie wartościując ich równorzędnie.

L'uomo propone e Dio dispone (dosł. Człowiek proponuje, a Bóg układa)	Człowiek układa, a Pan Bóg włada (lett. L'uomo dispone e Dio comanda)
---	---

W IGD odnajdujemy taką samą wersję włoskiego przysłowia, jaką prezentuje WSWP. Wskazany został pierwowzór *Homo proponit, sed Deus disponit*, który pochodzi z książki Tomasa à Kempis pt. *O naśladowaniu Chrystusa*. Przykłady z WSWP wykorzystują inne czasowniki: *propone* (*proponuje*) || *układa* || *strzela*, *dispone* (*układa*) || *włada* || *nosi*, które jednak nie wprowadzają odmiennych znaczeń. Wszystkie występują w 3. os. l. poj.

L'eccezione conferma la regola (dosł. Wyjątek potwierdza regułę)	Wyjątek potwierdza regułę (lett. L'eccezione conferma la regola)
--	--

IGD rejestruje maksymę *L'eccezione conferma la regola*. Uwzględnia również pierwowzór *Exceptio firmat regulam*. Przysłowie polskie notowane jest w NKP w takiej samej formie, w jakiej występuje w WSWP. Podano jego łaciński prawzór, który brzmi następująco: *Exceptio firmat regulam*. Obie maksymy wyróżniają się tożsamością na płaszczyźnie zarówno syntaktycznej, jak i znaczeniowej. Jak widać, wspólny prawzór wpłynął bezpośrednio na gramatykę i sens przysłów w języku włoskim i polskim.

Entrarci come il cavolo «i cavoli» a merenda (dosł. Pasować jak kapusta «kapusty» na podwieczorek)	Pasować jak kwiatek do kożucha (lett. Armonizzarsi (a qualcosa) come un fiore a un cappotto di pelliccia)
--	---

Tutaj mamy do czynienia z ciekawym przykładem. Widzimy bowiem, że struktura przysłów jest taka sama, znaczenie też identyczne, choć wykorzystano inne jednostki leksykalne *cavolo/fiore* i *merenda/pelliccia* – *kapusta/kwiatek* i *podwieczorek/kożuch*.

4.2. Elipsa orzecznika w wersji polskiej

Wśród nieznaczących różnic między odpowiednikami przysłów w języku włoskim i języku polskim można wymienić przykłady, w których doszło do elipsy orzecznika w wersji polskiej.

La parola è d'argento il silenzio è d'oro (dosł. Mowa jest srebrem, milczenie jest złotem)	Mowa jest srebrem, a milczenie złotem (lett. La parola è d'argento il silenzio d'oro)
--	---

Battere il ferro finché è caldo (dosł. Kuć żelazo, póki jest gorące)	Kuć żelazo, póki gorące (lett. Battere il ferro finché caldo)
Il bene non è mai troppo (dosł. Dobrego nigdy nie jest za dużo)	Dobrego nigdy nie za wiele (lett. Il bene non (è) mai troppo)
Dal dire al fare c'è di mezzo il mare (dosł. Od mówienia do robienia jest pół morza)	Od słów do czynów droga daleka (lett. Dalle parole alle azioni la strada è lunga)
Errare è umano, perseverare nell'errore è diabolico (dosł. Błądzić jest ludzkie, trwać w błędzie jest diabelskie)	Błądzić jest rzeczą ludzką, tkwić w błędzie – diabelską (lett. Errare è una cosa umana, perseverare nell'errore – diabolica)

4.3. Różnice w doborze części mowy

Kolejna grupa to egzemplifikacje, w których różnice polegają na doborze części mowy, przy jednoczesnym zachowaniu sensu.

L'appetito vien mangiando (dosł. Apetyt przychodzi, jedząc)	Apetyt rośnie w miarę jedzenia (lett. L'appetito cresce mentre si mangia)
---	---

Rozbieżności ujawniają się w zastosowaniu we włoskiej wersji *gerundio*, czyli imiesłowu czynnego przysłówkowego – jest to forma *mangiando* (*jedząc*). W polskim ujęciu w tym miejscu znajduje się rzeczownik odczasownikowy (*nomina actionis*) *jedzenie*.

Anno nuovo vita nuova (dosł. Rok nowy, życie nowe)	W Nowym Roku nowa nadzieja (lett. Nell'Anno Nuovo, una speranza nuova)
--	--

W stosunku do formy włoskiej polskie porzekadło różni się użyciem przyimka w oraz leksemem *nadzieja* (ujęcie włoskie wykorzystuje wyraz *vita*, czyli *życie*). Znaczenia pokrywają się jednak w zupełności.

5. Podobna wizja świata

Spójrzmy jeszcze na przykłady, które świadczą o wspólnej wizji świata, chociaż nie reprezentują tej samej struktury.

L'amore è cieco (dosł. Miłość jest ślepa)	Miłość zaślepia (lett. L'amore accecca/L'amore rende ciechi)
Chi è bugiardo è ladro (dosł. Kto jest kłamliwy, jest złodziejem)	Kto kłamie, ten kradnie (lett. Chi mente, ruba)

Paese che vai, usanze che trovi (dosł. Kraj, do którego idziesz, obyczaje, które znajdujesz)	Co kraj, to obyczaj (lett. Ogni paese, una usanza)
Occhio non vede e cuor non s'arrabatta (dosł. Oko nie widzi i serce nie wścieka się)	Czego oczy nie widzą, tego sercu nie żal (lett. Ciò che gli occhi non vedono, il cuore non rimpiange)
Si ottiene più con le buone che con le cattive (dosł. Otrzymuje się więcej dobrocią niż złością)	Dobrocią więcej wskórasz niż złością (lett. Otterrai più con la gentilezza che con la rabbia)
La notte porta consiglio (dosł. Noc przynosi radę)	Noc jest dobrym doradcą (lett. La notte è una buona consigliera)
Le disgrazie non vengono mai da sole (dosł. Nieszczęścia nie przychodzą nigdy same)	Nieszczęścia zawsze chodzą parami (lett. Le disgrazie vengono sempre in coppia)

6. Wspólne wpływy

Non è bello quel che è bello ma è bello quel che piace	Nie to ładne, co ładne, ale co się komu podoba
--	--

Na koniec przypadek, w którym wskazuje się wpływ języka włoskiego na polski zasób paremiologiczny. Mamy więc polskie przysłowie, które pojawiło się pod wpływem języka włoskiego. Nie odnotowano takiego działania języka polskiego na język włoski.

7. Podsumowanie

Jak mogliśmy zauważyć, przysłowia włoskie i polskie wskazują na istnienie wspólnego dziedzictwa kulturowego Włoch i Polski oraz na zgodną wizję świata Włochów i Polaków. Porzekadła, które przedstawiono, nie zawsze były identyczne, ale mogliśmy obserwować egzemplifikacje wykazujące pełną zgodność na różnych poziomach. Biorąc pod uwagę różnice między współczesnymi językami obu nacji, należy uznać to za szczególną wartość w międzynarodowej relacji.

Bibliografia

Cieśla H., Jamrozik E., Kłos R., 2001, *Wielki słownik włosko-polski*, t. 1, Warszawa: Wiedza Powszechna.

- Cieśla H., Jamrozik E., Penazzi J.S., 2002, *Wielki słownik włosko-polski*, t. 2, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Cieśla H., Jamrozik E., Łopieńska I., Penazzi J.S., 2006, *Wielki słownik włosko-polski*, t. 3, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Guazzotti P., Oddera M.F., 2006, *Il grande dizionario dei proverbi italiani*, Bolonia: Zanichelli.
- Krzyżanowski J. (red.), 1969, *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Michalunio Cz., 2014, *Dicta. Zbiór łacińskich sentencji, przysłów, zwrotów, powiedzeń*, Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Milewski T., 1975, *Językoznawstwo*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Penazzi J.S., Cieśla H., Jamrozik E., Łopieńska I., 2010, *Wielki słownik włosko-polski*, t. 4, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Skuza S., 2012, *Stereotypowy obraz kobiety w paremiach oraz frazeologii polskiej i włoskiej*, Poznań: Instytut Naukowo – Wydawniczy Maiuscula.
- Słownik języka polskiego PWN*: www.sjp.pwn.pl.
- Soletti E., 2011, *Proverbi*, [w:] *L'enciclopedia italiana*: www.treccani.it.

Bibliografia uzupełniająca

- Lewicki A.M., Pajdzińska A., 2001, *Frazeologia*, [w:] J. Bartmiński (red.), *Współczesny język polski*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, s. 315–333.
- Wismont M., 2016, *Ekwiwalencja przysłów polskich i włoskich. Problemy struktury i semantyki*, niepublikowana praca magisterska.
- Wismont M., 2017, *Miłość w włosko-polskiej konfrontacji językowej na podstawie ekwiwalencji przysłów*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Linguistica”, t. 51 (1), s. 129–142.

Magdalena Wismont
 Uniwersytet Łódzki
 <https://orcid.org/0000-0003-2010-8214>
 magdalena.wismont@filologia.uni.lodz.pl

Le similitudini nascoste nella lingua. Sulle paremie polacche e italiane

1. L'Italia e la Polonia nella prospettiva linguistica e culturale – 2. Proverbi e paremiologia
 – 2.1. La definizione nel contesto polacco – 2.2. La definizione nel contesto italiano
 – 2.3. I proverbi nella prospettiva delle diverse lingue – 3. Lo scopo e la base del materiale
 – 4. I proverbi italiani e polacchi – 4.1. I proverbi identici dal punto di vista della struttura
 e della semantica – 4.2. Ellissi dell'attributo nella versione polacca – 4.3. Differenze
 nella scelta delle parti del discorso – 5. Una visione simile del mondo – 6. Le influenze
 reciproche – 7. Conclusione

1. L'Italia e la Polonia nella prospettiva linguistica e culturale

All'inizio va subito sottolineato che l'italiano e il polacco condividono un patrimonio linguistico e culturale comune. Il primo si basa sull'origine di entrambe le lingue: l'italiano e il polacco appartengono alla famiglia delle lingue indoeuropee. Hanno quindi radici comuni. Un vocabolario di comune provenienza indoeuropea è sopravvissuto in entrambe le lingue fino ai giorni nostri, anche se va detto che non costituisce una grande risorsa e riguarda unità lessicali di base. Ne sono un esempio i seguenti elementi:

Tabella 1. Vocabolario indoeuropeo nelle lingue polacca e italiana

parola in polacco	parola in italiano	lingua indoeuropea
matka	madre	MĀTER
brat	frate(llo)	BHRĀTER
dwa	due	DWŌ
trzy	tre	TREYES
dom	duomo	DOMUS
stać	stare	STĀ-
siedzieć	sedersi	SED-

Fonte: elaborazione propria

L'ulteriore sviluppo delle rispettive lingue avvenne poi per vie separate e indipendenti. Pertanto l'italiano appartiene al gruppo delle lingue romanze (Milewski 1975: 172), mentre il polacco appartiene al gruppo delle lingue slave occidentali (Milewski 1975: 134).

Il patrimonio culturale comune di Italia e Polonia riguarda l'appartenenza al mondo cristiano e antico. Grazie alle influenze di queste due sfere, infatti, possiamo individuare nella lingua termini simili o per certi aspetti identici, compresi i proverbi (Skuza 2012: 12–14).

2. Proverbi e paremiologia

La disciplina scientifica che si occupa dei proverbi è la paremiologia, che ha avuto origine nel Rinascimento –quando sorse una qualche sorta di moda di raccogliere proverbi. Una delle antologie più importanti di proverbi, gli *Adagia* di Erasmo da Rotterdam, fu scritta proprio in questo periodo (nel 1515) (Skuza 2012: 12). L'autore completò ogni proverbio con un commento storico e filosofico.

Un proverbio può essere definito come una frase che si ripete in forma relativamente costante e che ha un significato figurato, cioè non derivato dalle sue singole parti costitutive. Il più delle volte un proverbio ha la forma di una frase (o di frasi) e spesso presenta il contenuto in modo allegorico. A volte l'origine di un proverbio può essere indicata, ad esempio quando è tratto dalla letteratura, ma a volte i proverbi sono di autore ignoto, nel qual caso vengono definiti *saggezza popolare*. L'essenza di questo fenomeno può essere vista nella necessità di dargli un nome nelle diverse lingue. In greco, ad esempio, questo concetto è indicato con la parola *paroimiia*, in latino con *adagium* o *proverbiu*, e quest'ultima espressione ha dato origine a un nome in diverse altre lingue: *proverbio* italiano, *proverbe* francese, *proverb* inglese, o è stata tradotta, come il *przysłowie* polacco o *poslovica* russa. Ci sono stati anche tentativi di sostituirlo con altre parole, come *przypowieść* in polacco antico e *Sprichwort* in tedesco. Nonostante la presenza del termine in diverse nazioni e l'uso frequente di questi elementi linguistici nella comunicazione, lo status linguistico dei proverbi non è chiaro agli studiosi. I proverbi sono talvolta intesi o qualificati in modi diversi, si distinguono diversi tipi di proverbi e si includono fra essi diverse formulazioni linguistiche.

2.1. La definizione nel contesto polacco

La definizione di proverbio nel *Dizionario della lingua polacca* PWN è quella di: “una breve frase tratta da fonti letterarie o popolari e conservata nella tradizione orale, che esprime un pensiero generale: un suggerimento, un avvertimento”. Come si può notare, qui si presta attenzione alla forma, all'origine e al valore didattico. Nella letteratura scientifica polacca si dice che i proverbi sono citati (e non creati). Un proverbio è un insieme chiuso, facile da ricordare e riprodurre, grazie anche al fatto che a volte è in rima. Dal punto di vista polacco, a prescindere dalla provenienza dei proverbi, va sottolineato che i proverbi sono principalmente orali, cioè utilizzati soprattutto nella tradizione non scritta. È così che si trasmettevano, di generazione in generazione, saggezza, suggerimenti, avvertimenti. Quando parliamo di paremiologia polacca, dobbiamo menzionare Julian Krzyżanowski: eminente studioso polacco, storico della letteratura e folklorista e – cosa che a noi qui soprattutto

interessa – autore della *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich* [Il nuovo libro dei proverbi e delle espressioni proverbiali polacchi] (1969) (in seguito: NKP). Questo studio costituisce una notevole risorsa di proverbi polacchi (finora non ne esiste una più ampia). Krzyżanowski ritiene che un proverbio sia un fenomeno linguistico speciale che ha una forma e un contenuto propri. Ciò che distingue un proverbio da altri termini linguistici è il fatto che in essi siano presenti due significati: letterale e figurato, con il significato figurato che prevale su quello letterale, ovvero assume maggiore importanza per il proverbio (NKP: VII). Krzyżanowski distingue due classi di proverbi: proverbi propri e impropri. Le caratteristiche di un proverbio proprio da lui distinte sono (NKP: VII–VIII):

- allegorismo – un modo di “parlare di altre cose” in frasi con significati diversi, ad esempio *Kruk krukowi oka nie wykole* [“Il corvo non toglie un occhio a un altro corvo”];
- immaginazione – direttamente derivata dalla prima caratteristica, il proverbio esprime, ad esempio, le relazioni interpersonali per mezzo di immagini con un significato artistico semplice ma chiaro, ad esempio *Jak Kuba Bogu, tak Bóg Kubie* [“Come Kuba tratta Dio, così Dio tratta Kuba”];
- didatticismo – il proverbio istruisce, indica se un comportamento è sbagliato, ad esempio *Kto pod kim dołki kopie, sam w nie wpada* [“Se scavi una buca sotto ai piedi degli altri, alla fine ci cadi dentro tu”];
- persistenza – bassa variabilità, il proverbio si presenta spesso nella stessa forma per molti secoli, nonostante i cambiamenti nella lingua o nelle condizioni di vita;
- universalità internazionale – i proverbi appaiono in territori distanti tra loro; si tratta di una caratteristica aggiuntiva, non la più importante, poiché non si verifica sempre. Tuttavia è possibile individuare proverbi che appaiono in forma identica o poco modificata e che si ritrovano in secoli diversi in popoli diversi, ad esempio il proverbio *Pańskie oko konia tuczy*, ancora oggi vivo in polacco, in italiano appare nella versione *l’occhio del padrone ingrassa il cavallo*. Questo proverbio è stato introdotto nella cultura europea secoli fa dall’autore dei *Moralia*, Plutarco.

Tutte queste caratteristiche, secondo Krzyżanowski, collocano il proverbio al confine tra lingua e letteratura. Tuttavia, se manca una delle caratteristiche sopra citate, allora secondo Krzyżanowski si può parlare di proverbi inappropriati, che comprendono proverbi calendariali, aforismi, brevi dialoghi, wellerismi, ecc.

2.2. La definizione nel contesto italiano

Come scrive Elisabetta Soletti, il proverbio è un enunciato autonomo, una sequenza fissa di significato compiuto dove gli elementi non sono commutabili e l’ordine delle parole è rigido (Soletti 2011). Sottolinea anche che il proverbio ha il carattere di una citazione o di una parentetica, e in questo differisce dall’espressione idiomatica che fa parte integrante della frase in cui è ospitata e il cui significato dipende dal contesto. In termini italiani un proverbio, dal punto di vista della struttura dell’enunciato, è una breve frase in forma concisa o sentenziosa, codificata nella memoria comune o trasmessa in forma scritta, che afferma una qualche verità estratta dall’esperienza e si presenta come conferma di un’argomentazione,

rafforzamento di una previsione, o come regola o avvertimento estratto da un fatto. Può essere formulato in forma metrica o in prosa rimata. Di solito ha una tradizione antica e una certa diffusione. Nella classificazione retorica un proverbio è un tipo di frase (la definizione è di Lausberg); un *locus communis* sussunto in una frase che esige di essere compresa come norma riconoscibile nella conoscenza del mondo ed è significativa per il mantenimento delle norme nella vita quotidiana. Simili a un proverbio sono il motto, la massima – che afferma un principio di validità, una giustizia generale, l’adagio – che afferma un principio relativo a un comportamento o a un’opportunità morale o legale –, l’aforisma – che è una frase che ha la capacità di definire –, l’apoftegma – un detto famoso di una persona nota che è passato allo status di proverbio. Di quest’ultimo si può considerare una variante il wellerismo, ossia l’affermazione di un assurdo o di un paradosso sotto forma di battuta ironica. Franceschi opera una distinzione funzionale dei proverbi, tra i quali individua due tipi:

- enunciati didattici – con una funzione pratica, utilitaristica, in un contesto decisamente antropologico, come ad esempio i proverbi calendariali e meteorologici, o quelli che esprimono consigli per la vita pratica, parlano di salute, igiene, relazioni sociali;
- espressioni di carattere di massime – con effetto retorico, esprimono per analogia, in modo sintetico e figurato, consigli o opinioni (di valore universale), riguardano molti aspetti diversi della vita e dell’attività umana.

2.3. I proverbi nella prospettiva delle diverse lingue

Si dice spesso che i proverbi riflettono un modo di vedere il mondo. Per questo motivo sono riconosciuti come prodotti di diverse culture e immagini delle manifestazioni della vita. Dopo tutto i proverbi sono spesso associati ad antiche credenze o superstizioni. Inoltre possono essere visti come un riflesso dello stato di conoscenza della popolazione antica, dei suoi costumi e delle sue relazioni sociali. Per questo motivo si osservano anche proverbi che si contraddicono l’un l’altro: capita che il contenuto di un proverbio escluda quello di un altro. Tuttavia questo non dovrebbe sorprenderci, dato che l’esperienza umana è anche molto diversa. Va anche detto che spesso si parla dell’intraducibilità dei proverbi in una lingua straniera. Tuttavia se consideriamo la provenienza comune dei proverbi, dovuta a un’identica visione del mondo o a un patrimonio culturale comune, siamo in grado di vedere le somiglianze nascoste nelle lingue.

3. Lo scopo e la base del materiale

Lo scopo dello studio è quello di presentare il patrimonio paremiologico comune alla lingua polacca e alla lingua italiana. Verranno presentate massime simili nella struttura e identiche nel significato. Le osservazioni saranno quindi orientate alla ricerca di punti in comune tra la cultura italiana e quella polacca che si manifestano nei proverbi.

Il materiale raccolto proviene dal primo volume del *Wielki słownik włosko-polski* [Grande dizionario italiano-polacco] (di seguito: WSWP). In questo dizionario, alla fine di ciascuna voce o dopo il significato letterale della parola, sono riportati i significati figurati del

lessema, tra cui anche i proverbi. I proverbi stessi non costituiscono voci separate. Pertanto il criterio di selezione dei materiali da analizzare per il presente studio è stata la presenza dell'indicazione che testimonia che si tratta di un proverbio (prov.). Gli equivalenti che compaiono come base materiale provengono dal WSWP. Il materiale così raccolto è stato confrontato con lo studio *Il Grande dizionario dei proverbi italiani* di Paolo Guazzotti e Maria Federica Oddera (di seguito: IGD), che è una raccolta alfabetica di massime italiane. Oltre alla versione base della massima, esso ne riporta il significato, ne elenca gli originali e le varianti. Inoltre i dati sono confrontati con l'NKP. Nel presente studio vengono prima elencati i proverbi italiani, con la traduzione letterale tra parentesi (lett.), e poi vengono forniti gli equivalenti polacchi tratti dal WSWP, con le relative traduzioni letterali. Anche l'ordine di elencazione dei proverbi dipende dal WSWP. Nella parte 4.1 sono stati aggiunti commenti che presentano dati ampliati sui proverbi, mentre nelle altre parti del lavoro vengono solo elencate le massime.

4. I proverbi polacchi e italiani

4.1. I proverbi identici dal punto di vista della struttura e della semantica

Questo gruppo comprende esempi la cui identità può essere osservata a livello di costruzione della frase e a livello semantico. Anche se le esemplificazioni possono differire per quanto riguarda la scelta del lessico (a volte vengono utilizzati equivalenti diversi), come anche la comparsa di diminutivi, lo scambio del singolare con il plurale o viceversa, i cambiamenti nella sintassi, queste differenze non sono grandi e il tono dei proverbi in entrambe le lingue è identico. Osserveremo quindi una visione comune del mondo nei proverbi italiani e polacchi.

Chi tace acconsente; Chi tace consente (dosł. Kto milczy zezwala; Kto milczy zgadza się)	Kto milczy zezwala (lett. Chi tace acconsente)
--	--

Nell'IGD troviamo la forma *Chi tace acconsente*, nonché la sua variante *Chi tace acconsente e chi non parla non dice niente*. È riportato il modello latino *Qui tacet, consentire videtur*. Tra gli equivalenti polacchi del proverbio italiano riportati dal WSWP, solo uno è presente nell'NKP: *Kto milczy, zezwala* (*Chi tace, acconsente*). A questa forma corrispondono ben due originali latini, che recitano: *Qui tacet, consentire videtur* e *Sed silentium videtur confessio*. La prima versione latina citata, come riportano concordemente i dizionari, è diventata la base per la creazione di proverbi in entrambe le lingue: polacco e italiano. Lo indica anche la stessa forma grammaticale. I proverbi sono semanticamente identici: esprimono l'idea che il silenzio equivale al consenso. Le traduzioni *Il silenzio è consenso* e *Il silenzio è segno di consenso* potrebbero essere state rese popolari da Papa Bonifacio VIII (Michalunio 2014).

L'acqua cheta rovina i ponti (dosł. Woda cicha zwala mosty)	Cicha woda brzegi rwie (lett. L'acqua quieta rompe le rive)
---	---

IGD riporta il proverbio italiano nella stessa versione citata dal WSWP. È stato indicato il modello latino *Quo flumen placidum est, forsan latet altius unda*. Inoltre, sono state citate le varianti: *Acqua cheta non mena ciocchi; se gli mena, gli mena grossi; L'acqua cheta rompe i ponti; L'acqua cheta rovina il mulino; Acqua cheta vermini mena* e altre. Nell'NKP troviamo il proverbio polacco *Cicha woda brzegi rwie* (*L'acqua calma rompe gli argini*), nonché le sue varianti: *Cicha woda brzegi podrywa/podbiera/podmywa* (*L'acqua calma solleva/solleva/solleva gli argini*), il che potrebbe indicare la grande popolarità di questo proverbio, spesso utilizzato in diverse versioni. Nella versione italiana viene utilizzato il lessema *ponti*, mentre in quella polacca *brzegi* (*rive*). Nonostante le differenze nei lessemi utilizzati (*ponti* || *brzegi*), i proverbi sono identici nel significato generale.

Chi ama me ama il mio cane (dosł. Kto kocha mnie kocha mojego psa)	Kto miłuje przyjaciela, miłuje i psa jego; Kto mnie miłuje, pieska mego szanuje (lett. Chi ama l'amico, ama anche il suo cagnolino; Chi ama me, rispetta il mio cagnolino)
--	--

IGD registra il proverbio *Chi ama me, ama il mio cane*. È stata indicata una variante che recita: *Chi vuol bene a madonna vuol bene a messere*. Il dizionario non riporta alcun modello originale. Nell'NKP troviamo entrambi i corrispondenti del proverbio italiano indicati nel WSWP: *Kto miłuje przyjaciela, miłuje i psa jego; Kto mię miłuje, i pieska mego szanuje*. Per quest'ultimo è indicato il modello latino *Qui me amat, amet et canem meum*. La massima italiana è una traduzione fedele di questa frase latina. Le divergenze che emergono nelle forme polacche rispetto all'italiano e al latino sono evidenti nell'uso dei lessemi: *amico* (nella versione del proverbio in questione, l'oggetto dell'affetto è chiamato *przyjaciół* (*amico*), mentre nel proverbio italiano e latino è indicato con il pronome di prima persona singolare – *me* (*mnie*) e *szanować* (*rispettare*, verbo che non compare nelle versioni straniere). Un'altra differenza è l'uso della forma diminutiva del sostantivo *pies* in uno degli equivalenti. Ciononostante, il significato di entrambi i proverbi, quello polacco e quello italiano, è identico. Vale anche la pena notare gli elementi grammaticalmente identici che compaiono nei proverbi di entrambe le lingue: il pronome *kto/chi* che inizia la frase e il verbo alla terza persona singolare.

Un vero amico si conosce nella disgrazia (dosł. Prawdziwego przyjaciela poznaje się w niepowodzeniu)	Prawdziwych przyjaciół poznaje się w biedzie (lett. I veri amici si conoscono nella povertà)
--	--

Secondo l'IGD, la forma principale del proverbio è: *Al bisogno si conosce l'amico*. Sono state fornite due sentenze latine come modelli per la creazione di questo proverbio: *Amicus certus in re incerta cernitur* e *Donec eris sospes, multos numerabis amicos*. Tra le undici varianti citate si possono trovare, tra le altre: *Amico certo, si conosce nell'incerto*,

— — — — —

L'amico si conosce nel bisogno, Chi visita nelle nozze e non nell'infermità, non è amico in verità. L'IGD non registra la stessa forma del WSWP. Come forma principale del proverbio polacco, l'NKP indica *Prawdziwych przyjaciół poznajemy w biedzie*. È registrato anche il prototipo latino *Amicus certus in re incerta cernitur*, ovvero lo stesso citato nell'IGD. La sentenza latina utilizza il sostantivo *amicus* (*amico*) al singolare, come nella versione italiana (*amico*). Nella versione polacca questo sostantivo è utilizzato al plurale. Sono stati utilizzati aggettivi con lo stesso significato *vero* || *prawdziwy*, nonché verbi *si conosce* || *poznaje się* (entrambi presenti nella terza persona singolare).

Chi trova un amico trova un tesoro (dosł. Kto znajduje przyjaciela, znajduje skarb)	Kto znalazł przyjaciela, skarb znalazł (lett. Chi ha trovato un amico, ha trovato un tesoro)
---	--

Nell'IGD troviamo il proverbio *Chi trova un amico, trova un tesoro*. L'NKP riporta il proverbio polacco nella versione del WSWP. Sebbene gli studi non forniscano i modelli originali, la corrispondenza degli equivalenti a livello sintattico e semantico indicherebbe un'unica fonte. Tale unità si esprime nella scelta dei lessemi: *chi* || *kto*, *trova* (*znajduje*) || *znalazł*, *amico* || *przyjaciela*, *tesoro* || *skarb*. Le parole corrispondenti nella prima parte hanno lo stesso ordine lineare. Nella seconda parte, invece, c'è stato uno scambio di parole: nella versione polacca il verbo occupa l'ultima posizione. Inoltre osserviamo l'uso di un tempo verbale diverso: compaiono il presente e il passato.

Amore con amore si paga (dosł. Miłość miłością się płaci)	Miłość miłością się płaci (lett. Amore con amore si paga)
---	---

Nell'IGD troviamo il proverbio *Amor con amor si paga*, così come la sua variante *Amor con amor si merca*. L'NKP riporta il proverbio nella stessa versione fornita dal WSWP. Entrambi gli esempi sono calchi l'uno dell'altro: uno è il riflesso fedele dell'altro e viceversa, sia dal punto di vista semantico che sintattico. È sorprendente che nessun dizionario riporti l'originale. La vicinanza semantica e la somiglianza sintattica indicherebbero l'esistenza di una fonte comune.

L'amore è cieco (dosł. Miłość jest ślepa)	Miłość jest ślepa (lett. L'amore è cieco)
---	---

La versione riportata dall'IGD recita: *Amore è cieco, e vede da lontano*. È riportato anche il modello latino *Amor caecus*. Nell'NKP troviamo il proverbio *Miłość jest ślepa*, accanto al quale è riportata anche la variante *Miłość zaślepia*. È indicata la forma latina, che recita: *Amor caecus*. Come si può vedere, le massime in entrambe le lingue hanno una fonte comune.

Amore e signoria non voglion compagnia (dosł. Miłość i władza nie chcą towarzystwa)	Miłość i władza nie szukają kompanii (lett. Amore e signoria non cercano compagnia)
---	---

La forma principale del proverbio secondo l'IGD è *Né amor né signoria non voglion compagnia*. Il modello per la sua creazione sarebbe stata la frase latina *Impatiens socii est*

omnis amor. Nell'NKP compare il proverbio *Miłość i panowie nie chcą kompanii* (L'amore e i signori non vogliono compagnia) con la variante *towarzystwa* al posto dell'ultima parola utilizzata. È riportato il modello latino *Amor et potestas impatiens est consortis*. Le forme che sono diventate il punto di partenza di queste considerazioni hanno la stessa struttura. Si differenziano per il verbo utilizzato *non vogliono* (*nie chcą*) || *nie szukają*. Tuttavia, in questo contesto, questi verbi non introducono significati diversi, e la traduzione letterale dell'italiano *non vogliono* appare come *verbum* utilizzato nelle versioni presentate dal NKP.

Chi va al mulino s'infarina (dosł. Kto idzie do młyna, mączy się)	Kto miele we młynie, umączy się (lett. Colui che macina nel mulino sarà sporco di farina)
---	---

Nell'IGD troviamo il proverbio italiano nella versione riportata dal WSWP. Entrambe le versioni utilizzano il pronome *chi* || *kto*, che introduce il proverbio, i lemmi equivalenti *mulino* || *młyn* e il verbo *s'infarina* || *umączy się* nella terza persona singolare (anche i verbi nella prima parte dei proverbi compaiono in questa persona, sebbene non corrispondano semanticamente – *va* || *miele*).

L'arco sempre teso si spezza (dosł. Łuk zawsze napięty łamie się)	Łuk mocno napięty pęka (lett. L'arco intensamente teso si rompe)
---	--

IGD registra un proverbio italiano. Nell'NKP compare il proverbio *Łuk mocno napięty pęka* (L'arco troppo teso si spezza). È riportato il suo originale latino: *Arcus, qui nimis intenditur, rumpitur*. Gli esempi tratti dal WSWP differiscono per intensità qualitativa: nella versione italiana è stato utilizzato un lessema che esprime intensità temporale (*sempre*), mentre la forma polacca tiene conto della forza (*mocno*). Gli altri elementi sono convergenti. Il significato dei proverbi è identico.

Chi tardi arriva male alloggia (dosł. Kto późno przychodzi, źle nocuje)	Kto późno przychodzi, sam sobie szkodzi (lett. Chi arriva in ritardo arreca danno a se stesso)
---	--

IGD registra la forma *Chi tardi arriva, male alloggia*. Tiene conto anche dell'originale latino, che recita: *Sero venientes, male sedentes*. NKP riporta il proverbio nella versione *Kto późno przychodzi, sam sobie szkodzi*. Entrambi i proverbi riportati nel WSWP sono simili dal punto di vista sintattico e identici dal punto di vista del contenuto.

Meglio un asino vivo che un dottore morto (dosł. Lepszy osioł żywy niż lekarz martwy)	Lepszy żywy osioł niż martwy filozof (lett. Meglio un asino vivo che un filosofo morto)
---	---

Nell'IGD troviamo la massima riportata nel WSWP. L'unica differenza tra questi proverbi è l'uso di un sostantivo con significato diverso. Il proverbio italiano si riferisce a *un medico*, la versione polacca a *un filosofo*.

All'assente e al morto non si dee far torto (dosł. Nieobecnemu i umarłemu nie można robić krzywdy)	O umarłych i nieobecnym źle mówić nie wypada (lett. Non è giusto parlare male dei morti e degli assenti)
--	--

Nell'IGD è registrata la forma *All'assente e al morto non si deve far torto* (*Nieobecnemu i umarłemu nie można robić krzywdy*). Ne è riportato il modello latino: *Defuncti ne iniuria afficiantur*. Nell'NKP compaiono i proverbi: *O umarłych albo dobrze, albo wcale nie mówić* (Riguardo ai morti, parlare bene o non parlare affatto – con riferimento alla versione latina *De mortuis nil nisi bene*) e *Obmawiać nieobecnego równie jak bić umarłego* (*Parlar male di un assente equivale a picchiare un morto*). Manca la forma riportata nel WSWP, tuttavia negli esempi citati dall'NKP compaiono i contenuti presentati in tale dizionario. Gli autori del WSWP potrebbero essersi ispirati al proverbio italiano, che parla sia dell'*assente* che del *morto*. La versione da loro riportata può quindi essere una libera traduzione del proverbio italiano. Vale la pena sottolineare che tutte le forme qui citate hanno lo stesso significato.

Uomo avvisato mezzo salvato (dosł. Człowiek ostrzeżony, prawie ocalony)	Człowiek ostrzeżony, jakby ocalony (lett. Uomo avvisato, pressoché salvato)
---	---

IGD riporta il proverbio *Uomo avvisato, mezzo salvato*, nonché le versioni equivalenti: *Chi è avvisato, è armato*; *Uomo avvertito, mezzo munito*; *Uomo avvisato è mezzo salvato*; *Uomo avvisato, uomo salvato*. Nel NKP è citato il proverbio *Ostrzeżony – ocalony* (*Chi è avvisato è salvo*), che semanticamente corrisponde alla forma nella lingua di partenza. La versione fornita dagli autori del WSWP non è priva di influenze della massima italiana. Entrambe le espressioni hanno infatti una struttura simile e utilizzano lessemi con lo stesso significato: *uomo* || *człowiek*, *avvisato* || *ostrzeżony*, *salvato* || *ocalony*. Si differenziano solo per i termini *mezzo* (*prawie*) i *jakby*, che in questo caso introducono tuttavia una semantica simile.

A cavallo donato non si guarda in bocca (dosł. Koniowi darowanemu nie zagłada się w pysk)	Darowanemu koniowi nie zagłada się w zęby (lett. A cavallo donato non si guarda in denti)
---	---

IGD registra la prima versione riportata nel WSWP. Indica il modello latino, che recita: *Noli equites dentes inspicere donati*. Secondo NKP, la forma principale del proverbio è *Darowanemu koniowi nie patrzą w zęby* (A cavallo donato non si guardano i denti), per la quale è stato indicato il seguente modello: *Noli equi dentes inspicere donati*. Il proverbio italiano e il suo equivalente polacco sono identici dal punto di vista grammaticale e semantico. I proverbi utilizzano termini sinonimi che costituiscono sinonimi contestuali: *in bocca* (*w pysk*) || *w zęby* (*in denti*).

Le bugie hanno le gambe corte (dosł. Kłamstwa mają nogi krótkie)	Kłamstwo ma krótkie nogi (lett. La bugia ha le gambe corte)
--	---

Nell'IGD troviamo un proverbio italiano. L'NKP riporta il proverbio nella versione del WSWP. La differenza tra la forma italiana e quella polacca è il numero del sostantivo. Nella versione italiana è stato utilizzato il plurale (*le bugie*), mentre in quella polacca il singolare (*klamstwo*). Anche il verbo è cambiato, poiché il predicato è concordato con il soggetto. I proverbi in entrambe le lingue esprimono lo stesso contenuto e utilizzano lemmi equivalenti: *bugie (klamstwa) || klamstwo, hanno (mają) || ma, gambe || nogi, corte || krótkie*.

Di buone intenzioni è lastricato l'inferno (dosł. Dobrymi intencjami jest wybrukowane piekło)	Dobrymi chęciami piekło jest wybrukowane (lett. Di buone volontà è lastricato l'inferno)
--	---

IGD registra il proverbio sopra citato. È stata individuata la frase latina che ne costituisce il modello originale: *Verum velle parum est*. Secondo NKP, la forma base del proverbio è *Dobrymi chęciami piekło jest brukowane* (*L'inferno è lastricato di buone intenzioni*). I proverbi registrati nel WSWP presentano somiglianze sintattiche. L'unica differenza è la posizione dei sostantivi *inferno || piekło*. Le massime utilizzano parole corrispondenti nel significato: *buone || dobrymi, è || jest, lastricato || wybrukowane, inferno || piekło*, oppure sinonimi *intenzioni (intencje) || chęciami*. Il significato generale è quindi identico.

Cane che abbaia non morde (dosł. Pies, który szczeka, nie gryzie)	Pies, który szczeka, nie gryzie (lett. Cane che abbaia non morde)
---	---

L'IGD ha registrato la versione sopra riportata, considerandola la forma principale. È stato indicato il modello latino *Canes qui plurimum latrant, perraro mordent*. L'NKP cita il proverbio *Pies, kiedy je, nie szczeka*. Sono state registrate anche versioni simili: *Pies bojaźliwy więcej szczeka, jak gryzie* (*Il cane timoroso abbaia più di quanto morda*) (per la quale è stato indicato il modello originale di origine latina *Canes, qui plurimum latrant perraro mordent*) e *Pies, co barzo szczeka, nie barzo kąsa* (*Il cane che abbaia molto non molto morde*). Gli equivalenti riportati nel WSWP mostrano identità sintattica e semantica.

Nessuno è buon giudice in causa propria (dosł. Nikt nie jest dobrym sędzią we własnej sprawie)	Nikt nie jest dobrym sędzią we własnej sprawie (lett. Nessuno è buon giudice nelle cause proprie)
---	--

Nell'IGD non è presente la forma italiana sopra citata. L'NKP riporta il proverbio *Żaden w swej sprawie sędzią być nie może* (*Nessuno può essere giudice nella propria causa*). L'NKP registra anche la variante *Nessuno è profeta nella propria patria*, indicandone l'origine biblica. Questa espressione ha infatti origine dal Vangelo di San Matteo (Matteo 13, 57). Le versioni registrate nel WSWP mostrano una convergenza grammaticale. Il primo equivalente polacco utilizza gli stessi lessemi semantici della paremia italiana. A livello semantico, entrambe le massime sono identiche.

L'occhio del padrone ingrassa il cavallo (dosł. Oko pana tuczy konia)	Pańskie oko konia tuczy (lett. L'occhio del padrone ingrassa il cavallo)
--	--

Nell'IGD è registrato un proverbio italiano. Come prototipi di origine latina sono state indicate ben quattro sentenze, tra cui *Oculus domini saginat equum* e *Pes domini impinguat agrum*. L'NKP cita il proverbio *Pańskie oko konia tuczy* (L'occhio del padrone ingrassa il cavallo). Tra le varianti è stata registrata la forma *Pańskie oko konia tuczy*. Troviamo anche un'annotazione relativa alla provenienza della formulazione: "il proverbio risale all'antichità; come persiano è citato da Senofonte e, dopo di lui, da Aristotele nell'*Economica*; secondo Senofonte, "gli occhi del re" erano i suoi consiglieri, che esercitavano la supervisione sui sudditi". L'NKP riporta anche il modello latino *Oculus domini saginat equum*. Il proverbio italiano usa il sostantivo *padrone*, mentre nella forma polacca compare l'aggettivo *pańskie*. Tuttavia, ciò non costituisce una differenza sintattica significativa. Si può qualificare solo come una differenza nell'ordine delle parole.

Si salvi chi può! (dosł. Ratuj się, kto może!)	Ratuj się, kto może! (lett. Si salvi chi può!)
--	--

IGD non registra tale massima. NKP non riporta questo proverbio. Entrambe le sentenze citate nel WSWP sono identiche dal punto di vista grammaticale e semantico. Il fatto che non siano riportate negli studi paremiologici può essere dovuto al fatto che queste forme sono prive di qualsiasi allegorismo, che J. Krzyżanowski cita come prima caratteristica dei proverbi. Per questo motivo, queste sentenze potrebbero non essere incluse tra i detti popolari: il loro significato letterale è predominante, mentre quello figurato è piuttosto assente. Tuttavia, sono apparse nel WSWP con il qualificatore prov.

Tutte le strade conducono a Roma (dosł. Wszystkie drogi prowadzą do Rzymu)	Wszystkie drogi prowadzą do Rzymu (lett. Tutte le strade conducono a Roma)
--	--

La versione principale del proverbio IGD la individua nella forma *Tutte le strade portano a Roma*. Come forma principale, NKP indica *Wszystkie drogi do Rzymu prowadzą*. È stato indicato il prototipo di origine francese *Tout chemin mène à Rome*. I proverbi riportati nel WSWP sono identici dal punto di vista grammaticale e semantico.

Chi ha denti non ha pane, chi ha pane non ha denti (dosł. Kto ma zęby, nie ma chleba, kto ma chleb, nie ma zębów)	Kto ma zęby, nie ma chleba, kto ma chleb, nie ma zębów (lett. Chi ha denti non ha pane, chi ha pane non ha denti)
---	---

La forma principale secondo l'IGD è: *Chi ha denti non ha pane e chi ha pane non ha denti*. Nella versione del WSWP il proverbio non compare nell'NKP. L'equivalente fornito dagli autori del WSWP deve essere considerato una traduzione fedele dell'originale italiano. Le forme *Chi ha denti non ha pane*, *chi ha pane non ha denti* e *Kto ma zęby, nie ma chleba, kto ma chleb, nie ma zębów* sono convergenti sia dal punto di vista grammaticale che semantico.

Dal detto al fatto c'è un bel tratto (dosł. Od powiedzenia do zrobienia jest dobry odcinek)	Od słowa do czynu droga (jest) daleka (lett. Dalla parola all'azione la strada è lunga)
---	---

Nell'IGD troviamo la frase *Dal detto al fatto c'è un gran tratto* (*Od powiedzenia do zrobienia jest duży odcinek*). È stata presa in considerazione la massima latina che ne è l'originale: *Inter verba et actus magnus quidam mons est*. Come variante è stata riportata la versione *Dal detto al fatto c'è un bel tratto*. I proverbi citati nel WSWP sono simili dal punto di vista grammaticale. Le versioni non presentano differenze sintattiche. Usano anche lemmi equivalenti o espressioni sinonime: *bel tratto* || *droga daleka* (via lontana). Risulta che sia la cultura italiana che quella polacca prestano attenzione alla differenza tra le parole e le azioni, senza valutarle in modo equivalente.

L'uomo propone e Dio dispone (dosł. Człowiek proponuje, a Bóg układa)	Człowiek układa, a Pan Bóg włada (lett. L'uomo dispone e Dio comanda)
---	---

Nell'IGD troviamo la stessa versione del proverbio italiano presentata dal WSWP. È stato indicato il modello originale *Homo proponit, sed Deus disponit*, che proviene dal libro di Tommaso da Kempis intitolato *L'imitazione di Cristo*. Gli esempi del WSWP utilizzano altri verbi: *propone* (*propone*) || *dispone* || *spara, dispone* (*disporre*) || *włada* (*governa*) || *nosi* (*porta*), che tuttavia non introducono significati diversi. Tutti compaiono nella terza persona singolare.

L'eccezione conferma la regola (dosł. Wyjątek potwierdza regułę)	Wyjątek potwierdza regułę (lett. L'eccezione conferma la regola)
--	--

IGD registra il proverbio *L'eccezione conferma la regola*. Tiene conto anche dell'originale *Exceptio firmat regulam*. Il proverbio polacco è riportato nell'NKP nella stessa forma in cui compare nel WSWP. È riportato il suo originale latino, che recita: *Exceptio firmat regulam*. Entrambe le massime si distinguono per la loro identità sia a livello sintattico che semantico. Come si può vedere, il prototipo comune ha influenzato direttamente la grammatica e il significato dei proverbi in italiano e polacco.

Entrarci come il cavolo «i cavoli» a merenda (dosł. Pasować jak kapusta «kapusty» na podwieczorek)	Pasować jak kwiatek do kożucha (lett. Armonizzarsi (a qualcosa) come un fiore a un cappotto di pelliccia)
--	---

Si tratta qui di un esempio interessante. Vediamo infatti che la struttura dei proverbi è la stessa, e anche il significato è identico, sebbene si utilizzino unità lessicali diverse: *cavolo/ fiore* e *merenda/pelliccia* – *kapusta/kwiatek* e *podwieczorek/kożuch*.

4.2. Ellissi dell'attributo nella versione polacca

Tra le lievi differenze tra gli equivalenti dei proverbi in italiano e in polacco ci sono esempi in cui nella versione polacca c'è stata un'elisione del verbo.

La parola è d'argento il silenzio è d'oro (dosł. Mowa jest srebrem, milczenie jest złotem)	Mowa jest srebrem, a milczenie złotem (lett. La parola è d'argento il silenzio d'oro)
--	---

Battere il ferro finché è caldo (dosł. Kuć żelazo, póki jest gorące)	Kuć żelazo, póki gorące (lett. Battere il ferro finché caldo)
Il bene non è mai troppo (dosł. Dobrego nigdy nie jest za dużo)	Dobrego nigdy nie za wiele (lett. Il bene non (è) mai troppo)
Dal dire al fare c'è di mezzo il mare (dosł. Od mówienia do robienia jest pół morza)	Od słów do czynów droga daleka (lett. Dalle parole alle azioni la strada è lunga)
Errare è umano, perseverare nell'errore è diabolico (dosł. Błądzić jest ludzkie, trwać w błędzie jest diabelskie)	Błądzić jest rzeczą ludzką, tkwić w błędzie – diabelską (lett. Errare è una cosa umana, perseverare nell'errore – diabolica)

4.3. Differenze nella scelta delle parti del discorso

Un altro gruppo è costituito dalle esemplificazioni, in cui le differenze risiedono nella scelta delle parti del discorso, pur mantenendo il senso.

L'appetito vien mangiando (dosł. Apetyt przychodzi jedząc)	Apetyt rośnie w miarę jedzenia (lett. L'appetito cresce mentre si mangia)
--	---

Le discrepanze si rivelano nell'uso nella versione italiana del *gerundio*, è la forma *mangiando (jedząc)*. Nella versione polacca, invece, si usa il sostantivo tratto dal verbo (*nomina actionis*).

Anno nuovo vita nuova (dosł. Rok nowy, życie nowe)	W Nowym Roku nowa nadzieja (lett. Nell'Anno Nuovo, una speranza nuova)
--	--

Rispetto alla forma italiana, l'adagio polacco si differenzia per l'uso della preposizione *w* e del lessema *nadzieja* (la versione italiana usa la parola *vita*). Tuttavia, i significati sono del tutto sovrapponibili.

5. Una visione simile del mondo

Vediamo altri esempi che testimoniano una visione condivisa del mondo, anche se non rappresentano la stessa struttura.

L'amore è cieco (dosł. Miłość jest ślepa)	Miłość zaślepia (lett. L'amore acceca/L'amore rende ciechi)
Chi è bugiardo è ladro (dosł. Kto jest kłamliwy, jest złodziejem)	Kto kłamie, ten kradnie (lett. Chi mente, ruba)

Paese che vai, usanze che trovi (dosł. Kraj, do którego idziesz, obyczaje, które znajdujesz)	Co kraj, to obyczaj (lett. Ogni paese, una usanza)
Occhio non vede e cuor non s'arrabatta (dosł. Oko nie widzi i serce nie wścieka się)	Czego oczy nie widzą, tego sercu nie żal (lett. Ciò che gli occhi non vedono, il cuore non rimpiange)
Si ottiene più con le buone che con le cattive (dosł. Otrzymuje się więcej dobrocią niż złością)	Dobrocią więcej wskórasz niż złością (lett. Otterrai più con la gentilezza che con la rabbia)
La notte porta consiglio (dosł. Noc przynosi radę)	Noc jest dobrym doradcą (lett. La notte è una buona consigliera)
Le disgrazie non vengono mai da sole (dosł. Nieszczęścia nie przychodzą nigdy same)	Nieszczęścia zawsze chodzą parami (lett. Le disgrazie vengono sempre in coppia)

6. Le influenze reciproche

Non è bello quel che è bello ma è bello quel che piace	Nie to ładne, co ładne, ale co się komu podoba
--	--

Infine, viene indicato un caso in cui si indica l'influenza della lingua italiana sul patrimonio paremiologico polacco. Abbiamo quindi un proverbio polacco che è emerso sotto l'influenza della lingua italiana. Non è stato segnalato un simile effetto del polacco sull'italiano.

7. Conclusione

Come abbiamo potuto vedere, i proverbi italiani e polacchi indicano l'esistenza di un patrimonio culturale comune tra Italia e Polonia e una visione del mondo compatibile tra italiani e polacchi. Gli adagi presentati non erano sempre identici, ma abbiamo potuto osservare esemplificazioni che dimostravano una piena concordanza a diversi livelli. Date le differenze tra le lingue moderne delle due nazioni, questo aspetto dovrebbe essere considerato di particolare valore in una relazione internazionale.

Bibliografia

Cieśla H., Jamrozik E., Kłos R., 2001, *Wielki słownik włosko-polski*, vol. 1, Warszawa: Wiedza Powszechna.

- Cieśla H., Jamrozik E., Penazzi J.S., 2002, *Wielki słownik włosko-polski*, vol. 2, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Cieśla H., Jamrozik E., Łopieńska I., Penazzi J.S., 2006, vol. 3, *Wielki słownik włosko-polski*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Guazzotti P., Oddera M.F., 2006, *Il grande dizionario dei proverbi italiani*, Bologna: Zanichelli.
- Krzyżanowski J. (a cura di), 1969, *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Michalunio Cz., 2014, *Dicta. Zbiór łacińskich sentencji, przysłów, zwrotów, powiedzeń*, Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Milewski T., 1975, *Językoznawstwo*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Penazzi J.S., Cieśla H., Jamrozik E., Łopieńska I., 2010, vol. 4, *Wielki słownik włosko-polski*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Skuza S., 2012, *Stereotypowy obraz kobiety w paremiach oraz frazeologii polskiej i włoskiej*, Poznań: Instytut Naukowo – Wydawniczy Maiuscula.
- Słownik języka polskiego PWN*: www.sjp.pwn.pl.
- Soletti E., 2011, *Proverbi*, [in:] *L'enciclopedia italiana*: www.treccani.it.

Bibliografia complementare

- Lewicki A.M., Pajdzińska A., 2001, *Frazeologia*, [in:] J. Bartmiński (a cura di), *Współczesny język polski*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, pp. 315–334.
- Wismont M., 2016, *Ekwiwalencja przysłów polskich i włoskich. Problemy struktury i semantyki*, tesi magistrale non pubblicata.
- Wismont M., 2017, *Miłość w włosko-polskiej konfrontacji językowej na podstawie ekwiwalencji przysłów*, “Acta Universitatis Lodzensis. Folia Linguistica”, vol. 51 (1), pp. 129–142.

■ **Magdalena Wismont**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0003-2010-8214>
■ magdalena.wismont@filologia.uni.lodz.pl
■

Obraz kobiety w języku włoskim i polskim na przykładzie paremii i frazeologizmów

1. Paremia i frazeologizm – 1.1. Rozumienie pojęć – 1.2. Stereotypy – 2. Źródło
egzemplifikacji – 3. Nazwy kobiet – 4. Pozytywny obraz kobiety – 5. Negatywny obraz
kobiety – 6. Podsumowanie

1. Paremia i frazeologizm

1.1. Rozumienie pojęć

Związek frazeologiczny i paremia to połączenia wyrazowe, które pojawiają się w każdym języku. Frazeologizm definiuje się jako stałe połączenie wyrazowe, mające znaczenie przenośne, tzn. nie wynikające ze znaczeń poszczególnych elementów. Przysłowie natomiast jest wyjaśniane jako krótkie, często powtarzane sformułowanie wyrażające uniwersalne treści, traktowane jako wskazówka, ostrzeżenie lub komentarz jakiejś sytuacji, często wskazuje się na jego przenośne znaczenie. Bez względu na to, jaką definicję można przytoczyć, zawsze frazeologizmy uznaje się za typowe określenia dla danego języka, nieprzekładalne na drugi język, a przysłowia – za mądrości narodów. Jednak można zauważyć, że w frazeologizmach i przysłowiach możemy obserwować wspólną wizję świata naszych przodków. Nie będzie to więc coś, co nas zawsze różni, ale coś, co może nas łączyć.

1.2 Stereotypy

Warto pamiętać, iż w przysłowiach mamy do czynienia ze stereotypami, a więc pewnym wyobrażeniem o kimś lub czymś, utrwalonym w świadomości jakiejś grupy, modelem upraszczającym świat, który wartościuje (pozytywnie lub negatywnie) rzeczywistość. Z tej przyczyny nie należy traktować stereotypów ani przysłów czy frazeologizmów jako obiektywnej oceny, bezspornej opinii bądź po prostu prawdy.

2. Źródło egzemplifikacji

W niniejszej prezentacji korzystam z przysłów i frazeologizmów zebranych przez Sylwię Skuzę w opracowaniu pt. *Stereotypowy obraz kobiety w paremiach oraz frazeologii polskiej i włoskiej* z 2012 r. Przedstawione zostaną wybrane określenia jako egzemplifikacje sposobu patrzenia na kobiety, który widoczny jest w językach polskim i włoskim.

3. Nazwy kobiet

Zacznijmy jednak od wyrazów, którymi można nazwać kobietę. W każdym języku zasób takich określeń wygląda inaczej. I tak w języku włoskim mamy np. wyrazy *donna*, *madonna*, *femmina*. Wśród leksemów, którymi można nazwać osobę płci żeńskiej w języku polskim, można wymienić:

- *kobieta* – określenie neutralne, wyraz używany w sytuacjach oficjalnych / *donna*;
- *dziewczyna* – określenie neutralne, oznaczające młodą kobietę / *ragazza*;
- *baba* – dawniej wyraz neutralny, dzisiaj ma zabarwienie pejoratywne;
- *niewiasta* – wyraz nieużywany we współczesnej polszczyźnie, archaizm;
- *białogłowa* – wyraz kwalifikowany jako archaizm, wyszedł z użycia.

Wskazane wyrazy są często wykorzystywane w paremiach i frazeologii. Pojawiają się jako elementy składowe określeń.

4. Pozytywny obraz kobiety

Najpierw poznajmy sformułowania z pozytywnym obrazem kobiety, tzn. zapoznajmy się z kwestiami, które oceniane są u kobiet pozytywnie.

O pięknych kobietach	Sulle belle donne
<i>Grunt uroda, komu tej jednej nie dostaje, nie dadzą jej bogactwa ani obyczaje.</i>	<i>La base è la bellezza, se una donna non ce l'ha, non gliela daranno né le ricchezze né i costumi.</i>
<i>Kiedy się ożenić, to z ładną panną.</i>	<i>Se vuoi sposarti, fallo con una bella fanciulla.</i>
<i>Któż gładkości nie hołduje, kogoż ona nie zwojuje.</i>	<i>Chi non adora la bellezza, chi non se ne lascia conquistare.</i>
<i>Ma figurę jak Wenus.</i>	<i>Ha un corpo da Venere.</i>
<i>Miło tam patrzeć, gdzie w nadobnym ciele cnota z rozumem gniazdo sobie ściele.</i>	<i>È bello guardare dove la virtù e la ragione si annidano in un bel corpo.</i>
<i>Powiedz kobiecie, że jest piękna, a diabeł jej to powtórzy dziesięć razy.</i>	<i>Dite a una donna che è bella e il diavolo glielo ripeterà dieci volte.</i>
<i>Powiedz kobiecie, że jest piękna, a wkrótce stanie się głupia.</i>	<i>Dite a una donna che è bella e diventerà presto stupida.</i>
<i>Uroda każdego zniewoli.</i>	<i>La bellezza rende tutti schiavi.</i>
<i>Uroda jak malowanie.</i>	<i>La bellezza è come la pittura.</i>
<i>Uroda jest wymowna nawet kiedy milczy.</i>	<i>La bellezza è eloquente anche quando tace.</i>
<i>Uroda uciągnie więcej niż para wołów.</i>	<i>La bellezza tira più di un paio di buoi.</i>

Z polskich paremii wyłania się obraz kobiety, która przede wszystkim powinna dobrze wyglądać. Uroda to pożądana cecha u kobiet, jak również przyczyna słabości mężczyzny względem kobiety (jak w przysłowiaach *Któż gładkości nie hołduje, kogoż ona nie zwojuje* lub *Uroda każdego zniewoli*). Widać, iż dzięki urodzie życie może być łatwiejsze (*Uroda uciągnie więcej niż para wołów*). Ponadto należy zwrócić uwagę, iż w polskich paremiach pojawia się połączenie urody z rozumem (i cnotą), które jest oceniane bardzo pozytywnie: *Miło tam patrzeć, gdzie w nadobnym ciele cnota z rozumem gniazdo sobie ściele*.

Sulle belle donne

Bella di viso, bella di cuore. Piękna na twarzy, piękna sercem.

Bella donna sempre vince. Piękna kobieta zawsze zwycięża.

Bella faccia il cuore allaccia. Piękna twarz wiąże serce.

Bellezza e nobiltà danno ricchezza. Uroda i szlachetność dają bogactwo.

Chi ha la faccia buona si marita, e chi no rimane zitella. Ta, która ma ładną twarz – wychodzi za mąż, a ta która nie – pozostaje starą panną.

Chi nasce bella è maritata. Ta, która rodzi się piękna, rodzi się zamężna.

Chi nasce bella è mezza maritata. Ta, która rodzi się piękna, jest w połowie poślubiona.

Doma più la dolcezza che il ferro. Więcej wdzięk działa niż oręż.

La bellezza è la dote migliore. Uroda jest najlepszym posagiem.

Le donne domandano se un uomo è gentile, onesto e discreto; gli uomini se una donna è bella.

Kobiety chcą wiedzieć, czy mężczyzna jest uprzejmy, uczciwy i dyskretny; mężczyźni chcą tylko wiedzieć, czy kobieta jest piękna

We włoskich przysłowiaach również można zauważyć, że najważniejszą cechą kobiety powinna być uroda. W perspektywie włoskiej raczej nie mówi się o rozumie i urodzie kobiety (to stanowi jedyną różnicę w obrazie kobiety w paremiologii włoskiej i polskiej), pojawiają się natomiast cechy takie jak *szlachetność*. Włosi ponadto częściej zwracają uwagę na zamążpójście. Poza tym w obu językach sugeruje się, że dzięki urodzie kobieta może szybciej i łatwiej zdobyć lub osiągnąć wyznaczone cele.

O gospodarnej, pracowitej i oszczędnej kobiecie

Co gospodarz wozem przywiezie, to zła gospodyni garścią wyniesie.

Dobra gospodyni ma zawsze pełno w skrzyni.

Dobra gospodyni z wody mleko czyni.

Dobra żona jest dar Boży, ona szczęście w domu mnoży.

Gdy gospodyni do pracy skora, to i pełna komora.

Jak się chłop ożeni, ma stróża serca i kieszeni.

Każda gospodyni radość wszystkim czyni.

Która źle przedzie, męża mieć nie będzie.

Łatwiej cienko śpiewać, niżli cienko prząść.

Su una donna intraprendente, laboriosa e parsimoniosa

Ciò che il contadino porta con il carro, la cattiva casalinga lo porta via a manciate.

Una brava casalinga ne ha sempre in abbondanza nel suo forziere.

Una buona casalinga fa il latte dall'acqua.

Una buona moglie è un dono di Dio, moltiplica la felicità in casa.

Quando la casalinga è desiderosa di lavorare, la cantina è piena.

Quando un uomo si sposa, ha una custode del suo cuore e delle sue tasche.

Ogni casalinga rende tutti felici.

Se una donna fila male, non avrà marito.

È più facile cantare male che filare poco.

Zarówno polskie, jak i włoskie przysłowia wskazują, że kobieta pełni istotną rolę w tworzeniu domu i rodziny. Widać również tradycyjny podział obowiązków między członkami rodziny: mężczyzna ma zarabiać, kobieta ma się zajmować domem (np. *Dobra żona jest dar Boży, ona szczęście w domu mnoży* czy *Jak się chłop ożeni, ma stróża serca i kieszeni*). W paremiologii uwidacznia się obraz kobiety jako dobrej gospodyni, która umie zająć się domowymi obowiązkami i namnożyć dobra (np. *Dobra gospodyni ma zawsze pełno w skrzyni*) – taką kobietę traktuje się jak wzór do naśladowania. Co ciekawe, w paremiach polskich i włoskich mowa jest o przędzeniu. Warto podkreślić uwzględnienie w przysłowiach tej właśnie czynności ze względu na to, że pojawia się ona także w hymnie Miasta Łodzi. W historii paremiologii polskiej i włoskiej odnotowujemy określenie tożsame – *Anioł ogniska domowego / Angelo del focolare*. Sformułowanie to odnosi się do kobiety, która jest dobrą gospodynią, matką i żoną. Współcześnie jednak nie stosuje się tego określenia, zostało ono zapomniane.

Sulla donna economa e laboriosa

Donna economica, rendita sicura. Kobieta oszczędna, pewny zysk.

Dove non c'è donna, non c'è casa. Gdzie nie ma kobiety, nie ma domu.

Casa senza donna, barca senza timone. Dom bez kobiety, łódź bez steru.

Chi fila e fa filare, buona massaia si fa chiamare. Która przędzie i każe prząść, ta nazywa się dobrą gospodynią.

Il sacco l'uomo lo empie e la donna ne dispone. Mężczyzna napelnia worek, a kobieta nim dysponuje.

La donna che vale governa la casa. Kobieta wartościowa rządzi domem.

La donna di casa è sempre una bella donna. Gospodyni domowa jest zawsze piękną kobietą.

La donna di casa non perde mai tempo. Pani domu nigdy nie traci czasu.

La donna di buon costume tiene alla conocchia e al fuso. Dobrej gospodyni zależy na kądzieli i na wrzecionie.

Piglia casa con focolare e donna che sappia filare. Bierz dom z kominkiem i kobietę, która umie prząść.

W przytoczonych egzemplifikacjach ukazuje się kobietę jako dobrą gospodynię, która nie traci czasu (np. *La donna da casa non perde mai tempo*), umie zająć się obowiązkami domowymi (m.in. potrafi prząść: *Piglia casa con focolare e donna che sappia filare. Bierz dom z kominkiem i kobietę, która umie prząść*) oraz tworzy dom (np. *Dove non c'è donna, non c'è casa. Gdzie nie ma kobiety, nie ma domu*). Widzimy zatem, że wzór kobiety pracowitej i oszczędnej pojawia się zarówno w perspektywie włoskiej, jak i polskiej.

O schludności, czystości kobiecej

Choć suknia szara, ale cnota cała.

Jaka pani, taka koszula na niej.

Małżeństwo potrzebuje trzech rzeczy: żeby mąż był dobry, żona czysta, dzieci posłuszne.

Zimna woda, kawał mydła zastępują wszelkie pachnidła.

Sulla pulizia e la purezza femminile

Anche se il vestito è grigio, la virtù è la stessa.

Come è la camicia, così è la signora che la porta.

Il matrimonio ha bisogno di tre cose: che il marito sia buono, la moglie pulita, i figli obbedienti.

Acqua fredda, un pezzo di sapone sostituiscono qualsiasi profumo.

W polskich przysłowiach docenia się kobiety czyste i schludne. Czystość fizyczna kojarzona była ze zdrowiem oraz moralnością, dlatego miała duże znaczenie.

Sulla pulitezza del corpo

Donna giovane, sana e pulita non fu mai brutta. Kobieta młoda, zdrowa i czysta nigdy nie była brzydka.

La donna netta è la meglio profumata. Kobieta czysta jest najlepiej uperfumowana.

L'onore della ragazza è il suo vestito pulito. Honor panny to jej czysta szata.

Meglio pulita, che azzimata. Lepiej czysta niż wystrojona.

Netta di fuori, netta di dentro. Czysta na zewnątrz, czysta wewnątrz.

We włoskim przysłowiach odnajdujemy aprobatę tych samych cech, co w ujęciu polskim. Według Włochów kobieta powinna być czysta. Jej zewnętrzna postać odpowiada życiu wewnętrznemu, o czym świadczy chociażby ostatnie z wymienionych przysłów.

O kobiecie zakochanej <i>Dziewczyna zakochana nie zna nad sobą pana.</i> <i>Kobieta czy kocha, czy nienawidzi – nigdy w miarę.</i> <i>Kobieta kocha albo nienawidzi, trzeciej możliwości brak.</i> <i>Rozum mężczyzną, białogłową afekt rządzi.</i>	Su una donna innamorata <i>Una ragazza innamorata non riconosce padrone su di lei.</i> <i>La donna, non importa se ama o odia, non ha mai una misura.</i> <i>Una donna ama o odia, non c'è una terza opzione.</i> <i>La ragione governa l'uomo, l'affetto la donna.</i>
--	--

Przysłowia polskie wskazują, że kobieta jest stworzona, by kochać, miłość nie jest jej obca. Co istotne, to często uczucie wpływa na jej decyzje i działanie – *Rozum mężczyzną, białogłową afekt rządzi*. Widzimy, że kobieta mocno angażuje się w uczucia (np. *Kobieta czy kocha, czy nienawidzi – nigdy w miarę*, *Kobieta kocha albo nienawidzi, trzeciej możliwości brak*) i nigdy w tej kwestii nie uwzględnia opinii innych osób (np. *Dziewczyna zakochana nie zna nad sobą pana*).

Sulla donna innamorata

A donna innamorata nessuna porta è serrata. Dla zakochanej kobiety żadne drzwi nie są zamknięte.

Donna innamorata, donna coraggiosa. Kobieta zakochana, kobieta odważna.

Donna innamorata crede a tutto. Zakochana kobieta wierzy we wszystko.

Donna sente e non pensa. Kobieta czuje a nie myśli.

Donna senza amore, rosa senza odore. Kobieta bez miłości jest jak róża bez zapachu.

Non c'è donna senza amore né vecchio senza dolore. Nie ma kobiety bez miłości tak, jak nie ma starca bez bólei.

Włoskie przysłowia podobnie widzą kobietę zakochaną. Uwzględnia się wizję kobiety jako tej stworzonej do miłości (*Non c'è donna senza amore né vecchio senza dolore*, *Donna senza amore e rosa senza odore*) i mocno angażującej się w to uczucie (*Donna amorosa, donna coraggiosa*). Poza tym podkreśla się, że dla zakochanej kobiety nie ma rzeczy niemożliwych. Należy jeszcze podkreślić, iż paremie włoskie są liczniejsze niż polskie. Stereotyp kobiety kochającej mimo wszystko i wbrew wszystkim ma swoje korzenie w historii i literaturze, dlatego też tak mocno odbija się w językach różnych narodów.

Miejsce kobiety jest w domu <i>Babska droga od pieca do proga. Chłop do cepów, baba do kądzieli. Chłop do kielni, baba do patelni. Dziewczyna często widywana, jak często noszona suknia, nie jest szanowana. Kotka i żona ma siedzieć doma.</i>	Il posto di una donna è in casa <i>La stradadi una donna è dai fornelli alla soglia. L'uomo al correggiato, la donna alla rocca. L'uomo alla cazzuola, la donna alla padella. Una ragazza vista spesso, come un vestito indossato spesso, non viene rispettata. Il gatto e la moglie devono stare a casa.</i>
---	---

Według polskich przysłów kobieta powinna przebywać przede wszystkim w domu. Można powiedzieć, że dom jest środowiskiem naturalnym dla płci żeńskiej. Jednak takich paremii nie ma dużo, a sytuacje opowiadające o wyjściu kobiety z domu nie są w polskiej paremiologii piętnowane.

Il posto della donna è a casa

*Alla donna che anda, tagliale la gamba. Kobięcie, która wychodzi z domu, obetnij nogę.
Chi ama la moglie, la tiene in casa. Kto żonę kocha, ten trzyma ją w domu.
Donne e galline per troppo andar si perdono. Kobiety i kury gubią się, jeśli idą za daleko.
La donna che se ne sta in casa sua, fa poca figura, ma fa buoni affari. Kobieta, która pozostaje
w swoim domu, nie zaistnieje wśród innych, ale czyni dobre rzeczy.
La donna che sta in casa, per quanto sia da poco, fa grandi cose. Kobieta, która pozostaje w domu,
nawet nienajlepsza, czyni w tym domu wielkie rzeczy.
La donna da casa è sempre una bella donna. Gospodyni domowa jest zawsze piękną kobietą.
La donna da casa non perde mai tempo. Pani domu nigdy nie traci czasu.
Ragazza non custodita presto smarrita. Dziewczyna niepilnowana, szybko się zagubi*

Włoskie przysłowia bardziej niż polskie zwracają uwagę na to, że miejsce kobiety jest w domu. Świadczy o tym większa liczba przysłów oraz ich wydźwięk. We Włoszech mocniej podkreśla się, że poza domem kobieta gubi się i jest narażona na niebezpieczeństwo, jak utrata czci. Dawniej mawiało się nawet, że młode dziewczyny, które zbyt często wychodzą z domu, mają małe szanse na wyjście za mąż. Jak wskazuje Sylwia Skuza, „Młodzi mężczyźni chętnie zagadywali takie panny na ulicy czy w teatrze, ale na małżonki wybierali sobie te, które siedziały w domu i bywały widziane tylko podczas niedzielnej mszy” (Skuza 2012: 94).

Kobieta powinna być podporządkowana mężczyźnie <i>Biada temu domowi, gdzie żona przewodzi mężowi. Gdzie baba rządzi, tam czeladź błądzi. Gdzie baba rządzi, tam diabeł błądzi. Gdzie baba rządzi, tam rozum błądzi. Mąż doradza, a przy żonie władza. Mąż głowa, żona szyja, co głową wywija. Mąż głową domu, a żona szyją. Źle, kiedy kogut na grzędzie milczy, a kura pieje.</i>	La donna deve essere subordinata all'uomo <i>Guai alla casa dove la moglie governa il marito. Dove comanda la donna, si perde il servo. Dove comanda la donna, si perde il diavolo. Dove comanda la donna, si perde la mente. Consiglio del marito per la moglie è comando. Il marito è la testa e la moglie è il collo che fa ruotare la testa. Il marito della casa è il capo, la moglie il collo. Male quando il gallo sul trespole tace e la gallina invece canta.</i>
---	--

Jak już zostało wcześniej wspomniane, przysłowia odzwierciedlają dawny sposób postrzegania świata. Dlatego też widzimy w paremiologii wpływ kultury patriarchalnej, do której należą Polska i Włochy. Z tej przyczyny pojawiają się przysłowia, które mówią o tym, że kobieta powinna być podporządkowana mężczyźnie. Jednak należy podkreślić, iż po pierwsze, w ujęciu polskim nie ma dużo paremii uwzględniających taki stan rzeczy, a po drugie, notuje się określenia wskazujące, że prawdziwą władzę ma kobieta (porównana do szyi), a mężczyzna ma ograniczone działanie (porównuje się go do głowy). Wskazanie, że to kobieta dzierży rzeczywistą kontrolę w domu, może mieć w polskich przysłowiach wydźwięk nieco humorystyczny, ale też poważny. Nie jest to nic, co miałoby doprowadzać mężczyzn do wstydu.

La donna deve essere sottomessa all'uomo

A casa mia sono il re, ma chi comanda è mia moglie. W moim domu jestem królem, ale tym, kto mną rządzi, jest moja żona.

Alla donna la natura non ha dato di comandare. Natura nie pozwala kobiecie przewodzić.

Amara quella casa dove canta la gallina. Gorzki ten dom, w którym kura pieje.

Chi si governa per consiglio di donne, non può durare. Kto pozwala sobą rządzić pod wpływem kobiet, ten długo się nie utrzyma.

Consiglio femminile, o è caro o è vile. Rada niewiast albo droga, albo nędzna.

In casa non c'è pace quando gallina canta e gallo tace. W domu nie ma spokoju, kiedy kura pieje, a kogut milczy.

We włoskich przykładach również obserwujemy wizję kobiety podporządkowanej mężczyźnie, co wynika z kultury patriarchy. Jednak w ujęciu włoskim przysłowia dotyczące tego tematu częściej się pojawiają i mają (znowu) mocniejszy wydźwięk. W przykładach widzimy też, że w obu językach występują podobne ujęcia, czyli porównanie mężczyzny do koguta, a kobiety do kury.

Życie bez kobiety jest smutne i puste

Cóż by Adam poradził, gdyby Bóg Ewę w raju nie posadził.

Chłop w domu głowa, ale jego sercem jest białogłowa.

Czujesz się słaby, jak nie masz baby.

Dom bez kobiety jest jak karczma bez wódki.

Z kobietami wielka bieda, lecz bez kobiet żyć się nie da.

La vita senza una donna è triste e vuota

Cosa mai avrebbe fatto Adamo se Dio non avesse messo Eva nel paradiso.

L'uomo è la testa della casa, ma il suo cuore è una donna.

Ti senti debole quando non hai una donna.

Una casa senza donna è come una taverna senza vodka.

Avere a che fare con le donne è una grande miseria, ma senza non si può vivere.

Z przytoczonych przykładów wynika, że życie bez kobiety jest negatywnie oceniane, to znaczy jest smutne, puste, czegoś w nim brakuje. Życie bez kobiety traci na wartości i staje się dla mężczyzny uciążliwe.

La vita senza una donna è triste e vuota

Casa senza donna impoverisce. Dom bez kobiety ubożeje.

Chi da donna è amato, è ricco e fortunato. Ten, kto jest kochany przez kobietę – jest bogaty i szczęśliwy.

*Dove non c'è donna non c'è casa. Gdzie nie ma kobiety, tam nie ma domu.
L'uomo senza donna è un albero senza foglie. Mężczyzna bez kobiety jest jak drzewo bez liści.
Una sala senza donne è un giardino senza fiori ed un cielo senza stelle. Pokój bez kobiet jest jak ogród bez kwiatów i niebo bez gwiazd.
Vivere senza donna è una sofferenza penosa. Życie bez kobiety jest bolesną karą.*

Podobnie kwestię tę ocenia się we włoskim ujęciu. Tutaj również obserwujemy paremie mówiące o tym, że brak kobiety nie służy ani mężczyźnie, ani domowi. Obecność kobiety i jej miłość są ważne, a bez nich świat nie wygląda tak, jak powinien.

Narodowości w paremiach

*L'italiana finge, la francese inganna, l'inglese tace, la tedesca spiega. Włoszka udaje, Francuzka zwodzi, Angielka milczy, Niemka wyjaśnia.
Le donne spagnuole, greche e italiane nascono innamorate. Hiszpanki, Greczynki i Włoszki rodzą się zakochane.
Le italiane e le francesi amano sino alla fine della luna di miele, le inglesi tutta la vita, le tedesche eternamente. Włoszki i Francuzki kochają aż do miesiąca miodowego, Angielki całe życie, Niemki na wieczność.
Le italiane e le francesi chiacchierano, le inglesi parlano, le tedesche ragionano. Włoszki i Francuzki paplają, Angielki mówią, Niemki myślą.
Le italiane e le francesi conducono le loro figlie ai balli, le inglesi in chiesa, le tedesche in cucina. Włoszki i Francuzki prowadzą swoje córki na tańce, Angielki do kościoła, Niemki do kuchni.
Le italiane e le francesi vestono con gusto, le tedesche con semplicità, le inglesi con trascuratezza. Włoszki i Francuzki ubierają się gustownie, Niemki z prostotą, Angielki niedbale*

Jak widać, porównanie kobiet pochodzących z różnych narodów często pojawia się w paremiologii włoskiej. Całkiem inaczej jednak kwestia ta wygląda w paremiologii polskiej, w której w ogóle nie uwzględnia się narodowości kobiet. Nie znajdziemy zatem polskich przykładów mówiących o kobietach należących do różnych narodowości.

5. Negatywny obraz kobiety

O pięknej kobiecie <i>Gdy masz dom za mały, kobietę za piękną, a dzieci za mądre – to masz więcej przykrości niż radości. Kawa nie może być nigdy za mocna, a kobieta za piękna. Ogień pali z bliska, piękna kobieta z daleka i z bliska. Piękna na zewnątrz, fałszywa wewnątrz. Piękność przemienie, cnota nie zginie. Piękność zwierchnia omylna. Rozumu Bóg do urody nie przywiązał. Ucho, nie oko, ma wybierać żonę. Uroda ciała – rzecz to jest nietrwała. Wygląda jak anioł, a ma diabła w sercu.</i>	A proposito di una bella donna <i>Quando hai una casa troppo piccola, una donna troppo bella e dei figli troppo intelligenti, hai più fastidi che gioie. Il caffè non è mai troppo forte, una donna non è mai troppo bella. Il fuoco brucia solo da vicino, una bella donna da lontano e da vicino. Bella fuori, falsa dentro. La bellezza passerà, la virtù non perirà. La bellezza esteriore fa ingannare. Dio non ha legato la ragione alla bellezza. L'orecchio, non l'occhio, deve scegliere la moglie. La bellezza del corpo è una cosa deperibile. Sembra un angelo, ma ha un diavolo nel cuore.</i>
---	---

W tej części znowu mamy do czynienia z pięknem kobiet, które może być oceniane negatywnie. Przysłowia wskazują, że gdy kobieta jest piękna lub zbyt piękna, to często jest to problem dla męża (np. *Gdy masz dom za mały, kobietę za piękną, a dzieci za mądre – to masz więcej przykrości niż radości*). Poza tym łączy się piękno zewnętrzne z brakiem rozumu (*Rozumu Bóg do urody nie przywiązał*) oraz negatywnymi cechami charakteru (*Piękna na zewnątrz, fałszywa wewnątrz*). Wskazuje się też, że uroda przemija, nie jest dana kobiecie na zawsze.

Sulle belle donne

A donna di gran bellezza dalle poca larghezza. Kobiecie wielkiej urody daj niewiele swobody.

Bella fuori, e cattiva nell'animo. Piękna na zewnątrz, zła w duszy.

Bella fuori, brutta dentro. Piękna na zewnątrz, brzydka od środka.

Bella donna, cattiva testa. Piękna kobieta, zła głowa.

Bella testa è spesso senza cervello. Piękna głowa często jest bez mózgu.

Belle donne e castelli di frontiera sempre all'erta. Piękne kobiety i przygraniczne zamki zawsze muszą mieć się na baczności.

La bellezza è come un fiore che nasce e presto muore. Uroda jest jak kwiat, który rozkwita i szybko umiera.

We włoskich paremiach widzimy taki sam sposób myślenia, co w perspektywie polskiej. Te same kwestie ocenia się w ten sam sposób. Podkreśla się zatem przemijanie urody, jej powiązanie z głupotą lub z negatywnymi cechami charakteru. Polacy i Włosi są zatem zgodni pod tym względem.

O brzydkiej kobiecie

Brzydka jak noc.

Brzydka jak nieszczęście.

Każda Kaśka trafi na swego Jaśka.

Każda potwora znajdzie swego amatora.

Nie pomoże mydło, woda, kiedy brzydka uroda.

Zgasiwszy świecę, wszystkie niewiasty jednaki.

Sulle donne brutte

Brutta come la notte.

Brutta come la miseria.

Ogni Kaśka troverà il suo Jasiek.

Ogni mostro troverà il suo amatore.

L'acqua e il sapone non aiutano quando il fisico è brutto.

Quando si spegne la candela, tutte le donne sono uguali.

W polskich przysłowiaach negatywnie ocenia się kobietę brzydką. Jednak należy zaznaczyć, że brak urody u kobiety nie jest sytuacją beznadziejną. Jak wskazują polskie paremie, każda kobieta, nawet ta brzydka, znajdzie swojego wybranka, a sama uroda nie jest najważniejsza.

Sulle donne brutte

A chi piaccion le belle, a chi le brutte: così le donne si maritan tutte. Jednemu się podobają piękne, innemu brzydkie; w ten sposób wszystkie kobiety wychodzą za mąż.

A lume spento è pari ogni bellezza. Przy zgaszonym świetle każda uroda jednakowa.

Al buio, tutte le donne sono a un modo. W ciemności, wszystkie kobiety są jednakowe.

Chi ha la donna brutta, è sicuro che è sua tutta. Kto ma brzydką kobietę, ten jest pewien, że ona cała należy do niego.

Chi per denari sposa una brutta, non trova confessore che lo assolva. Kto dla pieniędzy poślubia brzydulę nie znajdzie spowiednika, który da mu rozgrzeszenie.

Non vi è pentola sì brutta che non trovi il suo coperchio. Nie ma tak brzydkiego garnka, który nie znalazłby swojej pokrywki.

Podobnie klarują się przykłady z języka włoskiego. Pomimo tego, że brzydotę ocenia się negatywnie, przysłowia świadczą o tym, że z brzydką kobietą mężczyzna będzie miał więcej spokoju. W przysłowia włoskich widzimy taką samą wizję kobiet, co w przypadku języka polskiego: kobiety, które nie grzeszą urodą, mogą liczyć na małżeństwo, a sama uroda nie jest najważniejsza.

Kobieta jest zła i niebezpieczna <i>Adam na Ewę, Ewa na węża spędza, a grzech zostaje.</i> <i>Do kobiety i do konia z przodu się przystępuje.</i> <i>Na Boże Ciało robak w kapustę, diabeł w babę wchodzi, a czarownica mleko krowom zabiera.</i> <i>Nie ma mięsa bez kości, a baby bez złości.</i> <i>Z babą zła sprawa.</i> <i>Zła jak pokrzywa.</i> <i>Żeś białogłową z kości stworzył Panie, niejednemu też kością w gardle stanie.</i> <i>Żmija jedna.</i>	La donna è cattiva e pericolosa <i>Adamo dà la colpa a Eva, Eva al serpente, e il peccato rimane.</i> <i>Alla donna e al cavallo si guarda da davanti.</i> <i>Al Corpus Domini il verme entra nel cavo- lo, il diavolo nella donna e la strega prende il latte dalle mucche.</i> <i>Non c'è carne senza ossa, né donna senza rabbia.</i> <i>Con le donne va a finire sempre male.</i> <i>Brutta come l'ortica.</i> <i>Se hai fatto la donna partendo da un osso, Signore, sarà un osso nella gola di molti.</i> <i>È una vipera.</i>
---	--

Jak widać, kobieta jest utożsamiana ze złem. Ujawnia się to nie tylko w paremiach, ale i w różnych tekstach. Wskazuje się bowiem, że kobieta częściej niż mężczyzna jest przedstawiana w baśniach jako postać związana ze złem i siłami nieczystymi – jest czarownicą, wiedźmą, macochą. Jak przyznaje Sylwia Skuza, „Także w malarstwie, klęski żywiołowe, pomory, epidemie najczęściej przedstawiane były alegorycznie pod postacią kobiety” (Skuza 2012: 121). Obraz złej kobiety wydaje się mocno zakorzeniony w kulturze. W przysłowia, zarówno polskich, jak i włoskich, notujemy odniesienia biblijne do Ewy, wskazujące na pewną uniwersalność problemu.

La donna e cattiva e pericolosa

Acqua, fumo e mala femmina cacciano la gente di casa. Woda, dym i zła niewiasta wypędzą człowieka z domu.

Chi dice donna, dice danno. Kto mówi kobieta, mówi szkoda.

Con le donne i guai non mancano mai. Z kobietami nigdy nie brakuje problemów.

Col fuoco, con la donna e con il mare, c'è poco da scherzare. Z ogniem, kobietą i morzem nie ma żartów.

Dal mare nasce il sale, dalla donna ogni male. Od morza bierze się sól, a od kobiety wszelkie zło.

Tutte le donne son figlie di Eva. Wszystkie kobiety są córkami Ewy.

Włoskim i polski sposób widzenia kobiety jako tej związanej ze złem jest tożsamy. We włoskich przysłowia częściej porównuje się kobietę do żywiołów. Jawi się ona zatem jako nieopanowana, zła siła, która może przynieść (szczególnie mężczyznom) kłopoty. Warto podkreślić, iż w obu językach odnotowano dość dużą liczbę przysłów odnoszących się do kobiecego zła – widocznie był to często pojawiający się motyw.

O kobiecie sprytniej, kłamliwej, przebiegłej i fałszywej <i>Ani na wsi, ani w mieście nie trzeba wierzyć niewieście.</i> <i>Baba w płaczu, mężczyzna w pałaszu szuka obrony.</i> <i>Gdzie diabeł nie może, tam babę pośle.</i> <i>Łzy – broń kobieca.</i> <i>Nie ma tak głupiej baby, aby najmądrszego chłopca w pole nie wyprowadziła.</i> <i>Nie wierz niewieście, by też i martwa była.</i> <i>Potrzeba barzo tęgiej logiki, byś wyrozumiał niewieście szyki.</i> <i>Trzem osobom nie należy wierzyć: kobiecie, gdy płacze, kupcowi, gdy przysięga i pijakowi, gdy się modli.</i>	Sulle donne astute, ingannevoli, furbe e/o false <i>Né in campagna né in città si può credere a una donna.</i> <i>Dove c'è una donna in lacrime, l'uomo si difende con la sciabola.</i> <i>Dove il diavolo non arriva, manderà la donna.</i> <i>Le lacrime sono l'arma di una donna.</i> <i>Non c'è donna così stupida da non mettere il più saggio uomo nei guai.</i> <i>Non credete ad alcuna una donna, nemmeno quella morta.</i> <i>Ci vuole molta logica per capire i modi di fare di una donna.</i> <i>Ci sono tre persone a cui non bisogna credere: una donna quando piange, un mercante quando giura e un ubriaccone quando prega.</i>
--	---

Spryt i przebiegłość to kolejne cechy przypisywane kobiecie w paremiologii polskiej. W paremiach kobiety przedstawiane są jako kłamliwe i sprytnie osoby, które dzięki tym negatywnym cechom zdobywają swój cel. Szczególnie często mówi się o łzach kobiety, które są nieszczerze i stanowią broń przeciw mężczyźnie.

Sulla donna furba, menzognera e falsa

A caval che suda, a uomo che giura e a donna piangente, non creder niente. Koniowi, który się poci, mężczyźnie, który przysięga i płaczącej kobiecie, nigdy nie wierz.
A donna piangente non credere niente. Płaczącej kobiecie w nic nie wierz.
A una donna non credere neanche se muore. Kobiecie nie wierz nawet jeśli jest martwa.
Femmina piange da un'occhio e dall'altro ride. Niewiasta jednym okiem płacze, a drugim się śmieje.
La donna lacrima – non piange. Kobieta łzawi – nie płacze.
Le donne credono che a parlar francamente è come andar nude. Kobiety wierzą, że mówić prawdę to jak chodzić nago.
Le donne dicono sempre il vero, ma non lo dicono mai intero. Kobiety zawsze mówią prawdę, ale nigdy nie mówią jej całej.

We włoskich przysłowiach również prezentuje się kobiety przede wszystkim jako te, którym nie można ufać. Poza tym zwraca się uwagę na nieszczerze łzy kobiet i ich kłamliwy charakter. Jak widać zatem, negatywny obraz kobiety w języku włoskim i polskim opiera się na eksponowaniu tych samych kwestii.

Kobieta jako kłótniwa, gaduła, wścibska plotkarka <i>Baba w progi, cisza w nogi. Babska ciekawość jest jak beczka bez dna. Gdzie babów cztery, tam jarmark szczery. Łatwiej sto zegarków niż dziesięć bab zgodzić. Po całym mieście chodzą plotki niewieście.</i>	Donna litigiosa, chiacchierona, ficcanaso <i>Donna sulla soglia di casa, silenzio se ne va. La curiosità di una donna è come un barile senza fondo. Dove ci sono quattro donne, c'è un mercato. È più facile che si mettano d'accordo cento orologi che dieci donne. In tutta la città corrono le voci delle donne.</i>
--	--

Przypisywanie kobietom cech takich jak gadulstwo, plotkarstwo i kłótniwość jest bardzo mocno utrwalone w języku, i to zarówno polskim, jak i włoskim. Sugeruje się, że cechy te są u kobiet wrodzone.

Donna litigiosa, chiacchierona, pettegola, curiosa

Bastano tre donne a fare un mercato. Wystarczy trzy kobiety, aby zrobić rynek.

Ciò che hai detto a una è come se l'avessi detto a tutte. Jeśli co powiedziałeś jednej to tak, jakbyś to powiedział wszystkim.

Donna che non sia ciarlieria o non si trova o non è donna intera. Kobieta, która nie jest gadatliwa albo nie istnieje, albo nie jest prawdziwą kobietą.

Le chiacchiere delle donne sono come le ciliege, a mangiarne una diventano dieci. Pogaduszki kobiet są jak czereśnie, je się jedną i kończy na dziesięciu.

Tre donne fanno un mercato, e quattro fanno una fiera. Trzy kobiety tworzą rynek, a cztery targowisko.

Ekspozowanie negatywnych cech jak gadulstwo, plotkarstwo czy kłótniwość widoczne jest także we włoskich paremiach. Warto zauważyć, że w przysłowiaach włoskich i polskich notuje się odniesienie do *rynku* czy *targu* – miejsca te musiały być charakterystyczne dla kobiecych rozmów zarówno we Włoszech, jak i w Polsce.

O kobiecie uczonej i o kobiecie głupiej <i>Baba ma tyle rozumu co kura; a mądra baba tyle, co dwie kury. Białogłowie pstro w głowie. U kobiety włos długi, rozum krótki. Ukończyła wyższą szkołę gotowania na gazie.</i>	Sulla donna dotta e sulla donna stupida <i>Una donna ha tanto buon senso quanto una gallina: una donna saggia, quanto due. Nella testa di una donna ci sono varie stranezze. Le donne hanno i capelli lunghi e la ragione corta. Si è diplomata alla scuola superiore di cucina a gas.</i>
--	--

W przysłowiaach polskich negatywnie ocenia się zarówno kobietę wykształconą, czyli mądrą, tę która coś wie i umie, jak i kobietę głupią, czyli niewykształconą, która nie ma wiedzy na żaden temat. Przysłowia świadczą o tym, że mężczyzna bał się kobiety wykształconej (jako że mogła być mądrzejsza od niego), a zarazem wyśmiewał kobietę o mniejszym ilorazie inteligencji. Rozum kobiety w paremiach jest porównywany z rozumem różnych zwierząt oraz odnoszony do długości włosów – taka perspektywa jest wspólna dla Polaków i Włochów.

Sulla donna dotta e sulla donna stupida

Da una donna a una mucca, ci corre un par di corna. Różnica między kobietą a krowią jest taka, że kobiecie brakuje rogów.

Donna dotta e minestra salata disturbano il palato. Uczona kobieta i przesolona zupa szkodzą podniebieniu.

La donna ha il giudizio d'una gallina. Kobieta ma rozsądek kury.

La donna ha molti capelli e poco cervello. Kobieta ma wiele włosów, ale mało rozumu.

Le donne hanno i capelli lunghi e il cervello corto. Kobiety mają długie włosy i krótki rozum.

Una donna, un'oca e un tacchino hanno tanto giudizio per uno. Kobieta, gęś i indyk mają tyle rozsądku, co starcza na jedno.

We włoskich przysłowiaach odnotowujemy zatem to same ujęcie, które występuje w polskich paremiach. Odniesienie do długości włosów oraz porównanie do innych zwierząt to wspólne cechy paremiologii włoskiej i polskiej w negatywnym określaniu kobiet.

O zmienności kobiecej

Kobieta zmienna jest.

Trzymać kobietę za słowo, a węgorza za ogon – na jedno wychodzi.

U niewiasty między „tak” a „nie” nawet włosu nie przewleciesz.

Umysł niewieści nie ma stałości

Sulla volubilità femminile

La donna è mobile.

Tenere una donna per la sua parola e un'anguilla per la sua coda è la stessa cosa.

Con una donna, non si può nemmeno tirare un cappello tra un “sì” e un “no”.

La mente di una donna non ha costanza

Jedną z negatywnych cech kobiecych wspólnie wskazywanych przez Polaków i Włochów jest zmienność. Co ciekawe, pierwsze z wymienionych polskich przysłów powstało pod wpływem języka włoskiego, a dokładniej jako tłumaczenie *La donna è mobile*. Polacy często używają tego określenia, i to zarówno w wersji polskiej, jak i w wersji włoskiej, pomimo że przeciętny Polak niekoniecznie zna język włoski. Niektórzy wskazują, że podobny wydźwięk mają słowa bohatera *Dziadów* Adama Mickiewicza, Gustawa, który wypowiedział się o kobietach w następujący sposób: *Kobieto, puchu marny, ty wietrzna istoto!*

Sulla volubilità femminile

La donna è mobile, qual piuma al vento, muta d'accento e di pensier. Kobieta zmienna jest, jak piórko na wietrze, zmienna w mowie i w myśli.

Chi dice donna, dice volubilità. Kto mówi kobieta, mówi zmienność.

Chi piglia l'anguilla per la coda e la donna per parola, può dire non tener nulla. Kto łapie węgorza za ogon i kobietę za słowo może powiedzieć, że niczego nie trzyma.

Donna e vento cambiano ogni momento. Kobieta i wiatr zmieniają się w każdym momencie.

Jak widać, wśród Włochów i Polaków panuje przekonanie o zmienności kobiecej natury. W tej grupie przysłów warto zwrócić szczególną uwagę na pierwsze z wymienionych. Paremia ta pochodzi z języka łacińskiego. W pierwowzorze brzmi *Varium et mutabile semper femina*, a wywodzi się z *Eneidy*. Powiedzenie zostało wykorzystane w dramacie Victora Hugo pt. *Le roi s'amuse* (akt IV, scena 2), wystawionym po raz pierwszy w 1832 r. Następnie słowa te zostały rozpowszechnione dzięki włoskiemu librettu *Rigoletto* autorstwa Francesco Maria Piave, z muzyką Giuseppe Verdiego (akt III, scena 2). Z biegiem czasu to zdanie przedostało się do wszystkich języków europejskich.

6. Podsumowanie

Obraz kobiety wyłaniający się z paremiologii włoskiej i polskiej jest w przeważającej części tożsamy u obu narodów. Mamy często takie same wizje, wyrażone podobnymi ujęciami lub porównaniami. Sposób widzenia świata odzwierciedlony w obu językach świadczy zatem o nas jako o pewnej wspólnocie.

Bibliografia

Skuza S., 2012, *Stereotypowy obraz kobiety w paremiach oraz frazeologii polskiej i włoskiej*, Poznań: Instytut Naukowo – Wydawniczy Maiuscula.

Bibliografia uzupełniająca

Bogucka M., 2006, *Gorsza pleć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa: Wydawnictwo Trio.

Boksański Z., 1997, *Stereotypy a kultura*, Wrocław: Wydawnictwo Leopoldinum.

Cuomo M., 1931, *La donna nei proverbi*, Salerno: Di Giacomo Editori.

Czekierda F., 2011, *Kobieta w aforyzmach, przysłowiach i powiedzeniach*, Warszawa: Wydawnictwo Bellona.

De Falco R., 1994, *La donna nei detti napoletani*, Roma: Tascabili Economici Newton.

Masłowsky D. i W., 2003, *Przysłowia polskie i obce*, Warszawa: Świat Książki.

Skuza S., 2010, *Kobieta: matka, córka, panna, żona, teściowa, synowa i wdowa w przysłowach polskich i włoskich*, Brzeźnia Łąka: Wydawnictwo Poligraf.

■ **Magdalena Wismont**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0003-2010-8214>
■ magdalena.wismont@filologia.uni.lodz.pl
■

L'immagine della donna in italiano e in polacco sull'esempio delle paremie e dei fraseologismi

1. Paremia e fraseologismo – 1.1 Comprensione dei termini – 1.2 Stereotipi – 2. Fonte di esemplificazione – 3. Nomi di donne – 4. Immagine positiva della donna – 5. Immagine negativa della donna – 6. Conclusione

1. Paremia e fraseologismo

1.1. Comprensione dei termini

L'espressione fraseologica e la paremia sono combinazioni di parole che compaiono in ogni lingua. Un fraseologismo è definito come una combinazione fissa di parole che ha un significato figurato, cioè non derivato dai significati dei singoli elementi. Un proverbio, invece, è spiegato come una frase breve e spesso ripetuta che esprime un contenuto universale, trattata come suggerimento, avvertimento o commento di qualche situazione; spesso si indica il suo significato figurato. Indipendentemente dalla definizione che si può citare, i fraseologismi sono sempre considerati espressioni tipiche di una determinata lingua, intraducibili in un'altra lingua, e i proverbi – la saggezza delle nazioni. Si può tuttavia osservare che nei fraseologismi e nei proverbi possiamo osservare una visione comune del mondo dei nostri antenati. Quindi, non sarà qualcosa che ci rende diversi, quanto piuttosto qualcosa che ci può unire.

1.2. Stereotipi

Vale la pena ricordare che nei proverbi si tratta di stereotipi, cioè di una certa immagine di qualcuno o qualcosa, fissata nella coscienza di un gruppo, un modello che semplifica il mondo, che valuta (positivamente o negativamente) la realtà. Per questa ragione non bisogna considerare gli stereotipi o i proverbi o i fraseologismi come una valutazione oggettiva, un'opinione indiscutibile o semplicemente la verità.

2. Fonte di esemplificazione

In questa presentazione utilizzo proverbi e fraseologismi raccolti da Sylwia Skuza nel suo studio del 2012 *Stereotypowy obraz kobiety w paremiach oraz frazeologii polskiej i włoskiej* (L'immagine stereotipata della donna nella fraseologia polacca e italiana). Le espressioni selezionate saranno presentate come esemplificazioni del modo di vedere le donne visibile in polacco e in italiano.

3. Nomi di donne

Tuttavia cominciamo con i termini con cui una donna può essere chiamata. In ogni lingua, la gamma di questi termini è diversa. Così, in italiano abbiamo ad esempio le parole *donna*, *madonna*, *femmina*. Tra i lessemi che possono essere usati per chiamare una persona di genere femminile in polacco ci sono:

- *kobieta* – termine neutro, parola usata in situazioni ufficiali / *donna*;
- *dziewczyna* – termine neutro, che indica una giovane donna / *ragazza*;
- *baba* – parola un tempo neutra, oggi ha una connotazione peggiorativa;
- *niewiasta* – parola non utilizzata nel polacco moderno, un arcaismo;
- *białogłowa* – parola qualificata come arcaismo, non più utilizzata.

Le parole citate sono spesso utilizzate nelle paremie e nella fraseologia. Compiono come elementi costitutivi dei termini.

4. Immagine positiva della donna

Conosciamo innanzitutto le frasi che presentano un'immagine positiva della donna, cioè le questioni che vengono valutate positivamente nelle donne.

O pięknych kobietach

Grunt uroda, komu tej jednej nie dostaje, nie dadzą jej bogactwa ani obyczaje.

Kiedy się ożenić, to z ładną panną.

Któż gładkości nie hołduje, kogoż ona nie zwojuje.

Ma figurę jak Wenus.

Miło tam patrzeć, gdzie w nadobnym ciełe cnota z rozumem gniazdo sobie ściele.

Powiedz kobiecie, że jest piękna, a diabeł jej to powtórzy dziesięć razy.

Powiedz kobiecie, że jest piękna, a wkrótce stanie się głupia.

Uroda każdego zniewoli.

Uroda jak malowanie.

Uroda jest wymowna nawet kiedy milczy.

Uroda uciągnie więcej niż para wołów.

Sulle belle donne

La base è la bellezza, se una donna non ce l'ha, non gliela daranno né le ricchezze né i costumi.

Se vuoi sposarti, fallo con una bella fanciulla. Chi non adora la bellezza, chi non se ne lascia conquistare.

Ha un corpo da Venere.

È bello guardare dove la virtù e la ragione si annidano in un bel corpo.

Dite a una donna che è bella e il diavolo glielo ripeterà dieci volte.

Dite a una donna che è bella e diventerà presto stupida.

La bellezza rende tutti schiavi.

La bellezza è come la pittura.

La bellezza è eloquente anche quando tace.

La bellezza tira più di un paio di buoi.

Dalle parafrasi polacche emerge l'immagine di una donna che, soprattutto, deve essere bella. La bellezza è una qualità desiderabile nelle donne, ma anche la causa della debolezza di un uomo nei confronti di una donna (come nei proverbi *Któż gładkości nie hołduje, ko-goż ona nie zwojuje* [Chi non adora la bellezza, chi non se ne lascia conquistare] o *Uroda każdego zniewoli* [La bellezza rende ognuno schiavo]). È evidente che la vita può essere più facile grazie alla bellezza (*Uroda uciągnie więcej niż para wołów* [La bellezza tira più di un paio di buoi]). Inoltre va notato che la combinazione di bellezza e ragione (e virtù) compare nella paremia polacca, che viene valutata molto positivamente: *È bello guardare dove la virtù e la ragione si annidano in un bel corpo*.

Sulle belle donne

Bella di viso, bella di cuore. Piękna na twarzy, piękna sercem.

Bella donna sempre vince. Piękna kobieta zawsze zwycięża.

Bella faccia il cuore allaccia. Piękna twarz wiąże serce.

Bellezza e nobiltà danno ricchezza. Uroda i szlachetność dają bogactwo.

Chi ha la faccia buona si marita, e chi no rimane zitella. Ta, która ma ładną twarz – wychodzi za mąż, a ta która nie – pozostaje starą panną.

Chi nasce bella è maritata. Ta, która rodzi się piękna, rodzi się zamężna.

Chi nasce bella è mezza maritata. Ta, która rodzi się piękna, jest w połowie poślubiona.

Doma più la dolcezza che il ferro. Więcej wdziek działa niż oręż.

La bellezza è la dote migliore. Uroda jest najlepszym posagiem.

Le donne domandano se un uomo è gentile, onesto e discreto; gli uomini se una donna è bella.

Kobiety chcą wiedzieć, czy mężczyzna jest uprzejmy, uczciwy i dyskretny; mężczyźni chcą tylko wiedzieć, czy kobieta jest piękna.

Anche nei proverbi italiani si può notare che la qualità più importante di una donna dovrebbe essere la bellezza. Nella prospettiva italiana, non si parla della ragione e della bellezza di una donna (questo costituisce l'unica differenza nell'immagine della donna nella paremiologia italiana e polacca), mentre compaiono qualità come la *nobiltà*. Più spesso i proverbi italiani richiamano anche l'attenzione sulla possibilità di sposarsi. Inoltre entrambe le lingue suggeriscono che la bellezza consente a una donna di raggiungere o realizzare i propri obiettivi più rapidamente e facilmente.

O gospodarnej, pracowitej i oszczędnej kobiecie

Co gospodarz wozem przywiezie, to zła gospodyni garścią wyniesie.

Dobra gospodyni ma zawsze pełno w skrzyni.

Dobra gospodyni z wody mleko czyni.

Dobra żona jest dar Boży, ona szczęście w domu mnoży.

Gdy gospodyni do pracy skora, to i pełna komora.

Jak się chłop ożeni, ma stróża serca i kieszeni.

Każda gospodyni radość wszystkim czyni.

Która źle przedzie, męża mieć nie będzie.

Łatwiej cienko śpiewać, niżli cienko prząć.

Su una donna intraprendente, laboriosa e parsimoniosa

Ciò che il contadino porta con il carro, la cattiva casalinga lo porta via a manciate.

Una brava casalinga ne ha sempre in abbondanza nel suo forziere.

Una buona casalinga fa il latte dall'acqua.

Una buona moglie è un dono di Dio, moltiplica la felicità in casa.

Quando la casalinga è desiderosa di lavorare, la cantina è piena.

Quando un uomo si sposa, ha una custode del suo cuore e delle sue tasche.

Ogni casalinga rende tutti felici.

Se una donna fila male, non avrà marito.

È più facile cantare male che filare poco.

Sia i proverbi polacchi che quelli italiani indicano che la donna ha un ruolo importante nella creazione della casa e della famiglia. È evidente anche la tradizionale divisione dei compiti tra i membri della famiglia: l'uomo deve guadagnare, la donna deve occuparsi della casa (ad esempio, *Dobra żona jest dar Boży, ona szczęście w domu mnoży* [Una buona moglie è un dono di Dio, moltiplica la felicità in casa] o *Quando un uomo si sposa, ha un guardiano del suo cuore e delle sue tasche* [Jak się chłop ożeni, ma stróża serca i kieszeni]). La paremiologia mostra l'immagine di una donna come buona casalinga, che sa come occuparsi dei doveri domestici e moltiplicare i beni (ad esempio, *Dobra gospodyni ma zawsze pełno w skrzyni* [Una buona casalinga ha sempre la cantina piena]) – una donna di questo tipo è trattata come un modello. È interessante notare che la filatura è menzionata nella paremia polacca e italiana. Vale la pena notare l'inclusione di questa particolare attività nei proverbi per il fatto che compare anche nell'inno della città di Łódź. Nella storia delle paremiologie polacca e italiana, notiamo un termine identico in entrambe le lingue – *Anioł ogniska domowego* / *Angelo del focolare*. Questa frase si riferisce a una donna che è una buona governante, madre e moglie. Al giorno d'oggi, però, questo termine non viene più utilizzato, è stato dimenticato.

Sulla donna economica e laboriosa

Donna economica, rendita sicura. Kobieta oszczędna, pewny zysk.

Dove non c'è donna, non c'è casa. Gdzie nie ma kobiety, nie ma domu.

Casa senza donna, barca senza timone. Dom bez kobiety, łódź bez steru.

Chi fila e fa filare, buona massaia si fa chiamare. Która przędzie i każe prząć, ta nazywa się dobrą gospodynią.

Il sacco l'uomo lo empie e la donna ne dispone. Mężczyzna napelnia worek, a kobieta nim dysponuje.

La donna che vale governa la casa. Kobieta wartościowa rządzi domem.

La donna di casa è sempre una bella donna. Gospodyni domowa jest zawsze piękną kobietą.

La donna di casa non perde mai tempo. Pani domu nigdy nie traci czasu.

La donna di buon costume tiene alla conocchia e al fuso. Dobrej gospodyni zależy na kądzieli i na wrzecionie.

Piglia casa con focolare e donna che sappia filare. Bierz dom z kominkiem i kobietę, która umie prząć.

Le esemplificazioni citate mostrano la donna come una brava casalinga che non perde tempo (es. *La donna di casa non perde mai tempo*), sa occuparsi delle faccende domestiche (es. sa filare: *Piglia casa con focolare e donna che sa filare*) e fa una casa (ad esempio, *Dove non c'è donna, non c'è casa*). Vediamo quindi che il modello della donna industriosa e parsimoniosa compare sia nella prospettiva italiana che in quella polacca.

O schludności, czystości kobiecej <i>Choć suknia szara, ale cnota cała. Jaka pani, taka koszula na niej. Małżeństwo potrzebuje trzech rzeczy: żeby mąż był dobry, żona czysta, dzieci posłuszne. Zimna woda, kawał mydła zastępują wszel- kie pachnidła.</i>	Sulla pulizia e la purezza femminile <i>Anche se il vestito è grigio, la virtù è la stessa. Come è la camicia, così è la signora che la porta. Il matrimonio ha bisogno di tre cose: che il marito sia buono, la moglie pulita, i figli obbedienti. Acqua fredda, un pezzo di sapone sostitui- scono qualsiasi profumo.</i>
--	--

I proverbi polacchi apprezzano le donne pulite e ordinate. La pulizia fisica era associata alla salute e alla moralità ed era quindi di grande importanza.

Sulla pulitezza del corpo

Donna giovane, sana e pulita non fu mai brutta. Kobieta młoda, zdrowa i czysta nigdy nie była brzydka.

La donna netta è la meglio profumata. Kobieta czysta jest najlepiej uperfumowana.

L'onore della ragazza è il suo vestito pulito. Honor panny to jej czysta szata.

Meglio pulita, che azzimata. Lepiej czysta niż wystrojona.

Netta di fuori, netta di dentro. Czysta na zewnątrz, czysta wewnątrz.

Nei proverbi italiani troviamo un'approvazione delle stesse qualità della visione polacca. Secondo gli italiani la donna deve essere pura. Il suo aspetto esteriore corrisponde alla sua vita interiore, come dimostra quest'ultimo proverbio.

O kobiecie zakochanej <i>Dziewczyna zakochana nie zna nad sobą pana. Kobieta czy kocha, czy nienawidzi – nigdy w miarę. Kobieta kocha albo nienawidzi, trzeciej możliwości brak. Rozum mężczyznę, białogłową afekt rządzi.</i>	Su una donna innamorata <i>Una ragazza innamorata non riconosce padrone su di lei. La donna, non importa se ama o odia, non ha mai una misura. Una donna ama o odia, non c'è una terza opzione. La ragione governa l'uomo, l'affetto la donna.</i>
--	--

I proverbi polacchi indicano che una donna è fatta per amare, l'amore non le è estraneo. Significativamente, è spesso l'emozione a influenzare le sue decisioni e le sue azioni – *Rozum mężczyznę, białogłową afekt rządzi* [L'uomo lo governa la ragione, la donna l'affetto]. Possiamo notare che una donna è fortemente coinvolta nei suoi sentimenti (ad esempio, *Kobieta czy kocha, czy nienawidzi – nigdy w miarę* [Una donna, non importa se ama o odia, non ha mai una misura], *Kobieta kocha albo nienawidzi, trzeciej możliwości brak* [Una donna ama o odia, non c'è una terza opzione]) e non prende mai in considerazione l'opinione degli altri a questo proposito (ad esempio, *Dziewczyna zakochana nie zna nad sobą pana* [Una ragazza innamorata non conosce padrone su di lei]).

Sulla donna innamorata

A donna innamorata nessuna porta è serrata. Dla zakochanej kobiety żadne drzwi nie są zamknięte.

Donna innamorata, donna coraggiosa. Kobieta zakochana, kobieta odważna.

Donna innamorata crede a tutto. Zakochana kobieta wierzy we wszystko.

Donna sente e non pensa. Kobieta czuje a nie myśli.

Donna senza amore, rosa senza odore. Kobieta bez miłości jest jak róża bez zapachu.

Non c'è donna senza amore né vecchio senza dolore. Nie ma kobiety bez miłości tak, jak nie ma starca bez bólei.

I proverbi italiani vedono allo stesso modo una donna innamorata. È inclusa la visione di una donna fatta per l'amore (*Non c'è donna senza amore né vecchio senza dolore, Donna senza amore e rosa senza odore*) e fermamente impegnata in questo sentimento (*Donna amorosa, donna coraggiosa*). Inoltre si sottolinea che nulla è impossibile per una donna innamorata. Va inoltre sottolineato che le paremie italiane sono più numerose di quelle polacche. Lo stereotipo della donna che ama nonostante tutto e a dispetto di tutto affonda le sue radici nella storia e nella letteratura, ed è per questo che si riflette così fortemente nelle lingue di diverse nazioni.

Miejsce kobiety jest w domu <i>Babska droga od pieca do proga. Chłop do cepów, baba do kądzieli. Chłop do kielni, baba do patelni. Dziewczyna często widywana, jak często noszona suknia, nie jest szanowana. Kotka i żona ma siedzieć doma.</i>	Il posto di una donna è in casa <i>La strada di una donna è dai fornelli alla soglia. L'uomo al correggiato, la donna alla rocca. L'uomo alla cazzuola, la donna alla padella. Una ragazza vista spesso, come un vestito indossato spesso, non viene rispettata. Il gatto e la moglie devono stare a casa.</i>
--	---

Secondo i proverbi polacchi, una donna dovrebbe stare principalmente a casa. Si potrebbe dire che la casa è l'ambiente naturale per il genere femminile. Tuttavia non ci sono molte paremie di questo tipo e le situazioni che raccontano di una donna che esce di casa non sono stigmatizzate nella paremiologia polacca.

Il posto della donna è a casa

Alla donna che anda, tagliale la gamba. Kobięcie, która wychodzi z domu, obetnij nogę.

Chi ama la moglie, la tiene in casa. Kto żonę kocha, ten trzyma ją w domu.

Donne e galline per troppo andar si perdono. Kobiety i kury gubią się jeśli idą za daleko.

La donna che se ne sta in casa sua, fa poca figura, ma fa buoni affari. Kobieta, która pozostaje w swoim domu, nie zaistnieje wśród innych, ale czyni dobre rzeczy.

La donna che sta in casa, per quanto sia da poco, fa grandi cose. Kobieta, która pozostaje w domu, nawet nienajlepsza, czyni w tym domu wielkie rzeczy.

La donna da casa è sempre una bella donna. Gospodyni domowa jest zawsze piękną kobietą.

La donna da casa non perde mai tempo. Pani domu nigdy nie traci czasu.

Ragazza non custodita presto smarrita. Dziewczyna niepilnowana, szybko się zagubi.

I proverbi italiani sottolineano, più di quelli polacchi, che il posto della donna è in casa. Ciò è dimostrato dal maggior numero di proverbi e dalle loro sfumature. Nei proverbi italiani si sottolinea con più forza che fuori casa la donna si perde ed è esposta a pericoli come la

perdita dell'onore. In passato si diceva addirittura che le ragazze che escono di casa troppo spesso hanno poche possibilità di sposarsi. Come indica Sylwia Skuza, "I giovani uomini erano ansiosi di abbordare queste fanciulle per strada o a teatro, ma sceglievano come spose quelle che stavano a casa e si facevano vedere solo alla messa domenicale" (Skuza 2012: 94).

Kobieta powinna być podporządkowana mężczyźnie

Biada temu domowi, gdzie żona przewodzi mężowi.

Gdzie baba rządzi, tam czeladź błdzi.

Gdzie baba rządzi, tam diabeł błdzi.

Gdzie baba rządzi, tam rozum błdzi.

Mąż doradza, a przy żonie władza.

Mąż głowa, żona szyja, co głowę wywija.

Mąż głowę domu, a żona szyję.

Źle, kiedy kogut na grzędzie milczy, a kura pieje.

La donna deve essere subordinata all'uomo

Guai alla casa dove la moglie governa il marito.

Dove comanda la donna, si perde il servo.

Dove comanda la donna, si perde il diavolo.

Dove comanda la donna, si perde la mente.

Consiglio del marito per la moglie è comando.

Il marito è la testa e la moglie è il collo che fa ruotare la testa.

Il marito della casa è il capo, la moglie il collo.

Male quando il gallo sul trespolo tace e la gallina invece canta.

Come già detto, i proverbi riflettono un modo antico di vedere il mondo. Pertanto nella paremiologia si nota l'influenza della cultura patriarcale a cui appartengono la Polonia e l'Italia. Per questo motivo compaiono proverbi che affermano che la donna dovrebbe essere subordinata all'uomo. Tuttavia va sottolineato che, in primo luogo, non ci sono molte paremie polacche che tengano conto di questo aspetto e, in secondo luogo, si notano espressioni che indicano che il vero potere è detenuto dalla donna (paragonata al collo) e che l'uomo ha un'azione limitata (paragonato alla testa). L'indicazione che è la donna a detenere il vero controllo in casa può avere una sfumatura umoristica, ma anche seria, nei proverbi polacchi. Non è nulla che farebbe vergognare gli uomini.

La donna deve essere sottomessa all'uomo

A casa mia sono il re, ma chi comanda è mia moglie. W moim domu jestem królem, ale tym, kto mną rządzi, jest moja żona.

Alla donna la natura non ha dato di comandare. Natura nie pozwala kobiecie przewodzić.

Amara quella casa dove canta la gallina. Gorzki ten dom, w którym kura pieje.

Chi si governa per consiglio di donne, non può durare. Kto pozwala sobą rządzić pod wpływem kobiet, ten długo się nie utrzyma.

Consiglio femminile, o è caro o è vile. Rada niewiast albo droga, albo nędzna.

In casa non c'è pace quando gallina canta e gallo tace. W domu nie ma spokoju, kiedy kura pieje, a kogut milczy.

Anche negli esempi italiani si osserva la visione di una donna subordinata a un uomo, il che risulta dalla cultura del patriarcato. Tuttavia, nella rappresentazione italiana, i proverbi relativi a questo tema compaiono più frequentemente e hanno (di nuovo) toni più forti. Negli esempi si nota anche che in entrambe le lingue compaiono rappresentazioni simili, cioè che paragonano l'uomo a un gallo e la donna a una gallina.

Życie bez kobiety jest smutne i puste <i>Cóż by Adam poradził, gdyby Bóg Ewy w raju nie posadził.</i> <i>Chłop w domu głowa, ale jego sercem jest białogłowa.</i> <i>Czujesz się słaby, jak nie masz baby.</i> <i>Dom bez kobiety jest jak karczma bez wódki.</i> <i>Z kobietami wielka bieda, lecz bez kobiet żyć się nie da.</i>	La vita senza una donna è triste e vuota <i>Cosa mai avrebbe fatto Adamo se Dio non avesse messo Eva nel paradiso.</i> <i>L'uomo è la testa della casa, ma il suo cuore è una donna.</i> <i>Ti senti debole quando non hai una donna.</i> <i>Una casa senza donna è come una taverna senza vodka.</i> <i>Avere a che fare con le donne è una grande miseria, ma senza non si può vivere.</i>
---	---

Dagli esempi citati è chiaro che la vita senza una donna è vista negativamente, cioè è triste, vuota, vi manca qualcosa. La vita senza una donna perde il suo valore ed è difficile per l'uomo.

La vita senza una donna è triste e vuota

Casa senza donna impoverisce. Dom bez kobiety ubożeje.

Chi da donna è amato, è ricco e fortunato. Ten, kto jest kochany przez kobietę – jest bogaty i szczęśliwy.

Dove non c'è donna non c'è casa. Gdzie nie ma kobiety, tam nie ma domu.

L'uomo senza donna è un albero senza foglie. Mężczyzna bez kobiety jest jak drzewo bez liści.

Una sala senza donne è un giardino senza fiori ed un cielo senza stelle. Pokój bez kobiet jest jak ogród bez kwiatów i niebo bez gwiazd.

Vivere senza donna è una sofferenza penosa. Żyć bez kobiety jest bolesną karą.

La questione è valutata in modo simile nella prospettiva italiana. Anche qui osserviamo paremie che affermano che l'assenza di una donna non serve né all'uomo, né alla casa. La presenza di una donna e il suo amore sono importanti, e senza di essi il mondo non appare come dovrebbe.

Narodowości w paremiach

L'italiana finge, la francese inganna, l'inglese tace, la tedesca spiega. Włoszka udaje, Francuzka zwodzi, Angielka milczy, Niemka wyjaśnia.

Le donne spagnuole, greche e italiane nascono innamorate. Hiszpanki, Greczynki i Włoszki rodzą się zakochane.

Le italiane e le francesi amano sino alla fine della luna di miele, le inglesi tutta la vita, le tedesche eternamente. Włoszki i Francuzki kochają aż do miesiąca miodowego, Angielki całe życie, Niemki na wieczność.

Le italiane e le francesi chiacchierano, le inglesi parlano, le tedesche ragionano. Włoszki i Francuzki paplają, Angielki mówią, Niemki myślą.

Le italiane e le francesi conducono le loro figlie ai balli, le inglesi in chiesa, le tedesche in cucina. Włoszki i Francuzki prowadzą swoje córki na tańce, Angielki do kościoła, Niemki do kuchni.

Le italiane e le francesi vestono con gusto, le tedesche con semplicità, le inglesi con trascuratezza. Włoszki i Francuzki ubierają się gustownie, Niemki z prostotą, Angielki niedbale.

Come si può notare, il confronto tra donne di nazioni diverse compare spesso nella paremiologia italiana. Tuttavia la questione è ben diversa nella paremiologia polacca, che non prende affatto in considerazione la nazionalità delle donne. Non troviamo quindi esempi polacchi che parlino di donne appartenenti a diverse nazionalità.

5. L'immagine negativa della donna

O pięknej kobiecie <i>Gdy masz dom za mały, kobietę za piękną, a dzieci za mądre – to masz więcej przykrości niż radości.</i> <i>Kawa nie może być nigdy za mocna, a kobieta za piękna.</i> <i>Ogień pali z bliska, piękna kobieta z daleka i z bliska.</i> <i>Piękna na zewnątrz, fałszywa wewnątrz.</i> <i>Piękność przemienie, cnota nie zginie.</i> <i>Piękność zwierchnia omylna.</i> <i>Rozumu Bóg do urody nie przywiązał.</i> <i>Ucho, nie oko, ma wybierać żonę.</i> <i>Uroda ciała – rzecz to jest nietrwała.</i> <i>Wygląda jak anioł, a ma diabła w sercu.</i>	A proposito di una bella donna <i>Quando hai una casa troppo piccola, una donna troppo bella e dei figli troppo intelligenti, hai più fastidi che gioie.</i> <i>Il caffè non è mai troppo forte, una donna non è mai troppo bella.</i> <i>Il fuoco brucia solo da vicino, una bella donna da lontano e da vicino.</i> <i>Bella fuori, falsa dentro.</i> <i>La bellezza passerà, la virtù non perirà.</i> <i>La bellezza esteriore fa ingannare.</i> <i>Dio non ha legato la ragione alla bellezza.</i> <i>L'orecchio, non l'occhio, deve scegliere la moglie.</i> <i>La bellezza del corpo è una cosa deperibile.</i> <i>Sembra un angelo, ma ha un diavolo nel cuore.</i>
--	--

In questa parte di nuovo si tratta della bellezza femminile, che può essere giudicata negativamente. I proverbi indicano che quando una donna è bella o troppo bella, spesso rappresenta un problema per il marito (ad esempio, *Gdy masz dom za mały, kobietę za piękną, a dzieci za mądre – to masz więcej przykrości niż radości* [Quando hai una casa troppo piccola, una donna troppo bella e dei figli troppo intelligenti, hai più fastidi che gioie]). Inoltre la bellezza esteriore è legata a una mancanza di ragione (*Rozumu Bóg do urody nie przywiązał* [Dio non ha legato la ragione alla bellezza]) e a tratti caratteriali negativi (*Bella fuori, falsa dentro*). Si sottolinea anche che la bellezza passa, non è data a una donna per sempre.

Sulle belle donne

A donna di gran bellezza dalle poca larghezza. Kobiecie wielkiej urody daj niewiele swobody.

Bella fuori, e cattiva nell'animo. Piękna na zewnątrz, zła w duszy.

Bella fuori, brutta dentro. Piękna na zewnątrz, brzydka od środka.

Bella donna, cattiva testa. Piękna kobieta, zła głowa.

Bella testa è spesso senza cervello. Piękna głowa często jest bez mózgu.

Belle donne e castelli di frontiera sempre all'erta. Piękne kobiety i przygraniczne zamki zawsze muszą mieć się na baczności.

La bellezza è come un fiore che nasce e presto muore. Uroda jest jak kwiat, który rozkwita i szybko umiera.

Nelle paremie italiane vediamo lo stesso modo di pensare della prospettiva polacca. Le stesse questioni vengono valutate allo stesso modo. Così si sottolinea la caducità della bellezza, l'associazione con la stupidità o con i tratti negativi del carattere. Polacchi e italiani sono quindi d'accordo su questo punto.

O brzydkiej kobiecie <i>Brzydka jak noc.</i> <i>Brzydka jak nieszczęście.</i> <i>Każda Kaśka trafi na swego Jaśka.</i> <i>Każda potwora znajdzie swego amatora.</i> <i>Nie pomoże mydło, woda, kiedy brzydka uroda.</i> <i>Zgasiwszy świecę, wszystkie niewiasty jednaki.</i>	Sulle donne brutte <i>Brutta come la notte.</i> <i>Brutta come la miseria.</i> <i>Ogni Kaśka troverà il suo Jasiek.</i> <i>Ogni mostro troverà il suo amatore.</i> <i>L'acqua e il sapone non aiutano quando il fisico è brutto.</i> <i>Quando si spegne la candela, tutte le donne sono uguali.</i>
--	---

I proverbi polacchi valutano negativamente una donna brutta. Tuttavia va notato che la mancanza di bellezza di una donna non è una situazione senza speranza. Come indicano le paremie polacchi, ogni donna, anche quella brutta, troverà il suo prescelto, e la bellezza in sé non è la cosa più importante.

Sulle donne brutte

A chi piaccion le belle, a chi le brutte: così le donne si maritano tutte. Jednemu się podobają piękne, innemu brzydkie; w ten sposób wszystkie kobiety wychodzą za mąż.

A lume spento è pari ogni bellezza. Przy zgaszonym świetle każda uroda jednakowa.

Al buio, tutte le donne sono a un modo. W ciemności, wszystkie kobiety są jednakowe.

Chi ha la donna brutta, è sicuro che è sua tutta. Kto ma brzydką kobietę, ten jest pewien, że ona cała należy do niego.

Chi per denari sposa una brutta, non trova confessore che lo assolva. Kto dla pieniędzy poślubia brzydulę nie znajdzie spowiednika, który da mu rozgrzeszenie.

Non vi è pentola sì brutta che non trovi il suo coperchio. Nie ma tak brzydkiego garnka, który nie znalazłby swojej pokrywki.

Anche gli esempi italiani si spiegano similmente. Nonostante la bruttezza sia giudicata negativamente, i proverbi testimoniano che con una donna brutta l'uomo avrà più pace. Nei proverbi italiani vediamo la stessa visione delle donne che in Polonia: le donne che non peccano di bellezza possono contare sul matrimonio, e la bellezza in sé non è la cosa più importante.

Kobieta jest zła i niebezpieczna <i>Adam na Ewę, Ewa na węża spędza, a grzech zostaje.</i> <i>Do kobiety i do konia z przodu się przystępuje.</i> <i>Na Boże Ciało robak w kapustę, diabeł w babę wchodzi, a czarownica mleko krowom zabiera.</i> <i>Nie ma mięsa bez kości, a baby bez złości.</i> <i>Z babą zła sprawa.</i> <i>Zła jak pokrzywa.</i> <i>Żeś białogłową z kości stworzył Panie, niejednemu też kością w gardle stanie.</i> <i>Żmija jedna.</i>	La donna è cattiva e pericolosa <i>Adamo dà la colpa a Eva, Eva al serpente, e il peccato rimane.</i> <i>Alla donna e al cavallo si guarda da davanti.</i> <i>Al Corpus Domini il verme entra nel cavo-</i> <i>lo, il diavolo nella donna e la strega prende il latte dalle mucche.</i> <i>Non c'è carne senza ossa, né donna senza rabbia.</i> <i>Con le donne va a finire sempre male.</i> <i>Brutta come l'ortica.</i> <i>Se hai fatto la donna partendo da un osso, Signore, sarà un osso nella gola di molti.</i> <i>È una vipera.</i>
--	---

Come si può notare, la donna è identificata con il male. Questo si può notare non solo nelle paremie, ma anche in vari testi. Infatti viene indicato che la donna è più spesso dell'uomo rappresentata nelle fiabe come una figura associata a forze malvagie e impure – è una strega, una megera, una matrigna. Come ammette Sylwia Skuza, “Anche nella pittura i disastri naturali, le pestilenze e le epidemie erano più spesso rappresentati allegoricamente sotto la figura di una donna” (Skuza 2012: 121). L'immagine della donna cattiva sembra essere molto radicata nella cultura. Nei proverbi, sia polacchi che italiani, notiamo riferimenti biblici, ad Eva, che indicano una certa universalità del problema.

La donna e cattiva e pericolosa

Acqua, fumo e mala femmina cacciano la gente di casa. Woda, dym i zła niewiasta wypędzą człowieka z domu.

Chi dice donna, dice danno. Kto mówi kobieta, mówi szkoda.

Con le donne i guai non mancano mai. Z kobietami nigdy nie brakuje problemów.

Col fuoco, con la donna e con il mare, c'è poco da scherzare. Z ogniem, kobietą i morzem nie ma żartów.

Dal mare nasce il sale, dalla donna ogni male. Od morza bierze się sól, a od kobiety wszelkie zło.

Tutte le donne son figlie di Eva. Wszystkie kobiety są córkami Ewy.

I modi italiani e polacchi di vedere la donna come associata al male sono identici. Nei proverbi italiani, la donna è più spesso paragonata agli elementi. Appare quindi come una forza incontrollabile e malvagia che può portare problemi (soprattutto agli uomini). È degno di nota il fatto che in entrambe le lingue sia stato registrato un numero abbastanza elevato di proverbi che si riferiscono alla malvagità della donna: a quanto pare, si trattava di un motivo frequente.

O kobiecie sprytniej, kłamliwej, przebieglej i fałszywej

Ani na wsi, ani w mieście nie trzeba wierzyć niewieście.

Baba w płaczu, mężczyzna w pałaszu szuka obrony.

Gdzie diabeł nie może, tam babę pośle.

Łzy – broń kobieca.

Nie ma tak głupiej baby, aby najmędrszego chłopca w pole nie wyprowadziła.

Nie wierz niewieście, by też i martwa była.

Potrzeba barzo tęgiej logiki, byś wyrozumiał niewieście szyki.

Trzem osobom nie należy wierzyć: kobiecie, gdy płacze, kupcowi, gdy przysięga i pijakowi, gdy się modli.

Sulle donne astute, ingannevoli, furbe e/o false

Né in campagna né in città si può credere a una donna.

Dove c'è una donna in lacrime, l'uomo si difende con la sciabola.

Dove il diavolo non arriva, manderà la donna.

Le lacrime sono l'arma di una donna.

Non c'è donna così stupida da non mettere il più saggio uomo nei guai.

Non credete ad alcuna una donna, nemmeno quella morta.

Ci vuole molta logica per capire i modi di fare di una donna.

Ci sono tre persone a cui non bisogna credere: una donna quando piange, un mercante quando giura e un ubriacone quando prega.

L'astuzia e la furbizia sono altri tratti attribuiti alle donne nella paremiologia polacca. Nelle paremie le donne sono ritratte come individui ingannevoli e astuti che ottengono i loro scopi attraverso questi tratti negativi. In particolare, si parla spesso delle lacrime di una donna come insincere e costituiscono un'arma contro un uomo.

Sulla donna furba, menzognera e falsa

A caval che suda, a uomo che giura e a donna piangente, non credere niente. Koniowi, który się poci, mężczyźnie, który przysięga i płaczącej kobiecie, nigdy nie wierz.

A donna piangente non credere niente. Płaczącej kobiecie w nic nie wierz.

A una donna non credere neanche se muore. Kobiecie nie wierz nawet jeśli jest martwa.

Femmina piange da un'occhio e dall'altro ride. Niewiasta jednym okiem płacze, a drugim się śmieje.

La donna lacrima – non piange. Kobieta łzawi – nie płacze.

Le donne credono che a parlar francamente è come andar nude. Kobiety wierzą, że mówić prawdę to jak chodzić nago.

Le donne dicono sempre il vero, ma non lo dicono mai intero. Kobiety zawsze mówią prawdę, ale nigdy nie mówią jej całej.

Anche i proverbi italiani presentano le donne soprattutto come persone di cui non ci si può fidare. Inoltre l'attenzione è rivolta alle lacrime insincere e al carattere bugiardo delle donne. Come si può notare, l'immagine negativa della donna in italiano e in polacco si basa sul confronto degli stessi temi.

Kobieta jako klótliva, gaduła, wścibska plotkarka <i>Baba w progi, cisza w nogi.</i> <i>Babska ciekawość jest jak beczka bez dna.</i> <i>Gdzie babów cztery, tam jarmark szczerzy.</i> <i>Łatwiej sto zegarków niż dziesięć bab zgodzić.</i> <i>Po całym mieście chodzą plotki niewieście.</i>	Donna litigiosa, chiacchierona, ficcanaso <i>Donna sulla soglia di casa, silenzio se ne va.</i> <i>La curiosità di una donna è come un barile senza fondo.</i> <i>Dove ci sono quattro donne, c'è un mercato.</i> <i>È più facile che si mettano d'accordo cento orologi che dieci donne.</i> <i>In tutta la città corrono le voci delle donne.</i>
---	--

L'attribuzione alle donne di tratti come la loquacità, la pettegolosità e la litigiosità, è molto radicata nella lingua, sia in polacco che in italiano. Si suggerisce che queste caratteristiche siano innate nelle donne.

Donna litigiosa, chiacchierona, pettegola, curiosa

Bastano tre donne a fare un mercato. Wystarczą trzy kobiety, aby zrobić rynek.

Ciò che hai detto a una è come se l'avessi detto a tutte. Jeśli co powiedziałeś jednej to tak, jakbyś to powiedział wszystkim.

Donna che non sia ciarlieria o non si trova o non è donna intera. Kobieta, która nie jest gadatliwa albo nie istnieje, albo nie jest prawdziwą kobietą.

Le chiacchiere delle donne sono come le ciliege, a mangiarne una diventano dieci. Pogaduszki kobiet są jak czereśnie, je się jedną i kończy na dziesięciu.

Tre donne fanno un mercato, e quattro fanno una fiera. Trzy kobiety tworzą rynek, a cztery targowisko.

L'esposizione di tratti negativi come la loquacità, il pettegolezzo o la litigiosità è evidente anche nelle paremie italiane. È degno di nota il fatto che i proverbi italiani e polacchi facciano riferimento al *mercato* o alla *fiera*: questi luoghi dovevano essere caratteristici delle conversazioni femminili sia in Italia che in Polonia.

O kobiecie uczonej i o kobiecie głupiej <i>Baba ma tyle rozumu co kura; a mądra baba tyle, co dwie kury.</i> <i>Białogłowie pstro w głowie.</i> <i>U kobiety włos długi, rozum krótki.</i> <i>Ukończyła wyższą szkołę gotowania na gazie.</i>	Sulla donna dotta e sulla donna stupida <i>Una donna ha tanto buon senso quanto una gallina: una donna saggia, quanto due.</i> <i>Nella testa di una donna ci sono varie stranezze.</i> <i>Le donne hanno i capelli lunghi e la ragione corta.</i> <i>Si è diplomata alla scuola superiore di cucina a gas.</i>
---	---

I proverbi polacchi valutano negativamente sia una donna istruita, cioè una donna saggia, che sa e sa fare, sia una donna stupida, non istruita, che non sa nulla. I proverbi testimoniano che l'uomo temeva una donna istruita (perché poteva essere più intelligente di lui) e allo stesso tempo ridicolizzava una donna con un quoziente di intelligenza inferiore. Nelle paremie la ragione di una donna viene paragonata a quella di vari animali e messa in relazione con la lunghezza dei suoi capelli – una prospettiva condivisa da polacchi e italiani.

Sulla donna dotta e sulla donna stupida

Da una donna a una mucca, ci corre un par di corna. Różnica między kobietą a krowią jest taka, że kobiecie brakuje rogów.

Donna dotta e minestra salata disturbano il palato. Uczona kobieta i przesolona zupa szkodzą po-dniebieniu.

La donna ha il giudizio d'una gallina. Kobieta ma rozsądek kury.

La donna ha molti capelli e poco cervello. Kobieta ma wiele włosów, ale mało rozumu.

Le donne hanno i capelli lunghi e il cervello corto. Kobiety mają długie włosy i krótki rozum.

Una donna, un'oca e un tacchino hanno tanto giudizio per uno. Kobieta, gęś i indyk mają tyle rozsądku, co starcza na jedno.

