

CONFERENZE 143

L'EPICA CAVALLERESCA DELL'ETÀ MODERNA:
UN MODELLO EUROPEO

Atti del convegno
Roma, 20-21 settembre 2018



INDICE

ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA



CONFERENZE 143

L'EPICA CAVALLERESCA DELL'ETÀ MODERNA: UN MODELLO EUROPEO

Atti del convegno
Roma, 20-21 settembre 2018

a cura di Marta Wojtkowska-Maksymik

ROMA 2019



Pubblicato da
ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA
vicolo Doria, 2 (Palazzo Doria)
00187 Roma
tel. +39 066792170
e-mail: accademia@rzym.pan.pl
www.rzym.pan.pl



Pubblicazione finanziata dall'Accademia Polacca delle Scienze con il supporto della Facoltà di Polonistica e della Fondazione dell'Università di Varsavia

Progetto grafico:

ANNA WAWRZYŃIAK MAOLONI

Revisione testi:

LEONARDO MASI (ITALIANO)

PATRICK TROMPIZ (INGLESE)

© Accademia Polacca delle Scienze Biblioteca e Centro di Studi a Roma

ISSN 0239-8605

ISBN 978-83-63305-71-0

Impaginazione e stampa:



Dom Wydawniczy ELIPSA,
ul. Inflancka 15/198, 00-189 Warszawa
tel. 22 635 03 01,
e-mail: elipsa@elipsa.pl



Agencja Wydawniczo-Poligraficzna GIMPO
ul. Transportowców 11, 02-858 Warszawa
tel. +48 501 076 031,
e-mail: gimpo@poligrafia.waw.pl

I N D I C E



MARTA WOJTKOWSKA-MAKSYMİK

PREMESSA  7

TANCREDI ARTICO

IL "DISCORSO" EPICO DEL DOPO-TASSO: UN APPROCCIO SAIDIANO
ALLA BIBLIOGRAFIA DELL'ULTIMO SECOLO  9

MARIA CRISTINA CABANI

AMORE ED EROTISMO NELL'*INAMORAMENTO DE ORLANDO*  29

CECILIA SAITA

GESTI DI CARTA: IL PATHOS NELLA *LIBERATA* DI TORQUATO TASSO  45

ANNA GALLEWICZ

LE DONNE, I CAVALIERI E VENEZIA: LA TRADIZIONE EPICO-CAVALLERESCA
NELLA SCRITTURA FEMMINILE  61

GUIDO BALDASSARRI

ECHI DELLA *LIBERATA* IN SPENSER  79

HARALD HENDRIX

EPICA E PASTORALE ITALIANA NEI PAESI BASSI DEL PRIMO SEICENTO,
FRA LETTERE, TEATRO, ARTI VISIVE E DECORATIVE: DUE MODELLI
COMPLEMENTARI E COMPETITIVI  97

SANJA ROIĆ

IVAN GUNDULIĆ E IL SUO *OSMAN* IN UNA PROSPETTIVA EUROPEA  121

JOLANTA DYGUL

ARMIDA TRA I LAZZI  133

LUIGI MARINELLI

SULLA TRADUZIONE POETICA CINQUE-SEICENTESCA IN POLONIA:
IMITAZIONE E FEDELTÀ FRA CENTRO E PERIFERIA DEL POLISISTEMA EUROPEO

➔ 151

KRYSTYNA WIERZBICKA-TRWOGA

CHIVALRIC NARRATIVES IN POLISH LITERATURE BEFORE THE TRANSLATION
OF *GERUSALEMME LIBERATA*. THE *MELUSINE*, *MAGUELONE*
AND *EMPEROR OTTO* STORIES

➔ 165

ROMAN KRZYWY

L'EPICA POLACCA PRIMA E DOPO IL *GOFRED* (DAL *BELLUM PRUTENUM*
DI JAN DA WIŚLICA ALLA *WOJNA CHOCIMSKA* DI IGNACY KRASICKI)

➔ 175

ANNA KLIMKIEWICZ

COSA TACE L'*ORLANDO* DI PIOTR KOCHANOWSKI (1566-1620)? OSSERVAZIONI
SULLA TRADUZIONE KOCHANOVIANA DEL *FURIOSO*

➔ 203

AGNIESZKA CZECHOWICZ

EXTRA SPHERAM? ON THE PLACE OF DIGRESSION IN THE STRUCTURE
OF *WOJNA CHOCIMSKA* BY WACŁAW POTOCKI

➔ 215

BARBARA MILEWSKA-WAŻBIŃSKA

CANTANDO L'ARME PIETOSE. DALLA *GERUSALEMME LIBERATA* ALLA *SOBIESCIADE*

➔ 225

INDEX

➔ 235

PREMESSA

Il quattrocentesimo anniversario della pubblicazione del *Gofred abo Jerozolima wyzwolona* di Piotr Kochanowski, celebrato nel 2018, è diventato un'occasione per ricordare l'opera di questo scrittore polacco, membro di una famiglia dei famosi poeti e traduttori, ma anche per osservare *sine ira et studio* i progressi fatti finora nel campo delle ricerche sull'epica cavalleresca dell'età moderna. La parafrasi della *Liberata* composta da Piotr Kochanowski e stampata nella tipografia cracoviense di Franciszek Cezary può essere considerata non solo come un'altra testimonianza della popolarità del capolavoro di Torquato Tasso in Europa, ma anche il testo da cui nella letteratura della Repubblica delle Due Nazioni inizia la storia dell'ottava. Dobbiamo aggiungere che lo stesso Kochanowski ha creato un testo eccezionale non solo in considerazione dell'altissimo livello artistico, ma anche per causa della sua incoerenza rispetto al modello epico allora dominante in Polonia, fondato soprattutto sull'*Eneide* di Virgilio e sulla *Pharsalia* di Lucano e legato alla descrizione dei momenti cruciali della storia nazionale, piuttosto che ai fatti della storia universale. Nonostante ciò, il *Gofred abo Jerozolima wyzwolona* ha riportato un successo confermato dalle seguenti edizioni e dalle innumerevoli ispirazioni, sia nella poesia epica polacca che in altri generi; pertanto si pensa qui ad un apprezzamento mai, prima del *Gofred* e poi, espresso verso qualsiasi testo italiano e verso la traduzione di Piotr Kochanowski dell'*Furioso* (data alle stampe solo nei primi anni del XX secolo)...

L'Accademia Polacca di Roma, in collaborazione con il Dipartimento di Lingua e Letteratura Polacca dell'Università di Varsavia e con il Centro Internazionale di Studi sul Seicento presso l'Università per Stranieri di Siena, ha deciso di organizzare un convegno internazionale intitolato *L'epica cavalleresca dell'età moderna: un modello europeo* (Roma, 20-21 settembre 2018) e dedicato alla fortuna del poema epico italiano in Europa e della tradizione epica in Polonia prima e dopo la pubblicazione della *Jerozolima wyzwolona* di Piotr Kochanowski. Questo volume raccoglie i contributi presentati durante il convegno. I loro autori mostrano da due punti di vista, diacronico e/o sincronico, le trasformazioni e le innovazioni di elementi chiave della tradizione epica italiana, modificata per le scelte artistiche di scrittori, editori, tipografi e sotto l'influsso delle aspettative dei diversi lettori.

Marta Wojtkowska-Maksymik

IL “DISCORSO” EPICO DEL DOPO-TASSO:
UN APPROCCIO SAIDIANO
ALLA BIBLIOGRAFIA DELL’ULTIMO SECOLO

Nella vasta e granitica disamina imbastita da Edward Said in *Orientalism*, un passaggio particolarmente significativo, tra i tanti che si potrebbero citare, ricorre in una pagina sull’opera dello studioso francese De Sacy, di poco interesse per chi, come il sottoscritto, provenisse dal campo dell’italianistica, ma, lo stesso, di grande incisività per quello che riguarda un discorso sul metodo: prendendo in considerazione il caso, che mostrava un alto grado di tangenza con i trend negativi dell’orientalistica, l’autore rovesciava la prospettiva auto-legittimante dell’intero campo di studi dimostrando come fosse un paradigma generale a dettare la linea degli affondi (le “manifestazioni”), i quali poi, a loro volta, ri-alimentavano il codice di base, la grammatica della disciplina, introducendo perpetuamente nuova linfa in un sistema tanto perfetto quanto aberrante, in cui la forza degli argomenti corroborava gli schemi generali e viceversa.² Fatte le debite proporzioni, si potrà tentare altrettanto osser-

1] Seal of Excellence Fellow (progetto Soft), Università degli Studi di Padova.
ORCID iD: 0000-0002-0681-5345

2] Celebre quanto frusto, il libro di Said (*Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, trad. di S. GALLI, Milano, Feltrinelli 2012^o, p. 153) ha fornito un’ispirazione molto generica al presente saggio, che non intende affatto ripercorrerne la vicenda critica, e che deve molto, invece, per la prospettiva con cui è osservata la parabola bibliografica, a C. DIONISOTTI (*Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 13-14, 24-30) e ad A. QUONDAM

vando il ramo della critica storico-letteraria che si interessa dell'epica moderna, in particolare di quella ricca stagione che sboccia dopo la *Gerusalemme liberata*. Muovendomi a cavallo tra bibliografia e testi, mi concentrerò su un paio di casi emblematici per lo studio e la messa a fuoco di alcuni concetti ricorrenti che, per quanto palesemente privi di fondamento e richiesti a priori dalle linee guida di un paradigma logoro e insoddisfacente, si auto-justificano in virtù dell'episteme che li impone e ricorrono, perciò, con una frequenza molto elevata. L'esame del "modello europeo", svolto con risultati felici nelle due giornate all'Accademia Polacca di Roma, non può prescindere dalla costruzione di un modello teorico per lo studio del poema cavalleresco, a maggior ragione se lo si intende – così lo si è in effetti inteso – come un dialogo tra tradizioni letterarie nazionali che prende forma, nella prima modernità, rivolgendosi al poema in ottave italiano come a un interlocutore privilegiato.

1. PREMessa: IL PENSIERO DI ANTONIO BELLONI E LA SUA RICEZIONE DA PARTE DI BENEDETTO CROCE

Per iniziare questo percorso nella genealogia critica è necessario dissotterrare le radici, a partire dal testo che ha maggiormente influenzato la ricerca novecentesca sull'*epos* dopo Tasso, cioè *Gli epigoni della «Gerusalemme liberata»* di Antonio Belloni, una magmatica tesi di laurea stampata a Padova nel 1893, costruita come un medaglione di schede su singoli testi che non solo ha fornito nuova energia agli studi, ma, anche, un impianto interpretativo generale con cui approcciarsi al fenomeno.³ La sua teoria, estremistica e rigida, ma non

(*Il Barocco e la letteratura. Genealogie del mito della decadenza italiana*, in: *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*. Atti del convegno internazionale (Lecce, 23-26 ottobre 2000), Roma, Salerno, 2002, pp. 111-175), rispetto a cui intendo compiere un'operazione complementare, guardando alla critica del Novecento e del Duemila a fronte di quella, inserita in un inappuntabile percorso politico-culturale, del Sette e Ottocento che l'autore commenta.

- 3] Ho deciso di iniziare questo percorso da Belloni tralasciando il retroterra dell'erudizione e dello storicismo di Sette e Ottocento, che pure ha avuto un impatto decisivo nella costruzione del canone de *Gli epigoni della «Gerusalemme liberata»* e che sarebbe interessante in qualità di caso di studio perché momento di genesi, dalla *Storia della letteratura italiana* di Girolamo Tiraboschi, dell' "asse di ricostruzione prospettica (e di giudizio) del nostro sguardo sul Seicento" (A. QUONDAM, *Il Barocco...*, cit., p. 134). A ciò sono stato indotto dal fatto che tra i precedenti di Belloni, tra cui Francesco De Sanctis (che ispirò il titolo dell'opera di Belloni con il paragrafo 10 del cap. XVIII, *Marino*, della propria *Storia della letteratura italiana*, paragrafo che, appunto, si intitolava: *Gli epigoni del poema eroico*), il genere non è trattato

infondata, è che la poesia in ottave dopo la *Gerusalemme liberata* sia oppressa da una sorta di “angoscia dell’influenza” *ante-litteram*, ma priva di un momento di geniale superamento dell’oggetto archetipico tassiano: tutti i testi eroici – Belloni ne considera quasi un centinaio, tra 1582 e 1700 – ambirono a confrontarsi con il maestro, riuscendo infine in una pedissequa e quasi sempre scadente imitazione. Questo il succo di un discorso critico articolato e complesso, che tuttavia sarà ridotto brutalmente, in sede di ricezione, sui suoi due assi principali: il confronto con Tasso diverrà il metodo, la sanzione di inferiorità, con poche concessioni alle peculiarità autonome di testi e autori, l’esito.⁴

L’analisi, pur finissima, tende a instradare la metodologia verso il giudizio di merito e a confondere i risultati con le premesse, come se i “fallimenti” – una parola chiave – dei poeti epici successivi a Tasso fossero, in qualche maniera, una colpa: in questo cortocircuito è fin troppo evidente il retaggio di un razionalismo sette-ottocentesco profondamente anti-Barocco. Ecco che, a proposito della *Francia conquistata* di Giulio Malmignati, poema coevo all’*Adone*, ma a questo rapportabile solo per la mera coincidenza editoriale ed encomiastica, certo non per la qualità della penna,⁵ Belloni afferma che “lo stile è stentato e barocco, la lingua povera, deturpata da qualche idiotismo”, mentre poche pagine dopo il *Palladio* di Carlo Bocchineri è definito “un cumulo di strane e matte invenzioni”, frutto di “un ingegno mal diretto e peggio nudrito, che diè facilmente nel falso e nel barocco credendo forse di riuscire nuovo e originale”; altri esempi, tra i tanti che si potrebbero riportare, vedono protagonisti il *Barbarigo* di Giulio Strozzi, il quale è congedato laconicamente come un “accozzamento di stravaganze” cui il poeta “diè

che alla larga, senza la preziosa costruzione di un metodo *ad hoc* per l’epica. Il libro di Belloni non è stato recepito con sufficiente scrupolosità dalla sola rilettura moderna che ne è stata data, pensata, a onor del vero, come una divertita passeggiata nel giardino epico: alludo a S. ZATTI, *Epigoni del Tasso nella Firenze granducale*, in: *L’arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*. Acts of an International Conference (Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001), vol. I, a cura di M. ROSSI e F. GIOFFREDI SUPERBI, Firenze, Olschki, 2004, pp. 39-58.

