

■ **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 upodobałi 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 Grotkowskiego, internuncjusza Jego Królewskiej Mości w Neapolim; A Jan Grotkowski, ambasciatore di Sua Altezza Reale a Napoli*). Podmiot liryczny potwierdza, że na włoskiej ziemi twórca znajdzie liczne źródła inspiracji:

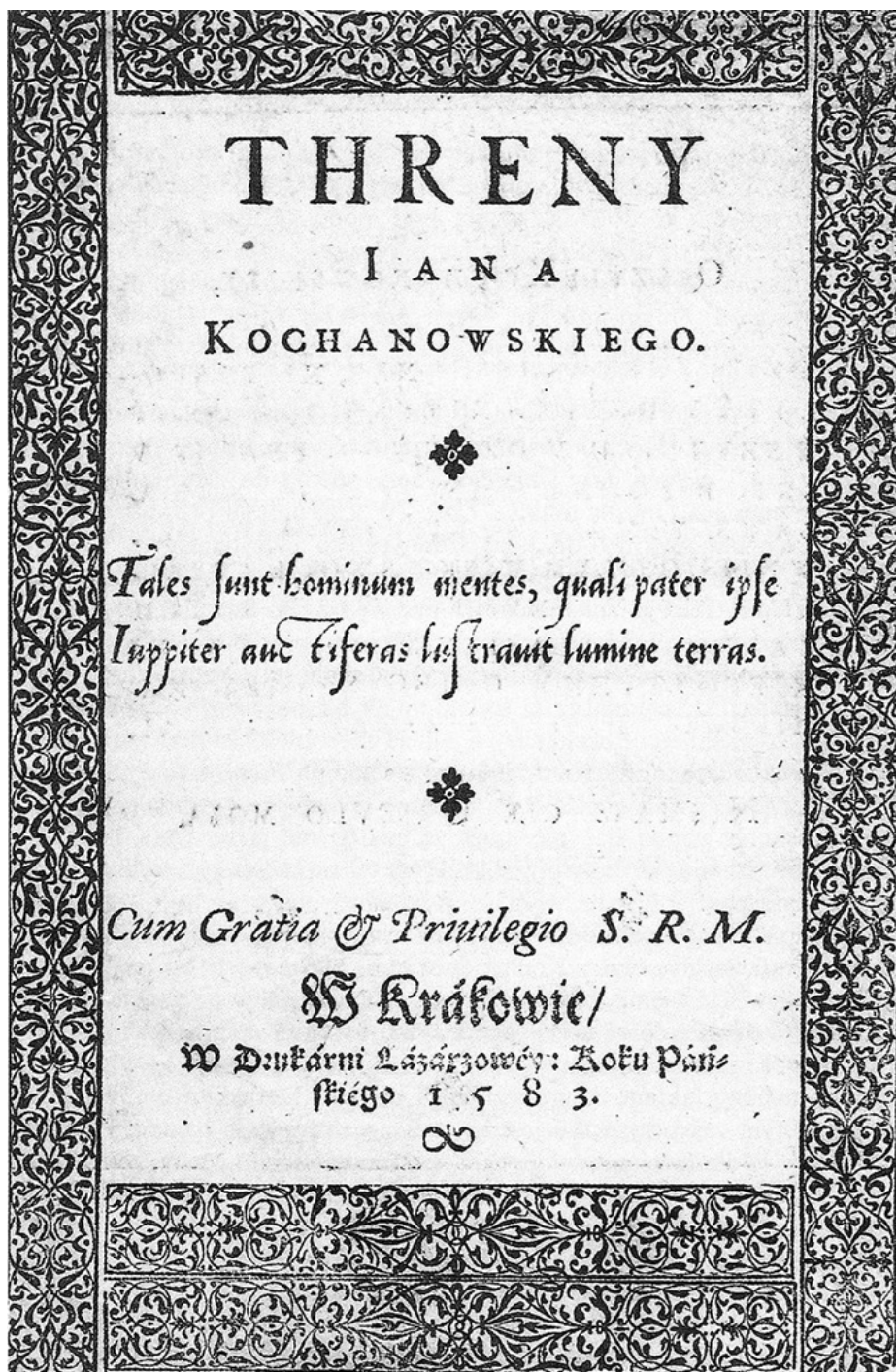
Każda tam wieszczę dodaje rzecz pary,
I rośnieć zewsząd do wiersza przyczyna.
Stąd blisko dziwnęj Puzzolskiej pieczary,
Grób swego Manto pokazuje syna.
Stąd cię choć śpiący budzi Sannazary,
I sławna rymem jego Mergillina,
Stąd Marin, Pontan, dla których Ateny
Zazdroszczą tamtęj potomkom Syreny.