Nei proverbi italiani, quindi, notiamo la stessa prospettiva che nelle paremie polacche. Il riferimento alla lunghezza dei capelli e il paragone con altri animali sono caratteristiche comuni delle paremiologie italiane e polacche nella descrizione negativa delle donne.

O zmienności kobiecej <i>Kobieta zmienna jest.</i> <i>Trzymać kobietę za słowo, a węgorza za ogon – na jedno wychodzi.</i> <i>U niewiasty między „tak” a „nie” nawet włos nie przewleciesz.</i> <i>Umysł niewieści nie ma stałości</i>	Sulla volubilità femminile <i>La donna è mobile.</i> <i>Tenere una donna per la sua parola e un'anguilla per la sua coda è la stessa cosa.</i> <i>Con una donna, non si può nemmeno tirare un capello tra un “sì” e un “no”.</i> <i>La mente di una donna non ha costanza</i>
--	---

Una delle caratteristiche femminili negative indicate congiuntamente da polacchi e italiani è la volubilità. È interessante notare che il primo proverbio polacco sopra citato è nato sotto l'influenza dell'italiano, più precisamente come traduzione di *La donna è mobile*. I polacchi usano spesso questo termine, sia nella versione polacca che in quella italiana, anche se il polacco medio non ha necessariamente familiarità con l'italiano. Alcuni fanno notare che un messaggio simile viene trasmesso dalle parole dell'eroe di *Dziady* (*Gli avi*) di Adam Mickiewicz, Gustaw, che diceva quanto segue sulle donne: *Donna, miserabile piuma, creatura che va a vento!*

Sulla volubilità femminile

La donna è mobile, qual piuma al vento, muta d'accento e di pensier. Kobieta zmienna jest, jak piórko na wietrze, zmienna w mowie i w myśli.

Chi dice donna, dice volubilità. Kto mówi kobieta, mówi zmienność.

Chi piglia l'anguilla per la coda e la donna per parola, può dire non tener nulla. Kto łapie węgorza za ogon i kobietę za słowo może powiedzieć, że niczego nie trzyma.

Donna e vento cambiano ogni momento. Kobieta i wiatr zmieniają się w każdym momencie.

Come si può notare, gli italiani e i polacchi credono nella volubilità della natura femminile. In questo gruppo di proverbi vale la pena prestare particolare attenzione al primo citato. Questa paremia deriva dalla lingua latina. Nell'originale si legge *Varium et mutabile semper femina*, e deriva dall'*Eneide*. Il detto è stato utilizzato nel dramma di Victor Hugo *Le roi s'amuse* (atto IV, scena 2), messo in scena per la prima volta nel 1832, e si è poi diffuso nel libretto italiano *Rigoletto* di Francesco Maria Piave, musicato da Giuseppe Verdi (atto III, scena 2). Con il tempo la frase si è diffusa in tutte le lingue europee.

6. Conclusione

L'immagine della donna che emerge dalla paremiologia italiana e polacca è per lo più la stessa in entrambe le nazioni. Spesso abbiamo le stesse visioni, espresse con termini o paragoni simili. Il modo in cui vediamo il mondo riflesso in entrambe le lingue testimonia quindi che siamo una certa comunità.

Bibliografia

Skuza S., 2012, *Stereotypowy obraz kobiety w paremiach oraz frazeologii polskiej i włoskiej*, Poznań: Instytut Naukowo – Wydawniczy Maiuscula.

Bibliografia complementare

Bogucka M., 2006, *Gorsza pleć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa: Wydawnictwo Trio.

Bokszański Z., 1997, *Stereotypy a kultura*, Wrocław: Wydawnictwo Leopoldinum.

Cuomo M., 1931, *La donna nei proverbi*, Salerno: Di Giacomo Editori.

Czekierda F., 2011, *Kobieta w aforyzmach, przysłowia i powiedzeniach*, Warszawa: Wydawnictwo Bellona.

De Falco R., 1994, *La donna nei detti napoletani*, Roma: Tascabili Economici Newton.

Masłowsky D. e W., 2003, *Przysłowia polskie i obce*, Warszawa: Świat Książki.

Skuza S., 2010, *Kobieta: matka, córka, panna, żona, teściowa, synowa i wdowa w przysłowia polskich i włoskich*, Brzeźnia Łąka: Wydawnictwo Poligraf.

■ **Magdalena Pietrzak**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-2136-356X>
■ magdalena.pietrzak@uni.lodz.pl
■

Bella Italia Henryka Sienkiewicza (perspektywa językoznawcza)

1. Wprowadzenie – 2. Sienkiewicz we Włoszech – 2.1. Venezia la Bella i la Nudna
– 2.2. Będąc zaś we Włoszech, należy być w Rzymie – 2.3. Rzym powieściowy
– 3. Każdy ma swoją osobistą Italię. Sienkiewicz w Nervi – 4. Podsumowanie

1. Wprowadzenie

W 1876 r. Henryk Sienkiewicz rozpoczął swoją pierwszą pozaeuropejską podróż i była to podróż do Ameryki. Zakończył ją w grudniu 1878 r. Z Ameryki nadsyłał korespondencje, które pod tytułem *Listy Litwosa z podróży* publikowała warszawska „Gazeta Polska”. Badacze twórczości Sienkiewicza traktują *Listy* jako swoistą cezurę w karierze pisarskiej noblisty (Bujnicki 1968; Sztachelska 2007). Chodzi nie tylko o popularność i rozpoznawalność Litwosa¹ jako dziennikarza i pisarza, lecz także o jego warsztat pisarski. W opisach amerykańskiej przyrody Sienkiewicz doskonalił swoje umiejętności stylistyczne i doprowadził je do mistrzostwa (Krzyżanowski 1973; Kowalska, Pietrzak 2021), tak że odtąd stały się jednym z wyróżników jego prozy artystycznej. Mówiono, że pisarz wyznaczył nową jakość artystycznego/literackiego widzenia przyrody – widzenia będącego swoistą impresją twórczą, bliską malarskiej percepcji rzeczywistości. Podróż do Ameryki jest ważna i z innego powodu. Otóż rozpoczęła trwającą do końca życia pisarza podróżomanię. Sienkiewicz miał niezwykle „dar pisania w każdym mieście, każdym kurorcie i każdym hotelu” (Wyka 1968: 21), a co istotne, zdolność przenoszenia doświadczeń z podróży na karty pisanych powieści i opowiadań. Jak wielokrotnie wykazywano, doświadczenia amerykańskie rezonowały w *Trylogii* (m.in. w opisach stepów ukraińskich, Pietrzak 2019), z kolei podróże do Włoch znalazły odbicie w *Rodzinie Połanieckich*, *Bez dogmatu* oraz *Quo vadis*.

¹ Litwos – to pseudonim pisarza, którym podpisywał pisane przez siebie felietony, na początku kariery pisarskiej.

2. Sienkiewicz we Włoszech

Ja twierdzę, że każdy ma dwie ojczyzny: jedną swoją, drugą Włochy – i pod względem naukowym, artystycznym, kulturalnym, nie mówiąc o sferze religijnej, tak jest! (Sienkiewicz 1996: 173).

Tak w liście do szwagierki Jadwigi Janczewskiej (z 18 grudnia 1895 r.) pisał Sienkiewicz. Te dziś emblematyczne słowa wielokrotnie są przywoływane w kontekście zainteresowania Włochami i związkami polsko-włoskimi.

Do Italii pierwszy raz pisarz przybył w 1879 r. (był to przedłużający się w czasie jego powrót do Polski z Ameryki). Zwiedził wówczas Wenecję i Rzym. Ten pobyt był niezwykle ważny dla Sienkiewicza – człowieka i pisarza. W Wenecji poznał siostry Szetkiewiczówny – Marię i Jadwigę, czyli późniejszą żonę i szwagierkę (która po przedwczesnej śmierci żony została przyjaciółką i powierniczką pisarza). Natomiast z Rzymu wywiózł wrażenia, które będą rezonowały w późniejszej twórczości (Szczublewski 2006: 90). Po tym pierwszym pobycie na Półwyspie Apenińskim Sienkiewicz w Italii bywał regularnie – zwłaszcza w latach 80. i 90., nawet po kilka razy w roku. Najczęściej odwiedzał Wenecję, Rzym, Mediolan, Florencję, Neapol, Ligurię (San Remo, Nervi, Genewę), Como. Prawdopodobnie znał też Sycylię. Po raz ostatni był we Włoszech w 1909 r. Najintensywniejsze są relacje Sienkiewicza z Rzymem. Był świadkiem pierwszej ekspedycji rzymskiej zorganizowanej w 1886 r. przez Akademię Umiejętności w związku z otwarciem przez papieża Leona XIII Archiwum Watykańskiego. Echa rzymskich wędrówek widoczne są w *Bez dogmatu*, *Rodzinie Polanieckich* oraz, co oczywiste, w *Quo vadis*. Podczas pierwszego pobytu spotkał się z Henrykiem Siemiradzkim. Obu panów połączyła długoletnia przyjaźń. Malarz oprowadzał Sienkiewicza po Wiecznym Mieście. Według Jolanty Sztachelskiej (2017: 131) to właśnie osiadłemu od 1872 r. Siemiradzkemu noblista miał zawdzięczać fascynację Rzymem. Malarz pokazywał pisarzowi nie tylko Rzym starożytny, lecz także świeżo odkryte katakumby z czasów wczesnego chrześcijaństwa – i jest to motyw, który pojawi się w *Rodzinie Polanieckich*.

2.1. Venezia la Bella i la Nudna²

Pierwszym włoskim miastem, które pisarz zobaczył, była Wenecja. W liście do przyjaciela Mieczysława Godlewskiego pisał: „W Wenecji czas schodził w miłym towarzystwie dobrze, klimat wilgotny szkodził mi i szkodzi bardzo” (Sienkiewicz 1977: 29). Wspominając o „miłym towarzystwie”, miał oczywiście na myśli rodzinę Szetkiewiczów, a zwłaszcza jej żeńską część. Po powrocie Szetkiewiczów do Warszawy Sienkiewicz utrzymywał z siostrami kontakt listowy. To w korespondencji do Jadwigi Szetkiewiczówny zdradził, że napisał relację z pobytu w Wenecji do dwóch gazet: „Gazety Polskiej” i „Gazety Lwowskiej”. O reportażu nie miał najlepszej opinii: „Nigdy podobnie ohydna proza nie wyszła jeszcze spod mego pióra; nigdy nie napisałem nic równie nudnego, nieznośnego i banalnego. Jako styl kwalifikuje się to do wypisów na klasę II-gą. Pocieszam się tylko nadzieją, że [...] »Gazeta« nie zechce wydrukować tego listu [...]” (Sienkiewicz 1996: 121). „Gazeta” oczywiście wydrukowała reportaż, i w ten sposób czytelnicy mogli odbyć podróż do legendarnego miasta dołów.

² To tytuł, jakim Sienkiewicz opatrzył list do Jadwigi Szetkiewiczówny z 21 września 1879 r. Warto przy tym zauważyć, że licząc ponad pięćset listów korespondencję ze szwagierką rozpoczyna właśnie list napisany w Wenecji 15 września 1879 r.

Relację rozpoczyna dość obszerny opis podróży z Triestu do Wenecji. Do samego miasta pisarz dociera o świcie i to widok Adriatyku o poranku zapiera mu dech w piersiach, a jak sam wspomina, widywał już wiele mórz i podobne zjawiska nie powinny na nim robić wrażenia, „ale świt na Adriatyku szczególnie jest uroczysty” (Sienkiewicz 1950: 178):

Zaczyna się on od wody. Gładka toń marszczy się z lekka, jakby w łuskę, która stopniowo zaczyna srebrzyć się i błednąć. Woda staje się zwolna jaśniejszą od nieba; coraz więcej blasku wsiąka w ciemności, z tą bladą czystością linii określanych srebrnymi refleksami. Wierzchnia warstwa wody rozświetla się coraz mocniej, a odbicia jej padają i na twarze ludzkie. Dal morska odsłania się stopniowo, zupełnie jakby kto podnosił z niej zasłonę. [...] Lekki powiew, który dochodzi z przestrzeni, zdaje się przynosić ze sobą błękit i blaski. Widnieje! widnieje! Świtanie wygląda jak uśmiech blady i smętny, ale nadzwyczaj łagodny i po prostu niepokalany. Potem, od strony Triestu, pojawia się różańść, złoto i cała cudna gra kolorów porannych; światło tryska, rozlewa się, obejmuje cały widnokrąg, a z przeciwnej strony wynurza się z wody, w tych blaskach i majestacie – Wenecja, *la Bella* (Sienkiewicz 1950: 178).

Już w tej deskrypcji wybrzmiewają charakterystyczne tony Sienkiewiczowskiego „malowania słowem” (Pietrzak 2016). Opis dokonywany jest z perspektywy poranka – promienie wschodzącego słońca odbijają się w wodzie. Sienkiewicz, by oddać piękno widoku, sięga po środki słowne charakterystyczne dla literatury pięknej, a więc, metaforę, epitet, porównanie, leksykę świetlną i barwną, określenia sensoryczne. Z tym że piękno, swoistą wrażeniowość i chwilowość efektów świetlnych osiąga nie tylko samymi środkami, lecz odpowiednimi ich połączeniami lub nagromadzeniami. W ten sposób wyzyskiwany jest kontrast jasności i ciemności (*zaczyna srebrzyć się i błednąć; coraz więcej blasku wsiąka w ciemności*), nagromadzone formy werbalne dynamizują obraz, oddając właściwą wodzie migotliwość: *światło tryska, rozlewa się, obejmuje cały widnokrąg, a z przeciwnej strony wynurza się z wody*. Wschód słońca czyni Wenecję piękną – *la Bella*.

Ciąg dalszy listu jest zapisem wrażeń z czterech tygodni pobytu Litwosa w Wenecji. Pisarz wchodzi w rolę turysty spacerowicza i z tej perspektywy opisuje miasto i określi je mianem *dziwne*: „Dziwne miasto! Czwarty tydzień upływa, jak kręcę się między placem Św. Marka, Canale Grande, Giudeca [sic!] i Riva dei Schiavoni, a zawsze ma dla mnie coś nowego” (Sienkiewicz 1950: 178). Sienkiewicz nie koncentruje się na wiernym oddaniu wyglądu miasta i opisu jego zabytków. Napisze: „Wolę więc mówić o ogólnym wrażeniu, jakie robi Wenecja, i o życiu jak się ono od razu przedstawia oku przyjeżdżającego” (Sienkiewicz 1950: 179). Należy dodać, że Sienkiewiczowska perspektywa opisu to perspektywa osoby pierwszy raz będącej w Wenecji (i w ogóle we Włoszech) i, co podkreśli pisarz, osoby, która przyjeżdża do Wenecji z konkretnym jej wyobrażeniem. Zderzenie wyobrażeń z widokiem miasta rodzi zawód:

Tu w ciche wody Canale Grande zsuwają się mury pałaców szerniałe, popaczone, osiadłe; miejscami wilgoć popstrzyła je w plamy przypominające grzbiet jaszczurki i potworzyły się pasma czarnej pleśni. U stóp, gdzie woda obejmuje kamień, osiadły zielone włókna śliskich mchów, porostów i rzęsy; miejscami tynk poopał w spojeniach; kamienne koronki nad ostrymi łukami maurytańskich okien wybladły od deszczów, lub w załamaniach poczerniały od dymu (Sienkiewicz 1950: 179).

Bóg wie kiedy powznoszono te budowle, dziś popaczone, obdrapane, które, wszystkie razem wzięte, sprawiają wrażenie rudery (Sienkiewicz 1950: 180).

Opis jest niezwykle sensoryczny, dokonany z perspektywy estetycznej – ma oddać rozczarowanie wyglądem reprezentatywnych budowli. Stąd dominująca kolorystyka czerni: mury pałaców są *szerniale*, widoczne są pasma *czarnej pleśni*, kamienne koronki *poczerniały od dymu*. Negatywne konotacje wnoszą porównanie murów do grzbietu jaszczurki oraz ciągi wyliczeniowe intensyfikujące obraz zniszczeń: *szerniale, popaczone, osiadłe; zielone włókna śliskich mchów, porostów i rzęsy*. Do wyobraźni czytelników przemawiają formy werbalne nazywające zniszczenia: [tynek] *poodpadał*, [wilgoć] *popstrzyła*, [kamienne koronki] *wyblakły*, [budowle są] *popaczone, obdrapane*. Nic zatem dziwnego, że polskiemu turyście budowle mogą przypominać rudery.

Ale warszawski podróżnik, a zarazem reportażysta, dostrzega w budynkach weneckich ich przeszłość i niezwykłość. Sienkiewicz zwraca uwagę na charakterystyczny dla Wenecji styl architektoniczny będący połączeniem gotyku i wpływów arabskich. Ze znanstwem, dość szczegółowo opisze czytelnikowi wygląd okien:

Z wyjątkiem kilku gmachów w stylu Odrodzenia, w przeważnej liczbie, myśl architektoniczna wenecka, biorąca początek w gotyku, pomieszała się z maurytańską. Okna wąskie, wysokie, zakończone ostrym łukiem powycinanym w liść koniczyny, stoją tuż przy sobie, poprzedzielane tylko kolumnami. Ale te kolumny, to nie gotyckie pęki strzał, rozchodzące się bezpośrednio w sklepienia, to raczej kolumny bizantyjskie o rozkwitłym nad miarę kapitelu. Spodnią część okien obejmują małe i ciasne balkony (Sienkiewicz 1950: 180).

W reportażu z Wenecji nie mogło zabraknąć przedstawienia najbardziej reprezentatywnego miejsca, jakim niewątpliwie był i jest **Plac Świętego Marka**. Miejsce to zachwyciło Sienkiewicza swoistym klimatem i atmosferą zbliżoną do salonu:

Trudno by znaleźć drugi plac w Europie, który by wytrzymał porównanie, pod pewnymi względami, z owym Piazza di San Marco. Szlachetna prostota prokuratorii znajduje tu równowagę w barwnej dekoracyjnej budowie kościoła, a oko, zmęczone prostymi liniami, chętnie spoczywa na powyginanych łukach, złożonych zagłębieniach i wypukłych wieżach świątyni, której bogactwo, w innym otoczeniu, zbyt by może było rażące. Równie odrębnym i szczególnym jest charakter placu. Nie ma tu kurzu miejskiego, pojazdów, dorożek, koni, turkotu, a znaczna część przestrzeni, przytykającej do arkad, zastawiona jest stolikami, przy których siedzi się zupełnie, jak w salonie. Wieczorem plac jest miejscem rendez-vous dla całego pięknego świata weneckiego. Kto nie chce siedzieć w domu, ten stanowczo nie może być gdzie indziej. [...] Dźwięki muzyki, szelest wachlarzy, ogniste spojrzenia oczu włoskich, mnóstwo światła, wyfrakowana służba, roznosząca napitki, strojne kobiety, które zamiast kapeluszy przypinają koronki do włosów, potęgują jeszcze wrażenie balu; tylko, gdy wzrok podniesie się do góry i na czarnym tle nieba ujrzy tysiące migocących gwiazd, wówczas przypomina sobie człowiek, że nie jest w jakiejś olbrzymiej sali, ale na ulicy (Sienkiewicz 1950: 183).

Charakterystyczne dla Sienkiewiczowskich opisów przestrzeni miejskiej jest kierowanie uwagi na szczegół, na to, co ważne, co tworzy klimat miejsca. Gdy przechadza się wąskimi uliczkami, jego wzrok zatrzymuje się na roślinnych tarasach: „Na załamaniach murów tu i owdzie powznoszono tarasy pokryte roślinnością. Dzikie wino, powoje i klasyczny bluszcz zwieszają się w festonach, pokrywając ostre zarysy muru i szczyby” (Sienkiewicz 1950: 180). Oddając charakter Placu Świętego Marka, nie napisze, że brak ruchu miejskiego, że go nie ma, tylko wprowadzi aż siedmiowyrazowe wyliczenie: „Nie ma tu

kurzu miejskiego, pojazdów, dorożek, koni, turkotu”. Z kolei w opisie ludności zgromadzonej na placu zauważa, że kobiety „zamiast kapeluszy przypinają koronki do włosów”.

List *Z Wenecji* jest sprawozdaniem z przechadzki. Reportażysta, jak zadeklarował na wstępie, chce „mówić o ogólnym wrażeniu, jakie robi Wenecja, i o życiu, jak się ono od razu przedstawia oku przyjeżdżającego” (Sienkiewicz 1950: 179), dlatego też pokazuje warszawskiemu czytelnikowi Wenecję ludową – współczesną. A jest to głównie część targowa miasta, pełna gwaru i codziennych aktywności. Ten ruch i gwar podkreślają liczne formy werbalne, zwłaszcza czasowniki mówienia, rzeczowniki nazywające odgłosy czy też przysłówki intensyfikujące doznania: *roi się, nawołują potężnym głosem, okrzyki, nawoływania, gawędzą i chichoczą*, [rozmawia] *głośno*. Ponadto uważne oko reporterskie zauważa skłonność Włochów do gestykulacji:

W dzień roi się w labiryncie tych korytarzy życie ludowe. W otwartych sklepach sprzedają południowe owoce, ryby, kraby, ostrygi, pająki morskie i w ogóle wszystko, co zwie się *frutti di mare*. Rybacy o brązowych twarzach, z koskami na głowach, nawołują potężnym głosem do kupna swego towaru; polenta dymi na straganach; okrzyki: „*Aqua fresca*” lub „*Langurie! Langurie!*” – miesza się z nawoływaniem rybaków. [...] Tu gotują w żelaznym piecyku obiad, tam piorą bieliznę; na progach domów siedzą kobiety z obnażonymi piersiami, karmiąc dzieci; na placzkach, przy studniach, gawędzą i chichoczą młode dziewczyny: wszystko to rozmawia głośno, gestykuje i z żywością Włochom wrodzoną i mimo woli pozuje jakby od obrazu (Sienkiewicz 1950: 181).

Reporterską wędrowkę po Wenecji kończy opis **Pałacu Dożów**. Jednakże nie jest to li tylko wejrzenie do sal muzealnych. Historia jest pretekstem do rozważań natury historiozoficznych i do wyrażenia słowiańskiej dumy:

Każda z tych sal, to arcydzieło i pamiątka zarazem. Tu zasiadał senat patrycjuszów, tam przyjmowano ambasadorów, tu zbierała się straszna rada dziesięciu, tam, straszniejsza jeszcze: trzech. Z sali obrad trzech, przez tajne drzwiczki, korytarze, przez złowrogi Ponte dei Suspiri schodzi się do więzień (Sienkiewicz 1950: 184). [...] ale ja, wędrowiec, gdy w pysznym pałacu dożów myślał i porównywał, mimo woli podnosiłem z dumą głowę do góry, a na pamięć nasuwał mi się wół zapomniany wiersz Klemensa Janickiego: Jać nie boleję, żem sarmackie dziecię... (Sienkiewicz 1950: 186).

2.2. Będąc zaś we Włoszech, należy być w Rzymie

W liście z Wenecji adresowanym do przyjaciela Mścisława Godlewskiego Sienkiewicz zapowie wyjazd do Rzymu, bo jak stwierdzi: „Będąc zaś we Włoszech należy być w Rzymie” (Sienkiewicz 1977: 29). Jako kronikarz „Słowa” tak wspominał pobyt w Rzymie:

Te rzymskie wspomnienia długo zostaną mi w pamięci. Marmury, posągi, ruiny, dzieła sztuki, wycieczki za miasto do katakumb lub pobliskich willi, błękitne krajobrazy Kampanii poprzecinane twardymi liniami akweduktów – wszystko to, gdy raz odbije się w mózgu – utrwała się w nim na zawsze (Sienkiewicz 1906: [online]).

Po wizycie w 1879 r. Rzym Litwos odwiedzi jeszcze kilkakrotnie. Kolejne podróże odbędą się w 1886 r. i 1890 r. Będąc na przełomie 1893 i 1894 r., zwiedzi miasto i jego okolice z Tacytem w ręku. Miał już pomysł na napisanie *Quo vadis*. Chodziło o znalezienie punktu wyjścia oraz uchwycenie atmosfery tych miejsc, krajobrazu, który otacza miasto (Brzuska 2017).

— — — — —

List z Rzymu uderza czytelnika szczegółowością opisu i znajomością topografii miasta. Z tym że Sienkiewicza interesuje głównie Rzym starożytny, a właściwie to, co z niego zostało, czyli ruiny. Już sam podtytuł rzymskiej korespondencji: *Forum Romanum, Koloseum, Łaźnie Karakalli* wskazuje na miejsca, które zostaną bliżej przedstawione warszawskiemu czytelnikowi. Tekst rozpoczyna stwierdzenie, że Rzym tworzą jakby trzy miasta wzajemnie się dopełniające: „nowożytny, dawne papieskie i starożytne” (Sienkiewicz 1950: 162):

Częstokroć domy, wybudowane dziś lub wczoraj, stoją na fundamentach starorzyskich; między zwykłymi kamienicami wznosi się tu i owdzie wieża romańska; czoła kościołów wsparte są na starożytnych kolumnach; słowem: życie wieków średnich wyrastało, jak pleśń na zwaliskach świata pogańskiego; potem samo z kolei zapadło w gruzy, z których lepił sobie gniazdo człowiek nowożytny. Rzym jest to więc mieszanina bezładna trzech światów i w skutek tego najosobliwsze miasto na świecie (Sienkiewicz 1950: 162).

Jak zauważa jedna z badaczek twórczości Sienkiewicza, Wieczne Miasto ma charakter palimpsestu (Achtelik 2015: 149). Na jednej warstwie architektonicznej nadbudowana zostaje następna lub elementy architektoniczne starego porządku są modyfikowane przez nowe. Najciekawszą jednak częścią tego miejskiego organizmu jest Rzym starożytny. Należy pamiętać, że Rzym końca XIX w. inaczej prezentował się niż dziś. Pierwszym miejscem, do którego Sienkiewicz zaprowadzi czytelnika, jest **Forum Romanum**. Zanim przedstawi opis tego miejsca, porówna je do grobu:

zapadł on w ziemię, wieki pochowały go jak umarłego człowieka, i pokryły grubymi warstwami gruntu a na tym olbrzymim grobie zazieleniało nowe życie. Ale ciekawość dzisiejsza lubi odgrzebywać stare mogiły: w ten sposób odgrzebano Forum Romanum (Sienkiewicz 1950: 163).

Forum to symboliczny pejzaż ruin, którego ładu nie zakłóca żaden element nowego porządku. Reportażysta, który wyraźnie przyjmuje rolę turysty (podróżnika) prezentuje obraz, jaki wyłania się jego oczom, gdy „wynurzy się z wąskich uliczek Kapitolu”:

Forum jest to dziś ogromny prostokąt, zapadły na ośm metrów w ziemię, ograniczony w swej długości z jednej strony Kapitołem, z drugiej Koloseum. Po prawej stronie leży skała Tarpejska i gruzy pałaców cezariańskich, po lewej – więzienie Mamertyńskie, świątynia Antonina i Faustyny, a na koniec olbrzymie zrujnowane mury świątyni Konstantyna. Tu było ognisko i serce dawnego Rzymu, a obecnie kraniec dzisiejszego. Przez otwory w łukach i sklepieniach, przez puste okna odwiecznych zwalisk widzi się ogrody, niezabudowane pólka, a w dalekości znów zwaliska i stosy gruzów, przysłonięte błękitem oddalenia, za którymi ciągnie się smutna, rozległa równina Kampanii rzymskiej (Sienkiewicz 1950: 163).

Obecność wykładników lokalizacji przestrzennej (*z jednej strony, z drugiej, po prawej, po lewej*), nazw własnych (*więzienie Mamertyńskie, świątynia Antonina i Faustyny, świątynia Konstantyna*) świadczy nie tylko o znajomości miejsca, lecz także jest elementem obiektywizującym opis. Obraz ruin starożytnego miasta pełni funkcję pamięci o minionej świetności. Tworzy swoiste napięcie między dawnym a obecnym światem: „Tu było ognisko i serce dawnego Rzymu, a obecnie kraniec dzisiejszego”. Ruiny rzymskiego imperium stają się swoistym cmentarzyskiem dawnego porządku. I podobnie jak na cmentarzu, tak i na Forum Romanum panuje cisza. W relacji Sienkiewiczowskiej leksyka z pola semantycznego śmierci i ciszy wzajemnie się przenika i kreuje obraz tego szczególnego miejsca.

Oto kilka cytacji: [kolumny] „sterczą ku górze, z powagą i **martwością** pustki” (s. 163), „nad wszystkim unosi się jakiś nieopisany majestat wielkich wspomnień, **ciszy i śmierci**” (s. 163), „ale wszystko, co tylko wyszło z pod ręki ludzkiej, **ciche** jest, zrujnowane i **martwe**” (s. 164), „żadna żywa dusza ludzka nie zakłóca tu **ciszy**” (s. 164), „Jest to po prostu miasto **umarle**” (s. 164), „całe Forum wygląda jak wielki **zrujnowany cmentarz**, na którym bezład **grobowców** dopełnia dzieła **śmierci**” (s. 165).

Widok ruin starożytnego świata wzbudza podziw dla geniuszu ludzkiego, ale jednocześnie uzmysławia, że wszystko, co człowiek stworzy, poddane jest procesowi zniszczenia i zatury. Ruina w opisie Sienkiewicza to zbiorowisko fragmentów, części większych całości, które nadają przestrzeni nowe sensory, ponieważ porządek, jaki niegdyś tworzyły, został zwaloryzowany przez nową konfigurację elementów (Achtelik 2015: 151). Oto kilka znamienych fragmentów:

Kolumny, jedne połamane w górnej części, drugie u podstaw, oznaczają jeszcze granice świątyń, ale trzony wielu z tych kolumn leżą już bezładnie na ziemi w różnych kierunkach; gdzieś sterczą tylko cokoły, gdzieś noga depcze korynckie lub jońskie nagłowniki, na wpół zagłębione w ziemi i porastające mchem w ozdobiach (Sienkiewicz 1950: 165).

Mnóstwo podstaw posągów, ale bez posągów to stoi, to pochyla się ku upadkowi, to leży już w dzikim nagromadzeniu (Sienkiewicz 1950: 165).

marmurowe członki owych „boskich” leżą w kupach rupieci i w pyłe. Szerniałe, pokryte pleśnią, zapomniane. Cała przestrzeń zasłana jest szczątkami posągów. Tu widać nagi tułów kobiecy bez głowy, rąk i nóg, piękny jeszcze w swych kształtach miękkich i zaokrąglonych; dalej: ręce męskie z mięskami, jak węzły, potężne uda bohaterskie, głowy bez nosów, nogi, torsy, to olbrzymie, to zwykłej wielkości, przewracane obok siebie, przy sobie, na sobie: smętne okruchy, wśród których sykają „koniec rapsodu” świerszcze. Chwilami zdaje się zwiedzającemu, że jest w jakiejś olbrzymiej pracowni rzeźbiarskiej (Sienkiewicz 1950: 165).

W deskrypcjach dominuje słownictwo wartościujące, z jednej strony oddające zniszczenia: *połamane, porastające mchem; szerniałe, pokryte pleśnią; szczątki posągów; smętne okruchy*, a z drugiej bezład ułożenia: *[leżą] bezładnie na ziemi, w kupach rupieci i w pyłe; [cokoły] sterczą, [leży] w dzikim nagromadzeniu; przewracane*. Z kolei nazwy części posągów, zwłaszcza te, które są nazwami części ciała, plastycznie, a wręcz makabrycznie oddają miniony świat, który zwiedzającemu przypomina cmentarz: „Tu widać nagi tułów kobiecy bez głowy, rąk i nóg [...]; dalej: ręce, [...] uda, [...] głowy bez nosów, nogi, torsy”.

Należy zwrócić uwagę, że opis przestrzeni Forum Romanum zostaje ukazany w promieniach słońca. Ten słoneczny blask pozwala pisarzowi nie tylko podkreślić piękno kreowanego krajobrazu, lecz dodatkowo wyzyskać kontrast między życiem a śmiercią. Pozostałości kolumn i posągów zyskują na tle jasnego błękitu majestatyczność oraz świadczą o minionej potędze, są znakiem dawnego imperium. Oto cytat:

Wokoło żyje tylko natura; na zrębach murów cezaryjskich pałaców czernieją sosny rzymskie, gdzieś palma rysuje się na wysokości na kształt wysmukłej kolumny, zakończonej kapitelem liści; długie trawy, powoje i mchy czepiają się wszystkich szczytów, rozpadlin, szpar i załamań; nad zwaliskami krąży w powietrzu ptastwo, i słońce zlewa potoki światła [...] (Sienkiewicz 1950: 163–164).

Po zwiedzeniu Forum Romanum reportażysta zabiera swojego czytelnika do **Kapitolu**. Opis ruin kapitolinckich poprzedza rekonstrukcja wydarzeń sprzed wieków. Sienkiewicz na chwilę zmienia perspektywę opisu. Staje się opowiadaczem historii, by w ten sposób ożywić miejsce, którego pozostałości przedstawi czytelnikowi. Dodajmy: w sposób plastyczny, godny sceny powieściowej:

[...] zbliżamy się do Kapitolu, nadlatują wspomnienia historyczne, a litery S. P. Q. R., ryte na przecznicach, napędzają do głowy szeregi obrazów. Tu *sub tutela inviolati templi*, wśród tego lasu kolumn i posągów zbierały się komicja. [...] Tędy na via Sacra przesuwali się wozy tryumfatorów, za nimi w pętach królowie barbarzyńców, zadumani o puszczach rodzinnych, smętni, ogromni; naokoło nich liktorzy z pękami różg i siekierami, dalej legiony, łupy, orły i radosny lud. W chwilach nieszczęść tu ginęli senatorowie z ręki Gallów Brennusa, potem Grakchowie z rąk Rzymian. Na Kapitolu błądł senat, a Sulla się śmiał, gdy jęki mordowanych dochodziły z pobliskich więzień Mamertyńskich (Sienkiewicz 1950: 167).

Litwos doskonale uwypukla splendor dawnych czasów i współczesną martwość ruiny, z której można wyczytać prawdę: „Wszystko to było, żyło, działało i przeszło. Pokolenia kładły się do grobów i tylko lud posągów mnożył się na Forum” (Sienkiewicz 1950: 167).

Kolejnym ważnym punktem wędrowki po rzymskich ruinach jest **Koloseum**. To budowla, która za Wespazjana miała wyrażać potęgę cesarstwa, a za Tytusa i Nerona stała się uosobieniem hańby Imperium – kaźnią ludzi i zwierząt (Sztachelska 2017: 128–129). Sienkiewicz nie opisuje ruin, podobnie jak w przypadku Kapitolu, głos oddaje historii, a właściwie ofiarom igrzysk:

Tu z „kunikulów” w **Koloseum** odzywały się nocami przeciągłe ryki lwów. Dziś olbrzymia ruina świeci pustymi oknami, ale dawniej wśród ryku zwierząt i chrapania konających, dziewięćdziesiąt tysięcy gardzieli wyło: „*Macte!*” Klaskały dłonie, palce podnosiły się ku górze lub na dół, gladiatorowie wykrzykiwali: „*Ave, Caesar! Morituri te salutant!*”. Na arenie przesuwali się Germanowie, Gallowie, Bastarny, olbrzymi Dakowie, ludzie tak osobliwi jak te zwierzęta, których dosyłała Afryka. Tu także konali cicho chrześcijanie. Potem ten piekielny chorał krzyków i jęków dzikich i wściekłych, rozpaczliwych lub pokornych, umilkł raz na zawsze, a na przesiąkłej krwią arenie rozciągnął, w głuchym milczeniu, ramiona krzyż (Sienkiewicz 1950: 171).

Scena ta, co oczywiste, przywodzi na myśl *Quo vadis* – powieść, która powstanie za 15 lat. W korespondencji z Rzymu czytelnik znajdzie pierwsze akordy scen powieściowych, igrzysk, męki chrześcijan, zachowań tłumu. Koloseum ożywa w tej scenie. Opis jest bardzo sugestywny, głównie poprzez licznie wprowadzone określenia nazywające odgłosy – zwierząt (**ryk lwów**, **ryk zwierząt**), rozentuzjasmowanego tłumu (**dziewięćdziesiąt tysięcy gardzieli wyło**, **klaskały dłonie**, **wykrzykiwali**), ofiar i tłumu (**piekielny chorał krzyków i jęków dzikich i wściekłych**, **rozpaczliwych lub pokornych**). Wymowna i symboliczna znów jest cisza: *cicho* konają chrześcijanie, cisza symbolizuje świat, który przeminął: *umilkł raz na zawsze*, krzyż rozciągnął ramiona w *głuchym milczeniu*.

Pod Łukiem Konstantyna reporter prowadzi swoich czytelników ku **Łaźniom Karakalii** – to ostatni punkt w planie zwiedzania. Uwaga koncentruje się na pięknie włoskiego krajobrazu. Pisarz wprowadza określenia, które wręcz stereotypizują włoski pejzaż, jest *pelen słodyczy, światła, lazuru*:

— — — — —

Droga to prześliczna, wśród ogrodów i wądołów, których szczyty pokryte są sosnami kształtu parasoli, stoki zaś porastają winogradem i wysoką kukurydzą. Na prawo i na lewo, raz wraz ponad masą zieleni, wznoszą się jakieś zwaliska i szczątki. Krajobraz jest włoski, pełen słodczy, światła, lazuru, a oko leci daleko w przezroczy powietrznej (Sienkiewicz 1950: 172).

Znamienne, że list kończy obraz zbliżającej się nocy. W ten sposób wędrówka po rzymskich ruinach została spięta klamrą dnia – wschodu słońca i nadciągającej nocy: „Tymczasem ciemniało coraz bardziej, i na koniec zrobiła się noc, ale noc włoska, ciepła, gwiaździsta. Księżyc roztoczył już na Forum i Koloseum czarodziejstwo białych promieni” (Sienkiewicz 1950: 174).

2.3. Rzym powieściowy

Italia, a zwłaszcza Rzym, powraca w powieściach Henryka Sienkiewicza. Oczywiście, najpełniej w *Quo vadis* (1895 r.) – dziele ukazującym imperium z czasów Nerona. Badacze twórczości Litwosa zgodnie orzekli, że w tej powieści noblista „zademonstrował absolutne mistrzostwo w znajomości spraw rzymskich. [...] bo w równym stopniu zna on Rzym starożytny i współczesny” (Sztachelska 2017: 131). Wiedzę o Wiecznym Mieście pisarz czerpał nie tylko z autopsji. Od wczesnej młodości rozczytywał się w dziełach Tacyty, znał także opracowania naukowe poświęcone topografii starożytnego Rzymu (Sztachelska 2017: 132). Wybitny polski historyk, znawca kultury antycznej Tadeusz Zieliński (1859–1944) twierdził, że w całej literaturze światowej nie ma takiej wizji świata starożytnego jak w *Quo vadis*: „Wszystko, co tam jest, jest autentyczne: tak spali, jedli, pili, tak się ruszali w swoich togach, tak myśleli, tak mówili i tak żyli dawni Rzymianie” (cyt. za: Brzuska 2017: 112).

Rzymska sceneria obecna jest w dwóch wcześniejszych powieściach Sienkiewicza – w *Bez dogmatu* (1890) oraz *Rodzinie Połanieckich* (1894). W obu Rzym nie odgrywa znaczącej roli. Pierwszy z utworów ma formę epistolarną, narracja prowadzona jest w pierwszej osobie, a główny bohater Leon Płoszowski to mieszkaniec Wiecznego Miasta. Nie ma zatem potrzeby odwzorowywać miasta tak, jakby je widział turysta. Rzym widoczny jest głównie przez warstwę onimiczną – nazwy własne dzielnic, ulic, budynków. Opisy rzymskich domostw, muzeów czy galerii są krótkie. Miasto ma z jednej strony wnieść ożywienie w akcję utworu, z drugiej umożliwić ukazanie życia polskiej bohemy we Włoszech. Na kartach powieści znajdujemy opisy dzielnicy Pincio, która znana była z bytności polskich artystów. W tej części Rzymu ulokowana jest rezydencja głównego bohatera oraz pracownia rzeźbiarza Łukowskiego. Sceneria miejska (katakumby, muzea) służy głównie odmalowaniu psychiki bohatera.

Z kolei w *Rodzinie Połanieckich* Sienkiewicz sięga po motyw podróży poślubnej. Główny bohater – Stanisław Połaniecki – zabiera swoją małżonkę Marynię do Włoch. Zwiedzają Wenecję, Florencję, planują zatrzymać się w Weronie, ale czytelnik nie dowiaduje się niczego o zwiedzanych miejscach. Deskrypcje przestrzeni miejskiej pojawiają się, gdy małżonkowie przyjeżdżają do Rzymu. Na szczególną uwagę zasługuje nocna wyprawa do ruin **Koloseum**. Opisywane miejsce przywołuje skojarzenia potęgi Imperium Rzymskiego i ofiar wśród chrześcijan. Perspektywa, jaką daje światło księżyca, prowokuje do opisu ruin i do wykreowania atmosfery tajemnicy miejsca:

Przez łuki arkad wchodziły do wnętrza snopy miesięcznego światła, które zdawało się spać cicho na podłożu areny, na przeciwległych murach, w szczerbach, rozpadlinach ścian, w załamaniach, na osrebrzonych mchach i bluszczach, pokrywających tu i owdzie zwalisko. Inne części gmachu, pograżone w nieprzebitym mroku, czyniły wrażenie czarnych i tajemniczych czeluści. Z położonych nisko kunikułów szło surowe tchnienie pustki. Rzeczywistość zacierała się wśród tego labiryntu i tej mieszaniny murów, arkad, świetlistych pasem i głębokich cieniów. Olbrzymia ruina zdawała się tracić swój byt realny i stawać się sennym widziadłem, albo raczej jakimś dziwnym wrażeniem, złożonym z ciszy, nocy, księżyca, ze smutku i ze wspomnień wielkiej a pełnej cierpienia i krwi przeszłości (Sienkiewicz [online]: 305).

Zanim wrócą do Warszawy, Połanieccy będą jeszcze w Watykanie na audyencji u papieża oraz pojadą do katakumb św. Kaliksta. Pobyt głównych bohaterów we Włoszech nie stanowił pretekstu do spojrzenia na kraj okiem turysty chłonnego piękno miejsca. Być może dlatego, że główny bohater – Połaniecki – zabiera swoją świeżo poślubioną małżonkę do Włoch, bo wie, że tak wypada, a ponadto stać go na taką wyprawę. Choć sam jest wykształcony, to nie ma artystycznych pragnień. Raczej imponuje mu, że Maryni, dla której jest to pierwszy wyjazd za granicę, może pokazać wszystko, co się da i co wypada znać (Sztachelska 2017).

3. Każdy ma swoją osobistą Italię. Sienkiewicz w Nervi

Każdy, kto był we Włoszech, niechybnie zostawił w nich część duszy, każdy natomiast ma w sobie ich widzenie, jakby swoją osobistą Italię, i tym się tłumaczy zjawisko, dlaczego, mimo dzieł naukowych, wyczerpujących, mimo artystycznych opisów, kreślonych przez genialne pióra, powstają ciągle nowe opisy, nowe szkice, nowe wspomnienia (Sienkiewicz 1950: 260).

To początkowe zdanie krótkiej reporterskiej relacji z Nervi, słusznie zresztą zatytułowanej *Z wrażeń włoskich*, bo o wrażeniowość, a nie szczegóły relacji tu chodzi. Miejscowość tę odwiedził Sienkiewicz w lutym 1893 r., był tu z narzeczoną (późniejszą żoną) Marią Romanowską.

Nervi to miejscowość położona na Riwierze Liguryjskiej. W XIX w. był to cichy i jeszcze nieodkryty przez turystów skrawek ziemi leżący z drugiej strony Genui (obecnie jej wschodnia dzielnica). Reportaż (choć trudno przypisać ten tekst do konkretnego gatunku) powstał w czasie intensywnej pracy nad *Rodziną Połanieckich*. Warto też zaznaczyć, że relację tę dzieli od poprzednich relacji włoskich (*Z Wenecji* i *Z Rzymu*) czternaście lat. O ile dwa wcześniejsze reportaże koncentrowały się na opisie Włoch minionych, historycznych, to relacja z Nervi przedstawiona jest z perspektywy współczesnej pisarzowi. Dodajmy, jest to przedstawienie mocno zsubiektywizowane i niemalże literackie. W deskrypcjach Wybrzeża Liguryjskiego Sienkiewicz nie dąży do precyzyjnego odwzorowania rzeczywistości, choć na początku udziela czytelnikom kilku wskazówek dojazdowych, typu: „A jednak przyjazd tu łatwy. Ledwie kilka małych stacji, nawet bez innych nazw, prócz cyfr porządkowych, dzieli Nervi od Genui. Po półgodzinnej jeździe w wagonie, jest się na miejscu [...]” (Sienkiewicz 1950: 261). Ostatecznie czytelnik otrzymuje tekst będący zapisem emocji i wrażeń z percepcji liguryjskich widoków. Drogę do Nervi zajmują podróżnikowi obserwacje ludzi, choć nie poświęca im dużo miejsca. Uwagę jego przyciąga malownicze, tarasowe budownictwo:

Wszędy pełno murów i tarasów. Na stokach wzgórz, wśród czerni cyprysów, wśród palm, podobnych do strusich piór, lub wśród pinii, bieleją wille; na trawnikach przed nimi grają fontanny. Na dalszych wzgórzach domy i domy, poprzączepiane wszędzie, ponalepiane, jak gniazda mew, lub jaskółek, pojedynczo lub po kilkanaście razem. Gdzieś tam świeci odrapana chata wiejska, pomalowana czerwono lub różowo, z nieodłączną bielizną i chustkami na sznurze, które porusza wiatr, ale które tu już grają w słońcu. I znów mur, przez który kipi zieloność, znów winograd, gaje cytryn, pomarańcz, szare i srebrne oliwniki, pinie, rzucone zuchwale ze szczytów urwisk w błękit, jakby ręką biegłego artysty, jabłonie, pokryte kwieciami, jak śniegiem, różowe migdały, brzoskwinie i wszędy powódź laurów (Sienkiewicz 1950: 262).

Deskrypcja istic literacka, jest doskonałą egzemplifikacją Sienkiewiczowskiego „malowania” rzeczywistości i „spisywania wrażeń” z miejsc, które pisarz odwiedzał. Opis wybrzeża dokonany jest z pewnej odległości, dlatego też pisarz mógł uchwycić bogactwo i różnorodność flory (znamiennie są ciągi wyliczeniowe konstytuowane przez nazwy drzew: *cyprysy, palmy, pinie*; dalej: *winograd, gaje cytryn, pomarańcz* [...] *oliwniki, pinie, jabłonie migdały, brzoskwinie, laury*) i ich ułożenie w przestrzeni. Ważna jest perspektywa pory dnia – słońce daje światło i ożywia krajobraz, stąd chata wiejska choć „odrapana” to *świeci*, a rozwieszone pranie nie tyle schnie, ile *gra w słońcu*. Wrażliwy obserwator uchwyci bogactwo kolorów, zarówno budowli – *czerwonych i różowych chat*, a przede wszystkim roślinności, czytelnik „widzi”: *szare i srebrne oliwniki, różowe migdały*, dodatkowo wyzyskany jest kontrast czerni cyprysów i bieli willi. Kolor ewokuje niebo (błękit), biel kwitnących jabłoni oddaje porównanie do śniegu. Liczne czasowniki (nierzadko w funkcji metaforycznej) dynamizują opis, podkreślają chwilowość i wrażeniowość: *grają fontanny*, [domy są] *poprzączepiane, ponalepiane, jak gniazda mew, lub jaskółek*, [chata] *świeci*, [chustki] *porusza wiatr i grają w słońcu, kipi zieloność*.

Kreśląc pejzaż Nervi, reporter skonstatuje: „Wszystko to jednak takie jest włoskie, takie pobrażne i morskie, takie skąpane w świetle i błękitach, że oczu od tego oderwać trudno” (Sienkiewicz 1950: 265). Jednakże to, od czego pisarz nie może oderwać oczu – to morze: „Ostatecznie morze jest duszą Nervi – i nie wille, nie ogrody, nie palmy, nie gaje kwitnących cytryn, ani tęcza róż i kamelii – tylko ono stanowi największy jego urok” (Sienkiewicz 1950: 266). Zachwyt Morzem Liguryjskim został utrwalony w reportażu – a właściwie namalowany – namalowany słowem:

Lecz nic nie może porównać się z zachodami słońca w dni pogodne. Podobnej gry zórz nie widziałem nigdzie – tem bardziej zaś pod zwrotnikami, bo tam noc przychodzi nagle. [...] Nie było żadnego wiatru; cienkie gałęzie i liście oliwek zwisały się nieruchomo. Wszędy wieczorny spokój. [...] Słońce zniżało się coraz bardziej, a wreszcie zanurzyło się w płomienistej wodzie. I z chwilą, gdy zaszło zupełnie, poczęły się odbywać jakby czary. Na niebie i morzu potworzyły się złote, różane i złotozielone smugi, taśmy, frędzle, jakby drogi i jakieś gościńce, którymi wędrowały fantastyczne okręty z ognia ku gmachom z tęczy, opalów, szmaragdów i chryzolitów. Fiolety, róże, purpura, złoto, wszystkie możliwe barwy, wszystkie blaski bengalskich ogniów, drogich kamieni i pawich piór grały na niebie i wodzie. Potem jeden purpurowy ton wzmógł się nad inne, ogarniał je, przesłaniał, topił. Wreszcie i sam począł błędąć, omdlewać i zwolna zmieniać się w ton liliowy, i w coraz liliowszy, coraz bardziej nieuchwytny, mistyczny, doskonalszy, niemal nadziemski. Stałem i patrzyłem. [...] Lecz noc nie usypia wspomnień, i kto taką liliową symfonię raz widział, tego pamięć wróci nieraz do niej – i dusza wróci (Sienkiewicz 1950: 267–268).

— — — — —

Znawcy twórczości Sienkiewicza, a zwłaszcza literatury przedsienkiewiczowskiej (Krzyżanowski 1973: 45; Sztachelska 2017: 137) z uznaniem wypowiadają się o umiejętnościach pisarskich Litwosa. Zamiast drobiazgowej analizy tej deskrypcji, głos oddam Julianowi Krzyżanowskiemu, jednemu ze znawców polskiej literatury: „Stwierdzić jednak trzeba, że tego rodzaju pejzażu proza polska przez Sienkiewiczem nie znała i że był on świadectwem wrażliwości pisarza o «naturze Żyda wiecznego tułacza», jak sam o sobie mówił (XLIII, 24), ale tułacza o oczach otwartych na piękno przyrody” (Krzyżanowski 1973: 45).

4. Podsumowanie

Niewątpliwie o Sienkiewiczu można powiedzieć, że był malarzem słowa (Pietrzak 2016), a włoskie pejzaże znalazły godnego swego piękna portrecistę. Najbardziej charakterystyczną cechą Sienkiewiczowskich deskrypcji jest nasycenie tekstów określeniami sensorycznymi. Dominują przymiotniki opisujące cechy postrzegane wzrokiem, takie jak: barwy, kształty, wielkość, miejsce w przestrzeni. Nie brakuje jednak wykładników innych właściwości, percypowanych zmysłem powonienia, słuchu czy dotyku. Wrażenia audytywne, dotykowe, smakowe towarzyszące percepcji wzrokowej sprawiają, że Sienkiewiczowskie opisy tchną życiem: rośliny poruszają się, okazują emocje, myślą, zachodzące słońce oświeca naturę ferią barw, fale morskie podnoszą się i opadają. Sensualizm opisu osiągniany jest różnorodnymi środkami językowo-stylistycznymi. Wśród wykładników doznań dominują określenia synestezyjne, onomatopeje, leksyka świetlna, leksyka barwna, określenia werbalne. W budowaniu nastrojowości opisów przyrody, zwiedzanych miejsc czy niezwykłych zjawisk natury (zwłaszcza wschodów i zachodów słońca nad morzem) niemałą rolę odgrywają porównania, aliteracje, ciągi wyliczeniowe, metaforyczne słownictwo – wszystkie te środki wtopione w opisy tworzą subiektywną, niemalże poetycką wizję rzeczywistości.

Bibliografia

- Achtelik A., 2015, *Sprawcza moc przechadzki, czyli polski literat we włoskim mieście*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Biliński B., 1967, *Immagini di Roma e itinerari romani di Enrico Sienkiewicz*, „Studi Romani”, nr 4.
- Brzuska B., 2017, „*Tu wszystko bliskie...*” Henryk Sienkiewicz, student Szkoły Głównej Warszawskiej, w *antycznym świecie*, „Meander”, t. 72, s. 101–117.
- Bujnicki T., 1968, *Pierwszy okres w twórczości Henryka Sienkiewicza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kowalska, D., Pietrzak, M., 2021, *Publicystyka Henryka Sienkiewicza. Język – styl – gatunek*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Krzyżanowski J., 1973, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Krzyżanowski J., 2012, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarium życia i twórczości*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Pietrzak M., 2016, „*Malowanie słowem*” – o stylu sprawozdań Henryka Sienkiewicza z wystaw malarских, „*LingVaria*”, t. 11, nr 1 (21), s. 111–122.
- Pietrzak M., 2019, „*A jednak step nęci i wabi*”. *Sienkiewiczowskie widzenie stepu w „Listach z podróży do Ameryki”*, [w:] M. Pietrzak, A. Zalewska (red.), *Henryk Sienkiewicz. Język – semantyka*, Warszawa: Wydawnictwo DiG, s. 193–221.
- Pietrzak M., Zalewska A., (red.), 2019, *Henryk Sienkiewicz. Język – semantyka*, Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Sienkiewicz H., 1906, *Kronika tygodniowa IV*, [https://pl.wikisource.org/wiki/Kronika_tygodniowa_\(Sienkiewicz\)/IV](https://pl.wikisource.org/wiki/Kronika_tygodniowa_(Sienkiewicz)/IV) (dostęp: 29.04.2025).
- Sienkiewicz H., 1950, *Listy z podróży, wycieczek*, [w:] J. Krzyżanowski (red.), *Dzieła*, t. 44, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Sienkiewicz H., 1977, *Listy, t. I, część druga (Mścisław Godlewski – Władysław Jabłonowski)*, opracowała i opatrzyła przypisami M. Bokszczanin, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Sienkiewicz H., 1996, *Listy, t. II, część trzecia (Jadwiga i Edward Janczewscy)*, opracowała, wstępem i przypisami opatrzyła M. Bokszczanin, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Sienkiewicz H., [online], *Rodzina Połanieckich*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/rodzina-polanieckich.html> (dostęp: 29.04.2025).
- Szczublewski J., 2006, *Sienkiewicz. Żywot pisarza*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Sztachelska J., 2007, *Sienkiewiczowska „ars scribendi”*, [w:] J. Axer, T. Bujnicki (red.), *Po co Sienkiewicz? Sienkiewicz a tożsamość narodowa: Z kim i przeciw komu?*, Warszawa: Wydawnictwo DiG, s. 195–215.
- Sztachelska J., 2017, *Italia Henryka Sienkiewicza*, [w:] J. Sztachelska, *Mity sienkiewiczowskie i inne studia tylko o nim*, Warszawa: Wydawnictwo DiG, s. 114–141.
- Wyka K., 1968, *Sztuka pisarska Sienkiewicza*, [w:] A. Piorunowa, K. Wyka (red.), *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 9–50.
- Zalewska A., 2015, *Dwie Wenecje Henryka Sienkiewicza*, [w:] J. Axer, T. Bujnicki (red.), *Sienkiewicz z innej strony*, Warszawa: Wydawnictwo DiG, s. 201–214.
- Ziółkowski, A., *Urbs Roma w Quo vadis, czyli Sienkiewicz jako topograf antycznego Rzym*, [w:] J. Axer (red.), *Z Rzymu do Rzymu*, Warszawa: Unia Wydawnicza VERUM, s. 13–57.
- Żabski T., 1998, *Sienkiewicz*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.

■ **Magdalena Pietrzak**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-2136-356X>
■ magdalena.pietrzak@uni.lodz.pl
■

La Bella Italia di Henryk Sienkiewicz (una prospettiva linguistica)

1. Introduzione – 2. Sienkiewicz in Italia – 2.1 Venezia la Bella e la Nudna [Noiosa]
– 2.2. Giacché ci si trova in Italia, si deve andare a Roma – 2.3. La Roma romanzesca
– 3. Ognuno ha la sua Italia personale. Sienkiewicz a Nervi – 4. Conclusioni

1. Introduzione

Nel 1876 Henryk Sienkiewicz iniziò il suo primo viaggio extraeuropeo. Fu un viaggio in America. Lo completò nel dicembre 1878. Dall’America inviò della corrispondenza, pubblicata dalla “Gazeta Polska” di Varsavia con il titolo *Listy Litwosa z podróży* [*Lettere di Litwos da un viaggio*]. Gli studiosi dell’opera di Sienkiewicz considerano le *Lettere* come una sorta di cesura nella carriera dello scrittore premio Nobel (Bujnicki 1968; Sztachelska 2007). Si tratta non solo della popolarità e il riconoscimento di Litwos¹ come giornalista e scrittore, ma anche delle sue competenze di scrittore. Nelle sue descrizioni della natura americana, Sienkiewicz affinò le sue capacità stilistiche e le portò alla maestria (Krzyżanowski 1973; Kowalska, Pietrzak 2021), tanto da diventare uno dei tratti distintivi della sua prosa artistica. Si diceva che lo scrittore ha stabilito una nuova qualità di visione artistico-letteraria della natura – una visione che è una sorta di impressione creativa, vicina alla percezione pittorica della realtà. Il viaggio in America è importante anche per un altro motivo: diede inizio nello scrittore a una smania di viaggio che durò fino alla fine della vita. Sienkiewicz aveva lo straordinario “dono di scrivere in ogni città, in ogni località e in ogni albergo” (Wyka 1968: 21). E, cosa fondamentale, la capacità di trasferire le sue esperienze di viaggio nelle pagine dei suoi romanzi e nei suoi racconti. Come è stato più volte dimostrato, le esperienze americane risuonano nella *Trilogia* (ad esempio nelle descrizioni delle steppe ucraine; Pietrzak 2019), mentre i viaggi in Italia si riflettono in *La famiglia Połaniecki*, *Senza dogma* e *Quo vadis*.

¹ Litwos era lo pseudonimo con cui Henryk Sienkiewicz firmava le sue rubriche all’inizio della sua carriera.

2. Sienkiewicz in Italia

Io sostengo che ognuno di noi ha due patrie: una è la propria, l'altra è l'Italia – e scientificamente, artisticamente, culturalmente, per non parlare della sfera religiosa, è così! (Sienkiewicz 1996: 173).

Così scriveva Sienkiewicz in una lettera alla cognata Jadwiga Janczewska (datata 18 dicembre 1895). Queste parole, ormai emblematiche, vengono ripetutamente richiamate nel contesto dell'interesse di Sienkiewicz per l'Italia e per le relazioni italo-polacche.

Lo scrittore visitò per la prima volta l'Italia nel 1879 (si trattava del suo prolungato ritorno in Polonia dall'America). In quell'occasione visitò Venezia e Roma. Questo soggiorno fu estremamente importante per Sienkiewicz come uomo e scrittore. A Venezia conobbe le sorelle Szetkiewicz – Maria e Jadwiga – che diverranno, rispettivamente, la futura moglie e la cognata (la quale, dopo la morte prematura della moglie, divenne amica e confidente dello scrittore). D'altra parte, da Roma portò con sé impressioni che sarebbero risuonate nella sua opera successiva (Szczublewski 2006: 90). Dopo questo primo soggiorno nella Penisola appenninica, Sienkiewicz visitò regolarmente l'Italia, soprattutto negli anni Ottanta e Novanta, anche più volte all'anno. Il più delle volte visitò Venezia, Roma, Milano, Firenze, Napoli, la Liguria (San Remo, Nervi, Genova), Como; probabilmente conobbe anche la Sicilia. La sua ultima visita in Italia risale al 1909. Il rapporto di Sienkiewicz con Roma è il più intenso; fu testimone della prima spedizione romana organizzata nel 1886 dall'Accademia delle Arti e delle Scienze in occasione dell'apertura degli Archivi Vaticani da parte di Papa Leone XIII. Echi delle sue peregrinazioni romane sono presenti in *Senza dogma*, *La famiglia Połaniecki* e, naturalmente, in *Quo vadis*. Durante il suo primo soggiorno, incontrò Henryk Siemiradzki. I due uomini condivisero un'amicizia di lunga data; il pittore mostrò a Sienkiewicz la Città Eterna. Secondo Jolanta Sztachelska (2017: 131), fu a Siemiradzki, dove si era stabilito dal 1872, che il futuro Premio Nobel doveva il suo fascino per Roma. Il pittore mostrò allo scrittore non solo l'antica Roma, ma anche le catacombe appena scoperte del primo cristianesimo – e questo è un motivo che apparirà ne *La famiglia Połaniecki*.

2.1. Venezia la Bella e la Nudna [Noiosa]²

La prima città italiana che lo scrittore vide fu Venezia. In una lettera all'amico Mieczysław Godlewski scriveva: “A Venezia il tempo è passato bene in piacevole compagnia, il clima umido mi ha fatto male e molto” (Sienkiewicz 1977: 29). Quando parlava di “piacevole compagnia”, intendeva ovviamente la famiglia Szetkiewicz, e soprattutto nella sua componente femminile. Dopo il ritorno degli Szetkiewicz a Varsavia, Sienkiewicz mantenne i contatti con le sorelle per lettera. È nella corrispondenza con Jadwiga Szetkiewiczówna che rivela di aver scritto un resoconto del suo soggiorno a Venezia per due giornali: “Gazeta Polska” e “Gazeta Lwowska”. L'opinione che aveva del reportage non era delle migliori: “Mai una prosa così orrenda è uscita dalla mia penna; non ho mai scritto qualcosa di così noioso, insopportabile e banale. Come stile, si qualifica per estratti di seconda classe. Mi

² Questo è il titolo con cui Sienkiewicz etichettò la sua lettera a Jadwiga Szetkiewiczówna del 21 settembre 1879. Vale la pena di notare che la sua corrispondenza con la cognata, che ammonta a oltre cinquecento lettere, inizia con una lettera scritta a Venezia il 15 settembre 1879.

consolo solo con la speranza che [...] »Gazeta« non voglia stampare questa lettera [...]» (Sienkiewicz 1996: 121). La “Gazeta”, naturalmente, stampò il reportage e in questo modo i lettori poterono fare un viaggio nella leggendaria città dei Dogi.

Il racconto inizia con una descrizione piuttosto estesa del viaggio da Trieste a Venezia. Lo scrittore raggiunge la città all'alba ed è la vista del mare Adriatico al mattino a togliergli il fiato; come egli stesso afferma, aveva già visto il mare da molti luoghi e fenomeni simili non avrebbero dovuto impressionarlo, “ma l'alba sull'Adriatico è particolarmente solenne” (Sienkiewicz 1950: 178):

Inizia con l'acqua. I fondali lisci si contorcono leggermente, come in una scala, che gradualmente inizia ad argentarsi e a sbiadire. L'acqua diventa lentamente più luminosa del cielo; una luminosità sempre maggiore si insinua nell'oscurità, con quella pallida purezza di linee definite da riflessi d'argento. Lo strato superiore dell'acqua si illumina sempre di più e i suoi riflessi cadono anche sui volti umani. Il lontano del mare si rivela gradualmente, come se qualcuno ne sollevasse il velo. [...]. La brezza leggera che viene dallo spazio sembra portare con sé l'azzurro e la luminosità. Il sole sta sorgendo, il sole sta sorgendo! L'alba sembra un sorriso, pallido e cupo, ma straordinariamente gentile e semplicemente immacolato. Poi, dalla parte di Trieste, arriva il rosa, l'oro e tutto il meraviglioso gioco di colori del mattino; la luce sgorga, si riversa, copre tutto l'orizzonte, e dalla parte opposta emerge dall'acqua, in questi splendori e maestosità – Venezia, *la Bella* (Sienkiewicz 1950: 178).

I toni caratteristici della “pittura di parole” di Sienkiewicz (Pietrzak 2016) risuonano già in questa descrizione. La descrizione è fatta dalla prospettiva del mattino – i raggi del sole nascente si riflettono nell'acqua. Per rendere la bellezza del panorama, Sienkiewicz utilizza mezzi verbali caratteristici della finzione letteraria, ossia la metafora, l'epiteto, il paragone, il lessico della luce e del colore e i termini sensoriali. Tuttavia, egli ottiene la bellezza, la sensibilità specifica e il carattere momentaneo degli effetti luminosi non solo con i mezzi in sé, ma con la loro combinazione e con la loro appropriata addizione. In questo modo si sfrutta il contrasto tra luce e buio (inizia ad argentarsi e a sbiadire; *una luminosità sempre maggiore si insinua nell'oscurità*), le forme verbali accumulate dinamizzano l'immagine, rendendo il tremolio insito nell'acqua: *la luce sgorga, si riversa, copre tutto l'orizzonte, e dalla parte opposta emerge dall'acqua*. L'alba rende Venezia bella – *la Bella*.

Il seguito della lettera è un resoconto delle impressioni di Litwos sulle quattro settimane trascorse a Venezia. Lo scrittore assume il ruolo di un turista passeggiatore e da questa prospettiva descrive la città e la definisce *strana*: “Una strana città! La quarta settimana sta passando mentre mi snodo tra Piazza San Marco, Canale Grande, Giudeca [sic!] e Riva degli Schiavoni, e ha sempre qualcosa di nuovo per me” (Sienkiewicz 1950: 178). Sienkiewicz non si concentra su una resa fedele dell'aspetto della città e sulla descrizione dei suoi monumenti. Scrive: “Preferisco, quindi, parlare dell'impressione generale che Venezia fa, e della vita come si presenta immediatamente all'occhio del visitatore” (Sienkiewicz 1950: 179). Va aggiunto che la prospettiva descrittiva di Sienkiewicz è quella di una persona che visita Venezia (e l'Italia in generale) per la prima volta e, come lo scrittore sottolineerà, di una persona che arriva a Venezia con una particolare immagine di essa. Lo scontro dell'immaginario con la vista della città genera delusione:

Qui, nelle acque tranquille del Canale Grande, i muri dei palazzi scivolano via, anneriti, deformati, assestati; in alcuni punti l'umidità li ha screziati in macchie che ricordano il dorso di una lucertola e si sono formati filamenti di muffa nera. Ai piedi, dove l'acqua abbraccia la pietra, si sono depositate fibre verdi di muschi scivolosi, licheni e ciglia; in alcuni punti l'intonaco è caduto nelle giunture; i merletti di pietra sopra gli archi acuti delle finestre moresche sono sbiaditi dalla pioggia o diventati neri per il fumo nelle pieghe (Sienkiewicz 1950: 179).

Dio solo sa quando hanno eretto questi edifici, ora deformati e malandati, che nell'insieme danno l'impressione di un tugurio (Sienkiewicz 1950: 180).

La descrizione è altamente sensoriale, fatta da un punto di vista estetico – intende trasmettere la delusione per l'aspetto degli edifici rappresentativi. Da qui la dominante cromatica del nero: i muri dei palazzi sono *anneriti*, i merletti di pietra *diventati neri per il fumo*. Le connotazioni negative sono introdotte dal paragone dei muri con il dorso di una lucertola e dalle sequenze enumerative che intensificano l'immagine della distruzione: *anneriti, deformati, assestati; fibre verdi di muschi scivolosi, licheni e ciglia*. Le forme verbali che nominano la distruzione fanno appello all'immaginazione dei lettori: [l'intonaco] *è caduto*, [l'umidità] *li ha screziati*, [i merletti di pietra] *sono sbiaditi*, [gli edifici sono] *deformati, ammaccati*. Non c'è da stupirsi, quindi, che per un turista polacco gli edifici possano assomigliare a tuguri.

Ma il viaggiatore e reporter di Varsavia vede negli edifici veneziani il loro passato e la loro unicità. Sienkiewicz richiama l'attenzione sullo stile architettonico caratteristico di Venezia, che è una combinazione di influenze gotiche e arabe. Con competenza, descrive al lettore l'aspetto delle finestre in modo abbastanza dettagliato:

Ad eccezione di alcuni edifici in stile rinascimentale, il pensiero architettonico veneziano, originario del gotico, si confuse con quello dei mauritani. Le finestre, strette e alte, che terminano con un arco acuto tagliato a quadrifoglio, stanno l'una accanto all'altra, precedute solo da colonne. Ma queste colonne non sono fasci di frecce gotiche, che si allargano direttamente nelle volte, bensì colonne bizantine con un capitello fiorito. La parte inferiore delle finestre è coperta da piccoli e angusti balconi (Sienkiewicz 1950: 180).

Un reportage da Venezia non poteva non presentare il luogo più rappresentativo, che senza dubbio era ed è **Piazza San Marco**. Questo luogo, con la sua atmosfera particolare e l'ambiente da salotto, incantava Sienkiewicz:

Sarebbe difficile trovare un'altra piazza in Europa che possa reggere il confronto, per certi aspetti, con questa Piazza di San Marco. La nobile semplicità dell'ufficio del procuratore è controbalanciata dalla colorata struttura decorativa della chiesa, e l'occhio, stanco delle linee rette, si posa facilmente sugli archi curvi, le nicchie dorate e le torri convesse del tempio, la cui ricchezza, in un ambiente diverso, sarebbe forse troppo evidente. Altrettanto distinto e speciale è il carattere della piazza. Non c'è la polvere della città, né veicoli, né carrozze, né cavalli, né fermento, e gran parte dello spazio, confinante con il porticato, è ingombro di tavoli ai quali ci si siede come in un salotto. La sera, la piazza è un appuntamento per tutto il bel mondo veneziano. Chi non vuole sedersi all'interno non può assolutamente andare da nessun'altra parte. [...] I suoni della musica, il fruscio dei ventagli, lo sguardo ardente degli occhi italiani, l'abbondanza di luce, i servitori agitati che distribuiscono le bevande, le donne abbigliate che appuntano sui capelli pizzi al posto dei cappelli, tutto contribuisce a dare l'impressione di un ballo; solo quando si solleva lo sguardo verso l'alto e si vedono migliaia di stelle scintillanti sullo sfondo nero del cielo, ci si ricorda che non si è in un'enorme sala, ma in strada (Sienkiewicz 1950: 183).

Caratteristica delle descrizioni di Sienkiewicz dello spazio urbano è l'attenzione ai dettagli, a ciò che è importante, a ciò che crea l'atmosfera di un luogo. Mentre cammina per le strade strette, il suo sguardo si ferma sulle terrazze vegetali: "In corrispondenza delle rotture dei muri, qua e là, sono state posate terrazze ricoperte di vegetazione. Vite selvatica, trifoglio ed edera classica pendono a festoni, coprendo i contorni netti del muro e le fessure" (Sienkiewicz 1950: 180). Nel trasmettere il carattere di Piazza San Marco, l'assenza di traffico urbano, non scrive che esso non c'è, ma introduce una dichiarazione di sette parole: "Non c'è la polvere della città, né veicoli, né carrozze, né cavalli, né fermento". Nella descrizione della gente radunata in piazza, invece, nota che le donne "che appuntano sui capelli pizzi al posto dei capelli".

La lettera *Da Venezia* è il resoconto di una passeggiata. Il cronista, come dichiara nell'introduzione, vuole "parlare dell'impressione generale che Venezia fa, e della vita come si presenta immediatamente all'occhio del visitatore" (Sienkiewicz 1950: 179), e così mostra al lettore di Varsavia una Venezia popolare – contemporanea. E questa è soprattutto la parte del mercato della città, piena di movimento e di attività quotidiane. Questo movimento e questo trambusto sono enfatizzati da numerose forme verbali, soprattutto verbi di parola, sostantivi che nominano rumori o avverbi che intensificano le sensazioni: *brulica, chiamano con voce potente, gridi, esortazioni, chiacchierano e ridacchiano, [parla] a voce alta*. Inoltre, l'occhio attento del cronista nota la tendenza degli italiani a gesticolare:

Di giorno, la vita popolare brulica nel labirinto di questi corridoi. Nelle botteghe aperte si vendono frutta del Sud, pesce, granchi, ostriche, granceole e in generale tutto ciò che viene chiamato frutti di mare. Pescatori dalla faccia bruna, con ceste in testa, esortano con voce potente a comprare la loro merce; la polenta fuma sulle bancarelle; grida di "*Aqua fresca*" o "*Langurie! Langurie!*" – si mescolano alle esortazioni dei pescatori. [...] Qui cucinano la cena su un fornello di ferro, là lavano la biancheria; sulle soglie delle case siedono donne a seno nudo che allattano i loro bambini; nelle piazze, presso i pozzi, le ragazze chiacchierano e ridacchiano: tutto questo parla ad alta voce, gesticola e, con la vivacità innata degli italiani e loro malgrado, si mette in posa come in un quadro (Sienkiewicz 1950: 181).

Il tour del reporter a Venezia si conclude con la descrizione di **Palazzo Ducale**. Non si tratta però solo di uno sguardo alle sale del museo. La narrazione è un pretesto per esprimere riflessioni di natura storiografica e lasciarsi andare a un'espressione di orgoglio slavo:

Ognuna di queste sale è un capolavoro e un memoriale allo stesso tempo. Qui sedeva il senato patri-zio, lì venivano ricevuti gli ambasciatori, qui si riuniva il terribile consiglio dei dieci, lì, più terribile ancora: dei tre. Dalla sala del consiglio dei tre, attraverso porte segrete, corridoi, attraverso il sinistro Ponte dei Suspiri, si scende alle prigioni (Sienkiewicz 1950: 184).

[...] ma io, vagabondo, quando pensavo e confrontavo nello splendido palazzo del Doge, mio malgrado alzavo la testa con orgoglio, e mi veniva in mente una poesia di Klemens Janicki dimenticata a metà:

Non mi duole di essere un bambino sarmata... (Sienkiewicz 1950: 186).

2.2 Giacché ci si trova in Italia, si deve andare a Roma

In una lettera da Venezia all'amico Mściśław Godlewski, Sienkiewicz annuncerà un viaggio a Roma, perché, come affermerà: "Giacché ci si trova in Italia, si deve andare a Roma" (Sienkiewicz 1977: 29). Il cronista dello "Słowo" ricordò il suo soggiorno a Roma nel modo seguente:

Questi ricordi romani rimarranno a lungo nella mia mente. Marmi, statue, rovine, opere d'arte, escursioni fuori città alle catacombe o alle ville vicine, i paesaggi azzurri della Campania attraversati dalle linee dure degli acquedotti: tutto questo, una volta riflesso nel cervello, vi si fissa per sempre (Sienkiewicz 1906: [online]).

Dopo la visita del 1879, Litwos si recherà a Roma altre volte. I suoi viaggi successivi si svolgeranno nel 1886 e nel 1890. Nel 1893 e nel 1894 visiterà la città e i suoi dintorni con Tacito al seguito. Aveva già un'idea per scrivere *Quo vadis*. L'idea era di trovare un punto di partenza e di catturare l'atmosfera di questi luoghi, il paesaggio che circonda la città (Brzuska 2017).

Lettera da Roma colpisce il lettore per la descrizione dettagliata e la conoscenza della topografia della città. Tuttavia Sienkiewicz è interessato soprattutto all'antica Roma, o meglio a ciò che ne rimane, cioè alle rovine. Il sottotitolo stesso della corrispondenza romana: *Foro Romano, Colosseo, Terme di Caracalla* indica i luoghi che verranno presentati più da vicino al lettore di Varsavia. Il testo inizia con l'affermazione che Roma è formata come da tre città complementari: "moderna, antica papale e antica" (Sienkiewicz 1950: 162):

Spesso le case, costruite oggi o ieri, poggiano su antiche fondamenta romane; qua e là una torre romanica si erge tra gli edifici ordinari; le facciate delle chiese sono sostenute da antiche colonne; in una parola: la vita del Medioevo è cresciuta come una muffa sulle rovine del mondo pagano; poi è sprofondata a sua volta nelle macerie da cui l'uomo moderno ha fatto il suo nido. Roma è quindi un miscuglio disordinato di tre mondi e, di conseguenza, la città più bizzarra del mondo (Sienkiewicz 1950: 162).

Come nota uno studioso dell'opera di Sienkiewicz, la Città Eterna ha il carattere di un palinsesto (Achtelik 2015: 149). A uno strato architettonico se ne sovrappone un altro, oppure elementi architettonici del vecchio ordine vengono modificati da nuovi. La parte più interessante di questo organismo urbano, tuttavia, è la Roma antica. Va ricordato che la Roma della fine del XIX secolo si presentava in modo diverso da quella di oggi. Il primo luogo in cui Sienkiewicz porta il lettore è il **Foro Romano**. Prima di descrivere questo luogo, lo paragona a una tomba:

era sprofondata nel terreno, i secoli l'avevano sepolta come un morto e ricoperta di spessi strati di terra, e una nuova vita stava rinverdendo questa enorme tomba. Ma oggi la curiosità ama dissotterrare vecchie tombe: così è stato portato alla luce il Foro Romano (Sienkiewicz 1950: 163).

Il Foro è un paesaggio simbolico di rovine, il cui ordine non è disturbato da alcun elemento del nuovo ordine. Il cronista, che assume chiaramente il ruolo di turista (viaggiatore), presenta il quadro che si presenta ai suoi occhi quando "esce dalle strette vie del Campidoglio":

Il Foro è oggi un enorme rettangolo, affondato per otto metri nel terreno, delimitato in lunghezza da un lato dal Campidoglio, dall'altro dal Colosseo. A destra si trova la rupe Tarpea e le rovine dei palazzi cesariani, a sinistra il carcere mamertino, il tempio di Antonino e Faustina e infine le enormi mura in rovina del tempio di Costantino. Qui c'era il fulcro e il cuore dell'antica Roma, e ora l'estremità della Roma di oggi. Attraverso le aperture degli archi e delle volte, attraverso le finestre vuote delle pile eterne, si vedono giardini, campi non edificati, e in lontananza ancora cumuli e cumuli di macerie, oscurati dal blu della lontananza, dietro i quali si estende la triste, vasta pianura della Campania romana (Sienkiewicz 1950: 163).

La presenza di esponenti della collocazione spaziale (*da un lato, dall'altro, a destra, a sinistra*), di nomi propri (*carcere mamertino, tempio di Antonino e Faustina, tempio di Costantino*) testimonia non solo la familiarità con il luogo, ma è anche un elemento che oggettiva la descrizione. L'immagine delle rovine di una città antica funziona come memoria di glorie passate. Crea una sorta di tensione tra il mondo antico e quello passato: "Qui c'era il fulcro e il cuore dell'antica Roma, e ora l'estremità della Roma di oggi". Le rovine dell'impero romano diventano una sorta di cimitero del vecchio ordine. E proprio come nel cimitero, anche nel Foro Romano regna il silenzio. Nel racconto di Sienkiewicz i lessici del campo semantico della morte e del silenzio si mescolano e creano un'immagine di questo luogo speciale. Ecco alcune citazioni: [le colonne] "si ammassano verso l'alto, con la solennità e la **morte** del vuoto" (p. 163), "al di sopra di tutto aleggia come una indescrivibile maestà di grandi ricordi, di **silenzio e di morte**" (p. 163), "ma tutto ciò che è uscito dalla mano dell'uomo è in silenzio, in rovina e **morto**" (p. 164), "non c'è anima viva che disturbi il silenzio qui (p. 164), "è né più, né meno, una città **morta**" (p. 164), "l'intero Foro sembra un grande **cimitero in rovina**, dove il disordine delle **tombe** completa l'opera della **morte**" (p. 165).

La vista delle rovine del mondo antico suscita ammirazione per il genio umano, ma allo stesso tempo fa capire che tutto ciò che l'uomo crea è soggetto a un processo di distruzione e di estinzione. Nella descrizione di Sienkiewicz, la rovina è un insieme di frammenti, parti di un insieme più ampio, che conferiscono nuovi significati allo spazio, poiché l'ordine che un tempo creavano viene valorizzato da una nuova configurazione di elementi (Achtelik 2015: 151). Ecco alcuni passaggi degni di nota:

Le colonne, alcune spezzate in cima, altre alle basi, segnano ancora i confini dei templi, ma i fusti di molte di queste colonne giacciono già disordinatamente sul terreno in diverse direzioni; in alcuni punti spiccano solo i piedistalli, in altri il piede calpesta pietre tombali corinzie o ioniche, semiaffondate nel terreno e ricoperte dal muschio negli ornamenti (Sienkiewicz 1950: 165).

Molte basi di statue, ma prive di statue, o stanno in piedi, o si inclinano verso la caduta, o giacciono già in un groviglio di rovi (Sienkiewicz 1950: 165).

Le membra in marmo di queste "divinità" giacciono in cumuli di cianfrusaglie e polvere. Anneriti, coperti di muffa, dimenticati. L'intero spazio è coperto da resti di statue. Qui si può vedere un busto femminile nudo, senza testa, né braccia, né gambe, ancora bello nelle sue forme morbide e arrotondate; più avanti: braccia maschili con muscoli come nodi, enormi cosce eroiche, teste senza naso, gambe, torsioni, alcuni enormi, altri di dimensioni ordinarie, accatastati l'uno accanto all'altro, l'uno tra l'altro, l'uno sull'altro: tristi frantumi tra cui sibilano i grilli "della fine di una rapsodia". A volte il visitatore ha l'impressione di trovarsi in una specie di gigantesco laboratorio di scultura (Sienkiewicz 1950: 165).

Le descrizioni sono dominate da un vocabolario connotativo che da un lato trasmette distruzione: *spezzate, ricoperte di muschio; anneriti, coperti di muffa; resti delle statue; tristi frantumi*; e dall'altro, disposizione disordinata: *[giacenti] disordinatamente a terra, in cumuli di cianfrusaglie e polvere; [i piedistalli] spiccano, [giacenti] in accumulo selvaggio; rovesciati*. D'altra parte, i nomi delle parti delle statue, soprattutto quelli che sono nomi di parti del corpo trasmettono in modo vivido, anche macabro, un mondo passato che ricorda al visitatore un cimitero: "Qui si vede un torso femminile nudo senza testa, né braccia, né gambe [...]; inoltre: mani, [...] cosce, [...] teste senza naso, gambe, torsi".

Va notato che la descrizione dello spazio del Foro Romano è mostrata nei raggi del sole. Questa luminosità solare permette allo scrittore non solo di enfatizzare la bellezza del paesaggio creato, ma anche di sfruttare il contrasto tra vita e morte. I resti di colonne e statue acquistano maestosità contro il blu brillante e testimoniano un potere passato, segno di un impero scomparso. Ecco una citazione:

Nei dintorni vive solo la natura; sulle basi dei muri dei palazzi cesariani i pini romani sono anneriti, qua e là una palma disegna la sua altezza a forma di esile colonna, coronata da un capitello di foglie; lunghe erbe, convolvuli e muschi si aggrappano a tutte le cime, le fenditure, le crepe e le pieghe; sui declivi un uccello volteggia nell'aria, e il sole affonda flussi di luce [...] (Sienkiewicz 1950: 163–164).

Dopo aver visitato il Foro Romano, il cronista porta il suo lettore in **Campidoglio**. La descrizione delle rovine capitoline è preceduta da una ricostruzione degli eventi dei secoli precedenti. Sienkiewicz cambia per un attimo la prospettiva della descrizione. Diventa un narratore, dando così vita al luogo di cui presenta i resti al lettore. Aggiungiamo in modo artistico, degno di una scena da romanzo:

[...] ci avviciniamo al Campidoglio, arrivano i ricordi storici, e le lettere S. P. Q. R., incise sui blocchi, spingono nella mente file di immagini. Qui *sub tutela inviolati templi*, in mezzo a questa foresta di colonne e statue, si riunivano i comuni. [...] Di qui, sulla via Sacra, muovevano i carri dei trionfatori, dietro di loro, inanellati, i re barbari, pensosi alle loro terre nate, dolenti, enormi; intorno a loro i littori con fasci di verghe e asce, più avanti legioni, bottini, aquile e gente che gioisce. Nei momenti di sventura qui i senatori perirono per mano del gallico Brenno, poi i Gracchi per mano dei Romani. Sul Campidoglio il Senato impallidì e Silla rise mentre i lamenti degli uccisi provenivano dalle vicine prigioni mamertine (Sienkiewicz 1950: 167).

Litwos mette perfettamente in evidenza lo splendore del passato e la modernità morta della rovina, da cui si può cogliere la verità: "Tutto questo era, viveva, agiva e passava. Le generazioni giacevano nelle loro tombe e solo il popolo delle statue si moltiplicava nel Foro" (Sienkiewicz 1950: 167).

Il **Colosseo** è un altro dei punti importanti del tour delle rovine romane. È un edificio che, sotto Vespasiano, doveva esprimere la potenza dell'impero, mentre sotto Tito e Nerone divenne l'epitome della disgrazia dell'Impero – un mattatoio di uomini e animali (Sztachelska 2017: 128–129). Sienkiewicz non descrive le rovine; come nel caso del Campidoglio, dà voce alla storia, o meglio alle vittime dei giochi olimpici:

Qui, dai cunicoli del **Colosseo**, risuonavano ogni notte i ruggiti prolungati dei leoni. Oggi l'enorme rudere risplende di finestre vuote, ma un tempo, tra il ruggito degli animali e il gemito dei moribondi, novantamila gole ululavano: "*Macte!*". Le mani battevano, le dita si alzavano verso l'alto

o verso il basso, i gladiatori gridavano: “*Ave, Caesar! Morituri te salutant!*”. Nell’arena si muovevano i Germani, i Galli, i Bastarnae, i giganteschi Daci, uomini particolari come quegli animali portati dall’Africa. Qui morivano in silenzio anche i cristiani. Poi questo coro infernale di grida e gemiti selvaggi e furiosi, disperati o umiliati, tacque una volta per tutte, e sull’arena intrisa di sangue si stesero, in un silenzio assordante, le braccia della croce (Sienkiewicz 1950: 171).

Questa scena fa ovviamente pensare a *Quo vadis*, un romanzo che verrà scritto da lì a 15 anni. Nella corrispondenza da Roma, il lettore troverà i primi accordi delle scene del romanzo, i giochi, il martirio dei cristiani, il comportamento della folla. In questa scena Il Colosseo si anima. La descrizione è altamente suggestiva, soprattutto attraverso i numerosi termini introdotti per denominare i suoni – degli animali (*il ruggito dei leoni, il ruggito degli animali*), della folla entusiasmata (*novantamila gole ululavano, le mani battevano, gridavano*), delle vittime e della folla (*coro infernale di grida e gemiti selvaggi e furiosi, disperati o umiliati*). Eloquentemente e simbolicamente è ancora il silenzio: i cristiani che muoiono *in silenzio*, il silenzio simboleggia un mondo che è passato: tacque una volta per tutte, la croce ha steso le sue braccia *in un silenzio assordante*.

Sotto l’Arco di Costantino il cronista conduce i suoi lettori verso le **Terme di Caracalla**, ultima stazione dell’itinerario. L’attenzione si concentra sulla bellezza del paesaggio italiano. Lo scrittore introduce termini che addirittura rendono stereotipico il paesaggio italiano: *è pieno di dolcezza, di luce, di azzurro*:

È una strada incantevole, tra giardini e gole, le cui vette sono ricoperte di pini a forma di ombrello, e i pendii sono invasi da viti e grano alto. A destra e a sinistra, sopra la massa di verde si ergono mescolati detriti e macerie. Il paesaggio è italiano, pieno di dolcezza, di luce, di azzurro, e l’occhio vola lontano in un’aria traslucida (Sienkiewicz 1950: 172).

È significativo che la lettera si concluda con l’immagine della notte che si avvicina. In questo modo il viaggio attraverso le rovine romane è stato delimitato dal giorno – il tramonto e la notte che arriva: “Intanto si faceva sempre più buio, e infine divenne notte, ma una notte italiana, calda, stellata. La luna aveva già diffuso la sua magia di raggi pallidi sul Foro e sul Colosseo” (Sienkiewicz 1950: 174).

2.3. La Roma romanzesca

L’Italia, e soprattutto Roma, ricorre spesso nei romanzi di Henryk Sienkiewicz; ovviamente in particolare in *Quo vadis* (1895), un’opera che ritrae l’Impero ai tempi di Nerone. Gli studiosi dell’opera di Litwos hanno unanimemente dichiarato che in questo romanzo il premio Nobel “ha dimostrato una padronanza assoluta delle vicende romane. [...] perché conosce Roma antica e moderna in egual misura” (Sztachelska 2017: 131). Lo scrittore ha tratto la sua conoscenza della Città Eterna non solo dall’esperienza diretta. Fin dalla prima giovinezza aveva letto le opere di Tacito e conosceva anche gli studi eruditi dedicati alla topografia di Roma antica (Sztachelska 2017: 132). L’eminente storico polacco ed esperto di cultura antica Tadeusz Zieliński (1859–1944) sosteneva che in tutta la letteratura mondiale non esiste una visione del mondo antico pari a quella presente in *Quo vadis*: “Tutto quello che viene nominato, è autentico: così dormivano, mangiavano, bevevano, si muovevano nelle loro toghe, così pensavano, così parlavano e così vivevano gli antichi Romani” (citato in Brzuska 2017: 112).

L'ambientazione scenario romana è già presente in due dei primi romanzi di Sienkiewicz: *Senza dogma* (1890) e *La famiglia Połaniecki* (1894). In entrambi Roma non svolge un ruolo significativo. La prima opera ha una forma epistolare, la narrazione è condotta in prima persona e il protagonista, Leon Płoszowski, è un abitante della Città Eterna. Non è quindi necessario ritrarre la città come la vedrebbe un turista. Roma è visibile soprattutto attraverso lo strato onimico – nomi propri di quartieri, strade, edifici. Le descrizioni di case, musei o gallerie romane sono brevi. Da un lato la città dovrebbe dare vita all'azione dell'opera, dall'altro lato permette di mostrare la vita della bohème polacca in Italia. Nelle pagine del romanzo troviamo descrizioni del quartiere Pincio, famoso per la presenza di artisti polacchi: la residenza del protagonista e lo studio di scultura di Łukowski si trovano proprio in questa zona di Roma. Lo scenario urbano (catacombe, musei) serve soprattutto a tratteggiare la psicologia del protagonista.

Ne *La famiglia Połaniecki*, invece, Sienkiewicz utilizza il motivo della luna di miele. Il protagonista, Stanisław Połaniecki, porta la moglie Marynia in Italia. I due visitano Venezia, Firenze e progettano di fermarsi a Verona, ma il lettore non conosce nulla dei luoghi visitati dai due protagonisti. Le descrizioni dello spazio urbano compaiono quando la coppia arriva a Roma. Particolarmente degna di nota è la gita notturna alle rovine del **Colosseo**; il luogo descritto evoca associazioni con il potere dell'Impero romano e le vittime fra i cristiani. La prospettiva offerta dalla luce della luna provoca la descrizione delle rovine e la creazione di un'atmosfera di mistero sul luogo:

Attraverso le arcate dei portici, covoni di luce estiva entravano nell'interno, che sembrava dormire silenziosamente sul suolo dell'arena, sulle pareti contrapposte, nelle fessure, nelle spaccature dei muri, nelle pieghe, sui muschi argentati e sull'edera che coprivano qua e là l'abbandono delle rovine. Altre parti dell'edificio, immerse in un'oscurità impenetrabile, davano l'impressione di profondità nere e misteriose. Un severo alito di vuoto proveniva dal cunicolo in basso. La realtà si confondeva in questo labirinto e in questo miscuglio di muri, arcate, vicoli luminosi e ombre profonde. L'enorme rovina sembrava perdere la sua esistenza reale e diventare una visione onirica, o piuttosto una strana impressione, composta di silenzio, notte, luna; di tristezza e di ricordi di un passato grande e pieno di sofferenza e di sangue (Sienkiewicz [online]).

Prima di tornare a Varsavia, i Połaniecki saranno ancora in Vaticano per un'udienza con il Papa e una gita alle catacombe di San Callisto. Il soggiorno dei protagonisti in Italia non è stato un pretesto per guardare il Paese con l'occhio di un turista che assorbe le bellezze del luogo. Forse perché il protagonista, Połaniecki, porta in Italia la neo sposa perché sa che è la cosa giusta da fare e, inoltre, perché può permettersi un viaggio del genere. Pur essendo istruito, non ha particolare interesse per l'arte. Piuttosto gli interessa poter mostrare a Marynia, per la quale questo è il primo viaggio all'estero, tutto ciò che si può e si deve sapere (Sztachelska 2017).

3. Ognuno ha la sua Italia personale. Sienkiewicz a Nervi

Chiunque sia stato in Italia vi ha inevitabilmente lasciato una parte della propria anima, e ognuno ha la propria visione dell'Italia, la propria Italia personale, per così dire, e questo spiega perché si scrivono sempre nuove descrizioni, nuovi schizzi e nuove memorie, nonostante i lavori scientifici ed esaustivi, nonostante le descrizioni artistiche scritte da brillanti scrittori (Sienkiewicz 1950: 260).

Questa è la frase di apertura di un breve resoconto di Nervi, giustamente intitolato *Z wrażeń włoskich* [Dalle impressioni italiane], perché si tratta di impressioni, non di dettagli di un resoconto. Sienkiewicz visitò questo luogo nel febbraio 1893, con la fidanzata (poi moglie) Maria Romanowska.

Nervi è una città situata sulla Riviera Ligure. Nell'Ottocento era un lembo di terra tranquillo e non ancora scoperto dai turisti che si trovava dall'altra parte di Genova (l'attuale quartiere orientale). Il reportage (anche se è difficile attribuire a questo testo a un genere specifico) è stato scritto durante l'intenso lavoro sulla *La famiglia Połaniecki*. Vale la pena notare che questo resoconto è distante quattordici anni dai precedenti resoconti italiani (*Da Venezia* e *Da Roma*). Mentre i due precedenti reportage si concentravano sulla descrizione dell'Italia storica e passata, il racconto di Nervi è presentato dalla prospettiva contemporanea dello scrittore. Aggiungiamo che si tratta di una rappresentazione altamente soggettivizzata e quasi letteraria. Nelle sue descrizioni della costa ligure Sienkiewicz non mira a una rappresentazione precisa della realtà, anche se all'inizio dà ai suoi lettori alcuni consigli di viaggio, come: "Eppure venire qui è facile. Appena qualche piccola stazione, senza nemmeno un nome che non sia un numero ordinale, separa Nervi da Genova. Dopo una mezz'ora di viaggio in carrozza, si è sul posto [...]" (Sienkiewicz 1950: 261). In definitiva, il lettore riceve un testo che è una registrazione di emozioni e impressioni dei luoghi liguri. La strada per Nervi è occupata dalle osservazioni del viaggiatore riguardo alle persone, anche se non vi è dedicato molto spazio. L'attenzione dell'autore è attirata dai pittoreschi edifici a schiera:

Ci sono muri e terrazze ovunque. Sulle pendici delle colline, tra il nero dei cipressi, tra le palme simili a piume di struzzo o tra i pini, le ville sono bianche; sui prati antistanti suonano le fontane. Sulle colline più lontane, case e case, abbarbicate ovunque, incollate come nidi di gabbiani o di rondini, singolarmente o a decine insieme. A tratti brilla una malandata casetta di campagna, dipinta di rosso o di rosa, con le inseparabili lenzuola e fazzoletti su appesi a un filo, mossi dal vento, ma che qui già giocano al sole. E ancora il muro, attraverso il quale rigoggia il verde; e poi una vigna, gruppetti di limoni, di arance, di uliveti grigi e argentati, i pini, che si gettano arditamente dalle cime delle rupi nel blu; come dalla mano di un artista esperto, i meli, coperti di fiori come di neve, i mandorli rosa, i peschi e ovunque una marea di alloro (Sienkiewicz 1950: 262).

Una vera e propria descrizione letteraria, che esemplifica perfettamente il modo in cui Sienkiewicz "dipingere" la realtà e "annota le impressioni" dei luoghi visitati. La descrizione della costa è fatta da una certa distanza, motivo per cui lo scrittore è riuscito a cogliere la ricchezza e la diversità della flora (caratteristiche sono le sequenze enumerative costituite dai nomi degli alberi: *cipressi, palme, pini*; più avanti: *uva, limoneti, aranci* [...]) *olivi, pini, meli, mandorli, peschi, allori*) e la loro disposizione nello spazio. La prospettiva dell'ora del giorno è importante: il sole dà luce e ravviva il paesaggio, quindi la casetta di campagna, anche se "malandata", *risplende*, e il bucato appeso non è tanto ad asciugare quanto a *giocare al sole*. L'osservatore sensibile coglierà la ricchezza di colori, sia degli edifici – casette *rosse* e *rosa* – sia soprattutto della vegetazione, che il lettore "vede": *uliveti grigi* e *argentati, mandorle rosa*, inoltre viene sfruttato il contrasto tra il nero dei cipressi e il bianco delle ville.

Il colore evoca il cielo (azzurro), il candore dei meli in fiore trasmette il paragone con la neve. Numerosi verbi (non di rado in funzione metaforica) dinamizzano la descrizione,

enfaticizzano il momentaneo e l'impressionistico: *suonano le fontane*, le case sono *attaccate, incollate, come nidi di gabbiani o di rondini*, la casetta *splende*, i fazzoletti sono *mossi dal vento* e *giocano al sole, rigolia il verde*.

Tracciando il paesaggio di Nervi, il giornalista conclude: “Tutto questo, però, è così italiano, così costiero e marittimo, così immerso nella luce e nell'azzurro, che è difficile staccarne gli occhi” (Sienkiewicz 1950: 265). Tuttavia, ciò da cui lo scrittore non riesce a staccare gli occhi è il mare: “In definitiva, il mare è l'anima di Nervi – e non le ville, non i giardini, non le palme, non i boschetti di limoni in fiore, né l'arcobaleno di rose e camelie – solo esso costituisce il suo più grande fascino” (Sienkiewicz 1950: 266). La delizia del Mar Ligure è catturata nei reportage – o meglio dipinta – dalle parole:

Ma nulla può essere paragonato ai tramonti nelle giornate serene. Non ho mai visto un simile gioco di aurore da nessuna parte – e tanto più ai tropici, perché lì la notte arriva all'improvviso. [Non c'era vento; rami sottili e foglie di ulivo pendevano immobili. Pace serale ovunque. [...]] Il sole scendeva sempre di più e infine si immergeva nell'acqua infuocata. E non appena si fece completamente buio, cominciò a verificarsi una sorta di magia. Nel cielo e sul mare apparvero strisce, fasce, frange dorate, rosate e verde-oro, come se fossero strade e una sorta di foresteria, lungo le quali navi fantastiche vagavano dal fuoco verso edifici fatti di arcobaleni, opali, smeraldi e crisoliti. Viola, rosa, porpora, oro, tutti i colori possibili, tutto il luccichio del fuoco del Bengala, pietre costose e piume di pavone giocavano nel cielo e nell'acqua. Poi un tono di viola si è intensificato sugli altri, avvolgendoli, oscurandoli, annegandoli. Infine, cominciò a sbiadire, debole e lentamente si trasformò in un tono lilla, e in un tono sempre più luttuoso, sempre più sfuggente, mistico, più perfetto, quasi soprannaturale. Rimasi a guardare. [...] Ma la notte non addormenta i ricordi, e una volta vista una tale sinfonia cadenzata, ritornerà nella memoria più di una volta – e anche la sua anima vi ritornerà (Sienkiewicz 1950: 267–268).

Gli esperti dell'opera di Sienkiewicz e soprattutto della letteratura pre-sienkiewicziana (Krzyżanowski 1973: 45; Sztachelska 2017: 137) parlano con apprezzamento delle capacità di scrittura di Litwos. Piuttosto che un'analisi dettagliata di questa descrizione, darò voce a Julian Krzyżanowski, uno degli esperti di letteratura polacca: “Va detto, tuttavia, che questo tipo di paesaggio non era conosciuto dalla prosa polacca prima di Sienkiewicz, e che era uno stesso (XLIII, 24), ma un vagabondo con gli occhi aperti sulla bellezza della natura” (Krzyżanowski 1973: 45).

4. Conclusioni

Di Sienkiewicz si può senz'altro dire che è stato un pittore di parole (Pietrzak 2016), e che i paesaggi italiani ritrovarono un ritrattista degno della loro bellezza. Il tratto più caratteristico delle descrizioni di Sienkiewicz è la saturazione dei testi con termini sensoriali. Dominano gli aggettivi che descrivono le caratteristiche percepite dalla vista, come i colori, le forme, le dimensioni, la collocazione nello spazio. Tuttavia non mancano gli esponenti di altre dimensioni sensoriali, percepite attraverso l'olfatto, l'udito o il tatto. Le impressioni uditive, tattili e gustative che accompagnano la percezione visiva fanno sì che le descrizioni di Sienkiewicz respirino di vita: le piante si muovono, mostrano emozioni, pensano, il sole al tramonto illumina la natura con una festa di colori, le onde del mare si alzano e si abbassano.

Una varietà di mezzi linguistici e stilistici contribuiscono alla sensualità della descrizione. Il lettore partecipa alle varie sensazioni tramite espressioni sinestetiche, onomatopее, lessico della luce, lessico del colore, espressioni verbali. I paragoni, le allitterazioni, le sequenze di espressioni e il vocabolario metaforico giocano un ruolo significativo nella testimonianza della sensibilità di uno scrittore con «la natura di un eterno vagabondo ebreo», come diceva lui creare l'atmosfera delle descrizioni della natura, dei luoghi visitati o di fenomeni naturali insoliti (soprattutto albe e tramonti in riva al mare) – tutti questi mezzi mescolati nelle descrizioni creano una visione soggettiva e quasi poetica della realtà.

Bibliografia

- Achtelik A., 2015, *Sprawcza moc przechadzki, czyli polski literat we włoskim mieście*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Biliński B., 1967, *Immagini di Roma e itinerari romani di Enrico Sienkiewicz*, "Studi Romani", quad. 4.
- Brzuska B., 2017, "Tu wszystko bliskie..." Henryk Sienkiewicz, student Szkoły Głównej Warszawskiej, w *antycznym świecie*, "Meander", vol. 72, pp. 101–117.
- Bujnicki T., 1968, *Pierwszy okres w twórczości Henryka Sienkiewicza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kowalska, D., Pietrzak, M., 2021, *Publicystyka Henryka Sienkiewicza. Język – styl – gatunek*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Krzyżanowski J., 1973, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Krzyżanowski J., 2012, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarium życia i twórczości*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Pietrzak M., 2016, "Malowanie słowem" – o stylu sprawozdań Henryka Sienkiewicza z wystaw malarских, "LingVaria", vol. 11, quad. 1 (21), pp. 111–122.
- Pietrzak M., 2019, "A jednak step nęci i wabi". Sienkiewiczowskie widzenie stepu w "Listach z podróży do Ameryki", [in:] M. Pietrzak, A. Zalewska (a cura di), *Henryk Sienkiewicz. Język – semantyka*, Warszawa: Wydawnictwo DiG, pp. 193–221.
- Pietrzak M., Zalewska A. (a cura di), 2019, *Henryk Sienkiewicz. Język – semantyka*. Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Sienkiewicz H., 1906, *Kronika tygodniowa IV*, [https://pl.wikisource.org/wiki/Kronika_tygodniowa_\(Sienkiewicz\)/IV](https://pl.wikisource.org/wiki/Kronika_tygodniowa_(Sienkiewicz)/IV) (accesso: 29.04.2025).
- Sienkiewicz H., 1950, *Listy z podróży, wycieczek*, [in:] J. Krzyżanowski (a cura di), *Dzieła*, vol. 44, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Sienkiewicz H., 1977, *Listy, t. I, część druga (Mściśław Godlewski – Władysław Jabłonowski)*, curate e annotate da M. Bokszczanin, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Sienkiewicz H., 1996, *Listy, t. II, część trzecia (Jadwiga i Edward Janczewscy)*, curate, annotate e introdotte da M. Bokszczanin, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Sienkiewicz H., [online], *Rodzina Polanieckich*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/rodzina-polanieckich.html> (accesso: 29.04.2025).

- Szczublewski J., 2006, *Sienkiewicz. Żywot pisarza*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Sztachelska J., 2007, *Sienkiewiczowska "ars scribendi"*, [in:] J. Axer, T. Bujnicki (a cura di), *Po co Sienkiewicz? Sienkiewicz a tożsamość narodowa: Z kim i przeciw komu?*, Warszawa: Wydawnictwo DiG, pp. 195–215.
- Sztachelska J., 2017, *Italia Henryka Sienkiewicza*, [in:] J. Sztachelska, *Mity sienkiewiczowskie i inne studia tylko o nim*, Warszawa: Wydawnictwo DiG, pp. 114–141.
- Wyka K., 1968, *Sztuka pisarska Sienkiewicza*, [in:] A. Piorunowa, K. Wyka (a cura di), *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, pp. 9–50.
- Zalewska A., 2015, *Dwie Wenecje Henryka Sienkiewicza*, [in:] J. Axer, T. Bujnicki (a cura di), *Sienkiewicz z innej strony*, Warszawa: Wydawnictwo DiG, pp. 201–214.
- Ziółkowski, A., *Urbs Roma w Quo vadis, czyli Sienkiewicz jako topograf antycznego Rzym*, [in:] J. Axer (a cura di), *Z Rzymu do Rzymu*, Warszawa: Unia Wydawnicza VERUM, pp. 13–57.
- Żabski T., 1998, *Sienkiewicz*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.

Literatura

Letteratura

■ **Malgorzata Mieszek**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-0737-6233>
■ malgorzata.mieszek@uni.lodz.pl
■

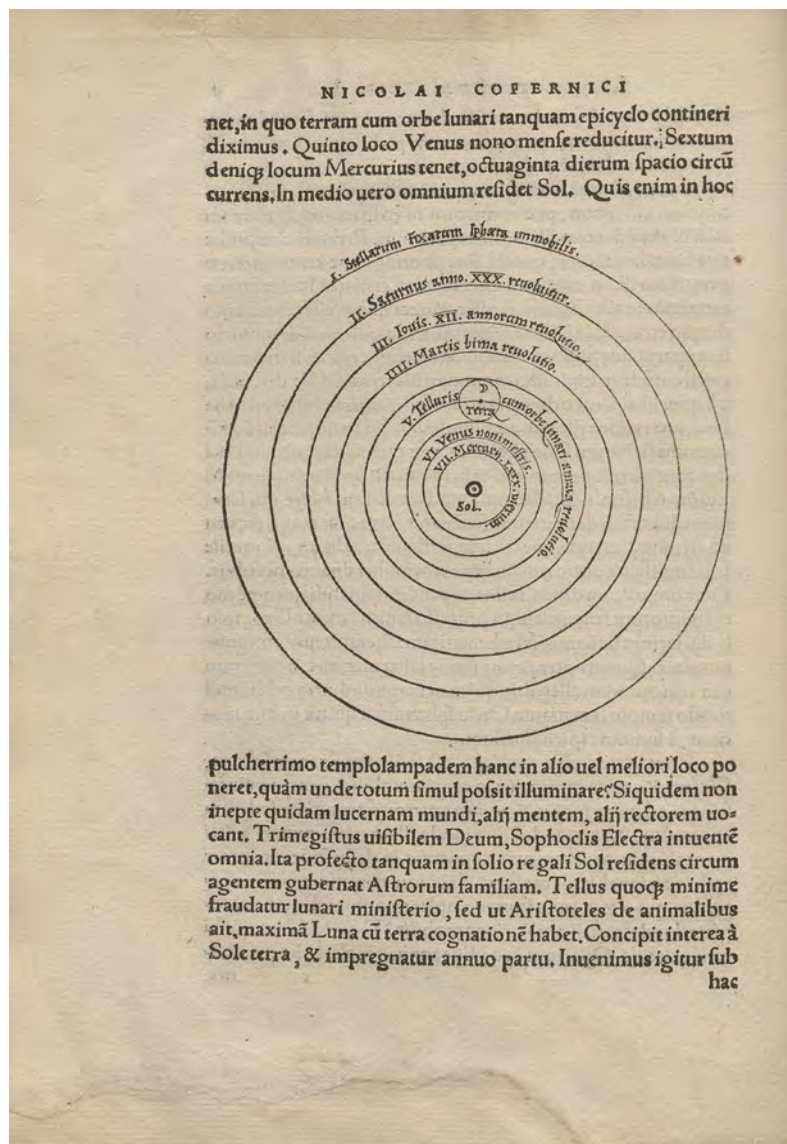
„Jako Polacy do Włoch się jęli przyjeżdżać, to Rzeczpospolita nasza inkaszy kształt wzięła” – polsko-włoskie kontakty od XVI do XVIII w. (aspekt kulturalno-literacki)

1. Początki – 2. Grand tour – 3. Co widzieli i co zyskiwali Polacy? – 4. Klemens Janicjusz
5. Łukasz Górnicki – 6. Piotr Kochanowski – 7. Zakończenie

1. Początki

Polsko-włoskie kontakty kulturalno-literackie datuje się od czasów średniowiecza. Nieliczni Polacy przybywali do Italii już w XII w. Byli to głównie ci, którzy wyjeżdżali na studia lub przybywali do Włoch w ramach współpracy dyplomatycznej. W XII–XV w. w Bolonii studiowało 138 Polaków, a 16 z nich było wykładowcami. Wśród znanych i zasłużonych Polaków studiujących w Bolonii w XII–XV w. można wymienić m.in. Wincentego Kadłubka, polskiego kronikarza, autora prekursorskiej *Kroniki polskiej* (*Chronika Polonorum*), który odbył studia w Paryżu i najprawdopodobniej w Bolonii oraz był pierwszym znanym Polakiem, który uzyskał za granicą tytuł magistra. Do innych znanych absolwentów włoskich uniwersytetów należeli też w średniowieczu np. Mikołaj Kopernik, światowej sławy astronom, autor przełomowej pracy *De revolutionibus orbium coelestium*, a jednocześnie absolwent studiów medycznych i filozoficznych w Padwie. Studia włoskie kończyli przedstawiciele rodu Odrowążów – Iwon, który sprowadził do Polski zakon dominikanów, błogosławiony Czesław i święty Jacek. Kilkunastu Polaków pełniło ponadto funkcje w strukturach włoskich uczelni, np. Jarosław Bogoria Skotnicki był rektorem nacji zaalpejskiej na Uniwersytecie w Bolonii i w 1321 r. po secesji studentów i zamknięciu uczelni przyczynił się do ugody z miastem (Lewański 2002: 1020).

Ilustracja 1. Nicolai Copernici Torinensis, *De Revolutionibus Orbium coelestium* (Norimbergae 1543); przełomowe dzieło Kopernika, które stanowiło wykład heliocentycznej budowy Układu Słonecznego



Źródło: <https://polona.pl/item-view/de22cec1-658d-4cde-b36d-543ad9bea87e?page=35>

Z kolei mieszkańcy Italii w wiekach średnich przybywali do Polski sporadycznie i to zwykle w interesach handlowych lub przejeżdżali przez Polskę w drodze na wschód (np. do Rusi) (Ceccherelli 2016: 19–20). Zachowały się nieliczne świadectwa, dzięki którym wiemy, że w średniowiecznych Włoszech znana była nazwa „Polska”. Kraj nadwiślany pojawiał się też w literaturze hagiograficznej jako tło w biografiiach polskich świętych, np. św. Wojciecha czy św. Jacka. W relacjach podróżników czy dyplomatów Polska jawi się zaś jako kraj mroźny, położony na północy, ubogi i miejsce „lichych widoków” (Kowalczyk 2005: 7–18).

Ilustracja 2. Św. Wojciech i św. Stanisław ze Szczepanowa – święci patronowie Polski (*Statuta nova inclite provinciae Gnesnensis. Statuta provinciae Gnesnensis nova*, Kraków 1527)



Źródło: <https://polona.pl/preview/79193056-4c1e-4ea4-965a-5d9276c701ee>

Wraz z początkiem nowej epoki, mniej więcej od końca XV w. Italia zyskuje w Europie na znaczeniu. Tym, co przyciąga Europejczyków, jest humanistyczny postulat powrotu do źródeł, ideałów, wartości i kanonów piękna, języka łacińskiego i kultury klasycznej. Także w relacjach polsko-włoskich następuje wówczas nasilenie kontaktów osobistych i listownych.

Obopólne kontakty, wymiana myśli społecznej, politycznej, literackiej i kulturalnej ulegają intensyfikacji od początku XVI w. Wiązało się to ściśle z początkiem szerzenia się w Polsce ideałów humanizmu. Kultura włoska była odtąd dla Polaków stałym źródłem inspiracji. Dostarczała wzorów intelektualnych i artystycznych oraz pośredniczyła w poznawaniu i adaptowaniu tradycji antycznej. Z czasem istotne stały się również kontakty na płaszczyźnie dynastycznej (Lewański 2002: 1021).

2. Grand tour

Przełom XV i XVI w. to początek trwających przez kolejne stulecia licznych podróży Polaków do Italii. Wśród peregrynantów znajdowali się zazwyczaj przedstawiciele ówczesnych elit, młodzieńcy, najczęściej pochodzenia szlacheckiego (rzadziej – mieszczenie, sporadycznie – plebejusze), nauczyciele, pielgrzymi, dyplomaci i duchowni. Z kolei do Rzeczypospolitej przybywali z Włoch dyplomaci, kler, uczeni, dworzanie i artyści. Do Włoch jeżdżono w celach edukacyjnych (głównie do Padwy i Bolonii) i towarzyskich oraz by zdobyć światową ogładę (Lewański 2002: 1024–1025).

W Padwie i Bolonii (a także w Rzymie i w Neapolu) swoją obecność potwierdziła większość reprezentantów późniejszej elity intelektualno-politycznej Rzeczypospolitej. Stali się oni czołowymi przedstawicielami polskiego renesansu i baroku, twórcami polskiej kultury humanistycznej, współtwórcami nowoczesnej myśli polityczno-społecznej, naukowej.

O tym, że wśród narodów zaalpejskich przybywających do Włoch Polacy stanowili zdecydowaną większość, pisali też sami Włosi. Nuncjusz apostolski Fulvio Ruggieri zauważył w 1575 r., że to właśnie mieszkańcy Rzeczypospolitej: „Z niewypowiedzianą łatwością przejmują zwyczaje i język obcych narodów, a ze wszystkich zaalpejskich najwięcej uczą się obyczajności i języka włoskiego, który jest u nich bardzo używany i lubiany, równie jak strój włoski” i to ich najwięcej przybywa do Padwy. Z kolei Giovanni Andrea Caligari, nuncjusz apostolski w Rzeczypospolitej Obojga Narodów (w latach 1578–1581), narzekał: „Jest tu tylu Polaków udających się do Włoch i Rzymu, jedni dla studiów, inni jako turyści, że nie nastarczam z listami polecającymi” (Backvis 1975: 689).

Warto dodać, że obok dominującej grupy studentów (dla których było to wielkie młodzińcze doświadczenie) do Italii wyjeżdżali też polscy wykładowcy. Przykładowo, w latach 1545 i 1554 w rejestrze *Liber diligentiarum* z Akademii Krakowskiej narzekano, że w Krakowie zabrakło magistrów do prowadzenia ćwiczeń, bo wszyscy wyjechali do Włoch (Backvis 1975: 690–691).

3. Co widzieli i co zyskiwali Polacy?

Wśród zachowanych świadectw, które zbierały wrażenia i doświadczenia polskich peregrynantów, uderza pewna prawidłowość. Relacje Polaków pozbawione są wrażliwości na piękno zabytków, ówczesnych dzieł sztuki, w tym także literatury włoskiej. Tym, co budziło zachwyt mieszkańców Rzeczypospolitej przebywających w Italii, były materialne i niematerialne pozostałości tradycji antycznej. Jan Kochanowski (1530–1584), najważniejszy bodaj poeta polskiego renesansu, widzi na przykład w Rzymie wyłącznie starożytne mury. Polacy podziwiają włoskie zabytki wyłącznie jako świadectwo wydarzeń historycznych (zwłaszcza z historii starożytnej), zaś współczesne budowle budzą ich zainteresowanie od strony „technicznej”. I tak, Jan Ocieski (1501–1563), przyszły kanclerz wielki koronny i sekretarz królewski Zygmunta I Starego, Bazylikę św. Piotra lakonicznie określa jako „dzieło wspaniale rozpoczęte”. Włoskie miasta ciekawią Polaków

w perspektywie praktycznych rozwiązań urbanistycznych. Także w zakresie literatury Polacy wyrażają swój podziw zwłaszcza wobec starożytnych mistrzów, nowożytną literaturę traktując ze zdecydowanie mniejszą atencją (Backvis 1975: 698–700).

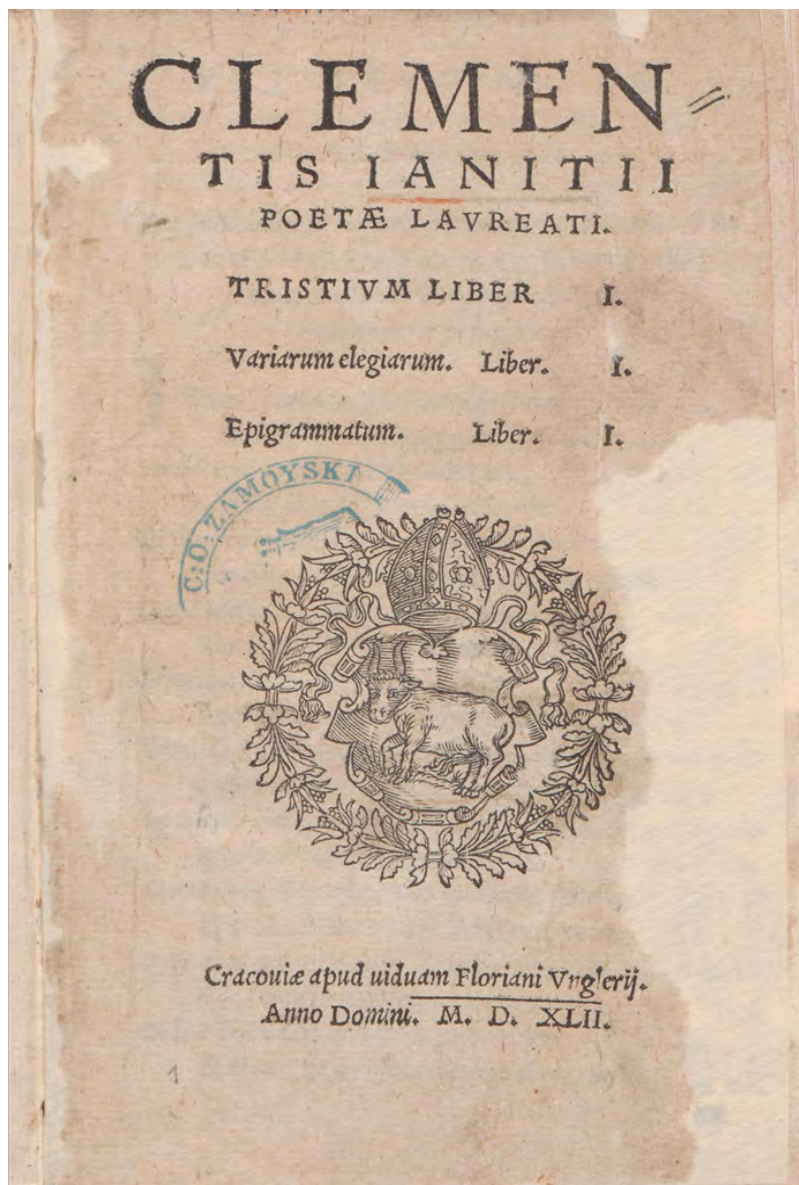
Aby naświetlić to, w jaki sposób Polacy adaptowali i przyswajali włoską kulturę, przywołamy pokrótce wybrane dzieła trzech twórców: Klemensa Janicjusza, Łukasza Górnickiego i Piotra Kochanowskiego. Są to autorzy reprezentujący trzy różne okresy literackie (odpowiednio: wczesny renesans i tzw. literaturę polsko-łacińską, dojrzały renesans, barok). Omawiane utwory należą zaś do trzech różnych form literackich (poezja, traktat prozatorski, poemat epicki).

4. Klemens Janicjusz

Klemens Janicki (Janicius, 1516–1543) należał do pierwszego pokolenia polskich twórców renesansowych, tzw. poetów polsko-łacińskich (Polaków i obcokrajowców, którzy tworzyli po łacinie). Jego biografia to przykład zawrotnej kariery. Pochodził bowiem z rodziny chłopskiej, ale dzięki własnym zdolnościom, wsparciu mecenasów zdobył gruntowne wykształcenie, wyjechał do Włoch, gdzie na Uniwersytecie Padewskim uzyskał doktorat z filozofii (1540), a przez papieża Pawła III uhonorowany został laurem poetyckim i nosił zaszczytne miano *poeta laureatus*.

Janicjusz należy do grona tych poetów polskich, którzy w swojej twórczości nie kryli zachwytu, wręcz uwielbienia wobec Italii i jej dziedzictwa kulturowego. Włochy postrzegał on jako miejsce, gdzie mógł bezpośrednio doświadczyć tradycji antycznej. Umiłowanie starożytności ujawnia się w licznych tekstach Janicjusza, zwłaszcza we wzorowanym na Owidiuszu łacińskim zbiorze elegii *Tristium liber* (*Księga żalów*), wydanym w 1542 r.

Ilustracja 3. *Clementis Ianitii poetae laureati Tristivm liber I; Variarum elegiarum liber I; Epigrammatum liber I*, Kraków 1542



Źródło: <https://polona.pl/item-view/b9821fba-d03c-4684-942a-b49873ec7cfb?page=4>

Wśród kilkunastu utworów w zbiorze *Żalów* znalazła się elegia autobiograficzna *O sobie samym do potomności* (*De se ipso ad posteritatem*), która jest jednym z nielicznych źródeł zdradzających szczegóły biografii Janicjusza. Należy oczywiście pamiętać, że jest to biografia poetycka, a więc beletryzowana, w której dokumentacyjność miesza się z autokreacją. Mimo wszystko, jak pisze m.in. Janusz Gruchała, jest to utwór, który dziś trafia do przeciętnego czytelnika, pociąga, rodzi więc między nadawcą a odbiorcą (Gruchała 1993: 76).

Elegię autobiograficzną, niezwykle intymną, pisze Janicjusz po łacinie, nie w swoim rodzimym języku. Początkowe zdziwienie niknie, jeśli będziemy pamiętać, że na początku XVI w. jedynie łacina (nie polszczyzna!) oferowała poetom wypracowane przez wieki środki stylistyczne, pozwalające oddać subtelne uczucia. Tworząc po łacinie, poeta dawał jednocześnie odbiorcom sygnał swojego odczytania, wpisywał się w międzynarodową społeczność humanistów.

Janicjusz pisze swój tekst, mając mniej więcej 25 lat i wiedząc, że jest śmiertelnie chory (zmarł prawdopodobnie w 1543 r., czyli około rok po wydaniu zbioru). Ta świadomość schyłkowego etapu swego życia ujawnia się w większości elegii. Podmiot liryczny mówi o poczuciu niesprawiedliwości i krzywdy, jakiej doznaje od zazdrosnych Parek. Taka tonacja pojawia się też w zbiorze Owidiusza *Tristia*, na którym Janicjusz się wzorował. Zależność od antycznego zbioru ujawnia się już w tytule oraz w wyborze gatunku. Trzeba zaznaczyć, że na gruncie polskim to właśnie Janicjusz jako pierwszy wprowadził gatunek elegii, idąc za owidiańskim wzorem także w zakresie miary wierszowej, czyli dystychu elegijnego. Wybór formy gatunkowej, miary wierszowej, tytułu zbioru dawały odczytanemu odbiorcy europejskiemu (bo do takiego kierował Janicjusz swój zbiór!) wyraźny sygnał, że ma do czynienia z poetą świadomym swej przynależności do grona „wybrańców Apollina”.

Symboliczny moment rozpoczęcia tworzenia jest zresztą opisany w elegii autobiograficznej w sposób niemal mistyczny. Otóż młody poeta, uczeń słynnej wówczas Akademii Lubrańskiego w Poznaniu, w której poznał grekę, łacinę oraz literaturę antyczną, a w jej ramach twórczość Wergiliusza, Owidiusza, Cyserona, z łzami zanosi modły do Apollina, by przyjął go do swego grona, nawet jako „najlichszego” sługę. W końcu poeta otrzymuje lutnię, symbol poezji, od samego Febusa – jest jego wybrańcem, predystynowanym przez antycznego boga.

W 1536 r. Janicjusz poznaje pierwszego ze swych możliwych mecenasów, arcybiskupa Andrzeja Krzyckiego, absolwenta uniwersytetu w Padwie, także wybitnego poetę. Ale to dopiero kolejny mecenas, Piotr Kmita, kasztelan krakowski i marszałek wielki koronny, wysyła Janicjusza w 1538 r. do Padwy, gdzie młodzieniec rozpoczyna studia (Wojtkowska-Maksymik 2023; Quirini-Popławska 2017).

Janicjusz pisał w jednej z elegii, że jechał do Włoch jak „kupiec po klejnoty, by zdobywać bezcenną wiedzę” („Voti compos eo ingenuas mercator ad artea / Et fieri Euganeae Palladis hospes amo”). Z kolei w elegii 6, skierowanej do Kmity, poeta konstatuje, że jedynie podróż do Italii pozwoli mu na udoskonalenie swego warsztatu, zdobycie prawdziwego talentu i, jak to obrazowo ujmuje poeta, sprawi, że „dawna gęś przekształci się w łabędzia” („Tu [Piotr Kmita] potes haud multos me transformare per annos / Et facere, ut fiat, qui fuit anser, olor”). Metamorfoza akurat w tego ptaka jest nieprzypadkowa. Łabędź był bowiem od czasów antyku zwierzęciem poświęconym Muzom.

W Padwie Janicjuszem opiekował się jeden z wykładowców, Łazarz Bonamico (Lazzaro Bonamico, 1477–1552). Obu mężczyzn połączyła sympatia. Sam Bonamico również pochodził z rodziny chłopskiej i, być może, chciał ułatwić zdolnemu Polakowi zdobywanie gruntownej wiedzy. Cieszył się zresztą dużym uznaniem, autorytetem i rozgłosem wśród studentów, zwłaszcza Polaków. Był świetnym pedagogiem, łączył teorię z wiedzą

praktyczną, miał wzbudzać w słuchaczach zapal do nauki i badań nad spuścizną antyku. Polscy dostojnicy chcieli zresztą sprowadzić Bonamica do Polski. Biskup Piotr Tomicki (również absolwent Padwy) wysunął wręcz pomysł, by został wychowawcą młodego księcia, Zygmunta Augusta.

Janicjusz w elegii 8, adresowanej do włoskiego opiekuna, zdradzał, że pobudką do podróży do Italii była chęć spotkania z Bonamicem. Powtórzył tu zresztą przywoływany już w innej formie motyw poczucia niższości wobec humanisty. Zestawił więc na zasadzie opozycji: barbarzyństwo i „gminny ton [swojej] mowy” wysmakowanym „uszom latyńskim” Bonamica oraz swój „talent surowy i nieokrzesany” – dworskiemu duchowi Włocha. W panegirycznej przesadzie poeta stwierdza wręcz, że sława Bonamica dotarła do zimnej i odległej Sarmacji na skrzydłach Muz. W innej elegii Janicjusz wyznał z kolei, że podczas choroby padewski mistrz opiekował się nim gorliwie, sprowadzając lekarzy, pocieszając i czuwając przy jego łożu.

W elegiach Janicjusza znajdziemy także wspomnienia innych Włochów, z którymi polski poeta nawiązał przyjacielskie stosunki, np.: weneckim poetą i teologiem Danielem Barbarem, uczonym i pisarzem Lodoviciem Dolcem, filologiem, historykiem i poetą Piotrem Bembem.

O swym oczarowaniu Włochami pisał Janicki także w elegii skierowanej do wojewody podolskiego Stanisława Sprowskiego. Utwór ten ma charakter poetyckiego listu. Młodzieniec opisuje wrażenia, jakie po przybyciu wywarła na nim Italia. Sięga tu zresztą do dość schematycznych rozwiązań, znanych choćby z pochwał Italii zawartych w *Georgikach* Wergiliusza. Obraz Włoch przedstawia się niezwykle idyllicznie. Panuje tu łagodny klimat, który wpływa na bujność świata fauny i flory (Krzywy 2011: 92–94; wszelkie cytaty za tą pracą). Poetę uderza otaczający go spokój i wdzięk oraz dobre obyczaje mieszkańców:

Gdzie spojrzeć, wszędzie w tym mieście rozkoszne wsi i piękno, jakie panuje na
żywnych polach, piękno miłe boskim płasającym muzom, które dlatego tutaj
obrały siedzibę dla swoich sztuk albo dlatego, że taki wspaniały panuje tu spokój,
te zaś boginie miłują pokój i uciekają w strony bezpieczne.

Poeta pisze też o grzeczności, uprzejmości i godności, jaka charakteryzowała Włochów. Zdaniem Janicjusza to właśnie dzięki narodowemu usposobieniu mieszkańców Italii i ich wysokiej kulturze w kraju rozkwitają nauki i sztuka. Pochwała zdobyczy cywilizacyjnych, jakie poeta mógł zobaczyć w Padwie, zawarta jest też w elegii 9, skierowanej do Piotra Bemba. Poeta wyznaje w utworze, że życie w Padwie daje namiastkę życia rajskiego (Krzywy 2011: 94):

Certe ego, quod vivo Patavina tampus in urbe,
In caelo videor vivere paene mihi.
(To pewne, że od czasu, gdy mieszkam w Padwie, tak się niemal
czuję, jakbym żył w raju).

W wierszach Janicjusza następuje wyraźna mityzacja Italii. Poeta patrzy na odwiedzane miejsca okiem humanistycznego erudyty, miłującego naukę i sztukę. Lacjum to dla niego ziemia, „w której godnie mogliby mieszkać wielcy bogowie” i w której nadal „snuje się orszak muz z głowami uwieńczonymi gałązką wawrzynu” (Wojtkowska-Maksymik 2023: 229–230). Muzy są zresztą symbolem samodoskonalenia się, rozwoju intelektualnego. Janicjusz stawia w jednej z elegii dylemat istic hamletowski, gdy wyznaje:

O ileż byłbym szczęśliwszy – daruj mi to ojczyzno – gdybym się był urodził w tak szczęśliwej, ziemi! [...] Italię podziwiam, ale ojczyznę uwielbiam i czczę, tamta mnie wprawia w podziw, tę miłuję (*Variae elegiae* VII, w. 85–86; za: Krzywy 2011: 98).

O tym, że w Polsce „Apollo ustępuje przed Marsem”, pisze poeta w elegii 4. Takie zestawienie Rzeczpospolitej, która hołduje cnotom rycerskim, chlubi się z wielkości i skuteczności oręża, z Italią, dziedziczką antycznej przeszłości, w której kultywuje się nauki i sztuki, doprowadza zresztą Janicjusza do wniosku o niższości cywilizacyjnej Polski (Krzywy 2011: 98). Warto dodać, że w elegii autobiograficznej poeta dał wyraz pacyfizmowi, gdy wyznał, że nienawidzi oręża.

Spuścizna Janicjusza dowodzi niezbieżnością ogromnego wpływu, jaki kultura włoska, zwłaszcza jej antyczna tradycja, wywarła na Polaka. Podczas pobytu w Padwie miał on możliwość bezpośredniego zetknięcia się z humanistami, czołowymi przedstawicielami ówczesnej elity kulturalno-intelektualnej Włoch, których portrety utrwalił w swoich elegiach i epigramatach.

Z powodu choroby Janicjusz powrócił do Polski w 1540 r. W swojej poezji wyraża ogromny żal z tego powodu. Janicjusz zmarł w wieku 27 lat. Do dziś uznawany jest za jednego z ważniejszych poetów polsko-łacińskich XVI w.

5. Łukasz Górnicki

Łukasz Górnicki (1527–1603) był mieszczaninem, który – podobnie jak Janicjusz – dzięki wykształceniu, a także protektorom doszedł do godności sekretarza królewskiego (na dworach Zygmunta Augusta, potem Stefana Batorego). Właśnie na dworze ostatniego Jagiellona zetknął się Górnicki zapewne po raz pierwszy z przebywającymi w Krakowie Włochami. Przypomnijmy: matką Zygmunta Augusta była Bona Sforza d’Aragona, wraz z którą przybyło do Polski wielu mieszkańców Italii – dyplomatów, duchownych, malarzy, architektów, kupców, muzyków i aktorów. Z inicjatywy króla Zygmunta Augusta Górnicki podjął się próby przetłumaczenia na język polski utworu Baldassare Castiglione *Il libro del Cortegiano*. Włoski oryginał ukazał się w 1528 r. równolegle w dwóch drukarniach – w Wenecji i Florencji. Był niezwykle popularny – w samym XVI w. miał ponad 60 edycji. Jednocześnie tłumaczono go w wielu krajach europejskich (Górnicki 2004: XXIX–XXXII).

Przeróbka Górnickiego – bo nie wierne tłumaczenie – ukazała się w Krakowie w 1566 r. Wpisuje się ona zresztą w szerszy nurt, zapoczątkowany w Rzeczpospolitej XVI w., mierzenia się polskich autorów z dziełami literatury włoskiej.

Ilustracja 4. Łukasz Górnicki, *Dworzanin polski* (karta tytułowa)



Źródło: <https://polona.pl/item-view/53de992a-31f7-4354-b20f-7ce11730f59f?page=6>

Już sam tytuł, jaki nadał Górnicki swemu dziełu, *Dworzanin polski* [podkr. M.M.], wyraźnie określa stosunek autora parafrazy do włoskiej podstawy. Choć Górnicki zachowuje strukturę pierwowzoru, formę rozmowy, kolejność poruszanych zagadnień, to jednak wiele elementów zmienia, próbując dostosować włoski tekst do realiów XVI-wiecznej Polski. Przekład ma zatem charakter beletrystyczny, a na karcie tytułowej widnieje jako autor Łukasz Górnicki. O stosunku do włoskiego pierwowzoru pisze Górnicki na początku pierwszej księgi. Wyjaśnia, że: „Kastilio pisał językiem włoskim a pisał Włochom, których obyczaje są od naszych daleko różne”. Dlatego, jak dowodzi, zachowanie w całości treści oryginału „usom polskim przyjemne [by] nie było” (Górnicki 2004: 7).

Warto prześledzić, na czym polegał proces spolszczenia i jakie zabiegi redukcji oraz substytucji zastosował Górnicki w *Dworzaniu polskim*. Zmienił, po pierwsze, miejsce akcji z dworu Guidobalda Montefeltra w Urbino na podkrakowską rezydencję biskupa Samuela Maciejowskiego (1499?–1550) w Prądniku. Wybór takiej lokalizacji nie był przypadkowy. Maciejowski to absolwent uniwersytetów w Padwie i Bolonii, gdzie studiował retorykę i filozofię. Zapewne stamtąd wyniósł umiłowanie do klasycznej łaciny i greki oraz nauki. W prądnickiej rezydencji skupiał, wzorem włoskich akademii, uczonych i poetów.

Górnicki zmienił rozmówców włoskich na polskich i zmniejszył ich liczbę z 25 do 9. O ile we włoskim pierwowzorze w rozmowie biorą udział osoby z różnych warstw społecznych, kobiety i mężczyźni, o tyle u Górnickiego spotykają się osoby równe stanem (nie licząc biskupa i jego brata) i to wyłącznie mężczyźni. Są wśród nich osoby znane i zasłużone dla Polski: żołnierze, pisarze, uczeni, posłowie i senatorowie. Dobór rozmówców nie był przypadkowy. Wszyscy rozmówcy to nie tyle wzorcowi dworzanie, ile raczej szanowani obywatele Rzeczypospolitej. Nie dziwi to, jeśli przypomnimy, że w XVI-wiecznej Polsce dwór postrzegany był często jako miejsce zgorszenia, zaś dworzanie kojarzyli się z nieuczciwym karierowiczem. Przebywanie na dworze było często etapem w karierze młodego szlachcica, miejscem, gdzie zdobywał ogładę i nawiązywał relacje towarzyskie. W dorosłym życiu polski szlachcic przenosił się na wieś, do dworku, w którym wiódł życie spokojne, uczciwe, harmonijnie połączone z przyrodą.