- 4] Una domanda che ci si potrebbe porre (e che porrò) leggendo il trattato riguarda l’emarginazione di Ariosto: in questo si può vedere un tratto di “estremismo”, funzionale alla messa a punto di una teoria tassiana dell’epica ineccepibile ma anche attaccabile, perché riduttiva nei confronti di un fattore difficile da pensare su un piano così diverso rispetto a quello tassiano.
- 5] I 22 canti di Malmignati, che raccontano dell’ultima fase del conflitto per la corona francese da cui uscirà vincitore Enrico di Borbone, sono effettivamente piuttosto indigesti, densi di azioni non bene connesse tra loro e stampati in un’edizione ricolma di solecismi e refusi, benché in definitiva non spregevoli sotto il versante stilistico. Quasi ovvio che, dopo un paio di contributi ottocenteschi, il poema sia stato definitivamente dimenticato dalla critica.

il nome di poema eroico: bell'umore, davvero!" e l'*Atestio* di Pio Enea degli Obizzi, che è prova di "come si potevano mettere insieme dodici lunghi canti col soggetto [...] più frivolo e insignificante".⁶

I giudizi, che spesso nascono da ragioni ermeneutiche solide e da distinzioni assai sottili, sbiadiscono per via dell'irruenza (talvolta sgarbata, ma sempre ironica) con cui sono espressi, che è, in definitiva, ciò che del libro si ricorda – ed è ricordato – più facilmente. L'opera di Belloni, tuttavia, mostra una stupefacente capacità di penetrazione della materia e costruisce degli equilibri storico-critici interessanti: vi si ritrova, infatti, una tassonomia ben netta, per cui a testi ritenuti scadenti se ne contrappongono altri a cui il critico non esita a elargire qualche palma di merito. Sul podio salgono la *Croce racquistata* di Francesco Bracciolini, che per la struttura narrativa produce "impressione <non> molto diversa da quella che su noi fa [...] la *Gerusalemme liberata*", l'*Imperio vendicato* di Antonio Caraccio, la cui "frequente spezzatura degli episodi, che rende assai intricato l'intreccio, mostra [...] l'abilità del poeta" e, infine, il *Conquisto di Granata* di Girolamo Graziani, "poema oggi ingiustamente dimenticato", che per "la importanza grandissima dell'argomento [...] può star con onore al fianco della *Gerusalemme liberata*", testi elogiati in base a un metro di giudizio complessivamente personale e legato al gusto che si schermisce dietro l'analisi di elementi tecnici, in particolare di quelli relativi alla favola, un campo d'indagine dove si manifesta una netta preminenza tassiana, squisitamente sensata e, al tempo stesso, settaria: ciò che è anomalo alla logica narrativa della *Gerusalemme liberata* è semplicemente emarginato.⁷ Un settaggio rudimentalmente strutturalista (ancora legato a tecniche di lettura pre-novecentesche, ma in cui, pure, l'incessante

6] Le citazioni provengono da A. BELLONI, *Gli epigoni della «Gerusalemme liberata»*, Padova, Draghi, 1893, rispettivamente pp. 227, 230, 213 e 319. L'unico tra i testi citati minimamente considerato è stato quello di Strozzi, dato che, pur essendo di argomento storico antico, vi figura un cannocchiale: si veda C. HALL, *Galileo, Poetry, and Patronage: Giulio Strozzi's «Venetia edificata» and the Place of Galileo in Seventeenth-Century Italian Poetry*, "Renaissance Quarterly", n. 4, 2013, pp. 1296-1331.

7] Le citazioni rispettivamente a pp. 110, 386, 322 (e, più oltre, a p. 342: "il Graziani ha saputo far molto da sé, e, s'io non m'inganno, pur tenendosi sulle orme de' predecessori, riuscì a darci un buon tratto di poesia che, se non potrà dirsi affatto originale, non è neppure una imitazione servile"). Diversi nell'impostazione, ma allineati in sostanza a *Gli epigoni*, gli altri lavori di Belloni, di più ampio respiro e maggiormente catafratti da un punto di vista della storia delle idee e perciò meno interessanti per l'analisi che qui conduco: alludo a *Il poema epico e mitologico* (Milano, Vallardi, 1912), a *Il Seicento*, vol. VII della *Storia letteraria d'Italia* a cura di A. BALDUINO (Milano, Vallardi, 1929) e, infine, al meno epico, cioè *Vita e letteratura nell'Italia del Seicento* (Napoli, Pironti, 1906).

“intuizione” e l’eccesso di sinossi lasciano intravedere i bagliori di una moderna teoria della morfologia testuale), che non a caso premia i poemi più solidi sotto il profilo dell’unità narrativa, nonché quelli che più si avvicinano, per lingua e stile, al paravento critico puramente settecentesco del classicismo anti-barocco.⁸

A questa arguta e intrinseca violenza se ne aggiunge una di sistema, il fatto cioè che le benevole aperture verso testi e autori prendono vita in un panorama storico definito, in sede introduttiva, “di deplorable decadenza”: di fronte a ciò il compito del critico (*id est*: di Belloni) è quello di “ricercar le cause della corruzione, notomizzando il corpo imputridito”.⁹ Se anche un testo riscuote l’approvazione del supercilioso lettore, questa si manifesta come un risarcimento minimo, non come un attestato di qualità assoluta. La considerazione sul contesto, incrostata dal pregiudizio storicistico, corregge la curva di ogni valutazione: il concetto è ben sintetizzato da Andrea Rubbi, prefatore dell’edizione veneziana de *Il conquisto di Granata* coeva alla Rivoluzione Francese (1789), che, un secolo prima di Belloni (la continuità sette-ottocentesca è però netta), presenta il poema come “ottimo tra i non ottimi”, con una negazione che si dovrebbe destoricizzare e mettere sotto la lente d’ingrandimento della psicanalisi freudiana, così da comprenderne il controverso dogmatismo.¹⁰

Su questi complicati e precari intrecci di *techné* e gusto si è fondata la critica che, dopo Belloni, si è rivolta all’epica, costruendo un edificio bibliografico ampio per dimensioni ma pendente, perché poggiato su basi non sicure. Il problema della ricezione dell’opera di Belloni ha due facce: da un lato non si è mai discussa la storicità de *Gli epigoni della «Gerusalemme liberata»*, le cui posizioni sono state prese come verità assoluta, ma che nasce in un preciso contesto, ai margini dello

8] Belloni desume anche questo secondo aspetto del proprio giudizio estetico dalle precedenti storie letterarie, in particolare quella di Tiraboschi, esasperando quella dicotomia tra classicismo e barocco che la critica più attenta ha smosso (faccio riferimento, di nuovo, al lavoro di Quondam, oltre che al capostipite di tale tradizione, vale a dire V. L. TAPIÈ (*Baroque et Classicisme*, Paris, Plon, 1957) e al vulcanico R. GIGLIUCCI (*Realismo barocco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016) o su cui ha costruito con enorme profitto indagini sensibili alle sfumature (si veda, ad esempio, su Chiabrera, il volume *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l’altro fuoco del barocco italiano*. Atti del Convegno di studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte (Savona, 3-6 novembre 1988), a cura di F. BIANCHI e P. RUSSO, Genova, Costa & Nolan, 1993).

9] A BELLONI, *Gli epigoni...*, cit., p. IX.

10] A. RUBBI, *A’ suoi amici*, in: G. GRAZIANI, *Il conquisto di Granata*, Venezia, Zatta, 1789, p. nn.

storicismo di Sette-Ottocento, di cui risente fortemente; dall'altro, in conseguenza di questo, si sono scambiate per ragioni oggettive quelle che sono in realtà funzioni di un paradigma, chiudendo il circolo vizioso sistema-opera e riconfermandolo, ma anche banalizzando terribilmente il contenuto del libro, da cui si desume lo sferzante giudizio, piuttosto che la perspicacia dell'analisi. Si tratta della stessa dinamica dell'Orientalismo ricostruita da Said, quando, cioè, sono i giudici stessi a promulgare la legge con cui si delibera nel tribunale della critica: deciso che i criteri di Belloni – in realtà asserviti a una specifica *ratio* – sono fondati, l'analisi non potrà che ribadirne i risultati. Da *Gli epigoni della «Gerusalemme liberata»* si desume, ancora oggi, un metodo eccessivamente centrato sul confronto unilaterale con il poema tassiano (senza però considerare che, nel sistema del critico, esso assumeva un valore di necessità in vista della conferma della tesi) e un'impostazione di base zavorrata dalla tara storica di un pensiero anti-barocco. Utilizzando questi strumenti, molte analisi attuali non fanno altro che accodarsi al precedente, riconfermando quel paradigma da cui partono.

Questo perpetuarsi del modello di Belloni ha costituito la “latenza” del discorso sull'epica, vale a dire – negli appropriatissimi termini di Said – il costante ripetersi, in ogni singola interpretazione critica prodotta dalla disciplina, di una “griglia epistemologica” che indirizza i contenuti e nei confronti della quale i contenuti (le “manifestazioni”) non producono sostanziali modifiche. Si legge così, ad esempio, in una tesi di dottorato che risale al 2008 e che è riscrittura eccedente i limiti del plagio (lo si evince già dal titolo: *Cultura e letteratura nei poemi degli epigoni della «Gerusalemme liberata»*), che

lo schema della *Gerusalemme liberata*, nelle linee generali, è riprodotto in forme stereotipe in quasi tutti i poemi epici del Seicento [ma l'autrice ne legge in tutto tre]. Il quadro complessivo disegnato dalla prassi della prima imitazione tassesca evidenzia [...] un'operazione di smontaggio e ricomposizione degli episodi sullo scheletro narrativo che rimane costante, privando le opere di quella creatività che aveva reso geniale l'archetipo.¹¹

11] Più avanti, l'analisi dei testi si tramuta in vero e proprio copia-incolla. Belloni, ad esempio, descrive lo splendido *Palermo liberato* di Tomaso Balli e dice: “Il poema ha per soggetto la conquista di Palermo operata da Ruggero normanno nel 1072; conquista che determinò la completa ruina del dominio musulmano in Sicilia” (p. 361), frase riportata senza scrupoli – eccetto un minimo cambiamento lessicale, da “dominio” al più inesatto “mondo” – da Munafò: “Il poema ha per soggetto la conquista di Palermo operata dal normanno Ruggero nel 1072, conquista che determinò la completa rovina del mondo musulmano in Sicilia”. Belloni

Prima di aprire il capitolo dedicato alle “manifestazioni” bisogna però considerare un fattore intermedio di capitale importanza per comprendere la “latenza” dell’opera di Belloni, che per divenire effettivamente tale ebbe bisogno di una cassa di risonanza: questa fu la *Storia della età barocca in Italia* di Benedetto Croce, che qualche anno dopo *Gli epigoni della «Gerusalemme liberata»* ne portò all’estremo la “griglia epistemologica”, cioè l’insieme di concetti che formavano (e che da lì in poi avrebbero spesso formato) l’idea di epica della critica. Croce, riprendendo e sviluppando le linee generali del trattato in un contesto però molto più ampio, che abbracciava tutta la letteratura del Seicento, esaltava l’aspetto della latenza, che si integrava quasi per genetica predisposizione nel quadro generale della letteratura che andava dipingendo, propensa a un giudizio negativo sul Barocco, inteso come un periodo di decadenza spirituale e artistica, “un modo di perversione e bruttezza artistica” o “una sorta di brutto artistico”¹² di cui il poema epico era degno rappresentante, descritto con parole come “farragine”, “freddezza”, “mancanza di carattere” nelle poche pagine dedicategli, nelle quali è acutizzato, ma attraverso un’eccessiva semplificazione, il concetto di epigonismo come irrisolta *anxiety of influence*. Una riduzione che Croce, vantando un colpo d’occhio senza eguali, poteva permettersi, ma la cui a-specificità è stata dannosa per la critica successiva, perché ha fornito la scusa per astenersi dal ristabilire distinzioni e dal ripensare le categorie.

Belloni, infatti, raggiungeva un equilibrio sottile nella propria disamina, stabilendo delle proporzioni tutt’altro che semplici tra virtù e vizi; l’analisi di Croce del Seicento epico, invece, perde molto in termini di messa a fuoco sui singoli testi (che non sono recensiti puntualmente, ma solo citati), oggettivando quella “latenza” che nell’altro, alle volte, si slabbrava, sotto l’azione di una forza critica (o dell’inconscio) di segno opposto rispetto alla cornice costruita nella prefazione al libro. L’assunto generale veniva esaltato nella storia letteraria di Croce –

prosegue: “Ruggero ha cinto d’assedio la città, la quale è in potere di Apocar; tra’ suoi guerrieri egli vanta Boemondo, di cui dice un nemico...” (p. 361). Così Munafo: “La città, schiacciata dal potere di Apocar, è assediata da Ruggiero, che, per liberarla, si avvale dell’ausilio del suo valente guerriero, Boemondo, di cui dice un nemico...”. Tutto quel che segue sul poema di Balli è interamente ritagliato dal libro di Belloni (su Scipione Errico, invece, il copia-incolla si applica anche su altri soggetti: un saggio di D. Foltran), così come altre zone del lavoro, che è scaricabile gratuitamente online: https://ecitydoc.com/download/cultura-e-letteratura-nei-poemi-degli-epigoni-della-gerusalemme_pdf (le pagine sono prive di numerazione).