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, uwnioślając 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 kwieciami, 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)*:

Prędzej kto wiatr w wór zamknie, prędzej i promieni
Słonecznych drobne kąski wżenie do kieszeni,
Prędzej morze burzliwe groźbą uspokoi,
Prędzej zamknie w garść świat ten, tak wielki, jak stoi,
Prędzej pięścią bez swojej obrazy ogniewi
Dobije, prędzej w sieci obłoki połowi,
Prędzej płacząc nad Etną łzami ją zaleje,
Prędzej niemy zaśpiewa, i ten, co szaleje,
Co mądrego przemówi; prędzej stała będzie
Fortuna, i śmierć z śmiechem w jednym domu siedzie,
Prędzej prawdę poeta powie i sen płonny,
Prędzej i aniołowi płacz nie będzie plonny,
Prędzej słońce na nocleg skryje się w jaskini,
W więzieniu będzie pokój, ludzie na pustyni,
Prędzej 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 prędzej 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 prędzej 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, Petrarcę, 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, unaoczniają, 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 żalości, 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)

Zmiękczoną 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 wieczny 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 ozdoby. 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. Attivava 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

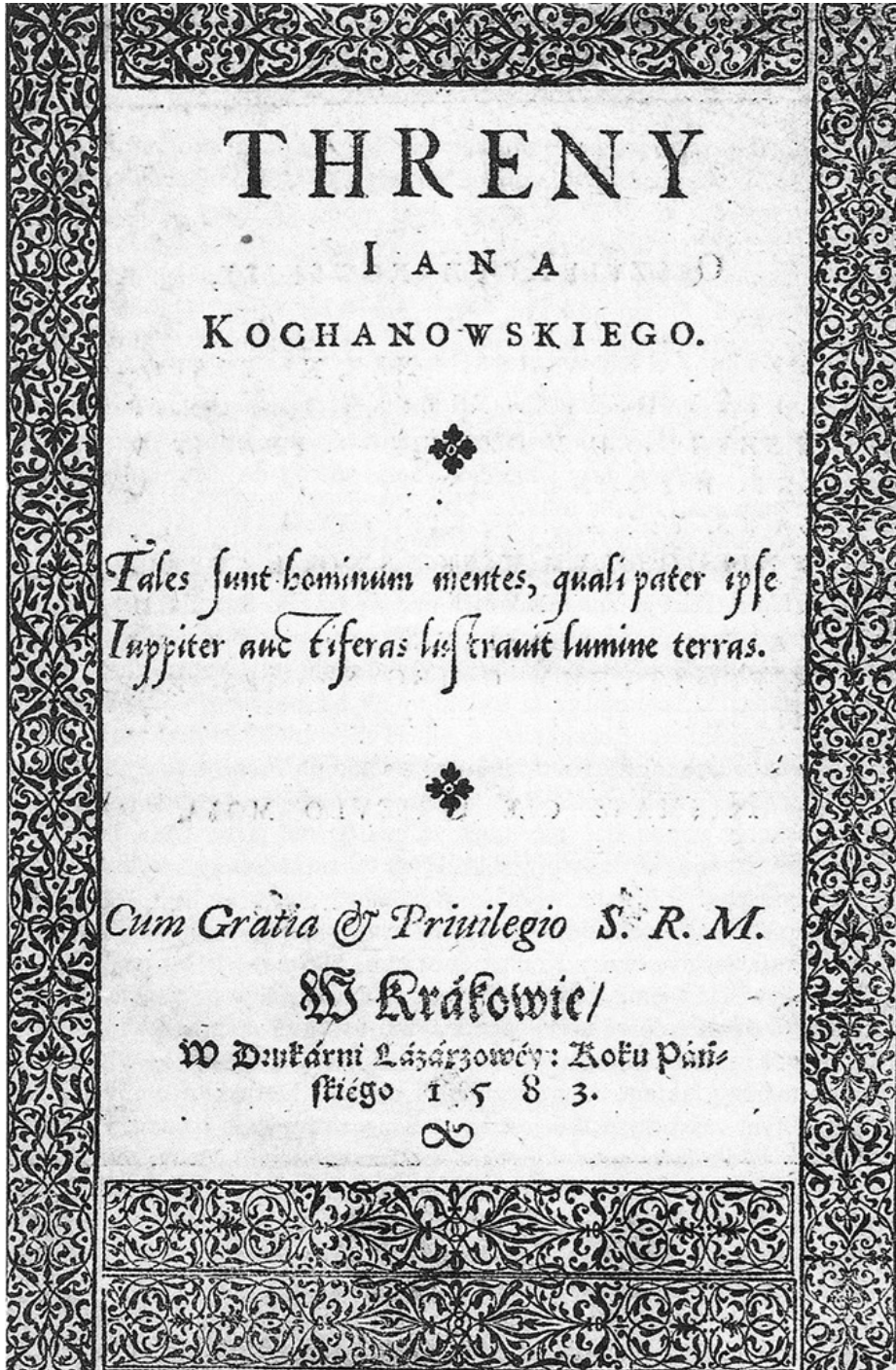
(*A Jan Grotkowski, ambasciatore di Sua Altezza Reale a Napoli*, sottolineato da M.M.; trad. Janas 2020: 68).

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 łakę 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. Sielan-ka 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 pisanja*, 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.