Jak już wspomniano, w *Dworzaniu polskim* nie występują kobiety. Ich usunięcie tłumaczy Górnicki brakiem wykształcenia Polek, które są też bardziej wrażliwe i wstydlive niż Włoszki („[Białychgłów] mnie się włożyć w dialog polski nie godziło, bo ani nasze Polki są tak uczone jak Włoszki, ani drugih rzeczy, które owdzie są, cierpieć by ich uszy mogły” Górnicki 2004: 8).

Polski autor rezygnuje w swojej parafrazie z obecnych w oryginale rozważań, które wydają mu się zbyt uczone lub zbyt teoretyczne. Dlatego pomija na przykład fragmenty *della imitatione*, o dialekcie tokańskim czy dominacji malarstwa nad rzeźbiarstwem.

Modyfikacjom i skróceniu ulegają fragmenty, które Górnicki uznaje za zbyt niestosowne. Swoją decyzję tłumaczy w ten sposób:

Zgoła niechaj to każdy wie, iżem ja, Polakom pisząc, Polakom chciał: przeto opuściłem siła rzeczy, które albo nie należały Polszcze, albo rzecz zatrudnić a pocziwe uszy obrazić mogły (Górnicki 2004: 10).

W polskiej wersji modyfikacji ulegają *passusy* poświęcone miłości dworskiej. Górnicki rezygnuje z części na temat miłości cielesnej, zniewieściałości mężczyzn czy homoerotyzmu. Píše: „iż ten zły zwyczaj do nas nie przyszedł, szkoda go też było i wspominać” (Górnicki 2004: 10–12). Górnicki wypukla natomiast rolę rozumu w miłości i dochodzeniu do poznania piękna. Podkreśla nie tyle cielesne piękno, co godność ludzką. Wydaje się, że nie jest to jedynie autocenzura, ale nawiązanie do myśli renesansowej szkoły neoplatoników.

Polski autor rezygnuje z konkretnych odniesień do włoskiej kultury i obyczajowości, która dla Polaków jest obca (np. śpiewanie serenad, uczestniczenie w maskaradach). Pomija też włoskie realia zawarte w facecjach i anegdotach przywoływanych przez Castiglione, zwykle za *Dekameronem* Boccaccia. W oryginalnym utworze mają one często charakter plotkarski. Górnicki rezygnuje z konkretów, imion, nazw osobowych. W ten sposób polski czytelnik otrzymuje rodzaj ekwiwalentu, który był mu bliższy.

Humanistyczny rys polskiego autora ujawnia się też w doborze źródeł pomocniczych. Choć sięga Górnicki do autorów znanych Castiglionemu (Cyceron, *De oratore* i *Ad Marcum Brutum Orator*; Platon, *Dialogi*; Marsilio Ficino, *Commentarium in „Convivium”*), to często korzysta bezpośrednio ze wzorca antycznego, głównie pism Cycerona (Górnicki 2004: LXXIII–LXXVI).

Zabiegi, jakich Górnicki dokonuje na włoskim pierwowzorze, dowodzą, że polski autor prowadził świadomą strategię translatorską. Modyfikował i zmieniał fragmenty obce polskim realiom i obyczajowości. Jednocześnie stwarzał modelowy wzór dworzanina – obywatela, patrioty, który oprócz wykształcenia, ogłady, umiejętności towarzyskich, służy swemu władcy, wspiera go radą, także w zakresie moralności.

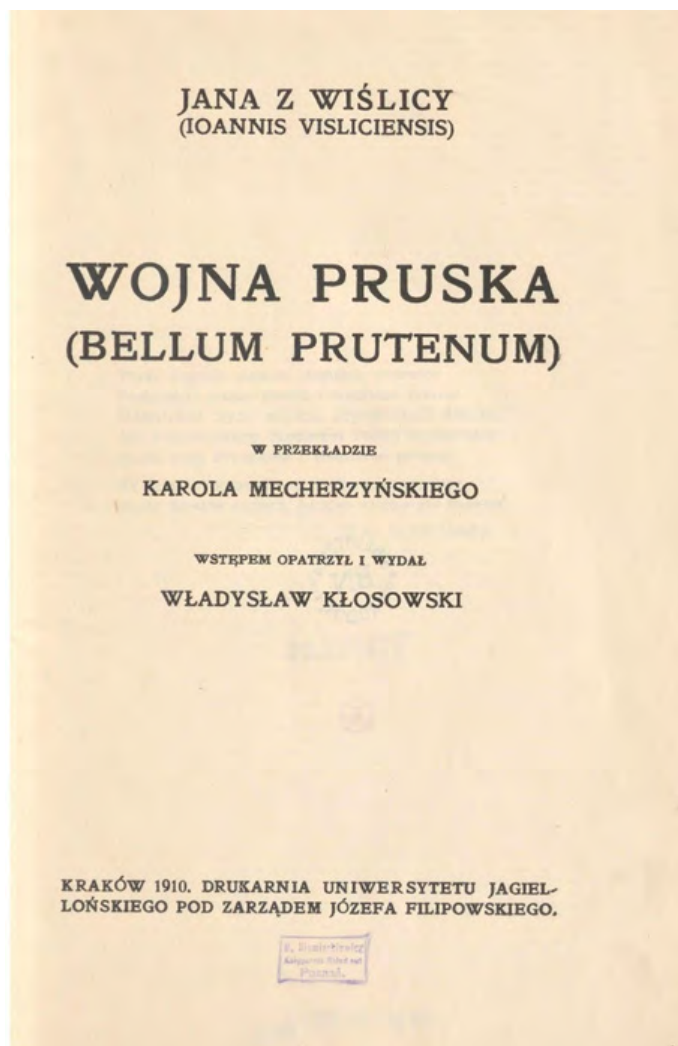
Dworzanin polski Górnickiego jest najbardziej znanym jego dziełem, choć autor ma w swym dorobku także kilkanaście innych utworów. To jednak „przystrojony w strój polski” bohater Castiglione’a pozwala nam dziś odtworzyć obraz bogatej kultury polskiej, owego, jak go nazywają historycy, „złotego wieku”. Bohater Górnickiego to jeden z najważniejszych wytworów renesansowej polskiej parenetyki. Jednocześnie Górnicki, który starał się przeszczepić na grunt Polski renesansową kulturę wysoką, był, jak to trafnie ujął historyk literatury, Janusz Gruchała, „jednym z najlepszych przyjaciół włoskiej kultury” (Gruchała 1997: 127).

6. Piotr Kochanowski

O ile Janicjusz przyswoił kulturze polskiej tradycje owidiańskie, a Górnicki – dzieło Castiglione’a, o tyle w 1618 r. ukazała się polska przeróbka eposu Torquata Tassa *Jerozolima wyzwolona* (*Gerusalemme Liberata*, 1580), dokonana przez Piotra Kochanowskiego, bratanka Jana Kochanowskiego. W Europie była ona trzecim tłumaczeniem poematu Tassa (po wersji hiszpańskiej i angielskiej).

Przeróbka Kochanowskiego była pierwszą udaną próbą przyswojenia na grunt polski gatunku eposu. Choć już od początku XVI w. pojawiały się takie próby, to miały one charakter fragmentaryczny, były rodzajem wprawek czy ćwiczeń literackich.

Ilustracja 5. Jan z Wiślicy, *Wojna pruska*, Kraków 1910; przykład pierwocin epiki polskiej



Źródło: <https://polona.pl/item-view/690bc85a-c183-4792-927b-4ab4ba8a77d9?page=4>

Tłumaczenie Piotra Kochanowskiego to utwór niezwykle ważny dla literatury polskiej. O doniosłości tej parafrazy może świadczyć fakt, że do niedawna w podręcznikach do historii literatury polskiej rok opublikowania przeróbki Kochanowskiego wyznaczał początek baroku w Polsce (Grzeszczuk 1997: 254).

Piotr Kochanowski w 1588 r. rozpoczął studia w uniwersytecie w Padwie (powracał tu jeszcze dwukrotnie). Przebywał też w Neapolu (od 1595 r.) i w Rzymie. Na początku 1600 r. wrócił do Polski. Będąc w Italii, młody Kochanowski musiał słyszeć o Tassie i dyskusjach, jakie wywołał włoski epos. Gościł zresztą w Neapolu Stanisława Reszkę, dyplomatę i przedstawiciela Rzeczypospolitej w Państwie Kościelnym, z którym Tasso utrzymywał przyjacielskie kontakty. Być może zdarzenia te przyczyniły się do zainteresowania się Kochanowskiego *Gerusalemme liberata*. Warto napomknąć, że Piotr Kochanowski przetłumaczył też dwadzieścia pięć pieśni *Orlanda szalonego* Ariosta.

Ilustracja 6. Piotr Kochanowski, *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona*, Kraków 1618



Źródło: <https://polona.pl/item-view/4ac1ba49-8786-464b-8c1c-3801e1d98d4c?page=4>

Co decyduje o oryginalności polskiego przekładu i czym wyróżnia się strategia translatorska Piotra Kochanowskiego? Należy zwrócić uwagę na tytuł zmodyfikowany przez Kochanowskiego, w którym na czoło wysunięty zostaje główny bohater, Gotfryd z Bouillon. To właśnie wokół tego rycerza koncentruje się główny wątek heroiczny – zmagania wojsk chrześcijańskich, by wyzwolić Jerozolimę spod panowania mahometan. W polskiej wersji przywódca krucjaty jest nie tylko rycerzem chrześcijaninem, ale też rycerzem obywatel, obrońcą wiary. Taka kreacja odpowiadała wzorowi *homo militans* propagowanemu w XVII-wiecznej literaturze polskiej.

Niezwykle atrakcyjna dla polskiego szlacheckiego odbiorcy była tematyka eposu Tassa. Walka z niewiernymi toczona przez heroicznych i gorliwych w wierze rycerzy korespondowała z sytuacją polityczno-społeczną Polski w XVII w., w której zagrożenie wojenne ze strony Tatarów i Turcji (Państwa Osmańskiego) było aktualną groźbą. Nie dziwi więc, że

— — — — —

w wersji Kochanowskiego zyskują na dynamizmie i plastyczności zwłaszcza fragmenty batalistyczne. Weryzm opisów walczących stron, skupianie uwagi na szczegółach, technikach walki, nieunikanie dosadności jest niewątpliwie oryginalnym wkładem Kochanowskiego.

Nie tylko jednak treść, ale też niekiedy warstwa brzmieniowa tekstu współtworzyła nastrój danego fragmentu. By oddać wściekłość Arganta, wojownika pochodzącego z krainy Czerkiesów na Kaukazie, gdy spotyka na polu bitwy Tankred, Kochanowski gromadzi w niewielkim fragmencie głoski frykatywne oraz zbitki głosek szczelinowych i zębowych, które brzmią niezbyt przyjemnie:

Ostatek Tankred Marsowi poruczy,
Cyrkaszczyk zgrzyta, ściska z gniewu zęby,
Chce odpowiedzieć, ale tylko mruczy,
Nie zrozumiany dźwięk mu pada z gęby.
Jako więc obłok w niepogodę huczy,
Z którego piorun wypada trozęby –
Tak każde słowo Argantowe było.
Zdało się, że grzmi – kiedy wychodziło
(cyt. za: Grzeszczuk 1997: 252; podkr. M.M.).

Słowa Arganta są jak odgłosy burzy, „grzmią”, zanim jeszcze zostaną wypowiedziane, bohater zaciska zęby, zgrzyta nimi i wydaje pomruki gniewu. Z kolei lament Tankreda nad ciałem zamordowanej Kloryndy zawiera głoski dźwięczne, delikatne i wolne od „chrzęstów”. Taka próba semantyzacji warstwy brzmieniowej tekstu jest też oryginalnym wkładem polskiego tłumacza.

W swojej strategii translatorskiej Kochanowski starał się przybliżyć wersję Tassa polskiemu odbiorcy. Dlatego też dostosował ustępy batalistyczne do jego wyobrażeń. Wzbogacił tekst o elementy uzbrojenia czy stroju szlacheckiego. W utworze bohaterowie posługują się polskimi komendami wojskowymi, modlą się przed bitwami „na polski sposób” i przywołują nazwy polskich funkcji wojskowych (Grzeszczuk 1997: 246–247).

O ile realia życia żołniersko-obozowego wypadają na korzyść Piotra Kochanowskiego, o tyle z częściami romansowymi polski autor miał spory kłopot. Wyrafinowany artyzm Tassa ginie w wersji polskiej. Na obronę Piotra Kochanowskiego trzeba dodać, że zasób leksykalny z zakresu wojskowości czy religijności był w polszczyźnie XVII w. zdecydowanie bogatszy niż słownictwo miłosno-erotyczne (Grzeszczuk 1997: 264–267). Mimo tego, jak pisał Kochanowski w słowach *Do Czytelnika*, przetłumaczył tekst Tassa, by pokazać, że „język nasz nie jest nad insze uboższy i aby się szczęśliwszem dowcipom do ubogacenia go dalsza podała droga” (Grzeszczuk 1997: 248–251). Chodziło więc o wzbogacenie polskiej kultury i języka nowatorską treścią i formą.

Nowością, która została wprowadzona do polskiej poezji epickiej wraz z przekładem Kochanowskiego, była też oktawa – ośmiowersowa strofa. Dzięki łączeniu wierszy w większe całości styl wypowiedzi zbliżał się do swobodnej narracji.

Gofred Kochanowskiego to kolejny owoc fascynacji Polaków kulturą i literaturą włoską. Zapoczątkował w polskiej literaturze wielkie kompozycje epickie. *Gofred* był podziwiany przez autorów późniejszych epok, na przykład polskich romantyków, którzy opowieść o wyzwoleniu Jerozolimy odczytywali jako zachętę do czynu w czasach zniewolenia Polski

przez zaborców. Ukazanie przez Kochanowskiego ideałów rycerskich i heroizacja szlachty, współtworzyły mit wielkości tej warstwy społecznej, który w polskich powieściach pojawiał się często, choćby w twórczości Henryka Sienkiewicza, ale też współcześnie występuje w powieściach historycznych poczytnych pisarzy polskich (np. Jacka Komudy).

7. Zakończenie

Polscy twórcy renesansowi przeszczepiali do swych utworów wiele rozwiązań, z którymi mieli okazję zetknąć się podczas pobytu we Włoszech. Kultura i literatura włoska były dla nich przez całe życie źródłem inspiracji: dostarczały wzorów nowych gatunków (sonet, madrygał, fraszka, nowela), pewnego sposobu obrazowania i literackiej uczuciowości (sensualizm, konceptyzm), rozwiązań w zakresie konstruowania wypowiedzi artystycznej, wzbudzały zainteresowania nowymi założeniami filozoficznymi i estetycznymi.

Bibliografia

- Backvis C., 1975, *Jak w XVI wieku Polacy widzieli Włochy i Włochów*, przekł. A. Wolicka, [w:] C. Backvis, *Szkice o kulturze staropolskiej*, wybór i oprac. A. Biernacki, Warszawa: PIW, s. 687–769.
- Ceccherelli A., 2016, *Obraz kultury polskiej we włoskim piśmiennictwie XIV–XVI wieku*, przekł. M. Wyrembelski, [w:] M. Hanusiewicz-Lavallee (red.), *W przestrzeni Południa. Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej wobec narodów romańskich: estetyka, prądy i style, konteksty kulturowe*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 19–52.
- Gruchała J., 1993, *Klemens Janicjusz – „O sobie samym do potomności”*, [w:] A. Borowski, J. Gruchała (red.), *Lektury polonistyczne. Średniowiecze – renesans – barok*, t. 2, Kraków: Universitas, s. 75–113.
- Gruchała J., 1997, *Łukasz Górnicki – „Dworzanin polski”*, [w:] A. Borowski, J. Gruchała (red.), *Lektury polonistyczne. Średniowiecze – renesans – barok*, t. 1, Kraków: Universitas, s. 103–129.
- Grzeszczuk P., 1997, *Piotr Kochanowski – „Gofred abo Jeruzalem wyzwolona”*, [w:] A. Borowski, J. Gruchała (red.), *Lektury polonistyczne. Średniowiecze – renesans – barok*, t. 1, Kraków: Universitas, s. 243–274.
- Górnicki Ł., 2004, *Dworzanin polski*, oprac. R. Pollak, t. 1, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Kowalczyk M.E., 2005, *Obraz Włoch w polskim piśmiennictwie geograficznym i podróżniczym osiemnastego wieku*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Krzywy R., 2011, *Podróż do Nowej Arkadii. Wizja Włoch w elegiach Klemensa Janicjusza*, „Terminus”, t. 13, z. 24, s. 88–100. <https://doi.org/10.4467/20843844TE.11.005.0035>
- Lewandowski I., 2016, *Poeta laureatus czyli życie i dzieło Klemensa Janickiego 1516–1543*, Żnin: Żnińskie Towarzystwo Kultury.

- Lewański J., 2002, *Włosko-polskie związki literackie i kulturalne*, [w:] T. Michałowska (red.), *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – renesans – barok*, Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, s. 1020–1035.
- Quirini-Popławska D., 2017, *Środowisko naukowe uniwersytetu padewskiego w okresie studiów Klemensa Janickiego*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae”, t. 27, z. 2, s. 55–74. <https://doi.org/10.14746/sppgl.2017.XXVII.2.5>
- Wojtkowska-Maksymik M., 2023, *Venezia e Padova nelle poesie in latino di Klemens Janicki*. „Perspektywy Kultury”, z. 2/1, s. 227–240. <https://doi.org/10.35765/pk.2023.410201.16>

■ **Malgorzata Mieszek**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-0737-6233>
■ malgorzata.mieszek@uni.lodz.pl
■

“Quando i polacchi cominciarono ad andare in Italia, la nostra Repubblica prese un'altra forma” – contatti polacco-italiani dal XVI al XVIII secolo (aspetti letterari e culturali)

1. Inizi – 2. Grand tour – 3. Che cosa videro i polacchi in Italia? Quali esperienze
acquisirono? – 4. Klemens Janicki – 5. Łukasz Górnicki – 6. Piotr Kochanowski
– 7. Conclusioni

1. Inizi

I contatti culturali e letterari tra Polonia e Italia esistono fin dal Medioevo. Un piccolo numero di polacchi giunse in Italia già nel XII secolo, per la maggior parte per motivi di studio o nell'ambito di una cooperazione diplomatica.

Tra il XII e il XV secolo 138 polacchi studiarono a Bologna e 16 insegnarono. Tra i più noti e illustri studenti polacchi a Bologna del XII–XV secolo, si possono citare tra l'altro Wincenty Kadłubek, primo cronista polacco, autore precursore della *Cronaca polacca* (*Chronika Polonorum*). Compì gli studi a Parigi e molto probabilmente quelli di diritto nel 1183 a Bologna e fu il primo polacco conosciuto di cui si abbia notizia a conseguire il titolo di magister all'estero. Tra gli altri noti laureati delle università italiane nel Medioevo vi è, ad esempio, Niccolò Copernico, astronomo di fama mondiale, autore della rivoluzionaria opera *De revolutionibus orbium coelestium*, e anch'egli laureato in medicina e filosofia a Padova. Gli studi italiani furono completati dai rappresentanti della famiglia Odrowąż: Iwon, che portò l'Ordine domenicano in Polonia, il benedetto Ceslao e san Giacinto. Inoltre diversi polacchi ricoprirono incarichi universitari, ad esempio Jarosław Bogoria Skotnicki fu rettore della Nazione Cisalpina all'Università di Bologna e nel 1321, dopo una secessione degli studenti e la chiusura dell'università, contribuì a un accordo con la città (Lewński 2002: 1020).

NICOLAI COPERNICI

net, in quo terram cum orbe lunari tanquam epicyclo contineri diximus. Quinto loco Venus nono mense reducitur; Sextum deniq; locum Mercurius tenet, octuaginta dierum spacio circū currens. In medio uero omnium residet Sol. Quis enim in hoc

I. Stellarium fixarum sphaera immobilis.
II. Saturnus anno XXX. reuolutio.
III. Iouis XII. annorum reuolutio.
IV. Martis bima reuolutio.
V. Telluris
VI. Venus nono mense.
VII. Mercurius octuaginta diebus.
Sol.
Luna

pulcherrimo templolampadem hanc in alio uel meliori loco poneret, quàm unde totum simul possit illuminare: Siquidem non inepte quidam lucernam mundi, alij mentem, alij rectorem uocant. Trimegistus uisibilem Deum, Sophoclis Electra intuentē omnia. Ita profecto tanquam in folio re gali Sol residens circum agentem gubernat Astrorum familiam. Tellus quoq; minime fraudatur lunari ministerio, sed ut Aristoteles de animalibus ait, maximā Luna cū terra cognationē habet. Concipit interea à Sole terra, & impregnatur annuo partu. Inuenimus igitur sub

hac

D'altra parte nel Medioevo sporadicamente gli italiani vennero in Polonia, di solito lo facevano per affari o perché si trovavano a passarvi nel corso di viaggi verso est (ad esempio verso la Rus') (Ceccherelli 2016: 19–20). Le testimonianze sopravvissute sono poche, ma grazie ad esse sappiamo che il nome “Polonia” era conosciuto nell'Italia medievale. Il paese sulla Vistola è noto anche come sfondo di biografie agiografiche (ad esempio di Sant'Adalberto, San Giacinto), e nei resoconti di viaggiatori e diplomatici appare come un gelido Paese del nord, povero e luogo di “misere vedute” (Kowalczyk 2005: 7–18).

Ilustracja 8. Sant'Adalberto e san Stanislao da Szczepanów – santi patroni della Polonia (*Statuta nova inclite provinciae Gnesnensis. Statuta provinciae Gnesnensis nova*, Kraków 1527)



Fonte: <https://polona.pl/preview/79193056-4c1e-4ea4-965a-5d9276c701ee>

Con l'inizio della nuova epoca, ovvero fino alla fine del Seicento, l'Italia acquista importanza in Europa. Ciò che attrae gli europei è la richiesta di un ritorno alle fonti, agli ideali, ai valori e ai canoni di bellezza, al linguaggio della cultura classica latina. Anche nelle relazioni italo-polacche si assiste in questo periodo a un'intensificazione dei contatti personali ed epistolari.

I contatti reciproci, gli scambi di idee sociali, politiche, letterarie e culturali si intensificarono ulteriormente a partire dall'inizio del XVI secolo. Questo fu strettamente legato all'inizio della diffusione degli ideali umanistici in Polonia. La cultura italiana fu a partire da questo momento una costante fonte di ispirazione per i polacchi. Essa forniva modelli intellettuali e artistici e mediava nella conoscenza e nell'adozione di tradizioni. Con il passare del tempo divennero importanti anche i contatti dinastici (Lewński 2002: 1021).

2. Grand tour

La fine del XV e l’inizio del XVI secolo segnò l’inizio di una nutrita serie di viaggi di polacchi che venivano in Italia, destinata a durare poi nei secoli successivi. Tra essi c’erano di solito rappresentanti delle *élite* dell’epoca, giovani il più delle volte dell’origine nobile (meno spesso borghesi, occasionalmente plebei), insegnanti, pellegrini, diplomatici e sacerdoti. A loro volta, giungevano nella Repubblica dall’Italia diplomatici, ecclesiastici, studiosi, cortigiani e artisti. Ci si recava in Italia (soprattutto a Padova e Bologna) per motivi di studio o di apertura dei propri orizzonti culturali (per acquisire familiarità con il mondo) (Lewañski 2002: 1024–1025). A Padova e a Bologna (ma anche a Roma e a Napoli) si affermò la maggior parte della successiva *élite* intellettuale e politica della Repubblica di Polonia. I loro esponenti divennero i principali rappresentanti del Rinascimento e del Barocco in Polonia, i creatori della cultura umanistica polacca, i co-fondatori del pensiero politico, sociale e scientifico moderno.

Il fatto che fosse polacca la maggioranza dei viaggiatori che arrivavano in Italia, veniva descritto anche dagli stessi italiani. Il nunzio apostolico Fulvio Ruggieri annotava nel 1575 che erano gli abitanti del Confederazione polacco-lituana che “con ineffabile facilità assumono i costumi e la lingua delle nazioni straniere, e di tutti i popoli transalpini imparano la maggior parte dei costumi e della lingua d’Italia, che è molto usata e amata da loro, come pure il vestito italiano”, ed proprio i polacchi i più numerosi viaggiatori stranieri a Padova. Ma d’altra parte Giovanni Andrea Caligari, nunzio apostolico nella Confederazione polacco-lituana (negli anni 1578–1581) si lamentava: “Ci sono così tanti polacchi che vanno in Italia e a Roma, alcuni per studio, altri come turisti, che non faccio in tempo a scrivere lettere di presentazione per tutti” (Backvis 1975: 689).

Vale la pena aggiungere che, accanto al gruppo prominente degli studenti universitari che venivano dalla Polonia (per i quali il soggiorno in Italia era una grande esperienza giovanile), si recarono in Italia anche docenti polacchi. Ad esempio negli anni 1545 e 1554 il registro del *Liber diligentiarum* dell’Accademia di Cracovia lamentava che Cracovia fosse rimasta priva di docenti che avrebbero potuto far fare le esercitazioni agli studenti perché erano tutti partiti per l’Italia (Backvis 1975: 690–691).

3. Che cosa videro i polacchi in Italia? Quali esperienze acquisirono?

Nelle testimonianze a noi giunte delle impressioni e delle esperienze dei viaggiatori polacchi, colpisce una certa regolarità. Ebbene, i racconti dei polacchi non dimostrano una grande sensibilità per la bellezza dei monumenti, delle opere d’arte dell’epoca, compresa la letteratura italiana.

Quello che suscitava l’ammirazione dei polacchi che venivano a soggiornare in Italia erano i resti materiali e immateriali della tradizione antica. Jan Kochanowski (1530–1584), forse il più importante poeta del Rinascimento polacco, vede a Roma solo mura antiche. Vedevano nei monumenti italiani solo testimonianze di eventi storici del passato (soprattutto della storia antica), mentre gli edifici coevi suscitavano il loro interesse dal lato “tecnico”. Così Jan Ocieski (1501–1563), futuro gran cancelliere della Corona e segretario reale di

— — — — —

Sigismondo I il Vecchio, descrive laconicamente la Basilica di San Pietro come “un’opera magnificamente iniziata”. Le città italiane incuriosiscono i polacchi dalla prospettiva delle soluzioni urbanistiche pratiche. Anche nel campo della letteratura i polacchi esprimono la loro ammirazione soprattutto per i maestri antichi, trattando la letteratura del tempo con molta meno attenzione (Backvis 1975: 698–700).

Al fine di chiarire come i polacchi adattavano e assimilavano la cultura italiana, vorrei presentare brevemente alcune opere di tre autori: Klemens Janicius, Łukasz Górnicki e Piotr Kochanowski. Si tratta di autori che rappresentano tre diversi periodi letterari (il primo Rinascimento, la cosiddetta letteratura polacco-latina, il Rinascimento maturo e il Barocco) e tre diverse forme letterarie (poesia, trattato in prosa, poema epico).

4. Klemens Janicjusz

● Klemens Janicki (Janicius, 1516–1543) appartenne alla prima generazione di autori polacchi del Rinascimento, i cosiddetti poeti polacco-latini (originari della Polonia e non, che scrivevano in latino). La sua biografia è un esempio di carriera vertiginosa: Proveniva, infatti, da una famiglia di contadini, ma grazie alle proprie capacità e al sostegno dei suoi mecenati, ricevette un’istruzione approfondita, si recò in Italia, dove ottenne il dottorato in filosofia all’Università di Padova (1540) e fu onorato dal papa Paolo III con un alloro poetico, cosa che gli consentì di fregiarsi del titolo onorifico di *poeta laureatus*.

● Janicius appartiene al gruppo di quei poeti polacchi che, nelle loro opere, non nascondevano l’ammirazione, se non addirittura l’adorazione, per l’Italia e per il suo patrimonio culturale. Egli vedeva l’Italia come un luogo dove poter incontrare direttamente la tradizione antica. L’ammirazione per l’antichità è evidente in numerosi testi di Janiciusz, soprattutto nella raccolta elegiaca latina *Tristium liber* (*Libro dei rimpianti*), ispirata all’opera di Ovidio e pubblicata nel 1543.

Ilustracja 9. *Clementis Ianitii poetae laureati Tristivm liber I; Variarum elegiarum liber I; Epigrammatum liber I*, Kraków 1542



Fonte: <https://polona.pl/item-view/b9821fba-d03c-4684-942a-b49873ec7cfb?page=4>

Tra decine di componimenti appartenenti alla raccolta degli *Żale* [Rimpianti] si trova l'elegia autobiografica *O sobie samym do potomności* (*De se ipso ad posteritatem*), è una delle poche fonti che rivelano dettagli biografici di Ianicius. Naturalmente va tenuto presente che si tratta di una biografia poetica, e quindi romanzata, in cui il documento storico si mescola alla fantasia. Tuttavia, come scrive tra gli altri Janusz Gruchała, si tratta di un'opera che oggi raggiunge il lettore medio, lo attrae e crea un legame tra mittente e destinatario (Gruchała 1993: 76). Ianicius scrive quell'elegia autobiografica estremamente intima in latino, non nella sua lingua madre. La sorpresa cessa se si ricorda che all'inizio del XVI secolo solo il latino (non il polacco!) offriva ai poeti i mezzi stilistici, che appartenevano al ramo della tradizione, per poter trasmettere le sfumature di significato e il sentimento. Allo stesso tempo, scegliendo di scrivere in latino l'autore confermava al pubblico la propria erudizione, si inseriva nella comunità umanistica internazionale.

Ianicius scrive il suo testo all'età di circa 25 anni, sapendo di essere malato terminale (morì probabilmente nel 1543, cioè circa un anno dopo la pubblicazione della raccolta). Questa consapevolezza della fase di declino della sua vita si rivela nella maggior parte dell'elegia. Il soggetto lirico parla del suo senso di ingiustizia e di danno che subisce da parte delle gelose Parche. Un tono simile compare anche nella raccolta di *Tristia* di Ovidio, su cui Ianicius si basava molto apertamente.

La dipendenza dall'antica raccolta ovidiana si rivela già nel titolo e nella scelta del genere. È da notare che in Polonia fu Ianicius a introdurre per primo il genere elegiaco, seguendo il modello ovidiano anche per quanto riguarda la misura del verso – il distico elegiaco. La scelta del genere, della misura del verso, del titolo della raccolta davano al pubblico europeo colto (perché è a esso che Ianicius rivolse la sua raccolta) il chiaro segnale che si trattava di un poeta consapevole dell'appartenenza al gruppo degli "eletti di Apollo". Inoltre, questo momento simbolico dell'inizio della creazione è descritto nell'autobiografica elegia in modo quasi mistico. Il giovane poeta, studente dell'allora celebre Accademia Lubrański di Poznań – dove apprese il greco, il latino e la letteratura antica, nel cui ambito, le opere di Virgilio, Ovidio e Cicerone – prega in lacrime Apollo di accettarlo nella sua cerchia, anche come suo "umilissimo" servitore. Il poeta riceve un liuto, simbolo della poesia, da Febo stesso: è il suo prescelto, predestinato dall'antico dio.

Nel 1536 Ianicius incontra il primo dei suoi ricchi mecenati, l'arcivescovo Andrzej Krzycki, laureato all'Università di Padova e anch'egli eminente poeta. Ma solo un'altro mecenate, Piotr Kmita, cortigiano di Cracovia e gran maresciallo della Corona, invia Ianicius nel 1538 a Padova, dove il giovane inizia i suoi studi (Wojtkowska-Maksymik 2023; Quirini-Popławska 2017). In una delle sue elegie Ianicius scrisse di essere andato in Italia come un "mercante che compra gioielli, per acquisire conoscenze inestimabili" ("Voti compos eo ingenuas mercator ad artea / Et fieri Euganeae Palladis hospes amo"). D'altra parte nell'elegia 6, indirizzata a Kmita, l'autore costata che solo un viaggio in Italia gli permetterà di perfezionare il suo mestiere, di acquisire un vero talento e, come dice vivacemente il poeta, di far sì che "la vecchia oca si trasformi in cigno" ("Tu [Piotr Kmita] potes haud multos me transformare per annos / Et facere, ut fiat, qui fuit anser, olor"). La metamorfosi proprio in questo uccello non è casuale, poiché il cigno fu un animale dedicato alle Muse fin dall'antichità.

A Padova Ianicius fu accolto da uno dei docenti, Lazzaro Bonamico (1477–1552). I due divennero amici. Anche Bonamico proveniva da una famiglia di contadini e, forse, voleva facilitare a Ianicius l'acquisizione di conoscenze approfondite. Bonamico era inoltre molto stimato, autorevole e conosciuto dagli studenti, soprattutto polacchi. Era un ottimo pedagogo, che combinava la teoria con la conoscenza pratica, e ispirava nei suoi studenti l'entusiasmo per l'apprendimento e la ricerca dell'eredità dell'antichità. I dignitari polacchi volevano addirittura portare Bonamico in Polonia. Il vescovo Piotr Tomicki (anch'egli laureatosi a Padova) avanzò addirittura l'idea che Bonamico diventasse il precettore del giovane duca Sigismondo Augusto.

Nell'elegia 8, indirizzata a Bonamico, Ianicius rivela che il motivo del suo viaggio in Italia è il desiderio di incontrarlo. Ripete qui il motivo del senso di inferiorità nei confronti

del celebre umanista già evocato in un’altra forma. Così contrappose la barbarie e il “tono comune della propria lingua” alle sofisticate “orecchie latine” di Bonamico e il suo “talento grezzo e non polito” allo spirito cortese dell’italiano. In un’esagerazione panegirica, Ianicius afferma addirittura che la fama dell’umanista Bonamico sia giunta nella fredda e lontana Sarmatia sulle ali delle Muse. In un’altra elegia Ianicius confessa, inoltre, che durante la sua malattia il maestro padovano lo assistette con zelo, portando medici, confortandolo e vegliando al suo capezzale.

Nelle elegie di Ianicius troviamo anche i ricordi di altri italiani con cui il poeta polacco instaurò rapporti di amicizia, come il poeta e teologo veneziano Daniele Barbaro, lo studioso e scrittore Lodovico Dolce e il filologo, storico e poeta Pietro Bembo.

Janicki scrisse anche del suo incanto per l’Italia nell’elegia indirizzata al voivoda della Podolia Stanisław Sprowski. Quest’opera ha il carattere di una lettera poetica. Il giovane descrive le impressioni che l’Italia gli ha fatto dopo il suo arrivo. Ad ogni modo utilizza qui soluzioni piuttosto schematiche, conosciute ad esempio dall’elogio dell’Italia fatto da Virgilio nelle *Georgiche*. L’immagine dell’Italia è estremamente idilliaca, c’è un clima mite che influenza l’esuberanza della vegetazione e degli animali (Krzywy 2011: 92–94; tutte le citazioni da questo lavoro). Il poeta è colpito dalla pace e dalla grazia circostanti e dalle buone maniere degli abitanti:

Ovunque si guardi, ovunque in questa città appare una meravigliosa campagna e la bellezza che prevale nei campi fertili, una bellezza gradevole perfino per le divine muse danzanti, che hanno scelto questo luogo come sede delle loro arti forse perché è così tranquillo, e queste dee amano la pace e fuggono al sicuro
[traduzione filologica].

Il poeta scrive anche dell’educazione, della cortesia e della dignità che caratterizzavano gli italiani. Secondo Ianicius è grazie alla disposizione nazionale degli italiani e alla loro alta cultura che la scienza e l’arte sono fiorite nel paese. L’elogio del poeta alle conquiste di civiltà che poteva vedere a Padova è contenuto anche nell’elegia 9, indirizzata a Pietro Bembo. Il poeta confessa persino che la vita a Padova offre un surrogato della vita paradisiaca.

Certe ego, quod vivo Patavina tampus in urbe,
In caelo videor vivere paene mihi.
(È certo che, da quando vivo a Padova, mi sento quasi
come se vivessi in paradiso).

Nelle poesie di Ianicius c’è una chiara mitizzazione dell’Italia. Il poeta guarda ai luoghi che visita con l’occhio di un erudito umanista che ama la scienza e l’arte. Il Lazio, quindi, è per lui una terra “in cui i grandi dei potrebbero abitare con dignità” e in cui “si snoda ancora un corteo di muse con il capo coronato da un ramo di alloro” (Wojtkowska-Maksymik 2023: 229–230). Le Muse sono, inoltre, un simbolo di auto-miglioramento, di sviluppo intellettuale. In una delle elegie, Ianicius pone un dilemma veramente amletico quando confessa:

Quanto più felice sarei – perdonami, patria mia – se fossi nato in una terra così felice! Ammiro l’Italia, ma adoro e onoro la mia patria, è questa che mi fa ammirare quella, è questa che amo (*Variae elegiae* VII, vv. 85–86; Krzywy 2011: 98).

Il poeta scrive che in Polonia “Apollo si ritira davanti a Marte” già nell’elegia 4. Tale accostamento della Repubblica, che esalta le virtù cavalleresche e si vanta della grandezza e dell’efficacia delle armi, con l’Italia – erede dell’antico passato, dove si coltivano le scienze e le arti – porta Ianicius alla conclusione che la Polonia si trova in una condizione di inferiorità civile (Krzywy 2011: 98). Vale la pena ricordare che in un’elegia autobiografica il poeta esprime il suo pacifismo confessando di odiare le armi.

Il lascito di Ianicius dimostra in modo inequivocabile l’enorme influenza che la cultura italiana, soprattutto la sua tradizione antica, ebbe sul polacco. Durante il suo soggiorno a Padova, il poeta ebbe l’opportunità di entrare in contatto diretto con gli umanisti, esponenti di spicco dell’*élite* culturale e intellettuale italiana del tempo, di cui riportò i ritratti nelle sue elegie ed epigrammi.

A causa della malattia, Ianicius tornò in Polonia nel 1540. Nella sua poesia esprime grande rammarico per questo motivo. Ianicius morì all’età di 27 anni. Ancora oggi è considerato uno dei più importanti poeti polacco-latini del XVI secolo.

5. Łukasz Górnicki

Łukasz Górnicki (1527–1603) era un borghese che, come Ianicius, grazie alla sua formazione e al mecenatismo, salì al rango di segretario reale (alle corti di Sigismondo Augusto e poi di Stefan Batory). Fu probabilmente a corte che Górnicki entrò per la prima volta in contatto con gli italiani che soggiornavano a Cracovia. Ricordiamo che la madre di Sigismondo Augusto era Bona Sforza, con la quale arrivarono in Polonia molti italiani – diplomatici, sacerdoti, pittori, architetti, mercanti, musicisti e attori). Su iniziativa del re Sigismondo Augusto, Górnicki tentò di tradurre in polacco *Il libro del Cortegiano* di Baldassare Castiglione. L’originale italiano fu pubblicato nel 1528 contemporaneamente in due stamperie, a Venezia e a Firenze. Il libro fu estremamente popolare – ebbe più di 60 edizioni solo nel XVI secolo. Fu tradotto contemporaneamente in molti paesi europei (Górnicki 2004: XXIX–XXXII).

L’adattamento di Górnicki – dato che non si trattò di una traduzione fedele – fu pubblicato a Cracovia nel 1566. Fa parte, tra l’altro, di una tendenza più ampia, iniziata nella Confederazione polacco-lituana nel XVI secolo, per cui gli autori polacchi si misurano con le opere della letteratura italiana.

Illustracja 10. Łukasz Górnicki, *Dworzanin polski* (frontespizio)



Fonte: <https://polona.pl/item-view/53de992a-31f7-4354-b20f-7ce11730f59f?page=6>

Già Il titolo che Górnicki diede alla sua opera, *Dworzanin polski*, il Cortigiano polacco [sottolineato da M.M.], definisce chiaramente il metodo dell'autore della parafrasi nei confronti della fonte italiana. Pur mantenendo dell'originale la struttura, la forma della conversazione e l'ordine delle questioni sollevate, Górnicki cambia molti elementi nel tentativo di adattare il testo italiano alla realtà della Polonia del XVI secolo. La traduzione ha quindi carattere di finzione; il frontespizio dell'opera polacca riporta come autore Łukasz Górnicki. Górnicki scrive del rapporto con l'originale italiano all'inizio del primo libro. Spiega che: “Castiglione scriveva in italiano e scriveva agli italiani i cui costumi sono molto diversi dai nostri”. Pertanto, sostiene, conservare il contenuto dell'originale nella sua interezza “non sarebbe piacevole per le orecchie polacche” (Górnicki 2004: 7).

— — — — —

Vale la pena osservare in che cosa è consistito il processo di polonizzazione e quali procedure di riduzione e sostituzione ha applicato Górnicki nel *Dworzanin polski*. Per prima cosa, l'autore polacco cambia il luogo dell'azione, dalla corte di Guidobaldo Montefeltro a Urbino alla residenza del vescovo Samuel Maciejowski (1499?–1550) a Prądnik. La scelta di una tale localizzazione non era casuale: Maciejowski si era laureato nelle università di Padova e Bologna, dove aveva studiato retorica e filosofia. È probabilmente da lì che acquisì la sua passione per il latino e il greco classici e per la scienza. Riuniva studiosi e poeti nella sua residenza a Prądnik, seguendo l'esempio delle accademie italiane.

Górnicki sostituisce gli interlocutori italiani con personaggi polacchi, modificandone anche il numero, che infatti passa da 25 a 9. Mentre nel prototipo italiano partecipano alla conversazione persone di diversi strati sociali, sia donne che uomini, in Górnicki si incontrano persone di pari livello (senza contare il vescovo e suo fratello) e solo di sesso maschile. Tra loro ci sono persone di fama e merito per la Polonia: soldati, scrittori, studiosi, deputati e senatori. La selezione dei personaggi ospiti non è casuale. Tutti gli interlocutori non sono tanto cortigiani modello, quanto piuttosto rispettati cittadini della Confederazione. Ciò non sorprende se si ricorda che nella Polonia del XVI secolo la corte era spesso percepita come un luogo generalmente disprezzato, mentre la figura del cortigiano era associata a quella del carrierista disonesto. Il soggiorno alla corte era spesso una tappa della carriera di un giovane nobile, un luogo in cui diventava più civile e stabiliva relazioni sociali. In età adulta il nobile polacco si trasferiva in campagna, in un casale, dove conduceva una vita tranquilla e onesta, armoniosamente connessa con la natura.

Come è stato menzionato, nel *Cortigiano polacco* non appaiono le donne. Górnicki spiega la loro espunzione con la mancanza di istruzione delle donne polacche, che sono anche più sensibili e facilmente imbarazzabili di quelle italiane (“Non era dignitoso inserire le [donne] nel dialogo polacco, le nostre donne polacche non sono così colte come quelle italiane e le cose che in esso sono contenute farebbero soffrire le loro orecchie” Górnicki 2004: 8).

Nella sua parafrasi l'autore polacco rinuncia alle considerazioni che gli sembrano troppo erudite o troppo teoriche. Così, ad esempio, omette i passaggi a riguardo “della imitazione”, del dialetto toscano, del predominio della pittura sulla scultura.

I passaggi che Górnicki considera troppo inappropriati vengono modificati e accorciati. Egli spiega la sua decisione nel modo seguente:

Sappiano tutti che io, scrivendo per i polacchi, volevo piacere ai polacchi: perciò ho tralasciato molte cose che o non appartenevano alla Polonia, o che potevano rendere la cosa difficile e potevano offendere le buone orecchie (Górnicki 2004: 10).

Nella versione polacca subiscono quindi modifiche i passaggi dedicati all'amore cortese. Górnicki abbandona le parti dedicate all'amore carnale, all'effeminatezza degli uomini, all'omoerotismo. Scrive: “che questo cattivo costume non è arrivato da noi, e non valeva la pena parlarne” (Górnicki 2004: 10–12). Górnicki, invece, sottolinea il ruolo della ragione nell'amore e nella ricerca della bellezza. Egli pone l'accento non tanto sulla bellezza corporea quanto sulla dignità umana. Potrebbe trattarsi, più che di una semplice autocensura, di un riferimento al pensiero della scuola rinascimentale dei neoplatonici.

L'autore polacco omette riferimenti specifici alla cultura e ai costumi italiani, che sono estranei ai polacchi (ad es. cantare serenate, partecipare a mascherate). Ignora anche le realtà italiane contenute nelle facezie e negli aneddoti evocati da Castiglione, di solito via il *Decamerone* di Boccaccio. Nell'opera originale, questi sono spesso di natura pettegola. Górnicki fa a meno di precisazioni, nomi, cognomi. Al lettore polacco viene fornita una sorta di equivalente più vicino a lui.

Il tratto umanistico dell'autore si rivela anche nella scelta delle fonti secondarie. Così, Górnicki si rivolge ad autori noti a Castiglione (Cicerone, *De oratore* e *Ad Marcum Brutum Orator*; Platone, *Dialogi*; Marsilio Ficino *Commentarium in "Convivium"*), ma spesso segue direttamente il modello antico, soprattutto Cicerone (Górnicki 2004: LXXIII–LXXVI).

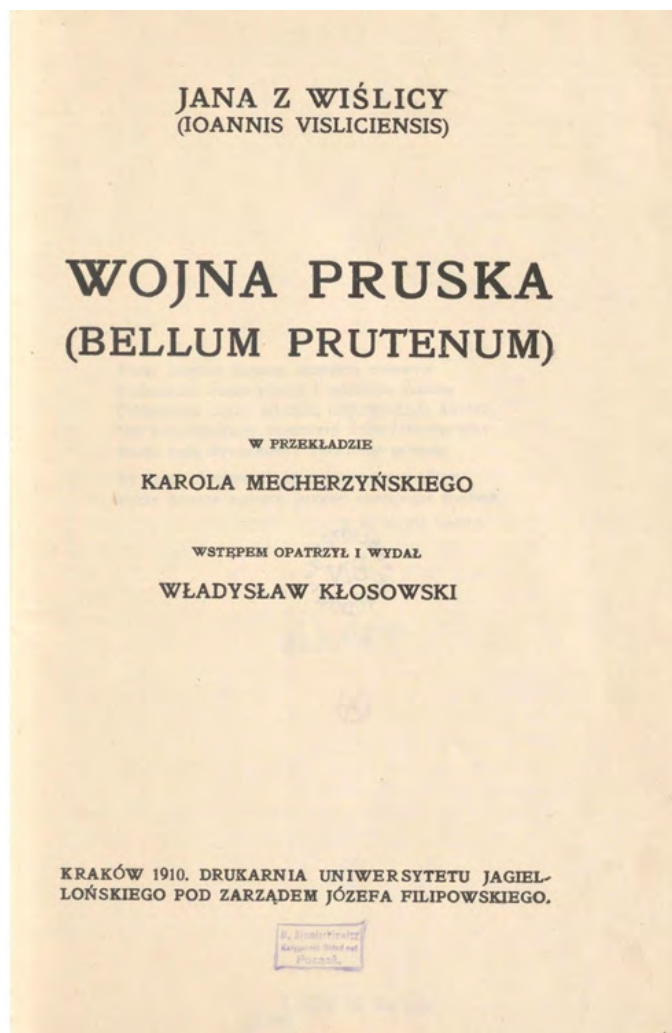
La rivisitazione operata da Górnicki dell'originale italiano dimostra che l'autore polacco realizza una strategia di traduzione consapevole. Modifica e altera passaggi estranei alla realtà e ai costumi polacchi. Allo stesso tempo, crea un modello esemplare di cortigiano – un cittadino, un patriota, che, oltre alla sua istruzione, alla sua raffinatezza e alle sue abilità sociali, serve il suo sovrano e lo sostiene con consigli, anche nel campo della moralità.

Il *Dworzanin polski* è la opera più nota di Górnicki, anche se l'autore ha al suo attivo una dozzina di altri lavori letterari. Tuttavia, è il protagonista di Castiglione “vestito in costume polacco” che oggi ci permette di ricreare un quadro della ricca cultura della Polonia appartenente alla, come la chiamano gli storici, “età dell'oro”. Il protagonista di Górnicki è uno dei prodotti più importanti della parenetica rinascimentale polacca. Allo stesso tempo Górnicki cerca di trapiantare l'alta cultura rinascimentale in Polonia: è stato, come ha giustamente detto lo storico della letteratura Janusz Gruchała, “uno dei migliori amici della cultura italiana” (Gruchała 1997: 127).

6. Piotr Kochanowski

Mentre Janicius portava nella cultura polacca le tradizioni ovidiane e Górnicki l'opera di Castiglione, nel 1618 Piotr Kochanowski, nipote di Jan Kochanowski, pubblica una rielaborazione polacca dell'epopea di Torquato Tasso (*Gerusalemme liberata*, 1580). In Europa fu la terza traduzione del poema di Tasso (dopo le versioni spagnola e inglese). L'adattamento di Kochanowski fu il primo tentativo riuscito di traslare il genere epico nell'ambito polacco. Sebbene tali tentativi fossero già stati fatti dall'inizio del XVI secolo, si era sempre trattato, prima, di opere dal carattere frammentario, che rappresentavano piuttosto una sorta di prove o esercizi letterari.

Ilustracja 11. Jan z Wiślicy, *Wojna pruska*, Kraków 1910; esempio delle origini dell'epica polacca



Fonte: <https://polona.pl/item-view/690bc85a-c183-4792-927b-4ab4ba8a77d9?page=4>

La traduzione di Piotr Kochanowski è un'opera estremamente importante per la letteratura polacca. La rilevanza di questa parafrasi è testimoniata dal fatto che, fino a poco tempo fa, nei libri di testo sulla storia della letteratura polacca con la pubblicazione dell'opera di Kochanowski si soleva segnare l'inizio del Barocco in Polonia (Grzeszczuk 1997: 254).

Piotr Kochanowski iniziò i suoi studi all'Università di Padova nel 1588 (vi tornò altre due volte). Soggiornò anche a Napoli (dal 1595) e a Roma. All'inizio del 1600 tornò in Polonia. Durante la sua permanenza in Italia il giovane Kochanowski dovette sentire parlare di Tasso e delle discussioni che il poema italiano suscitò. Inoltre ospitò a Napoli Stanisław Reszko, diplomatico e rappresentante della Repubblica nello Stato della Chiesa, con il quale Tasso mantenne contatti amichevoli. Forse questi fattori contribuirono all'interesse di Kochanowski per la *Gerusalemme liberata*. Vale la pena ricordare che Piotr Kochanowski tradusse anche i 25 canti dell'*Orlando furioso* di Ariosto.

Ilustracja 12. Piotr Kochanowski, *Goffred abo Jeruzalem wyzwolona*, Kraków 1618



Fonte: <https://polona.pl/item-view/4ac1ba49-8786-464b-8c1c-3801e1d98d4c?page=4>

Che cosa determina l'originalità della traduzione polacca e che cosa contraddistingue la strategia traduttiva di Piotr Kochanowski? Vale la pena fare attenzione alla modifica del titolo operata da Kochanowski, che mette in primo piano il personaggio principale, Goffredo da Buglione. Proprio attorno a lui ruota il tema eroico principale: la lotta degli eserciti cristiani per liberare Gerusalemme dal dominio dei Mori. Nella versione polacca il capo della crociata non è solo un cavaliere-cristiano, ma anche un cavaliere-cittadino, un difensore della fede. Tale creazione corrispondeva al modello di *homo militans* che promuoveva la letteratura polacca del XVII secolo.

Tasso propone un'epopea dall'argomento di estremamente attraente per il pubblico nobile polacco. La battaglia contro gli infedeli condotta da eroici e zelanti cavalieri per la fede, corrispondeva alla situazione politica e sociale della Polonia del XVII secolo, in cui il paventato attacco da parte dei Tartari e della Turchia (lo Stato ottomano) era una minaccia attuale. Non sorprende, quindi, che nella versione di Kochanowski soprattutto i passi dedicati

alla battaglia acquistino dinamismo e plasticità. La verosimiglianza delle descrizioni delle parti in lotta, l'attenzione ai dettagli, alle tecniche di battaglia, l'inevitabile schiettezza è senza dubbio un contributo originale di Kochanowski.

Non solo il contenuto, tuttavia, ma talvolta anche lo strato sonoro del testo contribuisce all'atmosfera creata dal brano. Per trasmettere la furia di Argante, un guerriero della terra dei circassi, nel Caucaso, quando incontra Tancredi sul campo di battaglia, Kochanowski accumula sonorità fricative e agglomerati di fricative e dentali dal suono marziale:

Ed a quel largo pian fatto vicino,
Ove Argante l'attende, anco non era;
Quando in leggiadro aspetto e pellegrino
S'offerse agli occhj suoi l'alta guerriera.
Bianche, via più che neve in giogo alpino,
Avea le sopravveste, e la visiera
Alta tenea dal volto, e sovra un'erta,
Tutta, quanto ella è grande, era scoperta.
(Tasso, *Canto* 6, 38)

Le parole di Argante sono come i mormorii di un temporale, “tuonano” prima ancora di essere pronunciate, il protagonista stringe i denti, li digrigna, emette mormorii di rabbia. Dall'altra parte, il lamento di Tancredi sul corpo dell'uccisa Clorinda contiene voci sonore e soavi, in cui assente è l'elemento di “grugniti” di cui sopra. Anche questo tentativo di semantizzare lo strato sonoro del testo è un risultato originale del traduttore polacco.

Nella sua strategia traduttologica, Kochanowski cercava di avvicinare la versione di Tasso al lettore polacco. Ecco perché adattò i passaggi delle battaglie alla loro immaginazione. Arricchisce il testo con elementi dell'armamento e dell'abbigliamento dei nobili. Nel componimento i personaggi usano comandi militari polacchi, pregano prima delle battaglie “alla maniera polacca” ed evocano i nomi di uffici militari polacchi (Grzeszczuk 1997: 246–247).

Mentre la realtà dei soldati nella vita del campo di battaglia sembra migliore nel testo di Piotr Kochanowski, l'autore polacco ebbe molti problemi con le parti a sfondo romantico. La versione polacca perde la raffinata maestria di Tasso. A difesa di Piotr Kochanowski va aggiunto che il patrimonio lessicale di argomenti militari o religiosi era molto più ricco nel polacco del XVII secolo rispetto al vocabolario amoroso-erotico (Grzeszczuk 1997: 264–267). Nonostante ciò, come scrisse Kochanowski nelle sue parole *Al Lettore*, egli tradusse il testo di Tasso per dimostrare che “la nostra lingua non è più povera di altre lingue, e dare un ulteriore modo per arricchirla” (Grzeszczuk 1997: 248–251). L'idea era quindi quella di ampliare la cultura e la lingua polacca con contenuti e forme innovative.

Una novità introdotta nella poesia epica polacca con la traduzione di Kochanowski fu l'ottava – una strofa di otto versi. Grazie alla combinazione delle righe in unità più grandi, lo stile espressivo si avvicinava alla libera narrazione.

Il *Goffredo* di Kochanowski è un altro frutto del fascino dei polacchi per la cultura e la letteratura italiana. Esso segnò l'inizio delle grandi composizioni epiche nella letteratura polacca. Il *Goffredo* fu ammirato da autori di epoche successive, come i romantici polacchi, che lessero la storia della liberazione di Gerusalemme come un incoraggiamento all'azione, in tempi in cui la Polonia vive l'esperienza di essere stata spartita da altre potenze.

La rappresentazione di Kochanowski degli ideali cavallereschi, l'eroizzazione di questo strato sociale, contribuiva alla creazione del mito della grandezza della nobiltà che appariva così spesso nei romanzi polacchi – come ad esempio nelle opere di Henryk Sienkiewicz; elemento che oggi appare anche nei romanzi storici di scrittori polacchi molto letti (ad esempio quelli di Jacek Komuda).

7. Conclusioni

Gli scrittori polacchi del Rinascimento trapiantano nelle loro opere molte soluzioni che hanno avuto l'occasione di incontrare durante il loro soggiorno in Italia. La cultura e la letteratura italiana rimangono per loro fonte di ispirazione per tutta la vita: divenendo origine di modelli di nuovi generi (sonetto, madrigale, epigramma, novella), idee per un nuovo tipo di rappresentazione, portano alla scoperta della sfera dell'emotività letteraria (sensualismo, concettualismo), consentono di apportare soluzioni per la costruzione dell'espressione artistica e suscitano l'interesse per i nuovi concetti filosofici ed estetici.

Bibliografia

- Backvis C., 1975, *Jak w XVI wieku Polacy widzieli Włochy i Włochów*, trad. A. Wolicka, [in:]: C. Backvis, *Szkice o kulturze staropolskiej*, elaborato da A. Biernacki, Warszawa: PIW, pp. 687–769.
- Ceccherelli A., 2016, *Obraz kultury polskiej we włoskim piśmiennictwie XIV–XVI wieku*, trad. Marcin Wyrembelski, [in:] M. Hanusiewicz-Lavallee (a cura di), *W przestrzeni Południa. Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej wobec narodów romańskich: estetyka, prądy i style, konteksty kulturowe*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, pp. 19–52.
- Gruchała J., 1993, *Klemens Janicjusz – “O sobie samym do potomności”*, [in:] A. Borowski, J. Gruchała (a cura di), *Lektury polonistyczne. Średniowiecze – renesans – barok*, vol. 2, Kraków: Universitas, pp. 75–113.
- Gruchała J., 1997, *Łukasz Górnicki – “Dworzanin polski”*, [in:] A. Borowski, J. Gruchała (a cura di), *Lektury polonistyczne. Średniowiecze – renesans – barok*, vol. 1, Kraków: Universitas, pp. 103–129.
- Grzeszczuk P., 1997, *Piotr Kochanowski – “Gofred abo Jeruzalem wyzwolona”*, [in:] A. Borowski, J. Gruchała (a cura di), *Lektury polonistyczne. Średniowiecze – renesans – barok*, vol. 1, Kraków: Universitas, pp. 243–274.
- Górnicki Ł., 2004, *Dworzanin polski*, elaborato da R. Pollak, vol. 1, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Kowalczyk M.E., 2005, *Obraz Włoch w polskim piśmiennictwie geograficznym i podróżniczym osiemnastego wieku*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Krzywy R., 2011, *Podróż do Nowej Arkadii. Wizja Włoch w elegiach Klemensa Janicjusza*, “Terminus”, vol. 13, quad. 24, pp. 88–100. <https://doi.org/10.4467/20843844TE.11.005.0035>

- Lewandowski I., 2016, *Poeta laureatus czyli życie i dzieło Klemensa Janickiego 1516–1543*, Żnin: Żnińskie Towarzystwo Kultury.
- Lewański J., 2002, *Włosko-polskie związki literackie i kulturalne*, [in:] T. Michałowska (a cura di), *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – renesans – barok*, Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, pp. 1020–1035.
- Quirini-Popławska D., 2017, *Środowisko naukowe uniwersytetu padewskiego w okresie studiów Klemensa Janickiego*, “Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae”, vol. 27, quad. 2, pp. 55–74. <https://doi.org/10.14746/sppgl.2017.XXVII.2.5>
- Wojtkowska-Maksymik M., 2023, *Venezia e Padova nelle poesie in latino di Klemens Janicki*. “Perspektywy Kultury”, quad. 2/1, pp. 227–240. <https://doi.org/10.35765/pk.2023.410201.16>

■ **Małgorzata Mieszek**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-0737-6233>
■ malgorzata.mieszek@uni.lodz.pl
■

Pogłosy marinizmu w dawnej literaturze polskiej

1. Wprowadzenie. Czym był marinizm? – 2. Poetyka – 3. Marinizm w Polsce – 4. Jan Andrzej Morsztyn – 5. Stanisław Herakliusz Lubomirski – 6. Podsumowanie

1. Wprowadzenie. Czym był marinizm?

Termin „marinizm” odnosi się do ruchu literackiego, którego nazwa wywodzi się od nazwiska neapolitańskiego poety Giambatisty Mariniego (1569–1625). Termin ten, utrwalony w literaturze XVIII–XIX w., zaczął funkcjonować jako nazwa barokowego nurtu poetyckiego o charakterze elitarnym i awangardowym. Edycje zbiorów Mariniego: *Rime* (Wenecja 1602), *La Lira* (Wenecja 1615) i poematu *L'Adone* (Paryż 1621–1623) zapoczątkowały zupełnie nowe podejście do poezji, poszerzyły zakres tematów lirycznych, wyznaczyły nową tendencję w zakresie stylu i języka poetyckiego. W najważniejszych ośrodkach Italii Marino znalazł zagorzałych zwolenników i zacieklej polemistów (Bolonia, Rzym, Sycylia, Neapol, Urbino, Pesaro, Calabria). Propozycja wysunięta przez autora stała się inspiracją nie tylko dla autorów włoskich, lecz także licznych twórców europejskich. Pogłosy marinizmu przenikały do Francji, Hiszpanii, Polski, południowej Słowiańszczyzny, Anglii.

Choć sam Marino w swoich tekstach demonstrował chwyt odkrywcy, odnowiciela, stwórcy nowego piękna, nowej jakości estetycznej i poetyki, to jednak ta poezja wyrastała na gruncie bogatej tradycji literackiej. Aby krytykować, podważać, zaprzeczać łaadowi i regułom klasycystycznym (np. Petrarki i Tassa) oraz by odkrywać nowe rozwiązania, mariniści musieli być doskonale obeznani z tą tradycją. By arogancko demonstrować łamanie reguł, trzeba najpierw te reguły znać. To pewien paradoks: podważana i kontestowana tradycja była ciągle obecna w twórczości marinistów w postaci kryptocytatów i odniesień. Nie została więc odrzucona, lecz pozbawiona autorytetu. Powstawały różne wersje jednego tekstu, które przypominały swoją wariantowością muzyczną formę fugi. Takie nawiązywanie (zwykle prowokacyjne) do tradycji wymagało od odbiorcy merytorycznego przygotowania, potwierdzając tym samym elitaryzm tej twórczości.

2. Poetyka

Cechami stylu marinistycznego są, jak przypomniała Alicja Nowicka-Jeżowa za definicją Riccardo Massano:

- demonstracyjny modernizm,
- obecność nowych idei filozoficznych (zwłaszcza sensualizm),
- tematyka erotyczna,
- obecność metafory i konceptu,
- eksperymentowanie w zakresie metrum poetyckiego,
- idea synkretyzmu (syntezy) sztuk (Nowicka-Jeżowa 2000: 31).

Ważną rolę w poetyce marinistycznej odgrywała metafora, która – jak uznawano – jest nowym sposobem poznania rzeczywistości i pozwala łączyć odległe skojarzenia. Dlatego często w tej poezji autorzy szeregowali metafory w tzw. „łańcuchy metafor” (tworzone przez kolejne asocjacje) oraz tworzyli tzw. „lasy metafor” (zagęszczanie i skupianie mowy przenośnej). Metafora pozwalała też łączyć słowo, dźwięk i obraz – odpowiadała więc postulatowi syntezy sztuk. Stanowiła rodzaj hieroglifu, zagadki, rebusu. Aktywizowała zatem odbiorców, zapraszała ich do odszyfrowywania ukrytych sensów, a jednocześnie zdumiewała, zaskakiwała i zachwycała.

Równie istotną rolę w tej poezji odgrywał koncept. Było to odkrywanie wspólnych znaczeń w elementach pozornie sprzecznych. Celem takich niekiedy szokujących zestawień było zintensyfikowanie poetyckich doznań. Nie unikano więc tematów ekstrawaganckich, nowych, szokujących. Odrzucono myśl, że celem języka poetyckiego jest obiektywne opisanie rzeczywistości. Język stawał się środkiem ekspresji, przekazywał odczucia i emocje związane z patrzeniem na tę rzeczywistość. Poeci, by oddać złożoność istnienia, nie unikali też eksperymentów lingwistycznych (Nowicka-Jeżowa 2000: 524).

Mariniści upodobali sobie niewielkie formy poetyckie takie jak: sonet, madrygał, oda, elegia, sielanka czy emblemat. Ten ostatni gatunek pozwalał zrealizować postulat synkretyzmu sztuk, czyli łączenia obrazu i słowa. Równie ważna była muzyczność owej poezji. Istotną rolę odgrywała więc instrumentalizacja wiersza, niekiedy semantyzacja warstwy brzmieniowej.

Synkretyzm sztuk łączył się z marynistycznym postrzeganiem piękna, które zależało od doznań zmysłowych i sensualistycznego postrzegania rzeczywistości. To poeta kreator stawał w centrum wszechświata i to on tworzył całkiem autonomiczny obraz. Miał olśnić czytelnika, wywołać w nim zdumienie, nie zaś pouczyć. Mariniści wyzwolili bowiem poezję z zadań dydaktycznych i umoralniających (Weintraub 1988: IX–XII).

3. Marinizm w Polsce

Twórczość Marina i jego naśladowców nie była Polakom obca, choć jej recepcja była dość ograniczona. Marinizm ujawniał się w kolejnych przekładach i parafrazach. Do niedawna uważano, że inicjatywy te miały charakter raczej sporadyczny. Dziś przyjmuje się, że owe rozproszone parafrazy włoskich utworów, wykazują łączność, pewną ciągłość (Lewański 1974: *passim*).

Początki przekładów z Marina są raczej skromne. To teksty zachowane głównie w rękopisach i raczej o niskim poziomie artyzmu. Do najwcześniejszych twórców przekładów należeli: Paweł Kostka z Szembeku, który tłumaczył madrygały z serii *Baci* (1622), i Mikołaj Grodziński, autor *Fortuny Adonidesowej* (1630), czyli przekładu fragmentu z pierwszej pieśni poematu *L'Adone* (Lewański 1974: 34–57, 58–66). Wybija się na tym tle anonimowy rękopiśmienny przekład *L'Adone* (opublikowany w 1993 r. przez L. Marinello i K. Mrowcewicza).

Ilustracja 13. Portret Macieja Kazimierza Sarbiewskiego (1595–1640)



Oprócz recepcji literackiej zachowały się też nieliczne wypowiedzi zdradzające świadomość czytelniczą i literacką polskich twórców na temat Marina. I tak, Maciej Kazimierz Sarbiewski – jezuicki poeta, teoretyk literatury nazywany przez współczesnych „polskim Horacjuszem”, gdy opisywał w swoich wykładach sposoby wywoływania wzruszenia, wymienił m.in. Marina obok innych autorów włoskich – Dantego Alighieriego, Guidona Casoniego, Francesca Petrarke – i francuskiego – Pierre’a de Ronsarda. Ich styl charakteryzował jako „przeważnie ponętny i więcej powabny niż energiczny, w porównaniu ze starożytnością przesadny w ogóle, by nie rzec młodzieńczy”. Konstatował jednak, nie bez satysfakcji, że przewyższa ich wszystkich Jan Kochanowski, który „osiągnął siłę i energię stylu starożytnego” (Sarbiewski 1958: 77).

4. Jan Andrzej Morsztyn

Ilustracja 14. Edelinck, Jean, Jean André comte de Morstin et de Radzimin & staroste de Tuckol senateur et Grand Thresorier du Royaume de Pologne



Najwybitniejszy polski marinista, Jan Andrzej Morsztyn (1621–1693), wymienia Marina w wierszu skierowanym do poety Jana Grotowskiego, który przebywał wówczas w Neapolu z misją dyplomatyczną (*Do Jana Grotowskiego, internuncjusza Jego Królewskiej Mości w Neapolim; A Jan Grotowski, ambasciatore di Sua Altezza Reale a Napoli*). Podmiot liryczny potwierdza, że na włoskiej ziemi twórca znajdzie liczne źródła inspiracji:

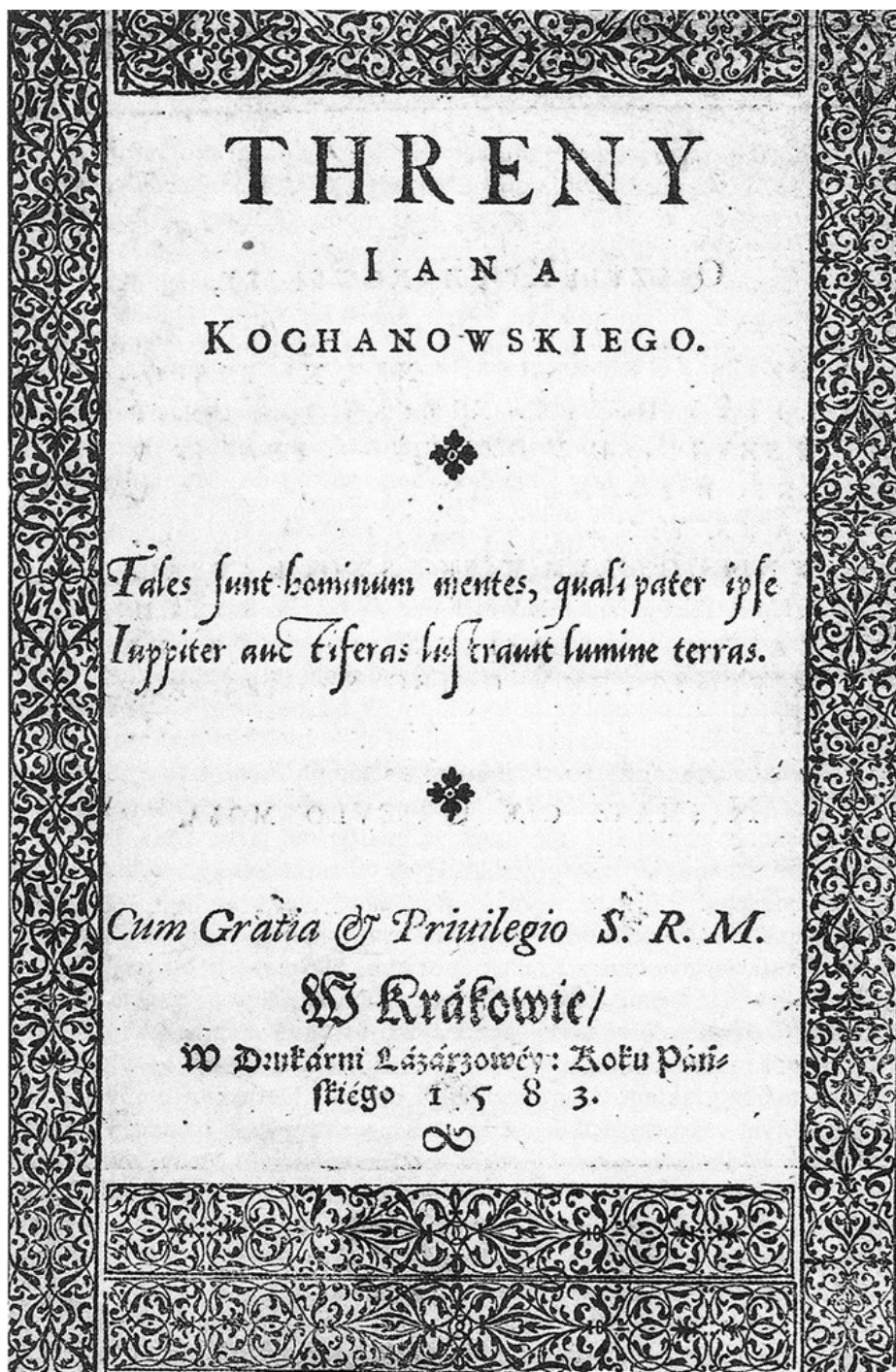
Każda tam wieszczce dodaje rzecz pary,
I rośnieć zewsząd do wiersza przyczyna.
Stąd blisko dziwnej Puzzolskiej pieczary,
Grób swego Manto pokazuje syna.
Stąd cię choć śpiący budzi Sannazary,
I sławna rymem jego Mergillina,
Stąd Marin, Pontan, dla których Ateny
Zazdroszczą tamtęj potomkom Syreny.

Do zbioru włoskiego poety (*La Lira*) Morsztyn nawiązuje w tytule swojego cyklu – *Lutnia* (powstałego w 1661 r.). Naśladuje teksty Marina w sposób twórczy. Jest autorem przekładów i parafraz z madrygałów, sonetów i canzon z *Liry* oraz fragmentów *Adona*. Ponad 50 utworów w dorobku poetyckim Morsztyna ma charakter przekładów lub parafraz z Marina. Część wierszy nie ma swoich odpowiedników w dorobku włoskiego poety, ale pisana jest „w duchu” Marina. Chodzi tu zwłaszcza o zabiegi Morsztyna na poziomie języka artystycznego, obrazowania, poruszanej tematyki, budowania nastroju etc.

Na czym polega owa, trafnie określona przez Nowicką Jeżową (1998: 92), „wielostronna dialogowość” w poezji Morsztyna? Otóż, wielokrotnie sięga on zarówno do oryginału Marina, jak i do innych tekstów zakorzenionych w polskiej tradycji. Barokowy twórca prowadzi grę poetycką na poziomie obrazów poetyckich, języka czy wykorzystanej metaforyki. Stwarza rodzaj mozaiki. Nawiązuje dialog z poprzednikami. Postępuje więc inaczej niż Marino, który raczej krytykuje dzieła poprzedników, podważa ich dokonania i postrzega ich jako rywali.

Unaocznieniem owej subtelnej i intelektualnej gry poetyckiej z czytelnikiem jest, po pierwsze, nawiązywanie do *Trenów* Jana Kochanowskiego (wyd. 1580) – cyklu 19 utworów napisanych po śmierci córki poety Urszuli.

Ilustracja 15. Jan Kochanowski, *Treny*, Kraków 1583



Źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Treny#/media/Plik:Kochanowski_-_Treny_\(1583\).jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Treny#/media/Plik:Kochanowski_-_Treny_(1583).jpg)

Ilustracja 16. Jan Matejko, *Jan Kochanowski nad zwłokami Urszulki* (1862)



Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_Kochanowski_nad_zw%C5%82okami_Urszulki#/media/Plik:Treny_normal.jpg

Treny są arcydziełem polskiej liryki funeralnej, które stało się dla następnych pokoleń wzorem żali po śmierci najbliższych. Morsztyn „bawi się” *Trenami*. W wierszu *Zapust* w sposób aluzyjny, acz niezwykle czytelny, nawiązuje do tego renesansowego cyklu:

Zapuszczam zapust smutny i gdy świat szaleje
Z wesołości, samemu mnie serce truchleje.
Nie masz cię, dziewczko droga, a ja zaś bez ciebie
Wesela nie znalazłbym nawet w samym niebie.

Zapuszczam i z daleka się mych powolności
Na twe pojrzenia wdzięczne, na twe łaskawości;
Nie masz cię, dziewczko droga, a choćby kto inny
Chciał być łaskaw, ja mu nic za to nie powinien.

Zapuszczam się coraz tam, kędyś mieszkała,
I widzę z żalem, że mię droga oszukała.
Nie masz cię, dziewczko droga, a twoje pokoje
Bez ciebie w sercu moim budzą ciężkie znoje.

Zapuszczam wtenczas łez mych na oczy zasłone,
Nie widząc cię, w którą się kolwiek udam stronę;
Nie masz cię, droga dziewczko, oczy się me brzydzą
Samym słońcem, gdy ciebie przed sobą nie widzą.

— — — — —
Zapuści na mnie kosę swoją śmierć i skroci
Życie me, jeśli mi cię niebo w skok nie wroci.
Nie masz cię, dziewczko droga, dobrą myśl opuszczam
Dla niebytności twojej i smutno zapuszczam
(Morsztyn, cyt. za: Fałędzka 1977: 153).

Zrozpaczony podmiot liryczny u Morsztyna w każdej z pięciu zwrotek powtarza słowa: „Nie masz cię, dziewczko droga”. Nawiązują one wprost do ostatniego zdania z dedykacji *Trenów*:

Orszuli Kochanowskiej, wdzięcznej, ucieszonej, niepospolitej dziecinie, która cnót wszystkich i dzielności panińskich początki wielkie pokazawszy, nagle, nieodpowiednie, w niedoszłym wieku swoim, z wielkim a nieżnośnym rodziców swych żalem zgasła, Jan Kochanowski, niefortunny ociec, swojej namilszej dziewczce z łzami napisał. **Nie masz cię, Orszulo moja!** (Kochanowski 1972: 3; podkr. M.M.).

Owa refrenicznie powtarzana u Morsztyna apostrofa koresponduje też z pytaniami, jakie w *Trenach* stawia ojciec poszukujący swej zmarłej córeczki. Przywodzą na myśl rozpacz, jaką budzą w Kochanowskim rzeczy pozostawione przez zmarłą (np. jej ubrania), czy w końcu opisaną przez Jana z Czarnolasu nieżnośną pustkę, jaka nastąpiła wraz ze śmiercią dziecka, np.:

Nie masz cię, dziewczko droga, a twoje pokoje
Bez ciebie w sercu moim budzą ciężkie znoje
(Morsztyn)

Wielkieś mi uczyniła pustki w domu moim,
Moja droga Orszulo, tym zniknięciem swoim.
Pełno nas, a jakoby nikogo nie było:
Jedną maluczką duszą tak wiele ubyło
(Kochanowski 1972: 15)

lub:

Nie masz cię, dziewczko droga, a ja zaś bez ciebie
Wesela nie znalazłbym nawet w samym niebie
(Morsztyn)

Teraz wszystko umilkło, szczere pustki w domu,
Nie masz zabawki, nie masz rozśmiać się nikomu
(Kochanowski 1972: 15).

Gdyby wyodrębnić owe refreniczne apostrofy Morsztyna do „dziewki drogiej” i spytać przeciętnego czytelnika znającego *Treny* Kochanowskiego o źródło cytatu, to z dużym prawdopodobieństwem respondent mógłby wskazać XVI-wieczny cykl funeralny. Okazuje się, że w przypadku wiersza Morsztyna ową „dziewką” jest kochanka, która porzuca adoratora. Elegijny ton wypowiedzi, skarga podmiotu lirycznego, pragnienie powrotu ukochanej podporządkowane są więc tematyce miłosnej.

Konceptyzm tego wiersza polega też na wyzyskaniu różnych znaczeń czasownika *zapuszczam*, który pojawia się zawsze na początku wszystkich strof oraz na końcu utworu, tworząc w ten sposób klamrę kompozycyjną utworu. Morsztyn w mistrzowski sposób gra synonimami. Co więcej, by zrozumieć znaczenie czasownika *zapuszczać*, trzeba przeczytać

całą zwrotkę, dopiero bowiem usytuowanie słowa w szerszym kontekście pozwala odpowiedzieć na pytanie o jego znaczenie. Już początkowe „zapuszczam zapust smutny” zatrzymuje czytelnika, jest zestawieniem na zasadzie antytezy. Owo pierwsze *zapuszczać* oznacza ‘rozpoczynać’, w tym przypadku rozpoczynać „smutny zapust”, czyli smutny karnawał. Obok tego pojawia się „zapuszczanie się tam, kędyś mieszkała”. *Zapuszczać* to zatem ‘udawać się’, ‘iść do miejsca’, w którym kiedyś przebywała kobieta. W wierszu pojawia się też zwrot „zapuszczać zasłonę łez na oczy”, czyli po prostu ‘płakać’. Utwór jest przykładem mistrzowskiej żonglerki słownej, popisem poetyckiej sprawności, panowania nad uwagą czytelnika. Musi on bowiem najpierw odpowiedzieć sobie na pytanie, co oznacza w danym miejscu czasownik *zapuszczać* i, co warto podkreślić, nie jest to zazwyczaj znaczenie słownikowo pierwszorzędne. Następnie, oswojony z tą definicją czytelnik spotyka kolejne słowo *zapuszczać*, które otwiera zupełnie inne pole semantyczne. Praca intelektualna z wierszem, do której zmusza nas poeta, polega więc na powtarzalnym procesie: rekonstruujemy znaczenia słowa, by za moment je zdekonstruować, a potem zrekonstruować nowe znaczenia tego samego słowa (Fałędzka 1977: 154–155).

Drugim przykładem gry intelektualnej z czytelnikiem jest wiersz *Nadgrobek Perlisi*. Tytułowa Perlisia, czyli „Perełka” (imię utworzone od zdrobnienia rzeczownika *perła*), to pies rasy maltańczyk, który zdechł, ponieważ latem było zbyt gorąco. Już tytuł wskazuje na funeralny charakter wiersza (*nad-grobek* to bowiem napis nad grobem, czyli epitafium) i jest wyraźnym sygnałem poety do czytelnika, że mamy do czynienia z rodzajem zabawy poetyckiej. Napisanie psu poetyckiego nagrobka w XVII w. było czymś nie do pomyślenia na serio. Natomiast Morsztyn zawarł w tym wierszu wszystkie części składowe epicedium, czyli jednego z tradycyjnych (wywodzących się z antyku) gatunków funeralnych, który poświęcano ważnym zmarłym osobistościom. W wierszu mamy zatem niezwykle rozbudowaną część pochwalną (*laudatio*). Zdechłego psa chwali się więc za wygląd zewnętrzny. Poeta porównuje elementy ciała Perlisi do najdroższych materiałów. Podmiot liryczny odwołuje się przy tym nie tylko do zmysłu wzroku, ale też dotyku – sierść Perlisi jest bowiem bardziej miękka niż „tyrski jedwab” i bawełna. Autor zachwycą się wyglądem idealnie zakręconego ogona („ogon zatoczony / I w kilka kręgów pięknie ucerklony”), właściwą wielkością suczki, która sprawia, że pasowała ona „do rękawka” swej pani, czyli do tzw. „mufki”, części stroju kobiecego, którego zadaniem było ogrzewanie rąk. Pochwała poetycka rozszerza się jednak także na cechy charakteru zwierzęcia. I o ile cnota psiej wierności nie dziwi, o tyle zatrzymuje nas wspomnienie „dowcipu” psa – rozumianego tu jako zalety intelektu, mądrość, inne nieokreślone „cnoty” – oraz niezwykle „ochędństwo”, czyli wyjątkowa schludność, umiejętność utrzymywania porządku. Zalety te obecne są także w obrazie Urszuli Kochanowskiej, zawartym w *Trenach*. Warto przypomnieć choćby fragment, w którym poeta ojciec wylicza zalety dziecka, uwznioślając i uniezwykając zmarłą dwuipółletnią dziewczynkę. Kochanowski pisze, iż było to „dziecię”:

Ochędźne, posłuszne, karne, niepieszczone,

[...]

Roztropne, obyczajne, ludzkie, nierzewniwe,

Dobrowolne, układne, skromne i wstydlive

(Kochanowski 1974: 21).

Kolejnymi motywami epicedialnymi, które Morsztyn wykorzystuje do pochwały zdechłej Perlisi, są żal i płacz (*luctus* i *comploratio*) oraz „ukazanie wielkości straty” (*iacturae demonstratio*). Po psie rozpacza nie tylko jego właścicielka, która nie potrafi ukoić swego żalu, ale też całe otoczenie suczki (pokój, łóżka, ciepły komin) i – szerzej – cała natura. Obrazoburczy, bo nasuwający skojarzenie z pasją Chrystusa, jest zresztą fragment, w którym po śmierci Perlisi „pies niebieski” (czyli Syriusz, „psia gwiazda”, wchodząca w skład gwiazdozbioru psa, pojawiającego się na niebie latem, w czasie największych upałów) wyje z rozpacz, a niebo „przywdziewa czarne chmury”. To, że utwór jest igraszką, zabawą poetycką potwierdza też ostatni dwuwiersz. Jedyną bowiem „istotą”, która cieszy się, że Perlisia zdechła, jest śnieg, ponieważ to on będzie od teraz najbielszy na świecie. Koncept polega w tym fragmencie na tym, że sytuacja opisana w wierszu rozgrywa się latem, podczas upałów, które były przyczyną śmierci psa.

W dorobku Morsztyna znajdują się też wiersze, które mają swoje pierwowzory w twórczości Marina. Wartość przekładów polskiego poety polega nie tyle na zachowaniu wierności, ile raczej na twórczym parafrazowaniu. Morsztyn odchodzi od oryginału, gdy nadaje mu inny klimat, na przykład kiedy sielankowy obraz miłości do ukochanej burzy, być może, ironiczną puentą. Przykładem takiego postępowania jest wiersz *Przechadzka*, którego podstawą były dwa madrygały Marina: *Latte e fiori* i *Ninfa mungitrice*:

Czy z mej namowy, czyli z dobrej woli
 Chciała Kasieńka na folwark do roli,
 Albo na łąki kwitnące do siana
 I do dobytku przychodzić się z rana.
 Żeby jej czas zbiegł, i w ciepłe południe
 Blisko siedziała gęstwiny i studnie,
 I mówi: „Pójdźmy kwiatki rwać rozliczne
 I z wymion krowich pożytki brać mleczne”.
 Jam rzekł: „Nie chodźmy, bo ja z kwiatków szydę,
 Oprócz tych, które na twych wargach widzę.
 I na mleko mię darmo insze prosisz,
 Prócz tego, które na płci swojej nosisz.
 Jakoż gdy na pstrej murawie usiadła
 I kwiatków krwawych za uszy nakładła.
 Zgaś przy rumianej szkarłat ich jagodzie,
 Polna zniknęła przy ludzkiej urodzie;
 Jak zaś odkrywszy ręce po ramiona,
 Wyciskać w skopce poczęła wymiona,
 Nie znać rąk było przy mlecznym promyku,
 Tylko się zdały białe mleko w mleku.
 I tak mam, Kasiu, gdy cię z sobą biorę,
 I łąkę z kwieciem, i z mlekiem oborę
 (Morsztyn 1977: 34–35).

Morsztyn, jak widać, podchodzi do podstawy włoskiej w sposób aktywny: uzupełnia sielankowy krajobraz, sytuuje scenkę w określonym pejzażu i czasie. W ostatnim dwuwierszu

wraca, co prawda, do stylistyki Marina, porównując usta kochanki do kwiatów, a ręce do mleka. Dołączenie do obrazu „mlecznych”, czyli białych, rąk „obory” (a więc miejsca, gdzie przebywa bydło), ma, być może, charakter żartu (choć, jak przypomniał Wiktor Weintraub, madrygał wymagał przesadnych i humorystycznych komplementów – Morsztyn 1977: 35). Gdyby się na to zgodzić, to pochwała przybrałaby tu postać ironii. Dekonspirowałaby sztuczność poetyckich rozwiązań i wyśmiewałaby konwencję madrygału.

Niekiedy Morsztyn rozszerza oryginał Marina, choć nie zmienia sensu podstawy, idei wiersza. Takie rozluźnienie zależności od wzoru uwidacznia się choćby w wierszu *Niestatek*, który jest przekładem utworu *Donna volubile (Amori)*:

Prędej kto wiatr w wór zamknie, prędej i promieni
Słonecznych drobne kąski wżenie do kieszeni,
Prędej morze burzliwe groźbą uspokoi,
Prędej zamknie w garść świat ten, tak wielki, jak stoi,
Prędej pięścią bez swojej obrazy ogniewi
Dobije, prędej w sieci obłoki połowi,
Prędej płacząc nad Etną łzami ją zaleje,
Prędej niemy zaśpiewa, i ten, co szaleje,
Co mądrego przemówi; prędej stała będzie
Fortuna, i śmierć z śmiechem w jednym domu siedzie,
Prędej prawdę poeta powie i sen płonny,
Prędej i aniołowi płacz nie będzie plonny,
Prędej słońce na nocleg skryje się w jaskini,
W więzieniu będzie pokój, ludzie na pustyni,
Prędej nam zginie rozum i ustana słowa,
Niżli będzie stateczna która białogłowa
(Morsztyn 1977: 69).

Morsztyn buduje swój wiersz na zasadzie grupowania ciągu impossibiliów po to, by pokazać, że prędej te niemożliwe rzeczy zaistnieją, niż kobiety będą wierne. Przekracza jednak znacznie porównania zawarte u Marina, dokłada nowe, doskonale dobrane i przystosowane do polskiego odbiorcy. W wersji Morsztyna 16 wersów wiersza tworzy jedno zdanie, zbudowane na zasadzie anaforycznego wyliczenia pierwszej części porównania (konstrukcja typu „tyle... ile”). Poeta celowo opóźnia rozwiązanie wiersza. Stosuje chwyt retardacji i potęguje tym samym napięcie u czytelnika. Owo rozwiązanie jest zabawne, aczkolwiek banalne. Janusz Gruchała, polski historyk literatury, przeprowadził ciekawy eksperyment myślowy. Otóż radził, by każdy z czytelników podmienił ostatni wers mówiący o niewierności kobiecej z innym, o dowolnej treści, który jedynie zgadzałby się z całością wiersza pod względem rytmicznym i rymowym (Gruchała 1999: 176–178). Okazuje się, że gdyby pójść za radą Gruchały i opisać w ostatnim wersie, że prędej nastąpią owe wcześniej nagromadzone *impossibilia* niż ja czytelnik – wymyślam – skoczę na bungee, zjem nielubianą potrawę lub przejdę na dietę, to całość kompozycji nie zostanie zaburzona. Skoro więc, konstatuje Gruchała, z wiersza można bezkarnie zabrać jakiś wers i podmienić go na inny o dowolnej treści, to znaczy, że ów wers jest nieistotny. O czym jest zatem wiersz *Niestatek*, skoro nie o niewierności kobiecej? Otóż, jak pisze Gruchała, to wiersz o oczekiwaniu na pointę

(Gruchała 1999: 181)! Pokazywałoby to ponownie maestrię Morsztyna, który w przewrotny, ale jakże doskonały sposób prowadzi wyrafinowaną grę intelektualną z czytelnikiem.

Na podstawie przywołanych przykładów widać wyraźnie, że Morsztyn jest poetą dojrzałym, dorównuje sprawnością warsztatową nieżyjącemu już wówczas włoskiemu mistrzowi. Swobodnie korzysta z tradycji literackiej, świadomie zmienia wymowę wierszy, niekiedy ich nastrój. Jest więc tłumaczem niezależnym.

5. Stanisław Herakliusz Lubomirski

Ilustracja 17. Portret Stanisława Herakliusza Lubomirskiego (1764)



Źródło: <https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/edukacja/baza-wiedzy/salomon-polskiego-baroku-stanislaw-herakliusz-lubomirski?gallery=portret-stanislaw-herakliusza-lubomirskiego,2216>

Do późnobarokowych polskich naśladowców Marina zalicza się z kolei Stanisław Herakliusz Lubomirski, polityk, filozof, literat. Marino jest dla Lubomirskiego autorem z przeszłości, jego sława wyraźnie już minęła (Weintraub 1988: XIV). Jednak doskonale i wszechstronne wykształcenie Polaka sprawia, że świat pojęć Marina, estetyka jego wierszy jest dla Lubomirskiego znana i swojska. W swoim zbiorze *Rozmowy Artaksesa i Ewandra* w części trzeciej *O stylu albo o sposobie mówienia i pisania*, tytułowi bohaterowie – dworzanie, charakteryzując dobry styl poetycki, postulowali (wzorem Marina), by poezja zbliżała się do muzyki („Włosi powiedają, że Muza i Muzyka były dwie siostrze rodzone, z których jedna poezią, a druga muzyczną naukę wymyśliła” Lubomirski 1998: 24). Za bohaterami Lubomirski przyznał zresztą prymat Marinowi wśród poetów piszących w języku narodowym. Zaraz za Marinem wymienił innych włoskich mistrzów stylu poetyckiego – Tassa, Ariosta, Petrarke, Dantego i Gaspara Murtołę (Lubomirski 1998: 26). Zauważył:

Pospolitym zaś narodów językami, co zowią *in vulgari*, wiele mądrych ludzi siłę mądrze i wybornie poezyje pisało. Ale między wszystkimi Marinus, Włoch, najpierwsze moim zdaniem ma miejsce, a osobliwie księga jego o Adonie, oktawą złożona, nie ma żadnej, która by się jej w wdzięczność stylu, obfitość conceptów i słów bogatych i żywych piękność porównać mogła. Sonety jego i idylle są także dziwnie piękne i uczone (Lubomirski 1998: 26).

Lubomirski tłumaczył fragmenty poematów Marina o Adonisie, a także o Orfeuszu. W przypadku tego ostatniego dzieła, należącego do wczesnej twórczości Polaka (powstało przed 1667 r.), widać daleko idącą samodzielność. Niektóre fragmenty poematu poetyckiego są oryginalnym popisem umiejętności Lubomirskiego, unaocniając, jak doskonale potrafił stopniować napięcie. Przykładem może być scena, w której dochodzi do ukąszenia Eurydyki przez żmiję. Polski naśladowca Marina wyraźnie „spowalnia tempo” tej sceny. Jeszcze przed chwilą czytelnik podążał za nimfą uciekającą po lesie przed Arysteuszem, teraz zaś jest świadkiem powolnego rozchodzenia się trucizny po ciele dziewczyny, stopniowego obumierania kolejnych części jej ciała. Realizuje tu zresztą Lubomirski jeden z postulatów poetyki Marina mówiący, że poeta powinien posługiwać się również językiem fachowym. Jak zauważył Julian Lewański, opis śmierci Eurydyki odpowiada wymaganiom opisu medycznego (Lewański 1974: 146). Gdyby odwołać się natomiast tu do technik filmowych, to można powiedzieć, że Lubomirski wprowadza w tej scenie efekt „slow motion”.

Drugim przykładem twórczego podejścia do włoskiej podstawy jest wyśmienie opisana scena w piekle, gdy Orfeusz gra na cytrze przed Plutonem i Prozerpiną, i to właśnie za pomocą muzyki wyraża całą gamę uczuć, jakie nim targają. Ten mistrzowski passus w ujęciu Lubomirskiego udowadnia jego wrażliwość i kulturę muzyczną, obeznanie z włoską *dramma per musica*. W ujęciu Lubomirskiego Orfeusz w piekle to aktor operowy, a fabuła mitycznej opowieści przybiera formułę operowego spektaklu (Lisiecka 2010: 393–406). Potrafi on nie tylko opisać poszczególne dźwięki wydawane przez cytrę, ale w odpowiedni sposób kształtuje dynamikę wersów – przyspiesza, gdy emocje Orfeusza są gwałtowne, zwalnia zaś, kiedy Orfeusz uderza w tony bardziej melancholijne. Przykładowo, bas wyraża „akcenty płaczliwe”, przeciągający się alt i artykulacja *tremolo* – rozpacz, mieszanie dźwięków wesołych ze smutnymi tonami, granymi za pomocą półnut potęguje efekt żałości, zaś zastosowanie recytatywu – muzycznej opowieści pobudzało „w sercach westchnienie”.

— — — — —

Lubomirski w znakomity sposób operuje też pauzami. By osiągnąć moment zatrzymania, przełamuje miarę 11-zgłoskowego wersu i zmienia miejsce cezury, która w całym tekście występowała po 5 sylabie (schemat 5+6). W momencie zaprzestania gry Lubomirski przesuwa średniówkę wersu po 4 sylabie, co wyraźnie zwraca uwagę czytelnika:

Skończył. || A piekło, które go słuchało, (2 + 9)

Zmiękczonej z sercem twarz pokazywało, (5+6)

I Eumenidy, już upokorzone, (5+6)

Rzuciły w ogień różgi zniewolone: (5+6)

[...]

(Lubomirski 1955: 16).

Gdy po koncercie nastaje w piekle cisza, to owa pauza oddaje zdumienie mieszkańców podziemi, którzy zaniemówili z podziwu dla kunsztu muzyka, zaniechali swoich codziennych zajęć lub zaczęli zachowywać się niezgodnie ze swoją funkcją, porzucili zwyczajowe czynności (np. Cerber „zamknął swe paszczęki”, Syzyf „odpoczął”, Tantal, skazany na wieczysty głód i pragnienie, „o frukt i napój nie dbał upragniony” itp.). Jednocześnie Lubomirski stosuje tu pauzę, by oddalić moment decyzji Plutona. To potęguje napięcie u czytelnika, który czeka razem z Orfeuszem.

Opowieść Marina o Orfeuszu zawiera treści erudycyjne, brakuje w niej ciągłości wypadków, obfituje w elipsy. Lubomirski jako wierny syn kultury polskiej, czytelnik antycznych eposów komponuje tę opowieść jako bardziej spójną, nadaje jej konstrukcję typowego utworu epickiego. Niweluje przez to subtelność oryginału, delikatność i wyrafinowanie niektórych chwytów obecnych we włoskim oryginale. Lubomirski swobodnie traktuje ten fragment oryginału: niektóre części skraca, niektóre poszerza (np. opis Plutona i „duchów piekielnych”), uzupełnia o kunsztowne barokowe ozdobniki. Pomija też końcowy fragment mówiący o śmierci Orfeusza.

6. Podsumowanie

Julian Lewański, który poświęcił pracę polskim przekładom Marina, dokonał zestawienia wszystkich wydobytych przez siebie translacji. Aż siedmiu polskich autorów podjęło próby parafrazowania lub tłumaczenia dzieł poety neapolitańskiego. Były to adaptacje na różnym poziomie artystycznym – od wprawek poetyckich po arcydzieła. Choć Marino nie zrobił w Polsce kariery tak jak na przykład liczni autorzy antyczni, to jednak jego poezja dostarczyła polskim autorom narzędzi poetyckich i nowych obrazów. Ani treści ideowe, ani zbyt śmiała tematyka wierszy Włocha nie mogły trafić w Polsce na podatny grunt. Tematyka erotyczna podana w tak zmysłowej, niekiedy obsceniczej formie, była w polskiej poezji traktowana marginalnie. Tylko nieliczni poeci staropolscy pozwalali sobie na śmiałe, frywolne utwory. Z kolei nie wszyscy autorzy potrafili stawić czoło wyzwaniom Marina na płaszczyźnie stylistycznej. Być może część z nich w ogóle ich nie dostrzegała, a niektórzy rezygnowali z nich z obawy przed trudnościami technicznymi. Estetyka wierszy Marina, odpowiadająca założeniom estetyki baroku, niewątpliwie zgadzała się jednak z gustem epoki.

Bibliografia

- Fałędzka B., 1977, *Jan Andrzej Morsztyn – poeta wirtuoz*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 147–165, https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/pamietnik-literacki-czasopismo-kwartalne-poswiecone-historii-i-krytyce-literatury-polskiej/1977-tom-68-numer-3/pamietnik_literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1977-t68-n3-s147-165.pdf (dostęp: 13.09.2025).
- Gruchała J.S., 1999, *Jan Andrzej Morsztyn – „O sobie” i „O swej pannie”*, [w:] J.S. Gruchała (red.), *Lektury polonistyczne*, t. 3, Kraków: Universitas, s. 171–183.
- Janas J., 2020, *Il ritratto di Jan Grotkowski nei componimenti di Jan Andrzej Morsztyn e la questione delle “somme napoletane”*, „Fabrica Litterarum Polono-Italica”, nr 1 (2), s. 65–73. <http://doi.org/10.31261/FLPI.2020.02.05>
- Kochanowski G., 1926, *Lamenti*, introduzione e traduzione di E. Damiani, Roma: Associazione Adamo Mickiewicz, https://liberliber.it/opere/download/?op=2431699&type=opera_url_pdf (dostęp: 19.10.2025).
- Kochanowski J., 1972, *Treny*, oprac. J. Pelc, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Lewański J., 1974, *Polskie przekłady Jana Baptysty Marina*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Lisiecka M., 2010, *Stanisława Herakliusza Lubomirskiego inspiracje operowe. Sielan-ka mitologiczna „Orfeusz” wobec tradycji dramma per musica*, [w:] R.D. Golianek, P. Urbański (red.), *Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego*, Toruń: Wydawnictwo MADO, s. 393–406, <https://repozytorium.umk.pl/handle/item/1781> (dostęp: 2.11.2025).
- Lubomirski S.H., 1955, *Orfeusz*, [w:] S.H. Lubomirski, *Wybór pism*, wyd. R. Pollak, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Lubomirski S.H., 1998, *Rozmowy Artaksesa i Ewandra. Rozmowa trzecia: o stylu albo sposobie mówienia i pisania*, wstęp i oprac. M. Wichowa, Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe.
- Morsztyn J.A., 1988, *Wybór poezji*, oprac. W. Weintraub, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Nowicka-Jeżowa A., 1998, *Marinizm Jana Andrzeja Morsztyna. Szkic problematyki*, [w:] J. Okoń (red.), *Włochy a Polska – wzajemne spojrzenia. Księga referatów międzynarodowej sesji naukowej w Uniwersytecie Łódzkim 15–17 października 1997 r.*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 90–104.
- Nowicka-Jeżowa A., 2000, *Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino: Dialog poetów europejskiego baroku*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Sarbiewski M.K., 1958, *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, przekł. i oprac. S. Skimina, Wrocław – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.

■ **Malgorzata Mieszek**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-0737-6233>
■ malgorzata.mieszek@uni.lodz.pl
■

Echi di marinismo nell'antica letteratura polacca

1. Introduzione. Che cos'era il marinismo? – 2. La poetica – 3. Il marinismo in Polonia
– 4. Jan Andrzej Morsztyn – 5. Stanisław Herakliusz Lubomirski – 6. Conclusioni

1. Introduzione. Che cos'era il marinismo?

Il termine “marinismo” si riferisce a un movimento letterario il cui nome deriva dal poeta napoletano Giambattista Marino (1569–1625). Il termine “marinismo”, affermatosi nella letteratura del Settecento e dell'Ottocento, iniziò a definire una tendenza poetica barocca di carattere elitario e avanguardistico. Le sue raccolte – *Rime* (Venezia, 1602), *La Lira* (Venezia, 1615) – e il poema *L'Adone* (Parigi, 1621–1623) diedero il via a un approccio completamente nuovo alla poesia, con l'ampliamento della gamma dei temi e la nascita di una nuova tendenza in termini di stile e linguaggio poetico. Nei centri più importanti d'Italia Marino trovò strenui sostenitori e feroci polemisti (Bologna, Roma, Sicilia, Napoli, Urbino, Pesaro, Calabria). La proposta poetica di Marino divenne fonte di ispirazione non solo per gli autori italiani, ma anche per numerosi autori europei. Gli echi del marinismo penetrarono in Francia, Spagna, Polonia, Slavia meridionale e Inghilterra.

Sebbene Marino abbia dimostrato nei suoi testi di essere a volte uno sperimentatore, un innovatore, l'ideatore di nuova bellezza, di una nuova qualità estetica e di una nuova poetica, la poesia mariniana nasce da una ricca tradizione letteraria. Per criticare, minare, contraddire l'ordine e le regole del Classicismo (vedi ad esempio il Petrarca e il Tasso), nonché per trovare nuove soluzioni, i marinisti dovevano conoscere perfettamente la tradizione: difatti, per infrangere con non celata arroganza le regole, è necessario prima che le si conosca. Si tratta di una sorta di paradosso: la tradizione contestata e minata era ancora presente nell'opera dei marinisti sotto forma di criptocitazioni e riferimenti. Non si tratta, quindi con Marino, di un semplice rifiuto della tradizione, quanto piuttosto di privarla dell'autorità. Vennero create diverse versioni di un unico testo, che nelle loro varianti assomigliavano alla forma musicale di una fuga. Tali riferimenti (anche provocatori) alla tradizione richiedevano una preparazione sostanziale da parte del pubblico, confermando così l'elitarità dell'opera.

2. La poetica

Le caratteristiche dello stile marinista sono, come ricorda Alicja Nowicka-Jeżowa, seguendo la definizione di Riccardo Massano:

- un modernismo dichiarato,
- l'introduzione di nuove idee filosofiche (soprattutto il sensualismo),
- temi erotici,
- presenza di metafore e concetti,
- sperimentazione del metro poetico,
- la presenza del concetto di sincretismo (sintesi) delle arti (Nowicka-Jeżowa 2000: 31).

Un ruolo importante nella poetica marinista era svolto dalla metafora, considerata un nuovo modo di conoscere la realtà e di collegare associazioni distanti. Per questo motivo spesso in questa poesia gli autori serializzano le metafore in cosiddette “catene di metafore” (create da associazioni successive) e creano le cosiddette “foreste di metafore” (condensazione e concentrazione del discorso figurato). La metafora permetteva anche di combinare parola, suono e immagine corrispondendo così al postulato della sintesi delle arti. Il testo che emerge da tale poetica è considerabile così come una sorta di geroglifico, di indovinello, di rebus. Attirava il pubblico, lo invitava a decifrare i significati nascosti e allo stesso tempo lo stupiva, lo sorprende e lo deliziava.

Il concetto giocò un ruolo altrettanto importante in questa poesia. Si trattava della scoperta di significati comuni in elementi apparentemente contraddittori. L'obiettivo di tali accostamenti, talvolta scioccanti, era quello di intensificare l'esperienza poetica. Non si evitavano quindi temi stravaganti, nuovi e sconvolgenti. L'idea che lo scopo del linguaggio poetico fosse quello di descrivere la realtà in modo oggettivo non era più accettata. Il linguaggio divenne un mezzo di espressione che trasmetteva i sentimenti e le emozioni associati allo sguardo su quella realtà. Per trasmettere la complessità dell'esistenza, i poeti non evitarono neppure le sperimentazioni linguistiche (Nowicka-Jeżowa 2000: 524).

I marinisti prediligevano la forma poetica non estesa, come il sonetto, il madrigale, l'ode, l'elegia, l'idillio e l'emblema. Quest'ultimo permetteva di mettere in pratica l'idea prefissata del sincretismo delle arti, cioè di unire immagine e parola. Altrettanto importante, tuttavia, era la musicalità del testo poetico. A giocare un ruolo importante erano la strumentalizzazione della poesia e a volte la semantizzazione dello strato sonoro.

Il sincretismo delle arti si combinava con una percezione marinista della bellezza che dipendeva dall'esperienza sensoriale, in una concezione sensualista della realtà. Era il poeta-creatore a stare al centro dell'universo e a creare un'immagine completamente autonoma: egli doveva abbagliare il lettore, evocare meraviglia, non istruire. In effetti i marinisti liberarono la poesia dai compiti didattici e moraleggianti (Weintraub 1988: IX–XII).

3. Il marinismo in Polonia

Le opere di Marino e dei suoi imitatori non furono estranee ai polacchi, anche se la loro ricezione fu abbastanza limitata. Il marinismo si rivelava in successive traduzioni

e parafrasi. Fino a poco tempo fa si pensava che si trattasse di iniziative piuttosto sporadiche, oggi, invece, si ammette che queste parafrasi sparse di opere italiane mostrano un certo ambiente comune e interconnesso, una certa continuità (Lewański 1974: *passim*).

Le origini delle traduzioni di Marino in polacco sono piuttosto modeste. Sono testi conservati in manoscritti e che sono contraddistinti da un livello qualitativo piuttosto basso. Tra i primi a tradurre in polacco Marino ci sono Paweł Kostka di Szembek (traduttore di madrigali della serie dei *Baci* (1622) e Mikołaj Grodziński, autore di *Fortuna adonisowa* (1630) [*La fortuna di Adone*], cioè la traduzione di un frammento dal primo canto del poema *Adone* (Lewański 1974: 34–57, 58–66). In questo ambito si distingue la traduzione manoscritta anonima de *L'Adone* (pubblicata nel 1993 da L. Marinelli e K. Mrowcewicz).

Ilustracja 18. Ritratto di Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595–1640)



Oltre alla ricezione letteraria, sono sopravvissute anche alcune dichiarazioni che testimoniano della consapevolezza dei lettori e dei letterati degli autori polacchi sul tema di Marino. Così, Maciej Kazimierz Sarbiewski – poeta, gesuita e teorico della letteratura, chiamato dai suoi contemporanei “l’Orazio polacco”, quando descriveva nelle sue lezioni i modi di evocare l’emozione, menzionò tra gli altri Marino insieme ad altri autori italiani – Dante Alighieri, Guido Casoni, Francesco Petrarca e il francese Pierre de Ronsard. Egli caratterizzò il loro stile come “soprattutto seducente, più grazioso che vigoroso, in confronto ai canoni dell’antichità esagerato in generale, per non dire giovanile”. Afferma però, non senza compiacimento, che tutti gli autori sopra menzionati sono stati superati da Jan Kochanowski, che “raggiunse la forza e l’energia dello stile antico” (Sarbiewski 1958: 77).

4. Jan Andrzej Morsztyn

Ilustracja 19. Edelinck, Jean, Jean André comte de Morstin et de Radzimin & staroste de Tuckol sénateur et Grand Thresorier du Royaume de Pologne



Il più eminente marinista polacco, Jan Andrzej Morsztyn (1621–1693), cita Marino in una poesia indirizzata al poeta Jan Grotkowski, che all’epoca si trovava a Napoli in missione diplomatica (*Do Jana Grotkowskiego, internuncjusz Jego Królewskiej Mości w Neapolim; A Jan Grotkowski, ambasciatore di Sua Altezza Reale a Napoli*). Il soggetto lirico afferma che l’artista troverà numerose fonti di ispirazione sul suolo italiano:

Là rende ogni ispirazione e cresce, da ogni parte, il motivo per una poesia.

Ove vicino alla curiosa grotta di Pozzuoli,

Mantova mostra la tomba di suo figlio.

Là, sebbene dormendo, ti desta il Sannazzaro

E la rima della sua famosa Mergellina.

Là il Marino, il Pontano che Atene invidia

Ai discendenti della Sirena

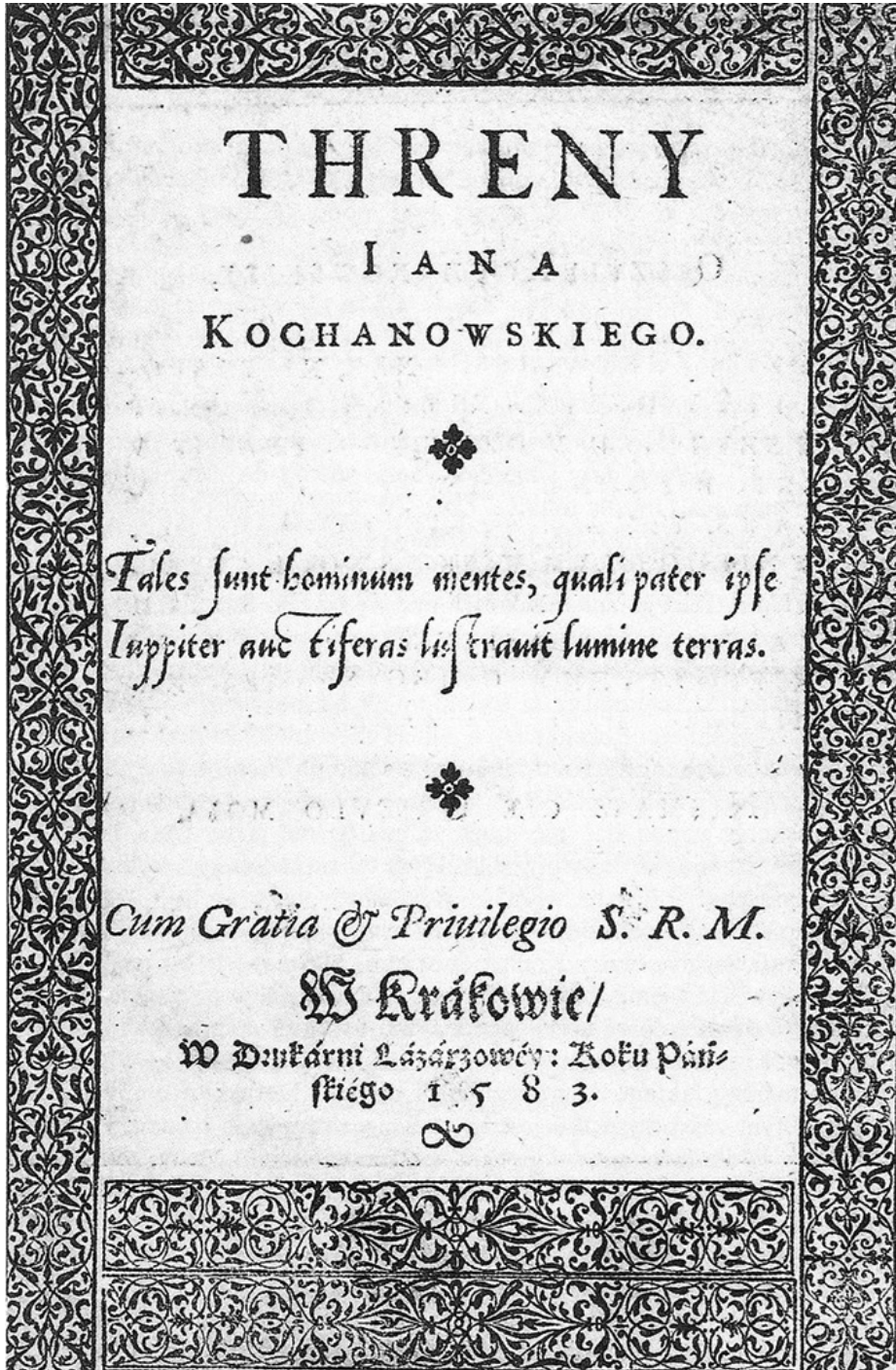
(*A Jan Grotkowski, ambasciatore di Sua Altezza Reale a Napoli*, sottolineato da M.M.; trad. Janas 2020: 68).

Morsztyn fa riferimento alla raccolta del poeta italiano (*La Lira*) nel titolo del suo ciclo, *Lutnia* (scritto nel 1661). Imita i testi di Marino in modo creativo. È autore di traduzioni e parafrasi di madrigali, sonetti e canzonette de *La Lira* e di frammenti di *Adone*. Più di 50 opere della produzione poetica di Morsztyn hanno il carattere di traduzioni o parafrasi da Marino. Una parte di poesie non hanno equivalenti nell’opera del poeta italiano, ma sono scritti “nello spirito” di Marino: si tratta in particolare di trattamenti a livello di linguaggio artistico, immagini, temi, costruzione di atmosfere, ecc.

In cosa consiste questa, giustamente descritta da Nowicka-Jeżowa (1998: 92), “dialogicità multilaterale” nella poesia di Morsztyn? Sta nel fatto che egli attinga molte volte sia all’originale di Marino, sia ad altri testi radicati nella tradizione polacca. Il poeta barocco fa un gioco poetico sul piano delle immagini poetiche, del linguaggio e delle metafore utilizzate. Crea una sorta di mosaico. Instaura un dialogo con i suoi predecessori (la tradizione del dialogo umanistico, con l’aiuto della retorica). Si comporta quindi diversamente da Marino, che piuttosto critica le opere dei suoi predecessori, contesta i loro successi e li vede come rivali.

Una visualizzazione di questo sottile e intellettuale gioco poetico con il lettore è, prima di tutto, il riferimento ai *Lamenti* di Jan Kochanowski (pubblicata nel 1580), un ciclo di 19 opere scritte dopo la morte della figlia Ursula.

Ilustracja 20. Jan Kochanowski, *Treny* [Lamenti], Cracovia 1583



Fonte: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Treny#/media/Plik:Kochanowski_-_Treny_\(1583\).jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Treny#/media/Plik:Kochanowski_-_Treny_(1583).jpg)

Ilustracja 21. Jan Matejko, *Jan Kochanowski nad zwłokami Urszulki* [Jan Kochanowski davanti al cadavere di Urszulka] (1862)



Fonte: https://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_Kochanowski_nad_zw%C5%82okami_Urszulki#/media/Plik:Treny_normal.jpg)

I *Lamenti* sono un capolavoro della lirica funeraria polacca che divenne un modello di dolore per le generazioni successive dopo la morte dei propri cari. Morsztyn fa riferimento ai *Lamenti*; nella poesia *Zapust* allude a questo ciclo rinascimentale in modo allusivo ma molto leggibile:

Zapuszczam zapust smutny i gdy świat szaleje
Z wesołości, samemu mnie serce truchleje.
Nie masz cię, dziewczko droga, a ja zaś bez ciebie
Wesela nie znalazłbym nawet w samym niebie.

Zapuszczam i z daleka się mych powolności
Na twe pojrzenia wdzięczne, na twe łaskawości;
Nie masz cię, dziewczko droga, a choćby kto inny
Chciał być łaskaw, ja mu nic za to nie powinien.

Zapuszczam się coraz tam, kędyś mieszkała,
I widzę z żalem, że mię droga oszukała.
Nie masz cię, dziewczko droga, a twoje pokoje
Bez ciebie w sercu moim budzą ciężkie znoje.

Zapuszczam wtenczas łez mych na oczy zasłone,
Nie widząc cię, w którą się kolwiek udam stronę;

— — — — —
Nie masz cię, droga dziewko, oczy się me brzydzą
Samym słońcem, gdy ciebie przed sobą nie widzą.

Zapuści na mnie kosę swoją śmierć i skroci
Życie me, jeśli mi cię niebo w skok nie wroci.
Nie masz cię, dziewko droga, dobrą myśl opuszczam
Dla niebytności twojej i smutno zapuszczam
(Morsztyn, cyt. za: Fałędzka 1977: 153).

Il soggetto lirico disperato di Morsztyn ripete in ognuna delle cinque strofe le parole “Nie masz cię, dziewko droga” (Non sei più, fanciulla cara). Queste si riferiscono direttamente all’ultima frase della dedica dei *Lamenti*: “Non sei più, Orsùla mia!”.

A Orsula Kochanowska vezzosa, consolatrice, straordinaria bambina che, dopo aver di tutte le virtù e doti di fanciulla grandi inizi dimostrato, improvvisamente inaspettatamente ne la sua età immatura con grande e insopportabile dolore dei suoi genitori s’è spenta. Jan Kochanowski, sventurato padre per la sua diletissima figliuola con le lacrime ha scritto. **Non sei più, Orsùla mia!** (Kochanowski 1926: 18, sottolineato da M.M.).

Questa apostrofe, ripetuta come ritornello da Morsztyn, corrisponde anche alle domande poste nei *Lamenti* da parte del padre alla ricerca della figlia defunta, il quale fa riferimento alla disperazione suscitata in lui dalle cose lasciate dalla defunta (ad esempio i suoi vestiti), e infine al vuoto insopportabile, descritta da Jan Kochanowski, che si è creato con la morte della bambina, ad esempio:

Nie masz cię, dziewko droga, a twoje pokoje
Bez ciebie w sercu moim budzą ciężkie znoje
(Morsztyn)

Wielkieś mi uczyniła pustki w domu moim,
Moja droga Orszulo, tym zniknieniem swoim.
Pełno nas, a jakoby nikogo nie było:
Jedną maluczką duszą tak wiele ubyło
(Kochanowski 1972: 15),

oppure:

Nie masz cię, dziewko droga, a ja zaś bez ciebie
Wesela nie znalazłbym nawet w samym niebie
(Morsztyn)

Teraz wszystko umilkło, szczere pustki w domu,
Nie masz zabawki, nie masz rozśmiać się nikomu
(Kochanowski 1972: 15).

Se si dovessero isolare queste apostrofi-ritornello di Morsztyn alla “fanciulla cara” e si chiedesse al lettore medio che conosce i *Lamenti* di Kochanowski la fonte della citazione, è molto probabile che l’interpellato indicherebbe il ciclo funerario cinquecentesco. Si scopre che, nel caso della poesia di Morsztyn, questa “fanciulla” è l’amante che abbandona il suo ammiratore. Il tono elegiaco dell’enunciato, il lamento del soggetto lirico e il desiderio che ritorni l’amata sono quindi subordinati al tema amoroso.

Il concettismo di questa poesia consiste anche nello sfruttamento dei diversi significati del verbo *zapuszczam*, che compare sempre all'inizio di tutte le strofe e alla fine del componimento, creando in questo modo la chiave di volta del componimento. Morsztyn gioca con i sinonimi in modo magistrale. Inoltre, per comprendere il significato del verbo *zapuszczać* è necessario leggere l'intera strofa, poiché solo collocando la parola in un contesto più ampio si può risalire al suo significato. Già l'iniziale "*zapuszczam zapust smutny*" cattura il lettore: si tratta di un accostamento basato sul principio dell'antitesi. Questo primo *zapuszczać* significa 'iniziare', in questo contesto vale come 'iniziare un "smutny zapust"', cioè un 'triste carnevale'. A questo si affianca "*zapuszczanie się tam, kędyś mieszkała*", cioè 'recarsi', 'andare nel luogo' in cui la donna era solita stare. Nella poesia appare anche l'espressione "*zapuszczanie zasłony łez na oczy*" ["mettere un velo di lacrime sugli occhi"], cioè semplicemente 'piangere'. Il brano è un esempio di magistrale giocoleria verbale, una dimostrazione di abilità poetica, di controllo dell'attenzione del lettore. Infatti il lettore deve prima rispondere alla domanda su cosa significhi il verbo *zapuszczać* in un determinato luogo e, è bene sottolinearlo, non è il significato primario del dizionario. Ma dopo esserci abituati a questo significato del verbo in polacco, incontriamo lo stesso *zapuszczać*, ma con significato completamente diverso. Il lavoro intellettuale con la poesia che il poeta ci porta a fare comporta quindi un processo ripetitivo: ricostruiamo i significati di una parola per decostruirli fra un momento, e poi per ricostruire nuovi significati della stessa parola (Fałedzka 1977: 154–155).

Il secondo esempio di gioco intellettuale con il lettore è la poesia *Nadgrobek Perlisi* [La tomba di Perlisia]. La Perlisia del titolo (il nome fu creato dal diminutivo del sostantivo *perla*) è un cane di razza maltese, morto perché d'estate faceva troppo caldo. Già il titolo indica la natura funeraria della poesia (*nad-grobek* è infatti un'iscrizione sopra una tomba, ovvero l'epitaffio) ed è un chiaro segnale del poeta al lettore che ci troviamo di fronte a una sorta di gioco poetico. Scrivere una lapide poetica a un cane nel XVII secolo era qualcosa di impensabile. Morsztyn, invece, inserì in questa poesia tutti gli elementi costitutivi di un epicedio, cioè uno dei generi funerari tradizionali (di origine antica), che veniva dedicato a importanti personalità defunte. Abbiamo quindi una sezione encomiastica (*laudatio*) estremamente complessa. Il cane morto viene lodato per il suo aspetto esteriore. Il poeta paragona le parti del corpo di Perlisia ai materiali più costosi. Il poeta fa appello non solo al senso della vista, ma anche a quello del tatto – il pelo di Perlisia è più morbido della "seta di Tiro" e del cotone. L'autore si meraviglia dell'aspetto della coda perfettamente arricciata („ogon zatoczony / I w kilka kręgów pięknie ucerklony" ["la coda arricciata / E in più cerchi splendidamente ondulata"]), della giusta dimensione della cagnolina, che la fa entrare "do rękawka" [nella manica] della sua padrona, cioè nella cosiddetta "mufka", una parte dell'abbigliamento femminile la cui funzione era quella di scaldare le mani. Tuttavia, la lode si estende anche ai tratti caratteriali dell'animale. E se la virtù della fedeltà del cane non sorprende, ci ferma la menzione del suo "umore", inteso qui come qualità dell'intelletto, della saggezza, di altre "virtù" non specificate, e di una "limpidezza" fuori dal comune, cioè un'eccezionale pulizia, la capacità di tenere le cose in ordine. Sono virtù che ricorrono anche nell'immagine di Urszula Kochanowska contenuta nei *Lamenti*. Vale la pena di ricordare almeno il frammento, in cui il padre-poeta elenca le qualità della bambina, elevando ed esaltando la persona della defunta bambina di due anni e mezzo. Kochanowski scrive che era una bimba:

Ochędźne, posłuszne, karne, niepieszczone,
[...]
Roztropne, obyczajne, ludzkie, nierzewniwe,
Dobrowolne, układne, skromne i wstydlive
(Kochanowski 1974: 21).

linda, obbediente, mite, senza vizi
[...]
intelligente, buona, di buon voler, gioconda,
non al pianto proclive, modesta e vereconda
(trad. Enrico Damiani, Umberto Norsa).

Altri motivi epicediali che Morsztyn utilizza per elogiare la Perlisia morta sono il dolore e il pianto (*luctus* e *comploratio*) e il “mostrare la grandezza della perdita” (*iacturae demonstratio*). A disperarsi per la dipartita del cane non è solo la padrona, che non riesce a placare il suo dolore, ma anche l'intero ambiente della cagnolina (la stanza, i letti, il caldo camino) e, più ampiamente, l'intera natura. Si tratta di riferimenti blasfemi, perché rimandano alla passione di Cristo; il passo in cui, dopo la morte di Perlisia, il “cane del cielo” (cioè Sirio, la “stella del cane”, parte della costellazione canina, che appare nel cielo d'estate, nel momento di maggior calore) ulula disperato, si lamenta, e il cielo “si veste di nuvole nere”. Che la poesia sia un gioco, uno scherzo poetico, lo rivelano gli ultimi due versi. Infatti, l'unica “persona” che è felice che Perlisia sia morta è la neve, perché d'ora in poi sarà lei la più bianca del mondo – e non più Perlisia. Il senso contenuto in questo passo è che la situazione descritta nella poesia si svolge in estate, durante il caldo che è stato la causa della morte del cane.

L'opera di Morsztyn annovera anche poesie ispirate alla produzione di Marino. Il valore delle traduzioni del poeta polacco non risiede nella loro fedeltà all'originale, quanto piuttosto nella loro opera di parafrasi creativa: Morsztyn si allontana dall'originale quando conferisce alla sua traduzione un'atmosfera diversa – ad esempio l'immagine idilliaca dell'amore per l'amata viene infranta da una battuta ironica. Un esempio di questo procedimento è la poesia *Przechadzka* [Passeggiata] basata su due madrigali di Marino: *Latte e fiori* e *Ninfa mungitrice*:

Czy z mej namowy, czyli z dobrej woli
Chciała Kasieńka na folwark do roli,
Albo na łąki kwitnące do siana
I do dobytku przychodzić się z rana.
Żeby jej czas zbiegł, i w ciepłe południe
Blisko siedziała gęstwiny i studnie,
I mówi: „Pójdźmy kwiatki rwać rozliczne
I z wymion krowich pożytki brać mleczne”.
Jam rzekł: „Nie chodźmy, bo ja z kwiatków szydę,
Oprócz tych, które na twych wargach widzę.
I na mleko mię darmo insze prosisz,
Prócz tego, które na płci swojej nosisz.
Jakoż gdy na pstrej murawie usiadła
I kwiatków krwawych za uszy nakładła.

Zgaś przy rumianej szkarłat ich jagodzie,
 Polna zniknęła przy ludzkiej urodzie;
 Jak zaś odkrywszy ręce po ramiona,
 Wyciskać w skopce poczęła wymiona,
 Nie znać rąk było przy mlecznym promyku,
 Tylko się zdały białe mleko w mleku.
 I tak mam, Kasiu, gdy cię z sobą biorę,
 I łąkę z kwieciem, i z mlekiem oborę
 (Morsztyn 1977: 34–35).

Morsztyn, come si può notare, adotta un approccio attivo alla fonte italiana: completa la scena del paesaggio idilliaco, la situa all'interno di un paesaggio e in un tempo determinati. Negli ultimi due versi ritorna, certo, allo stile di Marino paragonando la bocca dell'amante ai fiori, le sue mani al latte, ma l'aggiunta delle mani "lattiginose", ovvero bianche, all'immagine della "stalla" (cioè il luogo in cui risiede il bestiame) è, probabilmente da intendere in chiave di scherzo (anche se, come ha ricordato Wiktor Weintraub, la formula del madrigale richiede complimenti esagerati e umoristici – Morsztyn 1977: 35). Se accettassimo tale ipotesi, l'elogio assumerebbe i toni dell'ironia, decostruirebbe l'artificiosità delle soluzioni poetiche, si farebbe beffe delle convenzioni.

Questo finale è inaspettato e sorprende. Si tratta, infatti, di una pratica abbastanza frequente nelle poesie di Morsztyn, quando, ad esempio, l'immagine idilliaca del corpo dell'amante come un giardino viene risolta dal poeta con un'allusione oscena.

A volte Morsztyn amplia l'originale di Marino, pur non cambiando né il senso della base, né l'idea del componimento. Questo allentamento della dipendenza dalla formula è evidente nella poesia *Niestatek* (*Lutnia*, I 22), che è una traduzione dell'opera *Donna volubile* (*Amori*):

Prędej kto wiatr w wór zamknie, prędej i promieni
 Słonecznych drobne kąski wżenie do kieszeni,
 Prędej morze burzliwe groźbą uspokoi,
 Prędej zamknie w garść świat ten, tak wielki, jak stoi,
 Prędej pięścią bez swojej obrazy ogniowi
 Dobije, prędej w sieci obłoki połowi,
 Prędej płacząc nad Etną łzami ją zaleje,
 Prędej niemy zaśpiewa, i ten, co szaleje,
 Co mądrego przemówi; prędej stała będzie
 Fortuna, i śmierć z śmiechem w jednym domu siedzie,
 Prędej prawdę poeta powie i sen płonny,
 Prędej i aniołowi płacz nie będzie płonny,
 Prędej słońce na nocleg skryje się w jaskini,
 W więzieniu będzie pokój, ludzie na pustyni,
 Prędej nam zginie rozum i ustana słowa,
 Niżli będzie stateczna która białogłowa
 (Morsztyn 1977: 69).

Morsztyn costruisce il suo poema sul principio del raggruppamento di una sequenza di impossibili, per dimostrare la sua tesi in base alla quale, prima che le donne saranno persone fedeli, dovranno esistere cose impossibili come quelle elencate. Tuttavia, l'autore polacco va ben oltre i paragoni contenuti in Marino e ne aggiunge di nuovi, perfettamente scelti e adattati a un pubblico polacco. Nella versione polacca i 16 versi della poesia costituiscono un'unica frase, costruita sul principio dell'enumerazione anaforica della prima parte del paragone (una costruzione del tipo "tanti... quanti"). Il poeta ritarda deliberatamente la risoluzione della poesia, usa il trucco del ritardo e aumenta così la tensione nel lettore. Una soluzione, benché forse banale, che risulta comunque divertente.

Janusz Gruchała, storico della letteratura polacca, ha condotto un interessante esperimento di pensiero: egli ha consigliato a ogni lettore di sostituire l'ultimo verso, che parla di infedeltà femminile, con un altro verso di qualsiasi altro contenuto, che si accordasse con la poesia nel suo complesso solo in termini di ritmo e rima (Gruchała 1999: 176–178). Si scopre che se si seguisse il consiglio di Gruchała e si dichiarasse ipoteticamente nell'ultimo verso che – per fare un esempio inventato – si verificherebbero tutte gli impossibili avvenimenti già elencati prima che io, il lettore, faccia – poniamo il caso – *bungee jumping*, mangi un piatto non gradito, o mi metta a dieta – l'intero componimento resterebbe ancora perfettamente in piedi senza venire disturbato dallo stravolgimento. Se, come afferma Gruchała, un verso può essere impunemente espunto da una poesia e sostituito con un altro di qualsiasi contenuto, significa che quel verso non è valido. Di cosa parla allora la poesia *Niestatek*, se non dell'infedeltà femminile? Come scrive Gruchała, è una poesia sull'attesa di un finale (Gruchała 1999: 181)! Questo dimostrerebbe ancora una volta la maestria di Morsztyn, che in modo forse perverso, ma perfetto, tesse un sofisticato gioco intellettuale con il lettore.

Sulla base degli esempi menzionati, si vede bene che Morsztyn è un poeta maturo, pari per abilità tecnica al maestro italiano, allora già scomparso. Morsztyn si serve liberamente della tradizione letteraria, modificando consapevolmente i messaggi delle poesie, talvolta anche lo stato d'animo infuso nel lettore: dobbiamo quindi considerarlo un traduttore indipendente.

5. Stanisław Herakliusz Lubomirski

Ilustracja 22. Ritratto di Stanisław Herakliusz Lubomirski, olio su tela (1764)



Fonte: <https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/edukacja/baza-wiedzy/salomon-polskiego-baroku-stanislaw-herakliusz-lubomirski?gallery=portret-stanislaw-herakliusza-lubomirskiego,2216>

Agli imitatori di Marino del tardo barocco appartiene, a sua volta, Stanisław Herakliusz Lubomirski: politico, filosofo e letterato. Lubomirski riteneva Marino un autore del passato, la cui fama era visibilmente volta al declino (Weintraub 1988: XIV). Tuttavia, l'eccellente e versatile formazione di Lubomirski fa sì che il mondo dei concetti e l'estetica mariniani risultino a lui noti e familiari. Nella raccolta di Lubomirski *Rozmowy Artaksesa i Ewandra* [Conversazioni di Artaxias ed Evandro], nella terza parte *O stylu albo o sposobie mówienia i pisania* [Dello stile o della maniera di parlare e scrivere] i protagonisti – dei cortigiani

— caratterizzando il buon stile poetico postulavano (sul modello di Marino) che la poesia dovesse avvicinarsi alla musica („Włosi powiedają, że Muza i Muzyka były dwie siostrze rodzone, z których jedna poezyją, a druga muzyczną naukę wymyśliła” [“Gli italiani dicono che Musa e Musica sono due sorelle, una delle quali ha inventato la poesia e l'altra la scienza musicale”], Lubomirski 1998: 24). Come i protagonisti, Lubomirski d'altronde ammise il primato di Marino tra i poeti che scrivevano nella lingua nazionale. Subito dopo Marino, elencò altri maestri italiani del contatto poetico: Tasso, Ariosto, Petrarca, Dante e Gaspare Murtola (Lubomirski 1998: 26). Ha inoltre notato:

Nelle lingue comuni delle nazioni, che si chiamano *volgare*, molte persone intelligenti hanno scritto poesie sagge ed eccellenti. Tuttavia, tra tutti, Marino, un italiano, è, a mio parere, il più importante, e soprattutto il suo libro su Adone, composto in ottava; non c'è nessuno che possa essere paragonato a tale opera per la grazia dello stile, l'abbondanza di concetti e la ricca e vivace bellezza delle parole. Anche i suoi sonetti e idilli sono stranamente belli e dotti [traduzione filologica].

Lubomirski tradusse brani di Marino su Adone come anche su Orfeo. Nel caso di quest'ultima opera, che appartiene ai primi lavori di Lubomirski, è evidente un'indipendenza di ampio respiro. Alcuni passaggi costituiscono un originale carosello delle capacità di Lubomirski, che dimostra la sua perfetta capacità di graduare la tensione. Un esempio è la scena in cui Euridice viene morsa da una vipera. L'imitatore polacco di Marino “rallenta chiaramente il ritmo” di questa scena. Poco prima il lettore seguiva la ninfa che fuggiva nella foresta da Aristeo, mentre ora assiste alla lenta diffusione del veleno sul corpo della ragazza, alla morte graduale di parti successive del suo corpo. Lubomirski sta realizzando uno dei postulati della poetica di Marino, secondo cui il poeta deve usare anche un linguaggio professionale. Come ha notato Julian Lewański, la descrizione della morte di Euridice corrisponde ai requisiti della descrizione medica (Lewański 1974: 146). Se invece si volesse fare riferimento alle tecniche cinematografiche, si potrebbe dire che Lubomirski introduce in questa scena un effetto di “slow motion”.

Un secondo esempio di approccio creativo a una base italiana è la scena squisitamente descritta dell'Inferno, quando Orfeo suona la cetra davanti a Plutone e Proserpina, ed è proprio attraverso la musica che esprime tutta la gamma di sentimenti che sta provando. Questo passo magistrale nella versione di Lubomirski dimostra la sua sensibilità e la cultura musicale, la conoscenza del *dramma per musica* italiano. Nella rappresentazione di Lubomirski, Orfeo all'inferno è un attore d'opera e la trama del racconto mitico assume la formula di una rappresentazione operistica (Lisiecka 2010: 393–406). Non solo è in grado di descrivere i singoli suoni prodotti dalla cetra, ma modella la dinamica dei versi nel modo giusto: accelera quando le emozioni di Orfeo sono violente e rallenta quando Orfeo raggiunge toni più malinconici. Opera le pause in modo squisito. Per ottenere l'effetto di pausa, spezza la misura dell'endecasillabo e cambia il luogo della cesura, che in tutto il testo avviene dopo la quinta sillaba (schema 5+6): qui invece Lubomirski sposta il rigo centrale del verso dopo la quarta sillaba, attirando così chiaramente l'attenzione del lettore.