12] B. CROCE, *Storia dell’età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1929, pp. 20, 24.

il quale del predecessore negava e marginalizzava l'apporto¹³ – ma a svantaggio della precisione nell'analisi sui singoli testi, in un contesto che, ugualmente, non si presta affatto a essere riassunto in maniera sbrigativa.¹⁴

Nonostante le revisioni del paradigma crociano cui ha dato luogo la storiografia novecentesca, le vicende della critica dedita all'*epos* si sono mantenute sostanzialmente inalterate, in ragione di una notevole impermeabilità alla rivoluzione dei paradigmi e agli aggiornamenti metodologici. L'epica è una specie di area protetta, ma all'incontrario, degli studi letterari seicenteschi (nonché degli studi seicenteschi *tout court*: basti pensare alla pittura, dalla riscoperta di Caravaggio in poi), dove ancora vigono le norme fissate da Belloni e Croce, pericolosamente elevate a fondamento per l'analisi in tempi in cui anche agli studi umanistici sono richiesti standard di scientificità.¹⁵ Unico testo

-
- 13] È curioso notare, a tale proposito, che la critica successiva abbia saldato, valorizzando solo gli elementi comuni, quella che è in realtà una palese frattura: criticando il metodo positivista de *Gli epigoni*, Croce affermò, in maniera sibillina, che “C'è chi li ha classificati [*scil.* i poemi eroici] secondo gli argomenti storici, di storia antica, medievale e moderna, italiana e straniera, nazionale e municipale, proprio come se fossero monografie storiche; e in questo caso il metodo antiestetico ha sapore d'inconsapevole satira e riesce in certo qual modo appropriatissimo” (*ibidem*, p. 280). Belloni non aveva nemmeno diritto a essere menzionato, benché le idee di Croce in materia di poesia epica fossero palese sintesi di quelle altrui: il terzetto dei migliori poemi della *Storia dell'età barocca in Italia* annovera non a caso i testi di Bracciolini, di Graziani e di Caraccio (p. 284), con minime concessioni ad altri autori, menzionati perché emblema del “peccato” e della corruzione di questa età argentea. Meno tendente al compromesso, invece, è il Croce de *La letteratura italiana, per saggi storicamente disposti a cura di Mario Sansone*, vol. II: *Il Seicento e il Settecento*, Bari, Laterza, 1968, che, pur riprendendo quasi *verbum de verbo* il precedente citato, dà un senso diverso alla tassonomia: “Si può stabilire certamente in questa ‘farragine’, come l’abbiamo udita chiamare dal Marino, di poemi eroici, una qualche gerarchia; e la tradizione delle storie letterarie ne pone, sugli altri, tre [...]. Ma è gerarchia formata non secondo virtù poetica, ma secondo criteri di scuola relativi alla regolarità e alla correttezza” (p. 76). Croce tentava forse di allontanare ulteriormente dalla propria *figura auctoris* il giudizio di valore, che ora è posto in bocca alle storie letterarie.
- 14] Anche nel caso della *Storia della età barocca in Italia* esiste un compromesso sottile tra le ragioni dell'analisi, che viene in luce ad esempio in coda al paragrafo introduttivo sul Barocco, dov'è condannato il pregiudizio che ha ottennebrato le indagini sul Seicento: la storia di questo secolo, secondo Croce, “è stata messa sotto falsa luce e avvolta da una sorta di disprezzo affatto fuori di luogo” (p. 39).
- 15] Non sto, ovviamente, suggerendo di dimenticare questi capisaldi della critica letteraria, ma come minimo di riconoscere che l'analisi fonda da sé la propria oggettività. A conferma di ciò, basti ricordare un passaggio dalle pagine introduttive di *Storia della età barocca in Italia*: Croce, scagliandosi contro alcuni tentativi di ridare linfa alla riflessione sul barocco, afferma che “a rigor di termini, quel che è veramente arte non è mai barocco, e quel che è barocco non è arte”, e che tali fatue imprese di rivitalizzazione rappresentano una “corruzione di ogni

scatenato dai ceppi crociani è l'*Adone* del cavalier Marino, riabilitato sulla scorta di ragioni oggettive – ebbe realmente una fortuna europea: venne tradotto perfino in Polonia –, ma che poterono fare leva su considerazioni contestuali drastiche (esso è “un punto in cui vetuste e recenti tradizioni letterarie confluiscono per rinascere in nuove soluzioni geniali”), e che hanno poi a loro volta nutrito l’idea che rimonta a Belloni-Croce di un genere al tramonto, di cui il poema a-epico del napoletano è l’ultimo e anticonformista rappresentante.¹⁶

2. PRO BONO MALUM:

UNA BREVE INDAGINE SUL “FALLIMENTO” NEL NOVECENTO CRITICO

Ampliare l’indagine all’intero panorama del poema in ottave (ad esempio indagando sull’eroicomico, la cui vicenda critica è, per certi versi, simmetrica a quella dell’*Adone*, in quanto oggetto di studio rilanciato marcandone la distanza dall’*epos*) rinforzerebbe forse le linee dello schema profilato, ma mi porterebbe in territori che ho battuto troppo poco. Per restare in tema di eroico, l’anticipazione data in precedenza sul tema del “fallimento” va ripensata in un percorso a due carreggiate, tra le storie della letteratura e la saggistica. In entrambi i casi, da prospettive diverse e sviluppate in dimensioni ineguali, che tuttavia finiscono in qualche caso per intrecciarsi, si nota una tendenziale sovrapposizione tra il pregiudizio e gli obiettivi dell’indagine, con risultati scontati.

Nella *Storia della Letteratura italiana* Francesco De Sanctis liquida l’argomento dell’epica dopo Tasso in mezza pagina, a seguito di un nudo elenco di nomi, con una velocità destinata, dopo Belloni, a ripe-

serio sentimento dell’arte [...], quando l’unico ed eterno tribunale è quello dell’unico ed eterno concetto dell’arte” (pp. 36-37). Scontata la similitudine con la dottrina dell’orientalismo, che si legittimava come depositaria della sola e unica verità nello studio dell’Oriente, ma sulla base di leggi che lei stessa aveva dato.

16] P. CHERCHI, *Nuovo invito alla lettura dell’«Adone»*, “Italice”, n. 67/1, 1990, pp. 17-30, p. 18. Non ho affatto intenzione di aprire un capitolo sulla bibliografia mariniana, se non per notare come l’esaltazione dell’*Adone*, molte volte, sia stata proposta a discapito del poema eroico: un *Adone* magnifico, insomma, perché capace di risollevare le sorti di un genere di cui, tuttavia, si ignora il più che discreto contributo al farsi stesso del poema su *Adone* (lo denuncia con impareggiabile perizia G. BALDASSARRI, *Il Marino ovvero la Poesia*, in: *Lectura Marini*, a cura di F. GUARDIANI, Toronto, Dovehouse Ed., 1989, pp. 139-153, il cui suggerimento è accolto con ottimi risultati da E. Russo nella recente edizione commentata del poema, in cui si trovano gustosi scandagli, soprattutto sulla tradizione eroica del Cinquecento).

tersi in molte storie letterarie; lo stesso principio volto a cancellare il più possibile una branca dell'esperienza letteraria che Amedeo Quondam, parlando dell'estirpazione del romanzo barocco dal regesto letterario di Gian Vincenzo Gravina, definisce "gesto fondativo".¹⁷ Concludendo lo spaccato sull'*epos*, De Sanctis afferma che

Di tanti poemi epici non uno solo è rimasto. Ce n'è di tutti gli argomenti, sacri e profani, cavallereschi, eroici, mitologici, perché erano capricci individuali, e mancava l'argomento del secolo. Novissimo e popolarissimo argomento era la scoperta dell'America, che ispirò al Tasso la più geniale delle sue concezioni, il viaggio alle isole Fortunate. Ma fu trattato col solito bagaglio classico, e il mondo nuovo apparve stanca e vièta reminiscenza di un mondo poetico già decrepito.¹⁸

In tempi molto più recenti, il volume II della *Storia europea della letteratura italiana* di Alberto Asor Rosa ha dedicato un paragrafo di sei pagine alla *Poesia epica, eroicomica, giocosa e satirica*. Di queste pagine, solo una in realtà spetta all'epica: dopo il consueto elenco di autori, il movimento è definito come un insieme di "tentativi ispirati al più consuetudinario rispetto delle leggi di mercato e delle opinioni dominanti" al punto che "opere e autori si citano qui unicamente per dare un'idea della vastità del fenomeno".¹⁹ Di simile tenore anche le tre pagine dedicate all'argomento da Francesco Flora (ma si tratta, in realtà, d'una ventina di righe: il resto spetta al *Conquisto di Granata* di Graziani), in cui l'accumulo è un mezzo retorico al servizio di un giudizio *tranchant*: "Chi per scrupolo di storia s'avvicinò a quei fastosi volumi, sagggiandone alcune pagine, fu certo che non giova sottrarre

17] A. QUONDAM, *Il Barocco...*, cit., p. 146. Peraltro è rilevante notare che, rispetto alle compilazioni di Sette e Ottocento, si siano rovesciati gli ordini di proporzione tra epica e romanzo: se il secondo veniva violentemente eliminato da Gravina e poco considerato da Tiraboschi, mentre il primo godeva, benché detestato, di un minimo di considerazione, in diverse storie letterarie novecentesche il rapporto si inverte. Si veda ad esempio la *Storia generale della letteratura italiana*, dir. da N. BORSELLINO e W. PEDULLÀ, vol. VI: *Il secolo barocco Arte e scienza nel Seicento* (Milano, Motta, 1999), dove l'epica è appendice di un capitolo dedicato a *Narrativa ed epica del Seicento* (di A. M. PEDULLÀ) monopolizzato quasi per intero dal romanzo.

18] Leggo l'opera di De Sanctis nell'unica ristampa che, al momento, posso reperire: *Storia della Letteratura italiana*, Milano, Feltrinelli, 1956, p. 632.

19] A. ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*, vol. II: *Dalla Decadenza al Risorgimento*, Torino, Einaudi, 2009, p. 56. Il riscontro è tanto più notevole se si considera la posizione di apertura di Asor Rosa all'interno di un'altra iniziativa a più voci, la *Letteratura italiana: storia e testi*, 10 voll., dir. da C. MUSCETTA, Bari, Laterza, 1970-1980, rispetto "all'ortodossia del paradigma di un Seicento irrevocabilmente segnato dalla decadenza" difesa dal direttore (per una gustosa panoramica si veda il citato saggio di Quondam alle pp. 151-155; la citazione alle pp. 151-152).

alla nostra vita un tempo che meglio sarò dedicato a letture più fertili o soltanto allo svago".²⁰ Si tratta solo di due campioni, cui altri se ne potrebbero aggiungere prima di esaurire l'offerta delle storie letterarie, ma sono sufficienti, a dispetto di qualche isolato ma non trascurabile caso contrario,²¹ per saggiare la tenacia della "latenza".²²

Alle volte, come detto, le dichiarazioni muovono da punti d'osservazione meno larghi per giungere a traguardi simili a quelli delle storie letterarie. È il caso di un particolare settore dell'*epos* seicentesco, quello del poema "americano", riguardante cioè i viaggi dei grandi navigatori moderni, su cui, temo, sarà assai difficile raggiungere un'idea naturale, incorrotta della scrittura in ottave cinque-seicentesca. Leggere questi testi, si viene a sapere, è attività proficua solo perché si tratta di "un'interessante [*sic*] documento di un ben preciso contesto" e di buon senso perché "non limitata soltanto al loro scontato riconosci-

20] F. FLORA, *Storia della Letteratura Italiana*, vol. III, parte II: *Il Seicento – Il Settecento*, Milano, Mondadori, 1940, pp. 317-347 (la finestra sull'epica a pp. 317-319, la citazione a p. 317). Ancora meno si legge nella *Storia della letteratura italiana* di G. Ferroni, di impostazione diversa, ma, lo stesso, segnata da un palese ostracismo: all'epica è dedicata una "scheda", a pp. 207-209, in cui si catalogano alcuni di quei poemi che seguirono "in linea di massima l'esempio della *Liberata* (in modo quasi sempre infelice)" (Torino, Einaudi, 1991, p. 209). Ferroni è, in realtà, abbastanza democratico, dato che, all'interno della medesima "scheda", dedica grossomodo lo stesso, ridottissimo, spazio all'*epos* del secolo precedente.

21] Le pagine del vol. V della *Storia della Letteratura Italiana* Garzanti sono ottime, e le conclusioni generali assai acute, fermo restando che l'epica del Seicento è uno "sforzo nel suo complesso vano", che denuncia una mancanza di "fede nelle strutture letterarie, cioè nel valore unitario dell'opera" (*Storia della Letteratura Italiana*, dir. da E. CECCHI e N. SAPEGNO, Milano, Garzanti, 1965, p. 833). Più complesso il caso di quello che è, a tutti gli effetti, il secondo fuoco bibliografico per la critica moderna, cioè C. JANNACO (*Insorgenza eroicomica e trasformazioni dell'epopea*, in: *Storia letteraria d'Italia*, nuova edizione a cura di A. BALDUINO, vol. VIII: C. JANNACO, M. CAPUCCI, *Il Seicento*, Padova, Piccin Nuova Libreria, 1986, pp. 519-590), le cui finezze di lettura e autonomia (il canone, ad esempio, è leggermente diverso da quello di Belloni: domina Bracciolini, mentre Graziani gode di minor consenso) portano a risultati ancora oggi imprescindibili, benché non disallineati dalle linee generali del "paradigma della decadenza".

