

■ **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 dożów.

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 błądy 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 szczegóły, 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 szczyty” (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 starorzemych; 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 depta 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 blednąć, omdlewać i z wolna 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 osiągnęty 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.), *Poco 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 i 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, torsoli, 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, torsì".

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 (Mścisław 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.