Ad esempio, il basso esprime “accenti di pianto”, il trasporto del contralto e l'articolazione del tremolo esprimono disperazione, la mescolanza di toni allegri con toni tristi suonati con mezze note accresce l'effetto di lutto, mentre l'uso del recitativo — una storia musicale

— portava a “un sospiro nel cuore”. Lubomirski usa anche le pause in modo squisito. Per ottenere il momento di pausa spezza la misura del verso di 11 sillabe e cambia il luogo della cesura, che in tutto il testo avviene dopo la quinta sillaba (schema 5+6). Al momento della cessazione del suono, Lubomirski sposta il rigo centrale del verso dopo la quarta sillaba, attirando così chiaramente l’attenzione del lettore:

Skończył. || A piekło, które go słuchało, (2 + 9)

Zmiękczoną z sercem twarz pokazywało, (5+6)

I Eumenidy, już upokorzone, (5+6)

Rzuciły w ogień różgi zniewolone: (5+6)

[...]

(Lubomirski 1955: 16).

Quando all’inferno cala il silenzio, dopo il concerto, tale pausa cattura lo stupore degli abitanti degli inferi, che svengono per l’ammirazione della maestria del musicista, abbandonano le loro azioni quotidiane o iniziano a comportarsi in modo contrario al proprio ruolo, abbandonano le loro attività abituali (ad esempio Cerbero “chiude le fauci”, Sisifo “si riposa”, Tantalo, condannato alla fame e alla sete perpetue, “non si cura della frutta e della bevanda che desidera”, ecc.) Allo stesso tempo, Lubomirski utilizza una pausa per liquidare il momento della decisione di Plutone. Ciò accresce la tensione nel lettore, che attende insieme a Orfeo.

Il racconto di Marino su Orfeo contiene contenuti eruditi, manca di continuità degli eventi e abbonda di ellissi. Lubomirski, da fedele figlio della cultura polacca e lettore dell’epica antica, rende questo racconto in più coerente, conferendogli la struttura di una tipica opera epica. Così facendo, annulla la sottigliezza dell’originale, la delicatezza e la raffinatezza di alcuni trucchi presenti nella versione in italiano. Lubomirski tratta questo frammento dell’originale liberamente: accorcia alcune parti, ne amplia altre (ad esempio la descrizione di Plutone e degli “spiriti dell’inferno”) e aggiunge elaborati abbellimenti barocchi. Oltre a ciò, omette il passaggio finale che parla della morte di Orfeo.

6. Conclusioni

Julian Lewański, che ha dedicato uno studio alle traduzioni polacche di Marino, ha realizzato una raccolta integrale delle versioni rinvenute. Ben sette autori polacchi hanno tentato, nel passato, di parafrasare o di tradurre le opere del poeta napoletano: si trattava di adattamenti a vari livelli artistici, a partire da esercizi poetici, arrivando a veri e propri capolavori. Sebbene Marino non abbia fatto carriera in Polonia come, ad esempio, numerosi altri autori del passato, la sua poesia fornì agli autori polacchi strumenti poetici e nuove immagini. Né il contenuto ideologico, né l’argomento troppo audace delle poesie dell’italiano, avrebbero potuto trovare terreno fertile in Polonia, dato che, ad esempio i temi erotici mariniani, presentati in una forma così sensuale e talvolta oscena, comparvero sempre marginalmente nella poesia polacca. Solo pochi poeti polacchi antichi si sono abbandonati a opere audaci o frivole. A loro volta, non tutti gli autori sono stati in grado di affrontare le sfide che Marino invece seppe gestire a livello stilistico. Forse alcuni di loro non se ne avvennero affatto, mentre altri decisero di tralasciarle temendo di addentrarsi in difficoltà tecniche. L’estetica delle poesie di Marino, conforme ai presupposti dell’estetica barocca, si accordava senza dubbio con il gusto dell’epoca.

Bibliografia

- Fałędzka B., 1977, *Jan Andrzej Morsztyn – poeta wirtuoz*, “Pamiętnik Literacki”, quad. 3, pp. 147–165, https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/pamietnik-literacki-czasopismo-kwartalne-poswiecone-historii-i-krytyce-literatury-polskiej/1977-tom-68-numer-3/pamietnik_literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1977-t68-n3-s147-165.pdf (accesso: 13.09.2025).
- Gruchała J.S., 1999, *Jan Andrzej Morsztyn – “O sobie” i “O swej pannie”*, [in:] J.S. Gruchała (a cura di), *Lektury polonistyczne*, vol. 3, Kraków: Universitas, pp. 171–183.
- Janas J., 2020, *Il ritratto di Jan Grotkowski nei componimenti di Jan Andrzej Morsztyn e la questione delle “somme napoletane”*, “Fabrica Litterarum Polono-Italica”, quad. 1 (2), pp. 65–73. <http://doi.org/10.31261/FLPI.2020.02.05>
- Kochanowski G., 1926, *Lamenti*, introduzione e traduzione di E. Damiani, Roma: Associazione Adamo Mickiewicz, https://liberliber.it/opere/download/?op=2431699&type=opera_url_pdf (accesso: 19.10.2025).
- Kochanowski J., 1972, *Treny*, elaborato da J. Pelc, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Lewański J., 1974, *Polskie przekłady Jana Baptysty Marina*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Lisiecka M., 2010, *Stanisława Herakliusza Lubomirskiego inspiracje operowe. Sielanka mitologiczna “Orfeusz” wobec tradycji dramma per musica*, [in:] R.D. Golianek, P. Urbański (a cura di), *Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego*, Toruń: Wydawnictwo MADO, pp. 393–406, <https://repozytorium.umk.pl/handle/item/1781> (accesso: 2.11.2025).
- Lubomirski S.H., 1955, *Orfeusz*, [in:] S.H. Lubomirski, *Wybór pism*, ed. R. Pollak, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Lubomirski S.H., 1998, *Rozmowy Artaksesa i Ewandra. Rozmowa trzecia: o stylu albo sposobie mówienia i pisania*, introdotto ed elaborato da M. Wichowa, Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe.
- Morsztyn J.A., 1988, *Wybór poezji*, elaborato da W. Weintraub, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Nowicka-Jeżowa A., 1998, *Marinizm Jana Andrzeja Morsztyna. Szkic problematyki*, [in:] J. Okoń (a cura di), *Włochy a Polska – wzajemne spojrzenia. Księga referatów międzynarodowej sesji naukowej w Uniwersytecie Łódzkim 15–17 października 1997 r.*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, pp. 90–104.
- Nowicka-Jeżowa A., 2000, *Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino: Dialog poetów europejskiego baroku*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Sarbiewski M.K., 1958, *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, tradotto ed elaborato da S. Skimina, Wrocław – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.

■ **Maria Berkan-Jabłońska**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-7137-6094>
■ maria.berkan@uni.lodz.pl
■

Włochy polskich romantyków

1. Narodziny mitu włosko-polskiego braterstwa. Legiony Polskie Jana Henryka Dąbrowskiego. Hymn *Jeszcze Polska nie zginęła* – 2. Włoskie doświadczenia Adama Mickiewicza (1798–1855) – 2.1. Podróż pierwsza. „Oświecony turysta” – 2.2. Podróż druga. „Uduchowiony przywódca” – 2.3. Przekłady poezji Mickiewicza – 3. Juliusza Słowackiego (1807–1849) epizody włoskie – 3.1. Rzym – 3.2. Spojrzenie melancholijnego dandysa – 3.3. Florencja i Dante – 3.4. Inspiracje włoskie w poezji. Przekłady na język włoski – 4. Włochy Zygmunta Krasińskiego (1812–1859) – 4.1. Wenecja – 4.2. Rzym – 4.3. Neapol – 5. Podsumowanie

1. Narodziny mitu włosko-polskiego braterstwa. Legiony Polskie Jana Henryka Dąbrowskiego. Hymn *Jeszcze Polska nie zginęła*

Obecne rozważania zacznijmy od wydarzeń, które otwierają dramatyczne dzieje polskiego XIX w., a mają swoje korzenie właśnie w Italii. I od utworu, który definiuje polską tożsamość aż do dzisiaj, a narodził się w Reggio Emilia.

Dwa dni po przyjęciu i poświęceniu włoskiej flagi narodowej (*Il Tricolore*), 9 stycznia 1797 r., w Mediolanie zawiązały się pod dowództwem gen. Jana Henryka Dąbrowskiego Legiony Polskie, które zgodnie z umową podpisaną z rządem Republiki Lombardzkiej miały stanowić korpus pomocniczy Wojsk Lombardii. W ten sposób kilka tysięcy polskich ochotników, przybyłych do Włoch z kraju pozbawionego własnej państwowości, mogło u boku Napoleona kontynuować walkę o odzyskanie niepodległości swej ojczyzny. Co ciekawe, na szlifach mundurów legionistów, obok trójkolorowej kokardy, umieszczono napis po włosku: *Ludzie wolni są braćmi*. Generał Dąbrowski dbał o morale swoich żołnierzy, szerzył oświatę i wiedzę obywatelską wedle zasady „żołnierz nie tylko żywiony, ale i szkolony być musi” (Krząstek, Żak 1997: 27).

Legiony Polskie walczyły m.in. w okolicach jeziora Garda, pod Weroną i pod Rimini. Po zawieszeniu broni między Francją i Austrią w kwietniu 1797 r. w Loeben część wojsk legionowych została skierowana do służby w Republice Cisalpińskiej. Inna część uczestniczyła w bojach o Rzym i Królestwo Neapolu. Na północy, w Reggio Emilia, w lipcu 1797 r.

– badacze są ostrożni w bliższym datowaniu – powstał niezwykle utwór autorstwa Józefa Wybickiego do muzyki ludowej, wyrażający nadzieję na wspólną walkę całego narodu o Ojczyznę. Oficjalnie nosił on tytuł: *Pieśń Legionów Polskich we Włoszech* (Canto delle legioni polacche in Italia), dziś częściej spotykamy się z nazwami: *Mazurek Dąbrowskiego* lub *Jeszcze Polska nie zginęła*. Po raz pierwszy był prawdopodobnie wykonany 20 lipca, podczas sadzenia przez J.H. Dąbrowskiego na Piazza Piccolo w Reggio republikańskiego symbolu – „drzewka wolności”. Na początku 1798 r. utwór dotarł już do wszystkich zaborów i nabierał coraz większego znaczenia, choć tekst *Mazurka* ogłoszono po raz pierwszy dopiero w lutym 1799 r. w Mantui, w gazetce „Dekada Legionowa”.

Przez kolejne lata *Pieśń Legionów* wykonywano powszechnie w momentach wzniosłych dla narodu, służyła także licznym okolicznościowym parafrazom, na przykład podczas powstań, i była tłumaczona na wiele języków. Szczególnie często śpiewano ją w czasie Wiosny Ludów. Cztery dekady po powstaniu utworu w Prelekcjach paryskich Adam Mickiewicz mówił o *Mazurku*: „Sławna pieśń Legionów polskich poczyna się od wierszy, które są godłem historii nowej [...]. Słowa te mówią, że ludzie mający w sobie co istotnie stanowi narodowość, zdolni są przedłużać byt swojego kraju niezależnie od warunków politycznych tego bytu, i mogą nawet dążyć do urzeczywistnienia go na nowo” (Mickiewicz 1865: 191–192). Była to pieśń pełna energii i nadziei, podtrzymująca w Polakach, pomimo wielu klęsk i rozczarowań, jakich zaznawali w wieku XIX, wiarę w przyszłe zwycięstwo. Słowa ulegały w kolejnych latach rozmaitym drobnym modyfikacjom, ale zasadniczy ich kształt przetrwał, w tym wersy: „Marsz, marsz Dąbrowski / Z ziemi włoskiej do Polski” (początkowo: „Marsz, marsz Dąbrowski / Do Polski z ziemi włoskiej”).

Mazurek stał się z czasem oficjalnym hymnem Polski (w roku 1926), który utrwał wywodzący się z romantyzmu mit jedności polsko-włoskiej, ufundowany na pokrewieństwach kulturowych i politycznych, a nade wszystko zbliżonym modelu walki Włochów i Polaków o wolność. Warto przy okazji przypomnieć, że również we włoskim hymnie znajdujemy refleksy owego mitu braterstwa narodu polskiego i włoskiego. W utworze *Fratelli d'Italia* lub inaczej *Il Canto degli Italiani*, napisanym przez Goffreda Mamelego, jedna z dalszych zwrotek brzmi:

Zewrzyjmy szeregi
Gotowi na śmierć,
Gotowi na śmierć,
Italia wezwała!

Najemne miecze
Jak cienkie trzciny:
Już Austriacki orzeł
Stracił swe pióra.

Krew włoską,
Wraz z krwią polską
Pił wraz z Kozakiem
Lecz wypaliła mu serce.

— — — — —

Il Canto degli Italiani pochodzi z 1847 r. i odzwierciedla stan patriotycznego oczekiwania z okresu Wiosny Ludów, który ponownie zbliżył do siebie Włochów i Polaków. Wśród licznie przebywających wówczas na Półwyspie Apenińskim Polaków był w 1848 r. najważniejszy polski poeta romantyczny – Adam Mickiewicz. O nim mowa będzie w następnym rozdziale.

2. Włoskie doświadczenia Adama Mickiewicza (1798–1855)

Nie sposób scharakteryzować wszystkich form obecności Italii w myśli i biografiach polskich romantyków – wskażemy tu tylko kilka najważniejszych przykładów z licznych włoskich doświadczeń najbardziej znanych polskich poetów romantycznych, nazywanych z racji ich roli w dziejach narodu „wieszczami”: Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego. W życiu każdego z nich, a czasem też i w twórczości, pobyty we Włoszech odbiły się znaczącym echem.

Badacze wczesnej twórczości Adama Mickiewicza kilkakrotnie zwracali uwagę na istnienie w Wilnie, gdzie młody romantyk studiował w latach 1815–1823, silnej kolonii włoskiej. Należał do niej m.in. profesor prawa Uniwersytetu Wileńskiego Luigi Capelli popularyzujący język i literaturę włoską. Dokumenty Towarzystwa Filomatów, czyli słynnej organizacji studenckiej romantycznego Wilna, której Mickiewicz był współzałożycielem, dowodzą jego żywego zainteresowania kulturą, literaturą i historią Włoch, zwłaszcza starożytnego Rzymu. Według Stanisława Windakiewicza poeta opanował język włoski trochę później, podczas pobytu w Odessie, gdzie tłumaczył też fragmenty z dzieł Dantego Alighieriego, Francesco Petrarki i Niccolò Machiavellego.

Podróże do Włoch Mickiewicz odbył dwukrotnie. Pierwszy raz przebywał tu od końca 1829 r. do połowy 1830 r. w roli „oświeconego turysty” (Maver 1988: 344), drugi raz w roku 1848, podczas tzw. Wiosny Ludów, jako „uduchowiony przywódca” Legionu Polskiego, który miał wspierać armię Lombardii w walce z Austrią. Do córki Marii pisał: „[...] Rzym jest jednym miastem (po Nowogrodku i Wilnie), które znam lepiej daleko niż Paryż” (Litwornia 2005: 10).

2.1. Podróż pierwsza. „Oświecony turysta”

Mickiewicz, skazany w procesie filomatów na pobyt w głębi Rosji, opuścił carskie imperium w połowie maja 1829 r. Korzystał z pozwolenia na wyjazd dla poratowania zdrowia, ale prawdopodobnie nie miał już zamiaru wracać do Rosji. Taka decyzja oznaczała dla Polaka przymusową emigrację. Od 1 czerwca 1829 r. Mickiewicz odbywał podróż po Europie. Wraz z przyjacielem Antonim Edwardem Odyńcem zwiedzał Niemcy, Czechy, Szwajcarię, docierając do północnych granic dzisiejszych Włoch na wysokości przełęczy w Splügen. Dalsza trasa obejmowała m.in. Chiavennę, jezioro Como, Mediolan, Brescię, jezioro Garda, Peschierę, Weronę, Vicenzę, Padwę, Wenecję, Ferrarę, Bolonię, Florencję, Sienę, Viterbo. Do Rzymu przybył 18 listopada o trzeciej po południu i pozostał aż do kwietnia 1831 r., z przerwą na dwie dłuższe wyprawy. W maju i czerwcu 1830 r. wyruszył ze znajomymi na południe, do Neapolu, Pompejów, Portici, Posillipo, na grób Wergiliusza w Mergellinie i na

— — — — —

Wezuwiusza, samotnie zaś na Sycylię. Poza Herkulanum i Pompejami, które nim wstrząsnęły, nie uznał tych okolic za szczególnie piękne, choć przy okazji wejścia na wulkan 1 czerwca 1830 r. zapisał: „Byłem w kraterze Wezuwiusza nad samą paszczą i zajrzałem mu w gardziel, w jego ogniu zapaliłem łaskę i cygaro” (Nawarecki 2007: 16). Z radością jednak wracał do Rzymu, znużony chaosem i brudem sycylijskim oraz neapolitańskim. Od sierpnia do października wędrował w przeciwnym kierunku, m.in. do Asyżu, Florencji, Genui, Mediolanu. W samym Rzymie Mickiewicz intensywnie zwiedzał zabytki starożytności, analizując przy okazji klasyczne (Liwiusz, Tacyt) i nowsze studia historyków (Gibbon, Niebuhr). Do miejsc ulubionych należały: Koloseum, elementy Forum Romanum, Muzeum Watykańskie. Oczywiście poznawał też Rzym chrześcijański, co wiązało się z pogłębioną refleksją religijną i lekturami o charakterze filozoficznym. Wielkie wrażenie zrobiła na nim Bazylika św. Piotra. Zainteresował się też malarstwem włoskim, którego wcześniej nie znał, a które pomagał mu zrozumieć zaprzyjaźniony artysta krakowski Wojciech Stattler. Przyznał w jednym z listów: „Otwierają się powoli zmysły moje dla sztuk, które oceniać i rozeznawać poczynam” (Windakiewicz 1931: 387). Rzeczywistość bieżących Włoch, w tym sytuacja ludu, raczej nie wzbudzała w nim ciekawości. Dużo częściej wrażenia z obserwacji codziennego życia i ludzi o innym niż północny temperament notował w swoim i Mickiewicza imieniu jego towarzysz podróży, A.E. Odyniec. Odyniec był również autorem zwięzłej formuły opisującej typ turystyki uprawianej wspólnie z Mickiewiczem: „[...] po jakimu my podróżujemy? Odpowiadam bez wahania: po polsku, co znaczy wpół po poetycku, wpół po pańsku, to jest używamy swobodnie dzisiaj, a jutro – jakoś to będzie!” (Odyniec 1878: 115). Sam Mickiewicz pisał o swoich włoskich przeżyciach stosunkowo niewiele – nawet o Rzymie, uznając, że raz a dobrze zrobił to za niego George Byron. Szczególnie utwór *Wędrowki Childe Harolda* „nie tylko wywoływał inspiracje literackie, ale kształtował sposób oglądania i zapamiętywania Italii [...]” (Płaszczewska 2003: 312).

Nie mniej istotne wydają się w tym okresie liczne formy życia towarzyskiego, w jakich Mickiewicz uczestniczył, przyjmowany chętnie w domach polskich i rosyjskich arystokratów oraz intelektualistów. Zakochał się także w młodziutkiej hrabiance Henriecie Ewie Ankiewiczównie, niestety związek z nią nie zyskał aprobaty rodziców Ewy. Wspólnie jednak oglądali Wieczne Miasto, odbywali też większą grupą wycieczki poza Rzym, np.: do Frascati, Albano, Genazzano, Tivoli, Subiaco. Poświęcił jej dwa wiersze – pierwszy będący impresją rzymską: *Do mego cziczerona*, drugi pełen tęsknoty: *Do H*** Wezwanie do Neapolu* (*Naśladowanie z Goethego*).

W tym czasie nie powstało wiele nowych utworów. Na pewno z okresu włoskiego wywodzą się również takie liryki Mickiewicza, jak: *Do Matki Polki*, *Do M.Ł. W dzień przyjęcia Komunii Świętej*, *Arcy-mistrz*, *Aryman i Oromaz*. Do wierszy „rzymskich”, niekoniecznie tu napisanych, ale wyrosłych z podglebia włoskiego, należą np. *Rozmowa wieczorna*, *Mędrce* oraz *Rozum i wiara*, skupione wokół kategorii pychy i pokory oraz relacji człowieka i Boga uczłowieczonego. Andrzej Litwornia, autor książki *Rzym Mickiewicza*, nie ma wątpliwości, że rozpoczął się tu „przełom duchowy” w myśleniu poety (Litwornia 2005: 358). Warto przy tej okazji pokazać, jak myśl ukształtowana podczas włoskich wędrówek, wpływała na późniejszą twórczość, sięgając po przykład z największego dramatu Mickiewicza, który

nazywamy arcydramatem – po *Dziadów* część III. Dramat ten poświęcony był klęsce powstania listopadowego i pokazywał naród podzielony wewnętrznie na patriotów i konformistów. Aby oddać to „rozwarstwienie” postaw narodowych, Mickiewicz wykorzystał obraz, jaki zapamiętał z wędrowki po Wezuwiuszu. Jeden z bohaterów *Dziadów* mówi bowiem:

Nasz naród jak lawa,
Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa,
Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi;
Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi.

Aleksander Nawarecki trafnie podsumował powyższy obraz poetycki: „[...] ta metafora przyniesiona z Wezuwiusza, wykradziona opiekuńczemu duchowi Neapolu, okazała się najcelniejszą i zarazem najstynniejszą definicją ducha polskiego” (Nawarecki 2007: 26).

Trzeba zatem przyjąć, że pierwszy pobyt we Włoszech stanowił dla Mickiewicza etap gromadzenia doświadczeń, kształtowania nowych poglądów i szukania inspiracji, jakie później zaowocowały powstaniem takich arcydzieł, jak np. *Dziady* część III. Z perspektywy jego późniejszej działalności miał charakter głównie poznawczy i duchowo-formacyjny.

2.2. Podróż druga. „Uduchowiony przywódca”

Drugi raz Mickiewicz przybył do Włoch 7 lutego 1848 r. Tym razem jego wizyta w Wiecznym Mieście była podyktowana konkretnym celem politycznym i przyciągnęła uwagę nie tylko rodaków, ale też samych Włochów. W związku z włoskim Risorgimento poeta, mieszkający od 1832 r., z krótkimi przerwami, na stałe w Paryżu, podjął się szczególnej misji, której celem ostatecznym miał być powrót Polaków do kraju. Sądził, że może się to dokonać przez wsparcie walczących z Austrią Włochów. Orientował się w lokalnej sytuacji społeczno-politycznej lepiej niż przed laty, a to za sprawą przyjaźni z włoskimi uchodźcami: Amadeo Melegarim i Giovannim Scovazzim. Już w październiku 1847 r., w Kole Sprawy Bożej, czyli zamkniętej grupie religijnej o charakterze sekty, w jaką był ówczesnie zaangażowany, Mickiewicz głosił: „objawienie ducha chrześcijańskiego w polityce” (Maver 1988: 319). Nie mając pieniędzy, a jedynie głęboką wiarę, postanowił w Rzymie, symbolicznej stolicy duchowego świata, powołać do życia zastęp Polaków, których działanie łączyłoby siłę duchową i wojskowo-polityczną. Nie uzyskawszy poparcia papieża Piusa IX, na które miał nadzieję, 29 marca 1848 r. zawiązał Legion polski, liczący początkowo 14 osób. Stworzył dla niego piętnastopunktowy projekt przyszłej konstytucji idealnego państwa polskiego zwany *Składem zasad*, który przewidywał równość wszystkich obywateli, w tym kobiet i Żydów, braterstwo Słowian, uwłaszczenie chłopów i wolność sumienia, wszystko przeniknięte głęboką wiarą w moralne i religijne podstawy takich radykalnych przemian społecznych i prawnych. *Skład zasad* ukazał się po włosku wraz z *Odezwą do młodzieży włoskiej*. Młode pokolenie Włochów z entuzjazmem obserwowało triumfalny pochód Legionu polskiego z Rzymu do Lombardii i z podziwem komentowało energię niemłodego już Mickiewicza oraz jego oratorskie talenty. Trasa Legionu obejmowała miasta: Civitavecchia, Livorno, Empola, Florencja, Bolonia, Mediolan. W Mediolanie polski poeta podpisał umowę z Rządem Lombardzkim, spotkał się też z przywódcą Młodych Włoch, Giuseppe

Mazzinim (1805–1872), który już w czasie pobytu w Szwajcarii w latach 1834–1836 zetknął się z poezją Mickiewicza i przekładał np. *Do Matki Polki*, *Farysa*, fragmenty *Improvizacji* z *Dziadów* części III. Do poezji Polaka odnosił się m.in. w swoich *Lettere Slave* oraz licznych korespondencjach, przyznając Mickiewiczowi wyjątkowe miejsce wśród twórców literatur słowiańskich. G. Mazzini widział w poezji słowiańskiej odbicie dążeń niepodległościowych, a to było wówczas ważne także dla Włochów. Z kolei Mickiewicz w redagowanym przez siebie francuskojęzycznym piśmie „Tribune des Peuples” poświęcił blisko dwadzieścia artykułów zarówno włoskiemu działaczowi i publicyście, jak i sprawie zjednoczenia Włoch, np. *Mazzini i mazziniści*, *Wznowienie dziennika „Italia del Popolo”*, *Dyplomacja reakcyjna i sprawa włoska*, *Włochom brak pieniędzy*, *Świętopietrze*.

Nie tylko G. Mazzini interesował się Mickiewiczem, wśród jego sympatyków byli również Aurelio Saffi, Celestino Bianchi, Luigi Melegari i Niccolò Tommaseo. Na fali wspólnego entuzjazmu dla idei wolnościowych w latach Wiosny Ludów tłumaczono i imitowano na różne sposoby m.in. *Litanie pielgrzymką* Mickiewicza z *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, opublikowanych w Paryżu 1832 r. i przełożonych na język włoski w roku 1834 [autor anonimowy, zapewne z francuskiego, pt. *Guida dei pellegrini polacchi*]. W *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* odkrywano potrzebną Włochom wiarę w sprawiedliwość i braterstwo, ale też zachwycano się siłą uczuć religijnych. N. Tommaseo w liście do Gina Capponi tak pisał o swoich wrażeniach z lektury: „Ostatnia modlitwa i litanie doprowadziły mnie do płaczu” (Maver 1988: 338). W wymiarze praktycznym Legion polski, pozbawiony finansowego wsparcia, nie odegrał znaczącej roli w walkach 1848–1849, ale jego żołnierze zasłużyli się np. w bitwach pod Lontano i w Rzymie, a Mickiewicz stał się postacią rozpoznawalną we Włoszech. Przede wszystkim był tu widziany jako „nowy Dante” i „herold patriotycznych i religijnych ideałów” (Maver 1988: 346). Dopiero z czasem zaczął być odkrywany również jako samoistny poeta.

Wart podkreślenia jest sąd Giovanniego Mavera na temat pozycji Mickiewicza w stosunkach polsko-włoskich:

Wcześniej związki te (Polski i Włoch) były wybitnie jednostronne. Nie dlatego, że Włochy nie interesowały się przeszłością dalekiej Sarmacji, czy też nie znały wielkich wydarzeń historycznych i porywów ducha, które uczyniły Polskę sławną na całym Zachodzie; w tym względzie Włochy odegrały nawet rolę pionierską. Ale w dziedzinie literatury Polska całymi garściami czerpała w przeszłości ze wzorów włoskich, podczas gdy Włochy prawie nie znały tej literatury, mimo że była ona tak bardzo przesycona kulturą łacińską i włoską. Dopiero Mickiewiczowi dane było (prawie w tym samym czasie co Chopinowi w muzyce) położyć kres tej nierównowadze. Mickiewicz sprawił – swoim dziełem przyjętym z entuzjazmem – że Polska mogła spłacić swój dług (Maver 1988: 340).

2.3. Przekłady poezji Mickiewicza

Poezja Mickiewicza była tłumaczona na język włoski już za jego życia, zwłaszcza po 1848 r. Oprócz wspomnianych *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, przekładano np.: sonety, wiersze *Do Matki Polki*, *Oda do młodości*, *Farys*, powieści poetyckie, np. *Grażyna* i *Konrad Wallenrod*, ułamki *Dziadów*. Niestety *Dziady* część III – najwybitniejszy polski dramat XIX w. – nadal nie ma pełnego tłumaczenia. Do najznakomitszych

— — — — —

tłumaczy Mickiewicza, którzy często byli też wielbicielami jego poezji i popularyzatorami, należeli m.in.: Arrigo Boito, Marina Bersano Begey, Carlo Cattaneo, Enrico Damiani, Clotilde i Cristina Garosci, Umberto Norsa, Orsato Pozza, Angelo Maria Ripellino, Aglauro Ungherini, Carlo Verdiani.

Ciekawie wypadają dzieje przekładowe poematu romantycznego Mickiewicza z 1834 r., nazywanego też powszechnie epopeją, czyli *Pana Tadeusza*. Pierwsze tłumaczenie na język włoski, z francuskiego, ukazało się w 1871 r. pod tytułem *Taddeo Soplitz o L'ultimo processo in Lituania*; było ono anonimowe i napisane prozą, ale przypisywano je włoskiemu poecie polskiego pochodzenia Arrigo Boito. Ten przekład doczekał się ponownego wydania w roku 1975. W 1924 r. ukazało się tłumaczenie Clotilde Garosci pod tytułem *Pan Taddeo Soplitz* – bardzo wierne, ale prozą. W 1955 r. zostało uzupełnione o *Epilog* i poprawione przez Cristinę Garosci (pod tytułem *Pan Tadeusz*). W 1939 r. wydano kolejny przekład, tym razem trzech ksiąg wierszem pt. *Messer Taddeo* przez Oskara Skarbka Tuchowskiego; wznowiono je w 1986 r. i uzupełniono z rękopisu przez polonistę Silvana De Fanti, wierszem. Fragmenty eposu były również tłumaczone przez U. Norsę, E. Damianiego, A.M. Ripellina. W 2018 r. ukazała się translacja S. De Fanti, *Messer Taddeo*, wierszem, uważana za najlepszą z dotychczasowych.

Warto pamiętać o edycji dzieł Mickiewicza w języku włoskim, *Opera scelte*, przygotowanej przez Romana Pollaka z okazji 100-lecia śmierci poety i wydanej w 1955 r. w Warszawie. Rok później w Mediolanie ukazał się tom utworów Mickiewicza opracowany przez Giovanniego Mavera pt. *Pagine scelte*.

3. Juliusza Słowackiego (1807–1849) epizody włoskie

Juliusz Słowacki – poeta rywalizujący z Mickiewiczem o miejsce na romantycznym Parnasie – spędził we Włoszech dwa lata, niejako w dwóch turach: najpierw od lutego do sierpnia 1836 r., następnie po powrocie z wielkiej wyprawy na Wschód, od czerwca 1837 do 20 grudnia 1838 r. Każdy z tych etapów był inny i inne pozostawił owoce w twórczości poety.

3.1. Rzym

Pierwszy przyjazd do Włoch podyktowany był chęcią spotkania z dawno niewidzianą rodziną. W Rzymie przebywali wówczas siostra przyrodnia i wuj poety, prywatnie małżeństwo – Hersylia i Teofil Januszewscy. Słowacki miał za sobą liczne i męczące zabiegi o potrzebne fundusze i paszport. Ze względu na intensywnie śniegi podróż z Genewy wydłużyła się o przystanek w Marsylii, skąd ruszał statek parowy do Wiecznego Miasta. Wszystko to stało się być może powodem znużenia, z jakim Słowacki powitał to miejsce 26 lutego 1836 r. W każdym razie Rzym nie zrobił na nim wielkiego wrażenia, choć czasem w listach do matki potwierdzał, że widoki i budowle są piękne. Świadectwem nieoczywistych, ambiwalentnych uczuć wobec tego miasta był wiersz *Rzym* – zapis stanu melancholii lub poczucia głębokiej straty, jaka ogarnia podmiot obserwujący miasto z oddali, gdy uświadamia sobie, że to, co widzi, nie spełni jego wyobrażeń. W oczach podróżnika Rzym już tylko śni „pod ruinami”, nie mając w sobie ani mocy wielkiego Imperium Rzymskiego, ani duchowej

siły pierwszych chrześcijan, którzy budowali tu podwaliny chrześcijaństwa. Narasta więc w poecie płacz i lęk, że owego mitycznego Rzymu, utrwalonego w kulturowych obrazach i podaniach, nie pozna, bo we współczesnym nie zostało już nic z dawnej świetności. Trudno oprzeć się wrażeniu, że strach przed destrukcją mitu nakłada się zarówno na rozpoznanie moralnego kryzysu cywilizacji europejskiej utożsamianej z Rzymem – centrum świata, jak i jednostkowe odczucie samotności, zagubienia w metaforycznej przestrzeni Rzymu – pustyni. Jest to utwór, który swą wieloznacznością stale skłania badaczy do podejmowania nowych analiz i interpretacji.

Maver dziwił się, że tak bardzo czytany Słowacki stosunkowo mało interesował się zabytkami i historią miejsc, które zwiedzał (Maver 1988: 281). Stanisław Windakiewicz twierdził nawet, że Słowacki patrzył „na świat, trochę jak Amerykanin, który uznaje tylko cuda świata, to, co największe i najwybitniejsze w danym zakresie” (Windakiewicz 1927: 46). Rzeczywiście może się wydawać w pierwszej chwili, że percepcja Italii przebiega u Słowackiego inaczej niż u pogrążonego w lekturach Mickiewicza. A jednak owa postawa nachylenia ku teraźniejszości, mniej zaś przeszłości, jaką ujawniał poeta w czasie podróży włoskiej, nie była pozbawiona refleksji historiozoficznej.

Jednym z najważniejszych doświadczeń rzymskich Słowackiego było poznanie Zygmunta Krasińskiego na początku maja 1836 r. – wtedy zaczęła się ich przyjaźń, kontynuowana we Florencji i Paryżu do około 1843 r. W Wiecznym Mieście obaj poeci spacerowali, rozmawiali, dzielili się swymi utworami, przyglądali się ruinom i snuli historie łączące wątki polskiej niewoli z dziejami chrześcijaństwa w Rzymie.

3.2. Spojrzenie melancholijnego dandysa

Z Rzymu Słowacki i Januszewscy odbyli wycieczkę do Herkulanum i Pompejów. Przyniosła ona Słowackiemu kolejne rozczarowanie. 20 czerwca pisał do matki: „Chodziłem po ulicach Pompei z cygarem w zębach, jak po spalonej wiosce” (Słowacki 1979: 231). Więcej opisów wyrażających zachwyt dotyczy Wezuwiusza i Neapolu, które zwiedzał, również z wujostwem, w czerwcu. Jednak pomysły, które tam rozważał, były – jak podkreśla Aleksander Nawarecki – dość nietypowe:

[...] myślałem sobie, że nie byłoby cudem wielkim przyrodzenia, gdyby trumny złych ludzi, zakopane w ziemi, przerzynały się przez nią jak strumienie i wpadały podziemnymi drogami do żaru wulkanicznego. Gdyby się tak działo od stworzenia świata, już by się ludzie z tym tak oswoili jak z płynieniem rzek, z kwitnieniem drzew i z lataniem ptaków (Słowacki 1979: 233).

Marzył mu się wzniesiony u podnóża wulkanu klasztor dla ludzi tak smutnych jak on: „Niechby stamtąd drugi wulkan modlitw leciał pod błękitne niebo” (Słowacki 1979: 232). Generalnie Wezuwiusz w swoim „piekielnym” kolorystyce wydawał mu się fascynujący – zarazem piękny i przerażający. Z kolei Neapol widziany z daleka przypominał mu idealną Wenus wyłaniającą się z piany morskiej lub też literę E z polskim ogonkiem. Duże wrażenie robiła na nim feeria kolorów i światła. Tu i ówdzie w korespondencji do matki, najpełniejszego świadectwa włoskich doświadczeń Słowackiego, znajdujemy również ślady życzliwego zainteresowania pewną specyfiką obyczajową życia neapolitańskiego, np. słynnymi

lazaroni. Co więcej, „budzi się w nim [...] zmysł obserwatora zwykłego, codziennego życia, które z wielką łatwością ekspresyjną szybkimi i lekkimi pociągnięciami pędzla konkretyzuje w żywych obrazkach, udanych portretach i bystrych spostrzeżeniach” (Maver 1988: 282). Podobnie sądzi Teresa Wilkoń, która w poetyckich deskrypcjach Neapolu dostrzega malarskie oko Słowackiego: „Znalazł w nim miejsce idealne dla swej niespokojnej, lubiącej kontrasty wyobraźni” (Wilkoń 2006: 58). Gdy w lipcu zmęczył go dynamizm Neapolu, wyjechał do Sorrento, by pobyć samemu i nacieszyć się widokami i serenadami grywanymi na gitarze przez córkę gospodyni, u której mieszkał. W *Beniowskim* – swoim najwybitniejszym poemacie dygresyjnym z 1841 r. – wspomni Błękitną Grotę (Grotta Azzurra), która niedawno stała się atrakcją turystyczną, ale nie mamy pewności, czy było to jego własne wspomnienie, czy może Krasińskiego.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że Słowacki we Włoszech był dość typowym romantycznym „turystą”, przybierającym często maskę dandysa. Nawet jeśli pozwalał sobie momentami na zachwyt wobec oglądanych miejsc, to natychmiast go ironicznie lub autoironicznie podważał. Jego pobyt miał charakter czysto prywatny, raczej pobudzał wyobraźnię i uwarściwiał zmysły, niż rozwijał poznawczo.

Planowany roczny pobyt w Italii został skrócony na rzecz zupełnie fascynującej perspektywy wyjazdu na Wschód, z której poeta skwapliwie skorzystał, wypływając 24 sierpnia z Otranto w stronę Korfu, Aten i Aleksandrii. Powróci tu w drodze powrotnej.

3.3. Florencja i Dante

16 czerwca 1837 r. Słowacki wysiadł ze statku w Livorno i po przymusowej kwarantannie udał się do Florencji, gdzie pozostał niemal do końca 1838 r. Początkowo źle się czuł w stolicy Toskanii – szczególnie z powodu brzydkiej pogody i samotności. Z czasem jednak nawiązał nowe znajomości i zaczął udzielać się towarzysko, ćwiczył się w grze na fortepianie, poświęcał też wiele czasu na zwiedzanie galerii Uffizi i Pitti. Alina Kowalczykowa odnotowała z zadziwieniem: „[...] wśród stosunkowo bardzo wielu wzmianek o malarstwie w pismach poety ponad połowa dotyczy Rafaela [...]; twórca obrazów najmocniej klasycznych, uduchowionych, idealizujących – stał się idolem poety widzącego świat przez kategorie groteski, ironii, krwawych zmagania ducha” (Kowalczykowa 2003: 190). Nie tylko wielka sztuka budziła jego zainteresowanie, także piękne florentynki, na które spoglądał z okien swego mieszkania niedaleko placu St. Maria Novella. Ponoć zakochał się w jednej z nich, „piękniejszej od tej, którą malował Rafael” (Słowacki 1979: 298), choć pisząc o spotykanych tu kobietach, zastrzegał w liście do matki: „Takie jak są, przyciągają moje oczy, nie serce” (Słowacki 1979: 268). Nie był to jedyny związek uczuciowy zawiązany we Florencji, jednak żaden nie przyniósł mu stabilizacji. Na samotność i gorsze nastroje zdarzało mu się narzekać do końca pobytu. Liczył też w duchu, że w Italii odczuwać będzie większe natchnienie i z niejakim zdziwieniem zanotował, że „dla nas, ludzi spod zimnej gwiazdy Niedźwiedzia, Włochy są antyimaginacyjną krainą” (Słowacki 1979: 290). A jednak Florencja była dużo bardziej niż pierwszy pobyt w Italii naznaczona pracą umysłową, szczególnie ważnym patronem tej „przygody” Słowackiego był Dante. Lekturom i przekładom poeta poświęcił niejedną chwilę w swoim pokoju na wieżyczce, który nazywał

„belwederem” (Słowacki 1979: 273). Miał świadomość, że trudno go zadowolić, czemu dał wyraz w ciekawej autocharakterystyce: „natura moja jest pełna błyskawic – najwięcej dni ciemnych, lecz czasem wplatają się dnie ogniste różnego koloru, które mi potem świecą w pamięci. Z tych wszystkich światel zrobię sobie kiedyś wianek na czoło i tak zostanę” (Słowacki 1979: 299).

3.4. Inspiracje włoskie w poezji. Przekłady na język włoski

Mimo narzekań na brak weny Słowacki trochę jednak pisał, lecz były to utwory z pozoru mało włoskie, powstały tu np. poemat miłosno-wspomnieniowy *W Szwajcarii*, orientalna wierszowana opowieść o tragedii rodzica tracącego dzieci pt. *Ojciec zadżumionych* i mistyczny *Anhelli*, rozgrywający się wśród śniegów Syberii. Maver uważa jednak, że wyrażenie w nich subtelne oddziaływanie poetyki i duchowości Dantego (Maver 1988: 242).

Spośród ważniejszych utworów, w których daje się dostrzec bezpośrednie nawiązania do włoskiej podróży, poza wspomnianym wcześniej lirykiem *Rzym*, można wskazać przede wszystkim pieśń I poematu dygresyjnego *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, rejestrującą doświadczenia 1836 r., choć utwór ukończony był w całości dopiero w Paryżu ok. 1839 r. Również w *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa* rozpoznajemy aluzje do *Boskiej Komedii* Dantego, wnikliwie studiowanej we Włoszech. To nawiązanie przybiera szczególną, groteskowo-ironiczną postać, bowiem przed tron Boży próbuje dotrzeć stary polski szlachcic, pijak i rębajło, by zanieść skargę do Boga na swoją ojcowską krzywdę – utratę dzieci. W tym celu wędruje przez czeluście piekielne, pełne strasznych figur polskiej historii. Już imiona głównego bohatera podkreślają polsko-włoskie interferencje, bo to i Piast – czyli założyciel pierwszej polskiej dynastii, i Dantyszek – zdrobnienie od Danta.

Odniesienia do Włoch pojawiają się w dziełach Słowackiego często, jednak zazwyczaj mają charakter swobodnych skojarzeń lub motywów dopełniających diagnozy współczesności. W takiej funkcji występują m.in. w *Kordianie* – kanonicznym dramacie rozliczeniowym po klęsce powstania listopadowego (powstałym jeszcze przed przyjazdem do Włoch), tragedii władzy *Beatryks Cenci* czy w dramacie *Fantazy*, polemicznym wobec mód i stylizacji romantycznych. Nie można zapomnieć, że obok Szekspira wielki wpływ na twórczość Słowackiego po 1840 r. miał Ariosto, o wielu jego utworach powstałych po powrocie z Florencji do Paryża mówi się, że cechuje je „ariostyczny uśmiech” (np. dramat *Lilla Weneda* i poemat dygresyjny *Beniowski*). Jest też pewna zależność między wizją *Boskiej Komedii* a eposeją mistyczną *Król-Duch*.

Pierwsze przekłady utworów Słowackiego zaczęły pojawiać się we Włoszech dopiero pod koniec wieku XIX, m.in. w antologii *Il Libro dell'amore. Poesie italiane raccolte e straniere raccolte e tradotte* (red. M.A. Canini, Venezia 1889). Wzrost zainteresowania Słowackim nastąpił w latach 20. i 30. XX w. za sprawą takich tłumaczy, jak: Norsa, Ungherini, Domenico Ciampoli, Damiani, Verdiani, Bersano Begey (Płaszczewska 2004: 12–17). Najczęściej tłumaczono poematy i wiersze, np.: *Ojciec zadżumionych*, *Godzina myśli*, *Genезis z Ducha*, *Anhelli*, *W Szwajcarii*, *Hymn (Smutno mi, Boże)*, *W pamiętniku Zofii Bobrówny*, *Sowiński w okopach Woli*, *Testament mój*. Tymczasem *Kordian*, z perspektywy polskiej najważniejszy dramat Słowackiego, właściwie nie jest tłumaczony ze względu na bardzo

głębokie osadzenie w realiach polskich i grach języka, poetyki, ironii romantycznej, co okazuje się bardzo trudne do oddania w języku docelowym. Przekład Clotilde Garosci z 1932 r. (razem z dramatem *Mazepa*) obudowany był masą przypisów. Płaszczewska za bardzo dobre uznaje tłumaczenia dwóch utworów prozą: *Anhellego* z 1919 r. autorstwa Paola Emilia Pavoliniego oraz *Genezis z Ducha* w tłumaczeniu Aurelia Palmieriego z 1925 r. W obu udało się zachować zarówno trudną zawartość ideową, jak i wzniosłość stylu (Płaszczewska 2004: 140–151). Jednym z nowszych dokonań translatorskich jest wybór utworów połączony z wprowadzeniem do twórczości przygotowany przez Brunona Meriggiiego *Scritti scelti* (red. B. Meriggi, Firenze 1959). Zawiera on też bibliografię polskiego poety w opracowaniu M. Bersano Begey.

W większości jednak niepowtarzalna dykcja Słowackiego i postępująca fragmentaryczność tej twórczości okazują się bardzo trudne w przekładzie, co sprawia, że tłumacze wybierają „chętnie utwory kompletne, o budowie zamkniętej, niekoniecznie podważające konwencje literackie. Prowadzi to do zafałszowania obrazu twórczości Słowackiego” (Płaszczewska 2010: 193).

4. Włochy Zygmunta Krasińskiego (1812–1859)

Zygmunt Krasiński to najmłodszy z trójki omawianych w tym szkicu romantycznych bardów. Poeta, niezwykle epistolograf, wybitny autor dramatów *Nie-Boska komedia* i *Irydion*, właściwie nie podróżował po Włoszech, lecz po prostu mieszkał tu w różnych okresach swego życia. Na południu Europy szukał ucieczki od problemów osobistych, zdrowotnych, a także narodowych, wynikających między innymi z konsekwencji traumatycznego konfliktu z ojcem, generałem napoleońskim, a później urzędnikiem carskim Wincentym Krasińskim. Presja woli ojca – przeciwnika zbrojnych działań niepodległościowych – któremu nie potrafił się sprzeciwić, sprawiła, że młody Zygmunt opuścił kraj przed wybuchem powstania listopadowego w poczuciu własnej niemocy. I jeśli nawet uznał z czasem pewne racje ojca za zasadne, świadomość niesprostania patriotycznym wyzwaniom odcisnęła się piętnem na jego postawie i twórczości. Nie bez znaczenia dla tych zmian były również doświadczenia z pobytu we Włoszech.

Andrea De Carlo zwraca uwagę, że już w czasie studiów w Warszawie i Genui Krasiński miał profesorów Włochów (np. Luigiego Chiariniego, Pellegrina Rossiego), którzy zaszczepili w nim miłość do Włoch. Wenecja, Florencja, Mediolan, Rzym, Neapol, Genua, Turyn czy Sycylia były dla niego przestrzeniami wolności – tu mógł spotykać się najpierw z młodzieńczą miłością – zameężną polską ziemianką Joanną Bobrową, a następnie miłością swojego życia Delfiną Potocką, z dala od niekochanej i narzuconej mu przez ojca żony Elizy; tu w stałym nerwowym biegu, wśród sprzecznych dążeń, poszukiwał prawdy o sobie.

W przypadku Krasińskiego trudno nawet podawać kalkulację pobytów w Italii, lepiej wskazać datę wstępną – 1830 r. i końcową – rok 1852. Jako zamożny arystokrata miał sposobność bywać tu wielokrotnie, dowolnie zmieniając miejsca i wydłużając czas wizyt. Dlatego spośród wielu punktów na mapie Italii związanych z biografią tego artysty zasygnalizuję pokrótce tylko kilka.

4.1. Wenecja

Po pierwsze, było to miasto bajroniczne. Tak zwiedzał je Krasiński razem z angielskim przyjacielem Henrykiem Reeve'm, podążając śladem autora *Don Juana*. Było to także miasto miłości, kojarzące się z romansami hrabiego Zygmunta. Nastrój weneckich schadzek, oczekiwań i niepokojów serca oddają niektóre liryki dedykowane Bobrowej lub Potockiej, np. *Czy pomnisz jeszcze na dożów kanale...* [wiersz w antologii]. Być może w tym kontekście mógł Krasiński w 1843 r. w liście do przyjaciela z czasów studiów Konstantego Gaszyńskiego, napisać o Wenecji: „to kochanka moja wśród miast wszystkich, w niej przez ośm dni prawdziwie byłem szczęśliwy” (Krasiński 1971: 81). Słowa te nie potwierdzały idylliczności Wenecji, były raczej wyrazem nostalgicznego wspomnienia siebie dawnego i w czasie już nie do odtworzenia.

Po drugie, w mieście pozostającym pod austriacką okupacją Krasiński dostrzegał ślady politycznego zniewolenia, które niepokoiły go przez odniesienie do aktualnej sytuacji Polski. W liście do ojca z 22 maja 1832 r. zanotował: „Lew z brązu, który wznosi się na filarze z porfiru na placu Św. Marka zda się być panem morza, ale na dół spojrzeć, aliści u stóp jego żołnierz Austriak się przechadza i domyślić się snadno, iż lew już nigdy nie będzie panował” (Krasiński 1963: 295). Korespondencja Zygmunta i Wincentego pełna jest zaszyfrowanych diagnoz dotyczących ojczyzny oglądanej przez pryzmat historii i teraźniejszości Wenecji (Dorota 2006: 102).

Jednak zniewolenie Wenecji miało dla Krasińskiego szerszy wymiar. Wenecja uosabiała przestrzeń uwiedłego piękna, które mamilo czasem swoją bajeczną przeszłością, lecz nade wszystko przypominało o definitywnym upadku dawnej świetności. W 1833 r. Krasiński pisał, że Serenissima to teraz miasto grobów. Nawet słynne czarne gondole na lagunie będzie porównywał do trumien. „To miasto – przybiera postawę uroczystą, świętą i nie ma drugiego równego na świecie. Jako się jedzie do Egiptu – by patrzeć na groby królów, tak tu trza jechać, by widzieć groby szlachty [...]” (Krasiński 1991: 34). Według Iwony Doroty w wizji tej łączą się smutek, niepokój i podziw, które tworzą podstawę porównania Wenecji jako nekropolii dawnej wielkiej arystokracji i Egiptu jako nekropolii faraonów, ale też otwierają ciąg historyzujących i mesjanistycznych wyobrażeń. Z tej perspektywy Wenecja w równej mierze może zachwycać, co budzić przerażenie. Staje się mitem czekającym na przebudzenie. Dlatego – jak przyznał Krasiński w liście do Adama Potockiego z 10–11 listopada 1840 r.: „Nic bardziej lubego a smutniejszego zarazem nie znam od Wenecji” (Krasiński 1991: 414). „To miasto o niesłabnącym uroku, pełne dwuznaczności, nieprzeniknione” (Dorota 2006: 108) kształtuje ambiwalentny stosunek poety: na pół miłosny, na pół katastroficzny, nigdy obojętny. Być może dlatego Mieczysław Brahmer uznał, że „do nazwy poety Wenecji z trzech czołowych romantyków prawo wyłącznie zyskał sobie Krasiński” (Brahmer 1980: 219).

Krasiński kilkakrotnie odwiedzał niedalekie okolice jezior Garda i Como. W Varennie, gdzie w roku 1841 spędzał czas z Delfiną, zobaczył najbardziej harmonijny, rajski pejzaż, w obliczu którego wyjątkowo boleśnie wybrzmiewała skarga na nieszczęście Polski, rozpoczynająca mesjanistyczny poemat *Przedświt*. W poezji Krasińskiego nieustannie nakładały się obrazy pięknej natury włoskiej i ojczyzny pełnej mogił, o której czasem chciałby zapomnieć, lecz nie potrafił. Wśród topografii Italii snuł wyobrażenia o wzniosłej misji własnego narodu i metaforyzował swą miłość do Delfiny. Była to też perspektywa oglądu Rzymu.

4.2. Rzym

Wyjątkowe miejsce na mapie Italii zajmował w doświadczeniach Krasińskiego Rzym. Kształtująca się podczas jego wędrówek po Wiecznym Mieście myśl historiozoficzna biegła w dwóch planach. Rzym nie dostarczał tylko sielskich wrażeń, przede wszystkim fascynował pamiątkami przeszłości, skłaniał do refleksji nad dziejami wielkiego Imperium Rzymskiego i przemijalnością ziemskich potęg, prowokował do pytań o sens dziejów i – na tym tle – o sens współczesnej poecie cywilizacji, w której rozpoznawał symptomy upadku na wzór starożytnego świata.

W Rzymie III w. n.e. osadził Krasiński akcję swojego dramatu *Irydion* (1835), pokazując świat pogrążony w stanie głębokiego kryzysu moralnego, który w sposób nieuchronny zmierza do katastrofy. Tytułowy bohater, syn Greka Amfilocha i kapłanki boga Odyne, a więc reprezentantki barbarzyńskich plemion Północy, stawia sobie za cel całkowite zniszczenie Rzymu, będącego dla niego symbolem kłamstwa i władzy zniewalającej inne narody. Nieetyczna, bowiem oparta na zemście walka Irydiona kończy się klęską w wymiarze jednostkowym, ale nie zmienia w istocie przeznaczenia samego Cesarstwa. Rzym antyczny musi ustąpić Rzymowi chrześcijańskiemu, zło musi ustąpić przed porządkiem miłości. „Upadek, od którego nie ma ucieczki, to jeden ze stałych elementów konstytuujących psychikę Krasińskiego, stale poruszającego się w przestrzeni klęski i przeczuwającego tragiczny koniec swojego żywota” (Barańska-Guz 2013: 78). W XIX-wiecznych realiach polskiej kultury nakreślony w *Irydionie* obraz mógł być interpretowany symbolicznie. Czytelnicy Krasińskiego odbierali dramat jako maskę, antyczne miasto uznając za przestrzeń zastępczą dla opowieści o moralnym sensie historii XIX-wiecznych narodów.

Przedmiotem wyjątkowej melancholijnej fascynacji Krasińskiego było Koloseum. Poeta pisał do K. Gaszyńskiego 21 listopada 1833 r.: „[...] lubię te gruzy, lubię tę karę, która spadła na miasto wieczne, na miasto ucisku i podłości, egoizmu i zbytku, słowem na ten Rzym, co był otchłanią spożerającą wszystkie narodowości świata” (Krasiński 1971: 62). Wyobraźnia poety była frenetyczna, ale niepozbawiona optymistycznego aspektu – upadek starożytnego Rzymu dawał nadzieję na ostateczne zwycięstwo chrześcijaństwa oraz klęskę innego imperium podłości – carskiej Rosji. Wprost rozwijał tę myśl w wierszu *Do Elizy*: „Wyczytaj z gruzów tej Kampanii Rzymu / Że Polska nie zginie!”. Znajdujemy tu potwierdzenie owej znamiennej dla Krasińskiego dwudzielnosci jego wyobraźni. W Polsce rzeczywistej czuł się upokorzony jako syn lojalisty na carskiej służbie i małżonek zmuszony do związku, którego nie chciał, żyć tam nie mógł. Malownicze Włochy dużo bardziej nadawały się na ojczyznę konkretną, zapewniającą spokój i bezpieczeństwo, jednak żyjąc tam, wracał w myślach do Polski. To ona przeniesiona została „w sferę mesjanistycznego ideału” (Barańska-Guz 2013: 80).

Odmienną formułę życia w Rzymie ujawnia korespondencja Krasińskiego z roku 1848 – pisana z dużym zaangażowaniem i do wielu adresatów, ukazuje hrabiego w innej niż dotychczas roli: „człowieka zatroskanego o czasy, w których przyszło mu żyć” (Dorota 2019: 86). W mieście spotkało się wtedy wielu Polaków, w tym Adam Mickiewicz i Cyprian Norwid. Toczyli wielogodzinne dyskusje o tym, po której stronie należy się opowiedzieć. Mickiewicz wiązał nadzieje z obozem demokratycznym i zjednoczeniowym, Krasiński wybrał

opcję konserwatywną, prowadził rozmowy z dyplomatami, bronił papieża Piusa IX. Nie oznacza to, że był zatwardziałym arystokratą, niezdolnym do zrozumienia racji plebejuszy, ale bardzo mocno opowiedział się za pokojową drogą osiągania celów i etyką politycznego działania. Rewolucja była dla niego zdecydowanie nieetyczna. Poza tym, choć nie był ortodoksyjnym katolikiem, religia jako postawa i tradycja pozostawały dla niego fundamentem chrześcijańskiej cywilizacji. Z niepokojem obserwował wśród ludu stan euforii przechodzącej w chaos, który stawał się w jego przekonaniu nieprzewidywalny. Być może to właśnie skłoniło Krasińskiego do przekroczenia granicy między byciem obserwatorem a aktywnym uczestnikiem wydarzeń. Należy dodać, że słynna alokucja papieża *Non semel* z 29 kwietnia, odrzucająca wojnę z Austrią, na którą liczyli Włosi, wzbudziła jego dezaprobatę – oburzał się na niedocenienie przez papieża woli wolności wśród ludu.

4.3. Neapol

Innym ważnym miejscem w życiu Krasińskiego, choć na pewno nie o takim znaczeniu uniwersalnym jak Rzym, był Neapol. Pierwszy raz poeta trafił tu 8 marca 1835 r. Wciąż zakochany w Joannie Bobrowej, w listach do niej opisywał wspaniałość zatoki neapolitańskiej. Zachwyty nad tutejszą przyrodą pojawiały się także w innych korespondencjach. Widać, że poeta był zauroczony malowniczością miasta i jego okolic. Właśnie w Neapolu, 24 grudnia 1838 r., Krasiński spotkał się ze swoją muzą Delfiną, nazywaną także Diałą. Odtąd powracał do miasta z dużą regularnością, by u jej boku odzyskiwać radość życia. W latach 1839–1843 bywał w Neapolu osiem razy. Zdaniem Wilkoń Krasiński w poezji nie opisywał wprost widoków Południa, były one na ogół tłem dla przeżyć miłosnych lub spłatały się z wizyjnymi uniesieniami (Wilkoń 2006: 65–66). W listach, zwłaszcza do Delfiny, znajdujemy więcej zapisów wręcz ekstatycznych: „[...] pod lazurem, na lazurze, wśród morza, słonecznych promieni, wśród ciepła wulkanicznego, z Tobą, z księżycem owym diamentowym nad głową, z tymi gwiazdami jasnymi, bezchmurnymi, [...]” (Krasiński 1975: 277). Te idylliczne obrazy sąsiadują jednak z równie licznymi fragmentami, które ujawniają sygnalizowaną już katastroficzno-melancholijną wyobraźnię poety. Krasiński potrafił bowiem napisać ostro: „To słońce tak bezczelnie, tak wściekle jasne, że jad jakiś mi w duszy rodzi. Zawsze rodzaj szczególnego smutku ogarniał mnie w Neapolu [...]” (Krasiński 1991: 386), lub: „Przekłète miasto, nagie jak pustynia, bez cienia, bez przytułku, bez domu, krzykliwe jak przedpokój szkolny, gdzie smagają uczniów, niespokojne, a jednak nieożywione i głupie!” (Krasiński 1973: 98). Widok Wezuwiusza przypominał mu, że Neapol to „raj ludzki u progu piekieł” (Krasiński 1991: 280), a Pompeje tylko to potwierdzały. Również mieszkańców Neapolu zdarzało mu się postrzegać bardzo krytycznie: „w wejrzeniu tego ludu jest coś niemęskiego, słabego jak dzieciństwo, a ohydne jak zepsucie i zgnilizna – ich wesołość jest błęźństwem [...]” (Krasiński 1973: 97). Wielu badaczy potwierdza, że stosunek Krasińskiego do neapolitańskiego otoczenia bywał co najmniej dualistyczny i podlegał zmianom w zależności od aktualnych emocji w związku z Potocką lub stanu zdrowia poety (Wilkoń 2006: 67). Wydaje się, że taki sprzeczny, nieoczywisty obraz Neapolu i jego okolic odpowiadał skomplikowanej, neurotycznej, dysharmonijnej osobowości pisarza.

Stanisław Piekut, a za nim A. De Carlo słusznie podkreślali, że Krasińskiego we Włoszech bardziej interesowała historia i natura, często podporządkowane abstrakcyjnej refleksji historiozoficznej, niż współczesne sprawy społeczeństwa włoskiego, z którym nie był emocjonalnie związany (De Carlo 2021: 16). Również Nawarecki, przy okazji analizy romantycznego postrzegania Wezuwiusza przez polskich romantyków, tę skłonność poety skomentował nieco ironicznie: „To prawdziwie polska sztuka: spoglądać na Wezuwiusz i na wulkaniczną ziemię, a myśleć o duchu swojego narodu, a nawet rozmawiać z polskimi duchami” (Nawarecki 2007: 25).

Od niedawna dostępny jest włoski przekład wybitnego dramatu Krasińskiego *Nie-Boska komedia* pióra Giovanniego Pampiglione. Szczęśliwie również tak niezwykle dzieło, jakim jest korespondencja Krasińskiego, zostało przetłumaczone na język włoski przez polonistkę z Mediolanu I. Dorotę, od lat prowadzącą badania nad twórczością tego romantyka. W Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia Dorota wydała sześć tomów włoskiej korespondencji Zygmunta Krasińskiego:

1. *Lettere dall'Italia. Il Sud*, Moncalieri 2008;
2. *Lettere dall'Italia. Viaggi giovanili*, Moncalieri 2009;
3. *Lettere dall'Italia. Roma. Lettere a Delfina Potocka*, Moncalieri 2011;
4. *Lettere dall'Italia. Roma. Lettere agli amici*, Moncalieri 2011;
5. *Testimonianze poetiche del '48*, Moncalieri 2011;
6. *Riflessi inediti del Risorgimento nelle lettere dall'Italia*, Moncalieri 2018.

5. Podsumowanie

Trudno zaproponować krótką formułę, która by syntetycznie, ale bez uproszczeń ujmowała kulturowe i literackie związki z Italią trzech przywołanych tu twórców romantyzmu. Każdy z nich był niezwykle osobowością, każdego cechował inny temperament, inne mieli za sobą doświadczenia młodości i inne priorytety na przyszłość. Odmiennie też pojmowali swoje obowiązki względem poezji i narodu. Wszystko to tworzyło specyficzny filtr widzenia i interpretowania włoskiej rzeczywistości. Sądzę jednak, że nie będzie błędem, jeśli przyjmiemy, że to, co łączyło Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego we Włoszech, to ich nachylenie ku historiozofii, a także stale towarzysząca im w tle myśl o ojczyźnie.

Bibliografia

- Barańska-Guz M., 2013, *Rzym i Warszawa w podróżach Zygmunta Krasińskiego*, [w:] A. Kołos, T. Ewertowski, K. Szmid (red.), *Geografia wyobrażona w literaturze polskiego romantyzmu*, Poznań: Pracownia Humanistycznych Studiów Interdyscyplinarnych UAM, s. 75–86.
- Brahmer M., 1980, *Pod urokiem Wenecji*, [w:] M. Brahmer, *Powinowactwa polsko-włoskie: Z dziejów wzajemnych stosunków kulturalnych*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 206–236.
- Czajkowski M., 2017, *Marsz, marsz, Dąbrowski*, „Mówią Wieki”, nr 11, s. 62–65.

- De Carlo A.F., 2020, *W cieniu Wezuwiusza. O ambiwalentnym wizerunku Neapolu w twórczości Zygmunta Krasińskiego*, [w:] J. Ławski, M. Burzka-Janik (red.), *Literackie podróże do wnętrza Ziemi*, Białystok – Opole: Ośrodek Badań Europy Środkowo-Wschodniej, s. 75–92.
- De Carlo A.F., 2021, *Miasto o wielu twarzach. Obraz Neapolu w twórczości Zygmunta Krasińskiego*, [w:] M. Jochemczyka, M. Piotrowiak, A.F. De Carlo (red.), *Trans-misje. polsko-włoskie relacje w literaturze, kulturze i języku tom jubileuszowy ofiarowany Profesor Janinie Janas*, Warszawa: Wydawnictwo IBL, s. 15–32.
- Dorota I., 2006, *Hrabia Zygmunt i „Królowa mórz”*. Wenecja w epistolografii Zygmunta Krasińskiego, „*Studi Slavistici*”, t. 3, s. 99–114.
- Dorota I., 2019, *Wokół rzymskiej sprawy Zygmunta Krasińskiego na podstawie niepublikowanych listów (1848–1852)*, [w:] J.M. Ławski, M. Burzka-Janik (red.), *Krasiński. Żywioły kultury, żywioły natury. Studia*, Białystok: Temida 2, s. 73–88.
- Jaworska K., 1997, *Mazurek Dąbrowskiego*, „*Polonia Włoska*”, nr 4 (5), s. 16–17.
- Kowalczykowa A., 2003, *Juliusz Słowacki*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Krasiński Z., 1963, *Listy do ojca*, oprac. i wstęp S. Pigoń, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Krasiński Z., 1971, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. i wstęp Z. Sudolski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Krasiński Z., 1973, [*Dziennik sycylijski*], [w:] P. Hertz (oprac.), *Dzieła literackie*, t. 3, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Krasiński Z., 1975, *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. i wstęp Z. Sudolski, t. 1, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Krasiński Z., 1988, *Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego*, oprac. i wstęp Z. Sudolski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Krasiński Z., 1991, *Listy do różnych adresatów*, oprac. i wstęp Z. Sudolski, t. 1, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Krzastek T., Żak A.C., 1997, *Z ziemi włoskiej do Polski. W 200 rocznicę powstania Legionów Polskich i Mazurka Dąbrowskiego*, Warszawa: Marrow S.A. Autorska Agencja Promocji, s. 5–44.
- Litwornia A., 2005, *Rzym Mickiewicza. Poeta nad Tybrem 1829–1831*, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Łukasiewicz J., 1996, *Mickiewicz*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Maver G., 1988, *Mickiewicz (i Włochy)*, [w:] A. Zieliński (wybór, przekł., oprac.), *Literatura polska i jej związki z Włochami*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 317–414.
- Maver G., 1988, *Pod urokiem Słowackiego*, [w:] A. Zieliński (wybór, przekł., oprac.), *Literatura polska i jej związki z Włochami*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 192–316.
- Mickiewicz A., 1865, *Literatura słowiańska wykładana w kolegium francuskim*, przekł. F. Wrotnowski, Poznań: Księgarnia J.K. Żupańskiego.

- Nawarecki A., 2007, „*Nasz naród jak lawa*”: *romantycy polscy pod Wezuwiuszem*, [w:] T. Sławek, A. Wilkoń, Z. Kadłubek (red.), „*Genius loci*” w kulturze europejskiej: *Kampania i Neapol: szkice komparatystyczne*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 9–26.
- Odyniec A.E., 1876, *Listy z podróży*, t. 3, Warszawa: nakład Gebethnera i Wolffa.
- Odyniec A.E., 1878, *Listy z podróży*, t. 4, Warszawa: nakład Gebethnera i Wolffa.
- Pawlak D., 2001, *La lingua italiana a Vilna ai tempi del giovane Mickiewicz*, [w:] A. Ceccherelli, L. Marinelli, M. Piacentini, K. Żaboklicki (red.), *Per Mickiewicz. Atti del Convegno Internazionale nel bicentenario della nascita di Adam Mickiewicz*, Varsavia – Roma: Upowszechnianie Nauki-Oświata “UN-O”. Sp. z o.o., s. 244–252.
- Płaszczewska O., 2003, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*, Kraków: Universitas.
- Płaszczewska O., 2004, *Włoskie przekłady Juliusza Słowackiego*, Kraków: Universitas.
- Płaszczewska O., 2010, *O (nie)przekładalności Słowackiego*, [w:] M. Korytowska (red.), *Ja – poeta: Juliusz Słowacki*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 183–203.
- Słowacki J., 1979, *Listy do matki*, [w:] Z. Krzyżanowska (oprac.), *Dzieła wybrane*, t. 6, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Ślaski J., 2001, *Il cammino del giovane Mickiewicz verso la letteratura italiana*, [w:] A. Ceccherelli, L. Marinelli, M. Piacentini, K. Żaboklicki (red.), *Per Mickiewicz. Atti del Convegno Internazionale nel bicentenario della nascita di Adam Mickiewicz*, Varsavia – Roma: Upowszechnianie Nauki-Oświata “UN-O”. Sp. z o.o., s. 229–243.
- Wilkoń T., 2006, *Nimfy oko błękitne – obrazy Neapolu w poezji polskiej XIX i XX w.*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Windakiewicz S., 1927, *Słowacki we Włoszech*, „Przegląd Współczesny”, nr 22, s. 45–56.
- Windakiewicz S., 1931, *Włoszczyzna Mickiewicza*, „Przegląd Współczesny”, nr 110, s. 381–399.

Bibliografia uzupełniająca

- Bersano Begey M. i M., 1949, *La Polonia e l'Italia. Saggio bibliografico 1799–1948*, Torino: Rosenberg e Sellier.
- Biliński B., 1960, *Kwerenda pustelnicza. Ze Słowackim na Wezuwiuszu*, „Nowa Kultura”, nr 3, s. 17.
- Biliński B., 1991, *Kapitoński laur Adama Mickiewicza*, „Blok-Notes Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza”, nr 10, s. 155–176.
- Cartocci A., 2022, *Da Roma a Roma. La legione Polacca e la Repubblica Romana del 1849*, Roma: Stacja Naukowa PAN w Rzymie.
- Dambek Z., *Pompeje*, Atlas Polskiego Romantyzmu NPLP IBL, <https://nplp.pl/artikul/pompeje/> (dostęp: 15.06.2025).
- Dernałowicz M., 1985, *Adam Mickiewicz*, Warszawa: Wydawnictwo Interpress.

- Ewertowski T., 2013, *Rzym wyobrażony w wierszach Juliusza Słowackiego, Józefa Bohdana Zaleskiego i Zygmunta Krasińskiego*, [w:] A. Kołos, T. Ewertowski, K. Szmid (red.), *Od Syberii po Amerykę. Geografia wyobrażona polskich romantyków*, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, s. 57–74.
- Jaworska K., 2011, *Per la nostra e la vostra libertà. I polacchi nel Risorgimento italiano*, Torino: Mostra storica, <https://iris.unito.it/retrieve/e27ce426-d12d-2581-e053-d805fe-0acbaa/Per%20la%20nostra%20e%20la%20vostra%20libert%C3%A0.pdf> (dostęp: 16.06.2025).
- Kowalczyk J.R., 2022, *Józef Wybicki, „Mazurek Dąbrowskiego”*, <https://culture.pl/pl/dzieło/jozef-wybicki-mazurek-dabrowskiego> (dostęp: 16.06.2025).
- Kowalska-Tylusińska A., 2005, *Wielcy kaznodzieje wolności, Mickiewicz i Mazzini. Braterstwo idei i czynów*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 49/6, s. 13–22.
- Lewak A., 1924, *Mickiewicz e Mazzini*, „Rivista di Cultura”, t. 10, z. 6–7, s. 240–243.
- Marchesani P., 1971, *Krasiński in Italia*, „Aevum”, nr 5/6, s. 464–490.
- Maślanka J., 1990, *Episodio italiano nella biografia di Adam Mickiewicz e il suo manoscritto „bolognese”*, [w:] S. da Fanti (red.), *Munera polonica et slavica Ricardo Casimiro Lewanski oblata*, Udine: Illeo, s. 173–184.
- Maver G., 1924, *Adamo Mickiewicz alla Gioventù d'Italia*, „Rivista di Cultura”, t. 10, z. 6–7, s. 191–292.
- Maver G., Żmigrodzka M., Meriggi B., Biliński B., 1961, *Juliusz Słowacki. Nel 150^o anniversario della nascita*, Roma: A. Signorelli.
- Mazzini G., 1939, *Lettere Slave*, F. Canfora (pref.), Bari: Laterza.
- Méyet L., 1903, *Słowacki we Florencji. Z nieznanых pamiątek*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 48, s. 947–948.
- Mickiewicz W., 1921, *Legion Mickiewicza. Rok 1848*, Kraków: W.L. Anczyc.
- Nadana-Sokołowska K., [online], *Sycylia*, Atlas Polskiego Romantyzmu, NPLP IBL, <https://nplp.pl/artukul/sycylia/> (dostęp: 15.06.2025).
- Nawarecki A., [online], *Wezuwiusz i Pompeje*, Atlas Polskiego Romantyzmu, NPLP IBL, <https://nplp.pl/artukul/wezuwiusz/> (dostęp: 15.06.2025).
- Pachoński J., 1972, *Jeszcze Polska nie zginęła. W 175-lecie powstania polskiego hymnu narodowego*, Gdańsk: Gdańskie Towarzystwo Naukowe.
- Piekut S., 1959, *Sigismondo Krasiński e l'Italia del Risorgimento*, [w:] L. Pacini Savoj, N. Minissi (red.), *Annali. Sezione slava*, t. 2, Napoli: Istituto universitario orientale, s. 183–199.
- Piekut S., 1962, *Zygmunt Krasiński and Italy*, „The Polish Review”, t. 7, nr 2, s. 97–104.
- Pietrzak-Thébault J., 2023, *„Ai Fratelli Polacchi” – poetyckie świadectwa pobytu Legionu Mickiewicza we Włoszech*, „Colloquia Litteraria”, nr 34(1), s. 35–58. <http://doi.org/10.21697/cl.2023.34.1.3>
- Płaszczewska O., 2001, *„O ziemio włoska!...” – liryczna Italia Zygmunta Krasińskiego*, [w:] G. Halkiewicz-Sojak, B. Burdziej (red.), *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, Toruń: Wydawnictwo UMK, s. 325–337.

- — — — —
- Rymkiewicz J.M., Siwicka D., Witkowska A., Zielińska M., 2001, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa: Wydawnictwo Horyzont.
- Sekuła A., [online], *Koloseum*, Atlas Polskiego Romantyzmu, NPLP IBL, <https://nplp.pl/artukul/koloseum/> (dostęp: 15.06.2025).
- Sławek T., Wilkoń A., Kadłubek Z. (red.), 2007, „*Genius loci*” w kulturze europejskiej: *Kampania i Neapol: szkice komparatystyczne*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Sokołowski M., [online], *Wenecja*, Atlas Polskiego Romantyzmu, NPLP IBL, <https://nplp.pl/artukul/wenecja/> (dostęp: 15.06.2025).
- Sudolski Z., 1997, *Krasiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa: „Ancher”.
- Śniedziwski P., [online] *Rzym*, Atlas Polskiego Romantyzmu, NPLP IBL <https://nplp.pl/artukul/rzym/> (dostęp: 15.06.2025).
- Tomassucci G., 2001, *La scoperta di Mickiewicz in Italia: un mito lotterario? Il caso della critica democratica in Toscana [1830–1846]*, [w:] A. Ceccherelli, L. Marinelli, M. Piacentini, K. Żaboklicki (red.), *Per Mickiewicz. Atti del Convegno Internazionale nel bicentenario della nascita di Adam Mickiewicz*, Varsavia – Roma: Upowszechnianie Nauki-Oświata “UN-O”. Sp. z o.o., s. 253–267.
- Witkowska A., 1991, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Zarzycki J., 2022, *Słowacki w Italii, Italia Słowackiego*, <https://culture.pl/pl/artukul/slowacki-w-italii-italia-slowackiego> (dostęp: 17.05.2025).
- Zieliński J., [online], *Florencja*, Atlas Polskiego Romantyzmu, NPLP IBL, <https://nplp.pl/artukul/florencja/> (dostęp: 15.06.2025).
- Zieliński J., 2000, *SzatAnioł. Powikłane życie Juliusza Słowackiego*, Warszawa: Świat Książki.
- Żurawska J., 2002, *Włoskie przekłady „Pana Tadeusza”*, [w:] J. Żurawska, *Między Gryzeldą a Grażyną. Studia i szkice polsko-włoskie*, Katowice: „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe.

■ **Maria Berkan-Jabłońska**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-7137-6094>
■ maria.berkan@uni.lodz.pl
■

L'Italia dei romantici polacchi

1. La nascita del mito della fratellanza italo-polacca. Le legioni polacche di Jan Henryk Dąbrowski. L'inno *Jeszcze Polska nie zginęła* (*La Polonia non è ancor morta*) – 2. Le esperienze italiane di Adam Mickiewicz (1798–1855) – 2.1. Il primo viaggio. Il “turista illuminato” – 2.2. Il secondo viaggio. “Un capo animoso” – 2.3. Le traduzioni delle poesie di Mickiewicz – 3. Gli episodi italiani di Juliusz Słowacki (1807–1849) – 3.1. Roma – 3.2. Lo sguardo di un dandy malinconico – 3.3. Firenze e Dante – 3.4. Ispirazioni italiane in poesia. Traduzioni in italiano – 4. Italia di Zygmunt Krasiński (1812–1859) – 4.1. Venezia – 4.2. Roma – 4.3. Napoli – 5. Conclusioni

1. La nascita del mito della fratellanza italo-polacca. Le legioni polacche di Jan Henryk Dąbrowski. L'inno *Jeszcze Polska nie zginęła* (*La Polonia non è ancor morta*)

Cominciamo le presenti considerazioni dagli eventi che aprono la drammatica storia dell'Ottocento polacco, e che affondano le loro radici proprio in Italia; e da un'opera, nata a Reggio Emilia, che ancora oggi definisce l'identità polacca

Due giorni dopo l'adozione e la consacrazione della bandiera nazionale italiana (*il Tricolore*), il 9 gennaio 1797, si costituirono a Milano le Legioni polacche, al comando del generale Jan Henryk Dąbrowski che, secondo l'accordo firmato con il governo della Repubblica Lombarda, dovevano costituire il corpo ausiliario dell'esercito lombardo. In questo modo diverse migliaia di volontari polacchi, giunti in Italia da un Paese privato della propria statualità, avrebbero potuto combattere al fianco di Napoleone per riconquistare la propria indipendenza. È interessante notare che sulle decorazioni delle uniformi dei legionari, accanto al fiocco tricolore, c'era una scritta in italiano: *Gli uomini liberi sono fratelli*. Il generale Dąbrowski si preoccupava del morale dei suoi soldati, diffondendo l'istruzione e la conoscenza civica, secondo la regola “un soldato non solo deve essere nutrito, ma anche addestrato” (Krząstek, Żak 1997: 27).

Le legioni polacche combatterono, tra l'altro, nei pressi di Verona, di Rimini e del Lago di Garda, e. Dopo l'armistizio tra Francia e Austria dell'aprile 1797 a Loeven, una parte

delle truppe legionarie fu messa al servizio della Repubblica Cisalpina. Un'altra parte partecipò alle battaglie per Roma e per il Regno di Napoli. Nel Nord, a Reggio Emilia, all'inizio dell'estate del 1797, Józef Wybicki scrisse una straordinaria canzone su musica popolare, che esprimeva la speranza dell'intera nazione di combattere insieme per la patria. Il titolo ufficiale è *Canto delle legioni polacche in Italia*, oggi incontriamo più spesso i nomi: *Mazurek di Dąbrowski* o *La Polonia non è ancor morta*. Fu probabilmente eseguito per la prima volta il 20 luglio, quando J.H. Dąbrowski piantò in Piazza Piccolo, a Reggio Emilia, "l'albero della libertà" – un simbolo repubblicano. All'inizio del 1798 la canzone aveva già raggiunto tutti i territori annessi e stava acquistando popolarità, anche se il testo della *Mazurka* fu pubblicato per la prima volta solo nel febbraio 1799 a Mantova, nel giornale "Dekada Legionowa" [Decade delle Legioni].

Negli anni successivi il *Canto delle Legioni* fu comunemente eseguito nei momenti di solennità nazionale; fu anche declinato in numerose parafrasi occasionali, come durante le rivolte, e fu tradotto in molte lingue. In particolare fu cantato spesso durante la Primavera dei Popoli. Quattro decenni dopo la composizione, nelle sue Conferenze parigine, Adam Mickiewicz disse della *Mazurka*: "La famosa canzone delle legioni inizia con versi che sono emblematiche della nuova storia [...]. Le parole dicono che le persone dotate di ciò che costituisce essenzialmente la nazionalità sono in grado di prolungare l'esistenza del loro paese a prescindere dalle condizioni politiche di tale esistenza, e possono persino lottare per realizzarlo di nuovo" (Mickiewicz 1865: 191–192). Era una canzone piena di energia e di speranza, che sosteneva nei polacchi, nonostante le molte sconfitte e delusioni subite nel XIX secolo, la fede nella vittoria futura. Il testo stato soggetto a varie modifiche minori negli anni successivi, ma la sua forma di base è sopravvissuta, soprattutto i versi: "Marcia, marcia Dąbrowski / dalla terra italiana alla Polonia" (la versione originale recitava: "Marcia, marcia Dąbrowski / alla Polonia dalla terra italiana").

Col tempo *Mazurek* divenne l'inno ufficiale della Polonia (1926), perpetuando il mito romantico dell'unità polacco-italiana, fondata su affinità culturali e politiche e, soprattutto, su un modello simile di lotta per la libertà degli italiani e dei polacchi. Vale la pena ricordare che anche negli inni italiani troviamo riflessi di questo mito della fratellanza dei popoli polacco e italiano. In *Fratelli d'Italia* oppure *Il Canto degli Italiani*, scritto da Goffredo Mameli, una delle ulteriori strofe recita:

Stringiamoci a coorte,
siam pronti alla morte
Siam pronti alla morte,
l'Italia chiamò.

Son giunchi che piegano
Le spade vendute:
Già l'Aquila d'Austria
Le penne ha perdute.
Il sangue d'Italia,
Il sangue Polacco,
Bevé, col cosacco,
Ma il cor le bruciò.

Il *Canto degli Italiani* risale al 1847 e riflette lo stato di attesa patriottica durante la Primavera dei Popoli, che riunì nuovamente italiani e polacchi. Tra i molti polacchi presenti in quel periodo nella penisola italiana c'era anche il più importante poeta romantico polacco, Adam Mickiewicz, nel 1848.

2. L'esperienza italiana di Adam Mickiewicz (1798–1855)

È impossibile caratterizzare tutte le forme di presenza italiana nel pensiero e nelle biografie dei romantici polacchi – indicheremo qui solo alcuni degli esempi più significativi delle numerose esperienze italiane dei più famosi poeti romantici polacchi, chiamati “bardi” per il loro ruolo nella storia della nazione: Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki e Zygmunt Krasiński. Nella vita di ciascuno di loro, e talvolta nelle loro opere, i soggiorni in Italia ebbero un'eco significativa.

Gli studiosi delle prime opere di Adam Mickiewicz hanno più volte richiamato l'attenzione sull'esistenza di una forte colonia italiana a Vilnius, dove il giovane romantico studiò tra il 1815 e il 1823. Tra questi, un professore di diritto dell'Università di Vilnius, Luigi Capelli, che diffuse la lingua e la letteratura italiana. I documenti della Società Filomatica, la famosa organizzazione studentesca della Vilnius romantica, di cui Mickiewicz fu cofondatore, dimostrano il suo vivo interesse per la cultura, la letteratura e la storia dell'Italia, in particolare dell'antica Roma. Secondo Stanisław Windakiewicz, il poeta padroneggiò bene l'italiano un po' più tardi, durante il suo soggiorno a Odessa, dove tradusse anche brani dalle opere di Dante, Francesco Petrarca e Niccolò Machiavelli.

Mickiewicz si recò in Italia due volte. La prima volta fu tra la fine del 1829 e la metà del 1830, nel ruolo di “turista illuminato” (Maver 1988: 344), e la seconda volta fu nel 1848, durante la cosiddetta Primavera dei Popoli, come “animoso capo” della Legione Polacca, che doveva sostenere l'esercito lombardo nella lotta contro l'Austria. Alla figlia Maria scrisse: “[...] Roma è l'unica città (dopo Navahrudak e Vilnius) che conosco meglio di Parigi” (Litwornia 2005: 10).

2.1. Il primo viaggio. “Turista illuminato”

Condannato nel processo dei Filomati a rimanere nelle profondità della Russia, Mickiewicz lasciò l'Impero zarista a metà maggio del 1829, beneficiando di un permesso di viaggio a causa della sua salute, ma possiamo immaginare che probabilmente non avesse intenzione di tornare in Russia. Una tale decisione significava per il polacco un'emigrazione forzata. A partire dal 1° giugno 1829, Mickiewicz compie un tour in Europa. Insieme all'amico Antoni Edward Odyńiec, visitò la Germania, la Repubblica Ceca e la Svizzera, raggiungendo i confini settentrionali dell'attuale Italia al Passo dello Splügen. Il suo itinerario comprendeva Chiavenna, il lago di Como, Milano, Brescia, il lago di Garda, Peschiera, Verona, Vicenza, Padova, Venezia, Ferrara, Bologna, Firenze, Siena, Viterbo. Arrivò a Roma alle tre del pomeriggio del 18 novembre e vi rimase fino all'aprile del 1831, con una pausa per due spedizioni più lunghe. Nel maggio e nel giugno del 1830 partì con amici verso il Sud, a Napoli, Pompei, Portici, Posillipo, alla tomba di Virgilio a Mergellina e al

— — — — —

Vesuvio, e da solo in Sicilia. A parte Ercolano e Pompei, non trovò la zona particolarmente bella, anche se in occasione della sua ascesa al vulcano registrò: “Sono stato nel cratere del Vesuvio sopra la sua stessa bocca e ho guardato nella sua gola, nel suo fuoco ho acceso il mio bastone da passeggio e il mio sigaro” (Nawarecki 2007: 16).

Comunque era felice di tornare a Roma, stanco del caos e della sporcizia siciliana e napoletana. Da agosto a ottobre viaggiò in direzione opposta, includendo Assisi, Firenze, Genova e Milano. Nella stessa Roma Mickiewicz visitò a lungo i monumenti dell'antichità, analizzando gli studi classici (Livio, Tacito) e quelli più recenti degli storici (Gibbon, Niebuhr). Tra i siti preferiti vi sono il Colosseo, il Foro Romano, i Musei Vaticani. Naturalmente ha anche imparato a conoscere la Roma cristiana, il che ha comportato un'approfondita riflessione religiosa e letture di natura filosofica. La Basilica di San Pietro gli fece una grande impressione. Si interessa anche alla pittura italiana, che prima non conosceva, e che un suo amico, l'artista di Cracovia Wojciech Stattler, lo aiuta a comprendere. In una delle sue lettere ammette che: “I miei sensi si stanno lentamente aprendo alle arti che comincio a giudicare e a discernere” (Windakiewicz 1931: 387). È improbabile che la realtà dell'Italia attuale, compresa la situazione della popolazione, abbia suscitato la curiosità di Mickiewicz. Molto più spesso le impressioni derivanti dall'osservazione della vita quotidiana e delle persone con un temperamento diverso da quello del nord, venivano annotate a nome proprio e di Mickiewicz dal suo compagno di viaggio, A.E. Odyniec. Odyniec fu anche autore di una formula concisa che descrive il tipo di turismo praticato con Mickiewicz: “[...] in che modo viaggiamo? Rispondo senza esitazione: alla polacca, che significa a metà in modo poetico, metà in modo signorile, cioè, oggi usiamo le nostre risorse con liberalità, e domani in qualche modo si farà!” (Odyniec 1878: 115). Lo stesso Mickiewicz scrisse relativamente poco sulle sue esperienze italiane, persino su Roma, riconoscendo che George Byron lo aveva già fatto per lui e bene. In particolare l'opera *Le passeggiate di Childe Harold* “non solo evocò l'ispirazione letteraria, ma modellò il modo in cui egli vedeva e ricordava l'Italia [...]” (Plaszczewska 2003: 312).

Non meno importanti sembrano essere state le numerose forme di vita sociale a cui Mickiewicz partecipò in questo periodo, accolto con entusiasmo nelle case di aristocratici e intellettuali polacchi e russi. Si innamorò anche di una giovane contessa, Henrietta Ewa Ankiewicz, ma purtroppo la relazione con lei non ottenne l'approvazione dei genitori di Ewa. Insieme, tuttavia, videro la Città Eterna e fecero viaggi fuori Roma in un gruppo più numeroso, ad esempio a Frascati, Albano, Genazzano, Tivoli e Subiaco. Le dedicò due poesie – la prima è un'impressione romana: *Do mego cziczerona* [Alla mia Cicerone] [una poesia nell'antologia], la seconda piena di desiderio: *Do H*** Wezwanie do Neapolu (Naśladowanie z Goethego)* [A H*** chiamata a Napoli (Imitazione da Goethe)].

In questo periodo non furono scritte molte nuove opere. Certamente dal periodo italiano provengono poesie di Mickiewicz come: *Do Matki Polki* [Alla Madre polacca], *Do mego cziczerona* [Al mio Cicerone], *Do M.Ł. W dzień przyjęcia Komunii Świętej* [A M.Ł. Nel giorno del ricevimento della Santa Comunione], *Do H*** Wezwanie do Neapolu (Naśladowanie z Goethego)* [A H*** Chiamata a Napoli (Imitazione da Goethe)], *Arcy-mistrz* [Arci-maestro], *Aryman i Oromaz* [Aryman e Oromaz]. Alle poesie “romane”, non necessariamente

scritte qui ma cresciute nel sottosuolo italiano, appartengono anche *Rozmowa wieczorna* [Conversazione di sera], *Mędracy* [I saggi] oraz *Rozum i wiara* [Ragione e fede], incentrato sulle categorie di orgoglio e umiltà e sul rapporto tra l'uomo e il Dio umanizzato. Andrzej Litwornia, autore del libro *Rzym Mickiewicza* [la Roma di Mickiewicz], non c'è dubbio che qui sia iniziata "una svolta spirituale" nel pensiero del poeta (Litwornia 2005: 358). Vale la pena cogliere l'occasione per mostrare come le idee formatesi durante le sue peregrinazioni italiane abbiano influenzato le sue opere successive, prendendo come esempio il più grande dramma di Mickiewicz, che chiamiamo arcidramma, *Dziady* [Gli avi] parte III. Questo dramma è dedicato alla sconfitta della Rivolta di Novembre e mostra una nazione divisa al suo interno tra patrioti e conformisti. Per rappresentare questa "stratificazione" di atteggiamenti nazionali, Mickiewicz utilizzò un'immagine che ricordava da un viaggio sul Vesuvio. Uno dei personaggi di *Dziady* dice infatti:

La nostra nazione è come la lava,
Fredda e dura in superficie, secca e sporca,
Ma il fuoco interno non si raffredda per cento anni;
Sputiamo su questa crosta e scendiamo in profondità.

Aleksander Nawarecki ha giustamente riassunto l'immagine poetica di cui sopra: "[...] questa metafora portata dal Vesuvio, rubata al nume tutelare di Napoli, si è rivelata la più bella e anche la più famosa definizione dello spirito polacco" (Nawarecki 2007: 26).

Si dovrebbe quindi ipotizzare che il primo soggiorno di Mickiewicz in Italia sia stato una fase di raccolta di esperienze, di formazione di nuovi punti di vista e di ricerca di ispirazione, che in seguito hanno portato alla creazione di capolavori come *Dziady* [Gli avi] parte III. Dal punto di vista delle sue attività successive, fu principalmente di natura cognitiva e spirituale-formativa.

2.2. Il secondo viaggio. "Un capo animato"

Mickiewicz giunse in Italia per la seconda volta il 7 febbraio 1848. Questa volta la sua visita nella Città Eterna fu dettata da uno specifico scopo politico e attirò l'attenzione non solo dei suoi connazionali, ma anche degli stessi italiani. In relazione al Risorgimento italiano, il poeta, che dal 1832 viveva stabilmente a Parigi, con brevi interruzioni, intraprese una missione speciale, il cui scopo ultimo era quello di riportare i polacchi in patria sostenendo gli italiani in lotta contro l'Austria. Conosceva la situazione socio-politica locale meglio di quanto avesse fatto anni prima, grazie all'amicizia con i rifugiati italiani Amadeo Melegari e Giovanni Scovazzi. Già nell'ottobre 1847, nel Circolo della Causa di Dio, un gruppo religioso chiuso simile a una setta in cui era coinvolto all'epoca, il poeta predicava: "la rivelazione dello spirito cristiano nella politica" (Maver 1988: 319). Senza denaro e con una convinzione profonda, decise di costituire a Roma, capitale simbolica del mondo spirituale, una schiera di polacchi la cui azione avrebbe unito la forza spirituale a quella politico-militare. Non avendo ottenuto il sostegno di papa Pio IX, in cui in cui sperava, il 29 marzo istituì la Legione Polacca, inizialmente composta da 14 persone. Creò per essa un progetto in quindici punti per la futura costituzione di uno Stato polacco ideale, chiamato *Skład zasad*

[Composizione dei principi], che prevedeva l'uguaglianza di tutti i cittadini, compresi donne ed ebrei, la fratellanza degli slavi, l'affrancamento dei contadini e la libertà di coscienza, il tutto intriso dalla fede nei fondamenti morali e religiosi di cambiamenti sociali e giuridici così radicali. *Composizione dei principi* fu pubblicato in italiano insieme a *Odezwa do młodzieży włoskiej* [Alla Gioventù d'Italia]. La giovane generazione di italiani assistette con entusiasmo alla marcia trionfale della Legione polacca da Roma alla Lombardia, commentando con ammirazione l'energia del non più giovane Mickiewicz e il suo talento oratorio. Il percorso della Legione comprendeva le città di Civitavecchia, Livorno, Empoli, Firenze, Bologna e Milano. A Milano il poeta polacco firmò un accordo con il governo lombardo e incontrò anche il leader della Giovine Italia, Giuseppe Mazzini (1805–1872), che aveva già conosciuto la poesia di Mickiewicz durante il suo soggiorno in Svizzera negli anni 1834–1836 e aveva tradotto, ad esempio *Do Matki Polki* [Alla madre polacca], *Farys* [Il Farys], e frammenti dell'*Improvvisazione* da *Dziady* [Gli avi] parte III. Nelle *Lettere Slave* e in numerose corrispondenze fece riferimento alla poesia del polacco, riconoscendo a Mickiewicz un posto unico tra i creatori della letteratura slava. Mazzini vedeva nella poesia slava un riflesso delle aspirazioni indipendentiste, e questo era importante anche per gli italiani dell'epoca. Mickiewicz, a sua volta, dedicò all'attivista e pubblicista italiano e alla causa dell'unificazione italiana diversi articoli nel periodico in lingua francese "Tribune des Peuples", da lui diretto, come ad esempio *Mazzini e i mazziniani*, *La rinascita del quotidiano Italia del Popolo*, *La diplomazia reazionaria e la causa italiana* e *La Sainte-Pietre*.

Non fu solo G. Mazzini a interessarsi a Mickiewicz; anche Luigi Melegari e Niccolò Tommaseo furono tra i suoi sostenitori. Sull'onda dell'entusiasmo comune per le idee libertarie negli anni della Primavera dei Popoli, anche la *Litania degli esuli polacchi* di Mickiewicz dal *Libri della nazione polacca e del pellegrinaggio polacco*, pubblicata a Parigi nel 1832 e tradotta in italiano nel 1834 (da un autore anonimo, probabilmente francese, al tit. *Guida dei pellegrini polacchi*; [<https://polona.pl/preview/d4b3b8c8-57da-418e-92f3-ca840d4daa4b>]), fu tradotta e imitata in vari modi. Nei *Libri della nazione polacca e del pellegrinaggio polacco* si rivelava la fede nella giustizia e nella fraternità di cui gli italiani avevano tanto bisogno, ma stupiscono anche per la forza del sentimento religioso. In una lettera a Gino Capponi, N. Tommaseo scrisse le sue impressioni sulla lettura: "L'ultima preghiera e le litanie mi hanno fatto piangere" (Maver 1988: 338). In pratica la Legione polacca, priva di sostegno finanziario, non ebbe un ruolo significativo nelle battaglie del 1848–1849, ma i suoi soldati prestarono un servizio meritorio, ad esempio nelle battaglie di Lontano e di Roma, e Mickiewicz diventa una figura riconoscibile in Italia. Qui era visto soprattutto come il "nuovo Dante" e "araldo degli ideali patriottici e religiosi" (Maver 1988: 346). Solo con il tempo comincia a essere scoperto anche come poeta a sé stante.

Da sottolineare il giudizio di Giovanni Maver sulla posizione di Mickiewicz nelle relazioni italo-polacche:

In precedenza queste relazioni (Polonia e Italia) erano eminentemente unilaterali. Non perché l'Italia fosse disinteressata al passato della lontana Sarmatia, o ignorasse i grandi eventi storici e gli slanci di spirito che resero la Polonia famosa in tutto l'Occidente; in questo senso l'Italia svolse addirittura un ruolo pionieristico. Ma nel campo della letteratura, la Polonia aveva attinto a piene mani dai modelli italiani in passato, mentre l'Italia non conosceva quasi questa letteratura, pur essendo così

impregnata di cultura latina e italiana. Solo con Mickiewicz (quasi contemporaneamente a Chopin nella musica) questo squilibrio è stato colmato. Con la sua opera, accolta con entusiasmo, Mickiewicz ha permesso alla Polonia di ripagare il suo debito (Maver 1988: 340).

2.3. Le traduzioni delle poesie di Mickiewicz

La poesia di Mickiewicz fu tradotta in italiano già durante la sua vita, soprattutto dopo il 1848. Oltre alle opere già citate, furono tradotti: i sonetti, le poesie *Do Matki Polki* [Alla madre polacca], *Oda do młodości* [Inno alla giovinezza], *Farys* [Il Farys], i romanzi poetici, ad esempio *Grażyna* e *Konrad Wallenrod*, e frammenti di *Dziady* [gli Avi]. Purtroppo, *Dziady* parte III – il più importante dramma polacco del XIX secolo – non ha ancora una traduzione completa. Tra i traduttori più importanti di Mickiewicz, spesso anche ammiratori della sua poesia e divulgatori, vi sono: Arrigo Boito, Marina Bersano Begey, Carlo Cattaneo, Enrico Damiani, Clotilde e Cristina Garosci, Umberto Norsa, Orsato Pozza, Angelo Maria Ripellino, Aglauro Ungherini, Carlo Verdiani.

Interessante è la storia della traduzione del poema romantico di Mickiewicz del 1834, comunemente definito anche epopea, *Pan Tadeusz*. La prima traduzione in italiano dal francese fu pubblicata nel 1871 con il titolo *Taddeo Soplitza, o L'ultimo processo in Lituania*; era anonima e scritta in prosa. È attribuita al poeta italiano di origine polacca A. Boito. Questa traduzione è stata ripubblicata nel 1975. Nel 1924, la traduzione di Clotilde Garosci fu pubblicata con il titolo *Pan Taddeo Soplitza* – molto fedele, ma in prosa. Nel 1955 fu integrata da un *Epilogo* e rivista da Cristina Garosci (con il titolo *Pan Tadeusz*). Nel 1939 fu pubblicata una traduzione dei tre libri in versi dal titolo *Messer Taddeo* di Oskar Skarbek Tłuchowski, riedita nel 1986 e completata dal manoscritto dello studioso di lingua polacca Silvano De Fanti. Frammenti dell'epopea sono stati tradotti anche da U. Norsa, E. Damiani, A.M. Ripellino. Nel 2018 è stata pubblicata la traduzione di De Fanti, *Messer Taddeo*, in versi, considerata la migliore ad oggi.

Vale la pena ricordare l'edizione delle opere di Mickiewicz in italiano, *Opera scelte*, preparata da Roman Pollak in occasione del centenario della morte del poeta e pubblicata a Varsavia nel 1955. Un anno dopo fu pubblicato a Milano un volume di opere di Mickiewicz compilato da G. Maver dal titolo *Pagine scelte*.

3. Gli episodi italiani di Juliusz Słowacki (1807–1849)

Juliusz Słowacki – poeta in competizione con Mickiewicz per un posto nel Parnaso romantico – trascorse in Italia due anni, per così dire, in due riprese: prima dal febbraio all'agosto 1836, poi, dopo il ritorno dalla grande spedizione in Oriente, dal giugno 1837 al 20 dicembre 1838. Ognuna di queste tappe ebbe carattere particolare e lasciò frutti diversi nell'opera del poeta.

3.1. Roma

Il suo primo viaggio in Italia fu dettato dal desiderio di incontrare la sua famiglia da tempo scomparsa. La sorellastra e lo zio del poeta, sposati privatamente, Hersylia e Teofil Januszewski, si trovavano a Roma in quel periodo. Słowacki si impegnò a fondo per ottenere i fondi e il passaporto necessari. A causa delle intense neviccate, il viaggio da Ginevra fu prolungato da una sosta a Marsiglia, da dove partiva un piroscafo per la Città Eterna. Tutto questo potrebbe essere il motivo della stanchezza con cui Słowacki salutò il luogo il 26 febbraio 1836. In ogni caso, Roma non gli fece una grande impressione, sebbene nelle lettere alla madre confermasse talvolta la bellezza dei luoghi e degli edifici. La prova dei suoi sentimenti non ovvi e ambivalenti nei confronti di questa città è evidente nella poesia *Roma* – un resoconto dello stato di malinconia o del senso di profonda perdita che attanaglia il soggetto che osserva la città da lontano, quando si rende conto che ciò che vede non è all'altezza della sua immaginazione. Agli occhi del viaggiatore, Roma è già solo un sogno "sotto le rovine", non avendo né la potenza del grande Impero Romano né la forza spirituale dei primi cristiani che qui hanno costruito le fondamenta del cristianesimo. Il poeta si fa così carico del pianto e del timore di non conoscere la Roma mitica, fissata nelle immagini culturali e nelle leggende, perché in quella contemporanea non è rimasto nulla del suo antico splendore. È difficile resistere all'impressione che la paura della distruzione del mito si sovrapponga al riconoscimento della crisi morale della civiltà europea identificata con Roma – il centro del mondo, sia al sentimento individuale di solitudine, di smarrimento nello spazio metaforico di Roma-deserto. È un'opera la cui ambiguità spinge costantemente gli studiosi a intraprendere nuove analisi e interpretazioni. G. Maver si stupisce che il leggendario Słowacki si interessi relativamente poco ai monumenti e alla storia dei luoghi che visita (Maver 1988: 281). Stanisław Windakiewicz ha persino affermato che Słowacki guardava "al mondo, un po' come un americano che riconosce solo le meraviglie del mondo, le più grandi ed eccezionali in un determinato campo" (Windakiewicz 1927: 46). In effetti a prima vista può sembrare che la percezione dell'Italia sia diversa in Słowacki rispetto a Mickiewicz, che è immerso nella lettura. Eppure questo atteggiamento di tensione verso il presente e meno del passato, che il poeta rivelava durante i suoi viaggi italiani, non era privo di riflessione storiografica.

Una delle esperienze romane più importanti di Słowacki fu l'incontro con Zygmunt Krasiński all'inizio di maggio del 1836 a Roma, e in seguito anche a Firenze: iniziò così la loro amicizia, che durò fino al 1843 circa. Nella Città Eterna i due poeti passeggiavano, parlavano, dividevano le loro opere, guardavano le rovine e raccontavano storie che collegavano i temi della prigionia polacca con la storia del cristianesimo a Roma.

3.2. Lo sguardo di un dandy malinconico

Da Roma, Słowacki e Januszewski fecero un viaggio a Ercolano e Pompei. Questo viaggio portò a Słowacki un'altra delusione. Il 20 giugno scrisse alla madre: "Ho camminato per le strade di Pompei con un sigaro tra i denti, come un villaggio bruciato" (Słowacki 1979: 231). Altre descrizioni che esprimono piacere riguardano il Vesuvio e Napoli, che visitò, sempre con lo zio, nel mese di giugno. Tuttavia, le idee che vi contemplava erano talvolta – come sottolinea Aleksander Nawarecki – piuttosto insolite:

[...] pensavo tra me e me che non sarebbe stato un miracolo di grande avventurismo se le bare degli uomini malvagi, sepolte nella terra, avessero preso forma attraverso di essa come dei torrenti e fossero cadute per vie sotterranee nella brace vulcanica. Se questo fosse accaduto fin dalla creazione del mondo, la gente sarebbe già abituata a questo come allo scorrere dei fiumi, al fiorire degli alberi e al volare degli uccelli (Słowacki 1979: 233).

Sognava di erigere un monastero ai piedi del vulcano per persone tristi come lui: “Da lì, che un secondo vulcano di preghiere voli verso il cielo azzurro” (Słowacki 1979: 232). In generale trovava affascinante il Vesuvio nei suoi colori “infernali”, bello e terrificante allo stesso tempo. Napoli, invece, vista da lontano, gli ricordava una Venere perfetta che emergeva dalla schiuma del mare, o la lettera E, una E con la coda, appartenente all’alfabeto polacco. È rimasto molto colpito dalla febbre di colori e della luce. Qua e là nella corrispondenza alla madre – la testimonianza più completa dell’esperienza italiana di Słowacki – troviamo anche tracce di un interesse simpatico per alcune usanze della vita napoletana, come i famosi lazzaroni. Inoltre, “risveglia in lui [...] un senso di osservatore della vita ordinaria e quotidiana, che concretizza con grande facilità espressiva con pennellate rapide e leggere in immagini vivaci, ritratti riusciti e osservazioni sagaci” (Maver 1988: 282). Teresa Wilkoń, che vede l’occhio pittorico di Słowacki nelle descrizioni poetiche di Napoli, la pensa in modo simile: “Trovò in essa il luogo ideale per la sua immaginazione inquieta e amante dei contrasti” (Wilkoń 2006: 58). Quando si stancò del dinamismo di Napoli, a luglio si recò a Sorrento per stare da solo e godersi i panorami e le serenate suonate alla chitarra dalla figlia della padrona di casa presso cui alloggiava. In *Beniowski* – il suo più importante poema digressivo del 1841 – menziona la Grotta Azzurra, divenuta recentemente un’attrazione turistica, ma non sappiamo con certezza se si tratti di un suo ricordo o forse di Krasiński.

È difficile resistere all’impressione che Słowacki in Italia fosse un tipico “turista” romantico, che spesso assumeva la maschera del dandy. Anche se a volte si lasciava rapire dai luoghi che vedeva, subito lo sminuiva ironicamente o autoironicamente. Il suo soggiorno è stato soprattutto privato, stimolando l’immaginazione e sensibilizzando i sensi piuttosto che sviluppando le capacità cognitive.

Il previsto soggiorno di un anno in Italia fu interrotto a favore della prospettiva assolutamente affascinante di un viaggio in Oriente, di cui il poeta approfittò con entusiasmo, salpando da Otranto il 24 agosto verso Corfù, Atene e Alessandria. Qui tornerà nel suo viaggio di ritorno.

3.3. Firenze e Dante

Il 16 giugno 1837 sbarca a Livorno e, dopo una quarantena forzata, si recò a Firenze, dove rimase quasi fino alla fine del 1838. Inizialmente, nel capoluogo toscano si sente poco bene, soprattutto a causa del maltempo e della solitudine. Col tempo, però, si fece nuovi amici e iniziò a socializzare, esercitandosi a suonare il pianoforte e trascorrendo molto tempo a visitare le gallerie degli Uffizi e di Pitti. Alina Kowalczykowa nota con stupore che: “[...] tra le relativamente numerose menzioni della pittura negli scritti del poeta, più della metà riguardano Raffaello [...]; il creatore dei dipinti più fortemente classici, animici, idealizzanti, divenne l’idolo di un poeta che vedeva il mondo attraverso le categorie del grottesco, dell’ironia, delle sanguinose lotte dello spirito” (Kowalczykowa 2003: 190).

Non era solo la grande arte a suscitare il suo interesse, anche le belle fiorentine che osservava dalle finestre del suo appartamento vicino a Piazza S. Maria Novella. Si dice che si sia innamorato di una di loro, “più bella di quella dipinta da Raffaello” (Słowacki 1979: 298), anche se, scrivendo delle donne che incontrava nella città, si riservò in una lettera alla madre di dire che: “Così come sono, attirano i miei occhi, non il mio cuore” (Słowacki 1979: 268). Questa non fu l’unica relazione affettiva che strinse a Firenze, ma nessuna gli portò stabilità. Si lamenterà della solitudine e dell’umore peggiore per il resto del suo soggiorno. Sperava in spirito che si sarebbe sentito più ispirato nel Sud e notava con una certa sorpresa che “per noi che veniamo dalle terre che si trovano sotto la fredda stella dell’Orsa maggiore, l’Italia è una terra anti-immaginativa” (Słowacki 1979: 290). Tuttavia, Firenze fu molto più segnata dal lavoro mentale rispetto al suo primo soggiorno in Italia; un mecenate particolarmente importante di questa “avventura” di Słowacki fu Dante. Alla lettura e alla traduzione il poeta dedicava non pochi momenti nella sua stanza nella torretta, che chiamava “belvedere” (Słowacki 1979: 273). Era consapevole che era difficile compiacerlo, cosa che esprime in un’interessante autocaratterizzazione: “La mia natura è piena di lampi – soprattutto di giorni bui, ma a volte si intrecciano giorni infuocati di vari colori, che poi brillano nella mia memoria. Di tutte queste luci un giorno farò una ghirlanda per la mia fronte, e così resterò” (Słowacki 1979: 299).

3.4. Ispirazioni italiane in poesia. Traduzioni in italiano

Nonostante si lamentasse della mancanza di ispirazione, Słowacki comunque scrisse, anche se si trattava di opere apparentemente poco italiane, come il poema d’amore e di memorie *W Szwajcarii* [In Svizzera], il racconto in versi orientali della tragedia di un genitore che perde i figli intitolato *Ojciec zadżumionych* [Padre degli appestati] e il mistico *Anhelli*, ambientato tra le nevi della Siberia. G. Maver, tuttavia, ritiene che essi mostrino chiaramente la sottile influenza della poetica e della spiritualità dantesca (Maver 1988: 242).

Tra le opere più importanti in cui si possono notare allusioni dirette al viaggio italiano, oltre alla già citata lirica Roma, possiamo indicare innanzitutto il canto I del poema digressivo *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* [Viaggio in Terra Santa da Napoli], che registra l’esperienza del 1836, anche se l’opera nel suo complesso fu completata solo a Parigi intorno al 1839. Anche nel *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa* [Poema del Piast Dantiscus dello Stemma di Leliwa] si riconoscono allusioni alla *Divina Commedia* di Dante, la cui opera Słowacki conobbe a fondo in Italia. Questo riferimento assume una forma particolarmente grottesco-ironica, in quanto un vecchio nobile polacco, ubriacone e taglialegna, cerca di raggiungere il trono di Dio per lamentarsi dell’ingiustizia di Dio padre, che ha permesso che perdesse i figli.

Per farlo, vaga nelle profondità dell’inferno, pieno di terribili figure della storia polacca. Già i nomi del protagonista sottolineano l’interferenza polacco-italiana, in quanto egli è sia Piast – cioè il fondatore della prima dinastia polacca – sia Dantyszek, un diminutivo di Dante.

I riferimenti all’Italia compaiono frequentemente nelle opere di Słowacki, ma di solito hanno il carattere di libere associazioni o motivi che completano la diagnosi del presente. Essi appaiono in tale funzione, ad esempio, in *Kordian* – il dramma canonico della resa dei

conti dopo la sconfitta dell'Insurrezione di Novembre (scritto prima del suo viaggio in Italia), nella tragedia del potere *Beatrix Cenci* o nel dramma *Fantazy* polemico contro le mode e le stilizzazioni romantiche. Non va dimenticato che, accanto a Shakespeare, Ariosto ebbe una grande influenza sull'opera di Słowacki dopo il 1840; si dice che molte delle sue opere scritte dopo il ritorno da Firenze a Parigi siano caratterizzate da un "sorriso ariostesco" (ad esempio il dramma *Lilla Weneda* e il poema digressivo *Beniowski*). Esiste anche una certa correlazione tra la visione della *Divina Commedia* e l'epopea mistica del *Król-Duch* [Re-Spirito].

Le prime traduzioni delle opere di Słowacki apparvero in Italia solo alla fine del XIX secolo, anche nell'antologia *Il Libro dell'amore. Poesie italiane raccolte e straniere raccolte e tradotte* (a cura di M.A. Canini, Venezia 1889). Un maggiore interesse per Słowacki si ebbe negli anni venti e trenta grazie a traduttori come Norsa, Ungherini, Domenico Ciampoli, Damiani, Verdiani e Bersano Begey (Płaszczewska 2004: 12–17). Le poesie e i poemi più tradotti sono stati, ad esempio: *Padre degli infermi*, *L'ora del pensiero*, *Genesi dallo spirito*, *Anhelli*, *In Svizzera*, *L'Inno (Sono triste, Dio)*, *Nel diario di Zofia Bobrówna*, *Sowiński alle trincee di Wola*, *Il mio testamento*. Ma comunque *Kordian*, dal punto di vista polacco il dramma più importante di Słowacki, è praticamente intraducibile a causa del suo profondissimo radicamento nella realtà polacca e dei giochi linguistici, poetici e di ironia romantica, che si rivelano molto difficili da rendere nella lingua di arrivo. La traduzione di Clotilde Garosci del 1932 (insieme al dramma *Mazepa*) era racchiusa in una massa di note a piè di pagina. O. Płaszczewska considera molto buone le traduzioni di due opere in prosa: *Anhelli* di Paolo Emilio Pavolini del 1919 e *Genesi dallo Spirito* tradotto da Aurelio Palmieri nel 1925. Entrambe sono riuscite a conservare sia il difficile contenuto ideologico sia la sublimità dello stile (Płaszczewska 2004: 140–151). Una delle più recenti realizzazioni traduttive è la selezione di opere abbinata a un'introduzione all'opera preparata da Bruno Meriggi *Scritti scelti* (ed. B. Meriggi, Firenze 1959). Il volume comprende anche una bibliografia del poeta polacco curata da M. Bersano Begey.

Per la maggior parte, tuttavia, la dizione unica di Słowacki e la natura progressivamente frammentaria di quest'opera si rivelano molto difficili da tradurre, portando i traduttori a scegliere "opere volentieri complete con una struttura chiusa, che non sfidano necessariamente le convenzioni letterarie. Questo porta a falsificare l'immagine dell'opera di Słowacki" (Płaszczewska 2010: 193).

4. Italia di Zygmunt Krasiński (1812–1859)

Zygmunt Krasiński è il più giovane dei tre vati romantici di cui si parla in questo articolo. Il poeta, straordinario epistografo ed eccezionale autore dei drammi *La commedia non divina* e *Irydion*, in realtà non viaggiò effettivamente in Italia, ma semplicemente vi visse in diversi periodi della sua vita. Nel Sud dell'Europa cercò una via di fuga dai problemi personali, di salute e anche nazionali, derivanti, tra l'altro, dalle conseguenze di un traumatico conflitto con il padre, il generale napoleonico e poi funzionario zarista Wincenty Krasiński. La pressione della volontà paterna – oppositore dell'indipendentismo armato – da cui non riuscì a sottrarsi, fece sì che il giovane Zygmunt lasciasse il Paese prima dello scoppio

dell'Insurrezione di novembre con un senso di impotenza. E anche se, col tempo, arrivò a considerare legittime alcune motivazioni paterne, la consapevolezza di non essere riuscito a vincere la sfida patriottica lasciò il segno sulla sua personalità e il suo lavoro. Anche le sue esperienze in Italia non furono trascurabili per questi cambiamenti.

Andrea De Carlo ricorda che già durante gli studi a Varsavia e a Genova Krasiński ebbe professori italiani (p.e. Luigi Chiarini, Pellegrino Rossi) che lo appassionarono all'Italia. Venezia, Firenze, Milano, Roma, Napoli, Genova, Torino o la Sicilia erano per lui spazi di libertà – dove poté incontrare l'amore: prima il suo amore giovanile – la proprietaria terriera polacca Joanna Bobrova, sposata, e poi, lontano dalla moglie Eliza, non amata e imposta dal padre, l'amore della sua vita, Delfina Potocka; in queste terre, in una costante corsa nervosa, tra aspirazioni contrastanti, cercava la verità su se stesso.

Nel caso di Krasiński è persino difficile dare una stima dei suoi soggiorni in Italia, è meglio indicarne la data iniziale, 1830, e quella finale, 1852. Poiché era un ricco aristocratico, ebbe l'opportunità di venire in Italia molte volte, cambiando luogo a piacimento e prolungando le sue visite. Pertanto dei molti luoghi legati all'Italia nella biografia di questo artista, qui se ne evidenzieranno brevemente solo alcuni.

4.1. Venezia

In primo luogo è una città byronica. Krasinski la visitò con l'amico inglese Henry Reeve, seguendo le orme dell'autore del *Don Juan*. Era anche una città d'amore, associata alle storie d'amore del conte Zygmunt. Lo stato d'animo dei tentativi veneziani, le aspettative e le ansie del cuore si riflettono in alcune poesie dedicate alla J. Bobrowa o D. Potocka, ad esempio *Czy pomnisz jeszcze na dożów kanale...* [una poesia nell'antologia] Forse è proprio in questo contesto che Krasiński poté scrivere di Venezia, nel 1843, in una lettera a Konstanty Gaszyński: "è la mia amante tra tutte le città, in essa per otto giorni sono stato veramente felice" (Krasiński 1971: 81). Queste parole non confermavano la natura idilliaca di Venezia, ma erano piuttosto l'espressione di un ricordo nostalgico di un sé passato e di un tempo non più riproducibile.

In secondo luogo, in una città sotto l'occupazione austriaca, Krasiński ha visto tracce di una schiavitù politica che lo hanno turbato in riferimento alla situazione attuale della Polonia. In una lettera al padre, datata 22 maggio 1832, annota: "Il leone di bronzo che si erge su un pilastro di porfido in Piazza San Marco sembra essere il signore del mare, ma guardate in basso, e un soldato austriaco passeggia ai suoi piedi e potete indovinare che il leone non regnerà mai più" (Krasiński 1963: 295). La corrispondenza tra Zygmunt e Wincenty è piena di diagnosi criptiche sulla patria vista attraverso il prisma della storia veneziana (Dorota 2006: 102).

Tuttavia la schiavitù di Venezia aveva una dimensione più ampia per Krasiński. Venezia incarnava anche uno spazio di bellezza appassita che a volte ingannava con il suo passato fiabesco, ma soprattutto ci ricordava il definitivo declino della sua antica gloria. Nel 1833 Krasiński scrisse che Serenissima è ora una città di tombe. Paragonerà persino le famose gondole nere sulla laguna a delle bare. "Questa città assume un atteggiamento solenne e sacro che non ha eguali al mondo. Come si va in Egitto per vedere le tombe dei re, così si deve venire qui per vedere le tombe dei nobili [...]" (Krasiński 1991: 34). Secondo Iwona Dorota, la visione combina tristezza, angoscia e ammirazione, che costituiscono la base di

un confronto tra Venezia come necropoli dell'antica grande aristocrazia e l'Egitto come necropoli dei faraoni, ma apre anche una sequenza di immagini istoriosofiche e messianiche. Da questo punto di vista Venezia rappresenta tanto il piacere quanto la paura. Diventa un mito che aspetta di essere risvegliato. Ecco perché – come ammise ad Adam Potocki il 10–11 novembre 1840 – “Nulla potrebbe essere più affettuoso e allo stesso tempo più triste” (Krasiński 1991: 414). “Questa città dal fascino duraturo, piena di ambiguità, impenetrabile” (Dorota 2006: 108) dà forma all'atteggiamento ambivalente del poeta: metà amoroso, metà catastrofico, mai indifferente. Forse è per questo che Mieczysław Brahmer ha concluso che “dei tre principali Romantici, solo Krasiński si è guadagnato il diritto di essere chiamato il poeta di Venezia” (Brahmer 1980: 219).

Krasiński visitò più volte la vicina zona dei laghi di Garda e di Como. A Varenna, dove nel 1841 trascorre un periodo di tempo con Delfina, vede il paesaggio più armonioso e paradisiaco, di fronte al quale la denuncia della sfortuna della Polonia, che inizia il poema messianico *Przedświt*, doveva risuonare particolarmente dolorosa. Nella poesia di Krasiński si sovrappongono costantemente immagini della bella natura italiana e della patria piena di tombe, che a volte vorrebbe dimenticare ma non può. In mezzo alla topografia dell'Italia egli ha fatto scorrere le immagini della sublime missione della sua nazione e ha metaforizzato il suo amore per Delfina. Era anche una prospettiva sulla vista di Roma.

4.2. Roma

Nell'esperienza di Krasiński Roma occupava un posto unico nella mappa dell'Italia. Il pensiero storiografico, formatosi durante le sue peregrinazioni nella Città Eterna, si snodò lungo due direttrici. Roma gli procurò impressioni idilliache, ma soprattutto lo affascino con i ricordi del passato, lo fece riflettere sulla storia del grande Impero Romano e sulla caducità dei poteri terreni, lo spinse a porsi domande sul significato della storia e – su questo sfondo – sul significato della civiltà contemporanea, nella quale riconobbe i sintomi del declino, seguendo l'esempio del mondo antico.

Krasiński ambienta l'azione del suo dramma *Irydion* [Iridion] (1835) nella Roma del III secolo d.C., mostrando un mondo in uno stato di profonda crisi morale, inevitabilmente diretto verso il baratro. Il personaggio del titolo, figlio del greco Anfiloco e di una sacerdotessa del dio Odino, cioè di un rappresentante delle tribù barbariche del Nord, si pone l'obiettivo della distruzione totale della città, che è vista come simbolo della falsità e del potere che schiavizza altri popoli. La lotta non etica di Iridione, basata sulla vendetta, si conclude con una sconfitta a livello individuale, ma non cambia di fatto il destino dell'Impero stesso. La Roma antica deve cedere il passo alla Roma cristiana, il male deve cedere all'ordine dell'amore. “La caduta, da cui non c'è scampo, è uno degli elementi costanti che costituiscono la psiche di Krasiński, che si muove costantemente nello spazio della sconfitta e percepisce la tragica fine della sua vita” (Barańska-Guz 2013: 78). Nella realtà ottocentesche della cultura polacca, l'immagine delineata in *Irydion* poteva essere interpretata simbolicamente. I lettori di Krasiński trattavano il dramma di una poetica della maschera, considerando la città antica come uno spazio surrogato per il racconto sul senso morale del destino delle nazioni del XIX secolo.

— — — — —

L'eccezionale fascino malinconico di Krasiński era rappresentato dal Colosseo. Il poeta scrive a K. Gaszyński il 21 novembre 1833: “[...] mi piacciono queste macerie, mi piace questo castigo che si è abbattuto sulla città eterna, la città dell’oppressione e della meschinità, dell’egoismo e della superfluità, in una parola su questa Roma, che era un abisso che divorava tutte le nazioni del mondo” (Krasiński 1971: 62). L’immaginazione del poeta era frenetica, ma non priva di un aspetto ottimistico: la caduta dell’antica Roma offriva la speranza della vittoria finale del cristianesimo e della sconfitta di un altro impero di meschinità, la Russia zarista. Egli sviluppò esplicitamente questo pensiero nella poesia *A Eliza*: “Leggi dalle macerie di questa Campagna di Roma / Che la Polonia non morirà!”. Qui troviamo la conferma della natura bipartita dell’immaginazione di Krasiński. Nella Polonia reale si sentiva umiliato in quanto figlio di un lealista al servizio dello zar e di un coniuge costretto a una relazione che non voleva, non poteva vivere. L’Italia pittoresca era molto più adatta come patria concreta, che offriva pace e sicurezza, ma vivendo lì, egli continuava a tornare con la mente alla Polonia. Era essa essere trasferita “nel regno dell’ideale messianico” (Barańska-Guz 2013: 80).

La corrispondenza di Krasiński del 1848 rivela una diversa formula di vita a Roma – scritta con grande impegno e a molti destinatari, mostra il conte in un ruolo diverso rispetto al passato: “un uomo preoccupato per i tempi in cui doveva vivere” (Dorota 2019: 86). In quel periodo si incontrarono in città molti polacchi, tra cui A. Mickiewicz e Cyprian Norwid. Discutevano per ore su quale parte prendere. Mickiewicz riponeva le sue speranze nel campo democratico e unificatore, mentre Krasiński sceglieva l’opzione conservatrice, teneva colloqui con i diplomatici e difendeva Papa Pio IX. Ciò non significa che fosse un aristocratico incallito, incapace di comprendere le ragioni della plebe, ma era molto favorevole a un modo pacifico di raggiungere gli obiettivi e a un’etica dell’azione politica. Per lui la rivoluzione era decisamente immorale. Inoltre, pur non essendo un cattolico ortodosso, la religione come atteggiamento e tradizione rimaneva per lui il fondamento della civiltà cristiana. Con preoccupazione osservava tra la gente uno stato di euforia che si stava trasformando in caos, a suo avviso, imprevedibile. Forse questo portò Krasiński a superare il confine tra osservatore e partecipante attivo agli eventi. Va aggiunto che la famosa Allocuzione del Papa *Non semel* del 29 aprile, che rifiutava la guerra con l’Austria auspicata dagli italiani, suscitò la sua disapprovazione – Krasiński era indignato per il mancato apprezzamento da parte del Papa della volontà di libertà del popolo.

4.3. Napoli

Un altro luogo importante nella vita di Krasiński, anche se certamente non di portata universale come Roma, è stata Napoli. Il poeta vi giunse per la prima volta l’8 marzo 1835. Ancora innamorato di J. Bobrowa, nelle lettere a lei indirizzate descriveva la magnificenza del Golfo di Napoli. L’ammirazione per la natura locale compare anche in altri scambi epistolari. È chiaro che il poeta era incantato dalla pittoresca città e dai suoi dintorni. Fu a Napoli, il 24 dicembre 1838, che Krasiński incontrò la sua musa Delfina, chiamata anche Dially. Da quel momento in poi, tornò in città con grande regolarità per ritrovare la gioia di vivere al suo fianco. Tra il 1839 e il 1843 visitò Napoli otto volte. Secondo T. Wilkoń, Krasiński

non descriveva direttamente i panorami del Sud nelle sue poesie; di solito essi facevano da sfondo a esperienze amorose o erano intrecciati a estasi visionarie. Nelle lettere, soprattutto a Delfina, troviamo più voci quasi estatiche: “[...] sotto l’azzurro, nell’azzurro, tra il mare, i raggi del sole, tra il calore vulcanico, con te, con quella luna di diamante in alto, con quelle stelle luminose e senza nuvole [...]”. (Kraśiński 1975: 277). Queste immagini idilliache, tuttavia, sono accostate nelle note a passaggi altrettanto numerosi che rivelano la già segnalata immaginazione catastrofica e malinconica del poeta. Kraśiński poteva scrivere acutamente: “Questo sole è così insolentemente, così furiosamente luminoso, che porta un po’ di veleno nella mia anima. Una specie di tristezza speciale mi ha sempre attanagliato a Napoli [...]” (Kraśiński 1991: 386). Oppure: “Una città maledetta – spoglia come un deserto, senza ombra, senza riparo, senza casa, rumorosa come un corridoio di scuola dove fustigano gli alunni, inquieta e tuttavia inanimata e stupida” (Kraśiński 1973: 98). La vista del Vesuvio gli ricordava che Napoli era “un paradiso umano alle soglie dell’inferno” (Kraśiński 1991: 280), Pompei non faceva che confermarlo. Gli è capitato anche di vedere la gente di Napoli con occhio molto critico: “c’è qualcosa di poco virile nello sguardo di questo popolo, debole come l’infanzia, orrendo come la corruzione e la decadenza – la loro allegria è una pagliacciata [...]” (Kraśiński 1973: 97). Molti studiosi confermano che l’atteggiamento di Kraśiński nei confronti dell’ambiente napoletano era quantomeno dualistico e soggetto a cambiamenti a seconda delle emozioni che provava nei confronti della Potocka o dello stato di salute del poeta (Wilkoń 2006: 67). Sembra che un’immagine così contraddittoria e non ovvia di Napoli e dei suoi dintorni si adattasse alla personalità complessa, nevrotica e disarmonica dello scrittore.

Stanisław Piekut, seguito da A. de Carlo, ha giustamente sottolineato che Kraśiński in Italia era più interessato alla storia e alla natura, spesso subordinate a un’astratta riflessione storiografica, che alle vicende contemporanee della società italiana, con la quale non fu emotivamente legato (de Carlo 2021: 16). Anche A. Nawarecki, analizzando la percezione romantica del vulcano napoletano, riconobbe questa tendenza del poeta e commentò un po’ ironicamente: “È un’arte veramente polacca: guardare il Vesuvio e la terra vulcanica e pensare allo spirito della propria nazione, e persino parlare con gli spiriti polacchi” (Nawarecki 2007: 25).

È da poco disponibile la traduzione italiana dell’eccezionale dramma di Kraśiński *Nie-Boska komedia* [La commedia non divina], a cura di Giovanni Pampiglione. Fortunatamente, anche un’opera notevole come l’epistolario di Kraśiński, è stata tradotta in italiano dalla studiosa milanese di lingua polacca I. Dorota, che da anni si occupa della ricerca sull’opera di questo romantico.

Dorota ha pubblicato sei volumi della corrispondenza italiana di Zygmunt Kraśiński presso il Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia:

1. *Lettere dall’Italia. Il Sud*, Moncalieri 2008;
2. *Lettere dall’Italia. Viaggi giovanili*, Moncalieri 2009;
3. *Lettere dall’Italia. Roma. Lettere a Delfina Potocka*, Moncalieri 2011;
4. *Lettere dall’Italia. Roma. Lettere agli amici*, Moncalieri 2011;
5. *Testimonianze poetiche del ’48*, Moncalieri 2011;
6. *Riflessi inediti del Risorgimento nelle lettere dall’Italia*, Moncalieri 2018.

5. Conclusioni

È difficile proporre una formula breve che riassume in modo sintetico, ma senza semplificazioni, i legami culturali e letterari con l'Italia dei tre autori romantici qui citati. Ognuno di loro era una personalità straordinaria, ognuno aveva un temperamento diverso, esperienze giovanili diverse e priorità diverse per il futuro. Anche il loro modo di intendere i propri doveri nei confronti della poesia e della nazione era diverso. Tutto ciò creava un filtro specifico per vedere e interpretare la realtà italiana. Credo tuttavia che non sia errato affermare che ciò che accomunava Mickiewicz, Słowacki e Krasiński in Italia era la loro inclinazione verso la filosofica storia, nonché il pensiero della patria che li accompagnava costantemente.

Bibliografia

- Barańska-Guz M., 2013, *Rzym i Warszawa w podróżach Zygmunta Krasińskiego*, [in:] A. Kołos, T. Ewertowski, K. Szmid (a cura di), *Geografia wyobrażona w literaturze polskiego romantyzmu*, Poznań: Pracownia Humanistycznych Studiów Interdyscyplinarnych UAM, pp. 75–86.
- Brahmer M., 1980, *Pod urokiem Wenecji*, [in:] m. Brahmer, *Powinowactwa polsko-włoskie: Z dziejów wzajemnych stosunków kulturalnych*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, pp. 206–236.
- Czajkowski M., 2017, *Marsz, marsz, Dąbrowski*, “Mówią Wieki”, quad. 11, pp. 62–65.
- De Carlo A.F., 2020, *W cieniu Wezuwiusza. O ambiwalentnym wizerunku Neapolu w twórczości Zygmunta Krasińskiego*, [in:] J. Ławski, M. Burzka-Janik (a cura di), *Literackie podróże do wnętrza Ziemi*, Białystok – Opole: Ośrodek Badań Europy Środkowo-Wschodniej, pp. 75–92.
- De Carlo A.F., 2021, *Miasto o wielu twarzach. Obraz Neapolu w twórczości Zygmunta Krasińskiego*, [in:] M. Jochemczyka, M. Piotrowiak, A.F. De Carlo (a cura di), *Trans-misje. polsko-włoskie relacje w literaturze, kulturze i języku tom jubileuszowy ofiarowany Profesor Janinie Janas*, Warszawa: Wydawnictwo IBL, pp. 15–32.
- Dorota I., 2006, *Hrabia Zygmunt i “Królowa mórz”*. *Wenecja w epistolografii Zygmunta Krasińskiego*, “Studi Slavistici”, vol. 3, pp. 99–114.
- Dorota I., 2019, *Wokół rzymskiej sprawy Zygmunta Krasińskiego na podstawie niepublikowanych listów (1848–1852)*, [in:] J.M. Ławski, M. Burzka-Janik (a cura di), *Krasiński. Żywioły kultury, żywioły natury. Studia*, Białystok: Temida 2, pp. 73–88.
- Jaworska K., 1997, *Mazurek Dąbrowskiego*, “Polonia Włoska”, quad. 4 (5), pp. 16–17.
- Kowalczykowska A., 2003, *Juliusz Słowacki*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Krasiński Z., 1963, *Listy do ojca*, elaborazione e introduzione S. Pigoń, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Krasiński Z., 1971, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, elaborazione e introduzione Z. Sudolski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Krasiński Z., 1973, *[Dziennik sycylijski]*, [in:] P. Hertz (elaborazione), *Dzieła literackie*, vol. 3, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Kraśński Z., 1975, *Listy do Delfiny Potockiej*, elaborazione e introduzione Z. Sudolski, vol. 1, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kraśński Z., 1988, *Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego*, elaborazione e introduzione Z. Sudolski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kraśński Z., 1991, *Listy do różnych adresatów*, elaborazione e introduzione Z. Sudolski, vol. 1, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Krzastek T., Żak A.C., 1997, *Z ziemi włoskiej do Polski. W 200 rocznicę powstania Legionów Polskich i Mazurka Dąbrowskiego*, Warszawa: Marrow S.A. Autorska Agencja Promocji, pp. 5–44.
- Litwornia A., 2005, *Rzym Mickiewicza. Poeta nad Tybrem 1829–1831*, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Łukasiewicz J., 1996, *Mickiewicz*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Maver G., 1988, *Mickiewicz (i Włochy)*, [in:] A. Zieliński (selezione, traduzione e introduzione), *Literatura polska i jej związki z Włochami*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, pp. 317–414.
- Maver G., 1988, *Pod urokiem Słowackiego*, [in:] A. Zieliński (selezione, traduzione, elaborazione), *Literatura polska i jej związki z Włochami*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, pp. 192–316.
- Mickiewicz A., 1865, *Literatura słowiańska wykładana w kolegium francuskim*, trad. F. Wrotnowski, Poznań: Księgarnia J. K. Żupańskiego.
- Nawarecki A., 2007, “*Nasz naród jak lawa*”: romantycy polscy pod Wezuwiuszem, [in:] T. Sławek, A. Wilkoń, Z. Kadłubek (a cura di), “*Genius loci*” w kulturze europejskiej: *Kampania i Neapol: szkice komparatystyczne*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, pp. 9–26.
- Odyniec A.E., 1876, *Listy z podróży*, vol. 3, Warszawa: nakład Gebethnera i Wolffa.
- Odyniec A.E., 1878, *Listy z podróży*, vol. 4, Warszawa: nakład Gebethnera i Wolffa.
- Pawlak D., 2001, *La lingua italiana a Vilna ai tempi del giovane Mickiewicz*, [in:] A. Ceccherelli, L. Marinelli, M. Piacentini, K. Żaboklicki (a cura di), *Per Mickiewicz. Atti del Convegno Internazionale nel bicentenario della nascita di Adam Mickiewicz*, Varsavia – Roma: Upowszechnianie Nauki-Oświata “UN-O”. Sp. z o.o., pp. 244–252.
- Płaszczewska O., 2003, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*, Kraków: Universitas.
- Płaszczewska O., 2004, *Włoskie przekłady Juliusza Słowackiego*, Kraków: Universitas.
- Płaszczewska O., 2010, *O (nie)przekładalności Słowackiego*, [in:] M. Korytowska (a cura di), *Ja – poeta: Juliusz Słowacki*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, pp. 183–203.
- Słowacki J., 1979, *Listy do matki*, [in:] Z. Krzyżanowska (elaborazione), *Dzieła wybrane*, vol. 6, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Ślaski J., 2001, *Il cammino del giovane Mickiewicz verso la letteratura italiana*, [in:] A. Ceccherelli, L. Marinelli, M. Piacentini, K. Żaboklicki (a cura di), *Per Mickiewicz. Atti del Convegno Internazionale nel bicentenario della nascita di Adam Mickiewicz*, Varsavia – Roma: Upowszechnianie Nauki-Oświata “UN-O”. Sp. z o.o., pp. 229–243.