22] Coerenti, invece, con il paradigma descritto le sette pagine dedicate all'epica a firma di A. M. Pedullà nella citata *Storia generale della letteratura italiana*, che attaccano con la consueta litania: "Il poema epico-eroico dell'età barocca continua sostanzialmente a percorrere la via annunciata dal Tasso. Lo stuolo dei suoi imitatori, difendendolo ed esaltandolo sopra tutti gli altri, cerca di riprodurre la *Liberata*, ripetendone i motivi, i *topoi*, gli intrecci". E seguono: "Eppure, nonostante gli elementi dei poemi del Tasso siano praticamente presenti tutti, [...] si deve ammettere che la maggior parte delle opere prodotte merita di essere citata solo in quanto testimonia la persistente fortuna del maestro" (*Narrativa ed epica del Seicento...*, cit., p. 364). Il quadro, in generale, è un riassunto di quello proposto da C. Jannaco, ma senza la stessa profondità di lettura: si confrontino, per averne un saggio, i giudizi su Bracciolini, rispettivamente alle pp. 368 e 570, 574, ma già l'ordine degli argomenti dice molto dell'opera di liofilizzazione attuata da Pedullà.

mento di puri e semplici «epigoni della *Liberata*». Sono affermazioni dietro cui si cela un doppio errore di prospettiva, perché il fastidioso e infondato sussiego – basato su una conoscenza piuttosto approssimativa dell'epica del tardo Cinquecento e Seicento – è addirittura elevato a metodo: l'analisi prende abbrivio dalla “latenza”, si sviluppa come costola di quella che potremmo chiamare “tesi decadentista”, e si conclude laddove aveva iniziato, riconfermandone la verità. La citazione qui proposta è l'emblematica chiusura del saggio, ma avrebbe potuto trovarsi tranquillamente nell'incipit.²³

L'idea di intendere il poema in ottave come indizio di un cambiamento culturale tuttavia non è affatto sciocca, anche laddove incontri il paradigma del fallimento, come, ad esempio, in un saggio della studiosa americana Nathalie Hester, intitolato *Failed New World Epics in Baroque Italy*. Qui, la presenza della tara diventa un plusvalore, perché è slegata, con grande abilità, da considerazioni di carattere puramente estetico e riagganciata invece a una fenomenologia storico-politica: il “fallimento” allora non è più quello di un movimento poetico incapace di produrre capolavori, quanto invece quello di un progetto culturale su cui costruire l'identità della nazione italiana.²⁴ Un caso non unico, ma piuttosto isolato; un altro potrebbe essere quello di David Quint, il cui *Francesco Bracciolini as a reader of Ariosto and Tasso in «La croce racquistata»* mostra, per assurdo, un Bracciolini in grado, se non di riuscire, almeno di ambire alla riunificazione delle due

23] L. BOCCA, *La scoperta dell'America nell'epica italiana da Tasso a Stigliani*, in: *La Letteratura degli Italiani. Rotte confini paesaggi*. Atti del XIV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti (Università degli Studi di Genova, 15-18 Settembre 2010), a cura di A. BENISCELLI, Q. MARINI, L. SURDICH, consultabile gratuitamente online all'indirizzo http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Bocca%20Lorenzo_1.pdf. Ottima, invece, la proposta su Tassoni di L. FERRARO, *Il naufragio dell'Oceano. Una riflessione sull'esperimento epico di Tassoni*, “Studi Secenteschi”, n. LVIII, 2017, pp. 101-118, che non manca però di definire il panorama come la “farraginosa epica coeva” a Tassoni (p. 104). Infine, merita una menzione l'accurato lavoro di L. GERI, *La «materia del mondo nuovo» nella poesia epica italiana. Da Lorenzo Gambara a Girolamo Bartolommei (1581-1650)*, “Studi (e testi) italiani”, n. 34 (*Epica e oceano*, a cura di R. GIGLIUCCI), 2014, pp. 29-61.

24] N. HESTER, *Failed New World Epics in Baroque Italy*, in: *Poiesis and Modernity in the Old and New Worlds*, ed. A. J. CASCARDI e L. MIDDLEBROOK (numero monografico di *Hispanic Issues*, vol. 39) Nashville, Vanderbilt UP, 2012, pp. 201-223. Non si tratta, in definitiva, di una vera e propria novità (l'idea di “decadenza” elaborata nel Settecento e recuperata nel secolo successivo è la spina dorsale di “un paradigma storiografico e critico che proprio sul Seicento e sul Barocco fonda la sua generale validità in quanto ritratto complessivo dell'identità italiana”, il paradigma cioè che ha “narrato il romanzo di formazione della nostra identità nazionale”; A. QUONDAM, *Il Barocco...*, cit., pp. 159-160), che tuttavia ottiene il pregevole risultato di bonificare l'analisi dalle derive di matrice estetica di molta critica.

metà della mela epica, *Furioso e Liberata*; per assurdo, però, perché è pur sempre vero che lo studio della *Croce racquistata* serve solo a spiegare “why the Italian species of heroic poem became extinct after the *Gerusalemme liberata*” (una genia di testi detti in precedenza “failures”), o al limite per dare ulteriore luce a quei due capolavori, intendendo i poemi seicenteschi come materia riflettente.²⁵

La fabbricazione di approccio metodologico più bilanciato sarebbe auspicabile, soprattutto laddove ciò non significasse prescindere da ovvie e giuste considerazioni sul contesto. È sempre vero – né qui si vuole negarlo – che si parla di una sezione non eccelsa del canone letterario e lo è altrettanto il fatto che la “latenza” ha indubbiamente un contenuto di verità, ma è nondimeno pernicioso non ridiscuterne mai gli statuti, darla per valida e farne il fine dell’analisi. In linea puramente teorica non si può negare – almeno fino all’avverbio “indiscutibilmente”: da lì in avanti la “latenza” prevale – l’ovvio, cioè che

Il Seicento fu un secolo irresistibilmente ed endemicamente attratto da un genere di largo consumo come il poema epico, col quale moltissimi letterati, anche se naturalmente più affini a Muse affatto diverse, sentirono l’urgenza o il dovere di confrontarsi. [...] Eppure mancarono indiscutibilmente grandi autori. Lo schiacciante peso dell’inattingibile modello tassiano rese infatti per molti aspetti pressoché illeggibili molti di questi poemi. È ben vero che furono anche tentate strade d’ispirazione non strettamente legata al soggetto della *Gerusalemme liberata*, ma non per questo si può dire che i risultati siano migliori²⁶

nondimeno si tratta di un macroscopico fraintendimento, quando questo inerziale dato di partenza diventa l’obiettivo finale dell’analisi. Ne risulta molto svalutato lo stesso lavoro critico, che somiglia a una sorta di feticismo:

Certamente, ai nostri occhi, questi poemi sembrano per lo più delle ‘fabbriche’ faticosamente congegnate, inverosimili da un lato, prolisse e molto ripetitive

25] D. QUINT, *Francesco Bracciolini as a reader of Ariosto and Tasso in «La croce racquistata»*, in: *L'arme e gli amori...*, cit., vol. I, pp. 59-77, le citazioni a pp. 60, 59. In una ipotetica bibliografia su Bracciolini merita di essere menzionato, proprio per il saldo e stimolante approccio critico, almeno E. GROOTVELD (*Celebrare Luigi XIII dopo Tasso: «La Roccella Espugnata» di Francesco Bracciolini*, in: *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento. Modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, a cura di T. ARTICO ed E. ZUCCHI, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2017, pp. 123-137), che usa in modo accorto lo strumento del comico per sondare il poema di Bracciolini dedicato al re francese.

26] L. GIACHINO, *Giovan Leone Sempronio tra «Iusus» amoroso e armi cristiane*, Firenze, Olschki, 2002, p. 109.

dall'altro. Non per questo possiamo però ignorare o frettolosamente liquidare una produzione così profondamente affine al sentire, alle aspirazioni, all'immaginario eroico e all'ideologia di Antico Regime.²⁷

L'opportunità di produrre un atto interpretativo degenera, in questa visione, a mera merce cancelleresca, ma cade anche in controsenso: quale sarebbe, infatti, l'utilità di rileggere e commentare testi così inutili?

3. LIMITI E AMBIGUITÀ DEL CONCETTO DI “TASSIANO”

Lo strumento critico eletto a scudo scientifico per le manifestazioni di tale paradigma è il concetto di “tassiano”, il metro con cui si giudicano i poemi e attraverso cui se ne misura il fallimento. È un criterio solo apparentemente fisso, con cui la scienza dell'interpretazione si giustifica; in realtà è mobile al punto da somigliare a certe unità di misura pre-moderne: il “grado di tassismo” di un poema è un po' come lo stajo, che equivaleva a circa 18 litri a Milano, a 35 a Cremona e a 83 a Venezia; anch'esso, insomma, varia in ragione di chi lo utilizza e per che fine. Su tale vacuità si fondano molte analisi, che sfruttano questa ambivalenza per dimostrare le proprie tesi: questo volatile metro viene piegato all'esigenza di dimostrare il fallimento di qualche testo, che è “tassiano” perché ha un verso (magari su 20 o 30 mila) in comune con la *Liberata* ed è dunque stimabile rispetto al capolavoro. Come nel caso di De Sacy dipinto da Said, l'interazione forzata tra risultati e paradigma è massima, e si afferma la trivialità “tassiana” grazie a un metro impostato a priori pensando al risultato. In altre parole: affermare l'effettiva qualità di un testo e dunque sottoporlo a giudizio sulla base di un confronto con la *Liberata* è cosa incontestabile ma anche fundamentalmente errata se prescinde da qualsiasi giustificazione sul modo in cui il paragone è posto.

Questo evidente problema metodologico di miopia genera un effetto-catena tra risultati e paradigma, un rapporto che è solo apparentemente fruttuoso e solido, mentre è viziato da un conflitto d'interessi

27] *Ibidem*. Non tutta la critica, ovviamente, si presta a essere ricondotta sotto tale insegna: ai testi menzionati alle note 22 e 24 si aggiunga l'attenta indagine su un particolare tipo di epica di F. SAMARINI (*Poemi sacri nel ducato di Milano*, Bologna, I libri di Emil, 2017), che saggiamente inizia (*ibidem*, pp. 9-12), sondando le “ragioni della *damnatio memoriae* ai danni di una porzione tanto consistente della letteratura della prima età moderna” (*ibidem*, p. 11).

di dimensione scandalosa. Si pensi – per venire finalmente a qualche esempio – alla questione dell'unità: la dottrina di Tasso è largamente maggioritaria, ma non spazza via un pensiero differente, che deriva dalle letture cinquecentesche di Aristotele e intende il poema come lode di un personaggio, idea da cui si sviluppa una concezione, peraltro curiosamente anti-aristotelica, di favola come una sola azione di un solo eroe. Tutti i poemi di Gabriello Chiabrera sono pensati su tale principio (riproposto da alcuni teorici dell'*epos* in pieno Seicento: Giovan Battista Strozzi il Giovane e Giulio Cesare Grandi; questo secondo, oltretutto, nel trattato dell'*Epopeia* esemplifica citando varie volte i testi di Chiabrera), cosa che dovrebbe rendere quantomeno discutibile l'opportunità di pensarli esclusivamente su base tassiana.²⁸ Oppure si pensi al retaggio ariostesco, che Belloni, con mossa strategica ovvia nel contesto testé descritto, relega a margine, nei termini dell'*inventio*, ma che gioca nondimeno un ruolo significativo nelle ridefinizioni della logica narrativa tassiana (come lo giocava, d'altronde, nella logica dello stesso Tasso), da Francesco Bracciolini a Girolamo Graziani; un retaggio dalla volumetria non sufficiente per pensare di scrivere una "storia ariostesca del poema post-tassiano", ma di certo abbastanza consolidato per supportare l'interazione con la dominante struttura tassiana e per ristabilirne l'importanza nell'ispirazione epica seicentesca, oltre che tardo-cinquecentesca, dove gli effetti di una canonizzazione a singhiozzo della *Liberata* spinsero, in più di qualche caso, a scelte che oggi giudicheremmo illogiche (come nel *Fido amante* di Curzio Gonzaga, nell'*Alfeo* di Orazio Ariosti o nel *Mondo Nuovo* di Giovanni Giorgini, che abbracciano con spontaneità il modo narrativo policentrico dell'*Orlando Furioso*).²⁹

28] La cosa più sorprendente è che lo si faccia su un testo andato ai torchi nel 1582, senza prove documentarie in merito a una lettura di Chiabrera precedente il 1580 del poema tassiano. Tra coloro che applicano in maniera poco chiara tale metro, ricordo N. SAVOIA, *Materia storica e inventio poetica nella prima imitazione della «Liberata»: «Delle guerre de' Goti» di Gabriello Chiabrera*, "Studi Urbinati", n. LXXVII, 2007, pp. 159-184, mentre invece è (come di consueto) molto accorta la lettura di E. RUSSO, *«Fra pianti e fra pensier dolenti»: una lettura della «Gotiade» del Chiabrera*, "Schifanoia", n. 22-23, 2002, pp. 209-220.