- Wilkoń T., 2006, *Nimfy oko błękitne – obrazy Neapolu w poezji polskiej XIX i XX w.*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Windakiewicz S., 1927, *Słowacki we Włoszech*, „Przegląd Współczesny”, quad. 22, pp. 45–56.
- Windakiewicz S., 1931, *Włoszczyzna Mickiewicza*, „Przegląd Współczesny”, quad. 110, pp. 381–399.

Bibliografia complementare

- Bersano Begey M. e M., 1949, *La Polonia e l'Italia. Saggio bibliografico 1799–1948*, Torino: Rosenberg e Sellier.
- Biliński B., 1960, *Kwerenda pustelnicza. Ze Słowackim na Wezuwiuszu*, „Nowa Kultura”, quad. 3, p. 17.
- Biliński B., 1991, *Kapitoński laur Adama Mickiewicza*, „Blok-Notes Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza”, quad. 10, pp. 155–176.
- Cartocci A., 2022, *Da Roma a Roma. La legione Polacca e la Repubblica Romana del 1849*, Roma: Stacja Naukowa PAN w Rzymie.
- Dambek Z., [online], *Pompeje*, Atlas Polskiego Romantyzmu, NPLP IBL, <https://nplp.pl/artukul/pompeje/> (accesso: 15.06.2025).
- Dernałowicz M., 1985, *Adam Mickiewicz*, Warszawa: Wydawnictwo Interpress.
- Ewertowski T., 2013, *Rzym wyobrażony w wierszach Juliusza Słowackiego, Józefa Bohdana Zaleskiego i Zygmunta Krasińskiego*, [in:] A. Kołos, T. Ewertowski, K. Szmid (a cura di), *Od Syberii po Amerykę. Geografia wyobrażona polskich romantyków*, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, pp. 57–74.
- Jaworska K., 2011, *Per la nostra e la vostra libertà. I polacchi nel Risorgimento italiano*, Torino: Mostra storica <https://iris.unito.it/retrieve/e27ce426-d12d-2581-e053-d805fe0acbaa/Per%20la%20nostra%20e%20la%20vostra%20libert%C3%A0.pdf> (dostęp: 16.06.2025).
- Kowalczyk J.R., 2022, *Józef Wybicki, „Mazurek Dąbrowskiego”*, <https://culture.pl/pl/dzie-lo/jozef-wybicki-mazurek-dabrowskiego> (accesso: 16.06.2025).
- Kowska-Tylusińska A., 2005, *Wielcy kaznodzieje wolności, Mickiewicz i Mazzini. Braterstwo idei i czynów*, „Przegląd Humanistyczny”, quad. 49/6, pp. 13–22.
- Lewak A., 1924, *Mickiewicz e Mazzini*, „Rivista di Cultura”, vol. 10, quad. 6–7, pp. 240–243.
- Marchesani P., 1971, *Krasiński in Italia*, „Aevum”, quad. 5/6, pp. 464–490.
- Maślanka J., 1990, *Episodio italiano nella biografia di Adam Mickiewicz e il suo manoscritto „bolognese”*, [in:] S. da Fanti (a cura di), *Munera polonica et slavica Ricardo Casimiro Lewanski oblata*, Udine: Illeo, pp. 173–184.
- Maver G., 1924, *Adam Mickiewicz alla Gioventù d'Italia*, „Rivista di Cultura”, vol. 10, quad. 6–7, pp. 191–292.
- Maver G., Żmigrodzka M., Meriggi B., Biliński B., 1961, *Juliusz Słowacki. Nel 150° anniversario della nascita*, Roma: A. Signorelli.
- Mazzini G., 1939, *Lettere Slave*, pref. F. Canfora, Bari: Laterza.
- Méyet L., 1903, *Słowacki we Florencji. Z nieznanych pamiątek*, „Tygodnik Ilustrowany”, quad. 48, pp. 947–948.

- Mickiewicz W., 1921, *Legion Mickiewicza. Rok 1848*, Kraków: W.L. Anczyc.
- Nadana-Sokołowska K., [online], *Sycylia*, Atlas Polskiego Romantyzmu, NPLP IBL, <https://nplp.pl/artukul/sycylia/> (accesso: 15.06.2025).
- Nawarecki A., [online], *Wezuwiusz i Pompeje*, Atlas Polskiego Romantyzmu, NPLP IBL, <https://nplp.pl/artukul/wezuwiusz/> (accesso: 15.06.2025).
- Pachoński J., 1972, *Jeszcze Polska nie zginęła. W 175-lecie powstania polskiego hymnu narodowego*, Gdańsk: Gdańskie Towarzystwo Naukowe.
- Piekut S., 1959, *Sigismondo Krasiński e l'Italia del Risorgimento*, [in:] L. Pacini Savoj, N. Minissi (a cura di), *Annali. Sezione slava*, vol. 2, Napoli: Istituto universitario orientale, pp. 183–199.
- Piekut S., 1962, *Zygmunt Krasiński and Italy*, “The Polish Review”, vol. 7, nr 2, pp. 97–104.
- Pietrzak-Thébault J., 2023, “*Ai Fratelli Polacchi*” – poetyckie świadectwa pobytu Legionu Mickiewicza we Włoszech, “Colloquia Litteraria”, quad. 34 (1), pp. 35–58. <http://doi.org/10.21697/cl.2023.34.1.3>
- Płaszczewska O., 2001, “*O ziemio włoska!...*” – liryczna Italia Zygmunta Krasińskiego, [in:] G. Halkiewicz-Sojak, B. Burdziej (a cura di), *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, Toruń: Wydawnictwo UMK, pp. 325–337.
- Rymkiewicz J.M., Siwicka D., Witkowska A., Zielińska M., 2001, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa: Wydawnictwo Horyzont.
- Sekuła A., [online], *Koloseum*, Atlas Polskiego Romantyzmu, NPLP IBL, <https://nplp.pl/artukul/koloseum/> (accesso: 15.06.2025).
- Sławek T., Wilkoń A., Kadłubek Z. (a cura di), 2007, “*Genius loci*” w kulturze europejskiej: *Kampania i Neapol: szkice komparatystyczne*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Sokołowski M., [online], *Wenecja*, Atlas Polskiego Romantyzmu, NPLP IBL, <https://nplp.pl/artukul/wenecja/> (accesso: 15.06.2025).
- Sudolski Z., 1997, *Krasiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa: “Ancher”.
- Śniedziwski P., [online], *Rzym*, Atlas Polskiego Romantyzmu, NPLP IBL, <https://nplp.pl/artukul/rzym/> (accesso: 15.06.2025).
- Tomassucci G., 2001, *La scoperta di Mickiewicz in Italia: un mito letterario? Il caso della critica democratica in Toscana [1830–1846]*, [in:] A. Ceccherelli, L. Marinelli, M. Piacentini, K. Żaboklicki (a cura di), *Per Mickiewicz. Atti del Convegno Internazionale nel bicentenario della nascita di Adam Mickiewicz*, Varsavia – Roma: Upowszechnianie Nauki-Oświata “UN-O”. Sp. z o.o., pp. 253–267.
- Witkowska A., 1991, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Zarzycki J., 2022, *Słowacki w Italii, Italia Słowackiego*, <https://culture.pl/pl/artukul/slowacki-w-italii-italia-slowackiego> (accesso: 17.05.2025).
- Zieliński J., [online], *Florencja*, Atlas Polskiego Romantyzmu, NPLP IBL, <https://nplp.pl/artukul/florencja/> (accesso: 15.06.2025).
- Zieliński J., 2000, *SzatAnioł. Powiklane życie Juliusza Słowackiego*, Warszawa: Świat Książki.
- Żurawska J., 2002, *Włoskie przekłady “Pana Tadeusza”*, [in:] J. Żurawska, *Między Gryzeldą a Grażyną. Studia i szkice polsko-włoskie*, Katowice: “Śląsk” Wydawnictwo Naukowe.

■ **Maria Berkan-Jabłońska**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-7137-6094>
■ maria.berkan@uni.lodz.pl
■

Włoskie doświadczenia Cypriana Norwida (1821–1883) i Teofila Lenartowicza (1822–1893)

1. Informacje wstępne o Cyprianie Norwidzie – 2. Pobyty Norwida we Włoszech – 3. Wątki włoskie w twórczości Norwida – mit Italii – 4. Włoszczyzna Norwida – 5. Recepcja i przekłady – 6. Teofil Lenartowicz – informacje wprowadzające – 7. Pierwsze lata T. Lenartowicza we Włoszech – 8. *Album włoskie* – 9. Rzeźbiarstwo – Lenartowicz w poszukiwaniu nowej drogi – 10. Akademia Literatury i Historii Polskiej i Słowiańskiej im. Adama Mickiewicza w Bolonii. Wykłady o literaturze słowiańskiej – 11. Ostatnie lata. Zainteresowanie Lenartowiczem we Włoszech – 12. Podsumowanie. Norwid – Lenartowicz: przyjaciele pomimo różnic

1. Informacje wstępne o Cyprianie Norwidzie

Cyprian Norwid to jeden z najwybitniejszych twórców XIX w., poeta trzeciego pokolenia romantyków, zachowujący znaczny dystans wobec osiągnięć swoich poprzedników. O jego szczególnym miejscu w polskiej historii literatury decyduje zarówno biografia (debiutował w 1840 r., zmarł dopiero w 1883 r., gdy idee romantyczne dawno już wygasły), jak i innowacyjna poetyka oraz program głębokiej intelektualnej odnowy poezji. Najbardziej znane utwory Norwida to poemat *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem* (1851) i niewydany za życia, ale starannie ułożony tom stu wierszy *Vade-mecum* (1865–1866). Poeta nie tylko wyjaśniał w nich, jakie obowiązki przypisuje literaturze w jej oddziaływaniu na jednostkę i zbiorowość, ale również realizował te zasady w swoich wierszach, stanowiących niezwykle precyzyjną całość semantyczną, formalną i językową, na dodatek wieloznaczną i ironiczną. Oryginalna na gruncie polskim była zwłaszcza wpisana w utwory Norwida koncepcja odbiorcy, który powinien podjąć świadomy dialog z poetyckim „ja” w procesie rozpoznawania prawdziwych wartości i w postawie współodpowiedzialności za etyczny kształt świata. Tak ambitne założenia sprawiały, że Norwid długo był odrzucany przez nieprzychylnego do podobnych wyzwań audytorium, a sam pisarz uznawany za autora trudnego lub wręcz niezrozumiałego. Jego dorobek obejmuje liryki, poematy, prozę fabularną i medytacyjną, dramaty i publicystykę. Równie bogata jest poświęcona mu literatura przedmiotu.

Norwid urodził się na Mazowszu, w centrum dzisiejszej Polski, w miejscowości Lasko-Głuchy; uczył się w Warszawie, gdzie debiutował jako poeta. W młodości był uważany przede wszystkim za zdolnego rysownika i rzeźbiarza – to właśnie te jego pasje artystyczne, obok chęci ucieczki z poddanej represjom carskiej stolicy Królestwa Polskiego, zdecydowały o pierwszym wyjeździe C. Norwida za granicę. *Gros* swojego życia spędził jednak w Paryżu, na emigracji, tylko na półtora roku przenosząc się z Europy do Ameryki. Do Polski już nie powrócił. Zmarł w przytułku, Domu św. Kazimierza, pogrążony w samotności, biedzie i chorobie.

2. Pobyty Norwida we Włoszech

Norwid kochał Włochy, znał je bardzo dobrze i świetnie się tam czuł. Odpowiadały mu ciepły, przyjazny klimat oraz zachowane mimo upływu wieków ślady dawnej cywilizacji i sztuki europejskiej. Niestety, w przeciwieństwie do innego romantyka – Zygmunta Krasińskiego, z którym poeta przyjaźnił się przez pewien czas, był ubogi i na częste pobyty w Italii nie było go stać.

Pierwszy raz wyjechał do Włoch w marcu 1843 r., aby szkolić się w rzeźbiarstwie. Zanim dotarł do Florencji, gdzie podjął studia pod kierunkiem Lorenza Bartoliniego i Luigiego Pampaloniego, przez kilka miesięcy pozostawał w Wenecji, skąd wyruszał na wycieczki do Werony, Vicenzy czy Ferrary. Wspominał później, że lubił czytać pisarzy w miejscach dla nich ważnych – Wergilego przy jego grobie, Dantego we Florencji, Byrona na morzu (*Odczyty o Słowackim, III*). Wenecja urzekła go swoim kolorytem i sztuką inną niż ta, do której przywykł, a którą poznawał w towarzystwie polskiego malarza Tytusa Byczkowskiego. Byczkowski, który utopił się na Lido (lub też popełnił samobójstwo, topiąc się), stał się bohaterem jednego z „weneckich” opowiadań Norwida, *Menego. Wyjątek z pamiętnika* (1850). To on miał wyrazić myśl, wokół której Norwid osnuł później podstawowe idee poematu *Promethidion* – jednego z najważniejszych traktatów o istocie polskiej sztuki narodowej: „nic tu nie zginęło, co prawdziwie piękne, bo to ma w sobie nieśmiertelności iskrę, miłość!” (Norwid 1980: 30). Ustami bohatera pisarz wyraził też nieoczywisty podziw dla lokalnej szkoły malarstwa, m.in. Veronesa, Tintoretta i Tycjana: „To rzecz dziwna! nie mogę tu jeszcze dojść ładu z wyrozumieniem tych arcydzieł starej szkoły weneckiej. Zaniechanie rysunku, którego by Cornelius nie przebaczył, dowolność w grze światła szczególniejsza, kompozycja jakby z ulic brana, a jednakże wielkie to są rzeczy! i niejednen Cornelius, ba! i zarozumiały sam Kaulbach, uczyć by się z tego dobrze mogli. Kto wie? – dodał w następstwie – może nas na Północy uczą jakoś inaczej” (Norwid 1980: 31). Według Marka Stanisza początkowo „[p]lastyczna wyobraźnia Norwida szczególnie często zwracała się ku włoskiemu światłu i kolorystyce” (Stanisz 2017: 82), eksplorując motywy przejrzystego błękitu nieba, zieleni cyprysów i srebrzystych fal. Podobna wizja idylli włoskiej, „w której przebywanie ma charakter mistycznej ekstazy” (Płaszczewska 2003: 307), powróciła w liryku *Italiam! Italiam!*, powstałym na przełomie 1845 i 1846 r. Poeta dał w nim wyraz swojej tęsknocie do najpiękniejszych dni życia, jakie spędził pod włoskim niebem. Nazywał je „dniami laurowymi”.

Pod latyńskich żagli cieniem,
 Myśli moja, płyn z aniołem,
 Płyn, jak kiedyś ja płynąłem:
 Za wspomnieniem – płyn spomnieniem...

Być może owo wspomnienie szczęścia wiązało się z początkiem miłości poety do Marii Kalergis, słynnej pianistki i *grande dame* ówczesnego świata, którą poznał we Włoszech i z którą zwiedzał południowe rejony Italii: Pompeje, Herkulanum, Sorrento, Neapol, Capri. Nieodwzajemnione uczucie z czasem odcisnęło bolesne piętno na życiu poety.

Podczas pobytu we Florencji Norwid odkrywał arcydzieła włoskiego średniowiecza i renesansu, ale z inspiracji Pampalonięgo zainteresował się również sztuką wczesnochrześcijańską i etruską. Dużo pracował nad rysunkiem, rzeźbą, grafiką. W styczniu 1845 r. zdecydował się opuścić Toskanię i przeniósł do Rzymu, krótko oglądanego po raz pierwszy w maju 1844 r. Wynajął tam mieszkanie i pracownię w okolicach Piazza Barberini, przy Quattro Fontane 17. Utrzymywał kontakty z wieloma artystami, bywał w słynnych kawiarniach Caffé Greco czy Caffé della Costanza, brał udział w życiu miejscowej Polonii. Zdaniem Bronisława Bilińskiego od pierwszego pobytu w Wiecznym Mieście Norwid poczuł się jego obywatelem – „duchowo nigdy już go właściwie nie opuścił” (Biliński 1973: 151). W poemacie *Promethidion* nieprzypadkowo wykorzystał palindrom Roma – Amor, był to utrwalony w słowie znak jego własnych uczuć:

O! Rzymie – ciebie że kiedyś kochano,
 W kodeksie jeszcze widzę barbarzyńskim,
 Którego krzyżem dotąd nie złamano,
 W akademickim języku latyńskim,
 W pofalszowanych Cezarach i w słowie
 Roma; to odwróć – Amor ci odpowie!

Podobnie w liście do Joanny Kuczyńskiej z 1862 r. potwierdzał swój symboliczny status: *Cyprianus Norwid / Polon[us] nat[us], / civis Romanus* (Karamucka 2019: 45). Ta deklaracja oznaczała zarówno wyjątkowe przywiązanie poety do Włoch, jak i przynależność do wspólnoty katolików pod władzą papieża. Norwid uważał bowiem, że po utracie własnego państwa stał się obywatelem rzymskim (Biliński 1980: 153). Magdalena Karamucka interpretuje te słowa, podobnie jak inne gesty utożsamiania się Norwida z antycznymi korzeniami miasta, jako „uznanie się przez poetę za obywatela rzymskiej przestrzeni kulturowej, duchowej” (Karamucka 2019: 54).

Z kilkumiesięcznym pobytem Norwida w Rzymie w 1845 r. i kolejnym, rozpoczętym w lutym 1847 i trwającym do początku 1849 r., wiązały się jego amatorskie zainteresowania archeologią. Antyczne ruiny, Koloseum, katakumby – sprzyjały refleksji nad przeszłością Europy, jej kultury, wiary, moralności. Miejsca te utrwał na wielu zachowanych do dziś rysunkach, grafikach i akwarelach, które świadczą o fascynujących go problemach filozoficznych, duchowych i estetycznych (*Album włoskie*). W studio przy via Felice (dziś via Sistina), wynajętym w 1847 r., pracował nad *Wizją nakolizejską*, czyli wielkim obrazem odtwarzającym ofiarę męczeńską chrześcijan. Tu też toczył niezliczone dyskusje z odwiedzającymi go malarzami, pisarzami, politykami, duchownymi – przedstawicielami polskiej elity intelektualnej. Wieczne Miasto, obok Pompejów, zajmowało dla Norwida, jak to ujął

— — — — —

Biliński, pozycję „pośrednika między starożytnym światem pogańskim a nowożytną cywilizacją chrześcijańską” (Biliński 1973: 193). Było też czymś więcej, jeśli przypomnieć słowa poety z jego korespondencji *Zarysy z Rzymu*, nadesłanej do krakowskiego pisma „Czas” w 1849 r. (nr 6–7): „Rzym to środek, punkt prawie w matematycznym rozumieniu – Rzym to owa kolumna na starożytnym forum, na której były zapisane odległości miast państwa, czyli świata... I tak już było przed Chrystusem [...]. A potem stało się podobnie, ale przez człowieka niebiańskiego, przez Krzyż, prawdę, męczeństwo; przez takie świętej krwi wylanie, że pomniki w niej wszystkie starego świata się ochrzciły [...].” (Norwid 1980: 386). W przekonaniu Stanisza była to perspektywa oglądu Wiecznego Miasta szczególnie ważna dla kogoś reprezentującego Słowiańszczyznę, a więc kulturę, jaka jest „jeszcze nieukształtowana w pełni”, jest „sferą nie-do-istnienia” (Stanisz 2017: 86), pozostaje w stanie dookreślania się.

W latach 1847–1848 Norwid był czynnym świadkiem politycznych wydarzeń włoskiego Risorgimento, w tym manifestacji po alokucji papieskiej z 29 kwietnia, zabójstwa ministra Pellegrino Rossiego i ataku na Kwirynał 16 listopada 1848 r. Jako tradycjonalista i zwolennik Piusa IX obserwował burzliwe republikańskie manifestacje z niepokojem, przekonany – czemu dał później wyraz na przykład w wierszu *Socjalizm* – że społeczny przewrót powinien być poprzedzony głębszą moralną odnową. A przecież przeżywał głęboko to, co widział, coraz lepiej pojmując zasadność części postulatów ludu, domagającego się poprawy swej sytuacji i wojny z Austrią. Warto podkreślić, że w Rzymie 1848 r. Norwid – najmłodszy z wielkich poetów romantycznych – spotkał najstarszego poetę, charyzmatycznego Adama Mickiewicza. Z szacunkiem, a może nawet podziwem obserwował jego starania o utworzenie polskiego oddziału i wysiłki podejmowane dla uzyskania poparcia papieża, ale z poglądami społecznymi i mistycznymi Mickiewicza nie zgadzał się, dlatego wykreślił się z listy członków Legionu. Współpracował natomiast z innym polskim poetą, Krasińskim, bardziej wówczas dzieląc jego konserwatywne stanowisko w ocenie rzymskich wypadków. Z nim też i kilkoma innymi Polakami uczestniczył w rozmowach z rzymskim trybunem Angelo Brunettim, zwanym Ciceruacchio, wykonał nawet jego portret. Wydarzenia włoskiej Wiosny Ludów utrwalił też Norwid w cyklu rysunków zatytułowanym *Awantury arabskie* (Muzeum Narodowe w Warszawie). Zdaniem Bilińskiego „Pod wpływem wypadków rzymskich poszerzał się coraz bardziej horyzont społeczno-ideowy poety, mimo jego konsekwentnego, ale też i niebezkrytycznego związania z Kościołem” (Biliński 1973: 189).

W styczniu 1849 r. Norwid pożegnał się z Italią na dobre, odtąd będzie o niej tylko marzyć. Wiesław Rzońca, analizując próby powrotu podejmowane przez poetę w latach 1876–1877, stwierdził: „Włochy – o czym dobitnie świadczy twórczość Norwida z okresu przytułku św. Kazimierza – były dla poety przestrzenią artystowskiego mitu. Paryż zaś pozostawał rodzajem, jeśli nawiązać do twórczości Charlesa Baudelaire’a, «piekła współczesności»” (Rzońca 2009: 184). Niezależnie od tego wyobrażenia, w grę wchodziły także: chęć ucieczki przed wierzycielami, nadzieja na poprawę zdrowia, wyobrażenie o niższych kosztach utrzymania, wreszcie casus znajomego z Warszawy, o którym dalej będzie mowa, Teofila Lenartowicza, który wedle sądu Norwida udanie radził sobie we Florencji. Niestety, na przeszkodzie wszystkim tym planom stanęła bieda, w jakiej poeta pozostawał – nigdy nie udało mu się zebrać dostatecznych funduszy na sfinalizowanie przeprowadzki.

3. Wątki włoskie w twórczości Norwida – mit Italii

W twórczości Norwida wątki włoskie są liczne i coraz częściej stają się przedmiotem badań literaturoznawców i historyków sztuki. Florenckie studia zaowocowały w 1845 r. rozprawą *O rzeźbiarzach florenckich (dziś żyjących)*, z Wenecją i Rzymem łączono przywoływaną już nowelę *Menego* (1850) i szkic *Zarysy Rzymu* (1848). Dodać można do tej listy jeszcze dramat fantastyczny *Zwolon* oraz wiersze i poematy, np.: *Dwa męczeństwa*, *Marmur-biały*, *W albumie*, *To rzecz ludzka!...*, *Psalm Wigilii*, *Do Józefa Bohdana Zaleskiego w Rzymie 1847*, *Amen*, [*Do mego brata Ludwika*], *Do władcy Rzymu*, *W Weronie*, *Pieśni społecznej cztery stron*, *Niewola*. Oczywiście szereg włoskich aluzji zawiera obszerna korespondencja poety prowadzona w trakcie pobytu we Włoszech. Nie mniej istotna jest pula dzieł Norwida, które nie powstały bezpośrednio w Italii, ale wyrosły z refleksji i przeżyć tu zainicjowanych, np. *Promethidion*, *Białe kwiaty*, *Quidam*, *Szczęсна*, *Tęcza* lub dramat *Cezar i Kleopatra*. We włoskich realiach rozgrywa się fabuła późnych nowel Norwida: *Bran-soletka* (Florencja), *Tajemnica lorda Singleword* (Wenecja), *Ad Leones!* (Rzym), *Stygmat* (Bagni di Lucca). Jest to więc materiał przekraczający ramy niniejszego tekstu, dlatego – zachęcając do samodzielnych lektur – omówię tu szerzej jeden liryk *W Weronie*.

Wiersz powstał najpewniej podczas drugiej bytności Norwida we Włoszech, choć poeta redagował go aż do roku 1873, drukując pod zmienionymi tytułami. W pierwszej redakcji został włączony jako improwizacja głównego bohatera Rogera do jednoaktowego dramatu z 1850 r. *Noc tysięczna druga*, której miejsce akcji określono jako fikcyjną miejscowość pod Weroną: Castel-Fermo. Liryk *W Weronie* odwołuje się do tradycji Szekspirowskiej, ale nadaje konkretnej historii miłosnej uniwersalne znaczenia. Na plan pierwszy wysuwa się symboliczny pejzaż włoski, z przejrzystym niebem po deszczu lub po burzy, w którym dochodzi do zjawiska opisanego, lecz niewyjaśnionego co do genezy. Oto „Łagodne oko błękitu – / [...] / gwiazdę zrzuca ze szczytu”. Oś kompozycyjną wiersza tworzą kontrastujące ze sobą interpretacje tego wydarzenia dokonywane z jednej strony przez cyprysy, z drugiej ludzi. Cyprysy, symbolizujące pożegnanie, odejście, pamięć, proponują odczytanie empatyczne. W ich ujęciu gwiazda uosabia „łzę” współczucia, a skoro przenika barierę grobu – śmierci, może też symbolizować przebaczenie. A zatem „oko błękitu” należałoby do porządku metafizycznego, który co prawda nie zmienia przeszłości, ale potwierdza wyższy sens ludzkiego cierpienia i uczuć. Ludzie, widzący wyłącznie kamienie spadające z nieba, czyli eliminujący wszelką duchowość i cudowność egzystencji, płacą za swój racjonalizm wysoką cenę. Ich świat, pozbawiony sensu i celu, nie daje nadziei na przyszłość. Bernadetta Kuczera-Chachulska proponuje odwróconą sekwencję lektury liryku: „od końca jakby – ci, którzy mówią uczenie, wiedzą najmniej, cyprysy zdecydowanie więcej, nad całością natomiast góruje, wprowadzone już na samym początku, *łagodne oko błękitu*, wiedzące najwięcej, może – wszechwiedzące?” (Kuczera-Chachulska 2019: 22). Wiersz *W Weronie* wyjątkowo skutecznie zaimplementowano w polskiej edukacji i jest od dekad analizowany przez uczniów każdej szkoły podstawowej. Tym samym trwa pamięć Polaków i o Norwidzie, i o Weronie.

Jako ciekawostkę można dodać, że z roku 1881 pochodzi krótki tekst prozą C. Norwida pt. *Estetyczne poglądy*, zawierający fikcyjną kartkę z pamiętnika niejakiego Kalasantego Gozdawy. Zwróciła na niego uwagę Olga Płaszczewska, podkreślając nietypowy dla poety

humorystyczno-satyryczny wydzwitek obrazka (Płaszczewska 2003: 135). Poeta skreślił tu kilkudzaniowy portret polskiego szlachcica, dla którego Włochy są nic nieznaczącym punktem na obowiązkowej trasie po Europie, realizowanej w celu spełnienia snobistycznych aspiracji córki. Trudno oprzeć się wrażeniu, że trafnie opisano tu pauperyzowanie się turystyki „włoskiej”. Oto fragment: „[...] dla córki mojej, która ma angielską guwernantkę, to zrobiłem, iż Włochy przejechałem i że byłem w Pompei (Pompeją nazywają miasteczko włoskie, które zgorzało, gdy z Wezuwiusza ogień zapuścił ktoś – a nazywają Pompeją, bo tam musiano pompować niemalo, żeby ugasić). Włocha nie tyle, co Sasa lubię, ale jest Włoch układny i zna się na ludziach – wszędzie, gdzie z żoną szliśmy, skakali z radości chłopcy i wołali: «Cielęca – Cielęca!», co znaczy w ich języku «Jaśnie wielmożni»” („za-pewne *e-ccelenza*” – dopisek autora jako wydawcy pamiątnika; Norwid 1980: 346). Dla autora *Vade-mecum*, który we Włoszech ustalał fundamenty swojej myśli moralno-ideowej oraz estetycznej, była to postawa nieakceptowalna.

4. Włoszczyzna C. Norwida

Czy Norwid znał język włoski? Na pewno tak, i to zdaje się płynnie, równie dobrze jak francuski. Według Anny Kozłowskiej poeta mógł uczyć się włoskiego jeszcze w Warszawie. Podczas pobytu w Italii na pewno dużo czytał w oryginale, lubił też wprowadzać do korespondencji zwroty włoskie oraz rozważać etymologię interesujących go wyrazów włoskich. Był to „przejaw charakterystycznej dla XIX-wiecznych elit italomanii, której przynajmniej częściowo poeta ulegał” (Kozłowska 2019: 67). Wiadomo, że znajomość włoskiego Norwid wykorzystywał do własnych prób translatorskich, np. w różnych okresach życia przekładał fragmenty *Jerozolimy wyzwolonej* Torquata Tassa, poezje Dantego Alighieriego, Michała Anioła Buonarrotiego, wybrane partie autobiografii Benvenuto Celliniego. Niektóre jego prace popularyzatorskie z zakresu sztuki były możliwe dzięki znajomości języka włoskiego, np. rozprawa *O rzeźbiarzach florenckich* (1845). Jak sugeruje Kozłowska, chwilami refleksje lingwistyczne prowadziły Norwida ku spostrzeżeniom socjologicznym: „autor *Promethidiona* kojarzył język włoski przede wszystkim ze skłonnością do okazywania radości i ważnością publicznej sfery życia [...]” (Kozłowska 2019: 69).

5. Recepcja i przekłady

Zdaniem Płaszczewskiej zainteresowanie Norwidem we Włoszech rozpoczęło się dopiero w połowie XX w. i z tego okresu pochodzą pierwsze przekłady jego poezji. Były one wynikiem akcji popularyzatorskiej podjętej przez oficerów Drugiego Korpusu Polskich Sił Zbrojnych, którzy pozostawszy po drugiej wojnie światowej we Włoszech, założyli w 1945 r. pismo „Iridion. Quaderni di cultura polacca” (Płaszczewska 2018: 143–144). Prawdopodobnie przekłady pomyślano jako uzupełnienie do tekstu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego *Guida essenziale della Polonia* i wybrane zostały z jego inspiracji. Tłumaczami takich utworów, jak: *Fortepian Szopena*, *Bema pamięci żałobny rapsod*, *Święty pokój*, *Daj mi wstążkę błękitną...*, *Jesień*, *W Weronie*, byli Angelo Maria Ripellino i Ettore Lo Gatto.

W 1966 r. na łamach „Tempo Presente” Ripellino dokonał korekty tych przekładów i dodał kilka nowych tytułów, np. *Trzy strofki, Ironia, Socjalizm, Lapidaria, Sieroctwo i Moja piosnka (I)*. Wybór poprzedzało wprowadzenie do biografii romantyka autorstwa Konstantego Jeleńskiego. Kolejną tłumaczką Norwida była Marina Bersano Begey. W 1965 r. przygotowała ona antologię *Le più belle pagine della letteratura polacca*, gdzie zamieściła wiersze *W Weronie* i *Bema pamięci żałobny rapsod*. Po tym czasie nastąpiła długa przerwa, aż do 1981 r., kiedy na fali wyboru Polaka-Papieża i strajków Solidarności ponownie zwrócono się ku poezji polskiej. Jak twierdzi Płaszczewska, edycja wierszy Norwida z 1981 r. wyrasta z zadziwienia tym, co działo się w Polsce, i próby zrozumienia sytuacji politycznej (Płaszczewska 2018: 153). Tom, składający się z 58 wierszy i dwóch nowel *Menego* i *Ad leones!*, przygotowali Silvano di Fanti i Giorgio Origlia. W 1983 r. ukazał się tom z tłumaczeniami nowel Norwida – w przekładzie Origlii, zaś w 1994 r. cztery prozy w tłumaczeniu Mariagrazii Pelai. Płaszczewska pewnie nadzieje wiąże z tłumaczeniami Paolo Statutiego, włoskiego sławisty mieszkającego na co dzień w Polsce, który udostępnia swe przekłady na blogu internetowym *Un'anima e tre ali – blog di Paolo Statuti*. „Jak się wydaje – ocenia badaczka – zabrakło w procesie poznawania twórczości Norwida we Włoszech elementu samodzielnego odkrywania jej na skutek zainteresowania legendą, otaczającą twórcę” (Płaszczewska 2018: 157). Nie bez wpływu na trudności translacyjne mają specyficzne właściwości jego poezji, o których była już wcześniej mowa. Norwid czeka zatem na swojego włoskiego pasjonata.

[Zob. filmy dokumentalne lub popularnonaukowe o Norwidzie, dostępne w internecie, np. https://www.youtube.com/watch?v=I6_fvLZqZIs; <https://www.youtube.com/watch?v=qEq0vzIRyTg>; zob. też nagrania piosenek do wierszy Norwida – najbardziej znane wykonania to:

- Czesław Niemen, *Bema pamięci żałobny rapsod*, <https://www.youtube.com/watch?v=Cg-kWs5p6Nk0>;
- Czesław Niemen, *Marionetki*, <https://www.youtube.com/watch?v=HyrhZXdJ27c>
- Wanda Warska, *W Weronie*, <https://www.youtube.com/watch?v=wsuRbAKgtF4>;
- M.M. Pospieszalscy, *Moja piosnka*, <https://www.youtube.com/watch?v=--IVMPGNnZMj>

6. Teofil Lenartowicz – informacje wprowadzające

Teofil Lenartowicz to kolejny polski poeta późnego romantyzmu. Od 1855 do 1893 r. mieszkał we Włoszech i przyczynił się znacznie do pogłębienia lub wzmocnienia relacji polsko-włoskich.

Urodził się na Mazowszu, w Warszawie, w rodzinie zubożałej szlachty. Dzieciństwo spędzał bez szczególnej kontroli rodziców, wśród natury i ludu, co na pewno wpłynęło na jego poetycką wrażliwość. Nieco później, podczas nauki (niezbyt zresztą gruntownej) i pracy urzędniczej, związał się z nieformalną grupą młodych pisarzy i patriotów, zwaną Cyganerią Warszawską. W ten sposób idee narodowe, demokratyczne i folklor znalazły swoje odzwierciedlenie w jego osobowości twórczej.

Lenartowicz szybko zyskał popularność wśród czytelników, którzy nadali mu miano „lirnika mazowieckiego”. Jego poezja odbierana była jako szczerza, rzewna, ludowa. Po

latach Maria Janion wiersze, takie jak np. *Duch sieroty*, *Lirenka*, *Złoty kubek*, nazwała „sierocymi” (Janion 1973: 87, 113). Pierwsze kierunki recepcji zaważyły na postrzeganiu całego dorobku Lenartowicza, niesłusznie spychając na dalszy plan inne, dojrzalsze propozycje literackie, m.in. z okresu włoskiego.

Represyjne rządy carskie w Królestwie Polskim po klęsce powstania listopadowego, obejmujące zaostrzoną cenzurę, stałą inwigilację społeczeństwa i rusyfikację, sprawiły, że pierwsze lata działalności literackiej i publicznej T. Lenartowicza, upływały zarazem w atmosferze niepokoju i stałego zagrożenia aresztowaniami. W efekcie poeta często musiał uciekać z Warszawy, szukając schronienia w innych zaborach, np. w Wielkopolsce lub Galicji. Natychmiast angażował się tam w kolejną działalność społeczną, np. prowadząc wykłady dla rzemieślników lub zasilając swoimi pracami czasopisma służące edukacji warstw niższych.

Ostatecznie Lenartowicz opuścił kraj w roku 1851, udając się najpierw do Brukseli, potem do Paryża, gdzie miał okazję poznać legendę polskiej poezji Adama Mickiewicza i odnowić warszawską przyjaźń z Cyprianem Norwidem. Do Polski powrócił tylko raz, w 1875 r., przyjmowany w Krakowie i okolicach uroczyście – przez jednych jako wierny przedstawiciel sprawy narodowej, przez innych (np. stronnictwo konserwatywne) jako epigon przebrzmiałej już poezji romantycznej.

7. Pierwsze lata T. Lenartowicza we Włoszech

Do Włoch Lenartowicz przybył z Paryża jesienią 1855 r. Najpierw zamieszkał w Rzymie, gdzie nawiązał kontakt z tutejszą Polonią. Prowadził edukację literacką polskiej młodzieży, a także podjął pierwsze studia rzeźbiarskie w pracowni Henryka Stattlera. Doskonale poznał miasto – gdy w 1858 r. Rzym odwiedził podróżujący po Italii wybitny pisarz Józef Ignacy Kraszewski, to właśnie Lenartowicz stał się jego przewodnikiem. Z czasem ich znajomość przekształciła się w przyjaźń. Korespondowali ze sobą aż do śmierci Kraszewskiego w 1887 r.

W 1860 r. Lenartowicz przeniósł się do Florencji i tam osiadł już na stałe. Znamy dwa jego florenckie adresy: Piazza della Croce al Trebbio 4 i Via Montebello 24, ale zdaniem Jana Nowakowskiego początkowo zmieniał adresy dość często (Nowakowski 1970: 15). W sumie na okres włoski przypada ponad czterdzieści lat życia Lenartowicza.

8 czerwca 1861 r., w kościele San Michele in Orto, 39-letni poeta ożenił się z 36-letnią Zofią Szymanowską, szwagierką Mickiewicza i uzdolnioną malarką, uczennicą Ary’ego Schaeffera. Ich związek był oparty bardziej na przyjaźni niż romantycznej miłości, jednak uchodził za udany. Niestety jedyny syn Jan zmarł we wczesnym dzieciństwie (podczas pobytu nad Morzem Tyrreńskim, w Antignano, gdy szukano dla niego wzmocnienia). Mimo że oboje Lenartowiczowie pracowali, małżeństwo borykało się z ogromnymi problemami finansowymi i zdrowotnymi. W końcu Zofia postanowiła szukać zamówień na wykonywane przez siebie portrety w Wielkopolsce. Wyjechała do kraju, gdzie w Miłosławiu, majątku zamożnych ziemian Mielżyńskich, umarła 8 lipca 1870 r. w wyniku ciężkiego zapalenia płuc. Osłabiona wieloletnią gruźlicą, nie poradziła sobie z chorobą. Po śmierci Zofii poeta nie ożenił się powtórnie, zawsze z czułością wspominał przedwcześnie zmarłą żonę.

8. *Album włoskie*

Lenartowicz kontynuował we Włoszech swą twórczość literacką. Jeszcze w 1857 r. wydał poemat *Gladiatorowie*, który został ostro potępiony w Paryżu przez znanego polskiego krytyka Juliana Klaczkę. Podyktowane sporami ideowymi zarzuty braku wiedzy o antyku i oskarżenia o idylliczny panslawizm odbiły się negatywnie na dalszej pracy autora. Mógł on jednak zawsze liczyć na życzliwe wsparcie przyjaciół w kraju, zwłaszcza Kraszewskiego. Wierny niepodległościowym ideałom wydał kilka zbiorów poetyckich w reakcji na napięcia w kraju i powstanie styczniowe, np. *Ze starych zbroic* lub *Echa nadwiślańskie*. Próbą poszerzenia tematów i środków artystycznego wyrazu był z kolei tomik *Album włoskie* z 1871 r., zbierający utwory powstałe w różnych momentach włoskich wędrówek.

Tom ten stanowił urozmaicony formalnie zapis więzi poety z przyrodą, sztuką, kulturą i ludem włoskim. Przywołajmy kilka tytułów z tego zbioru: *Tusculum*, *Łuk Tytusa*, *Porto Venere*, *Dziewczyna z Nemi*, *Rozczarowanie w Marino*, *Nettuno*, *Rybak*, *Inamorato*, *Spełnka*, *Lazaroni*, *S. Gemine*, *Na posąg Danta*. *Od Polski improwizacja*, *W Kartuzji Pizańskiej*, *Barka w kraju Danta*, *Felice Aliberi*, *Serenada*, *Madonna* itp. Lenartowicz odwoływał się w swoich wierszach zarówno do śladów pamięci o dawnym imperium rzymskim, jak i do sztuki ukochanego przez siebie renesansu. Patronem wielu wierszy był Dante, obok Tassa stawiany w rzędzie najbardziej podziwianych włoskich twórców. Nad tymi znakami dawnej świetności królowała w lirykach Lenartowicza wspaniała i wiecznie trwała natura. Wśród niej zaś toczyło się życie włoskiego ludu, który jest w tym tomiku chyba najważniejszym bohaterem zbiorowym (Nowakowski 1970: 46). Z sympatią poeta obserwował mieszkańców miast i miasteczek: marynarzy, rolników, lazaronów z Południa, dziewczyny włoskie... Podziwiał ich żywotność i siłę, współczuł ucisku i biedy. Oto fragment utworu stylizowanego na włoską canzonettę, która oddaje radość zabaw w podflorenckiej wiosce:

Saltarella

Słońce spada za gór grzbiety,
Poklaskają kastanjety.
Pod wystawą u gospody
Krąży winnej sok jagody.
Tam Foligno, a tu niżej,
Porzionkula i Asyży.
Za Asyży, niżej, dalej,
Słońce świeci w cichej fali,
Co ucieka za skał ściany;
Pod skałami domek znany,
Tu winnice, indziej gruzy,
Cienie czarnych wież Peruzy.
A przede mną u stóp góry,
Włoskiej ziemi tańczą córy,
A najzwinniej jedna z wielu,
Saltarella! saltarella

Zdaniem Magdaleny Bartnikowskiej-Biernat: „Z uwagi na zawartość treściową *Album włoskie* należy zaliczyć do gatunku albumów podróżniczych o wyjątkowej formie tomu poetyckiego – warto przypomnieć, że był to pierwszy w historii polskiej literatury zbiór w całości poświęcony ojczyźnie Dantego” (Bartnikowska-Biernat 2020: 61). Był to też „wyraz wdzięczności względem kraju, który udzielił mu gościny” (Nowakowski 1978: 9). Zarazem jednak, *Album włoskie* było „rodzajem wielkiej metafory ideowo-artystycznej, w której Italia nabierała cech pretekstu do wypowiedzi w sprawach najbliższych społeczności polskiej” (Nowakowski 1970: 47). W wyobraźni artysty na włoskie pejzaże i nastroje stale nakładały się obrazy zapamiętane z kraju. Charakterystycznym przykładem nostalgicznej tonacji zbioru, przełamywanej łagodną ironią, jest wiersz *Co we Włoszech, a co w Polsce* [wiersz w antologii]. Poeta kontrastuje w nim wspaniałą sztukę i architekturę Włoch z biedą polską, niedostatkiem talentów i arcydzieł, z cywilizacyjnym zacofaniem. Nie idealizując ojczyzny, Lenartowicz sygnalizuje przymierze z rodakami oparte na „miłości bratnich dusz”, na wspólnym systemie wartości i wspólnych emocjach, czego nie da się doświadczyć poza własnym kręgiem kulturowym.

9. Rzeźbiarstwo – Lenartowicz w poszukiwaniu nowej drogi

Pod wpływem renesansowej sztuki Italii, ale i w przekonaniu, że z poezji nie da się zarobić na życie, Lenartowicz zajął się rzeźbiarstwem. Szkolił się wpierw w Rzymie, a potem we Florencji u Enrico Pazziego. To właśnie ta dziedzina dość szybko przysporzyła mu uznanie po włoskiej stronie. Pisano o Lenartowiczu na łamach „Journal de Florence”, że inspirował się sztuką Lorenza Ghibertiego, „nie naśladuje go jednak... Tworzy on samodzielnie, a wyobraźnia poetycka szczęśliwie go w tym zasila; prawdziwi artyści są zawsze poetami, bez względu na to, czy piszą wiersze, czy nie...” (Dackiewicz 1978: 163). Oprócz Ghibertiego do mistrzów podziwianych przez Polaka należeli także Benozzo Gozzoli, Donatello i nade wszystko Cellini. Jedną z prac Lenartowicza *Głowa św. Jana Chrzciciela na misie Herodiady* uzyskała srebrny medal na wystawie w Wiedniu, zaś *Prorok Samuel* był wystawiony we florenckiej Akademii Sztuk Pięknych. Wśród innych jego dzieł można wymienić m.in. relief na drzwiach grobowca Zofii z Kickich Cieszkowskiej w kościele Santa Croce we Florencji, płaskorzeźbę przedstawiającą śmierć Stanisława Becchiego, pułkownika artylerii włoskiej, zabitego w Polsce w trakcie insurekcji styczniowej (na dziedzińcu tej świątyni), medaliony z podobiznami m.in. Kraszewskiego, Juliana Ordona, Teodozji Dzieduszyckiej, a także kameralne figury i popiersia np. Mickiewicza, Józefa Bohdana Zaleskiego, Kazimierza Brodzińskiego czy Dantego Alighieriego. Spora część z jego prac zaginęła.

Mimo wielu pozytywnych ocen Lenartowicz z trudem zdobywał nabywców na swoje dzieła. Wiązało się to z jego upodobaniem do płaskorzeźby oraz „niejednolitością stylu artystycznego” (Bartnikowska-Biernat 2020: 154). Reprezentował trudny w recepcji nurt rzeźbiarstwa narodowego w treści i głęboko symbolicznego w formie.

10. Akademia Literatury i Historii Polskiej i Słowiańskiej im. Adama Mickiewicza w Bolonii. Wykłady o literaturze słowiańskiej

W roku 1879 Lenartowicz został zaproszony przez Domenica Santagatę, profesora Uniwersytetu w Bolonii, do współtworzenia Akademii Literatury i Historii Polskiej i Słowiańskiej im. Adama Mickiewicza. Do 1885 r. przeprowadził w jej ramach 43 wykłady z zakresu historii literatur słowiańskich, z naciskiem na literaturę oraz kulturę polską. W tym czasie oczywiste było przekonanie, że Lenartowicz podejmuje rolę ambasadora polskiej kultury na wzór Mickiewicza jako profesora Collège de France. Z listów do Kraszewskiego można wywnioskować, że bardzo zależało mu na porozumieniu z młodzieżą włoską i cieszył się, że „głośno manifestowała swoje dla Polski uczucia i pogardę dla tyranów” (Dackiewicz 1978: 171). Wykłady były dla poety wyzwaniem, wymagały stałego dokształcania i sprowadzania pomocy naukowych z kraju – Lenartowicz cieszył się więc z nich i lękał jednocześnie. Ponownie zwierzał się Kraszewskiemu:

Per Bacco, e un afera serio, ale słowo się rzekło, chłopaki się poruszyły (italskie), dalej, braciszku! Już coś około 30 kart nagrzmociłem, a wszystko, panie, po włosku, ale kiepsko, bo to nie swój język, i chociaż chłopaki krzyczą: więcej, więcej – strach okrutny po łopatkach chodzi. Profesory prawa międzynarodowego, lingwiści, orientaliści, poetowie starzy przycisnęli do serca mazowieckiego schowanka, tak że mi się zdawało, iż jestem w Warszawie; i wina, i kawy mi kupili, i książki podarowali, więc mi to dodało, panie, kurażu (*Korespondencja. Kraszewski, Lenartowicz* 1963: 337).

Swoje prelekcje Lenartowicz postrzegał jako misję, u której podstaw leżała „ambicja zapoznania Włochów z bogactwem kultury polskiej i jednocześnie wzbudzenia w słuchaczach przekonania o niesprawiedliwości historycznej, której naród polski doświadcza [...]” (Woźniakiewicz-Dziadosz 2015: 399). Często podkreślał, że powstania i konspiracyjne ruchy w Polsce są częścią wspólnej walki o wolność, tym samym odwoływał się do nastrojów i doświadczeń Włochów. Wykłady nie były utrzymane w klasycznym stylu naukowym, ale operowały retoryką wzniosłości, patosu i emocjonalnej perswazji. Lenartowicz mówił bardzo dobrze po włosku, z wielkim zaangażowaniem, ekspresyjnie i uczuciowo. Bartnikowska-Biernat odnalazła ostatnio wiele świadectw prasowych i korespondencyjnych, które wskazują, że poeta, choć nie był zawodowym wykładowcą, spełnił z naddatkiem pokładane w nim nadzieje (Bartnikowska-Biernat 2021: 367–369). Traktowano go z szacunkiem i zainteresowaniem. W 1880 r. Annetta Ceccoli Gentili poświęciła mu bardzo pochlebny artykuł w czasopiśmie „La Donna”, przy okazji wymieniając nazwiska wielu przedstawicieli florenckiej inteligencji uczestniczących w wykładach, takich jak m.in.: Francesco Magni, Aurelio Saffi, Giuseppe Regaldi, Giosuè Carducci (Nowakowski 1978: 19–20). Otrzymał nawet od władz uniwersytetu tytuł profesorski, a od króla Włoch Order Korony Włoskiej, co bardzo go ucieszyło. Czuł się wreszcie potrzebny: „[...] nie przychodzę jako intruz wciśkający się z odczytami, lecz jako upoważniony przez króla” (Bigeleisen 1913: 134). Nie wielka część wykładów została opublikowana w tomie *Sul carattere della poesia polono-slava* w roku 1886. Ze względu na towarzyszące im obszerne cytaty z polskiej literatury, będące oryginalnymi tłumaczeniami Lenartowicza, Nowakowski nazwał tę publikację „pierwszą książką włoską o poezji polskiej” (Nowakowski 1978: 5). Polski przekład ukazał się dopiero

— — — — —

w 1978 r. w tłumaczeniu Joanny Ugniewskiej. Profesor Santagata miał dalsze plany utworzenia Katedry Literatur Słowiańskich na Uniwersytecie Bolońskim i przewidywał powierzenie jej kierownictwa Lenartowiczowi. Parlament włoski odrzucił jednak ten wniosek w 1883 r. Mimo to odczyty dotyczące zagadnień polsko-słowiańskich były kontynuowane w Bolonii – po Lenartowiczu prowadził je Stefan Buszczyński, a także Malwina Ogonowska.

11. Ostatnie lata. Zainteresowanie Lenartowiczem we Włoszech

Po śmierci żony Lenartowicz prowadził dość samotnicze życie, choć nie było pozbawione zaufanych przyjaciół, z którymi mógł dyskutować o sprawach polskich i międzynarodowych. Wśród nich znajdowało się wiele kobiet, np. Julia Jabłonowska, Jadwiga Straszewska, Henrietta z Dzieduszyckich Capelli, Julia Leonci. U tej ostatniej stołował się, narzekając niekiedy: „maccheroni al burro albolì risotto à la milanese. Zawsze to samo risotto, ach, Boże ty mój, wiecznie risotto” (Dackiewicz 1978: 176). Oczywiście nadal pisał, rzeźbił, czytał, spacerował. Podobno sąsiedzi mówili o nim: „E amico dei poveri genti” (Nowakowski 1970: 23).

Choć w latach 80. jego poglądy i estetyka były w kraju często traktowane jako epigońskie, miał też znaczących obrońców i wielbicieli. W 1887 r. po raz ostatni zobaczył się we Florencji z Kraszewskim, odwiedzali go także poeci młodszej generacji, m.in.: Kornel Ujejski i Maria Konopnicka. Z Konopnicką, z którą łączyły go silne więzi ideowe i estetyczne, korespondował wiele lat, wysyłał wiersze do redagowanego przez nią pisma „Świt”, w końcu w 1892 r. spotkali się osobiście podczas jej podróży do Włoch. Konopnicka poświęciła Lenartowiczowi wiele wierszy z cyklu *Echa florenckie*.

Warto na koniec przywołać jedno z opowiadań Giovanniego Papiniego pt. *Passato remoto*, z tomu ogłoszonego w 1948 r. we Florencji staraniem wnuczki autora, Anny Casini Paszkowskiej (córka Papiniego wyszła za Stanisława Paszkowskiego, syna Karola, właściciela kawiarni literackiej *Caffè Paszkowski*). W zbiorze tym znalazł się szkic zatytułowany *L'esule polacco*, niedawno przetłumaczony na język polski przez Małgorzatę Ślarzyńską. Papini opisał w nim moment swojego spotkania z Lenartowiczem w 1892 r., czyli na rok przed śmiercią poety, podczas zwyczajowego niedzielного spaceru, jaki odbywał z ojcem, florenckim rzemieślnikiem, ale i garybaldczykiem. Miał wówczas zaledwie jedenaście lat, niemniej dobrze zapamiętał przystojnego starszego pana z błyskiem w oku. Zapamiętał również jego słowa niechętnie bogaczom, a pełne miłości do ludu i przyrody; przyrody oglądanej podwójnie – w jej wariancie polskim i włoskim.

Te wasze laski z dąbczaków nie mają w sobie wspaniałości i tajemniczości lasów mojej Polski, lecz i tak niosą pocieszenie mojemu sercu i rozbudzają we mnie poezję (Ślarzyńska 2023: 108–109).

Dla Papiniego Lenartowicz był człowiekiem, który niezmiennie – mimo tylu lat spędzonych na obczyźnie – nosił w sercu miłość do swej ojczyzny i wierzył w obowiązki poety.

Mimo że Włosi doceniali działalność rzeźbiarską i popularyzatorską Lenartowicza, jego utwory poetyckie pozostawały i pozostają w cieniu innych polskich pisarzy. Jak dotąd ukazał się tylko jeden przekład jego wierszy, i to bardzo już dawny – był to ogłoszony we Florencji w 1871 r. zbiór: *Poesie polacche di Teofilo Lenartowicz recate in versi italiani* w tłumaczeniu Ettore Marcucciego.

12. Podsumowanie. Norwid – Lenartowicz: przyjaciele pomimo różnic

Norwida i Lenartowicza łączyły: wspólna generacja, warszawski debiut, emigrancki i samotniczy żywot, poniekąd na obrzeżach głównych nurtów literackich, rzeźbiarstwo i rysunek, które uprawiali obaj równolegle do poezji. W sensie prywatnym – życzliwa, choć niewolna od antagonizmów znajomość, podtrzymywana przez wiele lat w listach, która, zdaniem Marii Janion, odbijała „dialog idei poetyckich” (Janion 1972: 89). Poezja intelektualna, ironiczna i wymuszająca na czytelniku postawę krytycznej uważności w propozycji Norwida zderzała się z naturalnym, niewymuszonym, głęboko lirycznym odczuwaniem Lenartowicza. Ich ranga poetycka jest w historii literatury odmienna – Norwid w odbiorze współczesnym, po dekadach odrzucenia, okazał się niekwestionowanym rewelatorem poezji polskiej. Lenartowicz, chwalony w młodości, stopniowo zaczął być postrzegany jako kontynuator ludowości romantycznej i twórca anachroniczny. Norwidowi zawdzięcza wszakże lapidarną formułę swej twórczości, która staje się obecnie punktem wyjścia dla nowych odczytań jego spuścizny: „Dant na fujarce mokrej, wierzbowej” (Janion 1972: 104). W przeciwieństwie do badaczy zajmujących się ich dziełami, obaj poeci doskonale rozumeli: „że bez różnic tych poezja polska musiałaby stanąć w miejscu” (Janion 1972: 89).

Bibliografia

Norwid

- Biliński B., 1973, *Norwid w Rzymie*, [w:] M. Żmigrodzka (red.), *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 151–195.
- Halkiewicz-Sojak G., 2019, *Werona i Rzym jako „miejsca pamięci” w utworach Norwida*, [w:] E. Chlebowska, P. Chlebowski, Ł. Niewczas (red.), *Pod latyńskich żagli cieniem. Italia Norwida*, Lublin: Wydawnictwo KUL, s. 235–246.
- Karamucka M., 2019, *Wymiary Norwidowskiego zakorzenienia w Italii*, [w:] E. Chlebowska, P. Chlebowski, Ł. Niewczas (red.), *Pod latyńskich żagli cieniem. Italia Norwida*, Lublin: Wydawnictwo KUL, s. 45–56.
- Kozłowska A., 2019, *Norwid wobec języka włoskiego*, [w:] E. Chlebowska, P. Chlebowski, Ł. Niewczas (red.), *Pod latyńskich żagli cieniem. Italia Norwida*, Lublin: Wydawnictwo KUL, s. 57–71.
- Kuczera-Chachulska B., 2019, *Italia Norwida jako całość (z problemów estetyki teologicznej)*, [w:] E. Chlebowska, P. Chlebowski, Ł. Niewczas (red.), *Pod latyńskich żagli cieniem. Italia Norwida*, Lublin: Wydawnictwo KUL, s. 13–26.
- Norwid C., 1980, *Pisma wybrane*, t. 4, wybrał i objaśnił J. Gomulicki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Płaszczewska O., 2003, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*, Kraków: Universitas.
- Płaszczewska O., 2018, *Włoskie przekłady poezji Norwida*, „Studia Norwidiana”, t. 36, s. 141–164. <https://doi.org/10.18290/sn.2018.36-6>

- Rzońca W., 2009, *Norwida mit Italii*, „Prace Filologiczne. Seria Literaturoznawcza”, t. 57, nr 2, s. 183–192.
- Stanisz M., 2017, *Kraina Południa? Włochy Cypriana Norwida w perspektywie geopoetyki*, „Studia Norwidiana”, t. 35, s. 73–93. <http://dx.doi.org/10.18290/sn.2017.35-5>
- Zarzycki J., 2021, *Norwid w Italii, Italia Norwida*, <https://culture.pl/pl/artykul/norwid-w-italii-italia-norwida> (dostęp: 3.05.2025).

Lenartowicz

- Bartnikowska-Biernat M., 2020, *Teka florencka Teofila Lenartowicza. Wokół twórczości literackiej i rzeźbiarskiej*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Bartnikowska-Biernat M., 2021, *Teofil Lenartowicz jako wykładowca Akademii im. Adama Mickiewicza w Bolonii – na podstawie niepublikowanych źródeł Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo”, t. 11 (14), s. 365–375.
- Biegeleisen H., 1913, *Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieła w świetle nieznanej korespondencji poety*, Warszawa: nakł. Gebethnera i Wolffa.
- Dackiewicz J., 1978, *Romantyczni w Italii*, Warszawa: Iskry.
- Janion M., 1972, *Wiersze sieroce Lenartowicza*, „Pamiętnik Literacki”, t. 63/4, s. 87–115.
- Korespondencja. J.I. Kraszewski, T. Lenartowicz*, 1963, oprac. W. Danek, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kozioł P., Szubert P., 2002, *Teofil Lenartowicz*, <https://culture.pl/pl/tworca/teofil-lenartowicz> (dostęp: 13.06.2025).
- Lenartowicz T., 1870, *Album włoskie*, Lwów: Nakł. F. H. Richtera.
- Lenartowicz T., 1978, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, wstęp i oprac. J. Nowakowski, przekł. J. Ugniewska, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Nowakowski J., 1970, *Wstęp*, [w:] J. Nowakowski (wstęp i przypisy), S. Szwalbe (posłowie), *Spotkania nad Arnem. Konopnicka o Lenartowiczu*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, s. 5–52.
- Nowakowski J., 1978, *Od wydawcy*, [w:] J. Nowakowski (wstęp i oprac.), J. Ugniewska (przekł.), *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 5–32.
- Ślarzyńska M., 2023, *Polski wygnaniec. Teofil Lenartowicz w oczach Giovaniego Papiniego*, „Colloquia Litteraria”, t. 34, nr 1, s. 99–112 (tu: G. Papini, *Polski wygnaniec*, przekł. M. Ślarzyńska). <https://doi.org/10.21697/cl.2023.34.1.6>
- Woźniewska-Działak M., 2015, *Widnokrąg sprawy polskiej w świetle wykładów bolońskich Teofila Lenartowicza i Stefana Buszczyńskiego*, „Wiek XIX”, R. 8, s. 395–409.
- Woźniewska-Działak M., 2017, *L'orizzonte della questione polacca" alla luce delle lezioni bolognesi di Teofil Lenartowicz e Stefan Buszczyński*, [w:] L. Masi, E. Nicewicz-Staszowska, J. Pietrzak-Thebault i in. (red.), *Polska i Włochy w dialogu kultur*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW, s. 169–189.

Bibliografia uzupełniająca

Norwid

- Biliński B., 1971, *Cipriano Norwid, poeta romantico polacco al Caffè Greco e la sua novella Ad Leones!*, „Strenna dei Romanisti”, s. 35 i nn.
- Biliński B., 1972, *Rzymskie itineraria Cypriana Norwida*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 16, s. 1–33.
- Borowczyk J., 2007, *Rzym drugiego pokolenia romantyków. Podmiot i przeszłość w pismach Norwida, Lenartowicza oraz Klaczki (z Krasińskim w tle)*, [w:] I. Węgrzyn, G. Zajac (red.), *Emigranci, wygnańcy, wychodźcy...*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 91–114.
- Chlebowska E., Chlebowski P., Niewczas Ł. (red.), 2019, *Pod latyńskich żagli cieniem. Italia Norwida*, Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Karamucka M., 2014, *Rzymskie korespondencje Norwida*, „Studia Norwidiana”, t. 32, s. 99–115.
- Karamucka M., 2016, *Antyczny Rzym Norwida*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kondratowicz Ł., 1989, *Cyprian Norwid – rzeźbiarz. Szkic informacyjny*, „Studia Norwidiana”, t. 7, s. 63–82.
- Melbechowska-Luty A., 2001, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa: Wydawnictwo Neriton.
- Norwid C.K., 1966, *Poesie scelte. La mia canzone, A Verona, Autunno, In memoria di Bem. Rapsodia di requiem, Tre strofe, Santa pace, Ironia, Dammi il nastro celeste, Socialismo, Lapidaria (frammento), Le due tutrici*, trad. A. M. Ripellino, „Tempo presente”, gennaio, n. 1, s. 15–21.
- Norwid C., 1981, *Poesie*, trad. S. De Fanti, G. Origlia, Bologna: CSEO.
- Norwid C., 1983, *Fiori neri. Il mistero di lord Singelworth e altre parabole*, trad. G. Origlia, Bologna: CSEO.
- Norwid C., 1994, *Stygmata e altri racconti*, trad. M. Pelaia, Roma: Santa Marinella.
- Płaszczewska O., 2017, *Norwid wobec sztuki włoskiej – inaczej*, „Studia Norwidiana”, t. 35, s. 55–72.
- Statuti P., 2013, *Un'anima e tre ali – il blog di Paolo Statuti*, <https://musashop.wordpress.com/2013/05/23/una-lettera-di-cyprian-kamil-norwid/> (dostęp: 14.06.2025).
- Szmidtowa Z., 1973, *Norwid i Lenartowicz*, „Przegląd Humanistyczny”, t. 17, nr 1, s. 19–39.
- Trojanowiczowa Z., Dambek Z., przy współudziale Czarnomorskiej J., 2007, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 1: 1821–1860, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Lenartowicz

- [Anonim], 1880, *Akademia Adama Mickiewicza w Bolonii*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 237, s. 19–20.
- Bernardini L., 2005, *Wiek XIX: Polacy we Florencji w ramach Grand Tour i emigracji*, [w:] L. Bernardini (testo e cura), M. Agus (fot.), *A Firenze con i viaggiatori e residenti polacchi – Florencja polskich podróżników i mieszkańców*, Firenze: Nardini Editore.

- Bersano-Begey M., 1956, *Akademia A. Mickiewicza w Bolonii i Teofil Lenartowicz*, Warszawa: Polska Akademia Nauk.
- Bujnowska A., 2005, *Nieromantyczne małżeństwo – Zofia Szymanowska i Teofil Lenartowicz*, „Dyskurs: rocznik Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego”, t. 1, 133–155.
- Kasprzak A., 2007, *Akademia Adama Mickiewicza w Bolonii*, [w:] A. Ceccherelli et al. (red.), *Italia – Polonia – Europa. Scritti in memoria di Andrzej Litwornia*, Roma: Accademia Polacca delle Scienze – Biblioteca e Centro di Studi a Roma.
- Konopnicka M., 1901, *Italia*, Warszawa: nakł. Gebethnera i Wolffa.
- Lenartowicz T., 1871, *Poesie polacche di Teofilo Lenartowicz recate in versi italiani*, przekł. E. Marcucci, Firenze: Tipografia di G. Barbèra.
- Papini G., 1994, *L'esule polacco*, [w:] G. Papini, *Passato remoto (1885–1914)*, A. Casini Paszkowski (ricerche iconografiche, appendice e note), Firenze: Ponte alle grazie, s. 22–24.

■ **Maria Berkan-Jabłońska**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-7137-6094>
■ maria.berkan@uni.lodz.pl
■

Le esperienze in Italia di Cyprian Norwid (1821–1883) e Teofil Lenartowicz (1822–1893)

1. Informazioni introduttive su Cyprian Norwid – 2. I soggiorni di Norwid in Italia – 3. I motivi italiani nell’opera di Norwid – il mito dell’Italia – 4. L’italiano di Norwid – 5. Ricezione e traduzioni – 6. Teofil Lenartowicz – informazioni introduttive – 7. I primi anni di Lenartowicz in Italia – 8. *Album italiano* – 9. La scultura – Lenartowicz alla ricerca di una nuova strada – 10. Accademia Adam Mickiewicz di Letteratura e Storia Polacca e Slava Adam Mickiewicz a Bologna. Conferenze sulla letteratura slava – 11. Gli ultimi anni. L’interesse per Lenartowicz in Italia – 12. Conclusione. Norwid – Lenartowicz: amici nonostante le differenze

1. Informazioni introduttive su Cyprian Norwid

Cyprian Norwid è uno degli autori più importanti del XIX secolo, un poeta della terza generazione di romantici che mantiene una notevole distanza dai risultati dei suoi predecessori. Il suo posto speciale nella storia letteraria polacca è determinato sia dalla sua biografia (esordì nel 1840 e morì solo nel 1883, allorché le idee romantiche si erano ormai estinte da tempo), sia dalla sua poetica innovativa e dal suo programma di profondo rinnovamento intellettuale della poesia. Le opere più note di Norwid sono il poema *Promethidion. Una cosa in due dialoghi con un epilogo* (1851) e il volume inedito in vita, ma accuratamente organizzato, di cento poesie, *Vade-mecum* (1865–1866). In esse il poeta non solo spiegava i doveri che attribuiva alla letteratura nel suo impatto sull’individuo e sulla collettività, ma metteva anche in pratica questi principi nelle sue poesie, che costituiscono un insieme semantico, formale e linguistico straordinariamente preciso oltre che ambiguo e ironico. Particolarmente originale in Polonia era il concetto di destinatario di Norwid, inscritto nelle sue opere, che dovrebbe entrare in un dialogo consapevole con l’io poetico nel processo di riconoscimento dei veri valori e in un atteggiamento di corresponsabilità per la forma etica della realtà. Questi obiettivi ambiziosi hanno fatto sì che Norwid sia stato a lungo rifiutato da un pubblico non abituato a sfide simili, e che lo stesso scrittore sia stato considerato un autore difficile o addirittura incomprensibile. La sua opera comprende liriche, poesie, narrativa e prosa meditativa, drammi e giornalismo. La letteratura critica a lui dedicata è altrettanto ricca.

Norwid nacque in Mazovia, regione centrale dell'attuale Polonia, nel villaggio di Laskowo-Głuchy; fu educato a Varsavia, dove esordì come poeta. In gioventù fu considerato soprattutto un abile disegnatore e scultore: furono queste passioni artistiche, insieme al desiderio di fuggire dalla repressione zarista della capitale del Regno di Polonia, a determinare il primo viaggio di Norwid all'estero. Tuttavia l'autore trascorse la maggior parte della sua vita a Parigi, in esilio, trasferendosi dall'Europa all'America solo per un anno e mezzo. Non fece più ritorno in Polonia. Morì in un manicomio, il *Dom św. Kazimierza* (il centro *Casa di San Casimiro*), immerso nella solitudine, nella povertà e nella malattia.

2. I soggiorni di Norwid in Italia

Norwid amava l'Italia, la conosceva molto bene e vi si trovava perfettamente a proprio agio. Il clima caldo e accogliente e le tracce della civiltà classica e dell'arte europea, conservate nonostante il passare dei secoli, gli si addicevano. Purtroppo a differenza di un altro romantico, Zygmunt Krasiński, con cui il poeta fu amico per qualche tempo, non godeva di ampi mezzi finanziari e non poteva pertanto permettersi frequenti soggiorni in Italia.

Norwid si reca in Italia per la prima volta nel marzo del 1843 per formarsi come scultore. Rimane a Venezia per alcuni mesi per poi arrivare a Firenze, dove studia sotto la guida di Lorenzo Bartolini e Luigi Pampaloni, da qui si reca a Verona, Vicenza o Ferrara. In seguito ricordò che gli piaceva leggere gli scrittori nei luoghi per loro importanti: Vergilio sulla sua tomba, Dante a Firenze, Byron in mare (*Lecture su Słowacki*, III). Venezia lo affascina con i suoi colori e la sua arte diversa da quella a cui era abituato, che impara in compagnia del pittore polacco Tytus Byczkowski. Byczkowski, che morì annegato al Lido (o si suicidò annegando), divenne l'eroe di uno dei racconti "veneziani" di Norwid, *Menego. Estratto da un diario* (1850). Fu lui a esprimere il pensiero attorno al quale Norwid intrecciò in seguito le idee fondamentali del poema *Promethidion*, uno dei più importanti trattati sull'essenza dell'arte nazionale polacca: "Qui non è andato perduto nulla che sia veramente bello, perché ha la scintilla dell'immortalità, l'amore!" (Norwid 1980: 30). Per bocca del protagonista, lo scrittore esprime la sua ammirazione per la scuola di pittura locale: "È una cosa strana: non riesco ancora a capire questi capolavori della vecchia scuola veneziana. La trascuratezza del disegno, che Cornelius non perdonerebbe, il gioco della luce in modo particolare, la composizione come se fosse presa dalla strada, eppure queste sono grandi cose! e molti Cornelius, anzi, persino il presuntuoso Kaulbach stesso, potrebbero trarne un buon insegnamento. Chi lo sa? – aggiunse in seguito – forse al Nord ci insegnano in modo diverso" (Norwid 1980: 31). Secondo Marek Stanisław, "l'immaginazione plastica di Norwid si rivolgeva in particolare alla luce e al colore italiani" (Stanisław 2017: 82), esplorando motivi di cieli limpidi, cipressi verdi e onde argentate. Una simile visione dell'idillio italiano, "dove l'essere lì ha il carattere dell'estasi mistica" (Płaszczewska 2003: 307), ritornava nella lirica *Italiam! Italiam!*, già scritta tra la fine del 1845 e l'inizio del 1846. In essa il poeta esprimeva la sua nostalgia per i giorni più belli della sua vita, trascorsi sotto il cielo italiano. Li chiamava "giorni d'alloro".

Sotto l'ombra delle vele latine
 Pensiero mio, segui l'angelo,
 Naviga come un tempo navigai io:
 Dopo il ricordo, segui il ricordo...
 [una poesia nell'antologia]

Forse questo ricordo di felicità è legato all'inizio dell'amore del poeta per Maria Kallergis, la famosa pianista e *grande dame* del mondo di allora, che conobbe in Italia e con la quale esplorò le regioni meridionali dell'Italia: Pompei, Ercolano, Sorrento, Napoli, Capri. Col tempo, questo affetto non corrisposto lasciò un segno doloroso nella vita del poeta.

Durante il suo soggiorno a Firenze, Norwid esplorò i capolavori del Medioevo e del Rinascimento italiano, ma, ispirato da L. Pampaloni, si interessò anche all'arte paleocristiana ed etrusca. Lavorò molto sul disegno, sulla scultura e sulla stampa. Nel gennaio 1845 decide di lasciare la Toscana e si trasferisce a Roma, vista per la prima volta nel maggio 1844. Lì affitta un appartamento e uno studio nella zona di Piazza Barberini, al numero 17 di Quattro Fontane. Mantenne contatti con molti artisti, frequentò i famosi Caffè Greco e Caffè della Costanza e partecipò alla vita della comunità polacca locale. Secondo Bronisław Biliński, fin dal suo primo soggiorno nella Città Eterna Norwid si sentì suo cittadino – “spiritualmente non la lasciò mai” (Biliński 1973: 151). Nella poesia *Promethidion*, utilizzò il palindromo Roma – Amor non a caso; era un segno dei suoi sentimenti fissati nelle parole:

O! Roma – tu che un tempo eri amata,
 in un codice vedo ancora barbaro,
 la cui croce non è ancora stata spezzata,
 Nella lingua accademica latina,
 nei cesari falsificati e nella parola
 Roma; girala – Amor ti risponderà!

Anche in una lettera a Joanna Kuczyńska del 1862, egli affermò il suo status simbolico: *Cyprianus Norwid / Polon[us] nat[us], / civis Romanus* (Karamucka 2019: 45). Questa dichiarazione significava sia l'attaccamento unico del poeta all'Italia sia la sua appartenenza alla comunità dei cattolici sotto l'autorità del Papa. Norwid infatti, privo del suo stato, si riteneva cittadino romano (Biliński 1980: 153). Magdalena Karamucka interpreta queste parole, come altri gesti di identificazione di Norwid con le antiche radici della città, come “l'identificazione del poeta come cittadino dello spazio culturale e spirituale romano” (Karamucka 2019: 54).

Il soggiorno di alcuni mesi di Norwid a Roma nel 1845 e quello successivo, iniziato nel febbraio 1847 e durato fino all'inizio del 1849, erano legati al suo interesse amatoriale per l'archeologia. Le antiche rovine, il Colosseo, le catacombe – favorirono la riflessione sul passato dell'Europa, la sua cultura, la sua fede, la sua morale. Immortalava questi luoghi in una serie di disegni, stampe e acquerelli che sono giunti fino a noi e che testimoniano le questioni filosofiche, spirituali ed estetiche che lo affascinarono (*Album italiano*). In uno studio di via Felice (oggi via Sistina), preso in affitto nel 1847, lavorò alla “Wizja nakolizejska” [Visione sopra il Colosseo], un grande dipinto che riproduceva il sacrificio martiriale dei cristiani. Qui tenne anche innumerevoli discussioni con pittori, scrittori, politici, ecclesiastici

– rappresentanti dell’*élite* intellettuale polacca – che gli rendevano visite. La Città Eterna, accanto a Pompei, occupava per Norwid, come l’ha detto Biliński, la posizione di “un intermediario tra l’antico mondo pagano e la moderna civiltà cristiana” (Biliński 1973: 193). Era anche qualcosa di più, se si ricordano le parole del poeta nella sua corrispondenza *Zarysy z Rzymu* [Schizzi da Roma], inviata alla rivista *Czas* di Cracovia nel 1849 (n. 6–7): “Roma è il centro, il punto quasi in una comprensione matematica – Roma è quella colonna dell’antico foro su cui erano scritte le distanze delle città dello stato, cioè del mondo ... E così era già prima di Cristo [...]. E poi era anche così, ma attraverso un uomo celeste, attraverso la Croce, la verità, il martirio [...]. E poi avvenne lo stesso, ma da parte di un uomo celeste, dalla Croce, dalla verità, dal martirio; da un’effusione così santa di sangue che i monumenti in esso tutti del vecchio mondo furono battezzati [...].” (Norwid 1980: 386). Secondo Stanis, questa era una prospettiva sulla visione della Città Eterna particolarmente importante per chi rappresentava la Slavia, una cultura che “non è ancora pienamente formata”, è una “sfera di non-esistenza” (Stanisz 2017: 86) e rimane in uno stato di determinazione.

Tra il 1847 e il 1848, Norwid fu testimone attivo degli eventi politici del Risorgimento italiano, tra cui le manifestazioni seguite all’Allocuzione papale del 29 aprile, l’assassinio del ministro Pellegrino Rossi e l’attentato al Quirinale del 16 novembre 1848. Tradizionalista e sostenitore di Pio IX, assistette con preoccupazione alle tumultuose manifestazioni repubblicane, convinto – come poi espresse, ad esempio, nel suo poema *Socialismo* – che i rivolgimenti sociali dovessero essere preceduti da un più profondo rinnovamento morale. Eppure visse profondamente ciò che vide, comprendendo sempre più la legittimità di alcune delle richieste del popolo, che voleva un miglioramento della propria situazione e la guerra con l’Austria. Vale la pena ricordare che a Roma Norwid – il più giovane dei grandi poeti romantici, nel 1848 incontrò il poeta più anziano, il carismatico Adam Mickiewicz. Osservò con rispetto, e forse anche con ammirazione, gli sforzi che aveva fatto Mickiewicz per la nascita di una formazione culturale polacca e per ottenere il sostegno del Papa, ma Norwid non era d’accordo con le idee di taglio sociale e mistico di Mickiewicz, così si cancellò dalla lista dei membri di militanti per la liberazione della Polonia della Legione polacca. Collaborò invece con un altro poeta polacco, Krasiński, condividendo con lui la posizione più conservatrice nella sua valutazione degli eventi romani. Con lui e con altri polacchi partecipò anche ai colloqui con il tribuno romano Angelo Brunetti, il celebre Ciceruacchio, e ne realizzò persino il ritratto. Gli eventi cosiddetti della Primavera dei Popoli in Italia furono registrati da Norwid anche in una serie di disegni intitolati *Awantury arabskie* [Avventure d’Arabia] (Museo Nazionale di Varsavia). Secondo Biliński, “sotto l’influenza degli eventi romani, l’orizzonte sociale e ideologico del poeta si allargò sempre di più, nonostante la sua associazione coerente, ma non priva di critica, con la Chiesa” (Biliński 1973: 189).

Nel gennaio del 1849 Norwid si congedò definitivamente dall’Italia, che d’ora in poi avrebbe solo sognato. Wiesław Rzońca, analizzando i tentativi di ritorno del poeta tra il 1876 e il 1877, afferma che: “L’Italia – come testimoniano con enfasi le opere di Norwid del periodo di dimora nel *Dom św. Kazimierza* (il manicomio San Casimiro) – era per il poeta uno spazio di mito dell’arte. Parigi, invece, rimase una sorta di ‘inferno contemporaneo’”

(Rzońca 2009: 184), se ci riferiamo alle opere di Charles Baudelaire. A prescindere da questa idea, entrarono in gioco fattori quali il desiderio di sfuggire ai creditori, la speranza di migliorare la salute, l'idea di trovare un costo della vita più basso e infine il caso del suo conoscente di Varsavia di cui parleremo più avanti, Teofil Lenartowicz, che, secondo il giudizio di Norwid, si trovava bene a Firenze. Purtroppo tutti questi progetti furono ostacolati dalla povertà in cui versava il poeta, che non riuscì mai a raccogliere fondi sufficienti per riuscire a stabilirsi nella sua amata città.

3. Motivi italiani nell'opera di C. Norwid – il mito dell'Italia

I motivi che rimandano all'Italia sono numerosi nell'opera di Norwid e diventano sempre più oggetto di studio da parte di letterati e storici dell'arte. I suoi studi fiorentini sono sfociati nella dissertazione del 1845 *O rzeźbiarzach florenckich (dziś żyjących)* [Sugli scultori fiorentini (che sono tuttora in vita)], la già citata novella *Menego* (1850) e il bozzetto *Zarysy Rzymu* [Schizzi romani] (1848) sono stati ricollegati a Venezia e Roma. A questo elenco si possono aggiungere il dramma fantastico *Zwolon* e le poesie e i poemi, ad es.: *Dwa męczeństwa* [Due martiri], *Marmur-biały* [Bianco marmo], *W albumie* [Nell'album], *To rzecz ludzka!*... [È una cosa umana!...], *Psalm Wigilii* [Salmo della Vigilia di Natale], *Do Józefa Bohdan Zaleskiego w Rzymie 1847* [A Józef Bohdan Zaleski, a Roma, 1847], *Amen* [Amen], *[Do mego brata Ludwika]* [A mio fratello Ludwik], *Do władcy Rzymu* [Al signore di Roma], *W Weronie* [A Verona], *Pieśni społecznej cztery stron* [Canti sociali di quattro note], *Niewola* [La schiavitù]. Naturalmente, un certo numero di allusioni italiane è contenuto nell'ampia corrispondenza del poeta, condotta durante il suo soggiorno in Italia. Non meno importante è un gruppo di opere di Norwid che non sono state scritte direttamente in Italia, ma che comunque sono nate da riflessioni ed esperienze iniziate nel Bel paese, come *Promethidion*, *Białe kwiaty* [Fiori bianchi], le poesie *Quidam*, *Szczęсна* [Felice], *Tęcza* [Arcobaleno] o il dramma *Cesar i Kleopatra* [Cesare e Cleopatra]. Il contesto italiano è lo scenario della trama delle ultime novelle di Norwid: *Il braccialetto* (che rimanda a Firenze), *Il mistero di Lord Singleword* (Venezia), *Ad Leones!* (Roma), *Stigma* (Bagni di Lucca). Si tratta, quindi, di materiale che esula dalla portata di questo testo, per cui – incoraggiando la lettura autonoma – discuterò qui in dettaglio una poesia, *W Weronie* [A Verona] [una poesia nell'antologia].

La poesia fu probabilmente scritta durante il secondo soggiorno di Norwid in Italia, anche se il poeta continuò a lavorarvi fino al 1873, stampandolo nel frattempo in varie occasioni con titoli diversi. Nella prima redazione la poesia fu inserita come improvvisazione del protagonista Ruggero nel dramma in atto unico del 1850, *Noc tysiączna druga* [La milledduesima notte], il cui luogo d'azione era descritto come una città immaginaria vicino a Verona: Castel-Fermo. La lirica *A Verona* si rifà alla tradizione shakespeariana, ma conferisce alla specifica storia d'amore significati universali. Emerge la simbologia del paesaggio italiano, con un cielo limpido dopo la pioggia o a seguito di un temporale, in cui si verifica un fenomeno descritto ma non spiegato nella genesi dell'opera. Ecco "L'occhio mite dell'azzurro – / [...] / E lascia piovere una stella". L'asse compositivo della poesia è formato da interpretazioni contrastanti dell'evento narrato, composte da cipressi da un lato

e da persone dall'altro. I cipressi, simbolo dell'addio, della partenza e del ricordo, offrono una lettura enfatica. Secondo loro la stella incarna una "lacrima" di compassione e – poiché penetra la barriera della tomba – può anche simboleggiare il perdono. Così, "l'occhio mite dell'azzurro" apparterrebbe all'ordine metafisico, che certo non muta il passato, ma conferma un senso più elevato della sofferenza e dei sentimenti umani. Le persone che vedono solo pietre che cadono dal cielo, che quindi cioè rinunciano ad includere uno sguardo sulla spiritualità e sulla meraviglia dell'esistenza, pagano a caro prezzo il loro razionalismo. Il loro mondo, privo di significato e di scopo, non offre alcuna speranza per il futuro. Bernadetta Kuczera-Chachulska propone una sequenza di lettura invertito della lirica: "dalla fine, per così dire – quelli che parlano eruditamente fanno di meno, i cipressi fanno molto di più, mentre il tutto è dominato, introdotto proprio all'inizio, dall'occhio mite dell'azzurro, che sa di più, e che forse è addirittura onnisciente" (Kuczera-Chachulska 2019: 22). La poesia *A Verona* è stata inserita con grande successo nell'insegnamento polacco e per decenni è stata analizzata dagli alunni di tutte le scuole elementari. Così, anche il ricordo di Norwid e di Verona da parte dei polacchi persiste.

Come curiosità, si può aggiungere che il breve testo in prosa di Norwid intitolato *Estetyczne poglądy* [Opinioni estetiche], contenente una pagina immaginaria del diario di un certo Kalasanty Gozdawa, risale al 1881. Olga Płaszczewska richiama l'attenzione su questo testo, dimostrandone il tono umoristico-satirico dell'immagine, insolito per il poeta (Płaszczewska 2003: 135). Qui il poeta ha tratteggiato un ritratto in più frasi di un nobile polacco per il quale l'Italia è un punto insignificante di un tour obbligato in Europa, perseguito per soddisfare le aspirazioni snob della figlia. È difficile resistere all'impressione che la pauperizzazione del turismo "italiano" sia qui accuratamente descritta. Ecco un estratto: "[...] per mia figlia, che ha un'istitutrice inglese, sono venuto in Italia e sono stato a Pompei (Pompei è il nome dato alla città italiana che prese fuoco quando qualcuno prese del fuoco dal Vesuvio – e la chiamano Pompei perché è stato necessario pompare non poca acqua per riuscire a spegnerla). Gli italiani mi piacciono meno dei Sassoni, ma sono brave persone e sanno come comportarsi con la gente: ovunque io e mia moglie andassimo, c'erano ragazzini che saltavano di gioia e ci gridavano: «Cieleśca – Cieleśca! ["Vitello – Vitello!"]», / Eccellenza, eccellenza!»" (e qui C. Norwid appunta una nota nel proprio diario: "presumibilmente e-cellenza" – Norwid 1980: 346). Per l'autore del *Vademecum*, che parla qui in tono ironico, e che in Italia aveva posto le basi del suo pensiero morale-ideologico ed estetico, si trattava chiaramente di un atteggiamento inaccettabile.

4. L'italiano di Norwid

Norwid conosceva l'italiano? Certamente sì, e sembra che lo parlasse con la stessa scioltezza del francese. Secondo Anna Kozłowska il poeta potrebbe aver imparato l'italiano quando era ancora a Varsavia. Durante il suo soggiorno in Italia egli leggeva certamente molto in originale e amava introdurre frasi italiane nella sua corrispondenza e riflettere sull'etimologia delle espressioni italiane che lo interessavano. Questa era "una manifestazione dell'italomania caratteristica delle *élite* del XIX secolo, alla quale il poeta cedette,

almeno in parte” (Kozłowska 2019: 67). È noto che Norwid utilizzò la sua conoscenza dell’italiano per i propri tentativi di traduzione, ad esempio in diversi periodi della sua vita tradusse frammenti della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, poesie di Dante, di Michelangelo Buonarroti e parti selezionate dell’autobiografia di Benvenuto Cellini. Alcune delle sue opere divulgative sull’arte furono rese possibili dalla sua conoscenza dell’italiano, come il trattato *Sugli scultori fiorentini* (1845). Come suggerisce Kozłowska, a volte le riflessioni linguistiche portarono Norwid verso intuizioni sociologiche: “l’autore del *Pro-methidion* associava alla lingua italiana soprattutto la tendenza a mostrare la gioia e l’importanza della sfera pubblica della vita [...]” (Kozłowska 2019: 69).

5. Ricezione e traduzioni

Secondo Płaszczewska l’interesse per Norwid in Italia è iniziato solo a metà del XX secolo e le prime traduzioni della sua poesia risalgono a questo periodo. Esse furono il risultato di un’azione di divulgazione intrapresa dagli ufficiali del Secondo Corpo delle Forze Armate polacche che, rimasti in Italia dopo la Seconda guerra mondiale, fondarono nel 1945 il periodico “Iridion. Quaderni di cultura polacca” (Płaszczewska 2018: 143–144). È probabile che le traduzioni siano state concepite come supplemento al testo *Guida essenziale della Polonia* di Gustaw Herling-Grudziński, e che siano state scelte in virtù della sua ispirazione. I traduttori di opere come *Fortepian Szopena* [Il pianoforte di Chopin], *Bema pamięci żałobny rapsod* [In memoria di Bem. Rapsodia funeraria], *Święty pokój* [Santa pace], *Daj mi wstążkę błękitną...* [Dammi un fiocco azzurro...], *Jesień* [Autunno], *W Weronie* [A Verona], furono Angelo Maria Ripellino ed Ettore Lo Gatto. Nel 1966, sulle pagine di “Tempo Presente”, A.M. Ripellino rielaborò queste traduzioni e aggiunse alcuni nuovi titoli, come *Trzy strofki* [Tre strofe], *Ironia* [Ironia], *Socjalizm* [Socialismo], *Lapidaria* [Lapidaria], *Sieroctwo* [Orfanezza] e *Moja piosnka (I)* [La mia canzone (I)]. La selezione è stata preceduta da un’introduzione alla biografia del romantico a cura di Konstanty Jeleński. Un’altra traduttrice di Norwid fu Marina Bersano Begey. Nel 1965 curò l’antologia *Le più belle pagine della letteratura polacca*, dove incluse le poesie *W Weronie* e *Bema pamięci żałobny rapsod*. Seguì una lunga pausa fino al 1981, quando sull’onda dell’elezione del Papa polacco e degli scioperi di Solidarność la poesia polacca tornò ad essere protagonista. Secondo Płaszczewska l’edizione del 1981 delle poesie di Norwid nacque dal suo stupore per quanto stava accadendo in Polonia e dal suo tentativo di comprendere la situazione politica (Płaszczewska 2018: 153). Il volume, composto da 58 poesie e dalle due novelle *Menego* e *Ad leones!*, è stato curato da Silvano di Fanti e Giorgio Origlia. Nel 1983 è stato pubblicato un volume di traduzioni delle novelle di Norwid – tradotte da Origlia – e nel 1994 quattro poesie in prosa tradotte da Mariagrazia Pelai. O. Płaszczewska nutre qualche speranza per le traduzioni di Paolo Statuti, slavista italiano residente in Polonia, che mette a disposizione le sue traduzioni sul weblog *Un’anima e tre ali – blog di Paolo Statuti*. “A quanto pare”, valuta la ricercatrice, “nel processo di conoscenza dell’opera di Norwid in Italia manca l’elemento di scoperta da soli, che sorge con l’apparire dell’interesse per la leggenda che circonda l’autore” (Płaszczewska 2018: 157). Le caratteristiche specifiche

della sua poesia, già menzionate in precedenza, non sono prive di influenza sulle difficoltà traduttive. C. Norwid sta ancora spettando, dunque, un appassionato italiano che lo scopra una volta per tutte.

[V. documentari o film di divulgazione scientifica su Norwid, disponibili su internet, ad esempio https://www.youtube.com/watch?v=I6_fvLZqZIs; <https://www.youtube.com/watch?v=qEq0vzIRyTg>; e registrazioni di canzoni sulle poesie di Norwid. Le esecuzioni più note sono:

- Czesław Niemen, *Bema pamięci żałosny rapsod*; <https://www.youtube.com/watch?v=CgkW-s5p6Nk0>
- Czesław Niemen, *Marionetki*, <https://www.youtube.com/watch?v=HyrhZXdJ27c>;
- Wanda Warska, *W Weronie*, <https://www.youtube.com/watch?v=wsuRbAKgtF4>;
- M.M. Pospieszalscy, *Moja piosnka*, <https://www.youtube.com/watch?v=--IVMPGNnZM>

6. Teofil Lenartowicz – informazioni introduttive

Teofil Lenartowicz è un altro poeta polacco del tardo romanticismo. Dal 1855 visse stabilmente in Italia e contribuì in modo significativo all'approfondimento o al rafforzamento delle relazioni tra Italia e Polonia.

Nacque in Mazovia, a Varsavia, da una famiglia di nobili impoveriti. Trascorse l'infanzia senza un particolare controllo da parte dei genitori, in mezzo alla natura e al popolo, che certamente influenzarono la sua sensibilità poetica. Poco più tardi, mentre studiava (in modo non molto approfondito) e lavorava come impiegato, fu coinvolto in un gruppo informale di giovani scrittori e patrioti chiamato la Bohème di Varsavia. In questo modo le idee nazionali e democratiche e il folklore si rifletterono nella sua personalità creativa.

Lenartowicz divenne rapidamente popolare tra i lettori, che lo soprannominarono il "lirico mazoviano". La sua poesia era percepita come sincera, lirica e folcloristica. Anni dopo Maria Janion definì "poesie di orfani" alcune sue poesie come *Duch sieroty* [Lo spirito dell'orfano], *Lirenka* e *Złoty kubek* [La tazza d'oro] (Janion 1973: 87, 113). Le prime linee di ricezione influenzarono la percezione dell'intera opera di Lenartowicz, relegando erroneamente in secondo piano altre proposte letterarie più mature, comprese quelle del periodo italiano.

Il regime repressivo zarista nel Regno di Polonia dopo la sconfitta dell'Insurrezione di novembre, che prevedeva una censura più severa, una costante sorveglianza della società e la sua russificazione, fece sì che i primi anni di attività letteraria e pubblica di Lenartowicz trascorressero in un'atmosfera di ansia e di costante minaccia di venire arrestato. Di conseguenza, il poeta dovette spesso fuggire da Varsavia, cercando rifugio in altri territori annessi, come la regione della Grande Polonia o della Galizia. Lì si impegnò subito in altre attività sociali, come lezioni per gli artigiani o il contributo con le sue opere a riviste per l'educazione delle classi inferiori.

Lasciò infine il paese nel 1851, recandosi prima a Bruxelles e poi a Parigi, dove ebbe modo di incontrare la leggenda della poesia polacca, Mickiewicz, e di rinnovare l'amicizia di Varsavia con Norwid. Tornò in Polonia solo una volta, nel 1875, accolto a Cracovia e dintorni da alcuni come fedele rappresentante della causa nazionale e da altri (ad esempio dal partito conservatore) come un epigono della poesia romantica non più necessaria.

7. I primi anni di Lenartowicz in Italia

Lenartowicz arrivò in Italia da Parigi nell'autunno del 1855. Si stabilì dapprima a Roma, dove entrò in contatto con la comunità polacca locale. Si occupò dell'educazione letteraria dei giovani polacchi e intraprese anche i primi studi di scultura nello studio di Henryk Stattler. Quando l'eminente scrittore Józef Ignacy Kraszewski, in viaggio in Italia, visitò Roma nel 1858, fu Lenartowicz a fargli da guida. Col tempo la loro conoscenza si trasformò in amicizia. I due mantennero scambi epistolari fino alla morte di Kraszewski, avvenuta nel 1887.

Nel 1860 T. Lenartowicz si trasferì a Firenze e vi si stabilì definitivamente. Sono noti due suoi indirizzi fiorentini: Piazza della Croce al Trebbio 4 e Via Montebello 24, ma secondo Jan Nowakowski, T. Lenartowicz inizialmente cambiava indirizzo molto spesso (Nowakowski 1970: 15). Complessivamente, il periodo italiano rappresenta più di quarant'anni della vita di T. Lenartowicz.

L'8 giugno 1861, nella chiesa di San Michele in Orto, il poeta trentanovenne sposò la trentaseienne Zofia Szymanowska, cognata di Mickiewicz e pittrice di talento, allieva di Ary Schaeffer. La loro relazione era basata più sull'amicizia che sull'amore romantico, ma fu considerata un successo (Bujnowska 2005: 133). Purtroppo, l'unico figlio, Jan, morì nella prima infanzia (durante un soggiorno sul Mar Tirreno, ad Antignano, proprio nel tentativo di fargli riprendere le forze). Nonostante entrambi i Lenartowicz lavorassero, la coppia dovette affrontare enormi problemi finanziari e di salute. Alla fine, Zofia decise di cercare commissioni per i ritratti che realizzava nella Grande Polonia. Partì per la Polonia, dove morì l'8 luglio 1870, a Miłosław, tenuta dei ricchi proprietari terrieri Mielżyński, a causa di una grave polmonite. Dopo la morte di Zofia il poeta non si risposò; ricordò sempre con tenerezza la moglie prematuramente scomparsa.

8. *Album italiano*

Lenartowicz continuò la sua attività letteraria in Italia. 1857 pubblicò il poema *Gladiatorowie*, che fu duramente condannato a Parigi da un noto critico polacco, Julian Klaczka. Le dispute ideologiche, le accuse di scarsa conoscenza dell'antichità e le accuse di idilliacco panslavismo ebbero un impatto negativo sul prosieguo del lavoro dell'autore. Tuttavia, egli poté sempre contare sul gentile sostegno dei suoi amici in Polonia, in particolare di Kraszewski. Fedele ai suoi ideali indipendentisti, pubblicò diverse raccolte di poesie in reazione alle tensioni nel Paese e all'Insurrezione di gennaio, come *Ze starych zbroic* o *Echa nadwiślańskie*. Un tentativo di ampliare i suoi temi e i suoi mezzi di espressione artistica fu, a sua volta, il volume *Album włoskie* [Album italiano] del 1871, che raccoglieva opere scritte in vari momenti della sua peregrinazione italiana.

Il volume costituisce una testimonianza formalmente varia del legame del poeta con la natura, l'arte, la cultura e il popolo italiano. Ricordiamo alcuni titoli del volume: *Tusculum*, *Luk Tytusa* [L'arco di Tito], *Porto Venere*, *Dziewczyna z Nemi* [Ragazza di Nemi], *Rozczarowanie w Marino* [Delusione a Marino], *Nettuno*, *Rybak* [Pescatore], *Inamorato*, *Spelonka*, *Lazaroni*, *S. Gemine*, *Na posąg Danta*. *Od Polski improwizacja* [Alla statua di Dante. Improvvisazione che viene dalla Polonia], *W Kartuzji Pizańskiej* [Nella Certosa di Pisa],

Barka w kraju Danta [Barca nel paese di Dante], *Felice Aliberi*, *Serenata*, *Madonna* ecc. T. Lenartowicz faceva riferimento nelle sue poesie sia alle tracce della memoria dell'antico impero romano sia all'arte del Rinascimento che amava. Il nume di molte sue poesie era Dante, collocato insieme a T. Tasso tra gli artisti italiani più ammirati. Al di sopra di questi segni di glorie passate, le poesie di T. Lenartowicz erano dominate dalla natura magnifica ed eterna. In mezzo a essa c'era la vita del popolo italiano, che è forse il personaggio collettivo più importante di questo volume (Nowakowski 1970: 46). Con simpatia, il poeta osservava gli abitanti delle città e dei paesi: marinai, contadini, lazzaroni del Sud, ragazze italiane... Ammirava la loro vitalità e forza, simpatizzava con la loro oppressione e povertà. Ecco un piccolo frammento di una lirica in stile di canzonetta italiana, che cattura la gioia di suonare in un villaggio vicino a Firenze.

Saltarella

Il sole scende dietro le creste delle montagne,
Le castagnette applaudono.
Sotto la vetrina della locanda
Circola il succo delle bacche di vino.
Là Foligno, e qui sotto,
Porziuncola e Assisi.
Dietro Assisi, più in basso, più in là,
Il sole splende in un'onda silenziosa,
che sfugge dietro le pareti di roccia;
Sotto le rocce una casa familiare,
Qui vigneti, altrove macerie,
Ombre delle nere torri di Perugia.
E davanti a me, ai piedi della montagna,
Le figlie della terra italiana danzano,
E la più agile tra le tante,
Saltarella! saltarella.

Secondo Magdalena Bartnikowska-Biernat, “Per il suo contenuto, *Album włoskie* va inserito nel genere degli album di viaggio con l'eccezionale forma di volume poetico – vale la pena ricordare che fu il primo volume poetico nella storia della letteratura polacca interamente dedicato alla patria di Dante” (Bartnikowska-Biernat 2020: 61). Allo stesso tempo, però, *Album włoskie* [Album italiano] era “una sorta di grande metafora ideologica e artistica, in cui l'Italia assumeva le caratteristiche di un pretesto per parlare delle questioni più vicine alla comunità polacca” (Nowakowski 1970: 47). Nell'immaginario dell'artista, i paesaggi e gli stati d'animo italiani erano costantemente sovrapposti alle immagini ricordate dal Paese. Un esempio caratteristico del tono nostalgico della raccolta, rotto da una dolce ironia, è la poesia *Co we Włoszech, a co w Polsce* [Così è in Italia, così è in Polonia] [una poesia nell'antologia]. In essa il poeta contrappone la magnificenza dell'arte e dell'architettura italiana alla povertà della Polonia, alla scarsità di talenti e capolavori, all'arretratezza civile. Senza idealizzare la sua patria, Lenartowicz segnala un'alleanza con i suoi connazionali basata sull'“amore delle anime gemelle”, su un sistema comune di valori e di emozioni condivise, che non possono essere vissute al di fuori della propria cerchia culturale.

9. La scultura – T. Lenartowicz alla ricerca di una nuova strada

Influenzato dall'arte rinascimentale italiana, ma anche convinto dell'impossibilità di vivere di poesia, Lenartowicz si dedica alla scultura. Si formò prima a Roma e poi a Firenze da Enrico Pazzi. Fu questo campo a fargli ottenere abbastanza rapidamente il riconoscimento da parte italiana. Sulle pagine del "Journal de Florence" fu scritto che Lenartowicz si ispirava alle opere di Lorenzo Ghiberti, "ma non lo imita... Crea in modo indipendente, e la sua immaginazione poetica lo spinge felicemente in questo; i veri artisti sono sempre poeti, non importa se scrivano poesie o meno..." (Dackiewicz 1978: 163). Oltre a Ghiberti, tra i maestri ammirati dal polacco c'erano Benozzo Gozzoli, Donatello e, soprattutto, Cellini. Una delle opere di Lenartowicz, *Testa di San Giovanni*, fu premiata con una medaglia d'argento a una mostra a Vienna, mentre *Il profeta Samuele* fu esposto all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Tra le altre sue opere ricordiamo il rilievo sulla porta della tomba di Zofia Cieszkowska, nata Kicka Cieszkowska, nella chiesa di Santa Croce a Firenze, e un bassorilievo che raffigura la morte di Stanislao Becchi, colonnello di artiglieria italiano ucciso in Polonia durante l'insurrezione di gennaio (nel cortile della chiesa), medaglioni con immagini raffiguranti, tra gli altri, Kraszewski, Julian Ordon, Teodozja Dzieduszycka, nonché – come figure da camera e busti – ad esempio, di Mickiewicz, Józef Bohdan Zaleski, Kazimierz Brodziński e Dante Alighieri. Gran parte del suo lavoro è andato perduto.

Nonostante le numerose recensioni positive, T. Lenartowicz ebbe difficoltà a procacciarsi acquirenti per le sue opere. Ciò era legato alla sua predilezione per il bassorilievo e alla "eterogeneità del suo stile artistico" (Bartnikowska-Biernat 2020: 154). Egli rappresentava una corrente di scultura di difficile ricezione, dal contenuto nazionale e profondamente simbolico.

10. Accademia Adamo Mickiewicz di Letteratura e Storia Polacca e Slava Adam Mickiewicz a Bologna. Conferenze sulla letteratura slava

Nel 1879 Lenartowicz fu invitato da Domenico Santagata a co-fondare l'Accademia di Letteratura e Storia Polacca e Slava Adam Mickiewicz a Bologna. Nel 1883 aveva già tenuto 43 lezioni sulla storia delle letterature slave, con particolare attenzione alla letteratura e alla cultura polacca. All'epoca era chiaro che Lenartowicz stava assumendo il ruolo di ambasciatore della cultura polacca alla maniera di Mickiewicz come professore al Collège de France. Dalle sue lettere a Kraszewski si evince che era molto desideroso di comunicare con i giovani italiani e si compiacceva del fatto che essi "manifestassero a gran voce i loro sentimenti per la Polonia e il loro disprezzo per i tiranni" (Dackiewicz: 1978: 171). Le conferenze erano una sfida per il poeta, poiché richiedevano un continuo aggiornamento e l'utilizzo di materiali didattici da casa. Per questo Lenartowicz ne era felice e al tempo stesso timoroso. Si confidava nuovamente con Kraszewski:

Per Bacco, e un afera (*sic*) serio, ma la voce si è sparsa, i ragazzi si sono mossi (italiani), vai avanti, fratello! E io ho già fatto qualcosa come 30 carte, e tutte, signore, in italiano, ma male, perché non è la mia lingua, e nonostante i ragazzi gridino: ancora, ancora! – una paura crudele cammina sulle mie scapole. Professori di diritto internazionale, linguisti, orientalisti, poeti, i vecchi premevano sul cuore del gobbo mazoviano, tanto che mi sembrava di essere a Varsavia: e mi offrivano vino e caffè, e mi regalavano libri, così che mi davano, signore, una cura (*Korespondencja. Kraszewski, Lenartowicz* 1963: 337).

Lenartowicz concepiva le sue conferenze come una missione basata sulla “ambizione di far conoscere agli italiani la ricchezza della cultura polacca e allo stesso tempo di suscitare negli ascoltatori la convinzione dell’ingiustizia storica vissuta dalla nazione polacca [...]” (Woźniakiewicz-Dziadosz 2015: 399). Sottolineava spesso che le rivolte e i movimenti cospirativi in Polonia facevano parte della lotta comune per la libertà, facendo così appello agli stati d’animo e alle esperienze degli italiani. Le lezioni non erano in stile scientifico classico, ma utilizzavano la retorica del sublime, del pathos e della persuasione emotiva. Lenartowicz parlava molto bene l’italiano, con grande impegno, espressione e sentimento. Bartnikowska-Biernat ha recentemente trovato molte testimonianze di stampa e di corrispondenza che indicano che il poeta, pur non essendo un docente professionista, seppe sempre seddificare le aspettative. Fu trattato con rispetto e interesse. Nel 1880 Annetta Ceccoli Gentili gli dedicò un articolo molto elogiativo sulla rivista *La Donna*, citando, all’occasione, i nomi di molti rappresentanti dell’intelligenza fiorentina presenti alle conferenze-lezioni, come: Francesco Magni, Aurelio Saffi, Giuseppe Regaldi, Giosuè Carducci (Nowakowski 1978: 19–20). Ricevette persino il titolo di professore dalle autorità universitarie e l’Ordine della Corona d’Italia dal Re d’Italia. Alla fine si sentì necessario: “[...] non vengo come un intruso che irrompe con prediche, ma come qualcuno autorizzato dal Re” (Bigeleisen 1913: 134). Alcune delle lezioni furono pubblicate nel volume *Sul carattere della poesia polono-slava* nel 1886.

A motivo delle numerose citazioni tratte dalla letteratura polacca che le accompagnano – tutte traduzioni originali di Lenartowicz – Nowakowski definì questa pubblicazione “il primo libro italiano sulla poesia polacca” (Nowakowski 1978: 5). La traduzione in polacco apparve solo nel 1978 a cura di Joanna Ugniewska.

Il professor Santagata aveva intenzione di istituire una cattedra di letteratura slava all’Università di Bologna e pensava di affidarne la direzione a Lenartowicz. Tuttavia il Parlamento italiano respinse questa proposta nel 1883. Nonostante ciò, le lezioni sulle questioni polacco-slave a Bologna continuarono: dopo Lenartowicz, furono tenute da Stefan Buszczyński e anche da Malwina Ogonowska.

11. Gli ultimi anni. L’interesse per Lenartowicz in Italia

Dopo la morte della moglie, Lenartowicz condusse una vita piuttosto solitaria, anche se non priva di amici fidati, con cui poteva discutere di questioni sulla Polonia, che internazionali. C’erano molte donne tra loro, come: Julia Jabłowska, Jadwiga Straszewska, Henrietta dei Dzieduszycki Capelli, Julia Leonci, a casa della quale pranzò, lamentandosi però: “maccheroni al burro oppure risotto alla milanese. Sempre lo stesso risotto, oh mio Dio, eternamente risotto”. Naturalmente continuò a scrivere, scolpire, leggere e passeggiare. Pare che i vicini dicessero di lui: “E amico delle povere genti” (Nowakowski 1970: 23).

Negli anni Settanta e Ottanta dell’Ottocento, la sua opera fu giudicata in patria come epigona, sebbene avesse anche importanti difensori e ammiratori. Nel 1887 vide per l’ultima volta, a Firenze, Kraszewski; ricevette visita anche da poeti della generazione più giovane, tra cui Kornel Ujejski e Maria Konopnicka. Corrispose per molti anni con Konopnicka,

con cui aveva forti legami ideologici ed estetici, inviò poesie alla rivista “Świt” da lei diretta e infine, nel 1892, si incontrarono di persona durante il suo viaggio in Italia. Konopnicka ha dedicato a Lenartowicz molte poesie del ciclo *Echa florenckie* [Echi di Firenze].

Infine vale la pena riferire ai racconti di Giovanni Papini intitolati *Passato remoto*, pubblicati nel 1948 a Firenze grazie all’impegno della nipote dell’autore, Anna Casini Paszkowska (la figlia di Papini sposò Stanisław Paszkowski, figlio di Karol, proprietario del *Caffè Paszkowski*). Questa raccolta comprendeva uno schizzo intitolato *L’esule polacco*, recentemente tradotto in polacco da Małgorzata Ślarzyńska. In essa G. Papini descrisse il momento del suo incontro con Lenartowicz nel 1892, cioè un anno prima della morte del poeta, durante la consueta passeggiata domenicale che faceva con il padre, artigiano fiorentino nonché garibaldino. All’epoca aveva solo undici anni, ma ricordava bene quel bel signore anziano con il luccichio negli occhi. Ricorda anche le sue parole, riluttanti nei confronti dei ricchi ma piene di amore per il popolo e la natura; natura vista due volte – nelle sue varianti polacca e italiana.

Questi tuoi boschi di querce non hanno la grandezza e il mistero delle foreste della mia Polonia, ma portano comunque conforto al mio cuore e risvegliano in me la poesia (Ślarzyńska 2023: 108–109).

Per Papini, Lenartowicz era un uomo che immancabilmente – nonostante i tanti anni trascorsi all’estero – portava nel cuore l’amore per la sua patria e credeva nei suoi doveri di poeta.

Sebbene gli italiani apprezzassero l’attività scultorea e divulgativa di Lenartowicz, le sue opere poetiche rimasero e rimangono all’ombra di altri scrittori polacchi. Finora è apparsa una sola traduzione delle sue poesie, molto antica, una raccolta pubblicata a Firenze nel 1871: *Poesie polacche di Teofilo Lenartowicz recate in versi italiani* tradotta da Ettore Marcucci.

12. Sommario. Norwid – Lenartowicz: amici nonostante le differenze

Norwid e Lenartowicz erano uniti dalla comune generazione, dall’esordio a Varsavia, dalla vita da emigranti e solitari, un po’ ai margini delle principali correnti letterarie, dalla scultura e dal disegno, che entrambi praticavano accanto alla poesia. In senso privato, da una conoscenza amichevole, anche se non antagonista, mantenuta per molti anni nelle lettere, che, secondo Janion, rifletteva il “dialogo delle idee poetiche” (Janion 1972: 89). La poesia intellettuale, ironica e che impone al lettore un atteggiamento di attenzione critica nella proposta di Norwid si scontrava con il sentimento naturale, non forzato e profondamente lirico di Lenartowicz. Il loro rango poetico è diverso nella storia della letteratura: Norwid, nella ricezione contemporanea dopo decenni di rifiuto, si è rivelato l’indiscusso depositario della poesia polacca. Lenartowicz, lodato in gioventù, è stato gradualmente considerato un continuatore del folklore romantico e un artista anacronistico. Norwid, tuttavia, si deve la formulazione concisa della sua opera, che sta diventando il punto di partenza per nuove letture della sua eredità: “Dante su una pipa di salice bagnata” (Janion 1972: 104). A differenza degli studiosi che si occupano delle loro opere, entrambi i poeti hanno capito perfettamente “che senza queste differenze la poesia polacca sarebbe rimasta ferma” (Janion 1972: 89).

Bibliografia

Norwid

- Biliński B., 1973, *Norwid w Rzymie*, [in:] M. Żmigrodzka (a cura di), *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, pp. 151–195.
- Halkiewicz-Sojak G., 2019, *Werona i Rzym jako “miejsca pamięci” w utworach Norwida*, [in:] E. Chlebowska, P. Chlebowski, Ł. Niewczas (a cura di), *Pod latyńskich żagli cieniem. Italia Norwida*, Lublin: Wydawnictwo KUL, pp. 235–246.
- Karamucka M., 2019, *Wymiary Norwidowskiego zakorzenienia w Italii*, [in:] E. Chlebowska, P. Chlebowski, Ł. Niewczas (a cura di), *Pod latyńskich żagli cieniem. Italia Norwida*, Lublin: Wydawnictwo KUL, pp. 45–56.
- Kozłowska A., 2019, *Norwid wobec języka włoskiego*, [in:] E. Chlebowska, P. Chlebowski, Ł. Niewczas (a cura di), *Pod latyńskich żagli cieniem. Italia Norwida*, Lublin: Wydawnictwo KUL, pp. 57–71.
- Kuczera-Chachulska B., 2019, *Italia Norwida jako całość (z problemów estetyki teologicznej)*, [in:] E. Chlebowska, P. Chlebowski, Ł. Niewczas (a cura di), *Pod latyńskich żagli cieniem. Italia Norwida*, Lublin: Wydawnictwo KUL, pp. 13–26.
- Norwid C., 1980, *Pisma wybrane*, vol. 4, selezione e commento J. Gomulicki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Płaszczewska O., 2003, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*, Kraków: Universitas.
- Płaszczewska O., 2018, *Włoskie przekłady poezji Norwida*, “*Studia Norwidiana*”, vol. 36, pp. 141–164. <https://doi.org/10.18290/sn.2018.36-6>
- Rzońca W., 2009, *Norwida mit Italii*, “*Prace Filologiczne. Seria Literaturoznawcza*”, vol. 57, nr 2, pp. 183–192.
- Stanisz M., 2017, *Kraina Południa? Włochy Cypriana Norwida w perspektywie geopoetyki*, “*Studia Norwidiana*”, vol. 35, pp. 73–93. <http://dx.doi.org/10.18290/sn.2017.35-5>
- Zarzycki J., 2021, *Norwid w Italii*, *Italia Norwida*, <https://culture.pl/pl/artykul/norwid-w-italii-italia-norwida> (accesso: 3.05.2025).

Lenartowicz

- Bartnikowska-Biernat M., 2020, *Teka florencka Teofila Lenartowicza. Wokół twórczości literackiej i rzeźbiarskiej*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Bartnikowska-Biernat M., 2021, *Teofil Lenartowicz jako wykładowca Akademii im. Adama Mickiewicza w Bolonii – na podstawie niepublikowanych źródeł Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio*, “*Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo*”, vol. 11 (14), pp. 365–375.
- Biegeleisen H., 1913, *Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieła w świetle nieznannej korespondencji poety*, Warszawa: nakł. Gebethnera i Wolffa.
- Dackiewicz J., 1978, *Romantyczni w Italii*, Warszawa: Iskry.
- Janion M., 1972, *Wiersze sieroce Lenartowicza*, “*Pamiętnik Literacki*”, vol. 63/4, pp. 87–115.

- Korespondencja. J.I. Kraszewski, T. Lenartowicz, 1963, elaborazione W. Danek, Wrocław: Zakład Narodowy im Ossolińskich.
- Kozioł P., Szubert P., 2002, *Teofil Lenartowicz*, <https://culture.pl/pl/tworca/teofil-lenartowicz> (accesso: 13.06.2025).
- Lenartowicz T., 1870, *Album włoskie*, Lwów: Nakł. F. H. Richtera.
- Lenartowicz T., 1978, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, introduzione ed elaborazione J. Nowakowski, trad. J. Ugniewska, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Nowakowski J., 1970, *Wstęp*, [in:] J. Nowakowski (introduzione e note), S. Szwalbe (pośłowie), *Spotkania nad Arnem. Konopnicka o Lenartowiczu*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, pp. 5–52.
- Nowakowski J., 1978, *Od wydawcy*, [in:] J. Nowakowski (introduzione ed elaborazione), J. Ugniewska (trad.), *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, pp. 5–32.
- Ślarzyńska M., 2023, *Polski wygnaniec. Teofil Lenartowicz w oczach Giovaniego Papiniego*, “Colloquia Litteraria”, vol. 34, nr 1, pp. 99–112 (qui: G. Papini, *Polski wygnaniec*, trad. M. Ślarzyńska). <https://doi.org/10.21697/cl.2023.34.1.6>
- Woźniewska-Działak M., 2015, *Widnokrąg sprawy polskiej w świetle wykładów bolońskich Teofila Lenartowicza i Stefana Buszczyńskiego*, “Wiek XIX”, R. 8, pp. 395–409.
- Woźniewska-Działak M., 2017, *L’orizzonte della questione polacca” alla luce delle lezioni bolognesi di Teofil Lenartowicz e Stefan Buszczyński*, [in:] L. Masi, E. Nicewicz-Staszowska, J. Pietrzak-Thebault et al. (a cura di), *Polska i Włochy w dialogu kultur*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW, pp. 169–189.

Bibliografia complementare

Norwid

- Biliński B., 1971, *Cipriano Norwid, poeta romantico polacco al Caffè Greco e la sua novella Ad Leones!*, “Strenna dei Romanisti”, p. 35 e segg.
- Biliński B., 1972, *Rzymskie itineraria Cypriana Norwida*, “Przegląd Humanistyczny”, quad. 16, pp. 1–33.
- Borowczyk J., 2007, *Rzym drugiego pokolenia romantyków. Podmiot i przeszłość w pismach Norwida, Lenartowicza oraz Klaczki (z Krasińskim w tle)*, [in:] I. Węgrzyn, G. Zając (a cura di), *Emigranci, wygnańcy, wychodźcy...*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, pp. 91–114.
- Chlebowska E., Chlebowski P., Niewczas Ł. (a cura di), 2019, *Pod latyńskich żagli cieniem. Italia Norwida*, Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Karamucka M., 2014, *Rzymskie korespondencje Norwida*, “Studia Norwidiana”, vol. 32, pp. 99–115.
- Karamucka M., 2016, *Antyczny Rzym Norwida*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kondratowicz Ł., 1989, *Cyprian Norwid – rzeźbiarz. Szkic informacyjny*, “Studia Norwidiana”, vol. 7, pp. 63–82.

- Melbechowska-Luty A., 2001, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa: Wydawnictwo Neriton.
- Norwid C.K., 1966, *Poesie scelte. La mia canzone, A Verona, Autunno, In memoria di Bem. Rapsodia di requiem, Tre strofe, Santa pace, Ironia, Dammi il nastro celeste, Socialismo, Lapidaria (frammento), Le due tutrici*, trad. A.M. Ripellino, “Tempo presente”, gennaio, quad. 1, pp. 15–21.
- Norwid C., 1981, *Poesie*, trad. S. De Fanti, G. Origlia, Bologna: CSEO.
- Norwid C., 1983, *Fiori neri. Il mistero di lord Singelworth e altre parabole*, trad. G. Origlia, Bologna: CSEO.
- Norwid C., 1994, *Stygmata e altri racconti*, trad. M. Pelaia, Roma: Santa Marinella.
- Płaszczewska O., 2017, *Norwid wobec sztuki włoskiej – inaczej*, “Studia Norwidiana”, vol. 35, pp. 55–72.
- Statuti P., 2013, *Un’anima e tre ali – il blog di Paolo Statuti*, <https://musashop.wordpress.com/2013/05/23/una-lettera-di-cyprian-kamil-norwid/> (accesso: 14.06.2025).
- Szmidtowa Z., 1973, *Norwid i Lenartowicz*, “Przegląd Humanistyczny”, vol. 17, quad. 1, pp. 19–39.
- Trojanowiczowa Z., Dambek Z., in collaborazione con Czarnomorska J., 2007, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, vol. 1: 1821–1860, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Lenartowicz

- [Anonim], 1880, *Akademia Adama Mickiewicza w Bolonii*, “Tygodnik Ilustrowany”, nr 237, pp. 19–20.
- Bernardini L., 2005, *Wiek XIX: Polacy we Florencji w ramach Grand Tour i emigracji*, [in:] L. Bernardini (testo e cura), M. Agus (fot.), *A Firenze con i viaggiatori e residenti polacchi – Florencja polskich podróżników i mieszkańców*, Firenze: Nardini Editore.
- Bersano-Begey M., 1956, *Akademia A. Mickiewicza w Bolonii i Teofil Lenartowicz*, Warszawa.
- Bujnowska A., 2005, *Nieromantyczne małżeństwo – Zofia Szymanowska i Teofil Lenartowicz*, “Dyskurs: Rocznik Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego”, vol. 1, pp. 133–155.
- Kasprzak A., 2007, *Akademia Adama Mickiewicza w Bolonii*, [in:] A. Ceccherelli et al. (a cura di), *Italia – Polonia – Europa. Scritti in memoria di Andrzej Litwornia*, Roma: Accademia Polacca delle Scienze – Biblioteca e Centro di Studi a Roma.
- Konopnicka M., 1901, *Italia*, Warszawa: nakł. Gebethnera i Wolffa.
- Lenartowicz T., 1871, *Poesie polacche di Teofilo Lenartowicz recate in versi italiani*, trad. E. Marcucci, Firenze: Tipografia di G. Barbèra.
- Papini G., 1994, *L'esule polacco*, [in:] G. Papini, *Passato remoto (1885–1914)*, A. Casini Paszkowski (ricerche iconografiche, appendice e note), Firenze: Ponte alle grazie, pp. 22–24.

■ **Maria Berkan-Jabłońska**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-7137-6094>
■ maria.berkan@uni.lodz.pl
■

Włoska sztuka – polskie wiersze. Kilka przykładów

1. Wprowadzenie – 2. Trochę teorii... Tłumaczenie intersemiotyczne – ekfrazą
– 3. Funkcje nawiązań do sztuki w literaturze – 4. Konkretnie realizacje wierszy
o obrazach – 4.1. Maria Konopnicka, *Correggio* – 4.2. Tadeusz Kubiak, *Dama z łasiczką*
– 4.3. Jarosław Iwaszkiewicz, *Benozzo Gozzoli i Sano di Pietro* – 4.4. Wisława
Szymborska, *Mozaika bizantyjska* – 4.5. Zbigniew Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*
(fragment) – 5. Zakończenie

1. Wprowadzenie

Włoska sztuka to poniekąd sztuka całego świata. Przez wieki była źródłem podziwu i inspiracji dla innych kręgów kulturowych. Również Polacy, zwiedzając Włochy, poszukiwali tu arcydzieł, których polska kultura, znacznie późniejsza, bo rozwijająca się na dobre dopiero od końca średniowiecza, nie posiadała w takiej zasobności. Stopniowo nabywali nowe kompetencje estetyczne i dojrzewali do myśli, że sztuką tą można nie tylko zachwycać się, lecz także z nią polemizować, choćby w imię odmiennej wrażliwości północno-europejskiej oraz innych realiów historycznych i politycznych. Ten dyskursywny aspekt postrzegania sztuki włoskiej przez polskich odbiorców odnajdujemy w epopei romantycznej *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza z 1834 r., po raz pierwszy przetłumaczonej na język włoski w 1871 r. pod tytułem *Taddeo Soplitza o L'ultimo processo in Lithuania*, prawdopodobnie przez Arrigo Boito. W utworze tym dwaj reprezentanci młodego pokolenia polskiej szlachty – Hrabia i Tadeusz Soplica – toczą spór o to, czy da się być mistrzem malarstwa z dala od nieba Italii. Hrabia uważa, że tylko we Włoszech można malować w sposób doskonały, Tadeusz zaś wychwala bujną naturę Litwy (dawniej część wielokulturowej Rzeczypospolitej Polskiej), wartą oddania na płótnie. Wydaje się, że sympatia autora sytuuje się po stronie Tadeusza.

Trzeba jednak podkreślić, że Mickiewicz nigdy malarzem nie był, a preferencje tytułowego bohatera poematu wyrażały przede wszystkim uczucia patriotycznej tęsknoty za krajem, przenikające cały ten niezwykle romantyczny utwór, dramatyczny i humorystyczny zarazem. W XIX-wiecznej rzeczywistości polscy malarze lub rzeźbiarze nadal podróżowali do Włoch

— — — — —

w poszukiwaniu inspiracji artystycznych oraz światła intensywniejszego niż ich własne, północne. Wśród najwybitniejszych twórców, którzy podejmowali studia na południu Europy bądź przez długie lata tu pracowali, można wymienić m.in. Henryka Siemiradzkiego, Piusa Welońskiego, Wiktora Łodzię Brodzkiego, Aleksandra Stankiewicza, Teodora Rygiera, Antoniego Madeyskiego, Stefana Bakałowicza, braci Maksymiliana i Aleksandra Gierymskich.

Warto, aby studenci z Werony zwrócili szczególną uwagę na Aleksandra Gierymskiego, ponieważ malarz wielokrotnie powracał do tego miasta, utrwalając na swych płótnach rozmaite lokalne realia i sceny uliczne. W polskich muzeach odnajdujemy liczne obrazy „werońskie” tego artysty, np. *Widok Werony*, *Grobowce Scaligerich w Weronie*, *Portal kościoła S. Anastasia w Weronie*, *Most Scaligerich w Weronie*, *Piazza delle Erbe w Weronie*, *Piazza di Dante w Weronie* i inne.

Głośnym echem odbiły się w Polsce XIX w. prace popularnonaukowe i eseistyczne z dziejów włoskiej kultury oraz estetyki, np.: Józefa Kremiera (*Podróż do Włoch*, t. 1–5), Kazimierza Chłędowskiego (*Siena*, *Dwór w Ferrarze*, *Rzym. Ludzie Odrodzenia*, *Rzym. Ludzie Baroku*, *Rokoko we Włoszech*), Wojciecha Dzieduszyckiego (*Historia malarstwa we Włoszech*). Sztuka włoska coraz częściej stawiała się również autonomicznym tematem polskiej poezji i prozy. Od końca XIX w. przez wiek XX rosło zainteresowanie polskich literatów takim gatunkiem jak ekfrazja. Następny podrozdział rozpoczniemy zatem od krótkiego przypomnienia, jak ten gatunek można rozumieć, by w dalszej kolejności odwołać się – na prawach subiektywnego wyboru – do kilku autorów, w których dorobku problematyka związków literatury ze sztuką odgrywała zawsze ważną rolę: Marii Konopnickiej, Tadeusza Kuźmickiego, Jarosława Iwaszkiewicza, Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta.

2. Trochę teorii... Tłumaczenie intersemiotyczne – ekfrazja

Charakterystykę związków między tekstami literackimi a obrazami zacznijmy od słów Edwarda Balcerzana, znanego polskiego teoretyka literatury i semiologa. Zwracał on uwagę, że w niektórych przypadkach tekst kultury „mówiący o sztuce” (Balcerzan 1980: 22) – wiersz, esej, czasem fragment prozy bądź dramatu – staje się jednocześnie metatekstem kultury. Dla lepszego uchwycenia istoty koegzystencji słowa i sztuk wizualnych zaproponował termin przekład intersemiotyczny lub transmutacja. Transmutacja nie oznacza powtórzenia jednego dzieła w innym, ponieważ ze względu na odrębność systemów językowych nie jest to możliwe. Przekład intersemiotyczny – według Balcerzana – polega na tym, że „tekst uformowany w granicach jednego systemu (np. malarstwa) i rekonstruowany w materiale innego systemu (np. poezji) traci specyficznie malarskie i uzyskuje specyficznie poetyckie właściwości” (Balcerzan 1980: 28). W tej sytuacji najciekawsza okazuje się kwestia, co się zmienia w trakcie takiej wymiany? Co zostaje dodane? Co podlega redukcji lub likwidacji?

Inny polski badacz, Adam Dziadek, na oddanie opisanych wcześniej związków stosuje termin *interferencja sztuk*, kładąc nacisk na kwestie „nierozzerwalnego współistnienia dzieł wyrastających z porządku znaków naturalnych i sztucznych” (Dziadek 2004: 17). Tak pojęta koegzystencja generuje niepowtarzalne procesy intertekstualne.

Z kolei Aneta Grodecka ogląda wiersze o obrazach z perspektywy historycznoliterackiej, co pozwala jej interpretować podobne realizacje poetyckie jako świadectwa zmiennego odbioru sztuki i „wyraz uniwersalnej emocji związanej z patrzeniem na obrazy” (Grodecka 2009: 10, 12).

W badaniach nad relacjami literatury i sztuki zazwyczaj wyróżnia się trzy gatunki, które próbują „mówić o sztuce”: ekfrazę, hypotypozę i *Bildgedicht*. Wśród nich zasadnicze miejsce zajmuje ekfraz, z gr. *ékphrasis*, czyli dokładny opis. Zgodnie ze *Słownikiem terminów literackich* to „utwór poetycki będący opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli [...]” (Sławiński 2002: 122). W nowszym *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* termin ten ujmowany jest zarówno w kategoriach pojęcia genologicznego, jak i retorycznej figury myśli, której celem jest unaoczniające przedstawienie rzeczy (Krzywy 2012: 248). Niegdyś forma bardzo uschematyzowana, na przestrzeni wieków straciła swoją statyczną, silnie zretoryzowaną postać, przyjmując kształty swobodne, pełne odmian i wariantów. Dlatego współcześnie badacze wolą niekiedy mówić nie tyle o ekfrazie, ile o twórczości ekfrastycznej (Dziadek 2004: 55–56), ewentualnie różnicują dotychczasową terminologię, np. dzieląc ekfrazę na „właściwą”, dążącą do unaocznienia malarskiego pierwowzoru, i „współczesną” zastępującą klasyczny opis interpretacją i swobodnym komentarzem (Gogler 2004: 143, 152). Podobnie grupuje ten gatunek Seweryna Wysłouch, rezerwując pojęcie ekfrazy dla uobecniającego opisu, natomiast inne teksty nieopisowe kwalifikując jako „przekład intersemiotyczny” (Wysłouch 2007: 502–503).

3. Funkcje nawiązań do sztuki w literaturze

Rozważmy jeszcze, w jakim celu poeci/pisarze nawiązują do sztuki. Funkcje intertekstualnych nawiązań do tekstów sztuki są przez teoretyków wyodrębniane na różne sposoby. Spomiędzy wielu typologii wybrałam dwa podziały. Pierwszy, autorstwa Seweryny Wysłouch, zakłada występowanie w literaturze korespondującej ze sztuką czterech niewykluczających się tendencji. Są to: pretekstowe nawiązanie, wirtuozerski popis, polemiczna interpretacja malarskiego pierwowzoru, dysputa o sztuce (Wysłouch 2001: 92–94). Nawiązanie pretekstowe ma miejsce wtedy, gdy sygnał metatekstowy, np. wymienienie tytułu obrazu, nazwiska malarza, w praktyce stanowi punkt wyjścia do rozmowy o zupełnie innych, ważnych dla autora sprawach; wirtuozerski popis sugeruje możliwie najdoskonalsze odtworzenie elementów opisywanego dzieła, w tym jego charakterystycznego stylu i właściwości; polemiczna interpretacja oznacza m.in. spór z tematem lub konwencją estetyczną obrazu będącego przedmiotem „czytania”; dyskusja o sztuce wprowadza odbiorcę w krąg szerszych problemów estetycznych lub etycznych inicjowanych przez sztukę, której dany obraz jest tylko jednym z przykładów. Druga z klasyfikacji, Wiesława Olkusa, mówi o funkcji: ilustracyjnej (zakładającej dążenie do maksymalnego „naśladowania” malarskiego pierwowzoru), egzegetycznej (służącej ujawnianiu przez odbiorcę sądów estetycznych wyrosłych z kontaktu z dziełem), asocjacyjnej (oznaczającej myślenie pretekstowe oparte na analogiach i aluzjach wobec współczesności piszącego), projekcyjnej (kształtującej interpretację z udziałem osobistych wizji i dążeń), panegirycznej (wyrażającej aprobatę dla dzieła, okazjonalnej) czy postulatycznej (określającej dezyderaty względem dzieła sztuki) (Olkusz 1984: 76–77).

Na podsumowanie tej części dodajmy komentarz przywołanego wcześniej Adama Dziadka. Jego zdaniem: „Ekfrazza wymusza na czytelniku pewien szczególny sposób lektury – zwykle pisze się ją do obrazu lub do muzyki (nigdy nie pisze się jej «zamiast»), a w konsekwencji powstaje wyjątkowy rodzaj więzi pomiędzy tekstem literackim i przedmiotem jego referencji. Sam czytelnik zmuszony jest czytać podwójnie, bowiem czyta tekst literacki i czyta dzieło (dzieła), do których ten tekst się odnosi” (Dziadek 2006: 42).

4. Konkretnie realizacje wierszy o obrazach

4.1. Maria Konopnicka, *Correggio*

Czas na konkretne przykłady. Zaczniemy chronologicznie od utworu jeszcze z końca XIX w. Będzie to wiersz Marii Konopnickiej, znanej polskiej poetki, często niezbyt sprawiedliwie kojarzonej z bajkami dla dzieci i pozytywistycznymi nowelami. Konopnicka wielokrotnie podróżowała do Włoch. Bronisław Biliński nazywał ją „poetką morza i zatoki Genuńskiej” (Biliński 1961: 17). Dość szybko jej poezja zainteresowała włoskich czytelników, przede wszystkim za sprawą przekładów siostr Krystyny Agosti-Garosci i Klotyldy Garosci.

Zdaniem Wiesława Olkusa w latach 90. XIX w. nastąpił wyraźny zwrot w upodobaniach estetycznych Konopnickiej, który oznaczał, że od fascynacji polską sztuką przeszła ona do afirmacji włoskiej sztuki Trecenta i Quattrocenta (Olkusz 1984: 38). Na tę zmianę wpłynęły m.in. lektury prac Johna Ruskina oraz przyjaźń z Teofilem Lenartowiczem, z którym od roku 1883 poetka regularnie korespondowała i którego też odwiedziła we Florencji w 1892 r. Pokłosiem tego spotkania była publikacja w 1901 r. tomiku zatytułowanego *Italia*, natomiast dwa lata później ukazał się zbiór *Drobiazgi z podróży teki* (1903), zawierający cykl *Drobiazgi włoskie*. W obu książkach znajdujemy piękne impresje poetyckie z pobytu w Wenecji, Florencji, Genui, Neapolu, na Capri. Kilka utworów w dorobku Konopnickiej poświęconych zostało „włoskim” madonnom. Spośród nich wybrałam wiersz odwołujący się do obrazu Antoniego Correggia (własc. Antonio Allegri, 1489–1534) *Madonna col bambino tra due angeli musicanti* z ok. 1514 r. Poetka mogła go oglądać we Florencji, w tomiku pod wierszem zamieszczona została informacja lokalizująca obraz w Galerii Pitti, dziś płótno jest wystawiane w Galerii degli Uffizi.

Utwór Konopnickiej składa się z dziesięciu dystychów, złożonych z regularnych dwunastozgłoskowców. Paralelizm składniowy wersów, wzmocniony anaforycznym użyciem spójnika „A” lub zwrotów „Ta jedna / ta druga”, nadaje utworowi charakterystyczną linię melodyczną, odtwarzającą, jak się zdaje, w słowie harmonię i nastrój sceny malarskiej. Zabiegi te oraz prostota stylu sytuują liryk Konopnickiej w kręgu poetyki ludowej, której Konopnicka była wybitną stylizatorką. Schemat ludowej pieśni, „gdzie wersy drugie dystychów są jakby repliką wersów początkowych” (Olkusz 1984: 44), w swojej symetrii odtwarza analogicznie symetryczny rozkład figur aniołów z obrazu Correggia. Mimo to jednak nie mamy w liryku Konopnickiej do czynienia z całkowicie wiernym naśladowaniem elementów wizualnych lub kompozycji plastycznej. Przeciwnie, poetka odwraca układ z wizji plastycznej, w którym punktem centralnym jest Matka Boska i dzieciątko Jezus. W wierszu centrum malarskie opisane zostało zaledwie w jednym, początkowym dwuwierszu. Od

drugiej strofy uwaga czytelnika zostaje skupiona na postaciach, które na płótnie domykały kompozycję, usytuowane po obu bokach obrazu. Są to anioły, z których jeden przygrywa na skrzypcach, sprowadzonych przez poetkę do „złoconych gęśliczek”, czyli prostego instrumentu smyczkowego, a drugi trzyma w ręku lirę, przez autorkę zamienioną na ludowy aerofon – „sierocą ligawkę”. Zamiast literalnego opisu elementów z obrazu poetka proponuje interpretację tego, co nie może zostać namalowane, czyli rodzajów muzyki granej przez anioły. Trzymanym przez nie atrybutom muzycznym nadany jest, zgodnie z rozumieniem alegorii sztuki dawnej, sens metaforyczny – gęśliki zastępujące skrzypce grają w tonacji radosnej, ligawka – „siostra mniejsza” liry – smutnej. Dualizm tonacji brzmieniowej w wierszu oddany jest poprzez kontrastujące obrazy ożywionej przyrody, które w przekonaniu autorki odpowiadają dychotomii każdego życia ludzkiego. Anioły nie są bytami z niedostępnego, boskiego świata, lecz bardziej swojskimi aniołami stróżami, świadomymi przeplatania się w doświadczeniach ludzi chwil pozytywnych i negatywnych, bolesnych i radosnych. Niejasny w tej poetyckiej ekfrazie Konopnickiej jest ostatni dystych. Na płótnie Correggia wzrok Marii i Dzieciątka kieruje się w stronę anioła ze skrzypcami. Jeśli uznać, że substytutem skrzypiec są w utworze Konopnickiej złote gęśliki, to odsyłałyby one do przeżyć radosnych, tymczasem podmiot sugeruje inną wersję:

Ty słuchasz i patrzysz oczyma smutnymi
Na tego anioła, co śpiewa ból ziemi.

W wierszu Konopnickiej wrażenia wizualne zostają przetransponowane w przeżycia emocjonalne, które wspierają ideowe przesłanie – wiarę w to, że Bóg zawsze stoi po stronie nieszczęśliwych i pokrzywdzonych; ofiarowuje im swoje współczucie. To bardzo polski rys XIX-wiecznej liryki i interpretacji świata, która dowartościowuje sens życia jako wysiłku, trudu, cierpienia.

4.2. Tadeusz Kubiak, *Dama z łasiczką*

Druga z ekfraz, jaką chciałabym przywołać, należy już do dorobku XX-wiecznego poety. To wiersz Tadeusza Kubiaka poświęcony dziełu Leonarda da Vinci pt. *Dama z gronostajem* lub – jak przyjęło się mówić w Polsce – *Dama z łasiczką*. Portret powstał ok. 1489 lub 1490 r. i przedstawiał Cecylię Gallerani, kochankę księcia Ludwika Sforzy, nazywanego także *L'Ermellino*. Trzeba podkreślić, że stosunek Polaków do niego jest wyjątkowy. To jedyny obraz Leonarda w zbiorach polskich, jest powszechnie znany i uchodzi za najwyższe dobro narodowe. Pozostawał w rękach włoskich spadkobierców Gallerani do roku 1788, kiedy to w bliżej nieznanych okolicznościach nabył go polski arystokrata i dyplomata, książę Adam Jerzy Czartoryski. Dzieło Leonarda towarzyszyło rodzinie Czartoryskich podczas ich pobytu na emigracji. Szerszej publiczności pokazano portret *Damy z łasiczką* dopiero w 1882 r. jako skarb nowo powstałego Muzeum Książąt Czartoryskich. W czasie drugiej wojny światowej portret Cecylii Gallerani został zagrabiony przez nazistów na rozkaz gubernatora Hansa Franka, szczęśliwie jednak udało się go odnaleźć i odzyskać w 1946 r. Do 2016 r. był w posiadaniu Fundacji Książąt Czartoryskich – obecnie należy do Skarbu Państwa. Dodajmy jeszcze, że fikcyjna i całkiem współczesna kradzież obrazu jest głównym tematem polskiego filmu komediowego w reżyserii Juliusza Machulskiego *Vinci* z 2004 r. W roku 2025 do kin trafiła jego kontynuacja *Vinci 2*.

Wiersz Tadeusza Kubiaka można zdefiniować jako ekfrazę asocjacyjną, albo też swobodną wariację na temat obrazu Leonarda, czyli przykład gatunku nazywanego *Bildgedicht*. Podstawą konceptu, na którym oparto kompozycję wiersza, jest analogia kobiecej natury obu bohaterów portretu: Cecylii i łasiczki. W języku polskim gronostaj to rzeczownik rodzaju męskiego (gronostaj na obrazie symbolizował zresztą kochanka Cecylii Ludovica), ale już łasiczka zalicza się do rzeczowników rodzaju żeńskiego, co uprawomocnia równe w prawach potraktowanie Włoszki i zwierzęcia. Utwór Kubiaka ustala podobieństwa i różnice między nimi, posiłkując się zwłaszcza kategoriami łagodności i drapieżności. Z pozoru Cecylia wydaje się ucieleśnieniem piękna i delikatności, jest dzieckiem bezchmurnego nieba Italii; łasica zaś – to drapieżnica czyhająca na bezbronne ptactwo. To szalony pomysł – zgłasza poeta swoje zastrzeżenie w apostrofie do autora obrazu – aby damie o cudownej urodzie i uroku kazać trzymać na rękach i przytulać do ciała istotę dziką, groźną, trudną w tresurze. A jednak ta gra malarza – jak sugeruje Kubiak w ostatniej strofie – czemuś służy. Zbliżenie na obrazie tego, co z pozoru tak odległe i kontrastujące, narusza przyzwyczajenia odbiorcy, pozwala w nowym świetle zobaczyć dwie strony dotychczasowego układu. Nagle zasadne staje się pytanie o istotę drapieżności. Czy łasica, dająca się poskromić, traci częściowo pamięć swych dzikich korzeni, czy Cecylia, co rękę ma łagodną i szlachetną, nie nosi drapieżności w sercu? Kto jest tu bardziej niebezpieczny?

Kubiak nie dokonuje deskrypcji obrazu, nie poszukuje sposobów „transmutowania” właściwości wizualnych na słowo, choć wykorzystuje dla swoich potrzeb określone elementy, np. zgodność między kierunkiem spojrzenia Cecylii i gronostaja czy podobną smukłość sylwetki kobiety i zwierzęcia. Interferencje sztuk są w tym przypadku formą zachęty dla czytelnika do dialogu ze schematami odbioru sztuki. Tworzą przestrzeń subiektywnych oglądów, odkrywania paradoksów, zadawania pytań. Poeta objaśniał swoje intencje w przedmowie do tomu następująco: „Pisząc, nie miałem zamiaru ani «opowiadać obrazów», ani też «pisać o obrazach», czy też «mówić w ich imieniu». Były i są jednak malarzskimi odpowiednikami mojego poetyckiego widzenia świata. Miały to być jakby dwie linie równoległe, które w zgodzie biegłyby obok siebie, a przecież nigdy nie usiłowałyby się przeciąć” (Kubiak 1973: 6).

4.3. Jarosław Iwaszkiewicz, *Benozzo Gozzoli i Sano di Pietro*

Pisarzem polskim, którego kontakty z Włochami w XX w. można porównać do kontaktów Zygmunta Krasińskiego z XIX w., był Jarosław Iwaszkiewicz. Wychował się na *Obrazach Włoch* Pawła Muratowa. Bywał we Włoszech już między wojnami jako młody artysta, i po drugiej wojnie światowej, gdy piastował znaczącą funkcję prezesa Związku Pisarzy Polskich. Równie dużo pisał też o „włoskich” doświadczeniach w prozie, poezji i esejach. Można wymienić np. *Nowele włoskie* (1947), *Spotkania z Szymanowskim* (1947), *Księżkę o Sycylii* (1956), *Śpiwnik włoski* (1974), *Podróże do Włoch* (1977), libretto do opery Karola Szymanowskiego *Król Roger* o władcy Sycylii. Sporo z nich doczekało się włoskich tłumaczeń. W 2024 r. odbył się na Uniwersytecie L’Orientale w Neapolu trzydniowy festiwal twórczości Iwaszkiewicza. W niniejszym podrozdziale odwołam się do dwóch wierszy z tomu *Śpiwnik włoski* zatytułowanych: *Benozzo Gozzoli i Sano di Pietro*.

Na tle dotychczas omawianych utworów są to teksty trochę nietypowe, bowiem wielka sztuka pozostaje tu na uboczu. Iwaszkiewicz był człowiekiem świetnie wykształconym i zorientowanym w europejskiej kulturze. Nie kwestionował wartości oglądanych w Italii arcydzieł, ale przekornie nie zawsze sytuował je na pierwszym planie. Być może dlatego, że było ich tak dużo. W San Gimignano zetknął się z cyklem fresków autorstwa Benozzo Gozzoli (właśc. Benozzo di Lese di Sandro), ilustrujących w szesnastu scenach dzieje św. Augustyna. Wykonano je dla tutejszego kościoła (dziś Sant'Agostino, Cappella del Coro) w połowie XV w., gdy malarz znalazł w miasteczku schronienie przed zarazą, jaka wybuchła w jego rodzinnej Florencji. Z całej kolekcji Iwaszkiewicz wybrał jeden fresk, szósty z kolei, przedstawiający drogę świętego z Hippony z Rzymu do Mediolanu (*Il viaggio di Agostino da Roma per Milano*), i zilustrował go krótką prozą poetycką. Dzieła Benozzo Gozzoliego cechuje realizm, narracyjny styl, bogactwo szczegółów i aktualizacja – jego freski są odbiciem ówczesnej obyczajowości. W impresji Iwaszkiewicza dominantą staje się jednak mały piesek, widoczny pod korpusem końskim, z wygolonym grzbietem, namalowany z profilu. Jeśli przypatrzyć się twarzom postaci z fresku, to istotnie – tak jak pisze w utworze polski poeta – sprawiają one wrażenie bardzo poważnych, zamyślonych, trochę – jak to odczytał Iwaszkiewicz, odcinając się od naukowej egzegezy – niepewnych swojej sytuacji. Na tym tle piesek wydaje się autonomiczny, niezależny, śmiało podążający własną drogą. Dla Iwaszkiewicza, który w swoim życiu był uwikłany w wiele trudnych relacji – tak w wymiarze osobistym, jak i środowiskowym oraz politycznym – najbardziej kusząca mogła być właśnie psia wolność. Dlatego też, jak myślę, ze wszystkich szczegółów, w które bogaty jest fresk Gozzoliego, wybrał właśnie wizerunek zwierzątka.

Nie inaczej jest w drugiej impresji Iwaszkiewicza, również zatytułowanej imieniem twórcy, tym razem malarza szkoły sienneńskiej (rywalizującej w XV w. z florencką) – *Sano di Pietro*. Punktem odniesienia jest tu fragment zaginionej większej całości polptyku zamówionego przez Giovanniego Piccolominiego, zwany *Zwiastowanie pasterzom* (*Annunciazione ai pastori*). Wiersz Iwaszkiewicza zaczyna się od eksklamacji pełnej podziwu: „Co za wspaniała telewizja!”, od razu ustanawiającej analogię między barwną, pełną detali sztuką Sienneńczyka a współczesnością polskiego pisarza. Analogię opartą nie tylko na sugestii zbliżonej atrakcyjności malarstwa i kolorowej telewizji lat 70. XX w., ale też funkcji ludycznej sztuki. Twórczość Sano di Pietro już za sprawą pierwszego wersu ekfrazy przypisana zostaje do wciąż żywej tradycji kultury popularnej, odpowiadającej potrzebom emocjonalnym i duchowym przeciętnego człowieka. Inaczej niż w poprzednim przykładzie, Iwaszkiewicz przytacza szereg szczegółów, które pozwalają szybko zidentyfikować pierwowzór malarcki: anioł na niebie ze skrzydłami koloru malinowego, palma w dłoni, skromni i zadziwieni pasterze ze stadem i oczywiście psiak z mocno zadartą mordką, skupiony na scenie, którą zdaje się obserwować z pełną koncentracją. Poza wspomnianym pierwszym wersem, który nie ukrywa głosu odautorskiego, dalsze wersy reprezentują lirykę roli. To z psiej perspektywy oglądamy dziwy w postaci przypominającego kometę anioła. A ponieważ w zwierzęcym świecie nie ma miejsca na religię, anioł wymachujący zieloną gałązką i wykrzykujący *pax pax hominibus* [zob. „Chwała Bogu na wysokościach, a na ziemi pokój ludziom Jego upodobania” Łk 2,14], jest tu wyłącznie częścią niecodziennego i emocjonującego przedstawienia.

Lekko kpiący komentarz: „Psy mają swoje zdanie / o tym ludzkim pokoju” wzmacnia efekt teatralności, bowiem sprowadza słowa anioła z teologicznych wyżyn do poziomu bajki. Bajki jednak z pewnością pięknej. Malowidło Sano di Pietro, ponoć odpowiadające na wyrosłe z ducha franciszkańskiego inicjatywy duchowe sienieńskiego klasztoru Gesuali [zob. więcej np. <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1857.html>], w oglądzie Iwaszkiewicza staje się poetyckim zapisem czułości wobec upersonifikowanego psiego podmiotu i trochę smutno-żartobliwym komentarzem do ludzkiej niedoskonałości, która, jak widać, nie zna granic w postaci wieków. Czujemy, że bohater wiersza cieszy się aprobatą autora.

Iwaszkiewicz był niewątpliwie koneserem sztuki i jej wybitnym znawcą, ale tzw. „ekfrazja właściwa” nie stanowiła jego celu. Poszukiwał raczej „słownego odpowiednika przeżycia określonego dzieła sztuki” (Zaworska 1985: 129), i to przeżycia bardzo osobistego (Ugniewska 2019: 7). Nad tymi zaś dążeniami górowały pytania, niekiedy ukryte wśród pozornie błahych lub fragmentarycznych deskrypcji, o istotę tak trudnej do eksplikacji tajemnicy, jaka pozwala w sztuce utrwaląć uniwersalne ludzkie emocje i stany świadomości.

4.4. Wisława Szymborska, *Mozaika bizantyjska*

Kolejnym wierszem inspirowanym sztuką włoską jest *Mozaika bizantyjska* Wisławy Szymborskiej, autorki chętnie czytanej we Włoszech i często tłumaczonej. Utworów Szymborskiej mówiących o sztuce jest sporo – według niektórych badaczy blisko dwadzieścia (Brajerska-Mazur 2012: 187). Najsłynniejszą jej ekfrazą są *Kobiety Rubensa*, będące nawiązaniem do *Trzech Gracji* tego flamandzkiego artysty. Wiersz *Mozaika bizantyjska* z tomu *Sto pociech* odsyła do słynnych arcydzieł raweńskich, ale ich nie konkretyzuje, nie określa. Można przyjąć, że chodzi o przedstawienie orszaku cesarza Justyniana z VI w. lub orszaku cesarzowej Teodory z kościoła San Vitale, lecz w wierszu odnajdujemy także ślady aluzji do mozaik z kościoła Sant’Apollinare Nuovo (Czermińska 2003: 237–238). Ścisłe rozpoznanie, co było podstawą poetyckiej transmutacji, nie jest tu najistotniejsze. Chodzi bowiem bardziej o ekfrazę stylu bizantyjskiego niż konkretny artefakt (Czermińska 2003: 236). Przypomnijmy, sztukę bizantyjską cechowały m.in.: płaska, statyczna kompozycja, ciemny kontur ograniczający płamę barwną, złote tło, hieratyczność sylwetek o wydłużonej linii, zbliżone dostojne gesty postaci i ich stroje. Zamiast poszukiwania dokładnej ekwiwalencji różnych kodów sztuk plastycznych i literatury, poetka proponuje polemikę z estetyczną konwencją, jaką odnajduje w raweńskich mozaikach (Grądział 1996: 97), co nie znaczy, że całkiem rezygnuje z gry intersemiotycznej. Dodatkowo bezruchowi dzieła sztuki przeciwstawia scenę dialogową – utoatralnia statyczną wizję (Balcerzan 1980: 37–38).

Mozaiki z orszakiem cesarza Justyniana z lewej strony absydy kościoła san Vitale i orszakiem cesarzowej Teodory z prawej strony tworzą symetryczny układ barwnych płaszczyzn i symbolicznych stref dworskiego świata męskiego i kobiecego. Odpowiednikiem ich w wierszu jest forma dialogowa. Tak jak w rzeczywistości wzrok oglądającego przenosi się z jednego przedstawienia orszaku na drugi, tak w utworze czytelnik śledzi paralelne wypowiedzi bohaterów nazywanych tutaj fikcyjnymi imionami, ale znaczącymi: Teodendron i Teotropia. Częstka *teo* odsyła nas do greckiego *theos*, czyli Bóg, drugi człon – *dendro* – sugeruje związek znaczeniowy z drzewem lub drewnem, pośrednio – czymś wysokim,

prostym, nieruchomym. Z kolei w imieniu kobiety człon *teo* wiąże się z częstką *tropia*, którą tłumaczymy w języku polskim jako ‘ostatni człon wyrazów złożonych tworzących nazwy zjawisk mających związek ze zwrotem, kierunkowością, odmianą’ (SJP). To wrażenie paralelności wzmacniają anafory i powtórzenia składniowe. Dialog nawiązuje też do biblijnej *Pieśni nad pieśniami*, podkreślając religijny wymiar kultury bizantyjskiej (Ligęza 2001: 184; Czermińska 2003: 237). Kolejne strofy są naprzemiennym wyznaniem uczuć małżonków, którzy uwielbiają w sobie wszystko to, co jako piękne utrwaliła sztuka tego czasu i kręgu kulturowego. Mamy więc pochwały chorobliwego wyszczuplenia ciała i twarzy (np. „wąskolica”, dłonie „jak suche palemki”), smukłości sylwetki i bycia „cieniem” siebie w efekcie umartwienia objawiającego się sinością ust. Ta niechęć względem ciała i nagości oraz wstydlivość podyktowana religią pokrywana jest wschodnim przepychem strojów przyrównanych w liryku do dzwonu. Stroje pozwalają ukryć prawdę o fizycznym aspekcie życia człowieka.

Ascetyczny, ale i patetyczny, koturnowy styl kultury Bizancjum Szymborska rekonstruuje w języku za pomocą archaizmów, wyszukanych neologizmów albo przesadnie pompacyjnych zwrotów, które współtworzą stylizację na bliżej nieokreślony dawny język dworski. Jak konkluduje Agata Brajerska-Mazur, „poetce udało się odnaleźć odpowiednik dla «języka sztuki dostojnej, sztywnej i dawnej» i jednocześnie ugruntować «styl ceremonialno-dworny»” (Brajerska-Mazur 2012: 205). I nagle w ten świat figur niczym z raweńskich mozaik wprowadzona zostaje – na prawach komicznego dysonansu i z niewątpliwym zamiarem ironicznym – postać dziecka, które jest tłuste, pyzate, żarłoczne, wygląda jak prosiątko. Jest zaprzeczeniem ideału estetycznego, które kształtuje religijna kultura Bizancjum.

Kanon sztuki wytworzony na potrzeby idei zderza się oczywiście z rzeczywistością, która od wieków była i jest również biologiczna. Toteż wiara w cuda zmieniające dziecko, redukujące jego cielesność, jest z góry skazana na przegraną. Ta żartobliwa interpretacja założeń stylu bizantyjskiego i modelu życia średniowiecznego (uproszczonych na potrzeby wiersza) kryje jednak ostrzeżenie serio, jako że ujawnia swoistą nietolerancję kultury. Łatwo bowiem, gdy nie spełnia się wymogów kanonu, zostać odrzuconym, zmarginalizowanym i napiętnowanym, np. tak jak dziecko uznane za grzesznika lub diabłątko. Szymborska po pierwsze zwraca uwagę, że nie ma jednego kanonu danego raz na zawsze. Sposób rozumienia piękna ulega przeobrażeniom na przestrzeni wieków. Po drugie, nie zawsze można ufać wizji świata utrwalonej w sztuce, bowiem jest ona wybiórcza, poddaje się dominującemu porządkowi estetycznemu lub, co gorsza – określonej woli/światopoglądowi rządzących. Przecież Teodendron i Teotropia nie samym duchem żyją, skoro doczekali się potomka. Sztuka tworzy więc półprawdy i odbiorca powinien być tego świadomy. Ostatecznie, żart, a nawet parodia w formie nietypowej ekfrazy (Brajerska-Mazur 2012: 205) staje się częścią dysputy o sztuce, mówi o zderzeniu estetyki systemowej i „nieprawomyślnego” życia, bo skomplikowanego, niedającego się zamknąć w prostych ramach, mającego bardzo różnorodne odcienie i warianty; po prostu bujnej natury, którą kultura usiłuje nagiąć, zmodyfikować, skorygować.

Ekfrazy Szymborskiej znacznie odbiegają od klasycznej odmiany gatunku. Zdaniem Czermińskiej „mówią ostatecznie więcej o wyobraźni poetki niż o dziełach sztuki, których dotyczy. Ale jednak mówią inaczej niż w wierszach, w których do przestrzeni pomiędzy

poetką a jej czytelnikami nie został przywołany jako pośrednik żaden obraz, rzeźba, fotografia” (Czermińska 2003: 241). Na czym polega ta różnica? – Myślę, że to ciekawe zagadnienie do dalszych interpretacji studenckich.

4.5. Zbigniew Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie* (fragment)

Aneta Grodecka nazwała Zbigniewa Herberta „nieformalnym guru grupy zainteresowanej malarstwem” (Grodecka 2009: 113), podkreślając, że jego rola w powojennym rozwoju literatury zajmującej się poetycką i eseistyczną ekfrazą jest nie do przecenienia [zob. film: R. Lewandowski, *Herbert. Un barbaro nel giardino*, 2015]. Twórca wykreował zupełnie nowy język pisania o sztuce, oparty na oryginalnej kreacji podmiotu, nieufnego wobec zastanych sądów i konfrontującego je z efektami bezpośrednich przeżyć (Kozicka 2006: 51). Zwłaszcza pierwszy zbiór esejów z 1962 r. pt. *Barbarzyńca w ogrodzie* ukonstytuował charakterystyczne właściwości pisarstwa Herberta, spajającego w jedno sprawozdania z podróży, refleksje lekturowe, rozważania historyczne i biograficzne, opisy dzieł malarskich i architektonicznych – wszystko przefiltrowane przez wyrazistą osobowość poety, a zarazem konesera i erudyty. W jego ujęciu poznawanie sztuki jest koegzystencją intuicji, emocji i pracy intelektualnej wspierającej „uważność patrzenia” (Grodecka 2009: 117). Niewątpliwie nowatorski jest stosunek Herberta do sztuki dawnej. Ponownie obejrzana i opowiedziana, staje się częścią kulturowych zasobów teraźniejszości.

W *Barbarzyńcy w ogrodzie* mówi się o sztuce przy użyciu różnych form wypowiedzi i z różnych punktów widzenia. Przyjrzyjmy się jednej z serii ekfraz wypełniających esej *Piero della Francesca*, dedykowany notabene Jarosławowi Iwaszkiewiczowi. To opowieść o zachwycie malarstwem Piera oraz drodze do zrozumienia jego istoty. Herbert ze szczególną uwagą omawia freski z cyklu *Legenda Krzyża* z kościoła św. Franciszka w Arezzo. Oto fragment ilustrujący pierwsze malowidło zatytułowane *Śmierć Adama*:

W środku, pod drzewem rozpaczliwie nagim, leży wyciągnięty sztywno Adam, któremu Set wkłada w usta ziarno. Kilka postaci pochyla głowę nad zmarłym. Kobieta rozpostarłszy ramiona bezgłośnie krzyczy, a w jej okrzyku nie ma przerażenia, jest tylko prorocstwo. Cała scena jest patetyczna, prosta i helleńska, jakby wersety Starego Testamentu pisane przez Aischylosa (Herbert 1964: 220).

Relacja wydaje się na pierwszy rzut oka wiernym oddaniem treści i kompozycji oglądanego malowidła. Percepcja dzieła wizualnego zostaje w eseju przełożona na narrację rozwijającą się spokojnie, ale konsekwentnie, w czym można widzieć analogię do charakterystycznej dla florenckiego artysty powściągliwości emocjonalnej. Brak epitetów wartościujących dowodzi skupienia na przedmiocie analizy i pragnieniu wyjaśnienia istniejących w nim napięć. A jednak opis zaproponowany przez Herberta nie jest neutralny – w zakończeniu fragmentu poeta sięga po porównanie, które dzięki odległym skojarzeniom (Stary Testament – Ajschylos – Quattrocento) nadaje dziełu Piera sens pozamaterialny, wyznaczając potencjalny kierunek interpretacji.

Następny fragment dotyczy fresku *Znalezienie i dowód prawdziwości krzyża* (inaczej *Odnalezienie relikwii Krzyża Świętego*):

W scenie drugiej półnagi człowiek z martwych powstaje, dotknięty krzyżem. Matka cesarza i jej dworki adorują scenę. Architektura stanowiąca tło jest jakby komentarzem przedstawionego wydarzenia. Nie jest to jak poprzednio średniowieczne miasto-zjawia, ale harmonia marmurowych trójkątów, kwadratów i kół, renesansowa dojrzała mądrość. Architektura gra tu rolę ostatecznej, racjonalnej, weryfikacji cudu (Herbert 1964: 220–221).

Najpierw wyliczane są składowe malarskiej sceny, potem pojawia się komentarz na temat typu architektonicznej kompozycji i funkcji, jaką ma ona do spełnienia w obrębie konkretnego dzieła – w ten sposób pytanie ‘co’ uzupełnia się o ‘jak’. Geometryczny porządek odczytywany jest wszakże w szerszej perspektywie – za pośrednictwem tropów semiologicznych. Jak zauważa Dziadek: „[...] architektoniczna harmonia jako znak wizualny przekłada się na «renesansową, dojrzałą mądrość», a układy architektoniczne mają stanowić «racjonalną weryfikację cudów»” (Dziadek 2006: 44–45). „Cud”, o jakim traktuje ekfrazą, nie sprowadza się do konkretnej religii, lecz otwiera widza/czytelnika na „przeżycie natury religijnej”, na tajemnicę sztuki (Dziadek 2006: 45).

To zaledwie drobne przykłady realizacji „ekfrastycznych”, które z pewnością nie dają pełnego obrazu zabiegów artystycznych stosowanych przez Herberta czy też wykładanych w esejach idei. Mogą natomiast zachęcić do zainteresowania się poetą, który uczył Polaków „jak patrzeć, jak widzieć, by dotrzeć do prawdy, w której istnienie uparcie wierzy” (Kozicka 2006: 63).

5. Zakończenie

Na koniec przypomnę, że w polskiej literaturze XX w. mamy bogatą reprezentację esyistyki o tematyce „włoskiej”, którą można by nazwać „ekfrastyczną” – jest ona bowiem bardzo głęboko zanurzona w rzeczywistość kultury, estetyki i sztuki Italii. Do wymienionych wcześniej utworów Iwaszkiewicza i Herberta można by dodać choćby takie tytuły i nazwiska, jak: Gustaw Herling-Grudziński, *Caravaggio. Światło i cień* (1990), tenże, *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka* (1994), Joanna Pollakówna, *Weneckie tęsknoty: o malarstwie i malarzach renesansu* (2003), Wojciech Karpiński, *Pamięć Włoch* (1999), Marek Zagańczyk, *Droga do Sieny* (2005). Również listę utworów poetyckich, stanowiących przedmiot krótkich omówień, łatwo można by wydłużyć. Na podjęcie czeka także projekt porównania polskiej i włoskiej literatury pod kątem zbliżeń i różnic w realizacji „przekładów intersemiotycznych”. Może z czasem możliwy byłby kierunek prezentacji odwrotny do przyjętego w niniejszym rozdziale – poświęcony polskiej sztuce i interferującym z nią włoskim ekfrazom?

Bibliografia

- Balcerzan E., 1980, *Poezja jako semiotyka sztuki*, [w:] T. Cieślikowska, J. Sławiński (red.), *Pogranicza i korespondencje sztuk*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 21–39.
- Biała A., 2009, *Malarstwo i literatura*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Biliński B., 1961, *Maria Konopnicka, poetessa del mare e del golfo di Genova*, „Genova”, nr 4, s. 17–24.

- — — — —
- Brajska-Mazur A., 2012, „*Filutka z filigranu*”, czyli o przekładzie językowego naśladownictwa z ekfrazystycznych wierszy Wisławy Szymborskiej, „Pamiętnik Literacki”, z. 1, s. 187–219.
- Czermńska M., 2003, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie”, nr 2/3, s. 230–242.
- Dziadek A., 2004, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Dziadek A., 2006, *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnianie – interpretacja*, [w:] J.M. Ruszar (red.), *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*, cz. 2, Lublin: Gaudium, s. 30–50.
- Głoger P., 2004, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii”, nr 3–4, s. 137–152.
- Grądział J., 1996, *Świat sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2, s. 85–102.
- Grodecka A., 2009, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Iwaszkiewicz J., 2019, *Śpiewnik włoski. Wiersze / Canzoniere italiano. Poesie*, tradotto e curato J. Szymanowska, Warszawa: LoGisma editore.
- Konopnicka M., 1901, *Italia*, Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Konopnicka M., 1929, *Italia: liriche*, wersja prozą i wstęp C. Agosti-Garosci, Rzym: Istituto per l’Europa Orientale.
- Kozicka D., 2006, *Przemożna wola konfrontacji. Sztuka patrzenia w esejach Zbigniewa Herberta*, [w:] J.M. Ruszar (red.), *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*, cz. 2, Lublin: Gaudium, s. 51–79.
- Krzywy R., 2012, *Ekfrazja*, [w:] G. Gazda (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich. Nowe wydanie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 248–251.
- Kubiak T., 1973, *Wiersze i obrazy*, Warszawa: Arkady.
- Ligęza W., 2001, *O poezji Wisławy Szymborskiej: Świat w stanie korekty*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Olkusz W., 1984, *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach artystycznych Marii Konopnickiej*, Opole: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Powstańców Śląskich.
- Sendyka R., 2009, *Esej i ekfrazja (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk)*, „Przestrzenie Teorii”, nr 11, s. 41–61.
- Sławiński J., 2002, *Ekfrazja*, [w:] J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 122.
- Słodczyk R., 2020, *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Szymanowska J., 2019, *Il Canzoniere italiano di Jarosław Iwaszkiewicz*, [w:] J. Iwaszkiewicz, *Śpiewnik włoski. Wiersze / Canzoniere italiano. Poesie*, tradotto e curato J. Szymanowska, Warszawa: LoGisma editore, s. 5–9.

- Wysłouch S., 2001, *O malarskości literatury*, [w:] S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 75–94.
- Wysłouch S., 2007, *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?*, [w:] T. Mizerkiewicz, A. Stankowska (red.), *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 489–503.
- Zaworska H., 1985, *Podróże do Włoch*, [w:] H. Zaworska, „Opowiadania” Jarosława Iwaszkiewicza, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, s. 122–131.

■ **Maria Berkan-Jabłońska**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-7137-6094>
■ maria.berkan@uni.lodz.pl
■

Arte italiana – poesie polacche. Alcuni esempi

1. Introduzione – 2. Un po' di teoria... Traduzione intersemiotica – ecfrasi – 3. Funzioni dei riferimenti all'arte in letteratura – 4. Realizzazioni concrete di poesie sui dipinti – 4.1. Maria Konopnicka, *Correggio* – 4.2. Tadeusz Kubiak, *Dama con l'ermellino* – 4.3. Jarosław Iwaszkiewicz, *Benozzo Gozzoli e Sano di Pietro* – 4.4. Wisława Szymborska, *Mosaico bizantino* – 4.5. Zbigniew Herbert, *Barbaro in giardino* (frammento) – 5. Conclusioni

1. Introduzione

L'arte italiana è, in un certo senso, di tutto il mondo. Per secoli è stata fonte di ammirazione e di ispirazione per altri ambienti culturali. Anche i polacchi che sono venuti a visitare l'Italia, sono sempre andati alla ricerca di capolavori che la cultura polacca, molto più tardiva – poiché si era sviluppata seriamente solo dalla fine del Medioevo – non possedeva in tale abbondanza. Gradualmente, acquisivano nuove competenze estetiche e maturavano l'idea che quest'arte potesse essere non solo ammirata, ma anche discussa, almeno in nome di una diversa sensibilità, quella nordeuropea come anche di altre realtà storiche e politiche. Questo aspetto discorsivo della percezione dell'arte italiana da parte del pubblico polacco si ritrova nell'epopea romantica *Pan Tadeusz* di Adam Mickiewicz del 1834 tradotta per la prima volta in italiano nel 1871 con il titolo *Taddeo Soplitza o L'ultimo processo in Lituania*, probabilmente per mano di Arrigo Boito. In quest'opera due rappresentanti delle giovani generazioni della nobiltà polacca – il Conte e Tadeusz Soplitza – discutono se sia possibile essere un maestro pittore lontano dai cieli d'Italia. Il Conte ritiene che solo in Italia si possa dipingere alla perfezione, mentre Taddeo elogia la natura rigogliosa della Lituania (un tempo parte della multiculturale Repubblica Polacca), degna di essere resa su tela. Sembra, tuttavia, che le simpatie dell'autore siano per Tadeusz.

Va sottolineato, tuttavia, che Mickiewicz non fu mai un pittore e che le preferenze del personaggio che dà il titolo al poema esprimono soprattutto sentimenti di nostalgia patriottica per la patria, che pervadono tutta questa straordinaria opera romantica, drammatica e umoristica allo stesso tempo. Nella realtà ottocentesca i pittori o gli scultori polacchi continuarono

— — — — —

a recarsi in Italia alla ricerca di ispirazione artistica e di una luce più intensa di quella che si trova generalmente alle latitudini settentrionale. Tra gli artisti più importanti che intrapresero studi nell'Europa meridionale bądź przez długie lata tu pracowali, si ricordano Henryk Siemiradzki, Pius Weloński, Wiktor Łódzia Brodzki, Aleksander Stankiewicz, Teodor Rygier, Antoni Madeyski, Stefan Bakałowicz e i fratelli Maksymilian e Aleksander Gierymski.

Le opere scientifiche e le opere saggistiche sulla storia della cultura e dell'estetica italiana ebbero una forte eco nella Polonia del XIX secolo saggi sulla storia della cultura e dell'estetica italiana, come: Józef Kremer (*Viaggio in Italia*, volumi 1–5), Kazimierz Chłędowski (*Siena, Corte a Ferrara, Roma. Gente del Rinascimento, Roma. Gente del Barocco, Rococò in Italia*), Wojciech Dzieduszycki (*Storia della pittura in Italia*). L'arte italiana diventava sempre più un tema autonomo anche nella poesia e nella prosa polacca. Dalla fine dell'Ottocento fino al Novecento tra gli scrittori polacchi cresceva l'interesse per un genere come l'ecfrasi.

Iniziamo quindi la prossima sezione con un breve richiamo su come si può intendere questo genere, per poi fare riferimento – sulla base di una scelta soggettiva – ad alcuni autori nella cui opera la questione del rapporto tra letteratura e arte ha sempre avuto un ruolo importante: Maria Konopnicka, Tadeusz Kubiak, Jarosław Iwaszkiewicz, Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert.

2. Un po' di teoria... Traduzione intersemiotica – ecfrasi

Iniziamo una breve caratteristica del rapporto tra testi letterari e immagini con le parole di Edward Balcerzan, noto teorico letterario e semiologo polacco. Egli ha sottolineato che in alcuni casi un testo di cultura “che parla di arte” (Balcerzan 1980: 22) – una poesia, un saggio, a volte un frammento di prosa o un dramma – diventa contemporaneamente un metatesto della cultura. Per cogliere meglio l'essenza della coesistenza di parole e arti visive, propose il termine *traduzione intersemiotica* o *trasmutazione*. La trasmutazione non consiste nella ripetizione di un'opera in un'altra, poiché ciò non è possibile a causa della distinzione dei sistemi linguistici. Per traduzione intersemiotica – secondo Balcerzan – si intende che “un testo formulato entro i confini di un sistema (ad esempio la pittura) viene ricostruito nel materiale di un altro sistema (ad esempio la poesia). Perde quindi le sue proprietà specificamente pittoriche e acquisisce quelle specificamente poetiche o, più in generale, letterarie” (Balcerzan 1980: 28). In questa situazione, la domanda più interessante risulta essere: che cosa cambia nel corso di questo scambio? Che cosa si aggiunge? Che cosa viene ridotto o eliminato?

Un altro studioso polacco, Adam Dziadek, utilizza il termine “interferenza delle arti” per riflettere le relazioni descritte in precedenza, sottolineando le questioni della “coesistenza inseparabile di opere che nascono dall'ordine dei segni naturali e artificiali” (Dziadek 2004: 17). La coesistenza così concepita genera processi intertestuali unici.

Aneta Grodecka, invece, considera le poesie sui dipinti da una prospettiva storico-letteraria, il che le permette di interpretare simili realizzazioni poetiche come testimonianze del cambiamento della ricezione dell'arte e “un'espressione dell'emozione universale associata al guardare i dipinti” (Grodecka 2009: 10, 12).

Nella teoria del rapporto tra letteratura e arte sono generalmente tre i generi letterari che tentano di “parlare dell’arte”: l’ecfrasi, l’ipotiposi e il *Bildgedicht*. Tra questi l’ecfrasi, dal greco *ékphrasis* ovvero descrizione esatta – occupa un posto di primo piano. Secondo il *Dizionario dei termini letterari*, si tratta di “un’opera poetica che è una descrizione di un’opera di pittura, scultura o costruzione [...]” (Sławiński 2002: 122). Nel più recente *Dizionario dei termini letterari e dei generi*, il termine ecfrasi è considerato sia come un concetto di genere, sia come una figura retorica di pensiero, il cui scopo è quello di rendere visibili le cose (Krzywy 2012: 248). Un tempo fortemente schematizzata, nel corso dei secoli ha perso la sua forma statica e fortemente retorizzata, assumendo forme libere, ricche di varietà e varianti. Per questo motivo gli studiosi contemporanei preferiscono talvolta parlare non tanto di ecfrasi, quanto di arte ecfrastica (Dziadek 2004: 55–56), o differenziare la terminologia esistente, ad esempio distinguendo tra l’ecfrasi “propria”, che mira a visualizzare l’originale pittorico, e quella “contemporanea”, che sostituisce la descrizione classica con l’interpretazione e il libero commento (Gogler 2004: 143, 152). Seweryna Wysłouch raggruppa questo genere in modo simile, riservando la nozione di ecfrasi alla descrizione che rende presente la descrizione, mentre qualifica gli altri testi non descrittivi come “traduzione intersemiotica” (Wysłouch 2007: 502–503).

3. Le funzioni dei riferimenti all’arte nella letteratura

Consideriamo inoltre a quale scopo i poeti/scrittori si riferiscono all’arte. Le funzioni dei riferimenti intertestuali ai testi d’arte sono distinte dai teorici in vari modi. Tra le tante tipologie, ho scelto due divisioni. La prima, di Seweryna Wysłouch, ipotizza l’esistenza di quattro tendenze non esclusive nella letteratura corrispondente all’arte. Questi sono: il riferimento pretestuoso, l’esibizione virtuosa, l’interpretazione polemica di un originale pittorico, la disputa sull’arte (Wysłouch 2001: 92–94). Il riferimento pretestuoso si verifica quando un segnale metatestuale, ad esempio la menzione del titolo di un dipinto, o il nome del pittore, forniscono in pratica un punto di partenza per una discussione su questioni del tutto diverse e importanti per l’autore; l’esibizione virtuosa si sforza di evocare la riproduzione più perfetta possibile degli elementi dell’opera descritta, compresi il suo stile e le sue proprietà caratteristiche; l’interpretazione polemica significa, tra le altre cose, una discussione con il tema o la convenzione estetica del dipinto oggetto della “lettura”; la disputa sull’arte porta lo spettatore nel cerchio di problemi estetici o etici più ampi avviati dall’arte, di cui il dipinto è solo un esempio. La seconda delle classifiche, di Wiesław Olkusz, parla di funzione: illustrativa (che presuppone il tentativo di “imitare” al massimo l’originale pittorico), esegetica (che serve a rivelare i giudizi estetici dello spettatore nati dal contatto con l’opera), associativa (che significa un pensiero pretestuoso basato su analogie e allusioni alla contemporaneità dello scrittore), proiettiva (che dà forma a un’interpretazione che coinvolge visioni e aspirazioni personali), panegirica (che esprime approvazione per l’opera, occasionale) o postulativa (che specifica i desiderata in relazione all’opera d’arte) (Olkusz 1984: 76–77).

Per riassumere questa sezione, aggiungiamo un commento del già citato Adam Dziadek. Secondo lui: “L’ecfrasi costringe il lettore a un modo particolare di lettura – di solito

è scritta per un'immagine o per una musica (non è mai scritta "al posto di"), e di conseguenza si crea un legame unico tra il testo letterario e l'oggetto a cui si riferisce. Il lettore stesso è costretto a leggere due volte, perché legge sia il testo letterario, sia l'opera o le opere a cui il testo si riferisce" (Dziadek 2006: 42).

4. Realizzazioni concrete delle poesie sui dipinti

4.1 Maria Konopnicka, *Correggio*

Passiamo ora ad esempi concreti. Cominciamo cronologicamente con un componimento sempre della fine del XIX secolo. Si tratta di una poesia di Maria Konopnicka, nota poetessa polacca spesso associata, a volte non troppo giustamente, a racconti per bambini e novelle positiviste. La Konopnicka viaggiò molte volte in Italia. Bronisław Biliński la definì "la poetessa del mare e del Golfo di Genova" (Biliński 1961: 17). In breve tempo la sua poesia catturò l'interesse dei lettori italiani, soprattutto grazie alle traduzioni delle sorelle Cristina Agosti e Clotilde Garosci.

Secondo Wiesław Olkusz gli anni Novanta del XIX secolo videro un netto cambiamento nei gusti estetici della Konopnicka, che significava il passaggio dalla fascinazione per l'arte polacca, a quella per l'affermazione dell'arte italiana del Trecento e del Quattrocento (Olkusz 1984: 38). Questo cambiamento fu influenzato, tra l'altro, dalle letture delle opere di John Ruskin e dall'amicizia con Teofil Lenartowicz, con cui la poetessa corrispose regolarmente a partire dal 1883 e che venne a visitare anche a Firenze, nel 1892. La conseguenza di questo incontro fu la pubblicazione di un volume intitolato *Italia* nel 1901, a cui seguì due anni dopo una seconda raccolta: *Drobiazgi z podróźnej teki* [Piccoli gingilli da una cartella di viaggio] (pubblicata nel 1903), contenente un ciclo intitolato *Drobiazgi włoskie* [Piccoli gingilli d'Italia]. In entrambi i libri troviamo bellissime impressioni poetiche di un soggiorno a Venezia, Firenze, Genova, Napoli e Capri. Diverse opere dell'opera della Konopnicka sono dedicate alle madonne "italiane". Tra queste, ho scelto una poesia che si riferisce a un dipinto di Antonio Correggio (orig. Antonio Allegri, 1489–1534), *Madonna col bambino tra due angeli musicanti* del 1514 circa. La poetessa poté ammirarlo a Firenze. Nella raccolta di poesie, sotto al componimento un'informazione localizza il dipinto nella Galleria Pitti, oggi la tela è esposta nella Galleria degli Uffizi.

Il componimento della Konopnicka è composto da dieci distici, costituiti da strofe regolari di dodici versi. Il parallelismo sintattico dei versi, rafforzato dall'uso anaforico della congiunzione "A" o delle frasi "Ta jedna / ta druga", conferisce all'opera la sua caratteristica linea melodica, che sembra riprodurre in parole l'armonia e lo stato d'animo di una scena pittorica. Questi trattamenti e la semplicità dello stile collocano la lirica nell'ambito del genere della poetica popolare, di cui la Konopnicka è stata un'eccellente esponente. Lo schema della canzone popolare, "dove i secondi versi dei distici sono come una replica dei versi iniziali" (Olkusz 1984: 44), nella sua simmetria riproduce analogamente la distribuzione simmetrica delle figure degli angeli del dipinto di Correggio. Nonostante questo, però, la lirica della Konopnicka non è da considerarsi un'imitazione completamente fedele degli elementi visivi o della composizione artistica. Al contrario, la poetessa inverte nel suo

testo la disposizione compositiva del dipinto – dove il punto centrale è la Vergine Maria e il bambino Gesù. Nella sua poesia il centro pittorico è descritto in un solo distico (due righe). Più avanti, dalla seconda strofa, si iniziano a osservare le figure che racchiudono la composizione ai lati della tela. Si tratta di due angeli, uno dei quali suona una specie di violino, che l'autrice chiama “złocone gęśliczki”, ovvero una gusla, cioè uno strumento a corda piuttosto semplice, e l'altro angelo tiene in mano una lira, che la Konopnicka sostituisce con una “siero- roca ligawka” – un aerofono, diffuso soprattutto in ambito popolare. Invece di una descrizione letterale degli elementi del dipinto, la poetessa offre un'interpretazione di ciò che non può essere dipinto, ossia i tipi di musica suonati dagli angeli. Agli attributi musicali che essi possiedono viene dato un significato metaforico, in linea con la comprensione dell'allegoria dell'arte antica – la gusla che sostituisce il violino suona in una chiave gioiosa, la ligawka, la “sorella minore” della lira, in una triste. La dualità di tonalità nel poema è trasmessa attraverso immagini contrastanti di natura animata, che secondo l'autrice corrispondono alla dicotomia di ogni vita umana. Gli angeli non sono esseri di un mondo divino e inaccessibile, ma angeli custodi dal carattere più familiare, consapevoli dell'intreccio di momenti positivi e negativi, dolorosi e gioiosi dell'esperienza dell'esistenza umana. Non è chiaro, in questa ecfrasi poetica della Konopnicka, il distico ultimo. Nella tela di Correggio lo sguardo di Maria e del Bambino è rivolto a un angelo che tiene un violino. Se consideriamo che il sostituto del violino nell'opera di Konopnicka è una gusla dorata, potremmo essere autorizzati a pensare che questa faccia riferimento a esperienze gioiose, mentre l'oggetto del testo formula una versione diversa:

Ty słuchasz i patrzysz oczyma smutnymi
 Na tego anioła, co śpiewa ból ziemi
 Tu ascolti e guardi con occhi tristi
 Questo angelo che canta il dolore della terra
 [traduzione filologica].

Nella poesia della Konopnicka le impressioni visive sono trasposte da esperienze emotive che sostengono un messaggio ideologico: la convinzione che Dio sta sempre dalla parte degli sfortunati e delle vittime, e che offre loro la sua compassione. Si tratta di una caratteristica molto polacca della lirica e dell'interpretazione del mondo del XIX secolo, che sottolinea il significato della vita come sforzo, difficoltà e sofferenza.

4.2. Tadeusz Kubiak, *Dama z lasiczką* [La dama con l'ermellino]

La seconda delle ekfrasi che vorrei evocare appartiene già alle opere di un poeta del XX secolo. Si tratta di una poesia di Tadeusz Kubiak dedicata alla *Dama z gronostajem* [La dama con l'ermellino] o meglio, come è conosciuta in Polonia, *Dama z lasiczką* [La dama con la donnola], di Leonardo da Vinci. Il ritratto fu dipinto intorno al 1489 o 1490 e raffigura Cecilia Gallerani, amante del duca Luigi Sforza chiamato anche *L'Ermellino*. Va sottolineato che l'atteggiamento dei polacchi nei confronti di quest'opera è eccezionale. È l'unico dipinto di Leonardo da Vinci presente nella collezione polacca, è ampiamente conosciuto e considerato il più alto bene nazionale. Rimase nelle mani degli eredi italiani dei Gallerani fino al 1788, quando fu acquistato in circostanze sconosciute dall'aristocratico

— — — — —

e diplomatico polacco, il principe Adam Jerzy Czartoryski. L'opera di Leonardo accompagnò la famiglia Czartoryski durante il suo soggiorno in esilio. Solo nel 1882 il ritratto della *Dama con l'ermellino* fu esposto al pubblico più vasto come tesoro del neonato Museo dei Principi Czartoryski. Durante la Seconda guerra mondiale il ritratto di Cecilia Gallerani fu sequestrato dai nazisti per ordine del governatore Hans Frank, ma fortunatamente fu recuperato nel 1946. Fino al 2016 fu in possesso della Fondazione dei Principi Czartoryski – ora appartiene al Tesoro di Stato. Aggiungiamo ancora che il fittizio furto e del dipinto è il tema principale di *Vinci*, commedia polacca del 2004, diretta da Juliusz Machulski. Nel 2025 è uscito al cinema il suo sequel *Vinci 2*.

La poesia di Tadeusz Kubiak può essere definita come un'ecfrasi del tipo associativo, ovvero una libera variazione su un dipinto di Leonardo, un esempio del genere noto come *Bildgedicht*. La base del concetto su cui si fonda la composizione del poema è l'analogia della natura femminile delle due eroine del ritratto: Cecilia e la donnola. In polacco ermellino (*gronostaj*) è un sostantivo maschile, mentre donnola (*łasiczka*) è un sostantivo femminile: il che legittima l'attribuzione di un carattere femminile alla donna italiana e all'animale. Il lavoro di Kubiak stabilisce le somiglianze e le differenze tra i due protagonisti del quadro, servendosi in particolare del concetto di gentilezza e di predazione. Apparentemente Cecilia è l'incarnazione della bellezza e della gentilezza, figlia dei cieli senza nuvole dell'Italia; la donnola, invece, è un predatore sempre in agguato di uccelli indifesi. È un'idea folle, obietta il poeta in un'apostrofe a Leonardo, che una dama di meravigliosa bellezza e fascino tenga in braccio e coccoli una creatura dalla natura così selvaggia. Eppure questo gioco del pittore – come dimostra Kubiak nella strofa finale – ha un senso. L'approssimazione nel dipinto di ciò che è apparentemente così distante e contrastante viola i canoni abituali dello spettatore e permette di vedere i due estremi della composizione sotto una nuova luce. Improvvisamente la domanda sull'essenza della predazione diventa legittima. Sarà allora che il quadro raffiguri una donnola, ora addomesticata, che ha infine perso la memoria delle sue radici selvagge, oppure, piuttosto, una Cecilia dalla mano gentile e nobile, che nonostante questo conservi ancora nel cuore l'istinto di predazione? Chi è, allora, più pericoloso – l'animale, oppure la donna?

Kubiak non fa una descrizione dell'immagine, non cerca di “trasmutare” le proprietà visive in parole, anche se utilizza alcuni elementi per i suoi scopi, come la corrispondenza tra la direzione dello sguardo di Cecilia e quella dell'ermellino o l'analoga esilità della silhouette della donna e dell'animale. Le interferenze delle arti sono in questo caso una forma di incoraggiamento per il lettore a dialogare con i modelli di ricezione dell'arte. Creano uno spazio per una visione soggettiva, per scoprire paradossi, per porre domande. Il poeta ha spiegato le sue intenzioni nella prefazione al volume come segue: “Quando scrivevo non avevo intenzione di «raccontare i quadri», né di «scrivere dei quadri» o di «parlare la posto loro». Tuttavia essi erano e sono l'equivalente pittorico della mia visione poetica del mondo. Dovevano essere come due linee parallele che corrono l'una accanto all'altra in armonia, senza mai cercare di intersecarsi” (Kubiak 1973: 6).

4.3. Jarosław Iwaszkiewicz, *Benozzo Gozzoli e Sano di Pietro*

Uno scrittore polacco i cui contatti con l'Italia nel XX secolo possono essere paragonati a quelli di Zygmunt Krasiński nel XIX secolo è stato Jarosław Iwaszkiewicz. Lo scrittore deve la propria formazione a *Immagini dell'Italia* di Pavel Muratov. Era già stato in Italia tra le due guerre come giovane artista e dopo la Seconda guerra mondiale, quando ricoprì l'importante incarico di presidente dell'Unione degli scrittori polacchi. Scrisse molto anche sull'esperienza "italiana" in prosa, poesia e saggi. Si possono citare, ad esempio *Nowele włoskie* [Novelle italiane] (1947), *Spotkania z Szymanowskim* [Incontri con Szymanowski] (1947), *Księżkę o Sycylii* [Libro sulla Sicilia] (1956), *Śpiewnik włoski* [Canzoniere italiano] (1974), *Podróże do Włoch* [Viaggi in Italia] (1977), il libretto dell'opera *Re Ruggero* di Karol Szymanowski sul sovrano di Sicilia. Molti di questi lavori sono stati tradotti in italiano. Nel 2024, presso l'Università L'Orientale di Napoli, si è tenuto un festival di tre giorni dedicato all'opera di Iwaszkiewicz. In questa sezione mi riferirò a due poesie del volume *Śpiewnik włoski intitolate: Benozzo Gozzoli e Sano di Pietro*.

Sullo sfondo delle opere discusse finora si può osservare che si tratta di testi dal carattere insolito, dal momento che non si possono annoverare a lavori di grande rilevanza dal punto di vista qualitativo. Iwaszkiewicz era un uomo colto, ben addentro alla cultura europea. Non metteva in dubbio il valore dei capolavori che vedeva in Italia, ma non sempre li metteva tutti in primo piano, deliberatamente; probabilmente a causa della grande profusione di opere artistiche. A San Gimignano si imbatté in una serie di affreschi di Benozzo Gozzoli (orig. Benozzo di Lese di Sandro), che illustravano la storia di Sant'Agostino in 16 scene. Si tratta di opere eseguite per la chiesa locale (oggi Sant'Agostino, Cappella del Coro) nella metà del XV secolo, quando il pittore trovò rifugio in città da una pestilenza scoppiata nella natia Firenze. Dall'intera collezione Iwaszkiewicz si è soffermato su un affresco, il sesto, che raffigura il viaggio del santo di Ippona da Roma a Milano (*Il viaggio di Agostino da Roma per Milano*), e lo illustra con una breve prosa poetica. Le opere di Benozzo Gozzoli sono caratterizzate da realismo, stile narrativo, ricchezza di dettagli e attualizzazione: i suoi affreschi sono un riflesso dei costumi dell'epoca. Nell'occhio di Iwaszkiewicz, invece, l'elemento dominante è un piccolo cane che compare tra le zampe di un cavallo, con la schiena rasata, ritratto di profilo. Se si osservano attentamente i volti delle figure dell'affresco, essi fanno effettivamente – come scrive il poeta polacco nell'opera – l'impressione di essere molto serie, pensierose, un po' – come ha letto Iwaszkiewicz, allontanandosi dall'esegesi scientifica – incerte. Su questo sfondo, il cagnolino ci appare invece come una figura autonoma, indipendente, che va spavalidamente per la sua strada. Per Iwaszkiewicz, che nella sua vita è stato coinvolto in molte relazioni difficili, sia a livello personale che ambientale e politico, la libertà del cane è stato forse l'elemento più interessante; ecco, a mio avviso, perché tra tutti i dettagli di cui è ricco l'affresco di Gozzoli, ha scelto proprio l'immagine di un animale.

Lo stesso si dica per quanto riguarda la seconda impressione di Iwaszkiewicz, anch'essa intitolata in maniera omonima all'opera che l'ha ispirata, questa volta un pittore della scuola senese (che rivaleggiava con quella fiorentina del XV secolo): Sano di Pietro. Il punto di riferimento è un frammento di un perduto polittico commissionato da Giovanni Piccolomini, intitolato *Annuncio ai pastori*. La poesia di Iwaszkiewicz inizia con un'esclamazione piena

di ammirazione: “Che magnifica televisione!”, stabilendo immediatamente un’analogia tra l’arte colorata e ricca di dettagli del senese e la contemporaneità dello scrittore polacco. Un’analogia basata non solo sulla suggestione che potevano generare allo stesso modo, sia la pittura, come anche la televisione a colori negli anni Settanta, ma che si poggia anche sulla funzione dell’arte ludica. Già dalla prima riga dell’ecfrasi, l’opera di Sano di Pietro si ascrive alla tradizione ancora viva della cultura popolare, rispondendo ai bisogni emotivi e spirituali dell’uomo medio. A differenza dell’esempio precedente, Iwaszkiewicz cita una serie di dettagli che permettono di individuare rapidamente il prototipo pittorico: un angelo in cielo con le ali color lampone, una palma in mano, pastori modesti e perplessi con un gregge e, naturalmente, un cane con le fauci serrate, concentrato su una scena che sembra osservare con piena attenzione. A parte il già citato primo verso, che non manca di far trapassare la voce dell’autore, i versi successivi riportano la voce del cane. È infatti dalla sua prospettiva che vediamo meraviglie quali un angelo che assomiglia a una stella cometa. E poiché il mondo animale non bada alla religione, l’angelo che agita un ramo verde e grida *pax pax hominibus* [“pace, pace agli uomini”]¹, è qui solo parte di uno spettacolo insolito ed emozionante. Un commento leggermente beffardo: “I cani sanno cosa pensare / di questa pace umana” (Iwaszkiewicz 2019: 25) rafforza l’effetto di teatralità, dato che porta le parole dell’angelo dalle alte vette della teologia al livello di una favola. Appunto una favola, anche se indubbiamente bella. Il dipinto di Sano di Pietro, che si suppone risponda alle tendenze spirituali avviate nel monastero senese di Gesualì su iniziativa del movimento francescano [si veda ancora ad esempio <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1857.html>], nell’interpretazione di Iwaszkiewicz diventa, da un lato una testimonianza poetica di tenerezza verso il soggetto del cane personificato, ma anche un commento un po’ triste e umoristico sull’imperfezione umana che non conosce limiti nella forma dei secoli. Abbiamo proprio l’impressione che il protagonista della poesia goda dell’approvazione dell’autore.

Iwaszkiewicz era senza dubbio un amante dell’arte e suo eminente conoscitore, ma il suo obiettivo non era la cosiddetta “ecfrasi propriamente detta”. Cercava piuttosto “un equivalente verbale dell’esperienza di una particolare opera d’arte” (Zaworska 1985: 129), e un’esperienza molto personale (Ugniewska 2019: 7). A loro volta, a prevalere su queste aspirazioni erano le domande, a volte nascoste tra descrizioni apparentemente banali o frammentarie, sull’essenza del mistero, così difficile da spiegare, che permette all’arte di registrare emozioni e stati di coscienza umani universali.

4.4. Wisława Szymborska, *Mozaika bizantyjska* [Mosaico bizantino]

Un’altra poesia ispirata all’arte italiana è *Mosaico bizantino* di Wisława Szymborska, autrice molto letta in Italia e spesso tradotta. Le opere della Szymborska che parlano di arte sono numerose – secondo alcuni studiosi, quasi venti (Brajerska-Mazur 2012: 187). La sua ecfrasi più famosa è *Le donne di Rubens*, un riferimento alle *Tre Grazie* dell’artista fiammingo. La poesia *Mosaico bizantino* del volume *Cento consolazioni* fa riferimento ai tesori artistici della Ravenna italiana, senza però mai farvi riferimento concreto. Si può ipotizzare che si tratti di una raffigurazione del seguito dell’imperatore Giustiniano del VI secolo o del

¹ Versione completa: *Gloria a Dio nell’alto dei cieli e pace in terra agli uomini amati dal Signore* (Vangelo di San Luca 2,14).

seguito dell'imperatrice Teodora della chiesa di San Vitale, ma nel poema troviamo anche tracce di allusioni ai mosaici della chiesa di Sant'Apollinare Nuovo (Czermińska 2003: 237–238). Identificare con precisione la fonte ispiratrice delle ecfrasi della Szymborska non è la cosa più rilevante, in questo caso. Si tratta infatti di un'ecfrasi che vuole abbracciare lo stile bizantino in generale, piuttosto che un'opera d'arte specifica (Czermińska 2003: 236). Lo ricordiamo, l'arte bizantina era caratterizzata, tra l'altro, da una composizione piatta e statica, da un contorno scuro che limitava la macchia di colore, da uno sfondo dorato, da figure ieratiche con sagome allungate e da simili gesti maestosi delle figure e dei loro costumi. Invece di cercare un'esatta equivalenza tra i vari codici delle arti visive e della letteratura, la poetessa propone una polemica contro la convenzione estetica che trova nei mosaici di Ravenna (Grądział 1996: 97), il che non significa che abbandoni del tutto il gioco intersemiotico. Oltre a ciò, l'autrice contrappone l'immobilità dell'opera d'arte alla scena dialogica – inscena le statiche pose che vede (Balcerzan 1980: 37–38).

I mosaici che raffigurano il seguito dell'imperatore Giustiniano – sul lato sinistro dell'abside della chiesa di San Vitale – e il seguito dell'imperatrice Teodora – sul lato destro – formano una disposizione simmetrica di piani colorati e zone simboliche del mondo cortese maschile e femminile. Nel poema questo viene tradotto tramite la forma del dialogo. Come nella realtà lo sguardo dello spettatore si sposta da una rappresentazione del seguito all'altra, così nell'opera il lettore segue le dichiarazioni parallele dei personaggi chiamati qui con nomi fittizi ma significativi: Teodendro e Teotropia. La particella *teo* ci rimanda al greco *theos*, o Dio, la seconda parte della parola – *dendro* – suggerisce un legame significativo con un albero o un legno, qualcosa di alto, dritto, inamovibile. Nel nome femminile, invece, il segmento *teo* è associato alla particella *tropia*, che denomina il suffisso di parole composte indicanti fenomeni legati al movimento, alla rotazione o la direzionalità (SJP). Questa impressione di parallelismo è rafforzata da anafore e ripetizioni sintattiche. Il dialogo allude anche al biblico Cantico dei Cantici, sottolineando la dimensione religiosa della cultura bizantina (Ligeża 2001: 184; Czermińska 2003: 237). Le strofe successive sono dichiarazioni d'amore reciproche tra i coniugi, che adorano l'uno nell'altro tutto ciò che è stato perpetuato come bello dall'arte di quel tempo e di quella cultura. Così abbiamo l'elogio della morbosa magrezza del corpo e del viso (ad esempio, “occhi stretti”, mani “come palme secche”), la magrezza della figura e l'essere un’“ombra” di se stessa come risultato della mortificazione manifestata dal blu delle labbra. Questa mancanza di entusiasmo verso il corpo, la nudità e il senso di pudicizia dettato dalla religione è coperta dallo splendore orientale delle vesti, che nella lirica vengono paragonati a una campana. Le vesti consentono di nascondere la verità sull'aspetto fisico della vita umana. La Szymborska ricostruisce lo stile ascetico, ma anche patetico, teatrale della cultura con il linguaggio – per mezzo di arcaismi, sofisticati neologismi o frasi esageratamente pompose, costruisce una stilizzazione di un ipotetico antico linguaggio di corte. Come conclude Agata Brajerska-Mazur, “la poetessa è riuscita a trovare un equivalente per «la lingua dell'arte dignitosa, rigida e antica» e allo stesso tempo a consolidare «lo stile cerimoniale-cortigiano» (Brajerska-Mazur 2012: 205). Improvvisamente, in questo mondo di figure a mosaico ravennate viene introdotto – con dissonanza comica e intento indubbiamente ironico – un bambino grasso, paffuto, goloso, e dall'aspetto di un maialino. È la contraddizione dell'ideale estetico

plasmato dalla cultura religiosa di Bisanzio. Il canone dell'arte prodotta al servizio di una ideologia si scontra ovviamente, con la realtà, che per secoli è stata, ed è ancora, fondata su basi biologiche. Pertanto la fede nei miracoli che trasformano un bambino privandolo della sua parte terrena è fin da subito additata come da criticare. Questa interpretazione umoristica dei presupposti dello stile bizantino e del modello di vita medievale (semplificato ai fini del poema), tuttavia, nasconde un serio avvertimento, poiché rivela una peculiare intolleranza da parte della cultura. Infatti quando non si soddisfano i requisiti del canone, è facile essere rifiutati, emarginati e stigmatizzati, ad esempio come un bambino considerato un peccatore o un diavolo. Szymborska sottolinea innanzitutto che non esiste un unico canone dato una volta per tutte. Il modo di intendere la bellezza è soggetto a trasformazioni nel corso dei secoli. In secondo luogo, non ci si può sempre fidare della visione del mondo registrata nell'arte, perché è selettiva, soccombe all'ordine estetico dominante o, peggio, a una specifica volontà/visione del mondo di chi detiene il potere. Alla fine, Teodendro e Teotropia non sono solo vivi in spirito, poiché hanno generato una prole. L'arte crea quindi delle mezze verità e lo spettatore deve esserne consapevole. In definitiva, lo scherzo, o anche la parodia sotto forma di ecfrasi atipica (Brajerska-Mazur 2012: 205) diventa parte della disputa sull'arte; parla dello scontro tra l'estetica sistemica e la vita, che è "ingiusta" perché troppo complessa, non può essere inserita in un quadro semplice, è caratterizzata da grande varietà, sfumature e variazioni; la vita è un vortice che la cultura cerca di piegare, modificare e correggere.

Le ecfrasi della Szymborska si discostano notevolmente dalla varietà classica del genere. Secondo Czermińska, "in ultima analisi parlano più dell'immaginazione dell'autrice, che delle opere d'arte a cui si riferiscono. Ma si esprimono in modo diverso dai versi dell'autrice in cui nessun dipinto, scultura o fotografia è stato evocato nello spazio che intercorre tra la poetessa e i suoi lettori" (Czermińska 2003: 241). Che cos'è questa differenza? – credo che questo sia un tema interessante per un'ulteriore interpretazione da parte degli studenti.

4.5. Zbigniew Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie* [Il barbaro nel giardino] (estratto)

Aneta Grodecka ha definito Zbigniew Herbert "il guru informale di un gruppo interessato alla pittura" (Grodecka 2009: 113), sottolineando che il suo ruolo nello sviluppo postbellico della letteratura che si occupa di ecfrasi poetica e saggistica non può essere sopravvalutato [cfr. R. Lewandowski, *Herbert. Un barbaro nel giardino*, 2015]. L'artista ha creato un linguaggio completamente nuovo di scrittura sull'arte, basato sulla creazione originale di un soggetto, diffidando dei giudizi consolidati e confrontandoli con gli effetti dell'esperienza diretta (Kozicka 2006: 51).

In particolare la prima raccolta di saggi, del 1962, *Il barbaro nel giardino*, costituì le qualità caratteristiche della scrittura di Herbert, combinando resoconti di viaggio, riflessioni sulla lettura, riflessioni storiche e biografiche, descrizioni di dipinti e opere architettoniche – il tutto filtrato attraverso la personalità espressiva del poeta, e allo stesso tempo conoscitore ed erudito. A suo avviso l'apprendimento dell'arte è una coesistenza di intuizione, emozione e lavoro intellettuale che sostiene uno "sguardo attento" (Grodecka 2009: 117). L'atteggiamento di Herbert nei confronti dell'arte antica è senza dubbio innovativo. Rivista e raccontata, diventa parte delle risorse culturali del presente.

Ne *Il barbaro nel giardino*, l'arte viene discussa utilizzando diverse forme espressive e da diversi punti di vista. Vediamo una delle serie di ekfrasi che riempiono il saggio *Piero della Francesca*, notabene dedicato a Jarosław Iwaszkiewicz. Si tratta di una storia sull'ammirazione della pittura di Piero e sul modo di comprenderne l'essenza. Herbert tratta con particolare attenzione gli affreschi del ciclo *La leggenda della Croce* nella chiesa di San Francesco ad Arezzo. Ecco un estratto che illustra il primo dipinto intitolato *La morte di Adamo*:

Al centro, sotto un albero, disperatamente nudo, giace Adamo disteso rigidamente, al quale Seth mette in bocca un piccolo grano. Diverse figure si chinano sul morto. Una donna, spalancando le braccia, grida in silenzio, e non c'è terrore nel suo grido, ma solo profezia. L'intera scena è patetica, semplice ed ellenistica, come se i versi dell'Antico Testamento fossero stati scritti da Eschilo (Herbert 1964: 220).

Il racconto appare a prima vista come una resa fedele del contenuto e della composizione del dipinto visto. La percezione dell'opera visiva è tradotta nel saggio in una narrazione che si svolge in modo pacato ma coerente, in cui si può scorgere un'analogia con il caratteristico riserbo emotivo dell'artista fiorentino. L'assenza di epiteti valorizzanti dimostra l'attenzione per l'oggetto dell'analisi e la volontà di sciogliere le tensioni esistenti al suo interno. Eppure, la descrizione offerta da Herbert non è neutra: nella conclusione del frammento il poeta si lancia in un paragone che, grazie ad associazioni lontane (Antico Testamento – Eschilo – Quattrocento), conferisce all'opera di Piero un senso extra-materiale, stabilendo una potenziale direzione interpretativa.

L'estratto che segue riguarda l'affresco *Il ritrovamento e la prova della veridicità della Croce* (altrimenti noto come *Il ritrovamento delle reliquie della Santa Croce*):

Nella seconda scena un uomo seminudo risorge dalla morte, toccato dalla croce. La madre dell'Imperatore e i suoi cortigiani adorano la scena. L'architettura che fa da sfondo è come un commento all'evento rappresentato. Non è una città fantasma medievale come in precedenza, ma un'armonia di triangoli di marmo, quadrati e cerchi, una saggezza rinascimentale matura. Qui l'architettura svolge il ruolo di verifica ultima, razionale, del miracolo (Herbert 1964: 220–221).

In primo luogo vengono enumerate le componenti di una scena dipinta, seguite poi da un commento sul tipo di composizione architettonica e sulla funzione che deve svolgere all'interno di una particolare opera – in questo modo, la domanda sul “cosa” viene integrata dal “come”. In definitiva l'ordine geometrico viene letto in una prospettiva più ampia, attraverso i tropi semiologici. Come nota Adam Dziadek: “[...] l'armonia architettonica come segno visivo si traduce in «saggezza matura rinascimentale», e si suppone che le disposizioni architettoniche forniscano «la verifica razionale dei miracoli»” (Dziadek 2006: 44–45). Il “miracolo” di cui tratta l'ekfrasi non si riduce a una religione specifica, ma apre lo spettatore/il lettore a una “esperienza religiosa”, al mistero dell'arte (Dziadek 2006: 45).

Questi sono solo piccoli esempi di realizzazioni “ecfrastiche”, che certamente non danno un quadro completo dei procedimenti artistici utilizzati da Herbert o delle idee esposte nei saggi; tuttavia possono incoraggiare l'interesse nei confronti del poeta che insegnò ai polacchi “come guardare, come vedere, per raggiungere la verità nella cui esistenza egli crede ostinatamente” (Kozicka 2006: 63).

5. Conclusioni

Infine, vorrei ricordare che nella letteratura polacca del Novecento abbiamo una ricca rappresentanza di saggi su temi “italiani”, che potremmo definire “ecfrastici” – perché sono profondamente immersi nella realtà della cultura, dell’estetica e dell’arte italiana. Alle opere di Iwaszkiewicz e Herbert già citate, si potrebbero aggiungere titoli e nomi come Gustaw Herling-Grudziński, *Caravaggio. Luce e ombra* (1990), idem, *Sei medaglioni e una scatola d’argento* (1994), Joanna Pollakówna, *Weneckie tęsknoty: o malarstwie i malarzach renesansu* (2003), Wojciech Karpiński, *Pamięć Włoch* (1999), Marek Zagańczyk, *Droga do Sieny* (2005). Anche l’elenco delle opere poetiche, che sono oggetto di brevi discussioni, potrebbe essere facilmente ampliato. Inoltre un progetto di confronto tra la letteratura polacca e quella italiana in termini di avvicinamento e differenze nella realizzazione di “traduzioni intersemiotiche” è in attesa di essere intrapreso. Forse in un prossimo futuro sarà possibile una presentazione orientata in direzione opposta a quella adottata in questo capitolo – dedicata all’arte polacca e alle ecfrasi italiane che interferiscono con essa?

Bibliografia

- Balcerzan E., 1980, *Poezja jako semiotyka sztuki*, [in:] T. Cieślukowska, J. Sławiński (a cura di), *Pogranicza i korespondencje sztuk*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, pp. 21–39.
- Biała A., 2009, *Malarstwo i literatura*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Biliński B., 1961, *Maria Konopnicka, poetessa del mare e del golfo di Genova*, “Genova”, quad. 4, pp. 17–24.
- Brajerska-Mazur A., 2012, “*Filutka z filigranu*”, czyli o przekładzie językowego naśladownictwa z ekfrastycznych wierszy Wisławy Szymborskiej, “Pamiętnik Literacki”, quad. 103/1, pp. 187–219.
- Czermińska M., 2003, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, “Teksty Drugie”, quad. 2/3, pp. 230–242.
- Dziadek A., 2004, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Dziadek A., 2006, *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnianie – interpretacja*, [in:] J.M. Ruszar (a cura di), *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z warsztatów Herbertowskich w Obo-
rach (jesień 2005)*, p. 2, Lublin: Gaudium, pp. 30–50.
- Gloger P., 2004, *Kłopoty z ekfrazą*, “Przestrzenie Teorii”, quad. 3–4, pp. 137–152.
- Grądział J., 1996, *Świat sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej*, “Pamiętnik Literacki”, quad. 2, pp. 85–102.
- Grodecka A., 2009, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Iwaszkiewicz J., 2019, *Śpiewnik włoski. Wiersze / Canzoniere italiano. Poesie*, traduzione e redazione J. Szymanowska, Warszawa: LoGisma editore.
- Konopnicka M., 1901, *Italia*, Warszawa: Gebethner i Wolff, pp. 122–123.

- Konopnicka M., 1929, *Italia: liriche*, versione in prosa e introduzione: C. Agosti-Garosci, Rzym: Istituto per l'Europa Orientale.
- Kozicka D., 2006, *Przemóżna wola konfrontacji. Sztuka patrzenia w esejach Zbigniewa Herberta*, [in:] J.M. Ruszar (a cura di), *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*, p. 2, Lublin: Gaudium, pp. 51–79.
- Krzywy R., 2012, *Ekfrazja*, [in:] G. Gazda (a cura di), *Słownik rodzajów i gatunków literackich. Nowe wydanie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, pp. 248–251.
- Kubiak T., 1973, *Wiersze i obrazy*, Warszawa: Arkady.
- Ligęza W., 2001, *O poezji Wisławy Szymborskiej: Świat w stanie korekty*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Olkusz W., 1984, *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach artystycznych Marii Konopnickiej*, Opole: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Powstańców Śląskich.
- Sendyka R., 2009, *Esej i ekfrazja (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk)*, “Przestrzenie Teorii”, quad. 11, pp. 41–61.
- Sławiński J., 2002, *Ekfrazja*, [in:] J. Sławiński (a cura di), *Słownik terminów literackich*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, p. 122.
- Słodczyk R., 2020, *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Szymanowska J., 2019, *Il Canzoniere italiano di Jarosław Iwaszkiewicz*, [in:] J. Iwaszkiewicz, *Śpiwnik włoski. Wiersze / Canzoniere italiano. Poesie*, traduzione e redazione J. Szymanowska, Warszawa: LoGisma editore, pp. 5–9.
- Wysłouch S., 2001, *O malarstwie literatury*, [in:] S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, pp. 75–94.
- Wysłouch S., 2007, *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?*, [in:] T. Mizerkiewicz, A. Stankowska (a cura di), *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, pp. 489–503.
- Zaworska H., 1985, *Podróże do Włoch*, [in:] H. Zaworska, “Opowiadania” Jarosława Iwaszkiewicza, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, pp. 122–131.

■ **Adam Mazurkiewicz**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0003-3804-6445>
■ adam.mazurkiewicz@filologia.uni.lodz.pl
■

Stanisław Lem – pisarz wszechstronny

1. Prezentacja sylwetki pisarza – 2. Chronologiczny podział twórczości – 2.1 Juwenilia – 2.2 Okres dojrzały – 2.3 Czas rozrachunku z fikcją – 2.4 Etap dominacji publicystyki futurologicznej – 2.5 Porządkowanie dorobku – 3. Podsumowanie

1. Prezentacja sylwetki pisarza

Stanisław Herman Lem to jeden z najwybitniejszych i najwszechstronniejszych polskich pisarzy. Urodzony we Lwowie w 1921 r., zmarł w Krakowie w 2006. Jego udziałem stały się burzliwe dzieje Polski w XX w.: II wojna światowa i hitlerowska okupacja, następnie zaś życie w państwie uzależnionym politycznie od ZSRR, przełom polityczno-gospodarczy 1989 r. wyzwalający Polskę od wpływów Związku Radzieckiego, demokratyzacja życia społecznego i wolnorynkowe przemiany (Gajewska 2021).

Szczególnie dramatyczne dla pisarza były lata 1935–1945. Jako urodzony w rodzinie żydowskiej, był w okresie II Rzeczypospolitej narażony na szykany ze względu na swoje pochodzenie (wprowadzono wtedy „getto ławkowe”, ograniczające liczbę żydowskich studentów). Dopiero po rozpoczęciu II wojny światowej Lem mógł pod okupacją radziecką Lwowa swobodnie studiować, jednak od momentu inwazji niemieckiej na ZSRR (czerwiec 1941 r.) zmuszony był się ukrywać. Narażony wówczas był nie tylko na restrykcje wynikające z jego pochodzenia, ale i inspirowane przez Niemców pogromy, rozpoczęte przez Wehrmacht i bojówki ukraińskich nacjonalistów już kilka dni po zajęciu miasta. Lem był wtedy świadkiem stopniowej zagłady getta i śmierci większości rodziny. Sam przeżył, ukrywając się, podobnie jak jego rodzice, po tzw. aryjskiej stronie. Związana z niepewną najbliższą przyszłością (mógł być zabity w każdej chwili) trauma sprawiła, że pisarz wyparł zdarzenia, których był świadkiem – został zmuszony przez Niemców (początek lipca 1941 r.) m.in. do wydobywania zwłok z podziemi klasztoru brygidek, zamienionego przez Rosjan na więzienie podczas pierwszej okupacji Lwowa w latach 1939–1941 – i dopiero po latach stopniowo „zaszyfrowywał” je w swojej twórczości (Gajewska 2016; Wołk 2022: 353–373). Od zagrożenia śmiercią uwolnił Lema przebieg II wojny światowej. Wyzwolenie Lwowa

spod okupacji niemieckiej (lipiec 1944 r.) oznaczało wprowadzić życie pod okupacją Armii Czerwonej, ale jednocześnie „bycie Żydem” przestało być tożsame z wyrokiem śmierci. Trudne warunki życia i zawirowania polityczne (Lwów miał być włączony do ZSRR) sprawiły, że rodzina Lemów zdecydowała się w 1946 r. na emigrację do Polski; tu zatrzymali się w Krakowie, w którym pisarz spędził resztę życia, nie licząc krótkich wyjazdów w ramach promocji swoich książek i na wczasy.

Na omówione wyżej wydarzenia polityczno-społeczne, których pisarz był świadkiem, nakładała się modernizacja codziennego życia. Związana była ona z dynamicznym rozwojem techniki fascynującej Lema od lat dziecińczych (ślady tego zauroczenia można zauważyć w jego twórczości już od pierwszych dłuższych utworów). Należy przy tym jednak pamiętać, że nie był on tylko apologetą postępu. Jako obserwator obdarzony zmysłem krytycznym potrafił dostrzec nie tylko tkwiące w ekspansji technologicznej szanse rozwoju ludzkości, ale też wynikające z niej zagrożenia zarówno dla biologicznego, jak i etycznego wymiaru człowieczeństwa (Płaza 2006: 126–168).

2. Chronologiczny podział twórczości

Jako pisarz Lem był twórczo aktywny od momentu debiutu w 1946 r. aż do śmierci w 2006. Sześćdziesiąt lat obejmuje nie tylko powieści fantastycznonaukowe (choć z nich był najbardziej znany), ale też artykuły naukowe, poezję, dramat, rozważania futurologiczne, scenariusze słuchowisk radiowych i filmowe oraz prace z zakresu teorii literatury i wypowiedzi krytycznoliterackie. Nie można zapominać też o próbach graficznych, choć te tworzone były na marginesie literatury i nie traktowane w sposób poważny przez samego pisarza. Mimo to Lem zdecydował się na dołączenie ich do jednego z wydań *Dzienników gwiazdowych*.

Wstępnie lata 1946–2006 można podzielić na następujące okresy:

- 1946–1948: juvenilia;
- 1951–1971: okres dojrzały;
- 1971–1987: rozrachunek z fikcją;
- 1992–2001: publicystyka futurologiczna;
- 2001–2006: porządkowanie dorobku.

Poniżej omówione zostaną kolejno wyszczególnione tu okresy z podaniem najbardziej charakterystycznych utworów i typowych dla tych lat wyróżników.

2.1. Juwenilia

Juwenilia to dla Lema czas poszukiwań artystycznych. Publikował wtedy w różnych pismach, reprezentujących różne orientacje ideologiczne i adresowanych do różnego typu odbiorców. Z tego powodu pierwsze próby literackie Lema możemy odnaleźć na łamach katolickiego „Tygodnika Powszechnego”, „Odry” będącej pismem o charakterze społeczno-kulturalnym, promującego literaturę awanturniczą „Świata Przygód” czy bliskiego „Przekrojowi” „Żołnierza Polskiego”, którego czytelnikami byli nie tylko – wbrew

tytułowi – żołnierze, ale i inteligencja. To jednak nie w tych periodykach Lem debiutował jako poeta¹, a w śląskim piśmie satyrycznym „Kocynder”, niemal równolegle ogłaszając szkic na temat etiologii nowotworów w adresowanym do specjalistycznego odbiorcy „Polskim Tygodniu Lekarskim” oraz recenzję z zakresu naukoznawstwa pt. *O kopernikański światopogląd* w „Życiu Nauki”, będącą mocno krytycznym omówieniem broszury Waleriana L. Błońskiego pt. *O kopernikański światopogląd* (1946), w której ten omawia dzieło Mikołaja Kopernika *De revolutionibus orbium caelestium*; Lem nie waha się wskazać na konieczność cenzury, pozwalającej na uniknięcie wprowadzania w obieg czytelniczy kuryozów *quasi*-naukowych: „Sita Urzędu Kontroli Prasy powinny być nastawione bardziej uniwersalnie, niż dotąd. Brednia pseudonaukowa jest [...] bardziej szkodliwa w oddziaływaniu, niż nonsens społeczny czy polityczny” (Lem 1946e: 422).

Do druku w „Kocyndrze” Lema namówiła Wisława Szymborska, późniejsza polska noblistka w dziedzinie literatury. Opublikowany w piśmie cykl wierszy nosi wspólny tytuł *Ballada w moral zaopatrzona*. Całość jest wewnętrznie podzielona na trzy odrębne utwory: *Losy obywateli mamony chciwych i praw pisanych nie przestrzegających wiernie oddająca* [sic!]; *O Zbrodniarzu strasliwym powieść zręcznie rymami ułożona*; *O niewstrzeźliwości męskiej skutkach pieśń sztucznie sporządzona*.

Mimo lekkiej formy, autor porusza w nich problemy konsekwencji rozpadu norm życia społecznego pod wpływem realiów wojny i okupacji:

Sąsiadowi na drugim piętrze
 Niczym to, co dla nas najświętsze:
 Monopol spirytusowy
 Przed którym chylą się głowy
 Płynie mu rozkosznie życie
 Na pędzonej okowicie
 Tak gmach swych marzeń utkał
 Że gdzie tylko spojrzy – wódka.
 Trochę żyta, kocioł, rurka
 I już cieknie wódka z kurka (Lem 1946a: 4).

W innym, współtworzącym cykl, wierszu czytamy:

Żył raz sobie jeden zbrodzień,
 Który lubiał trupa co dzień.
 Więc wychodził zbrodzień co dnia
 A wieczorem – nowa zbrodnia (Lem 1946a: 4).

W obu przywołanych tu wierszach na uwagę zasługuje skoczny rytm, zbliżony do dziecięcej rymowanki. Aby go zachować, pisarz nie waha się przed użyciem słownikowo niepoprawnej formy gramatycznej *lubiał*, z kolei *zbrodzień* to dość rzadka forma potoczna określająca ‘przestępcę, zbrodniarza’, sugerująca dystans do opisywanych zdarzeń (czy

¹ Datowanie Lemowskiego debiutu poetyckiego staje się, wraz z rozwojem wiedzy na temat dorobku i biografii pisarza, coraz trudniejsze. W 2021 r. Agnieszka Gajewska opublikowała w monografii *Stanisław Lem. Wypędzony z Wysokiego Zamku* wiersz Lema pochodzący z 1945 r., który ten przesłał kuzynowi, Marianowi Hemarowi. Z kolei w 2023 r. Michał Trusewicz odnalazł wiersz podpisany przez Stanisława Lema *Gama kolorowa*, który ukazał się w 1938 r. na łamach lwowskiego tygodnika kulturalno-społeczno-politycznego „Nasza Opinia”, adresowanego do inteligencji pochodzenia żydowskiego. Nie wiadomo też, co skrywa domowe, prywatne archiwum pisarza.

wynikający z czarnego humoru, któremu podporządkowana jest fabuła *Ballady...*, to kwestia osobna). Intencjonalnie skoczny rytm opowieści kontrastuje z obrazami rozpadu norm społecznych pod wpływem okrucieństw czasu okupacji, prowadzącego do zaniku szacunku dla ludzkiego życia. Pijaństwo, nielegalna produkcja alkoholu czy morderstwa to zarazem temat marginalnie istniejący w poezji Lema. Na uwagę zasługują utwory drukowane w „Tygodniu Powszechnym” w 1948 r. Są one świadectwem tęsknoty za normalnością, utraconą w czasie wojny i okupacji. Spokój Lem odnajduje w przyrodzie, chociaż i w niej pojawiają się sygnały grozy. Jej sygnałem jest wybór gatunków ukazywanych w wierszach z cyklu *Owady*. Całość rozpoczyna utwór pt. *Ćma*, co przywołuje symbolikę infernalną (Kopaliński 1997: 236). Niepokój czytającego pogłębia jej opis („Ćma ma skrzydła z fioletu i grozy”) oraz świat widziany z perspektywy zwierzęcia („Świat to ciemność nizana na słodkie kule światła. / To góra liliowego powietrza”).

Podobnie ukazane zostają inne zwierzęta współtworzące cykl, tj. motyl (ukazany jako „uśmiech pamięci”) i gąsienica – ta ostatnia to zresztą forma larwalna, która zostaje wykorzystana do ukazania świata (w domyśle: po wojnie) jako dopiero powstającego, który można wyśnić. Całość cyklu zamyka w 1948 r. *Coda*. Oparta jest ona na figurze paradoksu, dzięki której rzeczywistość definiowana zostaje jako brak/nieobecność:

Niebo tkwi w czarnej ziemi. Tak pęcherz błękitu
W bryle lawy tym tylko jest, że jej tak nie ma,
Tak w świecie zakreślonym wielkich blasków płytą
Mr., to niedosyt słońca, a życie – cierpienia (Lem 1948a: 6).

Mr. wpisany w cykl *Owady* koresponduje z nastrojem innych, powstałych w zbliżonym czasie wierszy; uwagę pod tym względem zwraca przede wszystkim *Cmentarz wiejski*: „Kwiaty unoszą pusty wzrok ponad powłoki już niczyje / I kędykolwiek stąpnę, śmierć. / I ciemność. Nie wiem, za co żyję” (Lem 1947: 3).

Dla okresu juveniliów, prócz poezji, ważne pozostają – korespondujące nastrojem z wierszami – opowiadania ukazujące czas wojny i okupacji. Utwory te drukowane były na łamach „Żołnierza Polskiego”. Lem koncentruje się w nich przede wszystkim na dwóch kwestiach: codziennej przemocy, wynikającej z życia w warunkach stałego zagrożenia ze strony okupanta, i ukazaniu okrucieństwa jako mrocznej strony człowieka. Oba zagadnienia łączą się w jego utworach z hitlerowską polityką wobec Żydów i obrazują ich zagładę, na co wpływ mają własne doświadczenia życiowe pisarza z okresu czerwiec 1941 r. – lipiec 1944 r. (po latach w sposób bardzo ogólnikowy sygnalizuje on własne losy we wspomnieniowej opowieści *Wysoki Zamek*).

Lem nie waha się przy tym ukazywać scen likwidacji getta we Lwowie czy egzekucji w sposób drastyczny. Oto przykłady:

Ulicą biegną ludzie. Biegną, rzucają się to w tę, to w tamtą stronę, z zaułków i uliczek sypią się pojedyncze, coraz bardziej gęstniejące strzały karabinowe, tu i ówdzie wzlatuje ostry, rozdarty krzyk, ścięty nagle, jak nożem, tuż przed domem upada ktoś na czworaki [...]. Ulica opustoszała (Lem 1946d: 7).

Wielki, pomierzwiony, skręcony kłęb ciał ludzkich. Kobiety, mężczyźni, wszystko nagie, zwalone śmiercią, piętrzące się tak gęsto, że ani skrawka ziemi nie widać (Lem 1946b: 11).

W obu fragmentach zwraca uwagę „suchy”, reportażowy ton, kontrastujący z opisywanymi zdarzeniami. Zwłaszcza w opowiadaniu *Placówka* Lem ukazuje początek akcji likwidacji getta we Lwowie (10 sierpnia 1942 r.) w sposób zdystansowany. Pozwala mu to na stłumienie emocji, których nie potrafiłby wyrazić w języku – tym bardziej, że część jego dalszej rodziny zginęła wówczas, on sam zaś nosił przy sobie truciznę. Z kolei drugi opis, pochodzący z innego utworu, akcentuje cielesność człowieka, który zostaje sprowadzony do jego fizycznego wymiaru. Podobny obraz odnajdujemy w wierszu Tadeusza Różewicza pod tytułem *Ocalony* z 1947 r. (Lem cenił Różewicza jako poetę, czego wyrazem była recenzja jednego z jego tomików): w *Nowym* zwraca uwagę odczłowieczenie oprawców, ukazane w obrazie braku szacunku dla zabitych; u Różewicza czytamy:

Mam dwadzieścia cztery lata
 Ocalałem
 Prowadzony na rzeź. [...]
 Człowieka tak się zabija jak zwierzę
 Widziałem:
 Furgony porąbanych ludzi (Różewicz 1945: 5).

Przemoc ukazana przez Lema jako brak empatii apogeum osiąga w opowiadaniu z 1946 r. pod tytułem *Hauptsturmführer Koestnitz*. Główny bohater, dowódca obozu koncentracyjnego, to postać fikcyjna. Biorąc jednak pod uwagę realia świata przedstawionego, można domniemywać, że pierwowzorem Koestnitza był dowódca obozu pracy przymusowej (od jesieni 1943 – koncentracyjnego) w Płaszowie, Amon Leopold Goth. We wspomnieniach więźniów zapisał się jako sadysta, wykorzystujący każdą okazję do torturowania i zabijania (Sachslehner 2010). Opisywanego w opowiadaniu Lema „eksperymentu” nie potwierdzają zeznania ocalałych, jest on jednak – biorąc pod uwagę charakter kata – prawdopodobny. Oprawca przechwala się przemocą fizyczną wobec więźniów w rozmowie z jednym z nich:

Mówił tak chłodno, tak obojętnie, tak spokojnie, że jedyną pasją, jaką wyczuwałem w jego głosie, była pasja badacza.

– Męczyło się tędy i owędy, rżnęło, paliło na rusztach żelaznych i na belkach sposobem indyjskim, i te buty hiszpańskie, i ołów, deski ze śrubą, i japoński tusz, i beczki do zamrażania zimą – i co pan tylko chce [...]. Nie robiłem tego z sadyzmu [...] – ja nie jestem sadystą – ale ciekawości. Myślałem: co też może się stać z człowieka przez takie męki i tortury? Może się jakiś święty zrodzi? (Lem 1946c: 5).

Ciekawość jako siła napędowa ludzkiego działania prowadzi w *Hauptsturmführerze Koestnitzu* do zbrodni. W podobnej funkcji pojawia się ona również w pierwszym utworze fantastycznonaukowym Lema: *Człowieku z Marsa* (1946). Na pół wieku zapomniana, w Polsce oficjalną premierę książkową miała w 1994 r. Wcześniej dwa wydania klubowe – w 1985 r. – opublikowane były przez miłośników fantastyki bez zgody Lema. Działanie takie było możliwe w świetle ówczesnego prawa autorskiego, ponieważ wydania zostały opatrzone adnotacją „do użytku wewnętrznego”, co miało być tożsame z brakiem korzyści materialnych, które potencjalnie osiągnąłby wydawca, publikując *Człowieka z Marsa* z zamiarem sprzedaży komercyjnej. Obecnie egzemplarze obu „pirackich” wydań powieści traktowane są jako zabytek o wartości kolekcjonerskiej. Z uwagi na ograniczenia

wynikające z możliwości techniki poligraficznej, wydanie jest mało czytelne, zaś amatorska okładka nie zachęca do lektury. Sam pisarz nisko považał sobie powieść tę i długo nie pozwalał jej w Polsce wznawiać (za granicą ukazywała się na mocy podpisanych przez twórcę umów wydawniczych, pozwalających wydawcy na druk wszystkich utworów Lema, bez względu na ich wartość artystyczną).

Utwór jest bardzo wtórny koncepcyjnie i fabularnie, przypomina *Wojnę światów* Herberta Wellsa (twórczość tego pisarza Lem znał i możliwe jest, że czytał przedwojenne tłumaczenie powieści, które ukazało się w już w 1899 r.; nie wiadomo natomiast, czy dotarły do niego informacje o zrealizowanym na podstawie *Wojny światów* słuchowisku Orsona Wellesa z 1938 r. i wywołanej nim panice w USA). Pisarz w powieści koncentruje się na próbach kontaktu z przybyłym na Ziemię tytułowym Marsjaninem. Wszystkie próby porozumienia spełzają na niczym, toteż bohaterowie mogą tylko domyślać się, że mają do czynienia ze zwiadowcą przed planowaną inwazją, nie jest to jednak pewne. Ostatecznie jeden z bohaterów decyduje się na zniszczenie przybysza. Tym samym groźba ewentualnej inwazji została chwilowo zażegnana, jednak niebezpieczeństwo nadal istniało z uwagi na możliwe kolejne wizyty zaziemskich potencjalnych kolonizatorów. Utwór, mimo że pozbawiony głębi filozoficznej charakteryzującej późniejsze opowieści Lema (Orliński 2007: 53–54), można – z perspektywy całości dorobku artystycznego i myślowego pisarza – odczytywać jako zapowiedź tematyki, która z czasem w coraz większym stopniu zdominuje jego pisarstwo (ludzkie reakcje w obliczu obcości, warunki konieczne do nawiązania kontaktu, odmienność pozaziemskich bytów).

W latach 1946–1948, kiedy twórca dopiero ugruntowywał swoją pozycję na rynku czytelnictwa, powstały nie tylko utwory prozatorskie i poezja, ale też pierwsza z dwu w dorobku Lema sztuk teatralnych. *Korzenie. Drrama wieloaktowe* to groteskowa jednoaktówka inspirowana poetyką twórczości Witkacego, której bohaterem był Józef Stalin. Nie wiadomo dokładnie, kiedy utwór powstał. Przypuszczalnie było to pod koniec lat 40. XX w., zatem w czasie, kiedy w kulturze polskiej zaczynał dominować realizm socjalistyczny (zadekretowany na IV Zjeździe Literatów Polskich w Szczecinie w styczniu 1949 r.). Rosnąca obawa przed konsekwencjami ze strony władz, związanymi z wyśmiewaniem w sztuce Stalina sprawiła, że Lem sztukę ukrył w teczce, zawierającej inny utwór, nad którym zarzucił pracę – detektywistyczno-sensacyjną powieścią, znaną dziś pod *quasi*-tytułem *Sknocony kryminał* (tak brzmiał napis na teczce z jej maszynopisem, nie wiemy zatem, czy jest to tytuł planowanego utworu, czy jego odautorska ocena). Potem jednak zapomniał, gdzie schował *Korzenie*... i dramat został przypadkowo odkryty dopiero w 2008 r. po śmierci pisarza przez jego sekretarza, Wojciecha Zemka podczas porządkowania archiwum (w tym samym roku ukazał się po raz pierwszy drukiem). Utwór jest niedopracowany artystycznie i mamy najwyraźniej do czynienia z jego brulionową wersją, toteż trudno określić, jak wyglądałby po ostatecznej korekcie.

*

Podsumowując: juvenilia to czas poszukiwania przez Lema własnej drogi twórczej. Pisarz nie czuł się „skazany” na fantastykę, mimo że pierwsza ogłoszona powieść była fantastycznonaukowa. Jako stały publicysta i recenzent, współpracujący z krakowskim „Życiem

Nauki”, ogłaszał na jego łamach omówienia polskich i zagranicznych nowości z zakresu naukoznawstwa, zaś publikacja szkicu poświęconego etiologii nowotworów dawała mu nadzieję na możliwość poświęcenia się pracy badawczej.

Z kolei opowiadania i wiersze można odczytywać jako świadectwo odreagowywania traumy, którą był dla niego pobyt w okupowanym przez Niemców Lwowie: nie można zapominać, że Lem wywodził się z żydowskiej rodziny, więc życie pod okupacją było dla niego szczególnie niebezpieczne (Gajewska 2016, 2021: 123–230; Zięba 2023: 437–449).

2.2. Okres dojrzały (lata 1951–1971)

Są to lata, kiedy powstają najważniejsze powieści Lema i zaczyna on interesować się teorią literatury oraz pogłębia fascynację etycznym wymiarem technologii; powstaje wtedy też druga, po *Korzeniu*. *Drrramie wieloaktowej*, sztuka teatralna, napisana wspólnie z Romanem Hussarskim. W przeciwieństwie do debiutanckiej próby, ta dość szybko zostaje wystawiona na deskach Państwowego Teatru Ziemi Opolskiej w Opolu (reżyseria Witold Koweszko).

Ukazują się wówczas m.in.:

- 1951 *Astronautci*, *Jacht Paradise*;
- 1954 *Sezam*;
- 1955 *Obłok Magellana*, trylogia *Czas nieutracony*;
- 1957 *Dzienniki gwiazdowe*, *Dialogi*;
- 1958 *Eden*;
- 1959 *Śledztwo*;
- 1961 *Solaris*, *Powrót z gwiazd*, *Pamiętnik znaleziony w wannie*;
- 1964 „*Niezwyciężony*”, *Bajki robotów*, *Summa technologiae*;
- 1965 *Cyberiada*;
- 1971 *Kongres futurologiczny*, *Doskonała próżnia*.

Czas ten rozpoczyna w pisarstwie Lema „oficjalny” powieściowy debiut *Astronautci* (przypomnijmy, że od *Człowieka z Marsa* pisarz długo się odżegnywał). W utworze ukazany został świat niezbyt odległej przyszłości (akcja rozpoczyna się około 2003 r.), w którym zwyciężył komunizm. Wszystkie granice zostały zlikwidowane, a środowisko naturalne zmieniono tak, aby dostosować je do potrzeb ludzkości (nawodniono Saharę, w Cieśninie Gibraltarskiej powstały elektrownie, zaczęto topić śnieg na biegunach). Podczas prac na Syberii odkryto pozostałości po meteorycie tunguskim, który okazał się zbiorem informacji wysłanych z Wenus, dotyczących planowanej inwazji. Zbudowano zatem statek kosmiczny, którym ludzie udali się na planetę, tam jednak odkryli tylko ruiny dawnej cywilizacji, zniszczonej przez wojnę. Pozornie *Astronautów* można traktować jako deklarację światopoglądową pisarza, jednak powieść jest świadectwem zauroczenia Lema techniką, a obraz komunistycznej, szczęśliwej przyszłości to jedynie trybut spłacany wymogom cenzury.

Podobny, co w *Astronautach*, rozkład akcentów uwagi widzimy w kolejnej powieści Lema, *Obłoku Magellana*, będącej historią wyprawy do tytułowej galaktyki: pisarza interesuje nie tyle zideologizowany obraz przyszłości, co międzyludzkie relacje w warunkach zamkniętej społeczności kosmonautów i możliwa technologia pozwalająca na odbycie tak odległej podróży. W konfrontacji z obiema powieściami sztuka teatralna *Jacht Paradise*

okazuje się satyrą na amerykański imperializm, napisaną w socrealistycznej poetyce. Dziś może być jedynie świadectwem epoki. Przeciwnie inne, powstałe wówczas utwory: te podejmują ponadczasowe problemy odpowiedzialności uczonego za swoje odkrycie (*Głos Pana*, *Solaris*) oraz refleksji nad rozwojem cywilizacji (*Powrót z gwiazd*, *Eden*, *Pamiętnik znaleziony w wannie*). Z tego względu, mimo że przedstawienie zyskało przychylną cenzorów, rychło zostało zdjęte z afisza, po politycznych zawirowaniach związanych ze stopniową destalinizacją kultury po 1953 r.; oprócz opolskiej prapremiery sztuka była wystawiana zaledwie dwa razy: w Łodzi w Teatrze Powszechnym (lipiec 1951 r., reżyseria Jadwigi Chojnackiej) oraz Teatrze Współczesnym w Szczecinie (wrzesień 1952 r., reżyseria Emil Chaberski). Nigdy też później *Jacht Paradise* nie powrócił na deski teatru, zaś jego fragmenty zostały przedrukowane dopiero w 1984 r. na łamach „Fantastyki” – czasopisma adresowanego do miłośników opowieści o świecie przyszłości (Orliński 2007: 111–113).

Lata 1951–1971 to nie tylko najbardziej pracowity w dorobku Lema okres. Ogłosił on wówczas 27 tomów opowiadań, rozważań krytycznych oraz powieści z 58 opublikowanych ogólnie tytułów zwartych woluminów, które ukazały się do śmierci pisarza w 2006 r. (Agnieszka Gajewska podkreśla zwłaszcza rangę lat 1956–1968 jako czasu, w którym powstały najważniejsze utwory – Gajewska 2021: 383). Tym, co zwraca uwagę, jest różnorodność tematyczna i formalna. Powieści fantastycznonaukowe współwystępują z cyklem realistycznym, groteska z twórczością serio, zaś beletrystyka z rozważaniami teoretycznymi z zakresu filozofii kultury i literatury oraz cybernetyki. Spośród powieści, które ukazały się wówczas, uwagę zwraca *Szpital przemienienia*, którego losy wydawnicze ilustrują absurdy PRL-owskiej polityki: utwór złożony do druku w 1948 r. został początkowo zaakceptowany przez cenzurę, jednak wraz ze zmianami politycznymi decydenci domagali się innego rozłożenia akcentów uwagi, podkreślania roli Armii Ludowej i komunistów w pomocy Żydom podczas II wojny światowej, wreszcie uznano, że całość może ukazać się dopiero po dopisaniu kolejnych części. Ostatecznie powieść została opublikowana w 1955 r. jako pierwsza część trylogii *Czas nieutracony*.

Jest to zarazem okres, gdy Lem próbuje swych sił nie tylko jako pisarz, ale też scenarzysta filmowy i autor słuchowisk radiowych, a nawet rysownik: w 1971 r. ukazało się poszerzone wydanie *Dzienników gwiazdowych* jako jedyne wzbogacone o ilustracje autorstwa pisarza. Utrzymane w groteskowej tonacji, ukazują możliwą ewolucję robotów i istot biologicznych (w mniejszym stopniu wynalazki). Równie, co kreska, groteskowe są też ich wymyślone przez Lema nazwy gatunkowe, m.in. kobieta taboreta, czajak poekliwy czy dwojak (Baranowa 2008: 110–115).

*

Okres dojrzały w twórczości Lema wyróżnia:

- dominacja prozy fantastycznonaukowej przy jednoczesnych poszukiwaniach artystycznych, obejmujących prozę z pogranicza sensacji, powieści szpiegowskiej (*Pamiętnik znaleziony w wannie*) i fantastyki grozy (*Śledztwo*) oraz powieści realistycznej (trylogia *Czas nieutracony*);
- wykorzystywanie konwencji fantastyki naukowej do poszerzania granic gatunku. Lem, kreśląc przygody swoich bohaterów, zaczyna zadawać pytania, które nadają

filozoficzny wymiar jego prozie: o odpowiedzialność naukowca za własne odkrycie (*Głos Pana, Kongres futurologiczny*), prawo do ingerencji w losy społeczeństwa tak różnego od ziemskiego, że niemożliwego do zrozumienia (*Eden*), czy decydowania o losach istot żywych – zarówno tych pochodzenia biologicznego (*Eden, Solaris*), jak i wytworów innej niż ziemska ewolucji („*Niezwyciężony*”).

- coraz silniej zaznaczający się nurt groteskowy prozy (*Pamiętnik znaleziony w wannie, Dzienniki gwiazdowe*), w którego ramach sytuje się cykl opowieści o przygodach Ijona Tichego (Dajnowski 2005: 68–120; Orlński 2007: 71–75). Jednemu z wydań *Dzienników gwiazdowych* (z 1971 r.) towarzyszą rysunki Lema, które można traktować jako parateksty do przygód Tichego;
- łączenie fikcji z refleksją teoretyczną. Fabuła coraz częściej – jak w przypadku *Śledztwa i Pamiętnika znalezionego w wannie* czy *Kongresu futurologicznego* – stanowi pretekst do rozważań o naturze rzeczywistości.

2.3. Rozrachunek z fikcją (lata 1971–1987)

Dwie dekady polskiej fantastyki ograniczone latami 1951–1971 to czas triumfów Lema jako pisarza kreującego obraz rodzimej twórczości o „świecie Jutra”. Powstające wówczas opowieści były naśladowane przez innych autorów; przykładem służy utwór Adama Hol-lanka *Katastrofa na „Słońcu Antarktydy”* (1958), w którym wykreowany jest świat utopii technologicznej, pokrewny Lemowskiemu *Astronautom* i *Obłokowi Magellana*. Jednocześnie w twórczości datowanej po 1971 r. uwiadcza się stopniowe odchodzenie od fikcji fantastykonaukowej na rzecz eseistyki i refleksji cywilizacyjnej. Spośród utworów, które się wówczas ukazały, do najważniejszych należą:

- 1973 *Wielkość urojona*;
- 1976 *Katar*;
- 1981 *Golem XIV*;
- 1982 *Wizja lokalna*;
- 1984 *Prowokacja*;
- 1986 *Biblioteka XXI wieku*;
- 1987 *Fiasko*.

Tym, co cechuje ówczesną twórczość, jest poszukiwanie form artystycznego wyrazu spoza możliwości oferowanych przez beletrystykę. Dlatego wyróżnikami tego okresu są:

- finalizacja cyklów przygód dwóch najważniejszych w prozatorskim dorobku Lema bohaterów: Ijona Tichego i Pirxa. Pierwszego z nich czytelnicy żegnają w powieści *Wizja lokalna* (1982), pozostawiając go w stanie „zawieszenia”, niepewnego, czy przeżywane przez niego przygody na planecie Encja nie są jedynie śnionym koszmarem. Z kolei w *Fiasku* Pirx ginie w wypadku, by zostać „wskrzeszonym” dzięki możliwościom technologicznym, sam jednak ma wątpliwości na temat własnego statusu bytowego i przeszłości. Powieść ta powraca zarazem do motywu poszukiwań zaziemskich bytów rozumnych (jak w przypadku *Astronautów* i *Obłoku Magellana*) zakończonych tytułową porażką (Orlński 2007: 90–91);

- intensyfikacja poszukiwań formalnych, wyrażająca się w publikowaniu zbiorów recenzji z nieistniejących książek (*Wielkość urojona*; *Biblioteka XXI wieku*; *Prowokacja*) oraz fikcyjnych wykładów akademickich (*Golem XIV*).

2.4. Etap dominacji publicystyki futurologicznej (1992–2001)

Okres zdominowany przez rozważania z kręgu rozwoju technologii oraz jej wpływu na człowieka można traktować jako konsekwencję fascynacji techniką, zauważalną już w latach 50. XX w., o czym świadczy szkic pt. *Człowiek i technika*, ogłoszony na łamach „Nowej Kultury” w 1956 r. (nr 1, s. 1–2, 7). Z kolei dekadę później w jednym z wywiadów Lem zapowiadał pogłębienie własnych zainteresowań skutkami rozwoju cywilizacji technicznej; mówił wówczas: „Pracuję obecnie nad książką [...] nie mającą charakteru literackiego. [...] Wyobrażam ją sobie jako rozważanie dalszych perspektyw rozwoju cywilizacji, następnej po przemysłowych, rewolucji biologicznej i jej wpływów dających się przewidzieć na los człowieka” (Lem 1962: 10). Owa „książka” to *Summa technologiae*, której znaczenia nie sposób przecenić, zaś zawarte w niej prognozy pozostają aktualne do dziś; przykładem może być temat kryzysu informacyjnego wynikłego z nadmiaru danych oraz traktowanie koncepcji Lema jako naświetlających zagadnienia związane z nowymi mediami (Gajewska 2021: 367; Pleszczyński 2022: 51–65).

Konsekwencją porzucenia beletrystyki na rzecz rozważań futurologicznych i refleksji cywilizacyjnej zdaje się w twórczości Lema nawiązanie współpracy z kilkoma, różnymi tematycznie, pismami. Są to: „Odra” i „Tygodnik Powszechny”, z którymi współpracował w początkach kariery artystycznej, oraz „PCMagazine” – periodyk adresowany przede wszystkim do osób zainteresowanych nowymi, cyfrowymi technologiami, na łamach którego Lem miał własną rubrykę. Czas ten wyróżniają:

- rezygnacja z fikcji na rzecz publicystyki. Po roku 1987, tj. po publikacji *Fiaska*, ukazał się już tylko jeden tom opowiadań *Pożytek ze smoka* (1993), gromadzący wcześniej ogłoszone w różnych tomach opowiadania, a także dwa mające polską premierę: *Zagadka*, która ukazała się jako *Das Rätsel* (1981), oraz tytułowy *Pożytek ze smoka* (wcześnie drukowany jako *Vom Nutzen des Drachen*, 1983);
- kontynuacja wcześniejszej refleksji cywilizacyjnej w postaci regularnie publikowanych w pismach (a następnie jako tomy osobne) felietonów na tematy możliwego rozwoju technologii i ludzkiej cywilizacji. Lem powraca przy tym niekiedy do podejmowanych niegdyś zagadnień: jako przykład służy namysł twórcy nad możliwościami wykorzystania energii atomowej, której poświęcił zarówno szkic drukowany na łamach „Nowej Kultury” u progu kariery pisarskiej w 1952 r., jak i refleksję w szkicu *Energetyka atomowa budzi się...* w „Przekroju” nieomal pół wieku później (w 2000);
- porządkowanie artystycznego dorobku, wyrażające się współpracą przy kolejnych próbach edycji „dzieł zebranych” (Orliński 2007: 70–71). Do najpełniejszej należy 20-tomowa edycja Wydawnictwa Literackiego, ukazująca się w latach 1998–2005 pod redakcją Jerzego Jarzębskiego; z kolei w latach 2008–2009 ukazała się 16-tomowa edycja Biblioteki „Gazety Wyborczej” (redaktorami byli Paweł Goźliński i Jarosław Kurski).

2.5. Porządkowanie dorobku

Ostatni okres pisarstwa Lema, zakończony śmiercią w 2006 r., rozpoczyna się około 2001 r. To wówczas ukazują się drukiem zwartym nie tylko felietony publikowane w różnych tematycznie periodykach, ale i teksty użytkowe, pierwotnie nie przeznaczone do wydania; należą do nich: *Dyktanda czyli w jaki sposób wujek Staszek wówczas Michasia – dziś Michała – uczył pisać bez błędów* (2001) oraz wybór korespondencji *Listy albo opór materii* (2002). Tom zawiera korespondencję z różnymi instytucjami PRL-owskimi i znajomymi, m.in. poetą Wiktoorem Woroszylskim, grafikami Danielem Mrozem i Szymonem Kobylińskim czy literaturoznawcą Jerzym Jarzębskim oraz biofizykiem Władysławem Kapuścińskim.

Ostatnimi publikacjami Lema przed śmiercią były: *Krótkie zwanie* (2004) – wybór felietonów ogłaszanych na łamach „Tygodnika Powszechnego” w latach 1994–2004 oraz tom zawierający debiutanckie opowiadania wraz z reedycją dyktand, który ukazał się w 2005 r. zatytułowany *Lata czterdzieste. Dyktanda* (był to zarazem ostatni tom *Dzieł zebranych* w krakowskiej edycji Wydawnictwa Literackiego).

3. Podsumowanie

Gdyby pokusić się o uogólnienie charakterystyki twórczości Lema, można byłoby wyróżnić następujące dominujące nurty myślowe w jego pisarstwie:

- ukazywanie obrazów podróży kosmicznych i kontaktów z pozaziemskimi formami życia jako próby zrozumienia człowieka i istoty człowieczeństwa dzięki konfrontacji z innymi bytami pozaziemskimi (*Eden, Niezwyciężony, Solaris, Fiasko*);
- namysł nad cywilizacyjnymi trendami rozwojowymi (*Wizja lokalna, Pokój na Ziemi*, „apokryfy”);
- próby oddania specyfiki odkrycia naukowego i dookreślenie roli filozofii nauki w dobie ekspansywnego rozwoju technologicznego. Temu zagadnieniu Lem poświęcił zarówno recenzje i omówienia prac naukowych na łamach „Życia Nauki” w latach 1946–1948, jak i utwory beletrystyczne, w których fabuła stanowiła nierzadko pretekst do istotnych filozoficznie rozważań (*Dzienniki gwiazdowe, Cyberiada, Głos Pana*), oraz felietony ogłaszane pod koniec życia w „Tygodniku Powszechnym” i „PCMagazine”, a następnie zebrane w osobnych tomach;
- akcentowanie roli przypadku w postrzeganiu rzeczywistości (*Eden, Śledztwo, Katar*);
- przestrozę przed antyutopijnymi tendencjami rozwoju społeczeństw, prowadzącymi do kształtowania się totalitaryzmów. Krytyka ta miała postać nie tylko pisanych w sposób serio przestróg (*Eden, Powrót z gwiazd*), ale i humoresek (*Dzienniki gwiazdowe, Pamiętnik znaleziony w wannie, Cyberiada, Kongres futurologiczny, Wizja lokalna*);
- fascynacja możliwościami i ograniczeniami sztucznej inteligencji i jej potencjalnego wpływu na ewolucję człowieka, którą można odnaleźć zarówno w beletrystyce (*Dzienniki gwiazdowe, Bajki robotów, „Niezwyciężony”, Cyberiada, Maski, Golem XIV*), jak i refleksji futurologicznej Lema (*Summa technologiae*).

Pisarstwo Lema, stanowiące wyzwanie dla czytelnika, pozostaje wciąż atrakcyjne lekturowo, o czym świadczą stałe wznowienia jego opowieści. Jednocześnie o tym, że wpisana w jego rozważania – zarówno beletrystyczne, jak i publicystyczne – wizja ludzkości i jej relacji wobec techniki wciąż inspiruje kolejne pokolenia literatów, świadczy twórczość Jacka Dukaja, powszechnie uważanego za intelektualnego następcę Lema (Gorliński-Kucik 2017). Obecność pisarza w świadomości zbiorowej nie zawęży się jednak wyłącznie do literatury: Maciej Maleńczuk jest autorem tekstu piosenki *Lema pamięci kosmiczny po-grzeb*, która jest parafrazą tytułu jednego z najsłynniejszych wiersz poety Cypriana Kamila Norwida (*Bema pamięci żałobny rapsod*). Piosenka Maleńczuka pojawiła się w wydany w 2008 r. albumie *Matematyk* zespołu Homo Twist; w 2011 r. Lem został uhonorowany interaktywnym doodlem, zaś firma „Starward Industries” w 2023 r. udostępniła grę cyfrową *The Invincible*, opartą na powieści *Niezwyciężony*. Utwór ten został też przełożony na język komiksu jako powieść graficzna przez Rafała Mikołajczyka w 2019 r. jako *Niezwyciężony*. Na podstawie powieści Stanisława Lema.

Osobnym zagadnieniem, związany z recepcją twórczości Lema, pozostają próby adaptacji jego opowieści na język opery, datujące się już od przełomu lat 60. i 70. XX w.; to wówczas powstała – na podstawie wybranych groteskowych baśniowo-fantastycznonaukowych utworów (*Bajki o trzech maszynach opowiadających króla Genialona z Cyberiady* oraz *Przyjaciela Automateusza z Bajek robotów*) – opera Krzysztofa Meyera pt. *Cyberiada* (1970; prapremiera: 1986, Wuppertal); kompozytor zmienił zarazem imię jednego z bohaterów literackiego pierwowzoru (z Trurla na Trulla), czyniąc go protagonistą swego dzieła (Macioszek 2015: 214); jednocześnie zaś nie pojawia się drugi z konstruktorów, Kłapucjusz, co zmienia wymowę całości. Nie jest to już pretekst do dysputy filozoficznej reprezentantów dwu opozycyjnych stanowisk, lecz opowieść o perypetiach jednego z nich, ukazana w formie anegdot. Na scenach operowych popularnością większą niż *Cyberiada* cieszyła się powieść *Solaris*, będąca literackim pierwowzorem dla następujących dzieł: *Solaris* Michaela Obsta do libretta kompozytora (prawykonanie: 1996; Biennale für neues Musiktheater, Monachium), *Solaris. Opera elektroniczna* Karola Nepelskiego z librettem Waldemara Raźniaka (prawykonanie: 2008; Malta Festiwal w Poznaniu), *Solaris* Detleva Glanerta z librettem Reinharda Palma (prawykonanie: 2012; Bregenzer Festspiele w Bregencji) oraz *Solaris* Dai Fujikury z librettem Saburo Teshigawary (prawykonanie: 2015; Théâtre des Champs Élysées w Paryżu).

Jednocześnie, przy tak wieloaspektowej recepcji dorobku pisarza w kulturze (nie tylko polskiej, o czym świadczą przywołane tu opery), zaskakuje nikła dotychczasowa obecność pisarza i refleksji nad jego dorobkiem we Włoszech. Ma on jednak i pośród tamtejszych badaczy interpretatorów, do których należy choćby związany z uniwersytetem „La Sapienza” polonista Luigi Marinelli, autor m.in. opublikowanych po polsku rozważań dotyczących kategorii przypadku w twórczości Stanisława Lema i Wisławy Szymborskiej (2024) oraz przekładu na język włoski Lemowskiej *Filozofii przypadku* (2023). Nie należy też zapominać o Monice Woźniak, pod której redakcją ukazał się tom *Galassia Lem. Letteratura, filosofia, scienza e fantascienza nell'autore di „Solaris”* (2025), zbierający wyniki naukowych dociekań najważniejszych badaczy dorobku Stanisława Lema, m.in. teksty

Luigiego Marinelliego – o *Solaris* (*Un gran “mal di testo”: Solaris in Italia. Di citazioni o criptocitazioni, traduzioni dirette o indirette, refusi o reticenze, illazioni o invenzioni (e vere e proprie piraterie)*), Agnieszki Gajewskiej – poświęcony motywom autobiograficznym w fantastycznonaukowej prozie Lema (*Vincere la paura, raccontare l'Olocausto. Motivi autobiografici nella prosa fantascientifica di Stanislaw Lem*) bądź Umberta Rossiego – przypominający spór z Lemem amerykańskiego pisarza, Philipa K. Dicka (*Un comitato senza volto a Cracovia, in Polonia: Fantascienza, paranoia e guerra fredda nell'incontro-scontro Dick vs. Lem*). Zbiór ten jest pokłosiem obchodów stulecia urodzin Lema, zorganizowanych w 2021 r. przez Instytut Polski w Rzymie we współpracy z Uniwersyte-tem Rzymskim „La Sapienza”.

Biorąc pod uwagę wielość i różnorodność przywołań dorobku artystycznego i myślo-wego Lema oraz jego wkład we współczesną refleksję cywilizacyjną, trudno wyobrazić sobie polską powojenną kulturę bez jego udziału. Toteż można powtórzyć za Agnieszką Gajewską: „Nie wszystkim umarł” (Gajewska 2021: 629).

Bibliografia

- Baranowa A., 2008, *Śmieszne i straszne. Rysunki Stanisława Lema*, „Quart”, nr 2, s. 110–115.
- Błoński W.L., 1946, *O Kopernikański światopogląd*, b.m.w.: nakład własny autora.
- Dajnowski M., 2006, *Groteska w twórczości Stanisława Lema*, Gdańsk: Wydawnictwo Uni-wersytetu Gdańskiego.
- Fujikura D., Teshigawara S., 2015, *Solaris*, Théâtre des Champs Élysées, Paris.
- Gajewska A., 2016, *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*, Poznań: Wy-dawnictwo Naukowe UAM.
- Gajewska A., 2022, *Stanisław Lem. Wypędzony z Wysokiego Zamku. Biografia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gajewska A., 2025, *Vincere la paura, raccontare l'Olocausto. Motivi autobiografici nella prosa fantascientifica di Stanislaw Lem*, [w:] M. Woźniak (red.), *Galassia Lem. Lettera-tura, filosofia, scienza e fantascienza nell'autore di „Solaris”*, Roma: Lithos, s. 37–49.
- Glanert D., Palma R., 2012, *Solaris*, Bregenzer Festspiele.
- Gorliński-Kucik P., 2017, *TechGnoza, uchronią, science fiction. Proza Jacka Dukaja*, Kato-wice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Hollanek A., 1958, *Katastrofa na „Słońcu Antarktydy”*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- The Invincible*, 2023, „Starward Industries”.
- Jaźniewicz W., 2021, *Stanisław Lem. Non fiction. Bibliografia i personalie*, Minsk: Medi-sont [publikacja w języku polskim, angielskim i rosyjskim].
- Kopaliński W., 1997, *Słownik symboli*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Lem S., 1946a, *Ballada w moral zaopatrzona*, „Kocynder”, nr 15, s. 4.
- Lem S., 1946b, *Nowy*, „Żołnierz Polski”, nr 11, s. 10–11.
- Lem S., 1946c, *Hauptsturmführer Koestnitz*, „Odra”, nr 11, s. 4–6.
- Lem S., 1946d, *Placówka*, „Kuźnica”, nr 6, s. 7–8.
- Lem S., 1947, *Cmentarz wiejski*, „Tygodnik Powszechny”, nr 44, s. 3.

- Lem S., 1948a, *Coda*, „Tygodnik Powszechny”, nr 21, s. 6.
- Lem S., 1948b, *Ćma*, „Tygodnik Powszechny”, nr 21, s. 6.
- Lem S., 1948c, *Motyl*, „Tygodnik Powszechny”, nr 21, s. 6.
- Lem S., 1962, [bez tytułu], „Nowa Kultura”, nr 10, s. 10.
- Is [właśc. Lem S.], 1946e, *O kopernikański światopogląd*, „Życie Nauki”, nr 11–12, s. 421–422.
- Macioszek S., 2015, *Szkarłatne odbłaski, sfalowana czerń, sapliwe westchnienia i ciepłota szeptów. Teksty Lema a opera*, „Quart”, nr 3–4, s. 208–220.
- Marinelli L., 2024, *Niepojęty przypadek: Szymborska i Lem*, „Teksty Drugie”, nr 1, s. 34–52.
- Marinelli L., 2025, *Un gran “mal di testo”: Solaris in Italia. Di citazioni o criptocitazioni, traduzioni dirette o indirette, refusi o reticenze, illazioni o invenzioni (e vere e proprie piraterie*, [w:] M. Woźniak (red.), *Galassia Lem. Letteratura, filosofia, scienza e fantascienza nell'autore di „Solaris”*, Roma: Lithos, s. 105–121.
- Meyer K., 1970, *Cyberiada 1970*; prapremiera: 1986, Wuppertal.
- Mikołajczyk R., 2019, *Niezwyciężony. Na podstawie powieści Stanisława Lema*, Warszawa: booka.
- Nepelski K., Raźniak K., 2008, *Solaris. Opera elektroniczna*, Malta Festiwal w Poznaniu.
- Obst M., 1996, *Solaris*, Biennale für neues Musiktheater, Monachium.
- Orliński W., 2007, *Co to są sepulki? Wszystko o Lemie*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Pleszczyński J., 2022, *Naturalny i technologiczny racjomorfizm w komunikacji (w kontekście niektórych idei Konrada Lorenza i Stanisława Lema)*, „Filozofia i Nauka. Studia Filozoficzne i Interdyscyplinarne”, t. 10, s. 51–65.
- Płaza M., 2006, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Rossi U., 2025, *Un comitato senza volto a Cracovia, in Polonia: Fantascienza, paranoia e guerra fredda nell'incontro-scontro Dick vs. Lem*, [w:] M. Woźniak (red.), *Galassia Lem. Letteratura, filosofia, scienza e fantascienza nell'autore di „Solaris”*, Roma: Lithos, s. 153–171.
- Różewicz T., 1945, *Ocalony*, „Odrodzenie”, nr 15, s. 5.
- Sachslehner J., 2010, *Kat z „Listy Schindlera“*. *Zbrodnie Amona Leopolda Gotha*, przekł. D. Salamon, Kraków: Znak.
- Stanisław Lem doodle, <https://www.google.pl/logos/lem/> (dostęp: 2.04.2025).
- Stoff A., 1983, *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wells H.G., 1899, *Wojna światów*, przekł. M. Wentzl, Warszawa: Redakcja „Gazety Polskiej”.
- Wojna światów*, 1938, reż. O. Welles [słuchowisko radiowe].
- Wołk M., 2022, „*Ukrywałem przez jakiś czas żyda*”. *Stanisław Lem jako pisarz polsko-żydowski*, *Konteksty Kultury*, nr 3, s. 353–373.
- Zięba J., 2023, „*A pisać, to znaczy przecież żyć?*”. *O literaturze w cieniu zagłady albo Lem wśród poetów (Leśmian, Różewicz, Baczyński, Lipska)*, „Konteksty Kultury”, nr 4, s. 437–449.

■ **Adam Mazurkiewicz**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0003-3804-6445>
■ adam.mazurkiewicz@filologia.uni.lodz.pl
■

Stanisław Lem – scrittore poliedrico

1. Presentazione del profilo dello scrittore – 2. Suddivisione cronologica dell’opera
– 2.1 La giovinezza – 2.2 La maturità – 2.3 Il tempo della resa dei conti con la finzione
– 2.4 La fase del predominio della pubblicistica futurologica – 2.5 La strutturazione
dell’opera – 3. Conclusioni

1. Presentazione del profilo dello scrittore

Stanisław Herman Lem è uno degli scrittori polacchi più straordinari e poliedrici. Nato a Leopoli nel 1921 e morto a Cracovia nel 2006, visse la turbolenta storia della Polonia nel XX secolo: la Seconda guerra mondiale e l’occupazione nazista, seguita dalla vita in un paese politicamente dipendente dall’URSS, dalla svolta politica ed economica del 1989 che liberò la Polonia dall’influenza dell’Unione sovietica, dalla democratizzazione della vita sociale e dai cambiamenti nel libero mercato (Gajewska 2021).

Gli anni 1935–1945 furono particolarmente drammatici per lo scrittore. Dato che nacque in una famiglia ebrea, fu esposto a vessazioni per la sua origine culturale durante la Seconda Repubblica polacca (in quel periodo fu introdotto il “ghetto dei banchi”, che limitava il numero di studenti ebrei). Solo dopo l’inizio della Seconda guerra mondiale, Lem poté studiare liberamente sotto l’occupazione sovietica di Leopoli, ma fu costretto a nascondersi dal momento dell’invasione tedesca dell’URSS (giugno 1941). In quel periodo fu esposto non solo alle restrizioni dovute alla sua origine, ma anche ai pogrom di ispirazione tedesca iniziati dalla Wehrmacht e dalle milizie dei nazionalisti ucraini già pochi giorni dopo l’occupazione della città. Lem fu poi testimone del graduale sterminio del ghetto e della morte della maggior parte della sua famiglia. L’autore sopravvisse nascondendosi, come i suoi genitori, nella cosiddetta parte ariana. Il trauma associato a un futuro immediato incerto (avrebbe potuto essere ucciso in ogni momento) portò ad un’operazione di rimozione, da parte dello scrittore, degli eventi di cui era stato testimone – tra l’altro fu costretto dai tedeschi (all’inizio del luglio 1941), a recuperare i cadaveri dai sotterranei del monastero di Brigidine, trasformato in prigione dai russi durante la prima occupazione di Leopoli nel 1939–1941 – fatto che riuscì a “ricodificare” gradualmente nella sua scrittura solo anni dopo (Gajewska

2016; Wołk 2022: 353–373). Lem fu liberato dal pericolo di morte dal corso della Seconda guerra mondiale. Sebbene la liberazione di Leopoli dall’occupazione tedesca (luglio 1944) significasse vivere sotto l’occupazione dell’Armata Rossa, allo stesso tempo “essere ebreo” cessò di essere una condanna a morte. Le difficili condizioni di vita e le turbolenze politiche (Leopoli sarebbe stata inglobata nell’URSS) fecero decidere alla famiglia Lem di emigrare in Polonia nel 1946; qui si stabilirono a Cracovia, dove lo scrittore trascorse il resto della sua vita, a parte brevi viaggi per promuovere i suoi libri e per le vacanze.

Gli eventi politici e sociali discussi in precedenza, di cui lo scrittore fu testimone, si sovrapposero alla modernizzazione della vita quotidiana. Essa era collegata allo sviluppo dinamico della tecnologia che affascinava Lem fin dall’infanzia (le tracce di questo fascino sono visibili nelle sue opere fin dai primi lavori più lunghi). Va ricordato, tuttavia, che egli non era solo un apologeta del progresso. Come osservatore dotato di senso critico, era in grado di percepire non solo le opportunità di sviluppo umano insite nell’espansione tecnologica, ma anche le conseguenti minacce non solo alla dimensione biologica, ma anche a quella etica dell’umanità (Płaza 2006: 126–168).

2. Suddivisione cronologica dell’opera

Come scrittore, Lem fu creativamente attivo dal suo esordio nel 1946 fino alla sua morte nel 2006. I suoi 60 anni di attività comprendono non solo romanzi di fantascienza (anche se era noto soprattutto per essi), ma anche articoli scientifici, poesie, drammi, riflessioni futurologiche, sceneggiature radiofoniche e cinematografiche, nonché opere di teoria letteraria e discorsi critici letterari. Non vanno dimenticati anche i tentativi grafici, sebbene portati avanti dall’autore solo *a latere* dell’attività letteraria e che non fosse presa così sul serio dallo scrittore stesso. Ciononostante, Lem decise di includerli in una delle edizioni delle *Memorie di un viaggiatore spaziale*.

Dapprima, gli anni 1946–2006 possono essere suddivisi nei seguenti periodi:

- 1946–1948: periodo giovanile;
- 1951–1971: maturità;
- 1971–1987: resa dei conti con la finzione;
- 1992–2001: pubblicistica futurologica;
- 2001–2006: strutturazione dell’opera.

In seguito saranno discussi in ordine cronologico i periodi qui elencati, riportando le opere più caratteristiche e i tratti distintivi di questi anni.

2.1. La giovinezza

La giovinezza fu per Lem un periodo di esplorazione artistica. In questo periodo l’autore pubblica su varie riviste che rappresentavano diversi orientamenti ideologici e si rivolgevano a un pubblico variegato. Per questo motivo i primi tentativi letterari di Lem si trovano nel cattolico “Tygodnik Powszechny”, in “Odra” – una rivista di carattere socio-culturale, in “Świat Przygód” – che promuoveva la letteratura avventurosa, o in “Żołnierz Polski”

– vicino a “Przekrój”, i cui lettori non erano solo – contrariamente al titolo – soldati, ma anche intellettuali. Tuttavia, non fu in questi periodici che Lem esordì come poeta¹, ma nella rivista satirica slesiana “Kocynder”, pubblicando quasi contemporaneamente uno schizzo sull’eziologia dei tumori in “Polski Tygodnik Lekarski”, rivolto a un pubblico di specialisti, e una recensione nel campo della scienza, intitolata “*O kopernikański światopogląd*” in “Życie Nauki”, che era una discussione molto critica dell’opuscolo di Walerian L. Błoński *O kopernikański światopogląd* (1946), in cui egli discuteva l’opera di Niccolò Copernico *De revolutionibus orbium caelestium*; Lem non esita a sottolineare la necessità della censura per evitare di introdurre curiosità quasi scientifiche nel circuito della lettura: “I setacci dell’Ufficio di controllo della stampa dovrebbero essere estesi su scala più universale di prima. La spazzatura pseudoscientifica è [...] più dannosa nel suo impatto delle sciocchezze sociali o politiche” (Lem 1946e: 422).

A convincere Lem alla pubblicazione su “Kocynder” fu Wisława Szymborska, la futura vincitrice polacca del premio Nobel per la letteratura. La serie di poesie pubblicate nella rivista è intitolata collettivamente *Ballada w moral zaopatrzona* [Ballata dotata di morale]. L’insieme è internamente diviso in tre opere distinte: *Losy obywateli mamony chciwych i praw pisanych nie przestrzegających wiernie oddającą* [Il destino dei cittadini avidi di mammona e che non obbediscono fedelmente alle leggi scritte raffigurate]; *O Zbrodniarzu strasliwym powieść zręcznie rymami ułożona* [Sul Terribile Criminale, un romanzo abilmente organizzato in rima]; *O niewstrzemięźliwości męskiej skutkach pieśń sztucznie sporządzona* [Sugli effetti dell’astinenza maschile un canto prodotto artificialmente].

Nonostante la forma leggera, l’autore tocca qui i problemi dell’infrazione delle norme di vita sociale sotto l’influenza delle realtà della guerra e dell’occupazione:

Sąsiadowi na drugim piętrze
 Niczym to, co dla nas najświętsze:
 Monopol spirytusowy
 Przed którym chylą się głowy
 Płynie mu rozkosznie życie
 Na pędzonej okowicie
 Tak gmach swych marzeń utkał
 Że gdzie tylko spojrzy – wódka.
 Trochę żyta, kocioł, rurka
 I już cieknie wódka z kurka (Lem 1946a: 4).

A un vicino del secondo piano
 Come ciò che è più sacro per noi:
 il monopolio degli spiriti
 Davanti al quale le teste si inchinano
 La sua vita scorre deliziosa

¹ La datazione dell’esordio poetico di Lem sta diventando, con lo sviluppo della conoscenza dell’opera e della biografia dello scrittore, sempre più difficile. Nel 2021, Agnieszka Gajewska ha pubblicato nella monografia *Stanisław Lem. Wypędzony z Wysokiego Zamku* [Stanisław Lem. Bannato dal Castello Alto], una poesia di Lem del 1945, inviata alla cugina Marian Hemar. Nel 2023, invece, Michał Trusewicz ha trovato una poesia firmata da Stanisław Lem, intitolata *Gama kolorowa* [Gamma colorata], pubblicata nel 1938 sul settimanale culturale-sociale-politico di Leopoli “Nasza Opinia”, rivolto all’intelligenza di origine ebraica. Non si sa inoltre cosa si nasconde nell’archivio privato della casa dello scrittore.

sull'impeto dell'acquavite
Ha tessuto l'edificio dei suoi sogni in un modo tale
che ovunque guardi – vodka.
Un po' di segale, un bollitore, una pipa
E già la vodka versa dalla spina [traduzione filologica].

In un'altra poesia che crea il ciclo leggiamo:

Żył raz sobie jeden zbrodzień,
Który lubiał trupa co dzień.
Więc wychodził zbrodzień co dnia
A wieczorem – nowa zbrodnia (Lem 1946a: 4).

C'era una volta un delinquente,
a cui piaceva un cadavere al giorno.
Così il criminale usciva ogni dì
E la sera – un nuovo crimine [traduzione filologica].