29] Su Giorgini i tentativi di interpretazione in prospettiva tassiana non mancano, benché si tratti di un poema dalla logica narrativa più simile a quella ariostesca, costruita sulla dispersione anziché sull'unità: si veda, oltre al citato lavoro di Bocca, A. N. MANCINI, *Ideologia e struttura nel «Mondo Nuovo» di Giovanni Giorgini*, "Annali d'Italianistica", n. X, 1992, pp. 150-178. Un ottimo esempio di approccio aperto alle categorie cinquecentesche è offerto da C. GIGANTE, *L'ultima frontiera. La crisi dell'Occidente cristiano nella «Malteide» di Giovanni Fratta*, "Filologia e Critica", n. XLI/2, 2016, pp. 176-198, che considera le infrazioni di Fratta alla

La riemersione di due dei tre grandi casi cinquecenteschi oltre a Tasso dovrebbe far riflettere – benché mantenuta, in questa mia disamina, a un livello estremamente superficiale – sul fatto che l’analisi del testo non possa essere pensata sulla sola base del rapporto con la *Liberata*: il poema, in quanto soggetto, si definisce quale sistema di rapporti, all’interno di un contesto (lo potremmo definire “campo letterario”, citando Pierre Bourdieu) in cui interagiscono diversi schemi. Se si considera la questione in questa prospettiva, un problema di ordine pratico nell’adozione del “paradigma tassiano” sta nel fatto che spesso lo scavo sul singolo testo ha fatto perdere di vista il disegno complessivo di un genere letterario costruito nell’arco di un paio di secoli, dalle ottave di Boccaccio al tardo Seicento (e oltre): è l’“insieme” a dare “senso ai singoli elementi”, sia nella scrittura in ottave dopo Ariosto, sia in quella seriore la *Liberata*.³⁰

Le declinazioni semplicistiche del concetto si scorgono in due ordini di dimensioni dell’analisi testuale, dal minimo dello stile, dell’*inventio* e dei personaggi, al massimo del sistema narrativo e del poema nel suo insieme. Le osservazioni del primo tipo sono *pour cause* meno precise, ma, nondimeno, si trovano casi piuttosto singolari: il paragone tra Goffredo e il Ferdinando d’Aragona del *Mondo Nuovo* di Giorgini è infondato, visto che il testo non invita mai a tentare un simile confronto (attraverso citazioni o riusi di materiali della *Liberata*), quello tra Goffredo e il Colombo del *Mondo Nuovo* di Tomaso Stigliani è invece quasi blasfemia, dal momento che i due personaggi assumono funzioni diametralmente opposte in strutture narrative antitetiche; il primo è perno dell’unità, l’altro è il motore di una dispersione organizzata, in un poema polifocale e cavalleresco come il prediletto *Furioso*.³¹

norma della *Liberata* nel perimetro di un poema volutamente proposto come “tassiano” ma, in realtà, dissidente.

- 30] S. JOSSA, *Verso la «Gerusalemme liberata»*, “Schifanoia”, n. 24-25, 2003, pp. 151-166, la citazione a p. 153.
- 31] Nel caso di Giorgini, alludo al saggio citato di Mancini, p. 157, mentre in quello di Stigliani al pur ottimo M. PIERI, *Per Marino*, Padova, Liviana, 1976 e al citato lavoro di Bocca. Vale la pena di segnalare anche un caso opposto, di ingiustificato ed eccessivo anti-tassismo: si vedano, a questo riguardo, le considerazioni sull’eroe principale della *Parma vittoriosa* di Eugenio Visdomini (dietro cui si intravedrebbe “un mutamento di rotta rispetto alla versione tassessa del capitano virtuoso”) fornite da L. DENAROSI, *L’Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 241-242, lavoro molto puntiglioso ed esaustivo per quello che riguarda lo scavo archivistico, ma che si mostra un po’ troppo vago nel contestualizzare il ramo parmense dell’epica, pensato a priori come cosa a sé stante, anziché in rapporto a un movimento plurisecolare.

È piuttosto evidente che alcuni bacini della tradizione, per propria natura, presentino difficoltà maggiori d'inquadramento: l'epica di navigazione, fondata su assetti particolarissimi, non è mai stata assoggettata con efficacia ai domini della teoria dell'epica cinque-seicentesca, centrata sull'*Iliade* e solo in parte aperta all'*Odissea*. Per questa ragione sono conferite sanzioni di piena conformità al codice tassiano a testi di natura molto diversa: è, di nuovo, il caso del *Mondo Nuovo* di Stigliani, il cui schema Inferno-Cielo e i significati che a esso soggiacciono si è tentato di ricondurre alla *Liberata* senza che il poema incoraggi un siffatto tentativo.³² La rinuncia a un pensiero dissenziente riesce tanto più dolorosa nel caso del poema di navigazione perché è rinuncia moderna, non già cinque-seicentesca; ma rattrista anche quando si manifesta in testi meno sperimentali, come ad esempio la *Scanderbeide* di Margherita Sarrocchi, di cui si è detto che "fu forgiato sulle linee e sui canoni del capolavoro tassesco".³³ Eppure, si tratta di un poema che adotta un argomento di storia non medievale, ma moderna (scelta cui fanno da *pendant* due anacronistiche e dettagliate descrizioni della nuova scienza medica), e che tende all'ipertrofia e alla digressione, il contrario dell'unità narrativa postulata da Tasso, nascondendo sotto una scorza di citazioni dalla *Liberata*, come in una sorta di sileno stilistico, significati e obiettivi completamente altri.

Se è "tassesca" la *Scanderbeide*, non sorprende lo sia anche un rappresentante del "ciclo tassiano", il *Boemondo* di Giovan Leon Sempronio, prequel della *Liberata* che, "nel *mare magnum* dei poemi secenteschi (circa un centinaio!) [...], si colloca senza dubbio tra quelli

32] Lo schema del conflitto metafisico Inferno-Cielo (che, si noti, è stato studiato nel poema di Stigliani prima del fondamentale libro di Zatti, dunque con categorie d'analisi ancora provvisorie) è, a mio giudizio, estremamente fragile, impossibile da paragonare a quello della *Liberata* per complessità tematica e per effetti sulla diegesi (il lavoro di Zatti è, come si sarà capito, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme Liberata»*, Milano, Il saggiatore, 1983). Un caso contrario di utilizzo oculato si ha invece in M. GARCÍA AGUILAR, *La construcción del espacio épico en «El Conquistado de Granata» de Girolamo Graziani*, "Iris", n. 35, 2014, pp. 105-116, che applica, con risultati felici, lo schema di Zatti su un testo impostato come la *Liberata*.

33] N. VERDILE, *Contributi alla biografia di Margherita Sarrocchi*. Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti, Napoli, 1990, p. 172. Della stessa idea anche la curatrice di una recente edizione del testo, che si spinge a ipotizzare un'unità narrativa tale da permettere un confronto diretto con la *Liberata*: R. RUSSELL, *Margherita Sarrocchi and the writing of the «Scanderbeide»*, in: M. SARROCCHI, *Scanderbeide: The heroic deed of George Scanderbeg, king of Epirus*, a cura di e tradotto da R. RUSSELL, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2006, pp. 1-43.

di più stretta osservanza tassiana”.³⁴ Tuttavia, nutrire qualche dubbio a tal proposito è più che lecito. Su questo ultimo caso intendo spendere qualche parola, perché altamente significativo dei controversi processi della scrittura seicentesca e di conseguenza di quanto sia inefficace applicare in modo non problematico lo schema di Belloni.

Publicato senza l'ultimo colpo di pollice dell'autore nel 1651, il *Boemondo* racconta l'espugnazione di Antiochia e la vittoria dei Crociati contro le forze dell'Atabeg di Mossul, Kerbogha, giunto, tardivamente, in soccorso della città. Il testo fa riflettere già da questa sbrigativa sinossi: pur avendo a disposizione un argomento scientificamente tassiano – conquista della città e vittoria in campo aperto contro gli alleati orientali – Sempronio rovescia le carte in tavola, lasciando sullo sfondo la presa della città, narrata in un lungo flashback “omerico”, e focalizzandosi sull'assedio subito dai cristiani. Una scelta coraggiosa, di natura simile alla *Liberata* ma di segno contrario: il poema va inquadrato nella prospettiva di un'erosione dall'interno del codice, piuttosto che non di un superficiale consenso.

La vera forza oppositiva rispetto a quel codice sta, a mio giudizio, nella forma del racconto. Laddove in Tasso esso era unitario, in Sempronio si sbriciola, anziché chiudersi si apre, risolvendosi poi per puro caso. Per apprezzare l'essenza “frammentista” del *Boemondo* si considerino i due fattori chiave della *Liberata*, da un lato la connessione tra i segmenti narrativi e lo sviluppo dell'intreccio, dall'altro, in ragione di ciò, il prodursi di una logica consequenziale ferrea a livello della *fabula*: entrambi questi aspetti mancano nel poema di Sempronio, in cui dall'esile tronco principale figliano di continuo “episodi” autonomi, che si risolvono da sé (spesso *ex machina*, la soluzione del nodo narrativo più detestata da Tasso), senza procurare modifiche nell'assetto del racconto. Il campo crociato ha così non uno, ma quattro eroi assenti, il cui ritorno, dopo erranze varie per contenuto ma algebriche per forma (per il modo in cui sono intercalate alla *narratio* e per lo spazio che occupano: sempre un canto), ha un'incidenza sullo

34] L. GIACHINO, *Giovan Leone Sempronio...*, cit., p. 112. Ricupero la calzante definizione di “ciclo tassiano” da D. FOLTRAN, *Per un ciclo tassiano. Imitazione, invenzione e 'correzione' in quattro proposte epiche fra Cinque e Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, un lavoro encomiabile e da cui sicuramente trarre preziose indicazioni, ma anch'esso non troppo preciso sul poema di Sempronio. Identico al giudizio di Giachino era pure quello di A. M. PEDULLÀ, *Narrativa ed epica del Seicento*, cit., p. 371: “In realtà, fra gli imitatori del Tasso, il Sempronio è colui che ha maggiormente rispettato, nelle forme e nello spirito, il modello”.

scioglimento, ma non di profondità tale da farne qualcosa di simile al ritorno di Rinaldo. Per spezzare la resistenza dei Persiani serve così che il cristiano Guido mandi un servo ad assassinare Kerbogha, svuotando completamente di senso eroico l'impresa dei crociati, che si erano impossessati della città con un trucco e la difendono poi secondo il codice della Ragion di Stato, più che non dell'onore; così come c'è bisogno di vari altri fattori – tra cui la lancia di Longino, al centro di un incredibile e quanto mai indicativo inghippo³⁵ – troppi per non pensare che il poeta concepisca proprio in termini anti-tassiani il dipanarsi della favola, mettendo in risalto l'arbitrarietà e l'ambiguità del destino, anziché la compiutezza logica di una storia consequenziale, teleologica. Il poema, come racconto di un'epoca, si fa testimone del disorientamento, del vacillare delle certezze e della perdita di senso del mondo moderno: una "imitazione" della *Liberata*, certo, ma eretica.

SUMMARY

THE EPIC "DISCORSO" AFTER TASSO: UN APPROACH BY SAIL TO THE BIBLIOGRAPHY OF THE LAST CENTURY

This survey looks at the critic of the 20th Century investigating the Italian early-modern epic and trying to discover the roots of the pervasive negative judgment toward this genre. This assessment is the result of a long-term (but stable) process, starting during the 18th and 19th Centuries and later

35] I fatti del canto X meritano una menzione perché doppiamente simbolici, del funzionamento della macchina narrativa e della rilettura dell'eredità tassiana: da un lato, infatti, essi sono totalmente in sé compiuti (ma *ex machina*) e avulsi dal filo del racconto, quasi un episodio indipendente e digressivo; dall'altro propongono un meccanismo di rovesciamento del testo di partenza che si trova di frequente in Sempronio. Questi i fatti: su indicazione di Pietro l'Eremita, informato direttamente dal Cielo, i crociati recuperano la lancia con cui Cristo fu ferito al costato; dopo una breve controversia (il sofista Arnolfo sostiene che sia tutta una messinscena montata ad arte da Boemondo, il cui potere di capitano è debole), Clorinda penetra in città vestendo gli abiti di Erminia, sottrae la lancia e lascia un bigliettino di scherno; ma i cristiani, sgomenti e irresoluti, sono aiutati da San Giorgio, il quale riprende la lancia e la consegna ai difensori. Il rovesciamento di Clorinda ha due facce: da un lato la vicenda è opposta al canto VI della *Liberata* (Erminia veste l'armatura di Clorinda e visita le tende cristiane), dall'altro dissente dal canto XII, in cui la guerriera etiope si mostrava schiva, rifiutando per cocciutaggine di rivelare il proprio nome a Tancredi, mentre ora è, al contrario, provocatoria e narcisticamente esibizionista.

developed thanks to the critical survey by A. Belloni (Gli epigoni della "Gerusalemme liberata") and the history of Baroque literature by Benedetto Croce (1929). In the 20th Century, the influence of this paradigm can still be seen in the form of negative judgments and a certain lack of critical sophistication. In the first section I consider the broad question, looking at histories of literature and some critical essays: it emerges that a deep, general contempt toward the epic is still alive. In the second section, the analysis shifts to particular case studies, such as the epic of sailing (the so-called "Columbiadi") and one of Gerusalemme liberata's spin-offs, Giovan Leone Sempronio's Boemondo.

AMORE ED EROTISMO NELL'INAMORAMENTO DE ORLANDO

Prendendo spunto da quella vera e propria dichiarazione di poetica erotica rappresentata dai primi versi della canzone 50 del primo libro degli *Amorum libri*: “Quella amorosa voglia / che a ragionar me invita / in rime ascose e crude”,² Tiziano Zanato ha messo in luce l’erotismo diffuso nella lirica boiardesca. “In questi versi” – osserva Zanato – “la spinta all’ispirazione viene riconosciuta nella *amorosa voglia*” e le “rime ascose e crude” altro non sono che un segnale del “processo di mimetizzazione di una materia, quella legata alla sfera erotica, poco convenzionale all’interno della lirica d’amore in volgare”.³ Pur non essendo esplicito, l’eros boiardesco “si spinge a espressioni e situazioni sessualmente evidenti”⁴, che attestano una concezione fisica del fatto amoroso, una istintiva propensione al piacere erotico schermata o, se si vuole, sublimata da un sovrapposto platonismo. In altre parole, il lettore degli *Amorum libri* avverte e ricorda piuttosto l’entusiasmo erotico, la celebrazione del “viver forte” dell’amante che le *excusationes* e gli inviti alla “misura” e alla saggezza.

1] Università di Pisa.

2] M. M. BOIARDO, *Amorum libri tres*, a cura di T. ZANATO, Roma, Vecchiarelli Editore, 2002, p. 50.

3] T. ZANATO, *Provare “l’ultimo valore”. Sensualità ed erotismo negli «Amorum libri» di Boiardo*, “Italique”, n. XVII, 2014, p. 21.

4] *Ibidem*.

Potremmo subito osservare che la rappresentazione della sessualità, schermata o sublimata nella lirica, non trova ostacoli nelle ottave del poema.⁵ Quando Boiardo esordisce proclamando virgilianamente il trionfo d'amore, il lettore non sa esattamente cosa intenda il poeta per amore e di che genere siano le "mirabil prove" fatte da Orlando per Amore. In realtà, come il corso del racconto rivela, quelle di Orlando sono piuttosto "triste prove" dal punto di vista erotico, perché in quel campo il paladino mostra in più occasioni la sua goffaggine e impotenza.⁶ Sembra di poter dire che per Boiardo non si dà amore senza sesso, ed è in questo secondo aspetto che Orlando mostra tutti i suoi limiti. Timido, vergognoso, timoroso di osar troppo nei confronti di Angelica, che ama smisuratamente, ma impacciato anche nei riguardi di Leodilla, che "forse non gli avria fatto contrasto" (*L'inamoramento de Orlando* I xxiv, 14)⁷ se avesse osato possederla, e di Origille, che lo lascia a bocca asciutta proprio nel momento in cui sarebbe disposto a passare all'azione, Orlando si autodefinisce senza mezzi termini "pacio", "locchio e balordo" (*L'inamoramento de Orlando* I xxix, 52) e incapace di "alciar una pelicia di donna";⁸ e anche Boiardo non può astenersi dal chiamarlo "babione" (*L'inamoramento de Orlando* II xix, 50)⁹ e dal commentare ironicamente la sua inefficienza:

Oh quanto sé a bataglia meglio asseta
 Che ad amar done quel Baron sovrano!
 Perché qualunque ha tempo e tempo aspeta
 Spesso se trova vuota aver la mano.

(*L'inamoramento de Orlando* I iii, 71)

-
- 5] Il che non significa, ovviamente, che il poema risulti più marcatamente erotico della lirica; la descrizione del rapporto amoroso soddisfa, in effetti, il gusto *voyeuristico* del lettore piuttosto che stimolare le sue fantasie erotiche.
- 6] Le "triste prove" sono, secondo il narratore, quelle offerte da Orlando in presenza di Leodilla: "Ma poi che la chiara alba era levata / E vide dil Baron le triste prove" (I xxiv, 16). Cito dall'edizione: M. M. BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando*, vol. 1.1-1.2, a cura di A. TISSONI BENVENUTI e C. MONTAGNANI, introduzione e commento A. TISSONI BENEVENUTI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.
- 7] Il narratore precisa infatti che "questo dubio non gli bisognava, / Che Orlando non era uso a cotal pasto" (M. M. BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* I xxiv, 14).
- 8] *Ibidem*, I xxv, 57: "E se io volesse alciar una pelicia / Di donna, io non seria morto né vivo". L'espressione significa, secondo Brusca, "tentare un rapporto sessuale" e ha attinenza con quella boccacciana "scuotere il pellicione" (cfr. *L'inamoramento...*, cit., n. al v. citato).
- 9] M. M. BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* II xix, 50: "Ma di toccarla mai non s'assicura. / Cotanto amava lui quela dongiela / Che di farla turbare avea paura. / Turpin che mai non mente, di ragione / In cotal atto il chiama un babione".

Anche se riguardo ai fallimenti amorosi di Orlando la critica ha dato interpretazioni diverse,¹⁰ il dato evidente è che nell'*Inamoramento* gli uomini sono in generale assai meno focosi e intraprendenti delle donne; che perfino i più celebri paladini sono votati al fallimento e che Boiardo non si mostra mai troppo clemente nei loro riguardi.

Anche Rinaldo, infatti, ben noto amatore e violentatore di donne, avendo bevuto alla fontana del disamore, diventa frigido e finisce per trasformarsi, proprio grazie alla sua fama passata, in oggetto del desiderio femminile e in particolare di quello di Angelica, la quale, avendo bevuto invece all'altra fonte, lo insegue affannosamente. Come Leodilla, Angelica si rammarica di non aver subito da lui *avances* di carattere sessuale:

Perché non vèni lui sopra a quel prato,
Là dove io presi il suo sagio cugino?
Ché certamente io non avria cridato.

(*L'inamoramento de Orlando* I v, 18)

La dolce Fiordelisa, che nel *Furioso* diventerà un'amante esemplare per rigore morale e fedeltà, nell'*Inamoramento* confessa che non sdegnerebbe qualche tentativo da parte di Rinaldo, soprattutto dopo essersi accorta, forse con qualche rammarico, che lui non ha alcuna intenzione di attentare al suo onore:

La dama andava alquanto spaventata
Per la temenza che avia del suo honore;
Ma poi che tuto il giorno ha cavalcata,
né mai Renaldo ragionò de amore...

(*L'inamoramento de Orlando* I XII, 3)

È da questo momento, infatti, che sempre "cavalcando" (verbo fortemente segnaletico in questi contesti), decide come Madonna Oretta di allietare il cammino noioso con una serie di racconti allusivi che suonano come inviti all'azione diretti al suo accompagnatore. Mi riferisco, per esempio, alla descrizione dell'innamoramento di Prasildo, che la narratrice elogia osservando "Ché la virtù cresce sempremai / Che se ritrova l'homo innamorato, / E nela vita mia già non trovai / Un ben

10] Le avventure di Orlando vengono spesse lette in chiave allegorica e interpretate come un percorso di educazione sessuale. Cfr. in particolare J. A. CAVALLO, *Botardos's «Orlando Innamorato»*. *An Ethics of Desire*, London-Toronto, Associated UP, 1993.

che per Amor sia rìa tornato” (*L'Inamoramento de Orlando* I XII, 12), e all'inno al piacere espresso dalla messaggera che Prasildo invia a Tisbina nel tentativo di convincerla ad amarlo:

Prende diletto mentre sei sul verde,
Ché lo àuto piacer mai non se perde!

con la conclusione che:

Questa età giovenil che è sì zogliosa
Tutta in diletto consumar si deve.
(*L'Inamoramento de Orlando* I XII, 14-15)

Per finire, l'allusione alla proverbiale leggerezza femminile espressa proprio da Tisbina, convertitasi facilmente al nuovo amante, suona come una vera e propria provocazione:

Ciascuna dama è molle e tenerina,
Cossì del corpo come della mente [...].
Tutte siàn fatte come fu Tisbina,
Che non volse bataglia per niente,
Ma al primo assalto subito si arrese.
(*L'Inamoramento de Orlando* I XII, 89)

Tanto più che, poco dopo, contemplando la bellezza di Rinaldo addormentato, Fiordelisa, pur essendo innamorata di Brandimarte, si comporterebbe volentieri come la protagonista della sua novella:

Egli era bello, et alhor gioveneto,
Nerboso e sciuto e de una vista viva,
Streto ne' fianchi e membruto nel peto,
Pur mo la barba nel viso scopriva.
La damisella il guarda con diletto;
Quasi, guardando, di piacer moriva;
E di mirarlo tal dolceza prende
Che altro non vede et altro non attende.
(*L'Inamoramento de Orlando* I XIII, 50)

Ma Rinaldo ha perso il suo antico costume, quello dei tempi in cui nessun ostacolo avrebbe posto “al suo disio misura” (*L'Inamoramento de Orlando* I XIII, 48), e dorme tranquillo con gran dispetto della donna e del narratore (“A lei, credo io, ne parve molto male!”; *L'Inamoramento de Orlando* I XIII, 48).

La contemplazione della bellezza dell'amata e il piacere che da essa deriva sono un topos lirico ben presente negli *Amorum libri*, ma nell'*Inamoramento* esso compare più volte rovesciato, perché sono le donne a contemplare la bellezza maschile e a desiderare l'amplesso.

Il prototipo di bellezza virile è incarnato nelle sue componenti essenziali in positivo da Rinaldo e da Ordauro (l'essere "membruto", cioè nerboruto e asciutto, di età giovanile, con i fianchi stretti e il petto vigoroso),¹¹ in negativo da Ferraù (giovane ma troppo nero e ricciuto, terrificante e, soprattutto, sporco), da Orlando (strabico) e dal vecchio Folderico (il mito giovanilistico percorre tutta la produzione lirica boiardesca). Boiardo appare ancora fedele alla concezione che "Amore nasce dalla vista", e che di conseguenza la bellezza è la molla che scatena il desiderio sessuale.

Ariosto ironizzerà sui gusti di Angelica, che non vuole uomini neri, ricciuti, sporchi come Ferraù¹² e tanto meno strabici come Orlando, ma apprezza la bellezza delicata di Astolfo, mentre di nascosto lo guarda dormire ("Ma quando fu del'arme dispogliato, / La damigella nel viso il guardone, / Nel quale era sì vago e delicato / Che quasi ne pigliò compassione" (*L'inamoramento de Orlando* I 1, 66), oltre che, ovviamente, di Rinaldo: il suo ideale è dichiaratamente un biondo, come bionda è la donna ideale della lirica. Ariosto, forse con la consueta ironia (lo ha definito poco prima "moro"), soddisferà questo suo desiderio facendola incontrare con Medoro, il quale "occhi avea neri e chioma crespa e d'oro / angel pareva di quei del sommo coro" (*Orlando Furioso* XVIII CLXVI).

L'attenzione rivolta al desiderio femminile è una caratteristica notevole dell'*Inamoramento*, della quale Boiardo è forse debitore a Boccaccio. A differenza del poeta degli *Amorum libri*, che allude ripetutamente alla soddisfazione dei sensi ("ultimo valore") ma senza mai descriverla nel suo realizzarsi, il narratore del poema si compiace (e soprattutto compiace il suo pubblico) nel descrivere le scene di sesso assumendo un atteggiamento quasi voyeuristico. Anche in quella, celebre, fra Brandimarte e Fiordelisa, la donna appare partecipe e atti-

11] Cfr. M. M. BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* I XXI, 32: "Ordauro era di forza più virile / E grande di persona e ben membruto".

12] Cfr. *ibidem*, I II, 10-11: "Aben che Feragù sia gioveneto, / Bruno era molto e de orgogliosa voce, / Terribile a guardarlo nelo aspetto: / Li ochii avea rossi con bater veloce. / Mai di lavarsi non ebe diletto, / Ma polverosa ha la faccia feroce. / Il capo acuto avea quel Barone, / Tutto ricciuto e ner comme carbone. // E per questo ad Angelica non piacque, / Che lei volea ad ogni modo un biondo".

va. E' lei, infatti (ben diversa, fin dal nome, dalla languida Fiordiligi ariostesca), che invita l'amato a cercare un luogo appartato e che comincia a disarmarlo:

Impetra adonque, questa gratiosa
Da Brandimarte con dolcie parole
De gir con esso ad una selva umbrosa [...].

E la dongiella con dolce sembiente
Comencia il cavalier a disarmare;
Lui mille volte la basò davante
Che se potesse un pecio de arma trare;
Né trate ancor se gli ebe tute quante,
Che quella abraza e non pote aspetare,
Ma ancor di maglia e dele gambe armato
Con essa in brazo se colcò su il prato.
(L'inamoramento de Orlando I XIX, 58 e 60)

Boiardo sa bene che la fretta indotta dal desiderio è contraria al piacere:

Parbe niente a lor il primo gioco,
Tanto per la gran fretta era passato;
E nel secondo assalto intrarno al loco
Che al primo ascontro apena fu toccato,
Sospirando de amore, a poco a poco
Se fu ciascun di loro abandonato,
Con la faza soave insieme streta,
tanto il fiato del'un l'altro diletta.

Sei volte ritornaro a quel danzare,
prima che il lor desio fosse ben spento [...].
(L'inamoramento de Orlando I XIX, 62-63).

La descrizione appare di per sé stessa esplicita, sorretta dalla ben nota metaforica dello *scontro*, del *gioco* e della *danza*, tutti sinonimi dell'atto sessuale.

Il gioco amoroso deve essere appreso, perché, sempre da un punto di vista femminile, la prima volta esso può non essere troppo piacevole. È quanto risulta nei minimi dettagli dallo ottave che descrivono la deflorazione di Leodilla:

Noi comenciamo il gioco a mano a mano:
Hordauero era frecioso e di gran nerbo,
Sì che al principio pur mi parbe strano,

Come io avesse morduto un pomo acerbo;
Ma nel fin tal dolcezza ebe a sentire
Che io me disfeci e credeti morire.

Io credeti morir per gran dolcezza,
Né altra cosa dappoi stimai nel mondo [...].