In entrambe le poesie qui citate è da notare il ritmo vivace, simile a quello di una filastrocca per bambini; per mantenerlo, lo scrittore non esita a usare forme non supportate dai dizionari: *lubiał, zbrodzień* è una forma colloquiale piuttosto rara del termine 'przestępca, zbrodniarz' [criminale, delinquente], che suggerisce una distanza dagli eventi descritti (non ci occupiamo qui se ciò sia da considerarsi umor nero, a cui è subordinata la trama di *Ballata...*). Il ritmo volutamente vivace del racconto contrasta con le immagini del crollo delle norme sociali sotto l'influenza delle atrocità del periodo di occupazione, che portano alla scomparsa del rispetto per la vita umana. Allo stesso tempo, l'ubriachezza, la produzione illegale di alcolici o l'omicidio sono temi marginali nella poesia di Lem. Le opere stampate nel "Tygodnik Powszechny" nel 1948 sono degne di nota: esse testimoniano il desiderio di poter tornare alla normalità perduta durante la guerra e l'occupazione. Lem trova la pace nella natura, sebbene in essa vi siano anche segnali di terrore, di cui si fa segnale il tema della selezione della specie, che compare nelle poesie del ciclo *Owady* [Insetti]. L'intera opera inizia con un brano intitolato *Ćma* [La falena], il che evoca un simbolismo infernale (Kopaliński 1997: 236). L'inquietudine del lettore è approfondita dalla sua descrizione ("Ćma ma skrzydła z fioletu i grozy" [La falena ha ali di viola e di orrore]) e dal mondo visto dal punto di vista dell'animale ("Świat to ciemność niszczona na słodkie kule światła. / To góra liliowego powietrza" [Il mondo è un'oscurità che si infila in dolci sfere di luce. / Una montagna d'aria lilla]).

Anche altri animali che contribuiscono al ciclo sono rappresentati in modo simile, come la farfalla (mostrata come un "sorriso della memoria") e il bruco – quest'ultimo, tra l'altro, è una forma larvale che viene utilizzata per mostrare il mondo (implicitamente: dopo la guerra) come appena nascente e che apre alla speranza. L'intero ciclo si chiude nel 1948 con *Coda*, che si basa sulla figura del paradosso, attraverso il quale la realtà viene definita come assenza/non-presenza:

Niebo tkwi w czarnej ziemi. Tak pęcherz błękitu
W bryle lawy tym tylko jest, że jej tak nie ma,
Tak w świecie zakreślonym wielkich blasków płytą
Mrok, to niedosyt słońca, a życie – cierpienia (Lem 1948a: 6).

Il cielo è bloccato nella terra nera. Così una bolla di blu
 In un grumo di lava è che non è,
 Così in un mondo circondato da una piastra di grandi splendori
 Il buio è la mancanza del sole, e la vita – della sofferenza [traduzione filologica].

L'oscurità inscritta nel ciclo *Owady* corrisponde allo stato d'animo di altre poesie scritte nello stesso periodo; *Cmentarz wiejski* [Cimitero rurale], in particolare, attira l'attenzione a questo proposito: "Kwiaty unoszą pusty wzrok ponad powłoki już niczyje / I kędykolwiek stąpnę, śmierć. / I ciemność. Nie wiem, za co żyję" [I fiori sollevano lo sguardo vuoto sopra strati di nessuno / E ovunque io metta piede, la morte / E l'oscurità. Non so per cosa vivo] (Lem 1947: 3).

Per il periodo giovanile, oltre alle poesie, rimangono importanti i racconti che ritraggono il periodo della guerra e dell'occupazione, che corrispondono con il tono delle poesie. Questi componimenti furono stampati in "Żołnierz Polski". In esse, Lem si concentra principalmente su due temi: la sofferta violenza quotidiana derivante dal vivere sotto la costante minaccia delle forze di occupazione e la rappresentazione della crudeltà come lato oscuro dell'uomo. Entrambi i temi sono collegati, nelle opere di Lem, con la politica nazista nei confronti degli ebrei e ne ritraggono lo sterminio che ne è derivato, e con le esperienze di vita vissute dallo scrittore tra il giugno 1941 e il luglio 1944 (anni dopo, egli accenna al proprio destino in modo molto generico nel racconto di memorie *Il castello alto*. Lem non esita a rappresentare le scene della liquidazione del ghetto di Leopoli o delle esecuzioni dai modi drastici. Ecco alcuni esempi:

Ulicą biegną ludzie. Biegną, rzucają się to w tę, to w tamtą stronę, z zaułków i uliczek sypią się pojedyncze, coraz bardziej gęstniejące strzały karabinowe, tu i ówdzie wzlatuje ostry, rozdarty krzyk, ścięty nagle, jak nożem, tuż przed domem upada ktoś na czworaki [...]. Ulica opustoszała (Lem 1946d: 7).

La gente corre per la strada. Corrono, si buttano di qua e di là, singoli, sempre più fitti spari provengono da vicoli e vicoletti, qua e là si leva un grido acuto, lacerante, tagliato all'improvviso, come un coltello, proprio davanti a una casa qualcuno cade carponi [...]. La strada è deserta [traduzione filologica].

Wielki, pomierzwniony, skrzycony kłęb ciał ludzkich. Kobiety, mężczyźni, wszystko nagie, zwalone śmiercią, piętrzące się tak gęsto, że ani skrawka ziemi nie widać (Lem 1946b: 11).

Un grande, piumoso, contorto garrese di corpi umani. Donne, uomini, tutti nudi, martoriati dalla morte, ammucchiati così fitti che non si vede un briciolo di terra [traduzione filologica].

Ciò che attira l'attenzione in entrambi i brani è il tono "asciutto", da reportage, in contrasto con gli eventi descritti. Soprattutto nel racconto *Placówka* [la Struttura] Lem descrive l'inizio dell'operazione di liquidazione del ghetto di Leopoli (10 agosto 1942) in modo distaccato. Questo gli permette di reprimere le emozioni, che non sarebbe in grado di esprimere a parole – tanto più che alcuni membri della sua famiglia furono allora uccisi, e lui stesso portava sempre con sé una dose di veleno per suicidarsi. Invece la seconda descrizione, tratta da un'altra opera, accentua la corporeità dell'uomo, che viene ridotto alla sua dimensione fisica. Un'immagine simile si trova nella poesia di Tadeusz Różewicz intitolata *Ocalony* [Il superstite] del 1947 (Lem stimava Różewicz come poeta, cosa che aveva espresso in una recensione di un suo volume): in *Nowy* [Nuovo] fa attenzione la disumanizzazione dei carnefici, mostrata nell'immagine di mancanza di rispetto per gli uccisi; da Różewicz leggiamo:

— — — — —
Mam dwadzieścia cztery lata
Ocalałem
Prowadzony na rzeź. [...]
Człowieka tak się zabija jak zwierzę
Widziałem:
Furgony porąbanych ludzi (Różewicz 1945: 5).
Ho ventiquattro anni
sono sopravvissuto
condotto al macello. [...]
Uomini e bestie ammazzati alla stessa maniera
ho visto:
furgoni di uomini fatti a pezzi
[trad. di Massimo Rizzante, <https://www.massimorizzante.com/album/tadeusz-rozewicz.html>].

La violenza descritta da Lem come mancanza di empatia raggiunge il suo apice in un racconto del 1946 intitolato *Hauptsturmführer Koestnitz*. Il protagonista, comandante di un campo di concentramento, Koesnitz, è un personaggio fittizio, tuttavia, data la realtà del mondo rappresentato, si può ipotizzare che sia stato ritratto sulla base del comandante del campo di lavori forzati (dall'autunno 1943 campo di concentramento) di Płaszów, Amon Leopold Goth. Egli è rimasto nella memoria dei prigionieri come un sadico, che coglieva ogni occasione per torturare e uccidere (Sachslehner 2010). L'“esperimento” descritto nel racconto di Lem non è confermato dalle testimonianze dei sopravvissuti, ma è probabile, data la natura del carnefice. Il torturatore si vanta della sua violenza fisica contro i prigionieri in una conversazione con uno di loro:

Mówił tak chłodno, tak obojętnie, tak spokojnie, że jedyną pasją, jaką wyczuwałem w jego głosie, była pasja badacza.

– Męczyło się tędy i owędy, rznąło, paliło na rusztach żelaznych i na belkach sposobem indyjskim, i te buty hiszpańskie, i ołów, deski ze śrubą, i japoński tusz, i beczki do zamrażania zimą – i co pan tylko chce [...]. Nie robiłem tego z sadyzmu [...] – ja nie jestem sadystą – ale ciekawości. Myślałem: co też może się stać z człowieka przez takie męki i tortury? Może się jakiś święty zrodzi? (Lem 1946c: 5).

Parlava in modo così freddo, così indifferente, così impassibile, che l'unica passione che potevo percepire nella sua voce era quella di un ricercatore.

– Ho tormentato di qua e di là, ho tagliato, ho bruciato su grate di ferro e su travi alla maniera indiana, e le scarpe spagnole, e il piombo, le tavole con la vite, e l'inchiostro giapponese, e i barili per congelare in inverno – e tutto quello che volete [...]. Non l'ho fatto per sadismo [...] – non sono un sadico – ma per curiosità. Ho pensato: cosa può diventare un uomo che passa per un tale tormento e una tale tortura? Forse nascerà qualche santo? [traduzione filologica].

La curiosità come forza motrice dell'azione umana porta nell'*Hauptsturmführer Koestnitz* al crimine. Compare in una funzione simile anche nella prima opera di fantascienza di Lem: *L'uomo di Marte* (1946). Dimenticato per mezzo secolo, ha avuto la sua prima ufficiale in Polonia nel 1994. Prima di allora, due edizioni di club – nel 1985 – erano state pubblicate da appassionati di fantascienza senza il permesso dell'autore. Tale azione era possibile in base alla legge sul diritto d'autore dell'epoca, in quanto le edizioni erano annotate “per uso interno”, il che doveva indicare una edizione senza scopo di lucro. Oggi le copie di

entrambe le edizioni “pirata” del romanzo sono considerate oggetti d’antiquariato di valore collezionistico. A causa dei limiti della tecnologia di stampa, l’edizione non è molto leggibile e la copertina amatoriale non incoraggia la lettura. Lem stesso aveva una bassa opinione di questo romanzo e non ne permise la ristampa in Polonia per molto tempo (fu pubblicato all’estero in base a contratti editoriali firmati dall’autore, che permettevano all’editore di stampare tutte le opere di Lem, indipendentemente dal loro valore artistico).

L’opera è molto ripetitiva dal punto di vista concettuale e la trama ricorda *La guerra dei mondi* di Herbert Wells (Lem conosceva bene l’opera di questo scrittore ed è possibile che abbia letto la traduzione del romanzo, apparsa già nel 1899, prima della guerra; tuttavia, non si sa se abbia avuto notizia del celebre radiodramma di Orson Welles del 1938 basato su *La guerra dei mondi* e dell’altrettanta celebre scena di panico di massa che questo provocò negli Stati Uniti). Nel romanzo lo scrittore si concentra sui tentativi di contattare il marziano del titolo che è arrivato sulla Terra. Tutti i tentativi di comunicare falliscono, quindi i protagonisti possono solo ipotizzare di avere a che fare con un esploratore alieno che precede un’invasione programmata, benché non sia sicuro. Alla fine, uno dei protagonisti decide di uccidere il nuovo arrivato: in modo tale da scongiurare la minaccia di una possibile invasione, ma il pericolo esiste ancora a causa di possibili ulteriori arrivi di potenziali colonizzatori extraterrestri. Quest’opera, nonostante manchi della profondità filosofica che caratterizza i racconti successivi di Lem (Orliński 2007: 53–54), può essere letta – nella prospettiva dell’intera produzione artistica e intellettuale dello scrittore – come un’anticipazione di temi che nel tempo domineranno sempre più la sua scrittura (le reazioni umane di fronte all’estraneità, le condizioni necessarie per stabilire un contatto, l’alterità degli esseri extraterrestri).

Tra il 1946 e il 1948, quando Lem stava cominciando ad affermarsi come autore, scrisse non solo opere in prosa e poesie, ma anche la prima delle sue due opere teatrali dell’opera di Lem. *Korzenie. Drrama wieloaktowe* [Umiliazione – dramma in più atti] è un atto unico grottesco ispirato all’opera di Witkacy in cui il protagonista era Iosif Stalin. Non si sa esattamente quando l’opera sia stata scritta, presumibilmente alla fine degli anni Quaranta, quindi in un periodo in cui il realismo socialista cominciava a dominare la cultura polacca (decretato dal IV Congresso degli scrittori polacchi a Stettino nel gennaio 1949). Il crescente timore delle conseguenze da parte delle autorità, legate alla messa in ridicolo di Stalin nell’opera, indusse Lem a nascondere il *Drrama* in una valigetta contenente un’altra opera lasciata incompleta – un romanzo poliziesco-sensazionale, oggi noto con il quasi titolo *Sknocony kryminal* [Giallo storpiato] (questa era l’iscrizione sulla cartella contenente il dattiloscritto, quindi non sappiamo se sia il titolo dell’opera progettata o una valutazione dell’autore). Poi, però, l’autore dimenticò dove aveva nascosto *Korzenie*: e il dramma fu scoperto casualmente solo nel 2008, dopo la morte dello scrittore, dal suo segretario, Wojciech Zemek, mentre riordinava l’archivio (lo stesso anno in cui apparve per la prima volta in stampa). Il pezzo è artisticamente poco sviluppato e a quanto pare abbiamo a che fare con uno schizzo piuttosto che con una versione definitiva, quindi è difficile stabilire come sarebbe stato dopo la revisione finale.

*

Concludendo: il tempo giovanile fu un periodo di ricerca da parte di Lem del proprio percorso creativo. Lo scrittore non si sentiva “condannato” alla fantascienza, anche se il

suo primo romanzo era di fantascienza. Come editorialista e recensore regolare della rivista “Życie Nauki” di Cracovia, Lem pubblicava recensioni di notizie polacche e straniere nel campo della scienza, e la pubblicazione di un suo abbozzo sul tema dell’eziologia del cancro sembrò dargli la speranza di potersi dedicare alla ricerca.

I suoi racconti e le sue poesie, invece, possono essere letti come una testimonianza della sua reazione al trauma della permanenza a Leopoli occupata dai tedeschi (non va dimenticato che Lem proveniva da una famiglia ebrea, quindi la vita sotto l’occupazione era particolarmente pericolosa per lui) (Gajewska 2016, 2021: 123–230; Zięba 2023: 437–449).

2.2. La maturità (gli anni 1951–1971)

Sono gli anni in cui vengono creati i romanzi più importanti di Lem ed egli inizia a interessarsi alla teoria letteraria nonché approfondisce l’affascinazione della dimensione etica della tecnologia; È in questo periodo che nasce la sua seconda opera, dopo *Korzenie. Drama wieloaktowe*, una commedia scritta insieme a Roman Hussarski. A differenza dell’opera d’esordio, il secondo lavoro di Lem viene messo in scena abbastanza rapidamente, al Teatr Ziemi Opolskiej (regia di Witold Koweszko).

Escono allora fra l’altro:

- 1951 *Il pianeta morto*, *Paradise Yacht*;
- 1955 *La nube di Magellano*, *Tempo non perso*;
- 1957 *Memorie di un viaggiatore spaziale*, *Dialoghi*;
- 1958 *Eden*;
- 1959 *Indagine* (l’opera è stata tradotta in italiano anche come *Indagine del tenente Gregory*);
- 1961 *Solaris*, *Ritorno dalle stelle*, *Memorie trovate in una vasca da bagno*;
- 1964 *Invincibile*, *Fiabe per robot*, *Summa technologiae*;
- 1965 *Cyberiade*;
- 1968 *La filosofia del caso*;
- 1970 *Fantascienza e futurologia*, *Vuoto assoluto*.

Questo periodo segna nella carriera di scrittore l’inizio del romanzo d’esordio “ufficiale” di Lem, *Il pianeta morto* (ricordiamo che lo scrittore aveva a lungo evitato *L’uomo di Marte*). L’opera descrive un mondo di un futuro non troppo lontano (l’azione inizia intorno al 2003), in cui il comunismo ha trionfato. Tutte le frontiere sono state abolite e l’ambiente è stato modificato per soddisfare le esigenze dell’umanità (il Sahara è stato irrigato, sono state costruite centrali elettriche nello Stretto di Gibilterra, la neve ha iniziato a sciogliersi ai poli). Durante dei lavori in Siberia sono stati scoperti i resti del meteorite di Tunguska, che si è rivelato essere una raccolta di informazioni inviate da Venere su un’invasione programmata. Viene quindi costruita un’astronave e gli uomini si recano sul pianeta, per scoprire però solo le rovine di un’antica civiltà, distrutta dalla guerra. In apparenza *Il pianeta morto* può essere visto come una dichiarazione di visione del mondo dello scrittore, ma in realtà il romanzo è la prova dell’infatuazione di Lem per la tecnologia, e l’immagine di un futuro comunista e felice è solo un tributo pagato alle esigenze della censura.

Una distribuzione di accenti simile a quella del *Pianeta morto* si riscontra nel romanzo successivo di Lem, *La nube di Magellano*, che è la storia di una spedizione nell’omonima

galassia: lo scrittore è interessato non solo a un'immagine ideologizzata del futuro, ma anche alle relazioni interpersonali all'interno della comunità chiusa dei cosmonauti e alla possibile tecnologia che rende possibile un viaggio così lontano. Confrontato con i due romanzi, il dramma teatrale *Yacht Paradise* si rivela una satira sull'imperialismo americano, scritta con una poetica realista socialista. Oggi può essere solo una testimonianza dell'epoca. Al contrario, altre opere scritte all'epoca riprendono i problemi senza tempo della responsabilità di uno scienziato per la sua scoperta (*La voce del Padrone*, *Solaris*) e della riflessione sullo sviluppo della civiltà (*Ritorno dalle stelle*, *Eden*, *Diario trovato in una vasca da bagno*). Per questo motivo, anche se l'opera fu favorita dalla censura, fu presto rimossa dai palcoscenici in seguito alla presenza delle turbolenze politiche relative alla graduale de-stalinizzazione della cultura dopo il 1953; a parte la prima a Opole, l'opera fu rappresentata solo due volte: al Teatr Powszechny di Łódź (luglio 1951, regia di Jadwiga Chojnacka) e al Teatr Współczesny di Stettino (settembre 1952, regia di Emil Chaberski). *Jacht Paradise* non è più tornato sul palcoscenico; alcuni brani furono ristampati solo nel 1984 su "Fantastyka", una rivista rivolta agli amanti delle storie sul mondo futuro (Orliński 2007: 111–113).

Gli anni 1951–1971 non furono solo i più intensi nella produzione di Lem: in questo periodo l'autore pubblica 27 volumi di racconti, riflessioni critiche e romanzi su un totale di 58 titoli di volumi compatti apparsi fino alla morte dello scrittore nel 2006 (Agnieszka Gajewska sottolinea in particolare l'importanza del periodo 1956–1968 in quanto era in cui furono scritte le opere più importanti – Gajewska 2021: 383). Ciò che attira l'attenzione è il cambiamento tematico e formale. I romanzi di fantascienza coesistono con il ciclo realista, il grottesco con le opere serie e la narrativa con le riflessioni teoriche della filosofia della cultura e della letteratura e della cibernetica. Tra i romanzi pubblicati in questi anni, il più degno di nota è *L'ospedale della trasfigurazione*, il cui destino editoriale illustra le assurdità della politica comunista: l'opera, presentata per la pubblicazione nel 1948, passò inizialmente il filtro della censura, per dover però poi subire una battuta d'arresto con l'avvicinarsi dei cambiamenti politici, poiché i responsabili richiesero una diversa distribuzione degli accenti nella vicenda, che dovevano ora enfatizzare il ruolo ipotetico dell'Esercito Popolare e dei Sovietici nell'aiutare gli ebrei durante la Seconda guerra mondiale; infine fu stabilito che l'intera opera avrebbe potuto essere pubblicata solo dopo l'aggiunta di altre parti. Il romanzo fu pubblicato nel 1955 come prima parte della trilogia *Tempo non perso*. Sono gli anni in cui Lem si cimenta come scrittore, ma anche come sceneggiatore per film e radiodrammi, e persino come disegnatore di fumetti: nel 1971 viene pubblicata un'edizione ampliata delle *Memorie delle stelle*, l'unica arricchita da illustrazioni dello scrittore. Mantenuti in toni grotteschi, mostrano la possibile evoluzione dei robot e degli esseri biologici (in misura minore delle invenzioni). Altrettanto grotteschi sono i nomi dei generi, inventati da Lem, fra l'altro kobietta taboreta [donna sgabello], czajak poŕkliwy [il bollitore inghiottitutto] e dwojak [il doppione] (Baranowa 2008: 110–115).

*

Ciò che distingue il periodo maturo dell'opera di Lem sono i seguenti elementi:

- il dominio del genere della fantascienza con la contemporanea esplorazione in campo artistico, tra cui la prosa al limite del sensazionalismo, i romanzi di

spionaggio (*Memorie trovate in vasca da bagno*) e della fantascienza horror (*Indagine*) e un romanzo realistico (trilogia *Tempo non perso*);

- l'uso delle convenzioni della fantascienza per espandere i confini del genere. Lem, tracciando le avventure dei suoi personaggi, inizia a porsi domande che aggiungono una dimensione filosofica alla sua prosa: sulla responsabilità dello scienziato per la propria scoperta (*La voce del Padrone*, *Il congresso di futurologia*), sul diritto di interferire nel destino di una società così diversa da quella terrestre da essere impossibile da comprendere (*Eden*), o di decidere il destino degli esseri viventi – sia quelli di origine biologica (*Eden*, *Solaris*) che i prodotti di un'evoluzione diversa da quella terrestre (“*L’invincibile*”);
- una componente grottesca sempre più forte nella prosa (*Memorie trovate in una vasca da bagno*, *Memorie di un viaggiatore spaziale*) all'interno del quale si trova una serie di racconti sulle avventure di Ijon Tichy (Dajnowski 2005: 68–120; Orliński 2007: 71–75). Una delle edizioni delle *Memorie di un viaggiatore spaziale* (1971) è accompagnata dai disegni di Lem, che possono essere visti come paratesti delle avventure di Tichy;
- la combinazione della narrativa con la riflessione teorica. La trama sempre più spesso – come nel caso di *Indagine* e *Memorie trovate in una vasca da bagno* o *Il congresso di futurologia* – fornisce un pretesto per riflettere sulla natura della realtà.

2.3. La resa dei conti con la finzione (gli anni 1971–1987)

I due decenni della fantascienza polacca, limitati agli anni 1951–1971, furono il periodo dei trionfi di Lem come scrittore che creava un'immagine del “mondo di Domani”. Le storie create in quel periodo furono imitate da altri autori; un esempio è l'opera di Adam Hollanek *Katastrofa na “Słońcu Antarktydy”* [Catastrofe sul “Sole dell'Antartide”] (1958), che crea un mondo di utopia tecnologica, collegato al *Pianeta morto* e alla *Nube di Magellano* di Lem. Allo stesso tempo gli anni successivi al 1971 sono stati un periodo di graduale allontanamento dalla fantascienza verso la saggistica e la riflessione sulla civiltà. Fra le opere pubblicate in quegli anni, a quelle più importanti appartengono:

- 1973 *La grandezza immaginaria*;
- 1976 *Qatar*;
- 1981 *Golem XIV*;
- 1982 *Visione locale*;
- 1984 *Provocazione*;
- 1986 *Biblioteca del XXI secolo*;
- 1987 *Il pianeta del silenzio*.

Ciò che distingue l'opera del tempo, è la ricerca delle forme di espressione artistica al di là delle possibilità offerte dalle belle lettere. Ecco perché i fattori di questo periodo sono:

- la conclusione delle avventure dei due principali protagonisti nell'opera narrativa di Lem: Ijon Tiche e Pirx. Nel primo caso, i lettori lo congedano nel romanzo *Visione locale* (1982), lasciandolo in uno stato di “sospensione”, incerto se le sue avventure sul pianeta Encja non siano solo un incubo. In *Fiasco*, invece, Pirx muore in un incidente,

per poi essere “resuscitato” dalle possibilità della tecnologia, ma egli stesso nutre dubbi sul proprio stato di esistenza e sul proprio passato. Allo stesso tempo il romanzo ritorna al motivo della ricerca di entità intelligenti terrestri (come in *Pianeta morto* e *Nube di Magellano*) che si conclude con l’omonimo fallimento (Orliński 2007: 90–91);

- l’intensificazione delle esplorazioni formali, che si esprimeva nella pubblicazione recensioni di libri inesistenti (*La grandezza immaginaria*, *Biblioteca del XXI secolo*, *Provocazione*) e delle lezioni accademiche fittizie (*Golem XIV*).

2.4. La fase del predominio della pubblicistica futurologica (1992–2001)

Il periodo dominato dalle riflessioni sullo sviluppo della tecnologia e sulla sua influenza sull’uomo può essere visto come una conseguenza della fascinazione di Lem per la tecnologia, già evidente negli anni Cinquanta – come dimostra lo schizzo intitolato *Człowiek i technika* [l’Uomo e la tecnica], pubblicato su *Nowa Kultura* nel 1956 (n. 1, pp. 1–2, 7). A sua volta, un decennio dopo, in un’intervista Lem dichiarò un interesse sempre più profondo per gli effetti dello sviluppo della civiltà tecnologica; disse allora: “Attualmente sto lavorando a un libro [...] che non è di natura letteraria. [...] Lo immagino come una considerazione delle ulteriori prospettive dello sviluppo della civiltà, della prossima rivoluzione biologica, e della sua prevedibile influenza sul destino dell’uomo” (Lem 1962: 10). Questo “libro” è *Summa technologiae*, la cui importanza non può essere sopravvalutata, e le previsioni in esso contenute rimangono attuali; ne sono un esempio la questione della crisi dell’informazione, derivante da un eccesso di dati, e il trattamento dei concetti di Lem come questioni illuminanti relative ai nuovi media (Gajewska 2021: 367; Pleszczyński 2022: 51–65).

Una conseguenza dell’abbandono della narrativa a favore di considerazioni futurologiche e riflessioni sulla civiltà sembra essersi verificata nell’opera di Lem con l’instaurazione di collaborazioni con diverse riviste, tematicamente differenti. Queste sono: “Odra” e “Tygodnik Powszechny”, con cui collaborò all’inizio della sua carriera artistica, e “PCMagazine”, un periodico rivolto principalmente a coloro che si interessavano alle nuove tecnologie digitali, sulle cui pagine aveva una propria rubrica. Questo periodo si distingue per:

- l’abbandono della narrativa a favore della pubblicistica. Dopo il 1987, cioè dopo la pubblicazione del *Pianeta del silenzio*, è apparso un solo volume di racconti, *Pożytek ze smoka* [Il lato utile del drago] (1993), che raccoglie i racconti pubblicati in precedenza in vari volumi, e due in anteprima polacca: *Indovinello*, apparso come *Das Rätsel* (1981), e l’omonimo *Pożytek ze smoka* (stampato inizialmente come *Vom Nutzen des Drachen*, 1983);
- una continuazione delle precedenti riflessioni dell’autore sulla civiltà, sotto forma di *feuilletons* regolarmente pubblicati sui possibili sviluppi della tecnologia e della civiltà umana pubblicati su riviste (e successivamente in volumi separati). Allo stesso tempo, Lem ritorna talvolta su temi già affrontati in passato: da esempio può servire la riflessione dell’autore sulle possibilità di utilizzo dell’energia atomica, a cui dedicò sia uno schizzo stampato su “Nowa Kultura” all’inizio della sua carriera di scrittore nel 1952, sia una riflessione nello schizzo *Energetyka atomowa budzi się...* [l’Energia nucleare si risveglia...] in “Przekrój” quasi mezzo secolo dopo (nel 2000);

- strutturazione della produzione artistica, espressa in cooperazione nei successivi tentativi di edizione di “opere complete” (Orliński 2007: 70–71). Tra le più complete c’è l’edizione in 20 volumi di Wydawnictwo Literackie, pubblicata nel 1998–2005 sotto la direzione di Jerzy Jarzębski; inoltre nel 2008–2009 è apparsa un’edizione in 16 volumi della Biblioteca della “Gazeta Wyborcza” (curatori Paweł Goźliński e Jarosław Kurski).

2.5. La strutturazione dell’opera

L’ultimo periodo di scrittura di Lem, che si conclude con la sua morte nel 2006, inizia attorno al 2001. È in questo periodo che non solo le rubriche pubblicate in vari periodici tematici, ma anche testi utilitaristici, originariamente non destinati alla pubblicazione, vengono pubblicati in forma compatta; tra questi, *Dyktanda czyli w jaki sposób wujek Staszek wówczas Michasia – dziś Michała – uczyć pisać bez błędów* [Dettati o come lo zio Staszek ha insegnato a Michaś – ora Michał – a scrivere senza fare errori] (2001) e una selezione di corrispondenza *Listy albo opór materii* [Lettere o la resistenza della materia] (2002). Il volume contiene la corrispondenza con varie istituzioni e conoscenti dell’epoca comunista, tra cui il poeta Wiktor Woroszyński, gli artisti grafici Daniel Mróz e Szymon Kobyliński, o lo studioso di letteratura Jerzy Jarzębski e il biofisico Władysław Kapuściński.

Le ultime pubblicazioni di Lem prima della sua morte sono state *Krótkie zwarcie* [Corto circuito] (2004) – una selezione di suoi articoli della rubrica su “Tygodnik Powszechny” negli anni 1994–2004, e un volume contenente i suoi racconti d’esordio e una riedizione dei suoi dettati, apparso nel 2005 con il titolo *Lata czterdzieste. Dyktanda* [Gli anni Quaranta. Dettati] (questo è anche l’ultimo volume delle “Opere raccolte” nell’edizione di Wydawnictwo Literackie di Cracovia).

3. Conclusioni

Se volessimo tentare di generalizzare le caratteristiche dell’opera di Lem, si potrebbero distinguere le seguenti correnti di pensiero nella sua scrittura:

- la rappresentazione di immagini di viaggi nello spazio e di contatti con forme di vita extraterrestri come tentativi di comprendere l’uomo e l’essenza dell’umanità attraverso il confronto con altri esseri extraterrestri (*Eden*, *Invincibile*, *Solaris*, *Il pianeta del silenzio*);
- la riflessione sulle tendenze di sviluppo della civiltà (*Visione locale*, *Pace sulla Terra*, “apocrifi”);
- i tentativi di trasmettere la specificità della scoperta scientifica e di definire il ruolo della filosofia della scienza nell’era del grande sviluppo tecnologico. Lem ha dedicato a questo tema sia recensioni e discussioni di opere scientifiche in “Życie Nauki” nel 1946–1948, sia opere di narrativa in cui la trama era spesso un pretesto per riflessioni filosoficamente importanti (*Memorie di un viaggiatore spaziale*, *Cyberiad*, *La voce del Padrone*), sia rubriche pubblicate negli ultimi anni della sua vita in “Tygodnik Powszechny” e “PCMagazine” e successivamente raccolte in volumi separati;

-
- un'enfasi sul ruolo del caso in fatto di percezione della realtà (*Eden, Indagine, Qatar*);
 - un avvertimento contro le tendenze anti-utopiche nello sviluppo delle società, che portano alla formazione di totalitarismi. Questa critica ha assunto la forma non solo di avvertimenti scritti in tono serio (*Eden, Ritorno dalle stelle*), ma anche umoristico (*Memorie di un viaggiatore spaziale, Memorie trovate in una vasca da bagno, Cyberiade, Il congresso di futurologia, Visione locale*);
 - il fascino delle possibilità, ma anche dei limiti, che offre l'intelligenza artificiale e il suo potenziale impatto sull'evoluzione umana: lo possiamo trovare sia nella narrativa (*Memorie di un viaggiatore spaziale, Le fiabe dei Robot, "Invincibile", Cyberiade, Maschera, Golem XIV*), sia nella riflessione futurologica di Lem (*Summa technologiae*).

La scrittura di Lem, che sfida il lettore, è ancora oggi una lettura interessante, come dimostrano le continue rivisitazioni delle sue storie. Allo stesso tempo, il fatto che la sua visione dell'umanità e del suo rapporto con la tecnologia, incorporata nelle sue riflessioni – sia narrative che giornalistiche – continui a ispirare generazioni successive di scrittori, è confermato dal lavoro di Jacek Dukaj, ampiamente considerato il successore intellettuale di Lem (Gorliński-Kucik 2017). Tuttavia, la presenza dello scrittore nella coscienza collettiva non si limita alla letteratura: Maciej Maleńczuk è l'autore del testo della canzone *Lema pamięci kosmiczny pogrzeb* [Funerale cosmico in memoria de Lem], che parafrasa il titolo di una delle più celebri poesie del poeta polacco Norwid (*Bema pamięci żałobny rapsod di Norwid – Rapsodia funebre in memoria di Bem*). La canzone di Maleńczuk è apparsa nell'album *Matematyk* del gruppo Homo Twist, pubblicato nel 2008; nel 2011 Lem è stato omaggiato con un *doodle* interattivo, mentre la società "Starward Industries" ha pubblicato *The Invincible*, un gioco digitale basato sul romanzo di Lem *Invincibile*, nel 2023. L'opera è stata anche tradotta in fumetto come *graphic novel* da Rafał Mikołajczyk nel 2019 col titolo di *Niezwycięzony. Na podstawie powieści Stanisława Lema* [Invincibile, basato sul romanzo di Stanisław Lem].

Un tema a sé stante, legato alla ricezione dell'opera di Lem, è costituito dal tentativo, da parte dell'autore, di adattare i propri racconti al linguaggio dell'opera lirica, risalenti già alla fine degli anni Sessanta e all'inizio degli anni Settanta del XX secolo; è stato proprio allora che è nata – sulla base di una selezione di racconti grotteschi, fiabeschi e fantascientifici (*Bajka o trzech maszynach opowiadających króla Genialona da Cyberiade e Przyjaciół Automateusza da Fiabe per robot*) – l'opera di Krzysztof Meyera, *Cyberiada* (1970; anteprima: 1986, Wuppertal); il compositore ha anche cambiato il nome di uno dei personaggi dell'opera letteraria originale (da Trurla a Trulla), e lo ha reso il protagonista della sua opera (Macioszek, 2015: 214). Allo stesso tempo, però, non compare il secondo robot inventore, Klapaucjusz, il che cambia il significato dell'insieme. Non si tratta più di un pretesto per una disputa filosofica tra i rappresentanti di due posizioni opposte, ma della storia delle vicissitudini di uno di loro, raccontata sotto forma di aneddoti.

Sulle scene operistiche, il romanzo *Solaris*, che è stato il modello letterario per le opere successive, ha goduto di una popolarità maggiore rispetto a *Cyberiade*: si tratta di *Solaris*

di Michael Obst, su libretto del compositore (prima esecuzione: 1996; Biennale für neues Musiktheater, Monaco), nonché di *Solaris. Opera elektroniczna*, di Karol Nepelski, con libretto di Waldemar Raźniak (prima esecuzione: 2008; Malta Festival a Poznań), oltre a *Solaris* di Detlev Glanert, con libretto di Reinhard Palma (prima esecuzione: 2012; Bregenzer Festspiele a Bregenz) e *Solaris* di Dai Fujikura, con libretto di Saburo Teshigawara (prima esecuzione: 2015; Théâtre des Champs Élysées a Parigi).

Allo stesso tempo, nonostante la ricezione così multiforme dell'opera dello scrittore nella cultura (non solo polacca, come dimostrano le opere citate qui), sorprende però la scarsa presenza di Lem, e di riflessioni sulla sua opera, in Italia. Tuttavia, egli è comunque celebre tra studiosi e interpreti italiani, tra cui ad esempio il polonista Luigi Marinelli dell'Università La Sapienza – autore, tra l'altro, di due interessanti lavori, in lingua polacca: delle riflessioni sulla categoria del caso nelle opere di Stanisław Lem e Wisława Szymborska (2024), nonché la traduzione in italiano della *Filosofia del caso*, di Lem (2023). Non va dimenticata nemmeno Monika Woźniak, curatrice del volume *Galassia Lem. Letteratura, filosofia, scienza e fantascienza nell'autore di "Solaris"* (2025), che raccoglie i risultati delle ricerche scientifiche dei più importanti studiosi dell'opera di Stanisław Lem, tra cui lo studio di Luigi Marinelli dedicato a *Solaris – Un gran "mal di testo": Solaris in Italia. Di citazioni o criptocitazioni, traduzioni dirette o indirette, refusi o reticenze, illazioni o invenzioni (e vere e proprie piraterie)*, oltre al lavoro di Agnieszka Gajewska, dedicato ai motivi autobiografici nella fantascienza di Lem – *Vincere la paura, raccontare l'Olocausto. Motivi autobiografici nella prosa fantascientifica di Stanisław Lem*, oppure ancora la ricerca di Umberto Rossi, che ricorda la discussione tra Lem e lo scrittore americano Philip K. Dick: *Un comitato senza volto a Cracovia, in Polonia: fantascienza, paranoia e guerra fredda nell'incontro-scontro Dick vs. Lem*. Questa raccolta è il risultato delle celebrazioni del centenario della nascita di Lem, nel 2021, organizzate dall'Istituto Polacco di Roma in collaborazione con l'Università La Sapienza di Roma.

Data la moltitudine e la varietà di evocazioni della produzione artistica e di pensiero di Lem e del suo contributo alla riflessione civile contemporanea, è difficile immaginare la cultura polacca del dopoguerra senza Lem. Si può quindi ripetere con Agnieszka Gajewska: "Non è morto del tutto" (Gajewska 2021: 629).

Bibliografia

- Baranowa A., 2008, *Śmieszne i straszne. Rysunki Stanisława Lema*, "Quart", nr 2, pp. 110–115.
- Błoński W.L., 1946, *O Kopernikański światopogląd*, b.m.w.: a stampa dell'autore.
- Dajnowski M., 2006, *Groteska w twórczości Stanisława Lema*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Fujikura D., Teshigawara S., 2015, *Solaris*, Théâtre des Champs Élysées, Paris.
- Gajewska A., 2016, *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Gajewska A., 2022, *Stanisław Lem. Wypędzony z Wysokiego Zamku. Biografia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- Gajewska A., 2025, *Vincere la paura, raccontare l'Olocausto. Motivi autobiografici nella prosa fantascientifica di Stanisław Lem*, [in:] M. Woźniak (a cura di), *Galassia Lem. Letteratura, filosofia, scienza e fantascienza nell'autore di "Solaris"*, Roma: Lithos, pp. 37–49.
- Glanert D., Palma R., 2012, *Solaris*, Bregenzer Festspiele.
- Gorliński-Kucik P., 2017, *TechGnoza, uchronią, science fiction. Proza Jacka Dukaja*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Hollanek A., 1958, *Katastrofa na "Słońcu Antarktydy"*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- The Invincible*, 2023, "Starward Industries".
- Jaźniewicz W., 2021, *Stanisław Lem. Non fiction. Bibliografia i personalie*, Minsk: Mediasont [pubblicazione in lingua polacca, inglese e russa].
- Kopaliński W., 1997, *Słownik symboli*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Lem S., 1946a, *Ballada w moral zaopatrzona*, "Kocynder", quad. 15, p. 4.
- Lem S., 1946b, *Nowy*, "Żołnierz Polski", quad. 11, pp. 10–11.
- Lem S., 1946c, *Hauptsturmführer Koestnitz*, "Odra", quad. 11, pp. 4–6.
- Lem S., 1946d, *Placówka*, "Kuźnica", quad. 6, pp. 7–8.
- Lem S., 1947, *Cmentarz wiejski*, "Tygodnik Powszechny", quad. 44, p. 3.
- Lem S., 1948a, *Coda*, "Tygodnik Powszechny", quad. 21, p. 6.
- Lem S., 1948b, *Ćma*, "Tygodnik Powszechny", quad. 21, p. 6.
- Lem S., 1948c, *Motyl*, "Tygodnik Powszechny", quad. 21, p. 6.
- Lem S., 1962, [senza titolo], "Nowa Kultura", quad. 10, p. 10.
- Is [orig. Lem S.], 1946e, *"O kopernikański światopogląd"*, "Życie Nauki", quad. 11–12, pp. 421–422.
- Macioszek S., 2015, *Szkarłatne odbłaski, sfalowana czerń, sapliwe westchnienia i ciepłota szeptów. Teksty Lema a opera*, "Quart", quad. 3–4, pp. 208–220.
- Marinelli L., 2024, *Niepojęty przypadek: Szymborska i Lem*, "Teksty Drugie", quad. 1, pp. 34–52.
- Marinelli L., 2025, *Un gran "mal di testo": Solaris in Italia. Di citazioni o criptocitazioni, traduzioni dirette o indirette, refusi o reticenze, illazioni o invenzioni (e vere e proprie piraterie)*, [in:] M. Woźniak (a cura di), *Galassia Lem. Letteratura, filosofia, scienza e fantascienza nell'autore di "Solaris"*, Roma: Lithos, pp. 105–121.
- Meyer K., 1970, *Cyberiada* 1970; prapremiera: 1986, Wuppertal.
- Mikołajczyk R., 2019, *Niezwycięzony. Na podstawie powieści Stanisława Lema*, Warszawa: booka.
- Nepelski K., Raźniak K., 2008, *Solaris. Opera elektroniczna*, Malta Festiwal w Poznaniu.
- Obst M., 1996, *Solaris*, Biennale für neues Musiktheater, Monachium.
- Orliński W., 2007, *Co to są sepulki? Wszystko o Lemie*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Pleszczyński J., 2022, *Naturalny i technologiczny racjomorfizm w komunikacji (w kontekście niektórych idei Konrada Lorenza i Stanisława Lema)*, "Filozofia i Nauka. Studia Filozoficzne i Interdyscyplinarne", vol. 10, pp. 51–65.
- Płaza M., 2006, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Rossi U., 2025, *Un comitato senza volto a Cracovia, in Polonia: Fantascienza, paranoia e guerra fredda nell'incontro-scontro Dick vs. Lem*, [in:] M. Woźniak (a cura di), *Galassia Lem. Letteratura, filosofia, scienza e fantascienza nell'autore di "Solaris"*, Roma: Lithos, pp. 153–171.

- Różewicz T., 1945, *Ocalony*, “Odrodzenie”, quad. 15, p. 5.
- Sachtlehner J., 2010, *Kat z “Listy Schindlera”*. *Zbrodnie Amona Leopolda Gotha*, trad. D. Salamon, Kraków: Znak.
- Stanisław Lem doodle, <https://www.google.pl/logos/lem/> (accesso: 2.04.2025).
- Stoff A., 1983, *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wells H. G., 1899, *Wojna światów*, trad. M. Wentzl, Warszawa: Redakcja “Gazety Polskiej”.
- Wojna światów*, 1938, regia O. Welles [programma radiofonico].
- Wołk M., 2022, “*Ukrywałem przez jakiś czas żyda*”. *Stanisław Lem jako pisarz polsko-żydowski*, “Konteksty Kultury”, quad. 3, pp. 353–373.
- Zięba J., 2023, “*A pisać, to znaczy przecież żyć?*”. *O literaturze w cieniu zagłady albo Lem wśród poetów (Leśmian, Różewicz, Baczyński, Lipska)*, “Konteksty Kultury”, quad. 4, pp. 437–449.

Kultura

Cultura

■ **Malgorzata Mieszek**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-0737-6233>
■ malgorzata.mieszek@uni.lodz.pl
■

Jan Zamoyski (1542–1605) – polski padewczyk

1. Wprowadzenie – 2. Zamoyski i pobyt w Padwie – 3. Padewczycy – 4. Zamość – „Padwa Północy” – 5. Zamoyski mecenas – 6. Podsumowanie

1. Wprowadzenie

Jan Zamoyski to w historii Polski postać niezwykła. Pochodził ze średniozamożnego rodu szlacheckiego. Dzięki swojej pracy, determinacji, ale też sprzyjającym okolicznościom politycznym doszedł do urzędu hetmana wielkiego koronnego (w 1581 r.). Miał ogromny wpływ na sprawy polityczne, gospodarcze i kulturalne Polski. Na jego formację intelektualną ogromny wpływ miała kultura włoska, a zwłaszcza kilkuletni pobyt i studia w Padwie.

Ilustracja 23. Portret Jana Zamoyskiego



Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_Zamoyski#/media/Plik:Jan_Zamoyski.PNG

Zamoyski należał do licznych Polaków podróżujących w celach edukacyjnych, towarzyszących do Italii. Wpisywał się w zjawisko tzw. „grand tour”. Zamoyski oraz osoby związane z wszechinną padewską określa się mianem „padewczyków”. W Polsce pojęcie to nie oznacza wyłącznie mieszkańców Padwy, ale jest synonimem „człowieka wybitnego, który swoją wyrafinowaną kulturę – intelektualną, literacką, czy też polityczną, zawdzięcza studiom bądź tylko samemu pobytowi w Grodzie Antenora” (Lenart 2016: 69–70).

2. Zamoyski i pobyt w Padwie

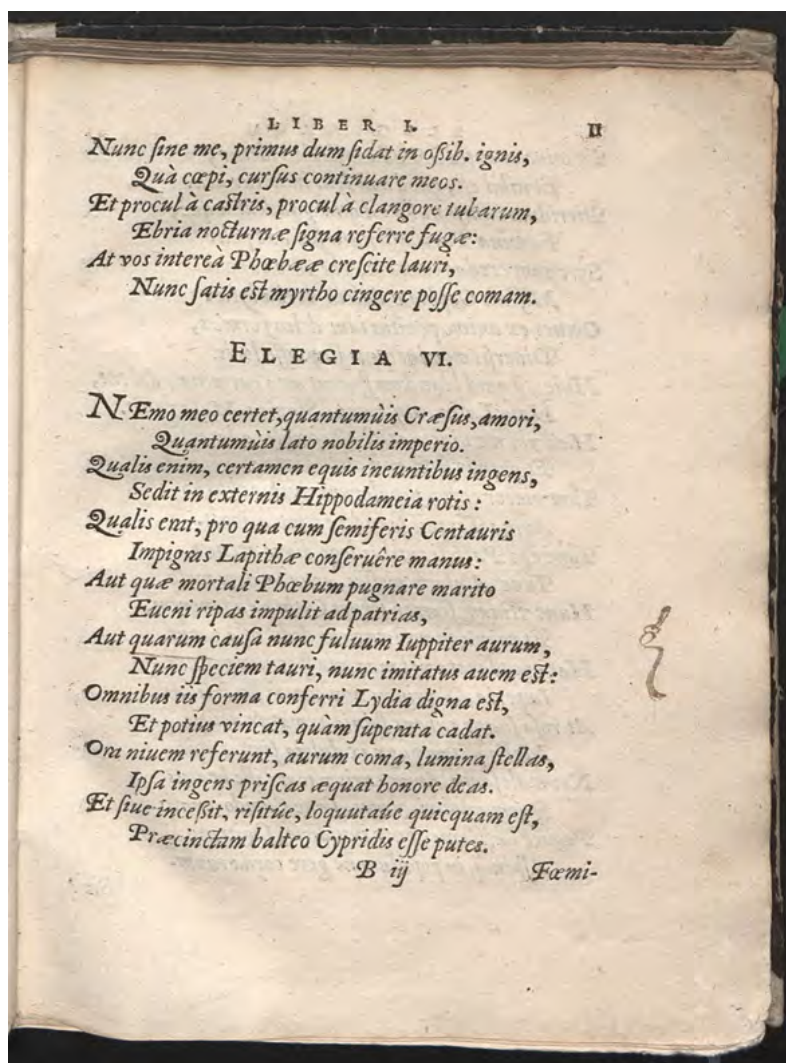
Droga Zamoyskiego do Padwy nie była ani krótka, ani łatwa. Zanim rozpoczął studia w mieście Antenora w 1561 r., jako trzynastolatek wyjechał najpierw do Paryża, gdzie miał nadzieję na zrobienie kariery dworskiej. Plany te nie zostały jednak zrealizowane. Na polecenie ojca młody Zamoyski udał się więc na naukę do gimnazjum w Strasburgu, którym kierował słynny na całą Europę humanista Jan Sturm. Dziś wiemy, że Zamoyski nie przeszedł całego kursu akademickiego. Młody szlachcic zdecydował się udać na studia do Padwy, na uniwersytet, który przyciągał ludzi z całej Europy, w tym także znaczne rzesze Polaków. Miał nadzieję na pogłębienie wiedzy prawniczej, ale przede wszystkim na zrobienie kariery politycznej. Był bowiem typem ambitnego i konsekwentnie dążącego do celu człowieka, a studia w Padwie otwierały drzwi do kariery po powrocie do kraju (Grzybowski 1994).

Warto, choć pokrótce przypomnieć, dlaczego uniwersytet w Padwie cieszył się tak wielkim prestiżem wśród Polaków oraz co zyskiwali oni wstępując w progi uczelni. Założony w 1222 r., od czasów reformy w 1517 r. był najważniejszą szkołą Republiki Weneckiej, nad którą nadzór zaczął z czasem sprawować magistrat. Była to jednocześnie placówka, w której realizowano politykę władz weneckich. Otwartość uczelni i jej międzynarodowy charakter miały ukazać, że państwo weneckie to idealnie zorganizowany organizm, miejsce tolerancyjne, w którym szerzą się bez przeszkody nowe idee i prądy.

Wśród Polaków szczególnym uznaniem cieszyły się studia z zakresu prawa (kanonicznego i cywilnego) i sztuk wyzwolonych (a wśród nich zwłaszcza medycyny). Polacy poszukiwali też w Padwie intelektualnych nowości, ponieważ najważniejsza uczelnia w Rzeczypospolitej, Akademia Krakowska, była wówczas mocno zanurzona w średniowiecznej scholastyce i niechętna nowinkom humanistycznym. Dla pokolenia, które wchodziło w dorosłość po 1575 r., oferta padewska odpowiadała potrzebom, dążeniom, ideałom i wyobrażeniom wspólnotowym (Grzybowski 1994: 19).

Padwa kojarzył się też Sarmatom z przekonaniem o wspólnych korzeniach Polaków i Wenecjan. Od początku XVI w. chętnie kultywowano bowiem w Rzeczypospolitej mīt, zgodnie z którym praprzodkami Polaków byli Weneci, lud, który miał przybyć na tereny Padwy wraz z Antenorem po upadku Troi. Tym, co miało potwierdzać owe zależności, było umiłowanie przez mieszkańców obu krajów obywatelskiej wolności i nawiązywanie do tradycji rzymskiego republikanizmu. Wenecja przywoływana była w Polsce jako przykład ustroju idealnego, dzielącego władzę pomiędzy Dożę, senat i Wielką Radę. Wykazywano zresztą analogie między ustrojem Republiki Weneckiej a porządkiem polskim, w którym władza równoważona była pomiędzy królem, Senatem i Izbą Poselską (Cichocki 2018: 157–158).

Padwa i Wenecja były niezwykle atrakcyjnym kierunkiem dla tych, którzy oprócz wiedzy poszukiwali wrażeń i przygód. Wiemy bowiem, że Polacy skupiający się w tzw. nację polską nie unikali zabaw, niekiedy dość głośnych, kończących się czasem ulicznymi rozruchami. W swoich pismach lub wierszach wspominali oni swe podboje miłosne oraz przychyłność włoskich dziewcząt (do dziś badacze próbują odpowiedzieć np. na pytanie, kim była i czy w ogóle istniała Lidia „padewska” opiewana przez Jana Kochanowskiego w jego *Elegiach*).
 Ilustracja 24. Jan Kochanowski, *Elegia 6* (ks. I), w której poeta opiewa piękno Lidii



Źródło: <https://polona.pl/item-view/6a40ffce-65d3-4b05-ad77-0e4528689ceb?page=16>

W Padwie Zamoyski mieszkał w dzielnicy Pozzo della Vacca, która dziś znajduje się przy ulicy Ospedale Civile, prawdopodobnie w budynku z numerem między 12 a 22.

Zapisał się na studia prawnicze, choć słuchał również wykładów innych słynnych uczonych – z zakresu medycyny, filozofii i literatury. Już 13 września 1561 r. został wybrany konsyliarzem nacji polskiej, czyli reprezentantem grupy Polaków we władzach uczelni.

Dwa lata później (4 sierpnia 1563 r.) Zamoyski objął urząd rektora uniwersytetu prawników. Z relacji postronnych wiadomo, że swoją funkcję spełniał sumiennie. Zadbął, by wszystkie ustawy akademickie, które stanowiły podstawę prawnego funkcjonowania uniwersytetu i samorządu uniwersyteckiego, zostały opublikowane. Czuwał nad wysokim poziomem studiów, pozyskiwał też nowych wykładowców.

Dobre kontakty Zamoyskiego z władzami miejskimi gwarantowały zachowanie swobód studenckich, które to przywileje chciano odebrać żakom po zamieszkach i burdach ulicznych. Jako dobry organizator i rozjemca, a także osoba posiadająca zapewne talent dyplomatyczny, potrafił Zamoyski uspokoić napiętą wśród braci studenckiej atmosferę. Jego zasługi zostały zresztą upamiętnione na tablicy, jaką władze uniwersyteckie wmurowały na jego cześć po zakończonej kadencji (Grzybowski 1994: 24–26).

Opiekunem i promotorem Zamoyskiego na studiach w Padwie był wybitny prawnik Carlo Sigonio.

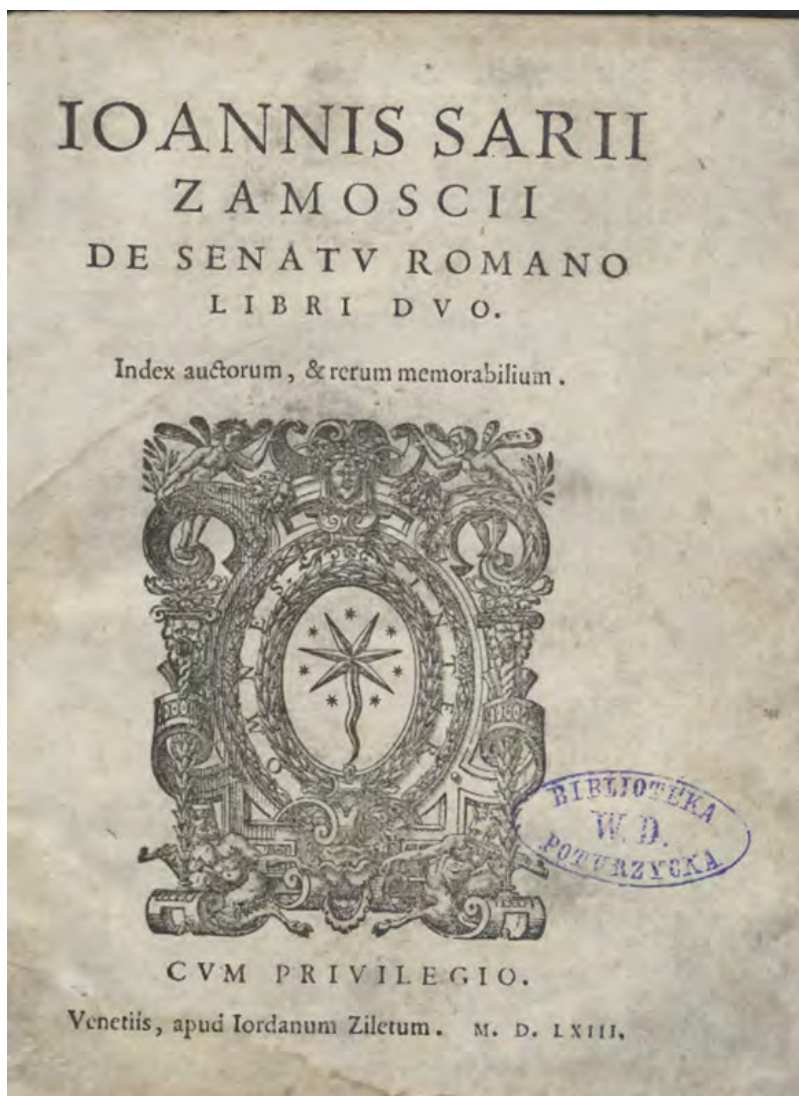
Ilustracja 25. Portret Carla Sigonia



Źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Carolus_Sigonius#/media/File:Carlo_Sigonio_by_Follower_of_Bartolomeo_Passerotti.jpg

To właśnie on polecił Zamoyskiemu pracę nad historią ustroju dawnego Rzymu i jego instytucji republikańskich. Młodzieniec napisał w 1563 r. pracę *De senatu Romano*, którą zadedykował innemu padewczykowi – Piotrowi Myszkowskiemu, przyszłemu sekretarzowi królewskiemu. Badacze zastanawiają się jednak nad samodzielnością owej rozprawy i wkładem samego Sygoniusza w jej powstanie (Grzybowski 1994: 24–26).

Ilustracja 26. Jan Zamoyski, *De senatu Romano libri duo* (Venetiis 1563)



Źródło: <https://dbc.wroc.pl/dlibra/publication/9731/edition/8797/content>

W 1565 r. Zamoyski wraca do Polski z dyplomem doktora obojga praw. Dostaje zresztą list polecający od władz uniwersyteckich do króla Zygmunta Augusta, w którym ukazywano go jako tego, który „w przedziwny sposób pozyskał sobie życzliwość nie tylko całej młodzieży, która napłynęła do Padwy, lecz także wszystkich innych obywateli, a szczególnie naszych urzędników” (Grzybowski 1994: 28; Kot 1987: 311–312).

— — — — —

Życie w Padwie, doświadczenia, które tam zdobył, i nawiązane kontakty spowodowały, że wzorce włoskie przeniósł Zamoyski na grunt polski. Jego słynne słowa z listu do doży Alvisa Mocenigo, że to Padwa uczyniła go mężem („Patavium virum me fecit”), odzwierciedla emocjonalny stosunek hetmana do grodu Antenora (Łempicki 1980: 353–380; Kot 1987: 312).

3. Padewczycy

Zamoyski był jednym z grona około tysiąca Polaków, którzy w XVI w. udali się do Padwy na studia. Młodzież polska, przeważnie szlachecka lub magnacka (choć zdarzali się wśród nich także przedstawiciele stanu mieszczańskiego i chłopskiego, jak choćby wczesnorenesansowy poeta polski Klemens Janicki, Ianitius), skupiała się w tzw. nacje. Każda z tych grup reprezentowana przez konsyliarza, miała swój samorząd i określone struktury organizacyjne. Była rodzajem „miniarodu”, społeczności zwartej, utrzymującej ścisłe relacje między swoimi członkami. Taka współpraca gwarantowała powodzenie w pertraktacjach choćby z władzami uczelni. Jak słusznie zauważa Marek Cichocki, „to właśnie te relacje między nacjami były często pierwszą szkołą dyplomacji i polityki zagranicznej dla młodych ludzi” (Cichocki 2018: 153–154).

Polacy w Padwie posiadali własne stowarzyszenie towarzysko-kulturalne, tzw. „Akademię Między Polakami”, która mieściła się w domu wynajmowanym niedaleko bazyliki św. Antoniego. Wspomina o niej Łukasz Górnicki (autor *Dworzanina polskiego*, który był parafrazą *Il Cortegiano* Baldassare’a Castiglione), dodając, że jej działalność zainicjowana została przez Wojciecha Kryskiego (jednego z bohaterów *Dworzanina polskiego*), późniejszego sekretarza króla Zygmunta Augusta.

Absolwenci Padwy po powrocie do kraju obejmowali wysokie stanowiska w strukturze administracji rządowej, kościelnej i mieli realny wpływ na polityczne losy Polski. Była to grupa zwarta, elitarna, która utrzymywała kontakty, a doświadczenia padewskie, zdobyta tam wiedza, pewne nawyki (także kulturowe) stanowiły rodzaj kodu komunikacyjnego, towarzyszącego im przez całe życie. Wszyscy oni z dumą przyznawali się do tego, że są „padewczykami”.

Padwa odcisnęła w życiu Jana Zamoyskiego wyraźne znaki. Kultura włoska (zwłaszcza wenecka) wpływała pośrednio lub bezpośrednio na decyzje hetmana, jego otoczenie, sposób uprawiania polityki. Organizacja studiów w Padwie, rywalizacja między nacjami studentów, którzy pełnili różne funkcje w strukturze organizacyjnej uczelni, przydała się Zamoyskiemu w dorosłym życiu. Padwa stała się dla niego szkołą samorządności, kompromisów i dyplomacji. Zdefiniowała też pojmowanie przez niego państwowej racji stanu.

W działalności politycznej wykorzystywał Zamoyski narzędzia wypracowane przez ustrój wenecki. Polityka była więc dla niego twardą grą, w której nie unikano intryg, ale odwoływano się do przykładów i modeli wypracowanych przez starożytnych (Grzybowski 1994: 20–23). Zamoyski często w swoich pismach przywoływał rządy Republiki Weneckiej na zasadzie analogii do ustroju Rzeczypospolitej.

4. Zamość – „Padwa Północy”

Fascynacja kulturą wenecką, architekturą padewską, rozwiązaniami w zakresie fortyfikacji i organizacji przestrzeni miasta zainspirowała Zamoyskiego do stworzenia w Polsce namiastki włoskiego miasta. Owocem współpracy z architektem Bernardem Morandem stało się miasto Zamość.

Ilustracja 27. *Zamoscivm: noua Poloniae ciuitas, à magnifico eius regni cancellario à fundamentis exstructa* [1618]



Źródło: Polona

Pochodzący z Padwy Morando związał się z Zamościem na ponad 20 lat. Cieszył się dużym uznaniem wśród Polaków i zaufaniem samego hetmana. Przez dwa lata piastował nawet funkcję burmistrza miasta (1591–1593).

Ilustracja 28. Portret Bernarda Moranda



Źródło: <https://i0.wp.com/kankanjournal.com/wp-content/uploads/2020/12/Bernardo-Morando.jpg?ssl=1>

W efekcie owej kolaboracji powstało miasto nowoczesne, połączone z rezydencją kanclerza, otoczone nowoczesnymi i pierwszymi w Polsce murami fortyfikacyjnymi w systemie bastionowym. Zgodnie z modą włoską miasto łączyło charakter obronny z ideałami renesansowego piękna. Sam Zamoyski, studiując w Padwie, poznał założenia włoskiej architektury. Dziś Zamość zwany jest „Padwą Północy” i od 1992 r. figuruje na liście światowego dziedzictwa UNESCO.

Miasto od początku pomyślane zostało jako pomnik fundatora i jego rodu, a także nowoczesna forteca. Każdy element urbanistyczny – od usytuowania poszczególnych budowli na planie miasta aż po detale architektoniczne np. na bramach wjazdowych – miał swoje dodatkowe, symboliczne znaczenie (Kowalczyk 2005: 29–40).

Ambicje przeniesienia na grunt polski nie tylko padewskich rozwiązań architektonicznych, ale i kultury naukowej zaowocowały z kolei stworzeniem otwartej w 1595 r. Akademii Zamojskiej, która na przełomie XVI i XVII w. stała się w Polsce jednym z najważniejszych ośrodków akademickich. Także i tutaj sale wykładowe, budynki dla profesorów i studentów projektował Bernardo Morando.

Warto przypomnieć, że to właśnie z inicjatywy rektora Akademii Zamoyskiej, Wawrzyńca Starnigela, rozpoczęła się międzynarodowa dyskusja o chorobie zwanej „kołtun” lub „gwoździec”. Powstawała ona na skutek braku higieny, a objawiała się sklejaniem się pęku włosów łojem lub wydzieliną wysiękową. W liście z 1599 r. napisał on do przedstawicieli wydziału medycznego w Padwie z prośbą o opinię w kwestii przypadłości, która dotyczyła znaczą grupę mieszkańców wschodnich ziem Rzeczypospolitej. Włoscy uczeni podjęli inicjatywę. Powstała seria prac naukowych na temat owej przypadłości. Od tamtej pory do łacińskiego określenia choroby przyłgnęło zresztą określenie „polonica” (*plica polonica*).

W organizacji pracy na Akademii Zamojskiej pomagał kanclerzowi Szymon Szymonowicz, renesansowy poeta, twórca sielanek oraz łacińskich dramatów.

Ilustracja 29. Szymon Szymonowicz

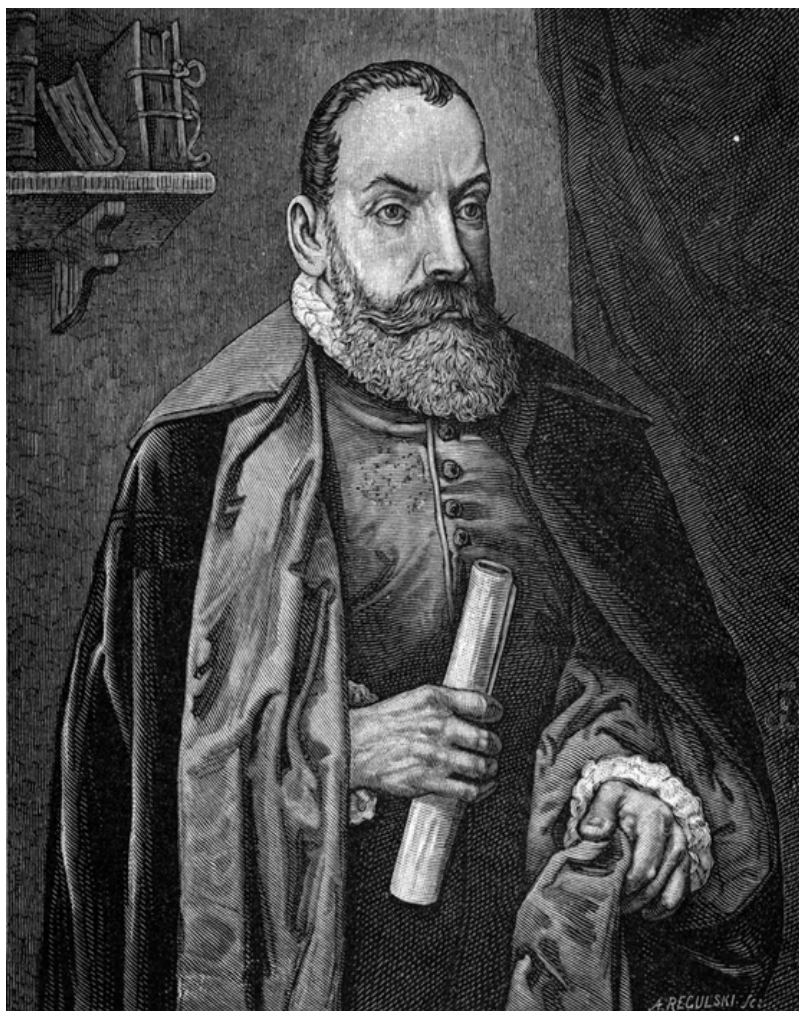


Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Szymon_Szymonowicz

5. Zamoyski – mecenas

Szymonowic należał do grona wielu ludzi kultury objętych mecenatem Zamoyskiego. Wśród nich przypomnieć należy też Jana Kochanowskiego, padewczyka, największego poetę polskiego renesansu, dla którego kultura włoska stanowiła stałe źródło inspiracji, nawiązań i odwołań (Kowalczyk 2005: 138–162).

Ilustracja 30. Jan Kochanowski



Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_Kochanowski#/media/Plik:Jan_Kochanowski.png

Ilustracja 31. Karol Miller, *Odwiedziny Zamoyskiego w Czarnolesie* (1877)



Źródło: <https://zbiory.mnk.pl/pl/katalog/269943>

To właśnie z inicjatywy Zamoyskiego poeta tworzył (lub udostępniał) teksty okolicznościowe, które miały uświetnić ważne wydarzenia w życiu hetmana. Tak było choćby w przypadku pierwszej, oryginalnej i napisanej w języku polskim tragedii – *Odprawy posłów greckich*. Jej wystawienie uświetniło uroczystości weselne Jana Zamoyskiego i Krystyny Radziwiłłówny 12 stycznia 1578 r.

Ilustracja 32. Krystyna Radziwiłłówna



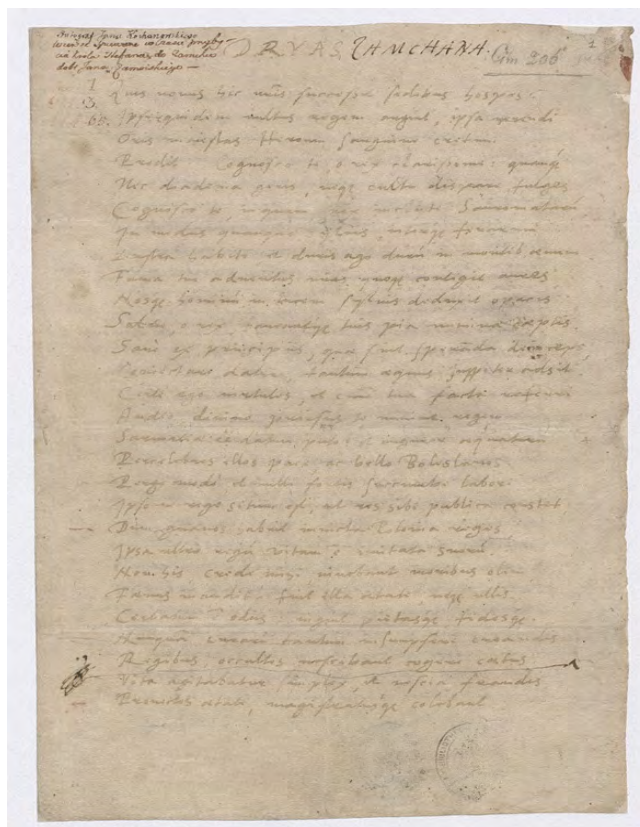
Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Krystyna_Radziwi%C5%82%C5%82%C3%B3wna#/media/Plik:Krystyna_Zamoyska.jpeg

Spektakl zorganizowano w pałacu należącym do królowej Anny Jagiellonki w Jazdowie pod Warszawą (dziś jest to dzielnica miasta – Ujazdów, a w zrekonstruowanym pałacu mieści się Centrum Sztuki Współczesnej). Dla uczestników przedstawienia (pary królewskiej, senatorów, wysoko urodzonych dygnitarzy), większości padewczyków, tego typu inicjatywa, wyrastająca z kultury weneckiej była jasnym i zrozumiałym przekazem. Choć warto dodać, że teatr jako rozrywka uświetniająca oficjalne uroczystości był wówczas w Polsce nadal rozrywką elitarną, gdyż – jak zaświadcza wspomniany już wielokrotnie Łukasz Górnicki – przeciętni Polacy nie wiedzieli, kim jest zawodowy aktor.

Włoskie obycie i wykształcenie zdobyte w Italii pozwalało zgromadzonym na widowni dostojnikom dostrzec nawiązania do tradycji antycznej, zrozumieć, dlaczego Kochanowski oparł fabułę swojej tragedii na znanym wszystkim epizodzie trojańskim. W sztuce chodziło bowiem o unaocznienie ponadczasowych mechanizmów, które doprowadzają do upadku wielkich państw. W tragedii Kochanowskiego pojawia się tak ważna dla padewczyków kategoria obywatelskości i racji stanu, która zawsze powinna górować nad osobistym zyskiem. W *Odprawie* uosabia ją legendarny twórca Padwy – Antenor (Graciotti 1991: 204–2017).

Drugim utworem napisanym przez Kochanowskiego na prośbę Zamoyskiego był poemat *Dryas Zamchana* (1578), powstały z okazji wjazdu króla Stefana Batorego do rezydencji Zamoyskiego w Zamchu.

Ilustracja 33. Jan Kochanowski, *Dryas Zamchana* (rękopis)



Był to hołd złożony królowi przez postaci Driady i Pana. Poeta zawarł jednak w poemacie rozbudowaną pochwałę samego Zamoyskiego. Hetman ukazany został jako dobry gospodarz, dbający o integralność i nienaruszalność Puszczy Solskiej, w której bezpiecznie mogą przebywać Satyrowie:

Tibi vero magna sit, o rex,
Gratia, qui nostris talem praefeceris oris
Praefectum; negue enim temere illo vindice quisquam
Latiferas ausit silvis inferre secures
Et patriis satyros pavitantes exigere antris.
Expertes prorsus curae omnis degimus aevum,
Quod sociis loca sortitis diversa negatum est.
Qui patriam antiquam, sedesque domosque vetustas
Ferro certatim excindi flammisque cremari
Non semel aspexere, locumque subinde coacti
Mutare exilia in diversa abiere gementes.

Lecz tobie, królu, wielce dziękujemy, że wyznaczyłeś w naszych stronach takiego starostę. Nikt bowiem, gdy on jest obrońcą, nie ośmielił się wkroczyć bez zastanowienia do lasu z morderczymi siekierami i płochliwych satyrów wyganiać z ojczystych grot. Pędzimy życie całkiem wolni od wszelkich trosk, na co nie zezwolono tym towarzyszom, którzy osiedli w innych miejscach. Nie raz widzieli oni, jak ich dawną ojcowiznę, siedliska i stare domostwa na wyścigi żelazem sieczono i ogniem palono. Zaraz potem zmuszeni byli zmieniać siedzibę i z jękiem uchodzić w różne strony na wygnanie (cyt. i przekł. za: Płachcińska 2018: 182–183).

Warto wyjaśnić, że prawda była zgoła odmienna. Wraz z powstającym już wówczas Zamościem nastąpiła bowiem szczególnie wzmożona eksploatacja lasu i jego wycinka (Płachcińska 2018: 182–183).

Na temat relacji Kochanowskiego z Zamoyskim, ich współpracy, a także nici porozumienia, owego wspomnianego już kulturowego kanału komunikacyjnego, który obaj nabyli, przebywając w Padwie, powstało wiele prac. Warto przywołać ekstatyczną pochwałę Padwy, sformułowaną przez włoskiego sławistę Sante Graciotiego, który pisząc o roli tego miasta dla nowatorstwa poety z Czarnolasu, podsumował:

niech żyje piastunka Kochanowskiego [Padwa], która go wykarmiła dobrym mlekiem, a potem pozwoliła mu udać się, gdzie chciał, i wzrastać, jak pragnął (Gracioti 1991: 217).

Na koniec warto przytoczyć opis wyglądu Zamoyskiego, jaki przekazał nam Włoch, legat papieski, Bonifazio Vanozzi, a który poniekąd oddaje część niełatwej, jak piszą historycy, osobowości hetmana:

Wzrost jego jest wyższy niż mierny, postać piękna i rześka, twarz okrągła i rumiana, wesola, przy tym bardzo poważna. Ubiera się z ruska: płaszcz, czyli ferezja ze szkarłatu, długa po kostki, żupan miał adamaszku karmazynowego. Ten ubiór odmienia co do materii podług pory roku. Buty nosi podkute po polsku, zawsze szablą przy boku, a nóż turecki za pasem. [...] Kanclerz nieczęsto patrzy w oczy temu, z kim mówi (cyt. za: Grzybowski 1994: 260).

Ilustracja 34. Józef Buchbinder, *Jan Zamoyski, I ordynat* (1890)



Źródło: https://www.muzeumzamoyskich.pl/JanZamoyski_pl

6. Podsumowanie

„Padwa uczyniła mnie mężem” – zdanie to potwierdza, że pobyt w mieście Republiki Weneckiej odegrał ogromną rolę w kształtowaniu poglądów politycznych i społecznych Zamoyskiego, wyposażył go w niezbędne narzędzia sprawowania władzy, ale też dał bardzo bogate zaplecze artystyczno-kulturowe i historyczne. To właśnie uniwersytet w Padwie formował osobowość Zamoyskiego, jego wrażliwość artystyczną i wyrażane do końca życia uwielbienie dla kultury południa. Oprócz doskonałego wodza, sprawnego polityka był on także propagatorem nowoczesnych rozwiązań architektonicznych, mecenasem doceniającym wartość kultury wysokiej oraz mężem stanu świadomym wagi wykształcenia (Kowalczyk 2005: 11–28). Słynne zdanie, które zapisane jest w akcie fundacyjnym Akademii Zamoyskiej, mówiące, że „Takie są rzeczypospolite, jakie ich młodzieży chowanie”, do dziś jest bardzo często przywoływane w Polsce przy okazji dyskusji na temat oświaty i odpowiedzialności dorosłych za wychowanie młodego pokolenia. Świadomi czy nie, w Polsce „mówimy Zamoyskim”, a poniekąd także wpisujemy się w ów ciąg pokoleniowy, który w Padwie i – szerzej – we Włoszech, szukał wzorów i inspiracji, podwalin filozofii i myśli społecznej.

Bibliografia

- Cichocki M.A., 2018, *Północ i południe. Teksty o polskiej kulturze i historii*, Warszawa: Teologia Polityczna.
- Graciotti S., 1991, *Od Renesansu do Oświecenia*, przekł. J. Ślaski, t. 1, Warszawa: PIW.
- Grzybowski S., 1994, *Jan Zamoyski*, Warszawa: PIW.
- Horeczy A., 2015, *Prawnicze doktoraty Polaków w Bolonii w XV wieku*, „Roczniki Historyczne”, t. 81, s. 147–185.
- Kot S., 1987, *Wenecja w oczach Polaków na przestrzeni dziejów*, [w:] S. Kot, *Polska złotego wieku a Europa. Studia i szkice*, wybór H. Barycz, Warszawa: PIW, s. 307–322.
- Kowalczyk J., 2005, *Kultura i ideologia Jana Zamoyskiego*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, Muzeum Zamojskie.
- Lenart M., 2016, „Padewczycy” a kształtowanie się humanistycznych wzorców w polskiej kulturze umysłowej, [w:] J. Brzozowski, A. Hennel-Brzozowska (red.), *Sens humanistyczny dzisiaj*, Kraków: Wydawnictwo „Scriptum”, s. 69–103.
- Łempicki S., 1980, „Padwa uczyniła mnie mężem”, [w:] S. Łempicki, *Mecenat wielkiego kanclerza. Studia o Janie Zamoyskim*, wyd. S. Grzybowski, Warszawa: PIW, s. 353–380.
- Łukaszewicz J., Kowalczyk M.E. (red.), 2021, „Italica Wratislaviensis”, t. 12, nr 1–2.
- Płachcińska K., 2018, „Swoj urząd czynić”. *Profil obywatelski twórczości Jana Kochanowskiego*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Tazbir J., 1983, *Legenda Jana Zamoyskiego*, [w:] J. Kowalczyk (red.), *Czteryście lat Zamościa*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, s. 27–45.

■ **Malgorzata Mieszek**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-0737-6233>
■ malgorzata.mieszek@uni.lodz.pl
■

Jan Zamoyski (1542–1605) – il padovano polacco

1. Introduzione – 2. Zamoyski e il suo soggiorno a Padova – 3. I padovani – 4. Zamość – la “Padova del Nord” – 5. Zamoyski il Mecenate – 6. Conclusioni

1. Introduzione

Jan Zamoyski è una figura straordinaria nella storia della Polonia. Fu un nobile di famiglia media. Grazie al suo lavoro, alla determinazione, ma anche alle circostanze politiche favorevoli, raggiunse la carica di Grande Etmanno della Corona (nel 1581). Ebbe un'enorme influenza sugli affari politici, economici e culturali della Polonia. La sua formazione intellettuale fu fortemente influenzata dalla cultura italiana, in particolare dal suo soggiorno e dai suoi studi a Padova per diversi anni.

Ilustracja 35. Il ritratto di Jan Zamoyski



Fonte: https://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_Zamoyski#/media/Plik:Jan_Zamoyski.PNG

Zamoyski è stato uno dei tanti polacchi che si recavano in Italia per scopi educativi e sociali. Ha fatto parte del fenomeno del cosiddetto “grand tour”. Zamoyski e coloro che erano associati all’Università padovana sono chiamati “padovani”. In Polonia questo termine non si riferisce esclusivamente agli abitanti di Padova, ma è sinonimo di “uomo di spicco che deve la sua raffinata cultura – intellettuale, letteraria o politica – ai suoi studi o al semplice soggiorno nella città di Antenore” (Lenart 2016: 69–70).

2. Zamoyski e il suo soggiorno a Padova

Il cammino di Zamoyski verso Padova non fu né breve né facile. Prima di iniziare gli studi nella città di Antenore, nel 1561, ancora tredicenne partì alla volta di Parigi, dove, accanto agli studi, sperava di intraprendere la carriera di corte. Questi progetti non si realizzarono. Per volere del padre, il giovane Zamoyski andò quindi a studiare al ginnasio di Strasburgo, diretto dall’umanista Jan Sturm, famoso in tutta Europa. Oggi sappiamo che Zamoyski non superò l’intero corso accademico.

Il giovane nobile decise di studiare a Padova, un’università che attirava persone da tutta Europa, tra cui un gran numero di polacchi. Sperava di approfondire le sue conoscenze giuridiche, ma soprattutto di intraprendere la carriera politica. Dopotutto, era un tipo ambizioso e coerentemente raggiungeva i suoi obiettivi, e gli studi a Padova gli saranno destinati ad aprirgli le porte di una carriera, al suo ritorno in Polonia (Grzybowski 1994).

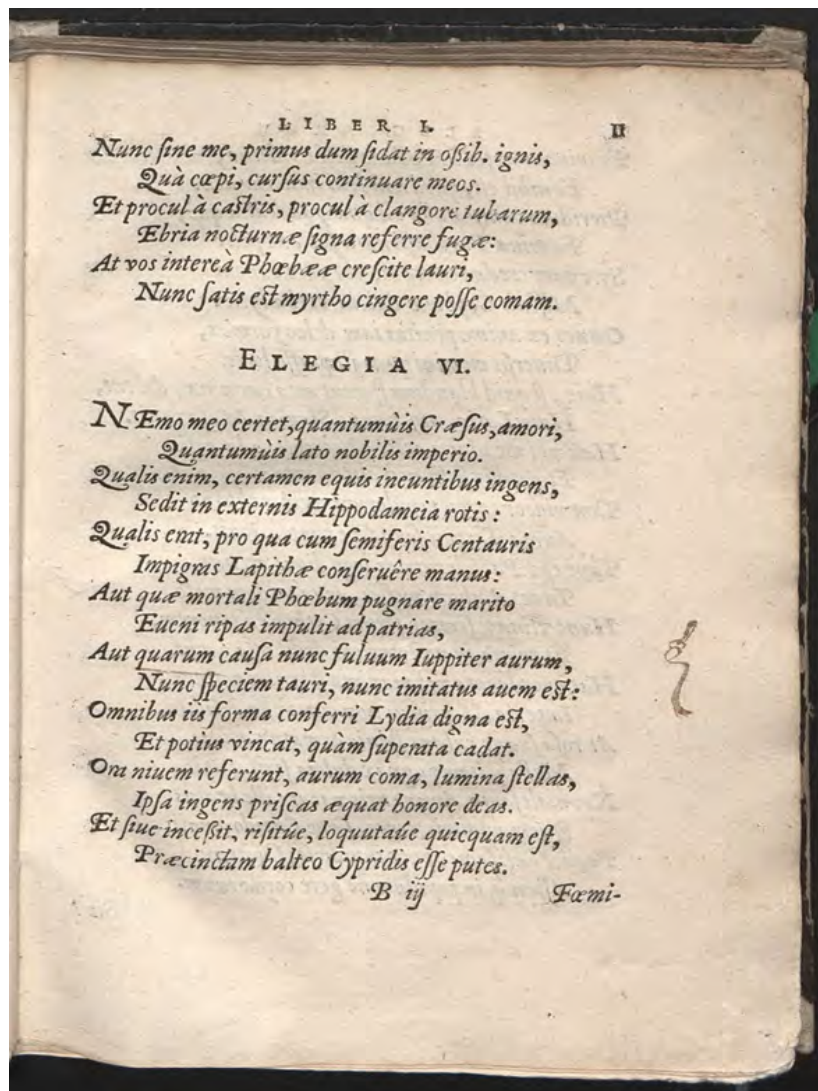
Vale la pena di ricordare brevemente perché l’Università di Padova godeva di un così grande prestigio tra i polacchi e che cosa essi ottenevano entrando nell’università. Fondata nel 1222, era stata la scuola più importante della Repubblica di Venezia fin dalla sua riforma del 1517, ed era sottoposta alla supervisione del magistrato di Venezia. Nell’Università di Padova si respirava lo stesso clima politico della Serenissima, uno Stato idealmente organizzato, un luogo tollerante, aperto a nuove idee e correnti.

Tra i polacchi erano particolarmente apprezzati gli studi di diritto (canonico e civile) e le arti liberali (tra cui la medicina). I polacchi a Padova cercavano anche novità intellettuali, dato che la più importante università del Paese, l’Accademia di Cracovia, era all’epoca fortemente immersa nella scolastica medievale e avversa alle innovazioni umanistiche. Per le nuove generazioni, quelle che sarebbero entrate nell’età adulta dopo il 1575, l’offerta padovana corrispondeva ai loro bisogni, alle loro aspirazioni, ai loro ideali e alle loro idee comunitarie (Grzybowski 1994: 19).

Padova era anche associata dai sarmati alla credenza che i polacchi e i veneziani avessero radici comuni. Fin dall’inizio del XVI secolo si coltivò con entusiasmo il mito secondo cui gli antenati dei polacchi erano i veneziani, un popolo che sarebbe arrivato nella zona di Padova insieme al mitico Antenore a seguito della caduta di Troia. Ciò che in un certo senso confermava questa relazione Tra Polonia e Padova era l’amore per la libertà civica da parte degli abitanti di entrambi i Paesi, con riferimento alla tradizione del repubblicanesimo romano – ordinamento su cui entrambi si basavano. Venezia fu citata in Polonia come esempio di un sistema ideale che divideva il potere tra il Doge, il Senato e il Gran Consiglio. Anche in questo caso venivano tracciate analogie con il sistema polacco – il potere era bilanciato tra il Re, il Senato e la Camera dei Deputati (Cichocki 2018: 157–158).

Padova e Venezia erano destinazioni estremamente attraenti per coloro che cercavano emozioni e avventure, oltre alla conoscenza. Sappiamo infatti che i polacchi che si riunivano nella cosiddetta nazione polacca non evitavano le feste, a volte piuttosto rumorose, a volte sfocianti in violente risse. Nei loro scritti o nelle loro poesie, ricordavano le loro conquiste amorose e i favori delle ragazze italiane (ancora oggi gli studiosi cercano di rispondere, ad esempio, alla domanda su chi fosse Lidia “padovana”, cantata da Jan Kochanowski nelle sue *Elegie*, e se sia mai esistita).

Ilustracja 36. Jan Kochanowski, *Elegia 6* (libro I), nella quale il poeta canta la bellezza di Lidia



Fonte: <https://polona.pl/item-view/6a40ffce-65d3-4b05-ad77-0e4528689ceb?page=16>

A Padova Zamoyski abitava nel quartiere Pozzo della Vacca, che oggi si trova in via Ospedale Civile, probabilmente in un edificio a un numero civico compreso tra il 12 e il 22.

Si iscrisse agli studi giuridici, anche se seguiva allo stesso modo le lezioni di altri famosi studiosi nel campo della medicina, della filosofia e della letteratura. Già il 13 settembre 1561 fu eletto consigliere della nazione polacca, cioè rappresentante di un gruppo di polacchi nelle autorità universitarie. Due anni dopo (4 agosto 1563), Zamoyski fu eletto rettore dell'università per la Facoltà di Giurisprudenza. Dai resoconti riportati de persone che possiamo considerare come oggettive sappiamo che Zamoyski svolse la sua funzione in modo coscienzioso. Si occupò della pubblicazione di tutte le leggi accademiche che costituivano la base legale per il funzionamento dell'università e dell'autogoverno universitario. Si prese cura del livello degli studi e del reclutamento di nuovi docenti.

I buoni rapporti di Zamoyski con le autorità municipali garantirono il mantenimento delle libertà studentesche, cosa che – a seguito di disordini e risse di strada – si voleva togliere agli studenti. Come buon organizzatore e pacificatore, e probabilmente come persona con un talento per la diplomazia, Zamoyski riuscì a calmare la tesa atmosfera studentesca. I suoi servizi sono infatti ricordati in una targa eretta in suo onore dalle autorità dopo la fine del suo mandato (Grzybowski 1994: 24–26).

Mentore e promotore di Zamoyski durante i suoi studi a Padova fu l'eminente giurista Carlo Sigonio.

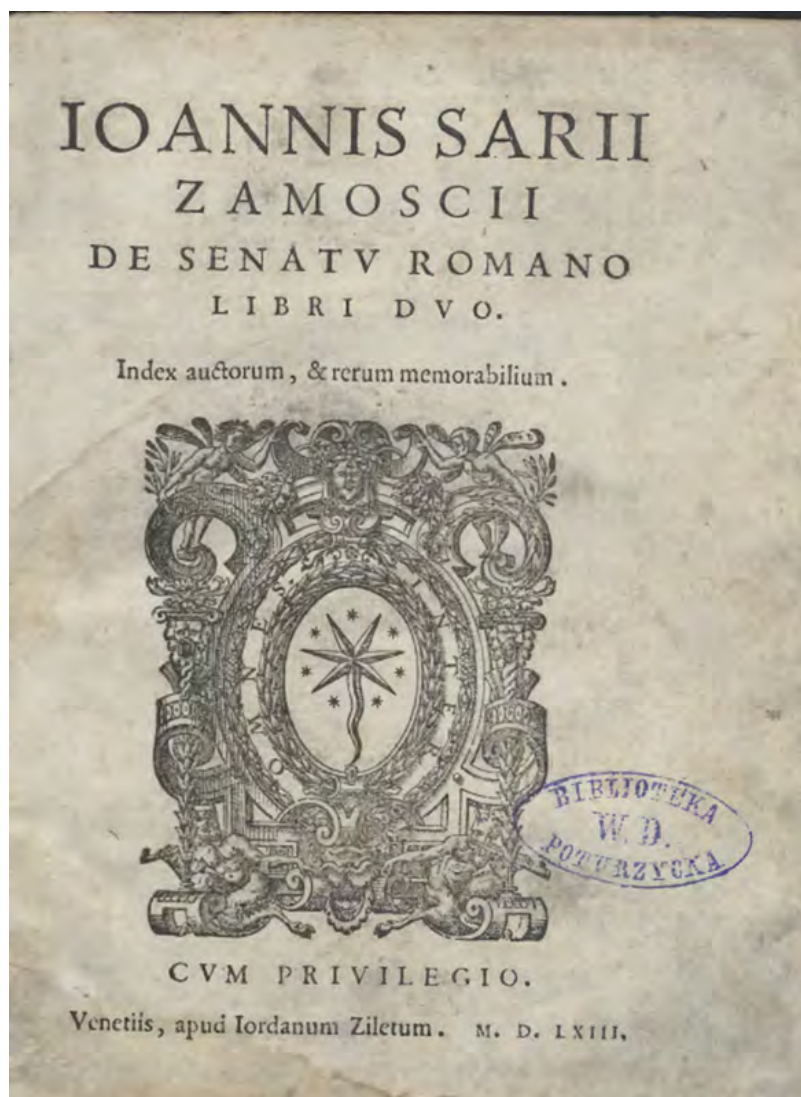
Ilustracja 37. Ritratto di Carlo Sigonio



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Carolus_Sigonius#/media/File:Carlo_Sigonio_by_Follower_of_Bartolomeo_Passerotti.jpg

Fu infatti proprio Sigonio a incaricare Zamoyski del lavoro sulla storia del sistema di Roma antica e delle sue istituzioni repubblicane. Il giovane Zamoyski scrisse l'opera *De senatu Romano* nel 1563, che dedicò a un altro padovano, Piotr Myszkowski, futuro segretario reale. Certo, gli studiosi si interrogano su quanto questo trattato sia nato come opera indipendente, e sul contributo dello stesso Sigonio alla sua composizione (Grzybowski 1994: 24–26).

Ilustracja 38. Jan Zamoyski, *De senatu Romano libri duo* (Venetiis 1563)



Fonte: <https://dbc.wroc.pl/dlibra/publication/9731/edition/8797/content>

Nel 1565 Zamoyski tornò in Polonia con il titolo di dottore *in utroque iure*. Le autorità universitarie gli scrissero una lettera di raccomandazione per il re Sigismondo Augusto, in cui veniva ritratto come colui che “in modo bizzarro si era conquistato la benevolenza non solo di tutti i giovani che accorrevano a Padova, ma anche di tutti gli altri cittadini, e soprattutto dei nostri funzionari” (Grzybowski 1994: 28; Kot 1987: 311–312).

La vita a Padova, le esperienze maturate in quella città e i contatti che strinse fecero sì che Zamoyski trasferisse i modelli italiani in terra polacca. Scrisse in una sua famosa lettera al doge Alvis Mocenigo che fu Padova a renderlo uomo (“*Patavium virum me fecit*”): tali parole riflettono l’atteggiamento emotivo dell’etmano nei confronti della città di Antenore (Łempicki 1980: 353–380; Kot 1987: 312).

3. I padovani

Zamoyski faceva parte di un gruppo di circa mille polacchi che nel XVI secolo si erano recati a Padova per acquisirvi conoscenze. I giovani polacchi, per lo più nobili o magnati (anche se c’erano fra di loro anche rappresentanti del ceto borghese e contadino, come il poeta polacco del primo rinascimento, Klemens Janicki, Ianitius), erano raggruppati in cosiddette nazioni. Ogni nazione era rappresentata da un consigliere, aveva un proprio governo e specifiche strutture organizzative. Si trattava di una sorta di “mininazione”, una comunità affiatata in cui i propri membri avevano strette relazioni reciproche. Tale cooperazione garantiva il successo nelle trattative con, ad esempio, le autorità universitarie. Come osserva giustamente Marek Cichocki, “erano proprio questi rapporti tra le nazioni che spesso costituivano la prima scuola di diplomazia e politica estera per i giovani” (Cichocki 2018: 153–154).

I polacchi a Padova avevano una loro associazione sociale e culturale, la cosiddetta “Accademia tra Polacchi”, che aveva sede in una casa affittata vicino alla Basilica di Sant’Antonio. Lo menziona Łukasz Górnicki (autore di *Dworzanin Polski*, una parafrasi de *Il cortegiano* di Baldassare Castiglione), aggiungendo che le sue attività erano state avviate da Wojciech Kryski (un partecipante alle conversazioni di *Dworzanin Polski*), poi segretario del re Zygmunt August.

Al loro ritorno in Polonia, i laureati padovani assumevano alte posizioni nella struttura dell’amministrazione governativa ed ecclesiastica e avevano una reale influenza sulle vicende politiche della Polonia. Si trattava di un gruppo d’*élite* affiatato che manteneva vivi i contatti e l’esperienza maturata a Padova; le conoscenze ivi acquisite e alcune abitudini (anche culturali) costituivano una sorta di codice di comunicazione che li accompagnava per tutta la vita. Tutti loro ammettevano con orgoglio di essere “padovani”.

Padova lasciò un segno evidente nella vita di Jan Zamoyski. La cultura italiana (in particolare quella veneziana) influenzò direttamente o indirettamente le decisioni dell’etmano, il suo *entourage* e il modo di fare politica. L’organizzazione degli studi a Padova, la rivalità tra nazioni di studenti che svolgevano funzioni diverse nella struttura organizzativa dell’università, tornarono utili a Zamoyski nella sua vita adulta. Padova divenne per lui una scuola di autogoverno, compromesso, diplomazia e apprezzamento della ragion di stato.

Nella sua attività politica, Zamoyski utilizzò gli strumenti sviluppati dal sistema veneziano. Per lui, quindi, la politica era un gioco duro in cui non si evitavano gli intrighi, ma si faceva anche riferimento agli esempi e ai modelli sviluppati dagli antichi. (Grzybowski 1994: 20–23). Zamoyski nei suoi scritti faceva spesso riferimento al governo della Repubblica di Venezia per analogia al sistema della Repubblica Polacca.

4. Zamość – “Padova del Nord”

Il fascino per la cultura veneziana, l'architettura padovana, le soluzioni di fortificazione e l'organizzazione dello spazio cittadino ispirarono Zamoyski a creare un surrogato di città italiana in Polonia. Il frutto della sua collaborazione con l'architetto italiano Bernardo Morando fu la città di Zamość.

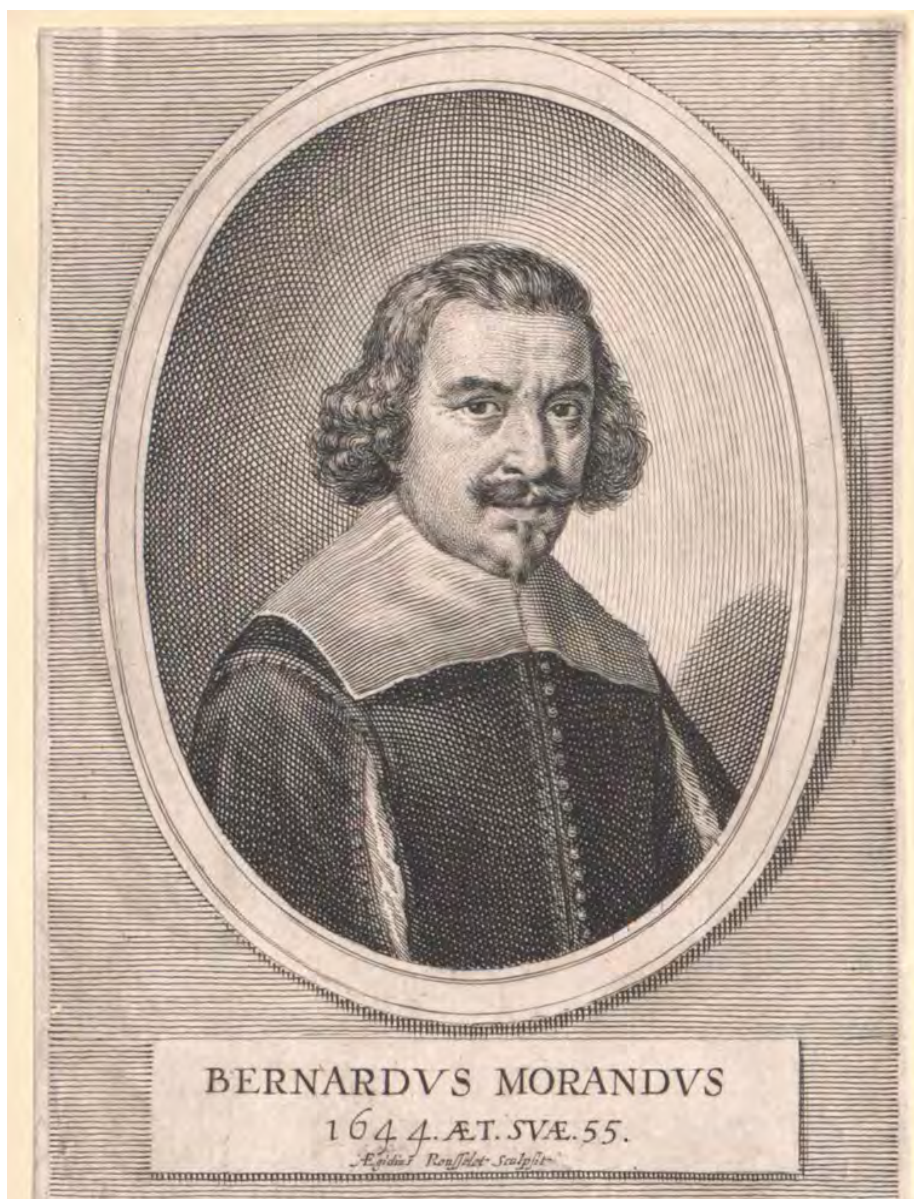
Ilustracja 39. *Zamoscivm: noua Poloniae ciuitas, à magnifico eius regni cancellario à fundamentis exstructa* [1618]



Fonte: Polona

Nativo di Padova, Morando fu associato a Zamość per oltre 20 anni. Era molto stimato dai polacchi e godeva della fiducia dello stesso etmano. Ricoprì persino la carica di sindaco della città per due anni (1591–1593).

Ilustracja 40. Bernardo Morando



Fonte: <https://i0.wp.com/kankanjournal.com/wp-content/uploads/2020/12/Bernardo-Morando.jpg?ssl=1https://i0.wp.com/kankanjournal.com/wp-content/uploads/2020/12/Bernardo-Morando.jpg?ssl=1>

Effetto di questa collaborazione fu la creazione di una città moderna, collegata alla residenza del cancelliere e circondata da mura moderne e dalla prima fortificazione polacca basata su un sistema di bastioni. Seguendo la moda italiana, la città combinava un carattere difensivo con gli ideali di bellezza rinascimentale. Lo stesso Zamoyski, avendo studiato a Padova, probabilmente conosceva i principi dell'architettura italiana. Oggi Zamość è conosciuta come la "Padova del Nord" e dal 1992 è iscritta nella Lista del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO.

Zamość è stata concepita come un monumento al fondatore della città e alla sua famiglia, oltre che come una moderna fortezza. Ogni elemento della città, dal posizionamento dei singoli edifici ai dettagli architettonici (ad esempio sulle porte d'ingresso), aveva un significato simbolico aggiuntivo (Kowalczyk 2005: 29–40).

Le ambizioni di trasferire in Polonia non solo le soluzioni architettoniche di Padova, ma anche la sua cultura scientifica, portò all'apertura dell'Accademia Zamoyski nel 1595, che divenne uno dei centri accademici più importanti della Polonia a cavallo tra il XVI e il XVII secolo. Anche qui le aule e gli edifici per i professori e gli studenti furono progettati da Bernardo Morando.

Vale la pena ricordare che fu su iniziativa del rettore dell'Accademia Zamoyski, Wawrzyniec Starnigel, che iniziò un dibattito internazionale sulla malattia nota come "*plica polonica*": causata dalla mancanza di igiene, si manifestava con l'incollamento di ciocche di capelli a sebo o secrezioni essudative. In una lettera del 1599, Starnigel scriveva ai rappresentanti della facoltà di medicina di Padova chiedendo il loro parere sulla malattia, che stava colpendo un gruppo significativo di abitanti delle terre orientali della Confederazione polacco-lituana. Padova prese sul serio la richiesta, si tenne una riunione di consultazione e produsse una serie di documenti scientifici sulla malattia. Da allora, il termine latino per indicare la malattia è "*polonica*" (*plica polonica*).

Szymon Szymonowic, poeta rinascimentale, autore di idilli e drammi latini, aiutava il cancelliere a organizzare i lavori dell'Accademia Zamojska.

Ilustracja 41. Szymon Szymonowic

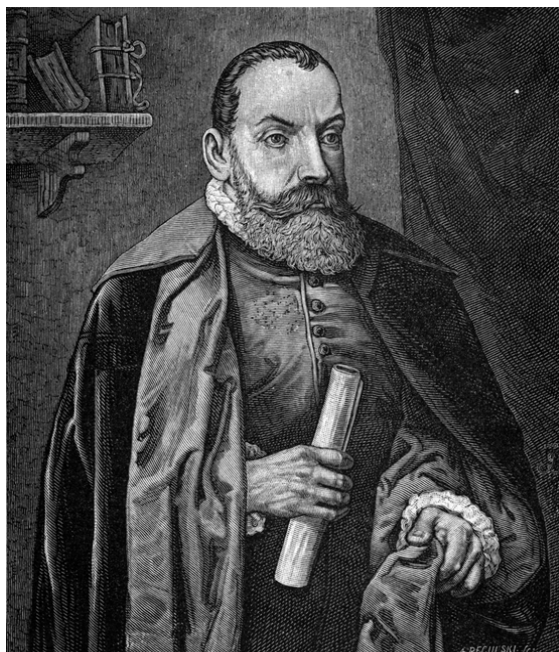


Fonte: https://pl.wikipedia.org/wiki/Szymon_Szymonowic

5. Zamoyski – il Mecenate

Szymonowic apparteneva al nutrito gruppo di uomini di cultura che vivevano sotto il patrocinio di Zamoyski. Tra questi va ricordato, tornando un po' indietro, Jan Kochanowski, un padovano per il quale la cultura italiana (antica) era una costante fonte di ispirazione, di riferimenti e di rimandi (Kowalczyk 2005: 138–162).

Ilustracja 42. Jan Kochanowski



Fonte: https://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_Kochanowski#/media/Plik:Jan_Kochanowski.png

Ilustracja 43. Karol Miller, *Visita di Zamoyski a Czarnolas* (1877)



Fonte: <https://zbiory.mnk.pl/pl/katalog/269943>

Fu su iniziativa di Zamoyski che il poeta creò (o fornì) testi occasionali per onorare eventi importanti della vita dell'etmano. È il caso, ad esempio, della prima tragedia originale scritta in lingua polacca, *Odprawa posłów greckich* [Il congedo degli inviati greci]. La sua rappresentazione diede fulgore ai festeggiamenti per le nozze di Jan Zamoyski e Krystyna Radziwiłłówna il 12 gennaio 1578.

Illustracja 44. Krystyna Radziwiłłówna



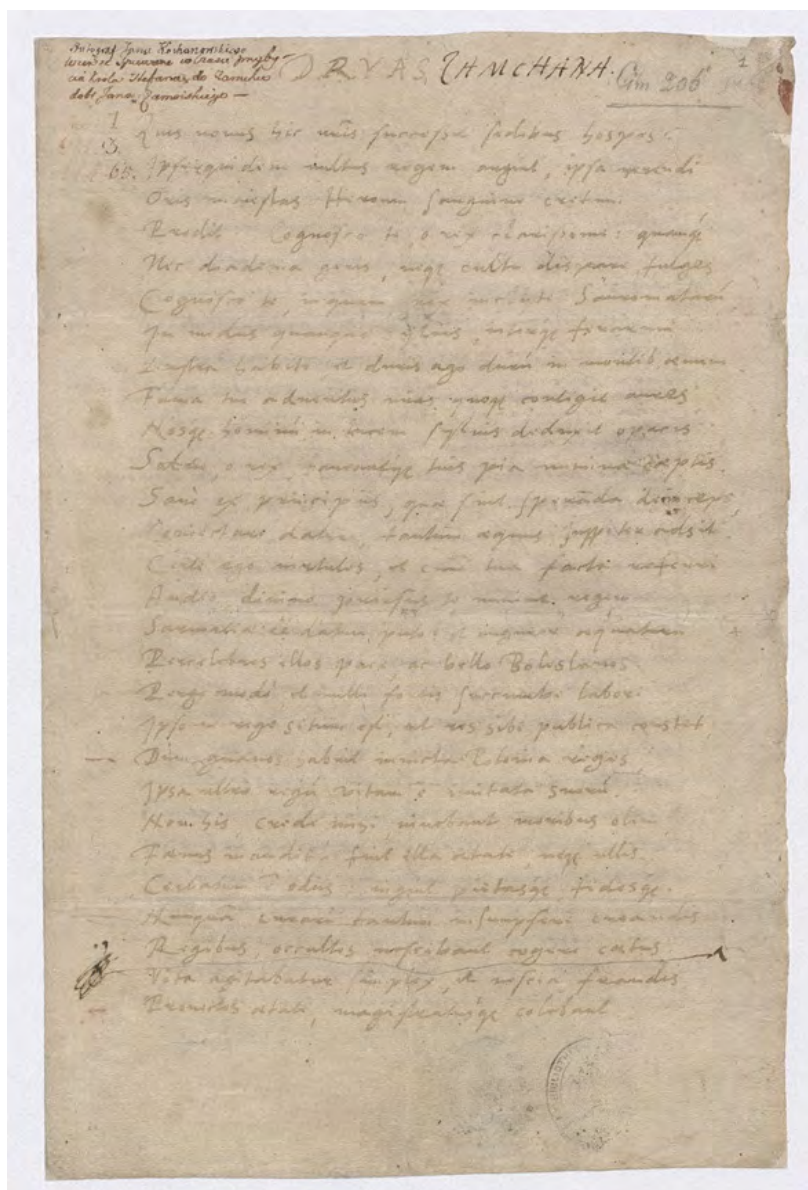
Fonte: https://pl.wikipedia.org/wiki/Krystyna_Radziwi%C5%82%C5%82%C3%B3wna#/media/Plik:Krystyna_Zamoyska.jpeg

Lo spettacolo fu organizzato nel palazzo della regina Anna Jagiellone a Jazdów, vicino a Varsavia (oggi l'edificio si trova all'interno del quartiere Ujazdów, il palazzo – ricostruito – ospita il Centro d'Arte Contemporanea). Per gli spettatori della rappresentazione (la coppia reale, senatori, alti dignitari), per lo più padovani, questo tipo di iniziativa, nata dalla cultura veneziana, era un messaggio chiaro e comprensibile. Tuttavia, il teatro come intrattenimento in onore delle cerimonie ufficiali era ancora a carattere elitario nella Polonia dell'epoca perché, come testimonia il più volte citato Łukasz Górnicki, i polacchi non sapevano chi fosse un attore professionista.

Era la familiarità con l'italiano e l'istruzione acquisita in Italia che permetteva al pubblico di notare i riferimenti alla tradizione antica, di capire perché Kochanowski avesse basato la trama della sua tragedia sull'episodio troiano a tutti noto. L'idea del dramma era quella di illustrare i meccanismi che portano alla caduta dei grandi Stati: nella tragedia di Kochanowski è presente il concetto della cittadinanza e della ragion di stato, così importante per i padovani, elemento che deve sempre prevalere sul guadagno personale, ed è personificata dal leggendario fondatore di Padova, Antenore (Graciotti 1991: 204–2017).

La seconda opera scritta da Kochanowski su richiesta di Zamoyski è *Dryas Zamchana* (1578), nata in occasione dell'ingresso del re Stefan Batory nella residenza di Zamoyski a Zamch.

Ilustracja 45. Jan Kochanowski, *Dryas Zamchana* (manoscritto)



Fonte: <https://polona.pl/item-view/42eba9a3-c677-4cfc-8a0d-2e99f8e8338?page=0>

Si tratta di un omaggio reso al re dalle figure di Driade e Pan. Tuttavia il poeta incluse nel poema un elaborato elogio dello stesso Zamoyski, ritratto come un buon padrone di casa che si preoccupa dell'integrità e dell'inviolabilità della foresta Solska, dove i Satiri possono risiedere in sicurezza:

Tibi vero magna sit, o rex,
 Gratia, qui nostris talem praefeceris oris
 Praefectum; negue enim temere illo vindice quisquam
 Latiferas ausit silvis inferre secures

Et patriis satyros pavitantes exigere antris.
 Expertes prorsus curae omnis degimus aevum,
 Quod sociis loca sortitis diversa negatum est.
 Qui patriam antiquam, sedesque domosque vetustas
 Ferro certatim excindi flammisque cremari
 Non semel aspexere, locumque subinde coacti
 Mutare exilia in diversa abiere gementes.

E ti ringraziamo molto, o re, per aver nominato un tale sorvegliante per le nostre regioni. Perché nessuno, quando è egli il protettore, osa entrare nella foresta con asce assassine senza pensarci due volte, né cacciare i timidi satiri dalle loro caverne. Noi viviamo la vita liberi da ogni preoccupazione, cosa che non era consentita ai nostri compagni che si stabilirono in altri luoghi. Più di una volta hanno visto i loro vecchi paesi, le loro abitazioni e le loro vecchie case abbattute con il ferro e bruciate con il fuoco. Subito dopo sono stati costretti a cambiare casa e, con gemito, a fuggire in esilio in varie direzioni [traduzione filologica].

È d'uopo spiegare che le cose, in realtà, stavano in modo ben diverso. Con Zamość già in fase di costruzione, lo sfruttamento della foresta e il suo abbattimento furono particolarmente intensi (Płachcińska 2018: 182–183).

Sul rapporto tra Kochanowski e Zamoyski, sulla loro collaborazione e sul filo dell'intesa, (quel già citato canale di comunicazione culturale che entrambi ebbero modo di acquisire durante il soggiorno padovano), sono stati scritti molti lavori. Vale la pena ricordare l'estasiante elogio di Padova formulato dallo slavista italiano Sante Graciotti che, scrivendo del ruolo della città per l'innovazione e l'originalità di Kochanowski, concludeva:

Viva la balia di Kochanowski [Padova], che lo ha nutrito di buon latte e poi gli ha permesso di andare dove voleva e di crescere come desiderava (Graciotti 1991: 217).

Infine vale la pena di citare la descrizione dell'aspetto di Zamoyski fornitaci dal legato pontificio italiano Bonifazio Vanozzi, che in qualche modo riflette parte del suo non facile, come scrivono gli storici, carattere:

La sua altezza è superiore alla media, la sua figura bella e corretta, il suo viso rotondo e arrossato, allegro, ma molto serio. Si veste alla maniera russa: un cappotto, ovvero *ferezja*, di colore scarlatto, lungo fino alle caviglie, e un abito di damasco cremisi. Questo indumento varia a seconda della stagione. Indossa scarpe alla maniera polacca, porta sempre una sciabola al fianco e un coltello turco alla cintura. [...] raramente il Cancelliere guarda negli occhi i suoi interlocutori (citato da Grzybowski 1994: 260).

Ilustracja 46. Józef Buchbinder, *Jan Zamoyski, I ordynat* (1890)



Fonte: https://www.muzeumzamoyskich.pl/JanZamoyski_pl

6. Conclusione

“Padova mi ha reso uomo” – questa frase conferma che il soggiorno nella città patavina ebbe un ruolo enorme nel plasmare le idee politiche e sociali dell’Etmanno, lo dotò degli strumenti necessari per esercitare il potere, ma gli conferì anche un ricchissimo bagaglio artistico, culturale e storico. Fu l’Università di Padova a formare la personalità di Zamoyski, la sua sensibilità artistica e la sua adorazione per la cultura del Sud, esprese fino alla fine della sua vita. Oltre a essere un eccellente capo e un abile politico, fu anche un promotore di soluzioni architettoniche moderne, un mecenate che apprezzava il valore dell’alta cultura e uno statista consapevole dell’importanza dell’istruzione (Kowalczyk 2005: 11–28). La famosa frase riportata nell’atto di fondazione dell’Accademia Zamoyski, che recita: “Tali sono le repubbliche, qual è l’educazione dei loro giovani” è ancora oggi molto spesso citata in Polonia quando si parla di istruzione e della responsabilità di educare le nuove generazioni. Che ne siamo consapevoli o meno, in Polonia “parliamo Zamoyski”, in un certo senso facciamo anche noi parte di quella generazione che guardava alla città di Padova e – più in generale – all’Italia, per trovare modelli e ispirazione, per le basi della filosofia e del pensiero sociale.

Bibliografia

- Cichocki M.A., 2018, *Północ i południe. Teksty o polskiej kulturze i historii*, Warszawa: Teologia Polityczna.
- Graciotti S., 1991, *Od Renesansu do Oświecenia*, trad. J. Ślaski, vol. 1, Warszawa: PIW.
- Grzybowski S., 1994, *Jan Zamoyski*, Warszawa: PIW.
- Horeczy A., 2015, *Prawnicze doktoraty Polaków w Bolonii w XV wieku*, "Roczniki Historyczne", pp. 147–185.
- Kot S., 1987, *Wenecja w oczach Polaków na przestrzeni dziejów*, [in:] S. Kot, *Polska złote-go wieku a Europa. Studia i szkice*, selezione H. Barycz, Warszawa: PIW, pp. 307–322.
- Kowalczyk J., 2005, *Kultura i ideologia Jana Zamoyskiego*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, Muzeum Zamojskie.
- Lenart M., 2016, „*Padewczycy*” a kształtowanie się humanistycznych wzorców w polskiej kulturze umysłowej, [in:] J. Brzozowski, A. Hennel-Brzozowska (a cura di), *Sens humanistyki dzisiaj*, Kraków: Wydawnictwo "Scriptum", pp. 69–103.
- Łempicki S., 1980, „*Padwa uczyniła mnie mężem*”, [in:] S. Łempicki, *Mecenat wielkiego kanclerza. Studia o Janie Zamoyskim*, ed. S. Grzybowski, Warszawa: PIW, pp. 353–380.
- Łukaszewicz J., Kowalczyk M.E. (ed.), 2021, „*Italica Wratislaviensis*”, vol. 12, nr 1–2.
- Płachcińska K., 2018, „*Swój urząd czynić*”. *Profil obywatelski twórczości Jana Kochanowskiego*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Tazbir J., 1983, *Legenda Jana Zamoyskiego*, [in:] J. Kowalczyk (a cura di), *Czteryście lat Zamościa*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, pp. 27–45.

■ **Małgorzata Mieszek**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-0737-6233>
■ malgorzata.mieszek@uni.lodz.pl
■

Polsko-włoskie relacje dynastyczno-polityczne i ich oddziaływanie na polską i włoską kulturę w XVI–XVIII w. (wybrane zagadnienia)

1. Wstęp – 2. Bona Sforza – 3. Moda na Włochy – 4. Władysław IV Waza i włoska opera
– 5. Jan III Sobieski i jego żona Maria – 6. Próba podsumowania

1. Wstęp

Bezpośrednie kontakty osobowe między Polską a Włochami przybierają na intensywności z początkiem XVI w. Sprzyjały im masowe wyjazdy młodzieży polskiej na włoskie uniwersytety (w ramach zjawiska określanego mianem „grand tour”). Wzajemne kontakty zachodziły jednak także na innych płaszczyznach – artystycznych, dyplomatycznych, naukowych, handlowych, a także politycznych.

Znaczenie Włoch, które od końca XV w. zyskują kulturalny prymat w Europie, dostrzegali polscy dygnitarze i rządzący. Dlatego np. dzieci polskich władców wychowywane były na „modłę włoską”. Przykładowo, gdy zasiadający na tronie węgierskim Władysław II Jagiellończyk (1456–1516), syn króla polskiego Kazimierza Jagiellończyka (1427–1492), oczekiwał narodzin syna, napisał dla niego instrukcję wychowawczą. Wyraził w niej wolę, by pierwszym obcym językiem, jaki miał poznać jego potomek, był włoski. Z kolei Zygmunt I Jagiellończyk (1467–1548) zapewniał w liście pisanym do papieża w sprawie planowanego małżeństwa księżniczki Jadwigi z Fryderykiem II Gonzagą, markizem Mantui, że wszystkie jego córki znają język włoski, a ich wykształcenie jest w równej mierze polskie co włoskie (Backvis 1975: 689).

2. Bona Sforza

Tym, co sprzyjało nawiązywaniu i zacieśnianiu obopólnych kontaktów, były też handel i rzemiosło. W XVI w. w okolicach Krakowa, Lwowa, Wilna i Gdańska działały grupy włoskich kupców, przedsiębiorców, a także artystów. Z perspektywy Italii Polska była atrakcyjnym rynkiem zbytu, miejscem, gdzie można było prowadzić lukratywne przedsięwzięcia.

Z czasem we Włoszech zaczęto też dostrzegać potencjał polityczny Polski, dążąc do zacieśniania relacji dynastycznych. Te nawiązane zostały wraz ze ślubem mediolańskiej księżniczki Bony Sforzy d'Aragona z królem polskim Zygmuntem I (zwanym Starym), jednym z najważniejszych władców ówczesnej Europy. Liczący 54 lata, owdowiały władca polski, pojął za żonę 24-letnią włoską księżniczkę 18 kwietnia 1518 r. w Krakowie.

Ilustracja 47. Portret królowej Bony (Decjusz, *De vetustatibus Polonorum*, 1521)



IN BONAÈ REGINAE EFFIGIEM

Źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Bona_Sforza#/media/Plik:Kr%C3%B3lowa_Bona_\(drzeworyt\).jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Bona_Sforza#/media/Plik:Kr%C3%B3lowa_Bona_(drzeworyt).jpg)

Ilustracja 48. Portret Zygmunta I Starego, ok. 1524–1535



Źródło: <https://polona.pl/item-view/708a03d4-648b-4993-b462-cdd90218e6c1?page=0>

Na wybór włoskiej kandydatki, wcale nie najmłodszej, pochodzącej ze zubożałej rodziny, który to ród tytuł książąt Mediolanu nadał sobie zaledwie 60 lat wcześniej, wpływ miało kilka czynników. Oprócz intensywnych zabiegów dyplomatycznych o wyborze zdecydowały upodobanie Zygmunta Starego do kultury włoskiej, ale też zapewne niezaprzeczalna uroda, wdzięk, inteligencja księżniczki i, co najistotniejsze, nadzieja na następcę tronu (który rzeczywiście przyszedł na świat dwa lata po ślubie).

Ślub poprzedziły kilkunastomiesięczne przygotowania. Ciekawe, że wysłani do Bari posłowie polscy ze szczegółami donosili królowi o wyglądzie, zachowaniu i inteligencji Bony. Przysłali władcy dokładne wymiary księżniczki, a ona sama – jedwabną pończochę:

Co się tyczy piękności osoby samej, nic się ona nie różni od portretu. Najpiękniejsze jasne włosy, podczas, gdy co tym dziwniejsze, rzęsy i brwi czarne. Oczy raczej anielskie niż ludzkie. Nos prosty, żadnego garbu ani zakrzywienia niemający. Policzki różowe i jakby wrodzonym wstydem ozdobione. Zęby równe i nadzwyczaj białe, szyja prosta i zaokrąglona. Pierś śnieżnej białości, nadobne ramiona, rąk zaś piękniejszych widzieć nie można. [...] Wdzięk zaś w każdym poruszeniu, zwłaszcza w rozmowie. Nauka i wymowa, nie tak jak jej płci właściwa, ale prawdziwie zadziwiająca. I Boga bierzem na świadka, że nic nie wyrzekła, co by nie miało jakiejś wytworności bądź też w najodborniejszym wystawianiu się (cyt. za: Bogucka 2009: 56–57).

Uroczystości weselne, trwające przez siedem kolejnych dni, zgromadziły w Krakowie ponad 700 osób z Włoch. Znaczna ich część została w Rzeczypospolitej na dłużej. Wystawne wesele i koronacja zostały opisane w okolicznościowych utworach literackich, w tym także włoskich (np. Cola Antonio Carmignano, piszący pod pseudonimem Partenopeo Suavio, w poemacie *Viaggio de la Serenissima S. Donna Bona Regina*, Bari 1533).

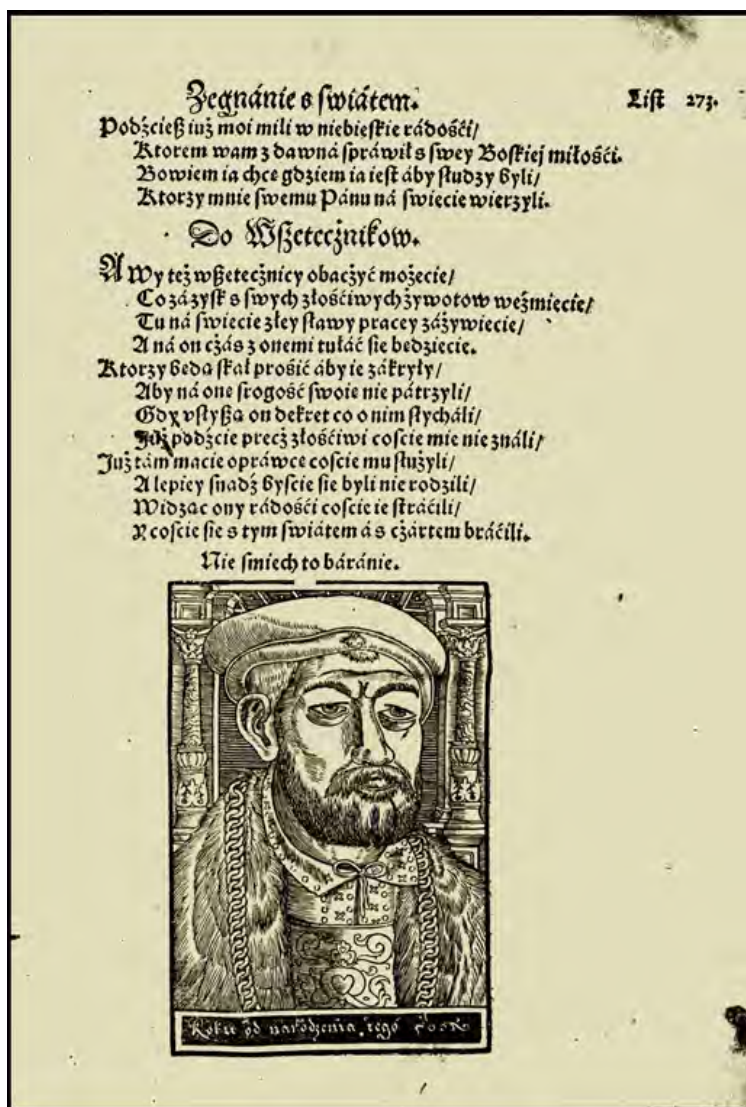
Młoda królowa, dobrze wykształcona, niezwykle ambitna, znająca języki, doskonale jeżdżąca konno, przywiozła ze sobą do Polski wielu artystów, dyplomatów, ludzi kultury i nauki. Była jedną z najbardziej znanych, ważnych, szanowanych, ale też dyskredytowanych i budzących strach kobiet w historii Polski. Mawiano o niej, że to smok, diabeł i trucicielka – pamiętając niechlubne zasługi na tym polu ciotki Bony – Katarzyny Sforzy i jej kuzynki – Lukrecji Borgi.

Bona miała realny wpływ na królewską politykę. Była matką ostatniego z dynastii Jagiellonów, Zygmunta Augusta. Postawa Bony, która nie usuwała się od życia politycznego, orędowna za wzmocnieniem władzy królewskiej, budziła wśród szlachty i magnaterii sporo niechęci. Wychowana tak, by rządzić mężczyznami, w jednych wzbudzała nienawiść, w innych – w tym w mężu – podziw i admirację (Bogucka 2009: 35).

Królowej poświęcali utwory polscy poeci. Mikołaj Rej, jeden z ważniejszych polskich pisarzy renesansowych, nazywany ojcem literatury polskiej, w nieco złośliwym epigramacie pisał o Bonie:

Włoszka była z narodu, gdzie się rozum rodzi,
Najszlachetniejszy klejnot – lecz co nazbyt, szkodzi
(Rej 2006: 305).

Ilustracja 49. Portret Mikołaja Reja w zbiorze *Żwierciadło* (1568)



Źródło: <https://polona.pl/item-view/cbad1895-e55d-4213-b567-8233d2a1edb5?page=569>

Wyrafinowaną pochwałę królowej pozostawił Andrzej Krzycki – prymas Polski i sekretarz królowej, mecenas m.in. Klemensa Janickiego. W jednej z pieśni (*Zając schwytyany na polowaniu przez królową Bonę – o swoim losie*) w niebanalny sposób złożył hołd władcy-ni. Podmiotem lirycznym wiersza jest zając upolowany przez Bonę. Zmarłe zwierzę wyznaje, że choć było najszybsze spośród wszystkich zajęcy, to oczarowane pięknem, majestatem i powagą królowej nie mogło się ruszyć z miejsca i dlatego zostało zagryzione przez psy gończe. Śmierć jest jednak dla zająca niczym, ponieważ schwytała go ta, „przez którą Jowisz by sam pragnął schwytyany być”.

Ilustracja 50. Alfons Matuszkiewicz, portret Andrzeja Krzyckiego, 1864



Źródło: <https://polona.pl/item-view/4909fac1-b061-45ef-82a8-259b8f2ea09e?page=0>

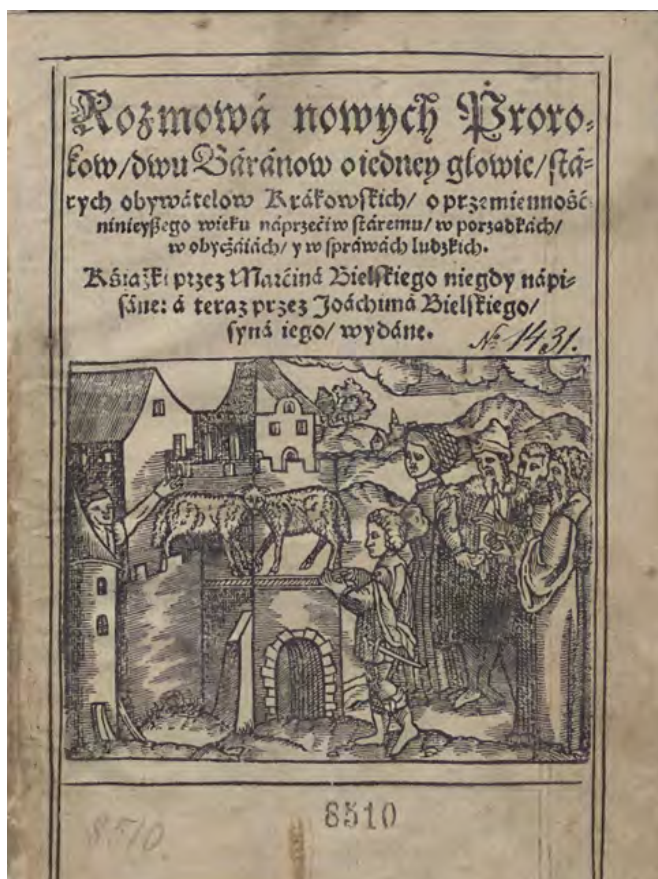
3. Moda na Włochy

Wraz z przyjazdem Bony w Polsce przybrała na sile moda na Włochy. Ujawniała się ona zarówno w ubiorze, architekturze, jak i stylu bycia. Bona przywiozła ze sobą wystawny posag, w którym znalazły się włoskie suknie, koszule i bielizna. Królowej towarzyszyły dwórki, krawcy, garderobiani, fryzjerzy i hafciarze. Wśród tkanin importowanych na dwór królewski znajdowały się genueńskie aksamity, florenckie i weneckie brokаты. Dominowały w nich, zgodnie z modą włoską, odcienie czerwieni i wzory roślinne. Suknie kobiece były bardziej wydekoltowane, strojne, wzorowane na ówczesnej modzie europejskiej (Bogucka 2009: 52–55).

Nowinki modowe, np. noszenie przez mężczyzn szerokich spodni i pończoch, krytykował Marcin Bielski, polski historyk, autor satyrycznej *Rozmowy [...] dwu baranów o jednej głowie*:

Owy pludry opuchłe, pończoszki, mostardy –
Niedawno to tu przyniósł włoski naród hardy
(cyt. za: Tygielski 2005: 458).

Ilustracja 51. Marcin Bielski, *Rozmowa [...] dwu baranów*, Kraków 1587



Źródło: <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=30122>

Inny renesansowy historyk, Marcin Kromer, pisał na przykład o nowym stylu życia: „nie tylko w miastach, ale nawet w pańskich siedzibach pragnie się mieszkać w przyjemniejszych warunkach i to prawie wyłącznie staraniem i umiejętnością rzemieślników włoskich”. Warto wspomnieć, że wiele znanych budowli, zabytków, dzieł sztuki powstało dzięki artystom włoskim (dość napomknąć Bernarda Moranda, włoskiego architekta w służbie kanclerza i hetmana Jana Zamoyskiego, twórcę Zamościa).

Nie wszystkim wpływy włoskie przypadły do gustu. Spośród licznych głosów krytycznych przywołajmy wspomnianego już Marcina Bielskiego, dla którego pod wpływem mody na italianizm gaśnie wojowniczy charakter Polaków i szerzą się choroby weneryczne. Włosi uchodzili bowiem dość powszechnie w Polsce za słabych żołnierzy, ludzi rozpustnych i prowadzących rozwiązły tryb życia. Rozmawiające ze sobą w satyrze dwa barany narzekają:

Póki naszy Polacy tych Włochów nie znali,
Póty nieprzyjacielom dobrze odpierali.
Pierwej ci tu tych Włochów nigdy nie bywało.
Franca, piżmo, sałata – z nimi to nastało
(cyt. za: Tygielski 2005: 458).

Wśród trwałych skutków przyjazdu Bony można wymienić również te na płaszczyźnie kulinarnej. Polska kuchnia, uboga w warzywa i owoce, bazująca na potrawach mięsnych, mocno doprawionych, nie przypadła do gustu królowej Bonie. Wprowadziła ona nowe porządki w kuchni na Wawelu: więcej przypraw, warzyw i składników, które dla Polaków uchodziły za dziwne, wyszukane i które stawały się powodem licznych zgryźliwości. Nowością w Polsce była sałata, kalafior, brokuły, karczochy i kapary, które uprawiane były w ogrodach królewskich oraz w innych posiadłościach królowej. Trzeba jednak wyjaśnić, że na Wawelu działały dwie kuchnie: przygotowująca potrawy dla królowej i jej dworu oraz druga, przyrządzająca potrawy dla króla i jego dworzan (Tygielski 2005: 358–378).

Dystans do włoskich obyczajów kulinarnych ujawnił się w licznych zabawnych i nieco bardziej złośliwych utworach. Mikołaj Rej wykpiwa na przykład Włochów, którzy jadając sałatę, upodabniają się do wołów. Posługują się dziwnymi serwetkami i wykalaczkami (włoskiego *curadente*), jedzą rzeczy przez Polaków uznawane za niejadalne (żaby, ślimaki, koty!) oraz źle znoszą picie wódki:

Aczci Włoszek serwetkę ma i kuradenty,
Ale, by wół, sałatą posra sobie pięty.
Żabka, kotek, ślimaczek – to u nich zwierzyna,
A potym wódkę pije, przymieszawszy wina
(cyt. za: Tygielski 2005: 457).

O dziwnych upodobaniach kulinarnych Włochów pisał nieco później barokowy poeta Daniel Naborowski:

Dobra Włochowi żaba, a do niej sałata,
Lecz Polakowi sztuka mięsa zawsze grata
(cyt. za: Tygielski 2005: 457).

A wtóruje mu Andrzej Maksymilian Fredro, gdy pisze: „Włoch się sałatą karmi, Polak na niej schudnie”.

Jeszcze po koniec XVII w. przebywający w Polsce przedstawiciel Kosmy III Medyceusza ubolewał, że dla Polaków dziwactwem jest przyprawianie sałaty świeżą oliwą i że za przysmaki wystarczają im cebula i pietruszka.

W prześmiewczy sposób kulinarne upodobania Włochów przedstawił kolejny barokowy poeta, Wacław Potocki, w wierszu *Bankiet włoski*. Autor opisuje w nim posiłek, jakim polski szlachcic został uraczony przez Włocha. Sarmata nie tylko otrzymał potrawy przyprawiające go o mdłości, ale też rozczerowany był niewielkimi porcjami z dużą ilością warzyw i minimalną ilością mięsa. Nie dziwi, że po takim bankiecie polski szlachcic wraca do domu i raczy się resztkami z obiadu pozostawionego przez jego służbę. Konstatuje zresztą humorystycznie: „Do włoskiego bankietu na czczo nie usiedę”.

Królowa Bona miała ogromny wpływ na polską kulturę, choć przez wiele lat przywarła do niej opinia truciicielki, intrygantki, kobiety o niepohamowanych ambicjach, wtrącającej się do polityki państwa. Smutnym paradoksem jest to, że Bona ostatecznie sama stała się ofiarą trucizny, gdy pod koniec życia osiadła w Bari. Śmiertelny napój podały królowej dwukrotnie osoby z najbliższego otoczenia: lekarz Gio Antoni di Matera i kuchmistrz Paweł Matrillo. Królowa Bona zmarła 19 listopada 1557 r. o godzinie czwartej nad ranem (Bogucka 2009: 244).

Ilustracja 52. Jan Matejko, *Otrucie królowej Bony* (1859)



Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Otrucie_kr%C3%B3lowej_Bony

Dopiero wiek XX zmienia jej wizerunek, próbując odłączyć plotki od prawdy historycznej. Na popularność postaci królowej wpłynął niezwykle popularny w latach 80. XX w. telewizyjny serial historyczny *Królowa Bona* w reżyserii Janusza Majewskiego.