(*L'inamoramento de Orlando* I xxii, 26-27)

Riecheggiando un motivo presente anche negli *Amorum libri*, la ripresa fra le due ottave si effonde in un inno ai piaceri amorosi (“Ciascun che è saggio, el suo piacere apreza / E il viver diletoso, e star iocondo”), il valore dei quali supera quello della ricchezza e di ogni altro bene terreno. Ma l'amore che Leodilla celebra, quello che la fa sentire in “Paradiso” (“Anchor esser me par nel Paradiso”; I xxii, 24); altro non è che “il piacer che si prende nel leto” (I xxii, 16); quello che il vecchio Folderico, che non va oltre un maldestro palpeggiamento, non sa procurarle.

Boiardo è attento alla fisiologia amorosa e la illustra realisticamente nei suoi dettagli, per esempio ricorrendo al paragone (“come avessi morduto un pomo acerbo”) e ad un lessico espressivo: Angelica “maneggia Orlando” mentre lo lava (il bagno “era parte dei riti di accoglienza”),¹³ ma non riesce ad eccitarlo come vorrebbe (“crescere in alcun loco non mostrava”; *L'inamoramento de Orlando* I xxv, 39), Leodilla non nasconde il suo desiderio, dicendo che si “sentia picicare” (*L'inamoramento de Orlando* I xxiv, 17);¹⁴ e si “disfa” di piacere fra le braccia di Ordauro. In alcuni casi Boiardo recupera, con diversa sfumatura semantica, parole già usate in campo lirico e talvolta dallo stesso Petrarca come ‘disfarsi’, ‘morire’, ‘giore’, ‘voglia’.¹⁵ L'uso che ne fa nell'*Inamoramento* finisce per riflettersi sul loro primitivo significato e conferirgli una decisa valenza corporalmente erotica. Si veda in particolare il diminutivo *fioreto* che se nella lirica, riferito

13] A. Tissoni Benvenuti, commentando il passo, osserva che l'atteggiamento di Orlando e la sua insensibilità fanno parte del rituale della *fin'amor* e non nascondono alcuna allusione salace. Il riferimento a un antico topos non mi sembra escludere, però, nel contesto boiardesco, il doppio senso erotico. Non a caso, Boiardo ha descritto più volte e irriso l'inadeguatezza di Orlando in campo amoroso e le sue “triste prove”.

14] E il narratore, a chiarire il termine, aggiunge: “dicendo questo, e volendo altro dire” (*L'inamoramento de Orlando* I xxiv, 17).

15] Cfr. per es. “Che ‘nvisibilmente i' mi disfaccio” (F. Petrarca, *RVF*, 202, 4); “languir per lei / meglio è che gioir d'altra” (*ibidem*, 141, 13); “e poi morrò; s'io non credo al desio” (*ibidem*, 39, 14); “la voglia e la ragion combattuto hanno” (*ibidem*, 80, 12).

all'amata ("Vago fioreto...")¹⁶, assume "note blandamente sessuali"¹⁷, nell'*Inamoramento* perde ogni velo di ambiguità. L'insoddisfazione di Leodilla, che definisce "malvaso" il suo benefattore Orlando, insegna infatti, senza mezzi termini,

che ogni servizio di dama si perde
che non adacqua il suo fioreto verde.

(*Inamoramento de Orlando* I xxiv, 44)

È innegabile che dietro a questa visione della donna come lasciva e lussuriosa, peraltro tradizionale, traspare il fantasma di Eva corruttrice. Ma Boiardo non ha la minima intenzione di condannare l'intraprendenza sessuale femminile, nemmeno se essa distoglie inevitabilmente l'uomo da più alti obiettivi. Senza l'amore, infatti, la vita non ha senso, anzi, non è nemmeno vita. È quanto proclama del resto, in opposizione a Petrarca, il primo sonetto degli *Amorum libri* ("Ma certo chi nel fior de' soi primi anni / senza caldo de amore il tempo passa, / se in vista è vivo, vivo è senza core"), e quanto ribadisce Agricane dialogando con Orlando ("Perché ogni cavalier ch'è senza amore / Se in vista è vivo, vivo è senza core!"; *Inamoramento de Orlando* I xviii, 46).

La visione boiardesca dell'amore e del sesso risalta con maggiore evidenza se si pensa alla sorte che tocca ad alcuni suoi personaggi nel *Furioso*. Mi sembra che nei numerosi confronti che sono stati fatti fra i due poemi sia in gran parte sfuggito come dall'uno all'altro, in parallelo con il trasformarsi della rappresentazione della donna da soggetto a oggetto, maturi una visione cupa e pessimistica dei rapporti fra i due sessi. Il personaggio di Angelica è esemplare da questo punto di vista. Attiva e imperiosa nell'*Inamoramento*, nel *Furioso* essa è vittima di un crescendo di tentativi di violenza (Sacripante, l'eremita, gli abitanti di Ebuda, Ruggiero e, infine, lo stesso Orlando). Più ancora che oggetto di ricerca, la donna (Angelica) diventa oggetto di contesa e non di rado capro espiatorio della frustrazione maschile. L'immagine di Orlando pazzo che trascina e uccide la cavalla-Angelica ("Avrebbe così fatto, o poco manco / alla sua donna"; *Orlando Furioso* XXIX 73) è di per sé stessa eloquente. Le donne ariostesche risultano nel complesso meno intraprendenti, per-

16] M. M. BOIARDO, *Amorum libri* I 50: "Vago fioreto, io non ho vista audace / che fissamente ardisca di guardarti". La metafora, accompagnata fra le altre da quella della *perla* e del *arbozel fronzuto* caratterizza un canto animato dalla *amorosa voglia* e, come nota Zanato nel suo commento, "attraversato da brividi di sensualità".

17] T. ZANATO, *Provare...*, cit., p. 32.

ché il loro ruolo è, prima di tutto, quello di essere desiderate.¹⁸ È stato molte volte notato, ma vale la pena di ripeterlo qui, che nel momento in cui Angelica esprime il suo punto di vista in materia sessuale, Ariosto la abbandona dichiarando apertamente il proprio disinteresse per questo suo nuovo ruolo (“che di seguir più questa non mi cale”; *Orlando Furioso* XXX 15). Ad Ariosto la psicologia femminile interessa insomma assai meno delle forze oscure che governano il desiderio maschile. Come Angelica, altre donne ariostesche (Olimpia, Isabella) si trasformano da oggetti di desiderio in vittime della violenza maschile.

Non è un caso allora, se la scena dell'*Inamoramento* sopra descritta, cioè quella in cui Angelica non nasconde il desiderio di un contatto fisico con Rinaldo, è rovesciata da Ariosto nella descrizione di Ruggiero che tenta di violentarla. Le analogie fra le due situazioni di segno opposto sono rafforzate dal fatto che in entrambi i casi la scena si svolge fra terra e cielo: in Boiardo, Angelica, in preda alla passione, salva Rinaldo e lo invita a farsi portare per l'aria salendo sopra di lei:

Non ti incresca di venirmi in braccio [...]

Tè potrai far de un alto disio sacio,

Se mai ti venne voglia di volare.

Vien monta sopra me, baron gagliardo;

Forse non son pegior del tuo Baiardo.

(*L'inamoramento de Orlando* I ix, 17)

La ben nota metafora equestre, con una Angelica che vorrebbe essere cavalcata, non lascia dubbi, come non li lascia l'invito a volare, sulle allusioni sessuali insite in quell'invito, tanto più che Angelica ha confessato, poco prima, di essere tanto “accesa” di Rinaldo da rischiare la follia. Da parte sua, il narratore fa notare che il conseguente sdegno di Angelica per essere stata rifiutata è dovuto in realtà alla vergogna per la propria “luxuria”, cioè per non aver saputo mascherare un desiderio non contraccambiato:

Non crediati che sia maggior ingiuria

Che ala dona che chiede esser sprezata:

Tute hano in odsio che la sua luxuria

Gli possa esser in viso improperta.

(*L'inamoramento de Orlando* I ix, 19)

18] Non mancano, ovviamente, le eccezioni: non tanto quella di Bradamante, la quale, come fa ben notare Tasso, per sua natura evade i ruoli femminili trasformandosi da oggetto di inchiesta in soggetto alla ricerca; quanto quella di Fiordispina, lei sì vera erede della Fiordalisa boiardesca.

Nel *Furioso* Ruggiero, dopo averla salvata dalle grinfie dell'orca, fa salire Angelica sull'ippogrifo "e per lo ciel galoppa", ma ben presto, animato da una "libidinosa furia", trasforma il suo gesto eroico in un riprovevole tentativo di stupro ("Dal destrier sceso, a pena si ritenne / di salir altri"). Anche in questo caso la situazione è interamente costruita intorno alla metafora equestre.

Analogamente, la scena in cui Fiordelisa, in preda al desiderio, spoglia frettolosamente Brandimarte ricompare rovesciata proprio in quella or ora citata di Ruggiero che, in preda al desiderio, non riesce a spogliarsi. Ma mentre il gesto di Fiordelisa manifesta semplicemente una candida passione giovanile criticabile solo nel quadro dell'*ars amandi*, perché la fretta non consente il pieno godimento, quello di Ruggiero è dettato dai peggiori istinti maschili e ripreso da un punto di vista morale dal narratore nell'esordio del canto seguente:

Quantunque debil freno a mezzo il corso
animoso destrier spesso raccolga,
raro è però che di ragione il morso
libidinosa furia a dietro volga,
quando il piacer ha in pronto; a guisa d'orso
che dal mel non s'è tosto si distolga
poi che gli n'è venuto odore al naso,
o qualche stilla ne gustò dal vaso.
(*Orlando Furioso* XI 1)

Ma nemmeno Ariosto è un moralista; conoscitore della natura umana, è pronto a giustificare la debolezza, soprattutto in materia amorosa:

Qual raggion fia che'l buon Ruggier raffrene,
s'è che non voglia ora pigliar diletto
d'Angelica gentil che nuda tiene
nel solitario e comodo boschetto? [...]
(*Orlando Furioso* XI 2)

La relativa e serena licenziosità di Boiardo è confermata da alcune controprove fornite dalla riscrittura bernesca. Di fronte agli amori di Brandimarte e Fiordelisa, per esempio, il riscrittore opera tagli e riasseme passando rapidamente dallo spogliarsi di Brandimarte agli "ultimi frutti":

Quivi degli amorosi ultimi frutti
saziar la lunga fame avidamente.

La metafora del *fioreto*, che negli *Amorum libri* era metafora dell'amata e nell'*Inamoramento* dell'organo sessuale femminile, è scartata da Berni, il quale commenta nei termini seguenti l'ingratitude di Leodilla, dimentica dell'aiuto ricevuto da Orlando nel momento in cui questi rifiuta le sue profferte amorose:

questa bestemmia ora ad Orlando viene
della grossezza sua per premio e merto.

(*Rifacimento dell'Inamoramento* XXIV 48)

Nell'episodio di Tisbina, dopo aver omesso il riferimento alla durezza della donna nei riguardi di Prasildo, che Boiardo commentava con accenti misogini ("Perché sempre enterviene, in veritade, / Che la altezza è gionta con bontade"; *L'inamoramento de Orlando* I XII, 13), Berni inserisce una considerazione moralistica del tutto fuori luogo:

ma quell'anima casta, saggia, altiera, a preghi,
a pianti, a don mai non s'inchina:
aveva ogni suo ben posto e finito
sol in amare il suo caro marito

(*Rifacimento dell'Inamoramento* XII 13)

e cassa anche l'invito al godimento proferito dalla messaggiera inviata da Prasildo a Tisbina nel tentativo di convincerla ad amarlo ("Prende diletto..."; *L'inamoramento de Orlando* I XII, 14-16). Anche del compianto per il Rinaldo di un tempo, quello dal "desir" oltramisura, Berni fa pulizia per sostituirlo con una leziocincina sulla cura del mal d'amore:

Di qui si può imparar la medicina
e la ricetta contro il mal d'amore:
chi cerca, chi combatte, chi cammina,
chi ha da far infin, mai non ne muore.

(*Rifacimento dell'Inamoramento* XIII 56)

Un ultimo esempio eloquente è fornito dalla scena degli amori di Leodilla e Ordauro, all'interno della quale Berni si sente in dovere di inserire una lezione morale:

Né negar posso che non mi paresse,
facendo quel che feci, far gran male;
e che'l cor dentro non mi riprendesse
ch'io fossi al mio marito disleale.

(*Rifacimento dell'Inamoramento* XXII 30)

La riscrittura bernesca risale pressappoco agli stessi anni in cui Ariosto completava il terzo *Furioso*. A differenza del Berni ‘riformatore’, Ariosto non mostra alcuna tensione moralistica o puritana. Tuttavia, mentre Boiardo, da *voyeur*, esplora e descrive realisticamente e con entusiasmo la fisicità erotica, lui preferisce prenderne le distanze e risolverla nell’arguzia metaforica. Ariosto non può mai fare a meno, insomma, di far prevalere la visione ‘intellettualistica’ del narratore che filtra la scena attraverso l’armatura retorica. Ricordo, per esempio, il protratto diverbio fra Iocondo e Astolfo – collocato non a caso in un inserto novellistico di carattere comico-osceno – tutto giocato su un rimpallo di metafore equestri che spostano l’attenzione dal fatto in sé stesso all’abilità linguistica del narratore e alla capacità di intendimento del lettore:

Frate molto camin fatto aver dei:
e tempo è ben che ti riposi, quando
stato a cavallo tutta notte sei”.
Iocondo a lui rispose di rimando,
e disse: “Tu dì quel ch’io a dire avrei.
A te tocca posare, e pro ti faccia,
che tutta notte hai cavalcato a caccia”.

“Anch’io (soggiunse il re) senza alcun fallo
lasciato avria il mio can correre un tratto,
se m’avessi prestato un po’ il cavallo,
tanto che’l mio bisogno avessi fatto.