Ilustracja 53. Aleksandra Śląska jako królowa Bona i Zdzisław Kozień jako Zygmunt Stary – kadr z serialu *Królowa Bona* w reż. J. Majewskiego



Źródło: https://fototeka.fn.org.pl/pl/strona/wyszukiwarka.html?key=Kr%C3%B3lowa%20Bona&search_type_in=tytul&view_type=info&sort=alfabetycznie&result%5B%5D=3296&lastResult%5B%5D=3296&-pageNumber=1&howmany=50&view_id=10&hash=1749037964

Dziś Bona postrzegana jest raczej jako postać wyjątkowa, której pamięć weszła do zbiorowej pamięci Polaków. Tak właśnie widziała ją choćby polska noblistka Wisława Szymborska, która pisała w jednym ze swoich felietonów:

Związek Literatów Polskich powinien wysłać delegata do Bari z wiązanką kwiatów na grób tej wybitnej władczyni. Czas ją przeprosić za powieść Kraszewskiego *Dwie królowe*, w której występuje jako heroina z magla. Gdyby nie było chętnych, to ja bym mogła pojechać (Szymborska 2015: 219–220).

4. Władysław IV Waza i włoska opera

Z państwa biednego staje się Polska krajem, do którego tronu aspirują Włosi. Po bezpotomnej śmierci syna Bony Zygmunta Augusta, o objęcie władzy w Polsce bezskutecznie zabiega m.in. Alfons II d'Este, książę Ferrary.

Ilustracja 54. Portret konny królewicza Władysława Zygmunta Wazy (po 1625 r.)



Źródło <https://muzea.malopolska.pl/en/objects-list/1262>

Ciągle również Włochy stanowią dla Polaków, w tym także głów koronowanych, źródło inspiracji artystycznych. Te zdradzał kolejny król polski, przedstawiciel rodu Wazów, Władysław IV (panujący w latach 1632–1648). Już od młodości jego pasją był zwłaszcza teatr. Miał z nim do czynienia na dworze swego ojca Zygmunta III Wazy, który przyjmował zespoły komedianów angielskich, a także włoskich i stworzył w Warszawie kapelę muzyczną, którą w przyszłości wykorzystał jego syn, już koronowany, Władysław IV (Targosz-Kretowa 1965: 30–34).

Jeszcze jako królewicz Władysław został wysłany w 1624 r. w dwuletnią podróż po Europie. Podróżował incognito z obawy przed porwaniem, choć gospodarze mijanych miast zdawali sobie sprawę, że mają do czynienia z następcą dworu Polski i (formalnie) Szwecji. Władysław przyjmowany był więc godnie i z wszelkimi wygodami (Targosz-Kretowa

1965: 37). Gdy dowiedziano się, że królewicz lubi muzykę i teatr, organizowano dla niego specjalne, wystawne przedstawienia. To właśnie we Włoszech Władysław zetknął się z nowym zjawiskiem, ukształtowanym we Florencji – *dramma per musica*, formą, która z czasem przekształciła się w operę.

Ksiązę był zafascynowany oglądanymi przedstawieniami organizowanymi na jego cześć. W teatrze we Florencji dedykowano Władysławowi operę Andrei Salvadoriego *La Regina Sant'Orsola* z muzyką Marca da Gagliano. Drugim utworem była *dramma per musica La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* Fredinanda Saracinellego do muzyki Franceski Caccini, wykonana podczas karnawału, 4 lutego 1625 r., w willi należącej do ciotki Władysława, Wielkiej Księżnej Marii Magdaleny z Austrii pod Florencją (Targosz-Kretowa 1965: 47–51).

Ilustracja 55. Karta tytułowa dramy *La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, 1625

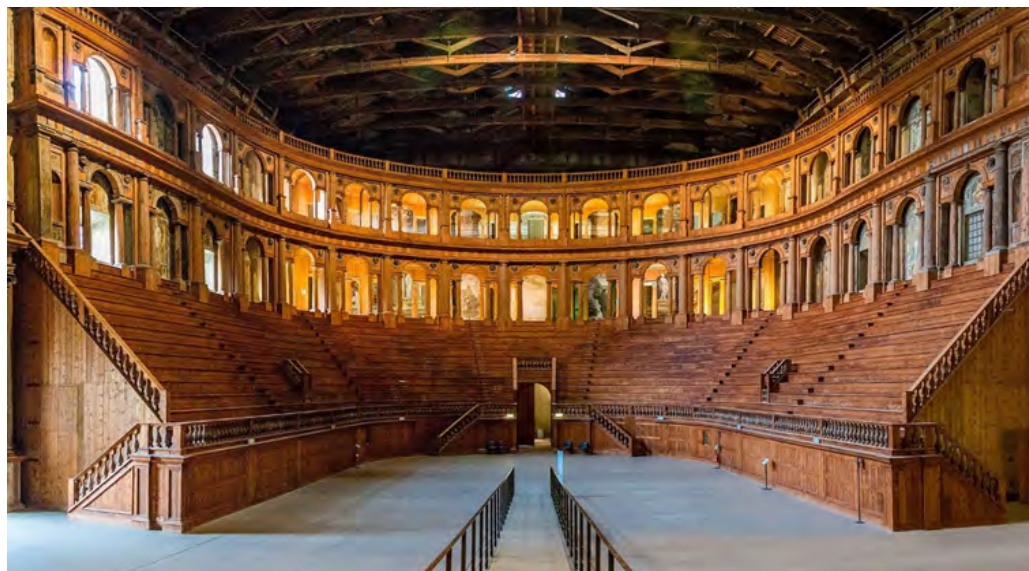


Źródło: https://it.wikipedia.org/wiki/La_liberazione_di_Ruggiero_dall'isola_d'Alcina

Zachowały się relacje członków świty królewicza mówiące o tym, że przedstawienie to wzbudziło wielkie zainteresowanie. Obecny na spektaklu polski poeta Stanisław Serafin Jagodziński po powrocie do Rzeczypospolitej przetłumaczył tekst libretta na język polski i trzy lata później opublikował pod tytułem *Wzbawienie Ruggiera z Wyspy Alcyny* (Kraków 1628).

Władysław oglądał we Włoszech kilka nowoczesnych teatrów. Fascynowała go architektura teatralna i rozwiązania scenograficzne. Z relacji wiadomo, że królewicz był oczarowany Teatrem Olimpico (Teatr Olimpijski) w Vicenzie, w którym oglądał spektakl z ukrycia. Był to teatr renesansowy, łączący antyczną *frons scenae* z nowoczesnymi perspektywicznymi dekoracjami, po części trójwymiarowymi, po części płaskimi (Targosz-Kretowa 1965: 38–42). Władysław był też w nieotwartym jeszcze wówczas, choć już zbudowanym, Teatro Farnese w Parmie. Jego podziw wzbudziła nowoczesna scena pudełkowa oraz łuk prosceniumowy, który pozwalał stworzyć iluzję teatralną (Targosz-Kretowa 1965: 80–84).

Ilustracja 56. Teatro Farnese w Parmie



Źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Teatro_Farnese

Będąc we Włoszech, Władysław nawiązał też kontakty z ludźmi teatru i opery. Gdy królewicz przebywał w Mantui, próbował nakłonić Cludia Monteverdiego do przyjazdu do Polski. Co prawda kompozytor pozostał we Włoszech, ale korespondencja między nim a Władysławem ujawnia, że służył on królowi radą przy organizacji teatru królewskiego.

Włoskie doświadczenia Władysława spowodowały, że po koronacji król stworzył na zamku w Warszawie teatr, w którego repertuarze dominowały opery. Śpiewakami i instrumentalistami byli Włosi, wśród nich takie sławy Margherita Basile-Cattanea czy kapelmistrz Marco Scacchi. Autorem większości librett był sekretarz królewski Virgilio Puccitelli, scenografię zaś tworzył włoski inżynier Agostino Locci, który, co warto przypomnieć, współprojektował też kolumnę króla Zygmunta stojącą do dziś na Placu Królewskim w Warszawie (Targosz-Kretowa 1965: 80–84).

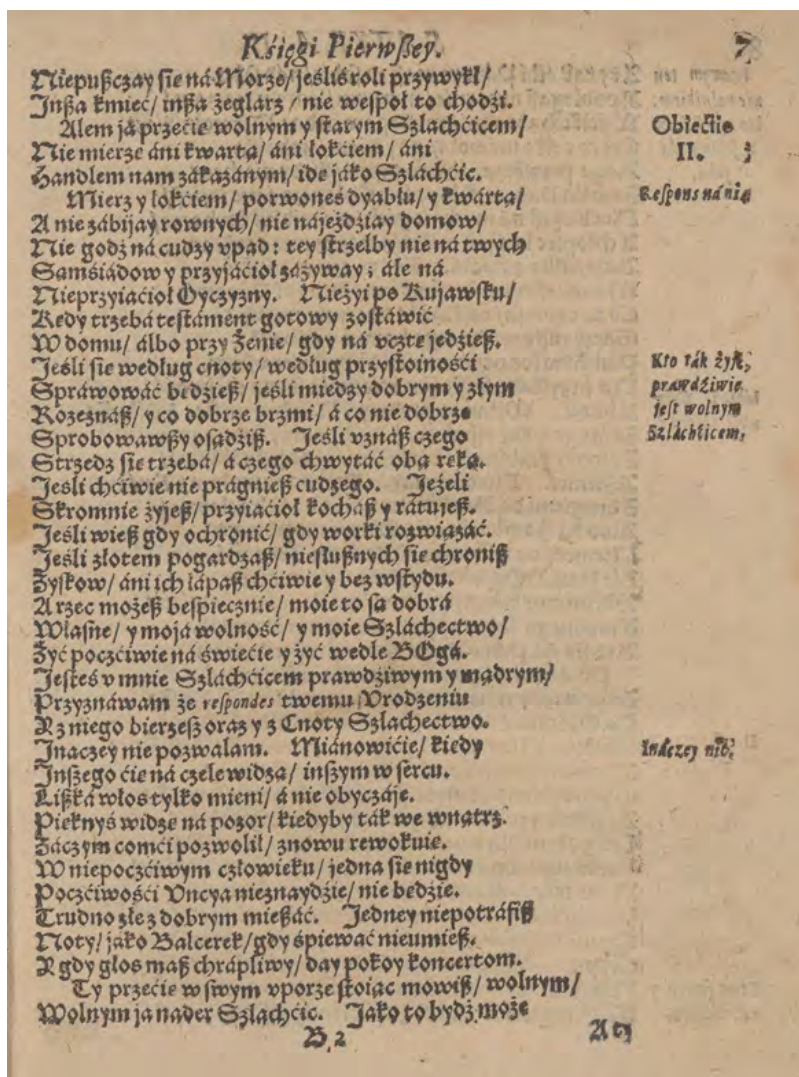
Wśród śpiewaków królewskiej kapeli sławę i sympatię polskiej publiczności zdobył Baldassare Ferri, zwany swojsko „Balcerkiem”. Ów obdarzony pięknym głosem kastrat wspominany jest w kilku utworach literackich. Przykładowo, kompozytor i muzyk Adam Jarzębski, autor „przewodnika” po Warszawie (*Gościeńiec albo opisanie Warszawy*, 1643), zachwyca się jego rzadkim głosem:

Włoszy nadobnie śpiewają,
Jedni basem, także altem,
Drudzy tenor i dyszkantem.
Trudno przebrać Baltazaro,
W Rzymie taki *sopran raro*.

Z kolei Krzysztof Opaliński, autor *Satyr*, w jednej z nich radzi szlachcicowi, który nie umie śpiewać, by tego zaniechał, ponieważ nie posiadał umiejętności jak „Balcerek”:

Jednej nie potrafisz
Noty jako Balcerek, gdy śpiewać nie umiesz,
I gdy głos masz chrapliwy, daj pokój koncertom.

Ilustracja 57. Krzysztof Opaliński, *Kto jest prawdziwie wolnym szlachcicem* (1654)



Jako ciekawostkę warto wspomnieć, że w XVIII-wiecznej polszczyźnie swojska wersja imienia Ferriego stała się synonimem wybitnego śpiewaka.

Paradoksem jest to, że dziś muszą nam wystarczyć owe literackie zachwyty nad maestrią wokalną i instrumentalną członków kapeli królewskiej. Nie zachowały się bowiem żadne zapisy nutowe. Także w zakresie repertuaru nasze informacje są dziś częściowe. Na pewno był on bogaty i zróżnicowany. Król oglądał więc widowiska komediowe w typie *dell'arte*, balety, opery, *drammi per musica*, spektakle o tematyce religijnej i mitologicznej. Tematów do librett dostarczały też poematy Ariosta i Tassa.

Teatr Władysława IV (1635–1648) stworzony na wzór włoski był barokowym „teatrem cudów”, opartym na ruchu, metamorfozie zachodzącej na oczach widza w zakresie scenografii, ruchomych dekoracjach, efektach świetlnych, scenach ukazujących trzęsienia ziemi, wybuchy wulkanów, burze morskie, czeleście piekielne, niebiańskie przestworza itp. Dodatkowo uczestnika spektaklu zachwyciała wirtuozeria muzyczna, literacka i choreograficzna. Podróż europejska królewicza, zwłaszcza jego włoskie doświadczenia teatralne, rozwinęły jego zapal do teatru muzycznego. Sprawily, że królewski teatr w Warszawie był pod wieloma względami nowatorski, a jego wysoki poziom stawiał scenę warszawską w jednym rzędzie z najwspanialszymi scenami we Włoszech.

5. Jan III Sobieski i jego żona Maria

Ostatnimi władcami, o których warto wspomnieć w perspektywie kontaktów z Italią, są Sobiescy. Jan III Sobieski, król Polski od 1674 r., słynny pogromca armii wielkiego wezyra tureckiego Kary Mustafy pod Wiedniem w 1683 r., który to tryumf przyniósł mu sławę w całej chrześcijańskiej Europie (także we Włoszech), utrzymywał przyjazne kontakty z Florencją.

Ilustracja 58. Portret Jana III Sobieskiego



Źródło: <https://zbiory.mnk.pl/pl/katalog/258734>

Jeszcze przed swoją koronacją Jan Sobieski otrzymał odświętny strój na konia od księcia Kosmy III Medyceusza (Cosimo III de' Medici). Polski władca odwdziczył się zaś włoskiemu księciu tureckim rżędem na konia, zdobytym w namiocie Husseina, baszy spod Chocimia (1673). Po sukcesie pod Wiedniem w 1683 r. przesłał Sobieski do Florencji karłowatego konia, tzw. kałmuka, oraz kobierzec z namiotu wielkiego wezyra tureckiego. Kosma III oczekiwał z wielką niecierpliwością zwłaszcza na konia (na marginesie otrzymanego od Sobieskiego listu napisał zdanie „Aspetto con grande desiderio il Calmucco”), który po przybyciu do Florencji został ponoć otoczony wyjątkową opieką (Brahmer 1980: 106).

Obaj władcy przejawiali wspólne zainteresowania, np. w zakresie botaniki. Do Polski przysyłano więc z Włoch rośliny, z których Sobieski ogromnie się cieszył. Znany z głębokiej religijności książę florencki otrzymał z kolei z Polski relikwie św. Kazimierza (kość udową świętego). Kosma prosił też o przesłanie mu szkiców przedstawiających modę szlachecką, odświętne stroje szlacheckie, a także spis potraw polskich i polskich przepisów kulinarnych.

Z kolei Sobieski, zdradzający zainteresowania naukowe (w zakresie nauk matematyczno-przyrodniczych) otrzymał na swoją prośbę rysunki najpiękniejszych zabytków Florencji, ale też ich plany i szczegółowe opisy (np. wielkości, kształtu, wysokości kopuł, ilości arkad i kolumn itd.). Wzajemne kontakty sprzyjały też wymianie książek. Sobieski znajdował upodobanie zwłaszcza w czytaniu książek naukowych z zakresu chemii i astronomii, w których, jak pisano, król „znajdował przyjemność” (Brahmer 1980: 107–112).

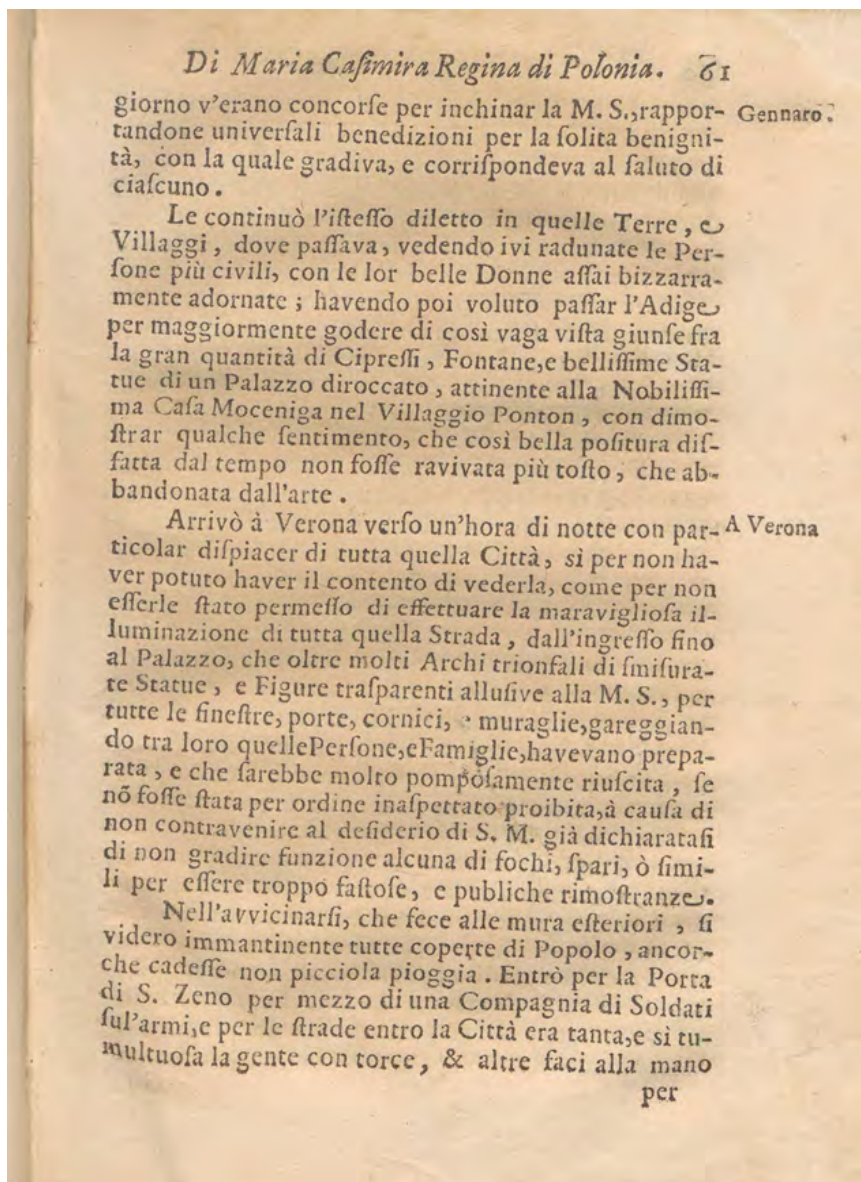
Po śmierci Sobieskiego, jego żon, Maria Kazimiera d'Arquien Sobieska wyruszyła w kilkuletnią podróż do Rzymu. Choć starała się zachować swoją tożsamość w tajemnicy, to wobec krążących informacji, a także doniesień prasowych, wiadomo było, kim jest owa polska dama.

Ilustracja 59. Portret Marii Kazimiery Sobieskiej



Zachował się zresztą szczegółowy opis owego wojażu, sporządzony przez Antonina Bassaniego, *Viaggio a Roma della S.ra R.le M.tà di Maria Casimira Regina di Polonia...* (Roma 1700). Ciekawe są zwłaszcza te fragmenty, które mówią o wizycie królowej w Weronie.

Ilustracja 60. Antonio Bassani, *Viaggio a Roma...*



Źródło <https://dbc.wroc.pl/dlibra/publication/27431/edition/24800/content>

Maria Kazimiera pod eskortą posłów Republiki Weneckiej przybyła do miejscowości Borghetto nad Adygą. Następnie udała się w kierunku Werony. Na granicy powitał ją gubernator weroński Francesco Vendramin. By uczynić przeprawę królowej przez rzekę bardziej komfortową, władze weneckie wybudowały specjalnie nowy most.

W willi w Pontonie należącej do senatora Piera Mocenigo urządzono wielki bankiet. O szczegółach podróży królowej donosił w listach do królewicza Aleksandra Sobieskiego Jan Kosmowski. Pojechał on zresztą przed królową do Werony, by przygotować jej przyjazd. Okazało się, że miasto przygotowywało się z tej okazji do wielkiego święta, łamiąc prośbę królowej o zachowanie prywatnego charakteru podróży. Powitalna pompa w Weronie miała miejsce 8 stycznia 1699 r. W mieście wybudowano kilka bram triumfalnych. Okna domów, które miała mijać królowa, ozdobione były bogatymi tapiseriami oraz girlandami kwiatów.

Kosmowski donosił, że po przyjeździe królowa została przyjęta nad wyraz wystawnie, lecz zachowując prywatny charakter podróży, nie chciała zgodzić się na organizowanie bankietów, lecz – jak pisał, „zwyczajnie zawsze jada”.

W Weronie przywitali ją oficjalnie senatorowie Republiki Weneckiej, a następnie wdowa po Janie III przejechała pod rozświetloną pochodniami oraz udekorowaną wyobrażeniem alegorii cnót Porta San Zeno w kierunku Palazzo del Capitanato. Kolejnego dnia królowa przyjęła dostojnych gości, którzy złożyli jej wyrazy czci (m.in. gubernatora Francesca Vendramina z żoną Mocenigo Mocenigą, księcia Mantui i Monferrato Ferdynanda Karola Gonzagę i Rinalda, kardynała d'Este oraz Franciszka Farnese, księcia Parmy i Piacenzy). Następnie królowa zwiedziła miasto, m.in. katedrę, do której wprowadził ją biskup-elekt Gianfrancesco Barbarigo. W towarzystwie przedstawicieli miejskich władz udała się też do Amfiteatro dell'Arena. Na koniec dnia urządzono na cześć królowej bal na prawie 200 osób. Specjalnie dla niej wystawiono również operę, w której sławiono jej męża. Podczas przedstawienia doszło do zapalenia się dekoracji, co jednak nie wpłynęło na wdzięczność i wzruszenie Marii Kazimieri (Backvis 1975: 761).

Po pobycie w Weronie królowa udała się do Padwy, a w dalszej kolejności dotarła do Rzymu. Przebywała tam z licznym dworem aż do 1714 r. Prowadziła bogate życie towarzyskie i kulturalne. W swoim pałacu królowa założyła prywatny teatr muzyczny, w którym tworzyli m.in. kompozytor Alessandro Scarlatti, który napisał muzykę do oratorium o św. Kazimierzu *San Casimiro re di Polonia*.

6. Próba podsumowania

Kontakty na polu dynastycznym niewątpliwie zacieśniały wpływy włoskie w dawnej Polsce, ale też powodowały asymilację przyjeżdżających Włochów. Polska z kraju o nieokreślonej lokalizacji, barbarzyńskiego, zimnego i nieprzyjemnego, z czasem zyskiwała na znaczeniu w świadomości mieszkańców Italii. Wzajemne kontakty kulturalne, społeczne, polityczne, ekonomiczne i naukowe wpłynęły na kształt i rozwój wielu obszarów w dawnej Polsce.

Bibliografia

- Backvis C., 1975, *Jak w XVI wieku Polacy widzieli Włochy i Włochów*, przekł. A. Wolicka, [w:] C. Backvis, *Szkice o kulturze staropolskiej*, wybór i oprac. A. Biernacki, Warszawa: PIW, s. 687–769.
- Bogucka M., 2009, *Bona Sforza*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.

- Brahmer M., 1980, *Powinowactwa polsko-włoskie. Z dziejów wzajemnych stosunków kulturalnych*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Carmignano C., 2018, *Viaggio della Serenissima S. Bona Regina in Polonia a cura di Andrea Colelli*, con una nota introduttiva di L. Marinelli, Roma: Lithos Editrice.
- Fagiuoli G.B., 2017, *Diariusz podróży do Polski (1690–1691)*, Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.
- Horeczy A., 2021, *Recepcja włoskiej kultury intelektualnej w krakowskim środowisku uniwersyteckim w drugiej połowie XIV i w pierwszej połowie XV wieku*, Warszawa: IH PAN.
- Rej M., 2006, *Bona, królowa polska*, [w:] M. Rej, *Wybór pism*, oprac. A. Kochan, Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, s. 305.
- Szyborska W., 2015, *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*, Kraków: Znak.
- Targosz-Kretowa K., 1965, *Teatr dworski Władysława IV (1635–1648)*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Tygielski W., 2005, „Do włoskiego bankietu na czczo nie usiędę”. Dlaczego włoską kuchnię polubiliśmy dopiero w XX wieku?, [w:] W. Borodziej, J. Kochanowski (red.), *Kuchnia władzy. Księga pamiątkowa z okazji 70-tej rocznicy urodzin Andrzeja Garlickiego*, Warszawa: Czytelnik, s. 358–378.
- Tygielski W., 2019, *Dylematy włoskiego emigranta. Giovanni Battista Jacobelli (1603–1679) śpiewak i kapelan nadworny, kanonik warmiński*, Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.
- Wrana M., 2013, *Angelo Maria Durini poeta i polityk w purpurze. Zarys działalności literackiej, kulturalnej i politycznej nuncjusza w Polsce (1767–1772)*, Kraków: Collegium Columbinum.

■ **Malgorzata Mieszek**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-0737-6233>
■ malgorzata.mieszek@uni.lodz.pl
■

Le relazioni dinastico-politiche tra Polonia e Italia e il loro impatto sulla cultura polacca e italiana tra il XVI e il XVIII secolo (temi scelti)

1. Introduzione – 2. Bona Sforza – 3. La moda dell'Italia – 4. Ladislao IV Vasa e l'opera italiana – 5. Giovanni III Sobieski e sua moglie Maria – 6. Tentativo di sintesi

1. Introduzione

I contatti diretti tra Polonia e Italia si intensificano all'inizio del XVI secolo, favoriti dai viaggi di massa dei giovani polacchi verso le università italiane (nell'ambito di un fenomeno noto come "grand tour"). I contatti avvenivano anche ad altri livelli: artistico, diplomatico, scientifico, commerciale e politico.

L'importanza dell'Italia, che dalla fine del XV secolo stava conquistando la supremazia culturale in Europa, era riconosciuta dai dignitari e dai governanti polacchi. Per questo motivo, ad esempio, i figli dei sovrani polacchi venivano educati secondo la "moda italiana". Ad esempio, quando Ladislao II Jagellone (1456–1516), figlio del re polacco Casimiro Jagellone (1427–1492), salito al trono ungherese, aspettava la nascita di un figlio, scrisse per lui un'istruzione educativa. Espresse in essa il desiderio che la prima lingua straniera che il suo discendente avrebbe dovuto imparare fosse l'italiano. Sigismondo I (1467–1548), invece, in una lettera scritta al papa sul tema del previsto matrimonio della principessa Edvige con Federico II Gonzaga – marchese di Mantova, assicurava che tutte le sue figlie parlavano italiano e che la loro educazione era tanto polacca quanto italiana (Backvis 1975: 689).

2. Bona Sforza

Anche il commercio e l'artigianato favorirono l'instaurazione e il rafforzamento dei contatti reciproci tra le due nazioni. Nel XVI secolo nei dintorni di Cracovia, Leopoli, Vilnius e Danzica, operavano gruppi di mercanti, imprenditori e artisti italiani. Dalla prospettiva

degli italiani, la Polonia era un mercato attraente, un luogo dove si potevano realizzare imprese redditizie. Col tempo gli italiani cominciarono a intravedere anche il potenziale politico della Polonia, cercando di rafforzare anche le relazioni dinastiche. Queste furono stabilite tramite il matrimonio della principessa milanese Bona Sforza con il re polacco Sigismondo I Jagellone (detto il Vecchio), uno dei sovrani più importanti dell'Europa dell'epoca. Il sovrano polacco, di 54 anni e vedovo, sposò la principessa italiana, di 24 anni, il 18 aprile 1518 a Cracovia.

Ilustracja 61. Ritratto della regina Bona (Dietzt, *De vetustatibus Polonorum*, 1521)



IN BONAÈ REGINAE EFFIGIEM

Fonte: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Bona_Sforza#/media/Plik:Kr%C3%B3lowa_Bona_\(drzeworyt\).jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Bona_Sforza#/media/Plik:Kr%C3%B3lowa_Bona_(drzeworyt).jpg)

Ilustracja 62. Ritratto di Sigismondo I il Vecchio, ca. 1524–1535



Fonte: <https://polona.pl/item-view/708a03d4-648b-4993-b462-cdd90218e6c1?page=0>

Diversi fattori influenzarono la scelta della candidata italiana, che non era certo la più giovane, e proveniva da una famiglia impoverita che si era data il titolo di Duchi di Milano solo 60 anni prima. Oltre che da intensi sforzi diplomatici, la scelta fu determinata dalla predilezione di Sigismondo il Vecchio per la cultura italiana, ma anche indubbiamente dall'inegabile bellezza, dal fascino, dall'intelligenza e, soprattutto, dalla speranza di un erede al trono della principessa (che infatti diede alla luce due anni dopo le nozze).

Il matrimonio fu preceduto da diversi mesi di preparativi. È interessante notare che i messaggeri polacchi inviati a Bari riferirono dettagliatamente al re l'aspetto, il comportamento e l'intelligenza di Bona. Inviarono al sovrano le misure esatte della principessa, mentre lei stessa gli fece recapitare una calza di seta:

Per quanto riguarda la bellezza della persona stessa, non differisce in nulla dal ritratto. I capelli chiari più belli con, cosa che desta meraviglia ciglia e sopracciglia nere. Occhi più angelici che umani. Naso dritto, senza gobba o curva. Guance rosa e come se fossero decorate da un innato pudore. Denti regolari e notevolmente bianchi, collo dritto e ben tornito. Petto di un candore niveo, belle spalle e mani più belle di qualsiasi altre. [...] Il fascino in ogni suo movimento, specialmente in conversazione. Conoscenze e dizione non comuni per il suo sesso, ma davvero sorprendenti. E prendiamo Dio come testimone che non ha mai detto nulla che non fosse raffinato o che non fosse espresso nel modo più elegante possibile (cit. da: Bogucka 2009: 56–57).

Le celebrazioni del matrimonio, durate sette giorni consecutivi, riunirono a Cracovia più di 700 persone provenienti dall'Italia. Un numero significativo di loro rimase nella Repubblica per un periodo più lungo. Il sontuoso matrimonio e l'incoronazione furono descritti in occasionali opere letterarie, anche italiane (ad esempio Cola Antonio Carmignano, che scriveva con lo pseudonimo di Partenopeo Suavio, nel suo poema *Viaggio de la Serenissima S. Donna Bona Regina*, Bari 1533).

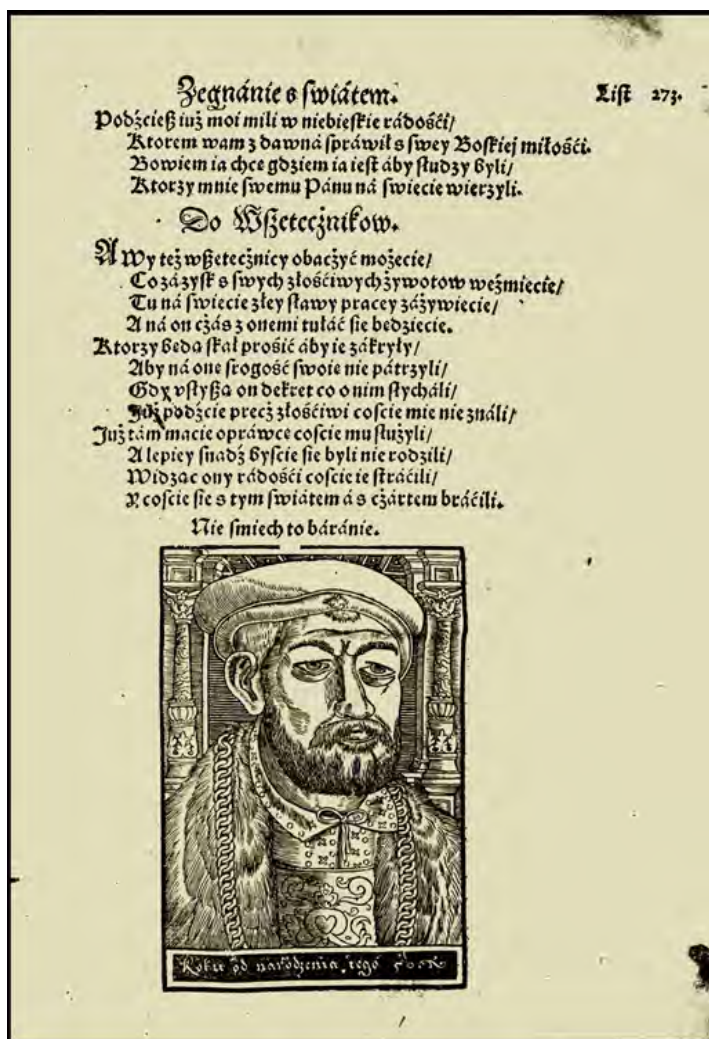
Giovane regina, ben istruita, estremamente ambiziosa, conoscitrice delle lingue, eccellente nell'equitazione, portò con sé in Polonia molti artisti, diplomatici, uomini di cultura e di scienza. Fu una delle donne più famose, importanti, rispettate, ma anche screditate e temute della storia polacca. Si diceva che fosse un drago, un diavolo e un'avvelenatrice – in riferimento alle famigerate azioni in questo ambito della zia di Bona, Caterina Sforza, e della cugina Lucrezia Borgia.

Bona ebbe una reale influenza sulla politica reale. Era la madre dell'ultimo esponente della dinastia Jagellonica, Sigismondo Augusto. L'atteggiamento di Bona, che non si sottraeva alla vita politica e sosteneva il rafforzamento del potere reale, suscitava molto risentimento da parte di nobili e magnati locali. Educata a governare sugli uomini, suscitava l'odio di alcuni, l'ammirazione e la riconoscenza di altri, compreso il marito (Bogucka 2009: 35).

I poeti polacchi dedicarono opere alla regina. Mikołaj Rej, uno dei più importanti scrittori polacchi del Rinascimento, definito il padre della letteratura polacca, scrisse di Bona in un epigramma un po' malizioso:

Era italiana, di una nazione dove nasce la ragione,
Il gioiello più nobile – ma quello che è troppo, danneggia
[traduzione filologica].

Ilustracja 63. Ritratto di Mikołaj Rej nella raccolta *Żwierciadło* (1568)



Fonte: <https://polona.pl/item-view/cbad1895-e55d-4213-b567-8233d2a1edb5?page=569>

Sofisticated lodi della regina furono lasciate da Andrzej Krzycki, primate di Polonia e segretario della regina, mecenate fra l'altro di Klemens Janicki. In uno dei suoi canti *Zajac schwytyany na polowaniu przez królową Bonę – o swoim losie* [La lepre catturata alla caccia dalla regina Bona – sul suo destino]), rese omaggio alla regina in maniera non banale. Il soggetto lirico del poema è una lepre cacciata da Bona. L'animale morto confessa che, pur essendo il più veloce di tutti i suoi simili, incantato dalla bellezza, dalla maestosità e dalla solennità della regina, non riuscì a muoversi e per questo venne morso dai segugi. La morte, tuttavia, non è nulla per la lepre, poiché è stata catturata da una "da cui Giove stesso avrebbe voluto essere catturato".

Ilustracja 64. Alfons Matuszkiewicz, ritratto di Andrzej Krzycki, 1864



Fonte: <https://polona.pl/item-view/4909fac1-b061-45ef-82a8-259b8f2ea09e?page=0>

3. La moda dell'Italia

Con l'arrivo di Bona in Polonia, si rafforzò la moda dell'Italia. Essa si manifestava sia nell'abbigliamento che nell'architettura e nello stile di vita. Bona portò con sé una sontuosa dote, che comprendeva abiti, camicie e biancheria italiana. La regina era accompagnata da cortigiane, sarti, guardarobiere, parrucchieri e ricamatori. Tra i tessuti importati per la corte reale vi erano velluti genovesi, broccati fiorentini e veneziani. Su di essi dominavano, in linea con la moda italiana, i toni del rosso e i motivi floreali. Gli abiti femminili erano più scollati e sfarzosi, ispirati alla moda europea dell'epoca (Bogucka 2009: 52–55).

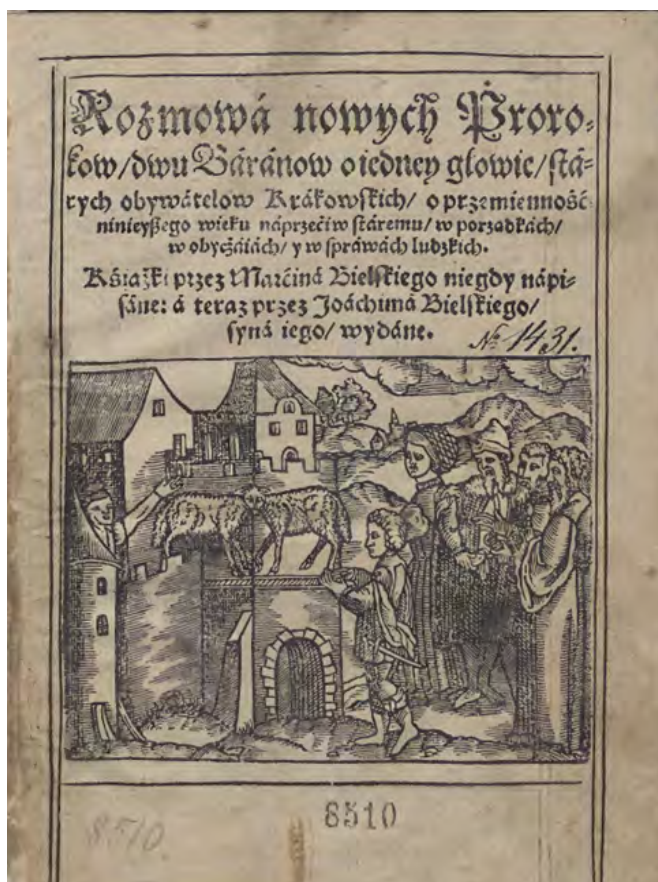
Le innovazioni della moda, come l'uso di pantaloni larghi e calze da parte degli uomini, furono criticate da Marcin Bielski, autore di satire e storico polacco:

Quei pantaloni gonfi, calze, mostarde —

Recentemente sono stati portati qui dalla nazione italiana arrogante

(cit. da: Tygielski 2005: 458 [traduzione filologica]).

Illustracja 65. Marcin Bielski, *Conversazione [...] di due montoni*, Kraków 1587



Fonte: <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=30122>

Un altro storico del Rinascimento, Marcin Kromer, ad esempio, scriveva del nuovo stile di vita: “non solo nelle città, ma anche nelle residenze signorili si desidera vivere in condizioni più gradevoli, e questo quasi esclusivamente grazie agli sforzi e all’abilità degli artigiani italiani”. Vale la pena ricordare che molti edifici, monumenti e opere d’arte famosi furono creati da artisti italiani (basta ricordare Bernardo Morando, architetto italiano al servizio del cancelliere ed etmano Jan Zamoyski, creatore di Zamość).

Gli influssi italiani non piacquero a tutti. Tra le tante voci critiche menzioniamo il già citato Marcin Bielski, per il quale, sotto l’influenza della moda italiana, il carattere bellicoso dei polacchi si stava spegnendo e si stavano diffondendo le malattie veneree, poiché gli italiani erano comunemente considerati in Polonia come soldati deboli, persone dissolute, che conducevano uno stile di vita promiscuo. I due montoni che parlano nella satira si lamentano:

Finché i nostri polacchi non conoscevano questi italiani,
allora respingevano bene il nemico.

Prima non c’erano questi italiani.

Malfrancese, muschio, lattuga – li hanno portati loro

(cit. da: Tygielski 2005: 458 [traduzione filologica]).

Tra gli effetti duraturi dell'arrivo di Bona, si possono citare anche quelli a livello culinario. La cucina polacca, povera di frutta e verdura e basata su piatti di carne molto conditi, non piacque alla regina Bona. Ella introdusse un nuovo ordine nella cucina del castello di Wawel: più spezie, verdure e ingredienti che i polacchi consideravano strani, sofisticati e che divennero motivo di molti mugugni. Nuovi per la Polonia erano la lattuga, il cavolfiore, i broccoli, i carciofi e i capperi, che venivano coltivati nei giardini reali e nelle altre tenute della regina. Va precisato, tuttavia, che a Wawel c'erano due cucine: una che preparava il cibo per la regina e la sua corte e l'altra che preparava il cibo per il re e i suoi cortigiani (Tygielski 2005: 358–378).

La sua distanza alle abitudini culinarie italiane si rivelò in una serie di componimenti divertenti e un po' più maliziosi. Mikołaj Rej ironizza ad esempio degli italiani che, quando mangiano lattuga, assomigliano a buoi. Usano tovaglioli strani e stuzzicadenti (*curadente* in italiano), e mangiano cose che i polacchi considerano immangiabili (rane, lumache, gatti!) e reagiscono male alla vodka:

Anche se l'italiano ha il tovagliolo e i curadenti,
Come un bue, con la lattuga si cagherà i talloni.
Una rana, un gattino, una lumaca: è il loro animale,
E poi bevono vodka, mescolata al vino
(cit. da: Tygielski 2005: 457 [traduzione filologica]).

Poco più tardi, il poeta barocco Daniel Naborowski scrisse degli strani gusti culinari degli italiani:

Per un italiano è buona una rana e con essa un'insalata,
ma un polacco per un pezzo di carne sarà sempre grato
(cit. da: Tygielski 2005: 457 [traduzione filologica]).

Gli fa eco Andrzej Maksymilian Fredro quando scrive: “Un italiano si nutre di lattuga, un polacco ci perde peso”.

Alla fine del XVII secolo un rappresentante di Cosimo III de' Medici, che si trovava ancora in Polonia, lamentava il fatto che i polacchi trovassero strano condire la lattuga con olio d'oliva fresco e che cipolle e prezzemolo fossero sufficienti come prelibatezze.

I gusti culinari degli italiani furono rappresentati in modo beffardo da un altro poeta barocco, Wacław Potocki, nel suo poema *Bankiet włoski* [Banchetto italiano]. In esso l'autore descrive un piatto che un nobile polacco ricevette da un italiano. Non solo il sarmata ricevette ricevuto piatti nauseabondi, ma fu anche deluso delle piccolissime porzioni con molte verdure e quantità minime di carne. Non sorprende che dopo un tale banchetto, il nobile polacco, tornato a casa, si deliziasse con gli avanzi della cena lasciati dai suoi servi. Egli costata infatti con umorismo: “Non mi siederò a un banchetto italiano a stomaco vuoto”.

La regina Bona ebbe un profondo impatto sulla cultura polacca, anche se per molti anni fu considerata, come visto, un'avvelenatrice, un'intrigante, una donna delle ambizioni sfrenate che non si impediva di interferire nella politica di Stato. È un triste paradosso che Bona sia finita lei stessa vittima di un avvelenamento quando, alla fine della sua vita, si stabilì a Bari. Le venne somministrata una bevanda mortale due volte da persone del

suo *entourage* più stretto: il medico Gio Antoni di Matera e il cuoco Paolo Matrillo. La regina Bona morì il 19 novembre 1557 alle quattro del mattino (Bogucka 2009: 244).

Ilustracja 66. Jan Matejko, *L'avvelenamento della regina Bona* (1859)



Fonte: https://pl.wikipedia.org/wiki/Otrucie_kr%C3%B3lowej_Bony

Solo il XX secolo cambia la sua immagine, cercando di separare i pettegolezzi dalla verità storica. La popolarità della regina è stata influenzata dalla serie televisiva storica *Królowa Bona* [La regina Bona], diretta da Janusz Majewski, molto popolare negli anni '80 del XX secolo.

Ilustracja 67. Aleksandra Śląska nel ruolo della regina Bona e Zdzisław Kozień nel ruolo di Sigismondo il Vecchio – scena tratta dalla serie televisiva *Królowa Bona* [La regina Bona] diretta da J. Majewski



Fonte: https://fototeka.fn.org.pl/pl/strona/wyszukiwarka.html?key=Kr%C3%B3lowa%20Bona&search_type_in=tytul&view_type=info&sort=alfabetycznie&result%5B%5D=3296&lastResult%5B%5D=3296&pageNumber=1&howmany=50&view_id=10&hash=1749037964

Oggi Bona è considerata piuttosto una figura eccezionale, il cui ricordo è entrato nella memoria collettiva dei polacchi. È così che la vedeva anche Wisława Szymborska, poetessa polacca Premio Nobel per la letteratura, che in uno dei suoi *feuilleton* scriveva:

L'Unione dei Letterati Polacchi dovrebbe inviare un delegato a Bari con un mazzo di fiori sulla tomba di questa illustre sovrana. È ora di chiederle scusa per il romanzo di Kraszewski *Due regine*, in cui appare come un'eroina da lavanderia. Se non ci fossero volontari, potrei andarci io (Szymborska 2015: 219–2020).

4. Ladislao IV Vasa e l'opera italiana

Da paese povero, la Polonia diventa un paese di cui gli italiani aspirano al trono. Dopo la morte senza eredi del figlio di Bona, Sigismondo Augusto, Alfonso II d'Este duca di Ferrarasi contende, tra gli altri, e senza successo, il potere in Polonia.

Ilustracja 68. Ritratto equestre del principe Ladislao Sigismondo Vasa (dopo il 1625)



Fonte: <https://muzea.malopolska.pl/en/objects-list/1262>https://pl.wikipedia.org/wiki/Władysław_IV_Waza

L'Italia continua ad essere una fonte di ispirazione artistica per i polacchi, compresi i sovrani. Lo dimostrava il successivo re polacco, rappresentante della dinastia dei Vasa, Ladislao IV (al potere dal 1632 al 1648). Fin dalla giovinezza, la sua passione fu soprattutto il teatro. Vi fu iniziato alla corte di suo padre, Sigismondo III Vasa, che riceveva gruppi di attori inglesi e italiani, e creò a Varsavia un gruppo musicale che il figlio Ladislao IV, già incoronato, avrebbe in futuro utilizzato (Targosz-Kretowa 1965: 30–34).

Nel 1624, quando era ancora principe, Ladislao fu inviato in viaggio per l'Europa per due anni. Viaggiò in incognito per paura di essere rapito, anche se i padroni di casa delle città che attraversò erano consapevoli di avere a che fare con l'erede della corte di Polonia e (formalmente) di Svezia. Ladislao fu quindi accolto con dignità e con tutti i comfort (Targosz-Kretowa 1965: 37). Quando si seppe che il principe amava la musica e il teatro,

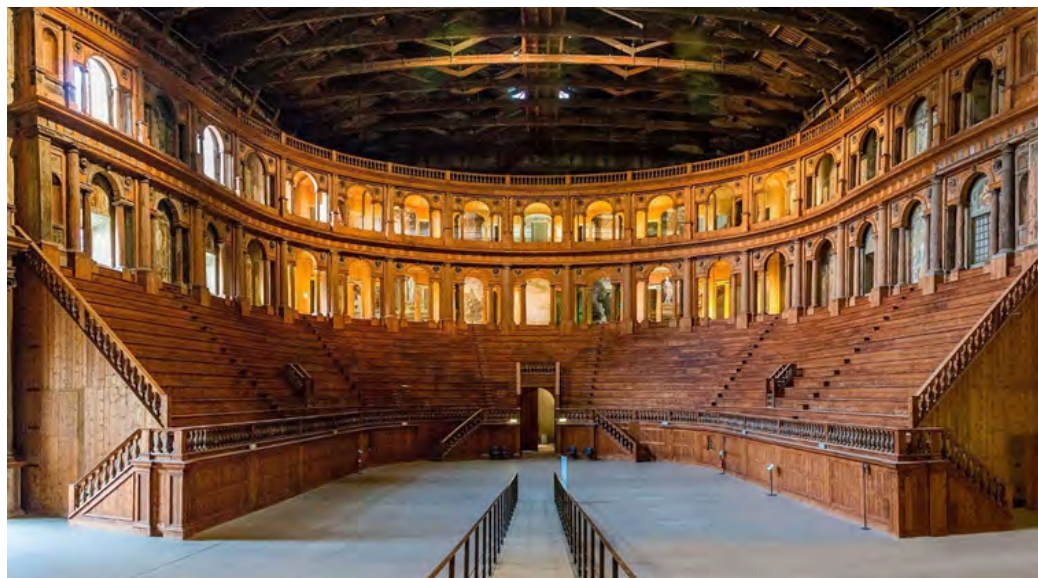
Il principe assisteva affascinato agli spettacoli organizzati in suo onore. Al teatro di Firenze a Ladislao fu dedicata un'opera di Andrea Salvadori, *La Regina Sant'Orsola*, con la musica di Marco da Gagliano. Il secondo componimento fu il dramma per musica *La liberazione di Ruggero dall'isola d'Alcina* di Ferdinando Saracinelli, per la musica di Francesca Caccini, messo in scena durante il carnevale, il 4 febbraio 1625, in una villa della zia di Ladislao nei pressi di Firenze, la granduchessa Maria Maddalena d'Austria (Targosz-Kretowa 1965: 47–51).

[illegible]

462

Ladislao vide diversi teatri moderni in Italia. Era affascinato dall'architettura teatrale e dalle soluzioni scenografiche. Si sa dai resoconti che il principe rimase incantato dal Teatro Olimpico di Vicenza, in cui guardava lo spettacolo da un luogo nascosto. Si trattava di un teatro rinascimentale, che combinava antiche *frons scenae* con moderne decorazioni prospettiche, alcune tridimensionali, altre piatte (Targosz-Kretowa 1965: 38–42). Ladislao visitò anche il Teatro Farnese di Parma, che allora non era ancora stato inaugurato, ma era già stato costruito. A suscitare la sua ammirazione fu il moderno palcoscenico a palchi e l'arco di proscenio, che permetteva di creare un'illusione teatrale (Targosz-Kretowa 1965: 80–84).

Ilustracja 70. Teatro Farnese di Parma



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Teatro_Farnese

Durante il soggiorno in Italia, Ladislao strinse contatti anche con personaggi del teatro e dell'opera. Mentre il principe si trovava a Mantova, cercò di convincere Claudio Monteverdi a venire in Polonia. Anche se il compositore rimase in Italia, la corrispondenza tra lui e Ladislao rivela che servì il re con consigli sull'organizzazione del teatro reale.

Le esperienze italiane di Ladislao spinsero il re, dopo l'incoronazione, a creare un teatro nel castello di Varsavia, il cui repertorio era dominato dalle opere liriche. I cantanti e gli strumentisti erano italiani, tra cui personaggi famosi come Margherita Basile-Cattanea e il maestro di cappella Marco Scacchi. L'autore della maggior parte dei libretti era il segretario reale Virgilio Puccitelli, mentre le scenografie erano realizzate dall'ingegnere italiano Agostino Locci, che, vale la pena ricordare, collaborò anche alla progettazione della colonna di re Sigismondo che ancora oggi si trova nella Piazza Reale di Varsavia (Targosz-Kretowa 1965: 80–84).

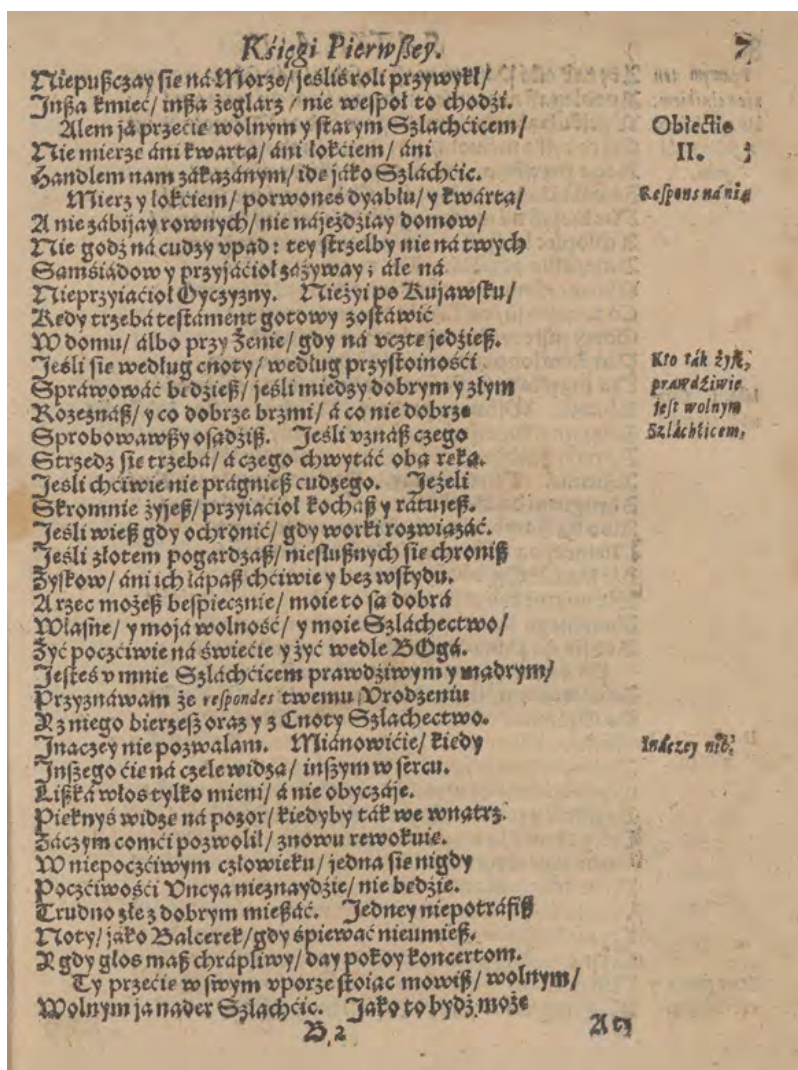
Tra i cantanti della banda reale conquistò fama e popolarità presso il pubblico polacco Baldassare Ferri, conosciuto localmente come "Balcerek". Questo castrato, dotato di una bella voce, è citato in diverse opere letterarie. Il compositore e musicista Adam Jarzębski, ad esempio, autore di una "guida" di Varsavia (*Gościniec albo opisanie Warszawy* [Libro degli ospiti o descrizione di Varsavia]) (1643), si delizia della sua rara voce:

Gli italiani cantano in modo superbo,
Alcuni in basso, o in contralto,
altri in tenore e con voce bianca.
È difficile mascherare Baltazaro,
A Roma un tale soprano è raro
[traduzione filologica].

A sua volta Krzysztof Opaliński, autore delle *Satire*, in una di esse consiglia a un nobile che non sa cantare di rinunciare, poiché non possiede le capacità di “Balcerek”:

Non sai una
Nota come Balcerek, quando non sai cantare,
e quando la tua voce ringhia, lascia in pace i concerti.

Ilustracja 71. Krzysztof Opaliński, *Chi è un nobile completamente libero* (1654)



Come curiosità, vale la pena di ricordare che nella Polonia del XVIII secolo la versione popolarizzata del nome di Ferri divenne sinonimo di cantante eccezionale.

Il paradosso è che oggi dobbiamo accontentarci di queste annotazioni scritte della maestria vocale e strumentale dei membri della banda reale. Non è infatti sopravvissuto alcuno spartito. Anche per quanto riguarda il repertorio, le nostre informazioni sono oggi parziali. Sicuramente era ricco e vario. Così, il re assisteva a spettacoli comici del tipo della Commedia dell'arte, balletti, opere liriche, drammi per musica, commedie a tema religioso e mitologico. Anche le poesie di Ariosto e Tasso fornivano temi per i libretti.

Il teatro di Ladislao IV (1635–1648), creato sul modello italiano, era un “teatro dei miracoli” barocco, basato sul movimento, sulle metamorfosi che avvenivano sotto gli occhi dello spettatore in termini di scenografie, decorazioni in movimento, effetti di luce, scene che mostravano terremoti, eruzioni vulcaniche, tempeste marine, promontori infernali, spazi celesti, ecc. Inoltre, affascinavano il partecipante allo spettacolo con il virtuosismo musicale, letterario e coreografico. Il viaggio europei del principe, in particolare le esperienze teatrali italiane, svilupparono il suo entusiasmo per il teatro musicale. Esse resero il teatro reale di Varsavia innovativo sotto molti aspetti, e il suo alto livello pose il palcoscenico di Varsavia alla pari con i migliori palcoscenici italiani.

5. Giovanni III Sobieski e sua moglie Maria

Gli ultimi sovrani di cui vale la pena menzionare nella prospettiva dei contatti con l'Italia sono i Sobieski. Giovanni III Sobieski, re di Polonia dal 1674, il famoso conquistatore dell'esercito del gran visir turco Kara Mustafa a Vienna nel 1683, un trionfo che gli portò fama in tutta l'Europa cristiana (Italia compresa), mantenne contatti amichevoli con Firenze.

Ilustracja 72. Ritratto di Giovanni III Sobieski



Già prima della sua incoronazione, Giovanni Sobieski aveva ricevuto duca Cosimo III de' Medici un paramento da festa per il suo cavallo. A sua volta, il sovrano polacco si sdebitò con il principe italiano con un paramento da cavallo turco, catturato dalla tenda di Hussein, il pascià di Chotyn (1673).

Dopo il successo a Vienna nel 1683, Sobieski inviò a Firenze un cavallo nano, il cosiddetto calmucco, e un tappeto dalla tenda del gran visir turco. Cosimo III attendeva con grande impazienza in particolare il cavallo (a margine della lettera ricevuta da Sobieski scrisse la frase "Aspetto con grande desiderio il Calmucco"), che fu oggetto di cure particolari al suo arrivo a Firenze (Brahmer 1980: 106).

I due sovrani manifestarono interessi comuni in vari campi, come la botanica. Così, dall'Italia vennero inviate in Polonia piante che Sobieski apprezzò molto. Conosciuto per la sua profonda devozione religiosa, il duca di Firenze ricevette a sua volta dalla Polonia delle reliquie di San Casimiro (il femore del santo). Cosimo chiese anche che gli venissero inviati degli schizzi che mostrassero la moda della nobiltà, gli abiti festivi della nobiltà, nonché un elenco di piatti e ricette polacche. A sua volta, Sobieski, che dimostrava interessi scientifici (nel campo delle scienze matematiche e naturali) ricevette, su sua richiesta, i disegni dei più bei monumenti di Firenze, ma anche le loro piante e le descrizioni dettagliate (ad esempio di dimensioni, forma, altezza delle cupole, numero di arcate e colonne, ecc.). I contatti reciproci favorivano anche lo scambio dei libri. A Sobieski piaceva particolarmente nella lettura dei testi scientifici del campo della chimica e dell'astronomia, nella cui lettura, come è stato scritto, il re "trovava piacere" (Brahmer 1980: 107–112).

Dopo la morte di Sobieski, sua moglie, Maria Casimira d'Arquien Sobieska, intraprese un viaggio di diversi anni a Roma. Sebbene cercasse di mantenere segreta la sua identità, alla luce delle informazioni che circolavano e delle notizie della stampa, si sapeva chi fosse questa signora polacca.

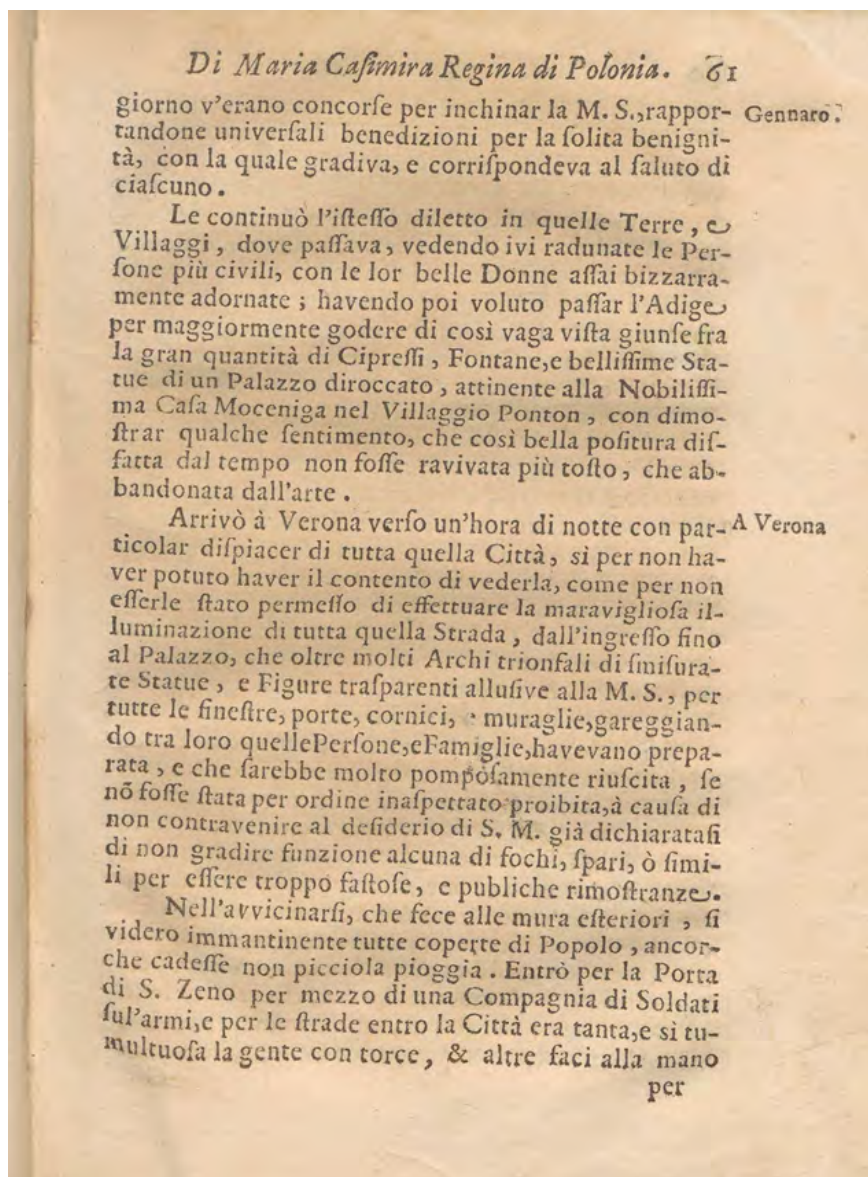
Ilustracja 73. Ritratto di Maria Casimira Sobieska



Fonte: <https://muzeumwarszawy.pl/obiekt/portret-marii-kazimiery-sobieskiej-1641-1716-krolowej-polski/>

Di questo viaggio è rimasta, d'altronde, una descrizione dettagliata redatta da Antonio Bassani, *Viaggio a Roma della S.ra R.le M.tà di Maria Casimira Regina di Polonia...* (Roma 1700). Sono particolarmente interessanti i passaggi che parlano della visita della regina a Verona.

Ilustracja 74. Antonio Bassani, *Viaggio a Roma...*



Fonte: <https://dbc.wroc.pl/dlibra/publication/27431/edition/24800/content>

Maria Casimira, scortata da deputati della Repubblica di Venezia, arrivò nella città di Borghetto sull'Adige. Poi proseguì in direzione di Verona. Al confine fu accolta dal governatore di Verona, Francesco Vendramin. Per rendere più confortevole l'attraversamento del fiume da parte della regina, le autorità veneziane costruirono appositamente un nuovo ponte.

Nella villa di Pontona del senatore Piero Mocenigo si tenne un grande banchetto. I dettagli del viaggio della regina furono riportati in lettere al principe Aleksander Sobieski da Jan Kosmowski. Infatti, quest'ultimo si recò a Verona prima della regina per preparare il suo arrivo. Si scoprì che la città stava preparando una grande festa per quest'occasione, infrangendo la richiesta della regina di mantenere il viaggio privato. La pompa di benvenuto a Verona ebbe luogo l'8 gennaio 1699. In città furono costruite diverse porte trionfali. Le finestre delle case che la regina avrebbe attraversato furono decorate con ricchi arazzi e ghirlande di fiori.

Kosmowski riferiva che al suo arrivo la regina fu accolta in modo estremamente sontuoso, ma, per mantenere la natura privata del viaggio, rifiutò di accettare banchetti e, come scriveva, "mangia sempre in modo semplice".

A Verona fu accolta dai senatori ufficiali della Repubblica di Venezia, poi la vedova di Giovanni III cavalcò sotto la Porta San Zeno, illuminata da fiaccole e decorata con un'immagine dell'allegoria delle virtù, verso il Palazzo del Capitanato. Il giorno seguente, la Regina ricevette ospiti illustri che le resero omaggio (tra cui il governatore Francesco Vendramin con la moglie di Mocenigo, Moceniga, il duca di Mantova e Monferrato Ferdinando Carlo Gonzaga e Rinaldo, il Cardinale d'Este e Francesco Farnese, Duca di Parma e Piacenza). La regina visitò in seguito la città, compreso il duomo, dove fu introdotta dal vescovo eletto Gianfrancesco Barbarigo.

Accompagnata dai rappresentanti delle autorità comunali, si recò anche all'Anfiteatro dell'Arena. Alla fine della giornata si tenne un ballo per quasi 200 persone in suo onore. Fu anche rappresentata un'opera che celebrava il marito, appositamente per lei. Durante la rappresentazione, le decorazioni presero fuoco, ma questo non scalfì la gratitudine e l'emozione di Maria Casimira (Backvis 1975: 761).

Dopo il soggiorno a Verona, la regina si recò a Padova e poi a Roma. Vi rimase con una grande corte fino al 1714. Condusse una ricca vita sociale e culturale. Nel suo palazzo, la regina allestì un teatro musicale privato, di cui fece parte il compositore Alessandro Scarlatti, che scrisse la musica dell'oratorio su San Casimiro, *San Casimiro, re di Polonia*.

6. Una prova di conclusione

I contatti dinastici indubbiamente rafforzarono l'influenza italiana nell'antica Polonia, ma causarono anche l'assimilazione degli italiani in arrivo. Da paese di ubicazione indefinita, barbaro, freddo e sgradevole, la Polonia stava acquistando nel corso del tempo l'importanza nella mente degli italiani. I reciproci contatti culturali, sociali, politici, economici e scientifici influenzarono la forma e lo sviluppo di molte aree dell'antica Polonia.

Bibliografia

Backvis C., 1975, *Jak w XVI wieku Polacy widzieli Włochy i Włochów*, trad. A. Wolicka, [in:]: C. Backvis, *Szkice o kulturze staropolskiej*, selezione e redazione A. Biernacki, Warszawa: PIW, pp. 687–769.

- Bogucka M., 2009, *Bona Sforza*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Brahmer M., 1980, *Powinowactwa polsko-włoskie. Z dziejów wzajemnych stosunków kulturalnych*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Carmignano C., 2018, *Viaggio della Serenissima S. Bona Regina in Polonia a cura di Andrea Colelli*, con una nota introduttiva di L. Marinelli, Roma: Lithos Editrice.
- Fagiuoli G.B., 2017, *Diariusz podróży do Polski (1690–1691)*, Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.
- Horeczy A., 2021, *Recepcja włoskiej kultury intelektualnej w krakowskim środowisku uniwersyteckim w drugiej połowie XIV i w pierwszej połowie XV wieku*, Warszawa: IH PAN.
- Rej M., 2006, *Bona, królowa polska*, [in:] M. Rej, *Wybór pism*, elaborazione A. Kochan, Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, p. 305.
- Szymborska W., 2015, *Wszystkie lektury nadobowięzskowe*, Kraków: Znak.
- Targosz-Kretowa K., 1965, *Teatr dworski Władysława IV (1635–1648)*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Tygielski W., 2005, „Do włoskiego bankietu na czczo nie usiedę”. *Dlaczego włoską kuchnię polubiliśmy dopiero w XX wieku?*, [in:] W. Borodziej, J. Kochanowski (a cura di), *Kuchnia władzy. Księga pamiątkowa z okazji 70-tej rocznicy urodzin Andrzeja Garlickiego*, Warszawa: Czytelnik, pp. 358–378.
- Tygielski W., 2019, *Dylematy włoskiego emigranta. Giovanni Battista Jacobelli (1603–1679) śpiewak i kapelan nadworny, kanonik warmiński*, Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.
- Wrana M., 2013, *Angelo Maria Durini poeta i polityk w purpurze. Zarys działalności literackiej, kulturalnej i politycznej nuncjusza w Polsce (1767–1772)*, Kraków: Collegium Columbinum.

■ **Karolina Kołodziej**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0003-3122-1108>
■ karolina.kolodziej@uni.lodz.pl
■

„A może się nawet zdarzyć, że zostawiając tak za sobą książki niby zeszlą skórę węża, po to, żeby uciekać w przód od tego, co zrobiło się dawniej, dostaje się Nagrodę Nobla”¹, Czesław Miłosz. Polscy nobliści

1. Wprowadzenie – 2. „Wszystkie nagrody świata idą w zawody o tę nagrodę w osobach swoich poetów i pisarzy” – Henryk Sienkiewicz – 3. Pierwszy literacki Nobel w niepodległej Polsce – 4. „Ta korona spada mi na uszy, za duża...” – Nagroda Nobla dla Czesława Miłosza – 5. „Cokolwiek pomyślelibyśmy o tym świecie – jest on zadziwiający”. Ostatni w dwudziestym stuleciu Nobel dla polskiej literatury – 6. „Świat jest stworzony ze słów”. Nobel dla Olgi Tokarczuk – 7. Recepcja – 8. Podsumowanie

1. Wprowadzenie

Wisława Szymborska, uhonorowana Nagrodą Nobla w 1996 r., swoją przemowę noblowską rozpoczęła od słynnego zdania: „Podobno w przemówieniu pierwsze zdanie jest zawsze najtrudniejsze”.

Literacka Nagroda Nobla to nie tylko dowód uznania dla talentu pisarskiego, lecz także dla zdolności do opisywania świata w sposób, który porusza sumienia, dotyka wrażliwości czytelnego dla odbiorców niezależnie od szerokości geograficznej i języka. Dlatego mówiąc o literackim Noblu, trzeba pamiętać o ogromnej roli, jaką w procesie przyznawania nagrody odgrywają tłumacze, umożliwiając członkom Akademii Szwedzkiej poznanie dzieł światowej literatury.

Polska może poszczycić się pięcioma laureatami tej prestiżowej nagrody. Każdy z nagrodzonych reprezentuje inny styl, inne pokolenie, inne doświadczenia historyczne...

Do tej pory literackiego Nobla przyznano 117 razy. Najczęściej nagrodę otrzymywali Francuzi (16 razy). Na drugim miejscu znajdują się pisarze amerykańscy i angielscy, którzy zdobyli po 13 nagród. A na trzecim – z ośmioma nagrodami – Szwedzi i Niemcy.

¹ Cz. Miłosz, 1980, *Odczyt z okazji otrzymania Nagrody Nobla*, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1980/milosz/25508-czeslaw-milosz-nobel-lecture-1980/> (dostęp: 8.07.2025).

Tuż za podium znalazła się literatura włoska i hiszpańska z sześcioma nagrodami. Na piątym miejscu uplasowała się Polska i Rosja – oba kraje otrzymały po pięć literackich Nagród Nobla.

2. „Wszystkie nagrody świata idą w zawody o tę nagrodę w osobach swoich poetów i pisarzy”² – Henryk Sienkiewicz

Pierwszym polskim laureatem literackiego Nobla był Henryk Sienkiewicz, autor m.in. trylogii historycznej (*Ogniem i mieczem*, *Potop*, *Pan Wołodyjowski*) oraz powieści *Krzyżacy* i *Quo vadis*. W uzasadnieniu podkreślano jego „wybitne zasługi jako autora eposów, które mają szczególne znaczenie dla dziejów narodu” oraz „wybitne osiągnięcia w dziedzinie epiki i rzadko spotykany geniusz, który wcielił w siebie ducha narodu”. W trudnych czasach zaborów Sienkiewicz swoją twórczością krzepił serca Polaków i umacniał poczucie tożsamości narodowej.

Pisarz był jednym z czołowych kandydatów do nagrody już do jej pierwszej edycji, od 1901 r. Podczas pierwszego posiedzenia członków Akademii, które odbyło się 19 października 1900 r. dyskutowano o dorobku 25 pisarzy, reprezentujących różne narodowości. Hans Hildebrand, jeden z członków Akademii, zaproponował wówczas Henryka Sienkiewicza. Od tego czasu nazwisko autora *Trylogii* rok rocznie pojawiała się w czołówce kandydatów do tej zaszczytnej nagrody. Kandydaturę Sienkiewicza ponownie zgłosił, prawdopodobnie w tym samym roku – nie wiedząc, że uczynili to już Szwedzi – profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego Stanisław Tarnowski.

W 1904 r. na liście kandydatów do Nagrody Nobla pojawiło się nazwisko Elizy Orzeszkowej, autorki m.in. *Nad Niemnem* i *Chama*. Kandydaturę pisarki wysunął profesor berlińskiego uniwersytetu Aleksander Brückner.

Członkowie Akademii znali już wówczas przetłumaczone dzieła Sienkiewicza i mieli wyrobione zdanie na temat jego twórczości (w zachowanych dokumentach wymienianych przez członków Akademii w 1902 r. pojawia się wzmianka o „genialnym Polaku Sienkiewiczu”). Pisarstwo Orzeszkowej poznawali w drugiej kolejności, ale i ta twórczość zyskała ich uznanie. Członkowie Akademii zwracali uwagę, że twórczość Sienkiewicza jest skoncentrowana na ukazywaniu polskości, Orzeszkowej – na zgłębianiu istoty człowieczeństwa. W 1905 r. rozważano, oprócz kandydatury autora *Bez dogmatu*, m.in. Lwa Tołstoja, Rudyarda Kiplinga, Giosuè Carducciego i Elizy Orzeszkowej. Wysłunięto nawet wnioski o podzieleniu wyróżnienia między polskich pisarzy, ale uznano, że jest to sprzeczne z ideą fundatora nagrody. Kandydatura Orzeszkowej pojawiła się ponownie – znów bezskutecznie – na rok przed śmiercią autorki *Nad Niemnem*, w 1909 r.

10 grudnia 1905 r. autor *Quo vadis* odebrał z rąk szwedzkiego króla złoty medal, pamiątkowy dyplom i 70 tysięcy rubli. W uroczystości towarzyszył mu Bronisław Kozakiewicz, tłumacz Sienkiewiczowskich dzieł na język francuski. Henryk Sienkiewicz wygłosił płomienne przemówienie, zwracając uwagę na trudną sytuację Polski:

² Henryk Sienkiewicz, <https://www.bn.org.pl/aktualnosci/479-henryk-sienkiewicz.html> (dostęp: 8.07.2025).

Jednakże zaszczyt ten, cenny dla nas wszystkich, o ileż jeszcze cenniejszym być musi dla syna Polski!... Głoszono ją umarłą, a oto jeden z tysiącznych dowodów, że ona żyje!... Głoszono ją niezdolną do myślenia i pracy, a oto dowód, że działa!...

Głoszono ją podbitą, a oto nowy dowód, że umie zwyciężyć!

Komuż nie przyjdą na myśl słowa Galileusza: „E pur si muove!...”, skoro uznana jest wobec całego świata potęgą jej pracy, a jedno z jej dzieł uwieńczone (Sztachelska 2024: 471).

3. Pierwszy literacki Nobel w niepodległej Polsce

Blisko dwadzieścia lat później, w 1924 r., Polska kolejny raz sięgnęła po laur w dziedzinie literatury. Przyznano go Władysławowi Stanisławowi Reymontowi, choć jego droga na literacki parnas nie była łatwa. Na ostatniej prostej pokonał takich konkurentów, jak Tomasz Mann czy Maksym Gorki. Jednak z perspektywy niepodległego państwa, ważniejsza była rywalizacja Reymonta z rodakiem – Stefanem Żeromskim. Zdaniem zagranicznych krytyków to autor *Przedwiośnia* wydawał się początkowo najpoważniejszym kandydatem do nagrody, choć kandydatura Reymonta pojawiła się już w 1918 r. (w roku odzyskania przez Polskę niepodległości). Warto podkreślić, że Polacy uważali Żeromskiego za jednego z moralnych przywódców młodego państwa, uznając wagę jego głosu w dyskusji o kształcie państwowości. W opinii niektórych historyków literatury szanse autora *Szyfów* znacznie zmalały po wydaniu *Wiatru od morza* (1922 r.), powieści uznanej przez zachodnią krytykę za antyniemiecką. Jednak o przyznaniu Nagrody Nobla Władysławowi Stanisławowi Reymontowi zdecydowały przede wszystkim względy literackie. Problematyka poruszana przez Żeromskiego, tak bliska Polakom i tak bardzo współgrająca z narodową duszą, sprawiała, że jego twórczość miała charakter lokalny, który przegrał z uniwersalną wymową reymontowskiej tetralogii pt. *Chłopi*. Akademia zdecydowała o przyznaniu nagrody Reymontowi, który został uhonorowany za monumentalne dzieło ukazujące życie wsi, pełne uniwersalnych wartości i archetypicznych postaci. Czterotomowa powieść została doceniona za „epicki obraz życia ludu wiejskiego”. Opowieść o życiu chłopów była wyrazem głębokiego zrozumienia cyklu życia i związku człowieka z naturą.

Schorowany, będący u kresu życia pisarz, nie potrafił cieszyć się nagrodą. W liście do przyjaciela Alfreda Wysockiego napisał: „Okropne! Nagroda Nobla, pieniądze, sława wszechświatowa i człowiek, który bez zmęczenia wielkiego nie potrafi się rozebrać. To istna ironia życia. Urągliwa i prawdziwie szatańska” (Koc 2007: 731).

Reymont, ze względu na zły stan zdrowia, nie odebrał nagrody osobiście, ale w liście do Akademii napisał: „*Chłopi* nie są tylko opowieścią o wsi – są opowieścią o człowieku, który choć przywiązany do ziemi, nosi w sobie tę samą duszę co mieszczanin, poeta czy filozof”.

4. Ta korona spada mi na uszy, za duża... – Nagroda Nobla dla Czesława Miłosza

Na kolejną nagrodę przyszło Polsce czekać kilkadziesiąt lat. Po długiej przerwie, trzecią Nagrodę Nobla przyznano Czesławowi Miłoszowi, poecie, eseiście i tłumaczowi, który

przez wiele lat mieszkał na emigracji. W uzasadnieniu nagrody Szwedzka Akademia podkreśliła, że Miłosz otrzymał ją za „bezkompromisową próbę ukazania ludzkiego losu w świecie pełnym gwałtu i ucisku”. Jego twórczość stanowi głęboką refleksję nad historią XX w., nad kondycją człowieka i nad odpowiedzialnością intelektualisty w świecie pełnym zła.

Ponieważ dzieła Miłosza ukazywały się jedynie w drugim obiegu (nieoficjalnym), jego twórczość nie była dobrze znana polskim czytelnikom. Jednocześnie był bojkotowany przez środowiska emigracyjne zarzucające mu przyjęcie po wojnie pracy w dyplomacji komunistycznego rządu Polski w Stanach Zjednoczonych oraz Paryżu w charakterze attaché kulturalnego. W 1951 r. Miłosz poprosił o azyl polityczny we Francji, a w 1960 r. poeta przeprowadził się do Stanów Zjednoczonych, gdzie wykładał literaturę słowiańską na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley oraz na Harvardzie.

O tym, jak kłopotliwa dla komunistycznego reżimu była twórczość Miłosza i jaki niepokój wzbudzała możliwość przyznania mu literackiej Nagrody Nobla, może świadczyć wewnętrzna korespondencja polskiej Służby Bezpieczeństwa z sierpnia 1980 r.

Akademia, uzasadniając przyznanie najwyższego lauru w dziedzinie literatury polskiemu poecie, zwracała uwagę na „bezkompromisową wnikliwość w ujawnianiu zagrożenia człowieka w świecie pełnym gwałtownych konfliktów”.

Po latach pisarz tak opisywał tę chwilę w *Autoportrecie przekornym*:

Kiedy dostałem Nagrodę Nobla, to już całkowicie straciłem kontrolę i tylko włosy wydierałem z głowy dowiadując się, kim jestem w oczach innych. Zawsze uważałem siebie, na przykład, za poetę dość hermetycznego, dla pewnej nielicznej publiczności. I co się dzieje, kiedy tego rodzaju poeta staje się sławny, głośny, kiedy staje się kimś w rodzaju Jana Kiepury, tenora, albo gwiazdy futbolu? Naturalnie, powstaje jakieś zasadnicze nieporozumienie (Miłosz, Fiut 2011: 347).

Podczas przemówienia Miłosz oddał hołd poprzedzającym go pokoleniom i twórcom, którzy ukształtowali jego pisarstwo:

Każdy poeta zależy od pokoleń, które pisały w jego rodzinnym języku, dziedziczy style i formy wypracowane przez tych, co żyli przed nim. Równocześnie jednak czuje, że te dawne sposoby wypowiedzi nie są dostosowane do jego własnego doświadczenia. Adaptując się, słyszy w sobie głos, który go ostrzega przed maską i przebraniem. Buntując się, popada z kolei w zależność od swoich rówieśników, od przeróżnych kierunków awangardy. Niestety, wystarczy, że wyda pierwszy tom wierszy, a jest już schwytyany (Miłosz 1980).

Dodał, że polska literatura jest mało znana na świecie, bo jest „niemal nieprzetłumaczalna”, że jest rodzajem tajnego bractwa, które wypracowało swoje obrzędy obcowania z umarłymi. Mówił o niemożności odcięcia się poety od historii, a tym samym o jej zaangażowaniu – wiersze mają być nie tylko zbiorem pięknych słów, ale przede wszystkim mają mówić prawdę, nawet w obliczu terroru. Nie był zwolennikiem tzw. „czystej sztuki”, twierdził, że poezja, która nie pochyla się nad ludzkim cierpieniem, nie jest prawdziwa. Głęboko wierzył, że poezja może ocalać.

5. „Cokolwiek pomyślelibyśmy o tym świecie – jest on zadziwiający”.

Ostatni w dwudziestym stuleciu Nobel dla polskiej literatury

Czwartą polską noblistką była Wisława Szymborska, poetka, której wiersze cechują się ironią, precyzją językową i głęboką refleksją nad codziennością. Akademia Szwedzka uzasadniła wybór, mówiąc o „poezji, która z ironiczną precyzją pozwala historycznemu i biologicznemu kontekstowi ujawnić się we fragmentach ludzkiej rzeczywistości”. Szymborska miała dar ubierania najgłębszych prawd w proste słowa, a jednocześnie pozostawała skromna i autoironiczna.

Przemówienie noblowskie Wisławy Szymborskiej ujawniło wiele cech charakterystycznych także dla jej poezji – było ironiczne, zabawne, ale też przepełnione pokorą i głęboką refleksją. Poetka skupiła się m.in. na dwóch, najważniejszych jej zdaniem słowach: *nie wiem*:

Dlatego tak wysoko sobie cenię dwa małe słowa: *nie wiem*. Małe, ale mocno uskrzydłone. Rozszerzające nam życie na obszary, które mieszczą się w nas samych i obszary, w których zawieszona jest nasza nikła Ziemia. Gdyby Izaak Newton nie powiedział sobie *nie wiem*, jabłka w ogródku mogłyby spadać na jego oczach jak grad, a on w najlepszym razie schylałby się po nie i zjadał z apetytem. Gdyby moja rodaczka Maria Skłodowska-Curie nie powiedziała sobie *nie wiem*, zostałyby pewnie nauczycielką chemii na pensji dla pańienek z dobrych domów, i na tej skądinąd zacnej pracy upłynęłoby jej życie. Ale powtarzała sobie *nie wiem* i te właśnie słowa przywiodły ją, i to dwukrotnie, do Sztokholmu, gdzie ludzi o duchu niespokojnym i wiecznie poszukującym nagradza się Nagrodą Nobla.

Poeta również, jeśli jest prawdziwym poetą, musi ciągle powtarzać sobie *nie wiem*. Każdym utworem próbuje na to odpowiedzieć, ale kiedy tylko postawi kropkę, już ogarnia go wahanie, już zaczyna sobie zdawać sprawę, że jest to odpowiedź tymczasowa i absolutnie niewystarczająca. Więc próbuje jeszcze raz i jeszcze raz, a potem te kolejne dowody jego niezadowolenia z siebie historycy literatury zepną wielkim spinaczem i nazywać będą „dorobkiem”... (Szymborska 1996).

Szymborska pokazała, że poezja nie musi być patetyczna, żeby dotyczyć rzeczy ważnych. Odżegnywała się od koncepcji natchnionego wieszczą, twierdząc, że współczesny poeta powinien być człowiekiem uważnie obserwującym otaczający go świat. Istotę poezji widziała w umiejętności zadawania celnych pytań (także o rzeczy pozornie błahe) oraz pokazywaniu niewyraźnego.

6. „Świat jest stworzony ze słów”. Nobel dla Olgi Tokarczuk

W 2018 r. literacką Nagrodę Nobla otrzymała Olga Tokarczuk. Szwedzka Akademia, uzasadniając swój wybór, wskazała na „narracyjną wyobraźnię, która z encyklopedyczną pasją przekracza granice jako formę życia”. Powieści Tokarczuk łączą mistycyzm, historię i refleksję filozoficzną. Pisarka tworzy świat, w którym granice między rzeczywistością a mitem, między człowiekiem a naturą ulegają zatarciu.

Fikcja straciła zaufanie czytelników, odkąd kłamstwo stało się niebezpieczną bronią masowego rażenia, nawet jeśli wciąż pozostaje prymitywnym narzędziem. Nader często spotykam się z tym pełnym niedowierzania pytaniem: „Czy to prawda, co pani napisała?” Za każdym razem mam wtedy wrażenie, że wieszczy ono koniec literatury.

To niewinne z punktu widzenia czytelnika pytanie, dla pisarskich uszu brzmi naprawdę apokaliptycznie. Cóż mam odpowiedzieć? Jak wytłumaczyć ontologiczny status Hansa Castorpa, Anny Kareniny czy Misia Puchatka?

Uważam tego typu czytelniczą ciekawość za cywilizacyjny regres. To upośledzenie umiejętności wielowymiarowego (konkretnego, historycznego, ale i symbolicznego, i mitycznego) uczestniczenia w łańcuchu wydarzeń zwanym naszym życiem. Życie tworzą wydarzenia, lecz dopiero wtedy, gdy potrafimy je zinterpretować, próbować zrozumieć i nadać im sens, zamieniają się one w doświadczenie. Wydarzenia są faktami, ale doświadczenie jest czymś niewyraźnie innym. To ono, nie zaś wydarzenie, jest materią naszego życia. Doświadczenie jest faktem poddanym interpretacji i umieszczonym w pamięci. Odwołuje się także do pewnej podstawy, jaką mamy w umyśle, do głębokiej struktury znaczeń, na której potrafimy rozpiąć nasze własne życie i przyjrzeć mu się dokładnie (Tokarczuk 2018).

Podczas przemówienia noblowskiego pisarka wygłosiła swoisty manifest na rzecz literatury zaangażowanej. Próbowała wytłumaczyć ideę „czułego narratora”, którego opowieść powinna być nie tylko empatyczna, ale także wielogłosowa i otwarta na różne perspektywy. Tokarczuk doceniła wartość słowa, mówiąc, że jeśli coś się wydarzyło, ale nie zostało opowiedziane – umiera. Jej zdaniem literatura powinna budować mosty między ludźmi, kulturami i wartościami; być zbudowana „na czułości wobec każdego innego bytu”. Laureatka krytycznie odniosła się do współczesnego kryzysu wyobraźni i rozpadu więzi społecznych. Akcentowała myślenie proekologiczne, mówiąc o konieczności nowej etyki wobec natury.

7. Recepcja

Recepcja twórczości polskich noblistów we Włoszech jest zjawiskiem niezmiernie interesującym. Na zainteresowanie dziełami Sienkiewicza, Reymonta, Miłosza, Szymborskiej i Tokarczuk wpływało wiele czynników, wśród których przyznanie najbardziej prestiżowej nagrody literackiej pełniło funkcję katalizatora.

Recepcja twórczości Henryka Sienkiewicza we Włoszech była opóźniona i skomplikowana, głównie z powodu nikłego zainteresowania włoskiej publiczności polską literaturą. W XIX w. Włosi darzyli Polaków sympatią za ich historię, ale nie znali najwybitniejszych dzieł (wyjątek stanowił Adam Mickiewicz, którego nazwisko było znane Włochom). Brakowało tłumaczy, znajomości języka polskiego i instytucjonalnego wsparcia.

Pierwsze przekłady dzieł Sienkiewicza ukazały się w latach 80. XIX w., często pośrednio (np. były to tłumaczenia z francuskiego lub nawet z volapüku). Najważniejszym propagatorem Sienkiewicza był Domenico Ciampoli, pionier slawistyki, który tłumaczył nowele i powieści, opatrzone wstępami. Tłumacz postrzegał Sienkiewicza przez pryzmat literatury rosyjskiej, zestawiając go z Tołstojem czy Turgieniewem. Co ciekawe, tłumacze chętnie sięgali po utwory o tematyce współczesnej, powieści historyczne – mocno osadzone w lokalnym kontekście – nie cieszyły się zainteresowaniem.

Mimo entuzjazmu Ciampolego, podejmowane przez niego wysiłki nie przyniosły większego oddźwięku – zarówno czytelnicy, jak i krytycy pozostawali obojętni. Dopiero światowy sukces *Quo vadis* w 1898 r. zmienił sytuację i przyciągnął uwagę Włochów do twórczości Sienkiewicza. Ciampoli, pomijany wówczas przez krytykę, wyrażał gorycz, że jego wcześniejsze prace translatorskie pozostały niezauważone.

Sukces *Quo vadis* we Włoszech był niekwestionowany (Woźniak, Biernacka-Licznar 2020). Do 1914 r. powieść wydano 78 razy w kilkunastu różnych tłumaczeniach. Nawet nieliczne głosy krytyki, zarzucające pisarzowi merytoryczne błędy (Sienkiewicz 1896: 3), nie zdołały zatrzymać triumfalnego pochodu powieści o pierwszych chrześcijanach. O popularności utworu świadczy nie tylko duża liczba anegdot (m.in.: o włoskim tramwajarzu, który rozpoznał pisarza, ponieważ znał jego twarz z ryciny zamieszczonej w jednym z popularnych wydań powieści, o pociągu, w którym większość pasażerów umilała sobie podróż lekturą *Quo vadis*), ale także jego obecność na płaszczyźnie pozaliterackiej. Bohaterowie i plenery powieści pojawiały się na pocztówkach, kalendarzach; imiona literackich bohaterów nadawano łodziom, elementom odzieży, restauracjom, hotelom itp.

Sukces Sienkiewicza powtórzyła dopiero Wisława Szymborska. Dzieła Reymonta i Miłosza nie spotkały się z aż tak entuzjastycznym przyjęciem przez włoskich czytelników. Twórczość autora *Zniewolonego umysłu* nie była drukowana w największych, komercyjnych wydawnictwach, co mogło wpłynąć na mniejszą dostępność jego dzieł. W jednym z wywiadów dyrektor Instytutu Polskiego w Rzymie Jarosław Mikołajewski podkreślił, że Czesław Miłosz jest „pisarzem we Włoszech wydawanym, podziwianym i czytanim przez wybitnych intelektualistów”. O docenieniu poezji noblisty świadczy fakt przyznania mu tytułu doktora *honoris causa* przez uniwersytety w Rzymie i Bolonii, a także cieszące się popularnością spotkania poświęcone jego twórczości (jak np. trzydniowy Festiwal Czesława Miłosza w 2011 r. podczas włoskich obchodów Roku Miłosza).

Obecnie Wisława Szymborska jest uznawana za najpopularniejszą poetkę we Włoszech, biorąc pod uwagę także pisarzy rodzimych. Nim na Półwyspie Apenińskim narodził się „szymborsizm” (Marinelli 2013: 6–17), poezja noblistki, choć tłumaczona na język włoski, nie była powszechnie znana. Przyznanie pisarce Nagrody Nobla w 1996 r. było dla Włochów zaskoczeniem, pisano o laureatce „niemal nieznaną kulturze światowej” (Marinelli 2013: 7). Za sukcesem poezji Szymborskiej stał Pietro Marchesani – doskonały tłumacz i przyjaciel, który przełożył na język włoski wszystkie wiersze poetki. Wyjątek stanowi ostatni zbiór, wydany po śmierci tłumacza. Podobnie jak blisko sto lat wcześniej twórczość Sienkiewicza, tak i poezja Szymborskiej przeniknęła do kultury masowej. Warto wspomnieć np. o modzie na personalizowane bransoletki z cytataми z poezji noblistki, zapoczątkowanej przez ministkę Elę Fornero, która nosiła ozdobę z cytatem z *Portretu kobiecego*. Twórczość Szymborskiej inspirowała włoskich artystów, reprezentujących różne dziedziny sztuki – muzyków, filmowców, ale przede wszystkim pisarzy. O popularności polskiej poetki świadczy opublikowana w 2015 r. powieść graficzna Alice Milani *Wisława Szymborska. Tak się zdarzyło, że jestem*, utrzymująca się na wysokim poziomie sprzedaż tomików poezji, a także liczne spotkania jej poświęcone (np. wystawa kolaży w Genui, Bolonii i Mediolanie, „Szymborska Festiwal” 2023).

Oldze Tokarczuk popularność we Włoszech przyniósł przekład powieści *Prawiek i inne czasy* opublikowany w 1999 r. Od tego czasu zainteresowanie pisarką utrzymuje się na stałym poziomie, a każda kolejna powieść jest entuzjastycznie przyjmowana. Włoski pisarz Francesco Cataluccio twierdzi, że twórczość Tokarczuk to uniwersalne przesłanie, zrozumiałe także dla jego rodaków, a powieść *Bieguni* „niesie powiew nowości, także w porównaniu z literaturą włoską” (Wysocka 2019).

8. Podsumowanie

Wydawałoby się, że polskich pisarzy uhonorowanych literacką Nagrodą Nobla różni niemal wszystko, ale bez trudu można znaleźć w ich twórczości elementy wspólne – zakorzenienie w polskiej historii i tradycji, uniwersalizm (pomimo wyraźnych akcentów lokalnych), zaangażowanie w problemy społeczne i etyczne. Dla Sienkiewicza, Reymonta, Miłosza, Szymborskiej i Tokarczuk literatura stała się przede wszystkim sposobem wyrażania siebie.

Bibliografia

- Bąkała K., 2015, *„Chciałem odbudować polską duszę: w hołdzie Władysławowi Reymontowi, pierwszemu Nobliście Niepodległej Polski, Wystawa w Muzeum Niepodległości w Warszawie*, Warszawa: Wydawnictwo Muzeum Niepodległości w Warszawie.
- Biernacka-Licznar K., [online], *„Quo vadis” Henryka Sienkiewicza na włoskim rynku wydawniczymi*, <https://nplp.pl/artukul/quo-vadis-henryka-sienkiewicza-na-wloskim-rynku-wydawniczym/> (dostęp 25.09.2025).
- Bikont A., Szczesna J., 2023, *Pamiętkowe rupiecie: biografia Wisławy Szymborskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Agora.
- Czerwiński I., 1981, *Czesław Miłosz – laureat literackiej Nagrody Nobla. Katalog wystawy 21.I–28.II 1981*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Dębicki Z., 1925, *Wł. St. Reymont: laureat nobla*, Warszawa: Nakładem Geberthnera i Wolffa.
- Faron B., 2008, *Wokół polskich Nobli literackich*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica III”, t. 51, s. 54–76.
- Gmitruk J., 2023, *Władysław Stanisław Reymont – pierwszy noblista niepodległej Polski, mazowszanin, obywatel świata: przesłania obywatelska i nowoczesny patriotyzm w działaniu i twórczości Reymonta. Katalog wystawy z Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego*, Warszawa: Wydawnictwo Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego.
- Grzesiak-Witek D., 2008, *Wokół literackiej Nagrody Nobla dla Czesława Miłosza*, Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Henryk Sienkiewicz*, <https://www.bn.org.pl/aktualnosci/479-henryk-sienkiewicz.html> (dostęp: 8.07.2025).
- Hudon E., 1981, *Miłosz w kraju. Echa Nobla*, Gdańsk – Warszawa: Wydawnictwo BIPS.
- Huppenthal J., 1981, *Czesław Miłosz: laureat Nobla w dziedzinie literatury: 1980*, Toruń: Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Książnica Miejska im. M. Kopernika w Toruniu.
- Kajtoch W., 2021, *Wykład wykładu: rzecz o mowie noblowskiej Olgi Tokarczuk*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Koc B., 2007, *Kronika życia i twórczości Władysława Stanisława Reymonta*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Konieczny J., 1998, *O przemówieniach H. Sienkiewicza*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne”, z. 44, *Filologia Polska* 19, s. 5–13.
- Kopka B., 2007, *Operacja „Poeta”: Służba Bezpieczeństwa na tropach Czesława Miłosza*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

- Koralewska E., 2015, *Władysław Stanisław Reymont – pierwszy noblista Niepodległej*, Warszawa: Wydawnictwo MHPRL.
- Lebioda D.T., 2000, *Polscy nobliści literaccy: materiały konferencji naukowej*, Bydgoszcz: Wyższa Szkoła Pedagogiczna.
- Lewandowski T., Maciejewski W. (red.), 2006, *Henryk Sienkiewicz. W stulecie nagrody Nobla*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- Ludorowski L., 1999, *Sienkiewicz – Nobel 1905*, Lublin: Wydawnictwo Muzyczne POLIHYMNIA.
- Ludorowski L., 2015, *Noblowski triumf Sienkiewicza*, Lublin: Wydawnictwo Muzyczne POLIHYMNIA.
- Ludorowski L., 2018, *Sztokholmska mowa Henryka Sienkiewicza: tłumaczenia. Henrici Sienkiewicz oratio Stockholmiensis: translations*, Lublin: Wydawnictwo Muzyczne POLIHYMNIA.
- Marinelli L., 2013, *Jarmark cudów, czyli Szymborska (i szymborksizm) we Włoszech*, przekł. M. Woźniak, „Nowa Dekada Krakowska”, z. 4–5, s. 6–17.
- Miłosz Cz., 1980, *Odczyt z okazji otrzymania Nagrody Nobla*, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1980/milosz/25508-czeslaw-milosz-nobel-lecture-1980/> (dostęp: 8.07.2025).
- Miłosz Cz., 2003, *Autoportret przekorny*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Miłosz Cz., Fiut A., 2011, *Autoportret przekorny. Rozmowy*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Nobel Prize, <https://www.nobelprize.org> (dostęp: 2.11.2025).
- Oracki T., 2007, *Blaski i cienie sztokholmskich laurów: wokół literackich Nagród Nobla 1901–2000*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Pieńkowska M.D., 2006, *Nobilitacje: Sienkiewicz, Reymont, Miłosz, Szymborska. Wystawa pod honorowym patronatem Ambasady Królestwa Szwecji, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie 11 października 2005 – 31 stycznia 2006*, Warszawa: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.
- Pietrych K., 2024, *Szymborska. Szkice do portretu*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Plata T., 2024, *Czułość nas rozszarpie: Olga Tokarczuk i współczesne przygody nierozumu*, Kraków: Znak.
- Pokora-Kalinowska M., 2016, *Geniusz, smak i co jeszcze? Polskie noble literackie*, Warszawa: [nakład autorski].
- Rurawski J., 2000, *Władysława Reymonta droga do Nobla*, Kielce: Agencja Wydawnicza GENS.
- Sienkiewicz H., 1896, [List do „Słowa” w sprawie „Quo vadis”], <https://henryk-sienkiewicz.ovh/14/066.html> (dostęp: 22.09.2025).
- Surzyńska-Błaszczyk A., Sokołowska-Hurnowicz B. (red.), 2015, *100 lecie przyznania Henrykowi Sienkiewiczowi literackiej Nagrody Nobla: materiały z sesji zorganizowanej przez Muzeum Literackie Henryka Sienkiewicza w Poznaniu*, Poznań: Biblioteka Raczyńskich.
- Sztachelska J., 2004, *Retoryka przemówień polskich noblistów*, [w:] J. Sztachelska, Maciejewski, E. Dąbrowicz (red.), *Teatr wymowy. Formy i przemiany retoryki użytkowej*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, s. 461–475.

- Szyborska W., 1996, *Odczyt noblowski 1996. Poeta i świat*, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1996/szyborska/25586-wislawa-szyborska-odczyt-noblowski-1996/> (dostęp: 2.11.2025).
- Światłowska A., 2024, *Wisława Szyborska we Włoszech. Studium przypadku literackiego sukcesu*, „Acta Neophilologica”, nr 2, s. 74–84. <https://doi.org/10.31648/an.10557>
- Tokarczuk O., 2018, *Przemowa noblowska*, <https://www.nobelprize.org/uploads/2019/12/tokarczuk-lecture-polish.pdf> (dostęp: 8.07.2025).
- Wędkiewicz S., 1925, „*Chłopi*” Reymonta w Szwecji: dookoła literackiej Nagrody Nobla z 1924 r., Kraków: nakł. Krakowskiej Spółki Wydawniczej.
- Włochy. Festiwal Czesława Miłosza w Wenecji, <https://encyklopediateatru.pl/artysty/114790/wlochy-festiwal-czeslawa-milosza-w-wenecji> (dostęp: 25.09.2025).
- Woźniak M., Biernacka-Licznar K., Rybicki J., 2020, *120 lat recepcji „Quo vadis” we Włoszech*, Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Wysocka S., 2019, *Włoski znawca literatury polskiej: uniwersalne znaczenie księzek Olgi Tokarczuk*, <https://dzieje.pl/aktualnosci/wloski-znawca-literatury-polskiej-uniwersalne-znaczenie-ksiazek-olgi-tokarczuk> (dostęp: 25.09.2025).
- Zielińska A., 2021, *Nobliści. Od inspiracji do dydaktyki*, Lublin: Norbertinum.
- Żak S., 1988, *Polscy pisarze nobliści*, Kielce: Wydawnictwo Jedność.
- Żak S., 2001, *Polscy nobliści*, Kielce: Wydawnictwo Jedność.

■ **Karolina Kolodziej**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0003-3122-1108>
■ karolina.kolodziej@uni.lodz.pl
■

“E può anche succedere che, lasciandosi alle spalle i libri come con la propria pelle fa il serpente, per fuggire da ciò che si è fatto in passato, si ottenga il Premio Nobel”¹, Czesław Miłosz. I vincitori polacchi del Premio Nobel

1. Introduzione – 2. “Tutti i premi del mondo competono per questo premio nelle persone dei loro poeti e scrittori” – Henryk Sienkiewicz – 3. Il primo Nobel per la letteratura nella Polonia indipendente – 4. Questa corona mi cade sulle orecchie, è troppo grande... – Premio Nobel a Czesław Miłosz – 5. “Qualunque cosa pensiamo di questo mondo, è sorprendente”. L’ultimo premio Nobel per la letteratura polacca del XX secolo – 6. “Il mondo è fatto di parole”. Nobel per Olga Tokarczuk – 7. Ricezione – 8. Conclusione

1. Introduzione

Wisława Szymborska, insignita del Premio Nobel nel 1996, ha iniziato il suo discorso alla cerimonia di consegna dei Premi Nobel con la famosa frase: “Si dice che nel discorso la prima frase sia sempre la più difficile”.

Il Premio Nobel per la letteratura non è solo un riconoscimento del talento letterario, ma anche della capacità di descrivere il mondo in modo tale da toccare le coscienze e la sensibilità dei lettori, indipendentemente dalla loro provenienza geografica e dalla lingua che parlano. Pertanto, quando si parla del Nobel per la letteratura, è necessario ricordare l’enorme ruolo che i traduttori svolgono nel processo di assegnazione del premio, consentendo ai membri dell’Accademia di Svezia di conoscere le opere della letteratura mondiale.

La Polonia può vantare cinque vincitori di questo prestigioso premio. Ciascuno dei vincitori rappresenta uno stile diverso, una generazione diversa, esperienze storiche diverse...

Finora il Nobel per la letteratura è stato assegnato 117 volte. Gli scrittori che, nel mondo, hanno vinto il premio più spesso sono i francesi (16 volte). Al secondo posto si trovano gli scrittori americani e inglesi, che hanno vinto 13 premi. Al terzo posto, con otto premi, si

¹ Cz. Miłosz, 1980, *Odczyt z okazji otrzymania Nagrody Nobla*, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1980/milosz/25508-czeslaw-milosz-nobel-lecture-1980/> (accesso: 8.07.2025).

trovano gli svedesi e i tedeschi. Al posto più vicino al podio si trovano la letteratura italiana e quella spagnola, che hanno ottenuto sei premi ciascuna. Al quinto posto si trovano la Polonia e la Russia, entrambi i paesi hanno ricevuto cinque premi Nobel per la letteratura.

2. “Tutti i premi del mondo competono per questo premio nelle persone dei loro poeti e scrittori”² – Henryk Sienkiewicz

Il primo vincitore polacco del Premio Nobel per la letteratura è stato Henryk Sienkiewicz, autore, tra l'altro, della trilogia storica (*Col ferro e col fuoco*, *Il diluvio*, *Il signor Włodzowski*) e dei romanzi *I cavalieri della croce* e *Quo vadis*. Nella motivazione sono stati sottolineati i suoi “meriti eccezionali come autore di epopee di particolare importanza per la storia della nazione” e “gli straordinari risultati nel campo dell'epica e il genio raro che ha incarnato lo spirito della nazione”. Nei tempi difficili delle cosiddette spartizioni, Sienkiewicz con la sua opera rincuorava i polacchi e rafforzava il senso di identità nazionale.

Lo scrittore era uno dei principali candidati al premio già dalla sua prima edizione, nel 1901. Durante la prima riunione dei membri dell'Accademia, tenutasi il 19 ottobre 1900, si discusse dell'opera di venticinque scrittori di diverse nazionalità. Hans Hildebrand, uno dei membri dell'Accademia, propose allora Henryk Sienkiewicz. Da allora, il nome dell'autore della “Trilogia” appariva ogni anno tra i principali candidati a questo prestigioso premio. La candidatura di Sienkiewicz fu riproposta, probabilmente nello stesso anno, dal professore dell'Università Jagellonica Stanisław Tarnowski, ignaro che gli svedesi nel frattempo lo avessero già fatto.

Nel 1904 nella lista dei candidati al premio Nobel apparve il nome di Eliza Orzeszkowa, autrice di *Nad Niemnem* [Sul Niemen] e *Cham* [Il contadino]. La candidatura della scrittrice fu avanzata dal professore dell'Università di Berlino Aleksander Brückner.

I membri dell'accademia conoscevano già allora le opere tradotte di Sienkiewicz e avevano un'opinione ben definita sulla sua produzione letteraria (nei documenti conservati, citati dai membri dell'Accademia nel 1902, si trova un riferimento al «geniale polacco Sienkiewicz»). Conoscevano invece in secondo luogo l'opera di Orzeszkowa, ma anche la sua opera ottenne il loro riconoscimento. I membri dell'accademia sottolinearono che l'opera di Sienkiewicz era incentrata sulla rappresentazione della polonità, mentre quella di Orzeszkowa sull'approfondimento dell'essenza dell'umanità. Nel 1905, oltre alla candidatura dell'autore di *Bez dogmatu* [Senza dogma], furono presi in considerazione anche Lev Tolstoj, Rudyard Kipling, Giosuè Carducci ed Eliza Orzeszkowa. Fu persino avanzata la proposta di dividere il premio tra gli scrittori polacchi, ma si ritenne che ciò fosse in contrasto con l'idea del fondatore del premio. La candidatura di Orzeszkowa fu riproposta, ancora una volta senza successo, un anno prima della morte dell'autrice di *Nad Niemnem*, nel 1909.

Il 10 dicembre 1905 l'autore di *Quo vadis* ricevette dal re di Svezia una medaglia d'oro, un diploma commemorativo e 70 mila rubli. Alla cerimonia era accompagnato da Bronisław Kozakiewicz, traduttore delle opere di Sienkiewicz in francese. Henryk Sienkiewicz tenne un appassionato discorso, sottolineando la difficile situazione della Polonia:

² Henryk Sienkiewicz, <https://www.bn.org.pl/aktualnosci/479-henryk-sienkiewicz.html> (accesso: 8.07.2025).

Tuttavia, questo onore, prezioso per tutti noi, quanto più prezioso deve essere per un figlio della Polonia!... È stata dichiarata morta, ed ecco una delle mille prove che è viva!... È stata dichiarata incapace di pensare e di lavorare, ed ecco la prova che agisce!...

È stata dichiarata conquistata, ed ecco una nuova prova che sa vincere!

A chi non vengono in mente le parole di Galileo: “E pur si muove!”, se davanti al mondo intero è riconosciuta la potenza del suo lavoro e una delle sue opere è stata coronata dal successo (Sztachelska 2024: 471).

3. Il primo Nobel per la letteratura nella Polonia indipendente

Quasi vent'anni dopo, nel 1924, la Polonia ottenne nuovamente il premio nel campo della letteratura. Fu assegnato a Władysław Stanisław Reymont, anche se il suo percorso verso il Parnaso letterario non fu facile. All'ultimo momento superò concorrenti del calibro di Tomasz Mann e Maksym Gorki. Tuttavia, dal punto di vista dello Stato indipendente, era più importante la rivalità di Reymont con il suo connazionale Stefan Żeromski. Secondo i critici stranieri, inizialmente l'autore di *Przedwiośnie* [Preannuncio della primavera] sembrava il candidato più valido al premio, anche se la candidatura di Reymont era già stata presentata nel 1918 (anno in cui la Polonia ottenne l'indipendenza). Vale la pena sottolineare che i polacchi consideravano Żeromski uno dei leader morali del giovane Stato polacco, riconoscendo l'importanza della sua voce nella discussione sulla forma di governo che si sarebbe dovuta adottare. Secondo alcuni storici della letteratura, le possibilità dell'autore di *Szyfowe prace* [I lavori di Sisifo] diminuirono notevolmente dopo la pubblicazione di *Wiatr od morza* [Vento dal mare] (1922), un romanzo considerato antitedesco dalla critica occidentale. Tuttavia la decisione di assegnare il Premio Nobel a Władysław Stanisław Reymont fu determinata principalmente da ragioni di natura letteraria. La problematica trattata da Żeromski, così vicina ai polacchi e così in sintonia con l'anima nazionale, conferivano alla sua opera un carattere locale, che non poteva competere con il significato universale della tetralogia di Reymont intitolata *Chłopi* [I contadini]. L'Accademia decise di assegnare il premio a Reymont, che fu onorato per la sua opera monumentale che descriveva la vita di campagna, ricca di valori universali e personaggi archetipici. Il romanzo in quattro volumi fu apprezzato per il suo “quadro epico della vita della popolazione rurale”. Il racconto della vita dei contadini era espressione di una profonda comprensione del ciclo della vita e del rapporto dell'uomo con la natura.

Malato e ormai alla fine della sua vita, lo scrittore non riuscì a godersi il premio. In una lettera all'amico Alfred Wysocki scrisse:

Che orrore! Il premio Nobel, i soldi, la fama mondiale e un uomo che non riesce a spogliarsi senza grande fatica. È una vera ironia della vita. Beffarda e davvero diabolica (Koc 2007: 731).

Reymont, a causa delle sue precarie condizioni di salute, non ritirò il premio di persona, ma in una lettera all'Accademia scrisse: “*I contadini* non sono solo una storia sulla campagna, sono la storia di un uomo che, sebbene legato alla terra, porta in sé la stessa anima di un cittadino, di un poeta o di un filosofo”.

4. Questa corona mi cade sulle orecchie, è troppo grande... – Premio Nobel a Czesław Miłosz

La Polonia ha dovuto attendere diversi decenni per il premio successivo. Dopo una lunga pausa, il terzo Premio Nobel è stato assegnato a Czesław Miłosz, poeta, saggista e traduttore, che per molti anni ha vissuto in esilio. Nella motivazione del premio, l'Accademia Svedese ha sottolineato che Miłosz lo ha ricevuto per “il suo tentativo senza compromessi di mostrare il destino umano in un mondo pieno di violenza e oppressione”. La sua opera costituisce una profonda riflessione sulla storia del XX secolo, sulla condizione umana e sulla responsabilità dell'intellettuale in un mondo pieno di male.

Poiché le opere di Miłosz venivano pubblicate solo in seconda circolazione (quindi in via non ufficiale), la sua produzione non era ben nota ai lettori polacchi. D'altra parte, l'autore era boicottato dagli ambienti emigranti che lo accusavano di aver accettato dopo la guerra un incarico diplomatico presso il governo comunista polacco negli Stati Uniti e a Parigi in qualità di addetto culturale. Nel 1951 Miłosz chiese asilo politico in Francia e nel 1960 si trasferì negli Stati Uniti, dove insegnò letteratura slava all'Università della California a Berkeley e ad Harvard.

Quanto fosse scomoda per il regime comunista l'opera di Miłosz e quanta preoccupazione suscitasse la possibilità che gli venisse assegnato il Premio Nobel per la letteratura è testimoniato dalla corrispondenza interna dei servizi segreti polacchi dell'agosto 1980.

Nel motivare l'assegnazione del massimo riconoscimento nel campo della letteratura al poeta polacco, l'Accademia ha sottolineato la sua “introspezione senza compromessi nel rivelare la vulnerabilità dell'uomo in un mondo pieno di conflitti violenti”.

Anni dopo, lo scrittore descrisse così quel momento in *Autoportret przekorny* [Autoritratto contraddittorio]:

Quando ho ricevuto il Premio Nobel, ho perso completamente il controllo e mi sono strappato i capelli scoprendo chi ero agli occhi degli altri. Mi sono sempre considerato, ad esempio, un poeta piuttosto ermetico, destinato a un pubblico ristretto. E cosa succede quando un poeta di questo tipo diventa famoso, famoso, quando diventa una sorta di Jan Kiepura, tenore o star del calcio? Naturalmente, si crea un malinteso fondamentale” (Miłosz, Fiut 2011: 347).

Durante il discorso, Miłosz ha reso omaggio alle generazioni che lo hanno preceduto e agli artisti che hanno plasmato la sua scrittura:

Ogni poeta dipende dalle generazioni che hanno scritto nella sua lingua materna, eredita gli stili e le forme elaborati da coloro che hanno vissuto prima di lui. Allo stesso tempo, però, sente che questi antichi modi di esprimersi non sono adatti alla sua esperienza personale. Adattandosi, sente dentro di sé una voce che lo mette in guardia dalla maschera e dal travestimento. Ribellandosi, cade a sua volta nella dipendenza dai suoi coetanei, dai vari correnti d'avanguardia. Purtroppo, basta che pubblichi il suo primo volume di poesie per essere già catturato (Miłosz 1980).

Ha aggiunto che la letteratura polacca è poco conosciuta nel mondo perché è “quasi intraducibile”, che è una sorta di confraternita segreta che ha elaborato i propri riti di comunione con i defunti. Ha parlato dell'impossibilità per il poeta di separarsi dalla storia e quindi del suo coinvolgimento: le poesie non devono essere solo una raccolta di belle parole,

ma soprattutto devono dire la verità, anche di fronte al terrore. Non era un sostenitore della cosiddetta “arte pura”, sosteneva che la poesia che non si china sulla sofferenza umana non è vera. Credeva profondamente che la poesia potesse salvare.

È passata alla storia la famosa foto del premio Nobel con Stefan Kisielewski, in cui i due uomini fanno delle grottesche smorfie alla Gombrowicz.

5. “Qualunque cosa pensiamo di questo mondo, è sorprendente”. L'ultimo premio Nobel per la letteratura polacca del XX secolo

La quarta vincitrice polacca del Premio Nobel è stata Wisława Szymborska, poetessa le cui opere sono caratterizzate da ironia, precisione linguistica e profonda riflessione sulla quotidianità. L'Accademia svedese ha motivato la sua scelta parlando di “poesia che con ironica precisione permette al contesto storico e biologico di venire alla luce in frammenti di realtà umana”. Szymborska aveva il dono di vestire le verità più profonde con parole semplici, pur rimanendo modesta e autoironica.

Il discorso di Wisława Szymborska alla cerimonia di consegna del premio Nobel ha rivelato molte caratteristiche tipiche anche della sua poesia: era ironica, divertente, ma allo stesso tempo piena di umiltà e profonda riflessione. La poetessa si è concentrata, tra l'altro, su due parole che riteneva fondamentali – “non so”:

Ecco perché apprezzo così tanto due piccole parole: “non so”. Piccole, ma con grandi ali. Che ampliano la nostra vita a territori che si trovano dentro di noi e a territori in cui è sospesa la nostra fragile Terra. Se Isaac Newton non si fosse detto “non lo so”, le mele nel giardino avrebbero potuto cadere davanti ai suoi occhi come grandine, e lui, nella migliore delle ipotesi, si sarebbe chinato per raccogliergle e le avrebbe mangiate con appetito. Se la mia connazionale Maria Skłodowska-Curie non si fosse detta “non lo so”, sarebbe probabilmente diventata insegnante di chimica con uno stipendio da signorina di buona famiglia, e la sua vita sarebbe trascorsa in questo lavoro, peraltro rispettabile. Ma lei continuava a ripetersi “non lo so” e proprio queste parole l'hanno portata, per ben due volte, a Stoccolma, dove le persone dallo spirito inquieto e perennemente alla ricerca vengono premiate con il Premio Nobel.

Anche il poeta, se è un vero poeta, deve ripetere continuamente a se stesso “non lo so”. Con ogni opera cerca di rispondere a questa domanda, ma non appena mette il punto, è già preso dall'esitazione, comincia già a rendersi conto che si tratta di una risposta provvisoria e assolutamente insufficiente. Quindi ci riprova ancora e ancora, e poi questi ulteriori segni della sua insoddisfazione di sé vengono raccolti dagli storici della letteratura con una grande graffetta e chiamati “opera”... (Szymborska 1996).

Szymborska ha dimostrato che la poesia non deve essere patetica per toccare temi importanti. Ha rinnegato il concetto di vate ispirato, sostenendo che il poeta contemporaneo dovrebbe essere una persona che osserva attentamente il mondo che lo circonda. Vedeva l'essenza della poesia non nella capacità di porre domande pertinenti (anche su cose apparentemente banali) e di mostrare l'inesprimibile.

6. “Il mondo è fatto di parole”. Nobel per Olga Tokarczuk

Nel 2018 il Premio Nobel per la letteratura è stato assegnato a Olga Tokarczuk. Nella motivazione della sua scelta, l'Accademia svedese ha sottolineato “un’immaginazione narrativa che con passione enciclopedica rappresenta l’attraversamento dei confini come forma di vita”. I suoi romanzi combinano misticismo, storia e riflessione filosofica. La Tokarczuk crea un mondo in cui i confini tra realtà e mito, tra uomo e natura, si confondono.

La finzione ha perso la fiducia dei lettori da quando la menzogna è diventata un’arma di distruzione di massa pericolosa, anche se rimane uno strumento primitivo. Molto spesso mi capita di sentire questa domanda incredula: «È vero quello che ha scritto?». Ogni volta ho l’impressione che essa preannunci la fine della letteratura.

È una domanda innocente dal punto di vista del lettore, ma alle orecchie di uno scrittore suona davvero apocalittica. Cosa posso rispondere? Come spiegare lo status ontologico di Hans Castorp, Anna Karenina o Winnie the Pooh?

Considero questo tipo di curiosità del lettore un regresso civile. È una disabilità della capacità di partecipare in modo multidimensionale (concreto, storico, ma anche simbolico e mitico) alla catena di eventi chiamata vita. La vita è fatta di eventi, ma solo quando siamo in grado di interpretarli, cercare di comprenderli e dar loro un senso, essi si trasformano in esperienza. Gli eventi sono fatti, ma l’esperienza è qualcosa di indicibilmente diverso. È essa, e non l’evento, la materia della nostra vita. L’esperienza è un fatto soggetto a interpretazione e conservato nella memoria. Si riferisce anche a una certa base che abbiamo nella mente, a una profonda struttura di significati su cui possiamo distendere la nostra vita e osservarla attentamente (Tokarczuk 2018).

Durante il discorso per il premio Nobel, la scrittrice ha pronunciato una sorta di manifesto a favore della letteratura impegnata. Ha cercato di spiegare l’idea del “narratore sensibile”, la cui storia dovrebbe essere non solo empatica, ma anche polifonica e aperta a diverse prospettive. La Tokarczuk ha apprezzato il valore della parola, affermando che se qualcosa è accaduto ma non è stato raccontato, muore. Secondo lei la letteratura dovrebbe costruire ponti tra persone, culture e valori; essere costruita “sulla sensibilità verso ogni altro essere”. La vincitrice ha criticato la crisi contemporanea dell’immaginazione e il deterioramento dei legami sociali. Ha accentuato l’importanza del pensiero proecologico, parlando della necessità di una nuova etica nei confronti della natura.

6. Ricezione

La ricezione delle opere dei premi Nobel polacchi in Italia è un fenomeno estremamente interessante. L’interesse per le opere di Sienkiewicz, Reymont, Miłosz, Szymborska e Tokarczuk è stato influenzato da molti fattori, tra cui il conferimento del più prestigioso premio letterario ha svolto una funzione catalizzatrice.

La ricezione dell’opera di Henryk Sienkiewicz in Italia è stata tardiva e complessa, principalmente a causa dello scarso interesse del pubblico italiano per la letteratura polacca. Nel XIX secolo gli italiani nutrivano simpatia per i polacchi per la loro storia, ma non conoscevano le opere più importanti (ad eccezione di Adam Mickiewicz, il cui nome era noto agli italiani). Mancavano traduttori, la conoscenza della lingua polacca e il sostegno istituzionale.

Le prime traduzioni delle opere di Sienkiewicz apparvero negli anni Ottanta del XIX secolo, spesso in modo indiretto (ad esempio, erano traduzioni dal francese o persino dal volapük). Il più importante divulgatore di Sienkiewicz fu Domenico Ciampoli, pioniere della slavistica, che tradusse novelle e romanzi, corredati di introduzioni. Il traduttore vedeva Sienkiewicz attraverso la lente della letteratura russa, mettendolo a confronto con Tolstoj o Turgenev. È interessante notare che i traduttori attingevano volentieri a opere di tematica contemporanea, mentre i romanzi storici, fortemente radicati nel contesto locale, non riscuotevano grande interesse.

Nonostante l'entusiasmo di Ciampoli, i suoi sforzi non ebbero grande riscontro: sia i lettori che i critici rimasero indifferenti. Solo il successo mondiale di *Quo vadis* nel 1898 cambiò la situazione e attirò l'attenzione degli italiani sull'opera di Sienkiewicz. Ciampoli, allora ignorato dalla critica, esprime amarezza per il fatto che i suoi precedenti lavori di traduzione fossero passati inosservati.

Il successo di *Quo vadis* in Italia fu indiscutibile (Woźniak, Biernacka-Licznar 2020). Fino al 1914 il romanzo fu pubblicato 78 volte in diverse traduzioni. Anche le poche critiche che accusavano lo scrittore di errori di contenuto (Sienkiewicz 1896: 3) non riuscirono a fermare la marcia trionfale del romanzo sui primi cristiani. La popolarità dell'opera è testimoniata non solo dal gran numero di aneddoti (tra cui quello del tramviere italiano che riconobbe lo scrittore perché conosceva il suo volto da un'incisione pubblicata in una delle edizioni popolari del romanzo, o quello dei treni in cui la maggior parte dei passeggeri si intratteneva leggendo *Quo vadis*), ma anche dalla sua presenza in ambito extra-letterario. I personaggi e gli scenari del romanzo apparivano su cartoline e calendari; i nomi dei personaggi letterari venivano dati a barche, capi di abbigliamento, ristoranti, hotel, ecc.

Le opere di Reymont e Miłosz non hanno riscosso un successo così entusiastico tra i lettori italiani. Le opere dell'autore di *La mente prigioniera* non sono state pubblicate dalle più grandi case editrici commerciali, il che potrebbe aver influito sulla minore disponibilità delle sue opere. In un'intervista, il direttore dell'Istituto Polacco di Roma, Jarosław Mikołajewski, ha sottolineato che Czesław Miłosz è «uno scrittore pubblicato, ammirato e letto in Italia da eminenti intellettuali». Il riconoscimento della poesia del premio Nobel è testimoniato dal conferimento del titolo di dottore honoris causa da parte delle università di Roma e Bologna, nonché dai popolari incontri dedicati alla sua opera (come il Festival di Czesław Miłosz della durata di tre giorni nel 2011, durante le celebrazioni italiane dell'Anno di Miłosz).

Attualmente Wisława Szymborska è considerata la poetessa più popolare in Italia, compresi gli scrittori nazionali. Prima che nella penisola appenninica nascesse lo “szymborsismo” (Marinelli 2013: 6–17), la poesia della vincitrice del Premio Nobel, sebbene tradotta in italiano, non era molto conosciuta. L'assegnazione del Premio Nobel alla scrittrice nel 1996 fu una sorpresa per gli italiani, che descrissero la vincitrice come “quasi sconosciuta alla cultura mondiale” (Marinelli 2013: 7). Dietro il successo della poesia di Szymborska c'era Pietro Marchesani, eccellente traduttore e amico, che tradusse in italiano tutte le poesie della poetessa. Fa eccezione l'ultima raccolta, pubblicata dopo la morte del traduttore. Come quasi cento anni prima l'opera di Sienkiewicz, anche la poesia di Szymborska

è entrata nella cultura di massa. Vale la pena ricordare, ad esempio, la moda dei braccialetti personalizzati con citazioni dalla poesia della vincitrice del Premio Nobel, lanciata dalla ministra Elsa Fornero, che indossava un gioiello con una citazione da *Ritratto di donna*. L'opera di Szymborska ha ispirato artisti italiani di diversi ambiti artistici: musicisti, registi, ma soprattutto scrittori. La popolarità della poetessa polacca è testimoniata dal romanzo grafico di Alice Milani *Wisława Szymborska. Si dà il caso che io sia qui*, pubblicato nel 2015, un alto livello delle vendite delle raccolte di poesie, nonché numerosi incontri a lei dedicati (ad esempio, la mostra di collage a Genova, Bologna e Milano, il “Festival Szymborska” 2023).

Olga Tokarczuk è diventata famosa in Italia grazie alla traduzione del romanzo *Prawiek i inne czasy (Nella quiete del tempo)*, pubblicato nel 1999. Da allora la popolarità della scrittrice è rimasta costante e ogni suo nuovo romanzo viene accolto con entusiasmo. Lo scrittore italiano Francesco Cataluccio sostiene che l'opera di Tokarczuk trasmette un messaggio universale, comprensibile anche ai suoi connazionali, e che il romanzo *I vagabondi* “porta una ventata di novità, anche rispetto alla letteratura italiana” (Wysocka 2019).

7. Conclusione

Sembrerebbe che gli scrittori polacchi insigniti del Premio Nobel per la letteratura siano diversi in quasi tutto, ma è facile trovare elementi comuni nelle loro opere: il radicamento nella storia e nella tradizione polacca, l'universalismo (nonostante i chiari accenti locali), l'impegno sociale ed etico. Per Sienkiewicz, Reymont, Miłosz, Szymborska e Tokarczuk la letteratura è diventata soprattutto un modo per esprimere se stessi.

Bibliografia

- Bąkała K., 2015, *Chciałem odbudować polską duszę. W holdzie Władysławowie Reymontowi, pierwszemu Nobliście Niepodległej Polski, Wystawa w Muzeum Niepodległości w Warszawie*, Warszawa: Wydawnictwo Muzeum Niepodległości w Warszawie.
- Biernacka-Licznar K., [online], “*Quo vadis*” Henryka Sienkiewicza na włoskim rynku wydawniczymi, <https://nplp.pl/artkul/quo-vadis-henryka-sienkiewicza-na-wloskim-rynk-wydawniczym/> (accesso: 25.09.2025).
- Bikont A., Szczęsna J., 2023, *Pamiętkowe rupiecie: biografia Wisławy Szymborskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Agora.
- Czerni I., 1981, *Czesław Miłosz – laureat literackiej Nagrody Nobla. Katalog wystawy 21.I–28.II 1981*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Dębicki Z., 1925, *Wł. St. Reymont: laureat nobla*, Warszawa: nakładem Geberthnera i Wolffa.
- Faron B., 2008, *Wokół polskich Nobli literackich*, “*Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica III*”, vol. 51, pp. 54–76.
- Gmitruk J., 2023, *Władysław Stanisław Reymont – pierwszy noblista niepodległej Polski, mazowszanin, obywatel świata: przesłania obywatelska i nowoczesny patriotyzm w działaniu i twórczości Reymonta. Katalog wystawy z Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego*, Warszawa: Wydawnictwo Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego.

- Grzesiak-Witek D., 2008, *Wokół literackiej Nagrody Nobla dla Czesława Miłosza*, Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Henryk Sienkiewicz, <https://www.bn.org.pl/aktualnosci/479-henryk-sienkiewicz.html> (acceso: 8.07.2025).
- Hudon E., 1981, *Miłosz w kraju. Echa Nobla*, Gdańsk – Warszawa: Wydawnictwo BIPS.
- Huppenthal J., 1981, *Czesław Miłosz: laureat Nobla w dziedzinie literatury: 1980*, Toruń: Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Książnica Miejska im. M. Kopernika w Toruniu.
- Kajtoch W., 2021, *Wykład wykładu: rzecz o mowie noblowskiej Olgi Tokarczuk*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Koc B., 2007, *Kronika życia i twórczości Władysława Stanisława Reymonta*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Konieczny J., *O przemówieniach H. Sienkiewicza*, “Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne”, quad. 44, *Filologia Polska* 19, pp. 5–13.
- Kopka B., 2007, *Operacja “Poeta”: Służba Bezpieczeństwa na tropach Czesława Miłosza*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Koralewska E., 2015, *Władysław Stanisław Reymont – pierwszy noblista Niepodległej*, Warszawa: Wydawnictwo MHPRL.
- Lebioda D.T., 2000, *Polscy nobliści literaccy: materiały konferencji naukowej*, Bydgoszcz: Wyższa Szkoła Pedagogiczna.
- Lewandowski T., Maciejewski W. (a cura di), 2006, *Henryk Sienkiewicz. W stulecie nagrody Nobla*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- Ludorowski L., 1999, *Sienkiewicz – Nobel 1905*, Lublin: Wydawnictwo Muzyczne POLIHYMNIA.
- Ludorowski L., 2015, *Noblowski triumf Sienkiewicza*, Lublin: Wydawnictwo Muzyczne POLIHYMNIA.
- Ludorowski L., 2018, *Sztokholmska mowa Henryka Sienkiewicza: tłumaczenia. Henrici Sienkiewicz oratio Stockholmiensis: translations*, Lublin: Wydawnictwo Muzyczne POLIHYMNIA.
- Marinelli L., 2013, *Jarmark cudów, czyli Szymborska (i szymborsizm) we Włoszech*, trad. M. Woźniak, “Nowa Dekada Krakowska”, quad. 4–5, pp. 6–17.
- Miłosz Cz., 1980, *Odczyt z okazji otrzymania Nagrody Nobla*, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1980/milosz/25508-czeslaw-milosz-nobel-lecture-1980/> (acceso: 8.07.2025).
- Miłosz Cz., 2003, *Autoportret przekorny*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Miłosz Cz., Fiut A., 2011, *Autoportret przekorny. Rozmowy*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Nobel Prize*, <https://www.nobelprize.org> (acceso: 2.11.2025).
- Oracki T., 2007, *Blaski i cienie sztokholmskich laurów: wokół literackich Nagród Nobla 1901–2000*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Pieńkowska M.D., 2006, *Nobilitacje: Sienkiewicz, Reymont, Miłosz, Szymborska. Wystawa pod honorowym patronatem Ambasady Królestwa Szwecji, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie 11 października 2005 – 31 stycznia 2006*, Warszawa: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.

- Pietrych K., 2024, *Szyborska. Szkice do portretu*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Plata T., 2024, *Czułość nas rozszarpie: Olga Tokarczuk i współczesne przygody nierozumu*, Kraków: Znak.
- Pokora-Kalinowska M., 2016, *Geniusz, smak i co jeszcze? Polskie noble literackie*, Warszawa: [nakład autorski].
- Rurawski J., 2000, *Władysława Reymonta droga do Nobla*, Kielce: Agencja Wydawnicza GENS.
- Sienkiewicz H., 1896, [List do „Słowa” w sprawie „Quo vadis”], <https://henryk-sienkiewicz.ovh/14/066.html> (accesso: 22.09.2025).
- Surżyńska-Błaszczyk A., Sokołowska-Hurnowicz B. (a cura di), 2015, *100 lecie przyznania Henrykowi Sienkiewiczowi literackiej Nagrody Nobla: materiały z sesji zorganizowanej przez Muzeum Literackie Henryka Sienkiewicza w Poznaniu*, Poznań: Biblioteka Raczyńskich.
- Sztachelska J., 2004, *Retoryka przemówień polskich noblistów*, [in:] J. Sztachelska, Maciejewski, E. Dąbrowicz (a cura di), *Teatr wymowy. Formy i przemiany retoryki użytkowej*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, pp. 461–475.
- Szyborska W., 1996, *Odczyt noblowski 1996. Poeta i świat*, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1996/szyborska/25586-wislawa-szyborska-odczyt-noblowski-1996/> (accesso: 2.11.2025).
- Światłowska A., 2024, *Wisława Szyborska we Włoszech. Studium przypadku literackiego sukcesu*, “Acta Neophilologica”, quad. 2, pp. 74–84. <https://doi.org/10.31648/an.10557>
- Tokarczuk O., 2018, *Przemowa noblowska*, <https://www.nobelprize.org/uploads/2019/12/tokarczuk-lecture-polish.pdf> (accesso: 8.07.2025).
- Wędkiewicz S., 1925, “Chłopi” Reymonta w Szwecji: dookoła literackiej Nagrody Nobla z 1924 r., Kraków: nakł. Krakowskiej Spółki Wydawniczej.
- Włochy. Festiwal Czesława Miłosza w Wenecji, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/114790/wlochy-festiwal-czeslaw-milosza-w-wenecji> (accesso: 25.09.2025).
- Woźniak M., Biernacka-Licznar K., Rybicki J., 2020, *120 lat recepcji „Quo vadis” we Włoszech*, Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Zielińska A., 2021, *Nobliści. Od inspiracji do dydaktyki*, Lublin: Norbertinum.
- Żak S., 1988, *Polscy pisarze nobliści*, Kielce: Wydawnictwo Jedność.
- Żak S., 2001, *Polscy nobliści*, Kielce: Wydawnictwo Jedność.

Przedmiotem opracowania są dzieje języka, literatury i kultury polskiej ukazane z perspektywy kontaktów polsko-włoskich. Dotychczas nie było tak całościowego ujęcia tego tematu. Autorzy opisali go na podstawie aktualnej literatury przedmiotu i własnych doświadczeń dydaktycznych.

Powstała publikacja solidna i w zamierzonym zakresie wyczerpująca. O jej wartości stanowi bardzo obszerna literatura przedmiotu, obejmująca ponad 200 pozycji, w tym obszerne książki i teksty źródłowe. Na podkreślenie zasługuje umiejętne jej wyzyskanie. Pod względem metodologicznym książka spełnia wymagania stawiane tego typu opracowaniom, stanowiąc tym samym cenną i bardzo potrzebną pozycję.

Lektura przedłożonego tekstu prowadzi do wniosku, że jest on bardzo rzetelny. Całość jest zwięzła i napisana bardzo sugestywnym językiem.

Z recenzji dr hab. Marii Trawińskiej,
prof. IS PAN

Nie mam wątpliwości, że książka *Polacy o Włochach – Włosi o Polakach. Język, literatura, kultura* to wartościowa pozycja, która zasługuje na publikację. Może być przydatna nie tylko dla badaczy interesujących się relacjami polsko-włoskimi, lecz także dla studentów polonistyki we Włoszech i italianistyki w Polsce.

Z recenzji dr hab. Katarzyny Biernackiej-Licznar,
prof. UW