(*Orlando Furioso* XXVIII 66-67)

Guardato a distanza, come fa Ariosto, il sesso mostra i suoi aspetti comici e perfino degradanti (tre in un solo letto, il brutto spettacolo del nano superdotato, del dottore sodomizzato); e comico e ironia sono per natura contrari all’erotismo e comunque spia di una visione pessimistica e disincantata dell’*insania* amorosa.

Anche l’amore consumato fra Medoro e Angelica nell’antro riposto non è descritto, ma alluso attraverso una metafora, quella della rosa (equivalente del *fioreto* di Boiardo), che, sempre riferita al sesso di Angelica, percorre tutto il poema fino all’ironico svelamento:

Angelica a Medor la prima rosa
coglier lasciò, non ancor tocca inante;
né persona fu mai sì avventurosa
ch’in quel giardin potesse por le piante.

(*Orlando Furioso* XIX 33)

Se all'inizio il poeta stesso aveva sollevato dei dubbi sulla verginità del suo personaggio ("Forse era ver, ma non però credibile / a chi del senso suo fosse signore"; *Orlando Furioso* I 56), a distanza di quasi venti canti veniamo a sapere che l'incredibile era vero e la rosa tanto bramata era ancora intatta prima che Medoro la cogliesse. Allo schermo metaforico Ariosto aggiunge un'abile trovata: sarà lo stesso Medoro, infatti, a celebrare nel linguaggio retoricamente fiorito di un epigramma "in arabo" scolpito in un tronco i suoi felici amplessi. La distanza fra l'evento e il resoconto di esso si fa in tal modo sempre più ampia. Anche di fronte agli amori di Mandricardo e Doralice, Ariosto si scherma con una sorridente preterizione:

Quel che fosse dipoi fatto all'oscuro
tra Doralice e il figlio d'Agricane,
a punto racontar non m'assicuro;
sì ch'al giudizio di ciascun rimane.
Creder si può che ben d'accordo furo;
che si levar più allegri la dimane,
e Doralice ringraziò il pastore,
che nel suo albergo le avea fatto onore.

(*Orlando Furioso* XIII 63)

Preterizione ben diversa da quella che, in analoga situazione, era stata impiegata dal narratore *voyeur* Boiardo, costretto questa volta a osservare dal di fuori lo spettacolo:

Già non so se fecero altro gioco,
Che testimonio non ne vide il fine;
Ma pur scrive Turpin verace e giusto
Che il pavilion crollava intorno al fusto.

(*L'inamoramento de Orlando* III 1, 35)¹⁹

La compostezza ariostesca, parallela alla sua padronanza stilistica, risalta ancor meglio a confronto con la grossolanità degli altri continuatori, i quali, per rendere più piccante e gradito il loro racconto, indulgono assai più di Boiardo su particolari volutamente osceni. Mi limito a ricordare gli amori di Bradamante e Ruggiero dopo la promessa di matrimonio descritti da Nicolò degli Agostini. Riprendendo lo spunto boiardesco offerto dalla descrizione della deflorazione di Leodilla, scrive:

19] Come di consueto, Berni censura del tutto l'evento: "Né vi so dir qual fusse il fin del gioco; / Turpin vuol dirlo, e non lo dice al fine: / vuol (come quel ch'è mezzo Teatino) / che l'uomo in queste cose sia indovino".

Vero è che nel principio assai si dolse
 la vaga dama gratiosa e bella,
 tanto che quasi consentir non volse
 come usata a di fare ogni donzella:
 ma poi che l'imboccata un tratto volse
 non vide l'ora poi di tornar a quella,
 che sì forte gli piacque el fin del verso,
 che biastemava il tempo che avea perso.

Segue una lunga disquisizione del narratore sulla necessità di prender piacere al tempo giusto (che tutti siam macchiati di una pece) con un invito diretto al pubblico femminile:

Dunque siate cortese et vigilante
 In voler far del ben a chi bisogna,
 perché si vuol ogni fidel amante
 servir et anco non aver vergogna
 e farsi grata la fantesca al fante.

Agostini torna poi ai due amanti, impegnati nel “secondo assalto” e mette in scena, in un dialogo, la descrizione dell'orgasmo di Bradamante:

Lieti amanti su l'erba novella
 era al secondo assalto ritornati:
 e la dama leggiadra, adorna e bella,
 che simel cibi non avea mai gustati,
 con gran diletto s'affannava anch'ella,
 per far mendo di giorni in van spensati;
 e per non esser simplicetta e stolta,
 sì come saggia trasse la sua volta.

Ma nel scoccar de la balestra lei:
 “Ahimé” – grida – “Ahimé ahimé ch'io moro!
 Ahimé ch'io moro, miserere mei!
 Dolce sperantia, caro mio tesoro,
 io moro di dolcezza ohimé ohimé!
 Ohimé ch'io disfaccio! Ahimé m'acoro!”;
 et mentre che a Rugier dicea questo,
 la posta radoppiava e trasse el resto.

(*Continuazione dell'Inamoramento* I VIII, 47-48)²⁰

20] Si cita da N. DEGLI AGOSTINI, *Tutti li Libri de Orlando Inamorato Del Conte de Scandiano Mattheo Maria Boiardo Tratti Fidelmente Dal suo emendatissimo exemplare Nouamente stampato & historiato. Cum gratia & priuilegio*, in Venezia, per Giorgio de' Rusconi, 1506.

L'erotismo gioioso dell'*Innamorato* si trasforma in questo caso in semplice pornografia, ad uso e consumo di un pubblico, anche femminile, che sembra gradirla. Scene simili sono presenti anche in Valcieco e in De Conti,²¹ a conferma del fatto che il romanzo di consumo doveva essere condito con situazioni erotiche audaci. Come dicevo, al confronto risulta tanto più comprensibile la scelta ariostesca; una delle tante scelte mirate alla promozione del genere.

Un'ultima rapida osservazione deve essere dedicata all'evoluzione dell'Angelica boiardesca, un tema abbastanza studiato, ma non in relazione al progressivo incupimento nella percezione della sessualità.²² Divenuta semplice oggetto del desiderio e della frustrazione maschile, Angelica incontra un imprevedibile successo fra i continuatori (a partire dall'Aretino della *Marfisa* e delle *Lagrima di Angelica*),²³ i quali indulgiano nel descrivere le persecuzioni fisiche e morali cui il personaggio è sottoposto. In Aretino Angelica (ma non solo lei) si trasforma in una vera e propria martire cristiana. Ma, più in generale, mentre le scene piccanti sono sottoposte a censura, quelle sadiche sono sviluppate con evidente compiacimento. L'erotismo sereno dell'*Innamorato* lascia il posto a una manifestazione distorta della sessualità e delle forme del desiderio, in armonia con i tempi e con l'incipiente clima controriformistico.

21] Ne *El fin de tutti i libri de Orlando innamorato* di Valcieco nel settimo canto è raccontata la notte di passione di Iroldo e Prasildo con le due signore del Castello dello Sparviero con Limmia e Folcina, mentre nel *Rugino* di De Conti la passione amorosa si descrive nel quinto canto l'amore del giovane cavaliere con la maga Argentina.

22] Il personaggio di Angelica nelle continuazioni boiardesche è oggetto del paragrafo *Il destino di Angelica* in A. CAROCCI, *La lezione di Boiardo. Il poema cavalleresco dopo «L'innamoramento de Orlando» (1483-1521)*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2018; mentre per gli epigoni ariosteschi segnalo le pagine di G. SACCHI (*Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006, in particolare pp. 164-169).

23] P. ARETINO, *Poemi cavallereschi*, a cura di D. ROMEO, Roma, Salerno, 1995.

SUMMARY

LOVE AND EROTICISM IN INAMORAMENTO DE ORLANDO

Examining some of the love scenes in Inamoramento de Orlando, the essay first tries to define what the conception and above all the representation of Boiardo's heroes is. We then consider how they are received and transformed both by his followers (Agostini, but above all Ariosto), and by his refactors (Berni). In the period of time that separates the poem from Berni's rewriting, motifs of a different order (literary, religious, historical and social) have contributed to a real revolution in the field of eros and the relationship between the sexes. The texts examined show clear signs of this process.

GESTI DI CARTA: IL PATHOS
NELLA *LIBERATA* DI TORQUATO TASSO

Ho pensato, in occasione dell'importante celebrazione,² di proporre una riflessione su una delle dimensioni patetiche più potenti del poema tassiano, ovvero la dimensione gestuale. Vorrei farlo però secondo un'inversione di prospettiva, vorrei cioè ripensare i gesti della *Liberata* nella forma in cui sono nati, ovvero come descrizioni di gesti in versi. Solitamente invece l'attenzione è focalizzata sulla loro traduzione figurativa o sulla loro drammatizzazione, risultando intuitivo pensare al gesto come a qualcosa di visibile, ancor più nel caso della *Liberata*, poema dalla grandissima fortuna figurativa e drammaturgica: basti pensare da una parte a quell'immensa traiettoria che va dalle illustrazioni di Castello (Genova, 1590) ai quadri dei Carracci, del Guercino, di Tintoretto, di Poussin, per citare soltanto la fortuna più immediata ('500 e '600), e dall'altra al grande successo del poema nel dramma in musica, un genere che conosce proprio a fine Cinquecento la prima fase della sua immensa fortuna europea.

Con il mio contributo intendo intraprendere un percorso a ritroso, dalla fortuna al poema: dopo alcuni accenni ai gesti della *Liberata* in pittura e nel dramma in musica, vorrei evidenziare il posto che questi

1] Università di Parigi Sorbonne Nouvelle (Paris 3).

2] Il presente contributo è stato pensato per le celebrazioni del quarto centenario dalla prima pubblicazione in traduzione polacca della *Gerusalemme Liberata* (1618) ad opera di Piotr Kochanowski.

occupano nel poema tassiano e proporre alcuni modi attraverso i quali si possono interrogare nella loro forma scritta (interrogativi che sono alla base delle mie attuali ricerche dottorali).³

Riguardo alla fortuna figurativa ricordo l'importante studio di Giovanni Careri, *La fabbrica degli affetti*, che si occupa della traduzione in immagini dei versi della *Liberata*.⁴ Nel corso della sua trattazione lo storico dell'arte sottolinea il ruolo figurativo del gesto, riconoscendogli quindi quella connaturata visività che lo ha reso estremamente adatto a transitare tra le arti. L'analisi di Careri giunge peraltro a esiti molto complessi; lo studioso infatti, partendo dal concetto warburghiano di *Pathosformel*⁵ e dagli studi iconografici di Rensselaer W. Lee,⁶ cerca non solo di cogliere le modalità del passaggio dai versi alla pittura, ma anche di ricostruire una "geologia dell'immagine", osservando in essa il montaggio di gesti appartenenti ad epoche e contesti diversi (la sovrapposizione ad esempio di un gesto cristiano su di un gesto classico).

Così nota, come nel quadro di Domenico Tintoretto *Battesimo di Clorinda* (1595) la postura della donna sembri evocare la figura antica del *Galata morente* (scultura conservata presso il Museo archeologico di Venezia), tradotta però nel linguaggio cristiano dell'estasi: all'immagine del *Galata* si sovrapporrebbe infatti quella della conversione di San Paolo (per la rappresentazione di tale episodio biblico lo studioso rimanda ai quadri dello Schiavone e di Jacopo Tintoretto, entrambi del 1544).⁷ O ancora, seguendo una suggestione di Lee,⁸ Careri rileva come nella rappresentazione di *Erminia che ritrova Tancredi ferito* del Guercino (1649) il gesto di dolore dell'eroina ricordi allo stesso

-
- 3] Le riflessioni proposte sono frutto del mio primo anno di dottorato presso l'Università di Parigi Sorbonne Nouvelle (Paris 3). Per contratto riporto di seguito l'indicazione in lingua inglese del finanziamento del mio progetto di ricerca: "this project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation program under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement N° 665850".
- 4] G. CARERI, *La fabbrica degli affetti. La «Gerusalemme liberata» dai Carracci a Tiepolo*, Milano, Il Saggiatore, 2010.
- 5] Come ricorda Careri la nozione di "formula patetica" ("Pathosformel") è stata utilizzata per la prima volta da A. Warburg nel 1906 nel suo saggio sull'*Orfeo* di Dürer che possiamo leggere nella traduzione francese di S. Müller: A. WARBURG, *Dürer et l'Antiquité italienne*, in: IDEM, *Essais Florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, pp. 159-166.
- 6] Cfr. R. W. LEE, *Observations on the First Illustrations of Tasso's «Gerusalemme Liberata»*, "Proceedings of the American Philological Society", vol. CXXV, n. 5, 1981, pp. 329-356.
- 7] G. CARERI, *La fabbrica degli affetti...*, cit., p. 115.
- 8] Cfr. R. W. LEE, *Erminia in Minneapolis*, in: *Studies in Criticism and Aesthetics, 1660-1800. Essays in honor of Samuel Holt Monk*, Minneapolis, University of Minnesota, 1967, pp. 36-57.

tempo quello cristiano della Maddalena della Deposizione e quello classico di Venere che scopre il corpo senza vita di Adone.⁹

Vorrei infine ricordare che il lavoro di Careri, sebbene sia focalizzato sul passaggio dalla scrittura alle immagini, e quindi non abbia come scopo l'analisi dei gesti nella loro veste verbale, tuttavia dedica una particolare attenzione alle descrizioni gestuali presenti nel poema, sottolineando come i pittori, rappresentando le scene della *Liberata*, non solo creano immagini che entrano in risonanza con altre opere antiche e contemporanee, ma attuano allo stesso tempo un lavoro ermeneutico del testo tassiano.¹⁰

Come la pittura anche il melodramma rende visibili le descrizioni gestuali della *Liberata*: ai testi e al loro accompagnamento musicale si affianca infatti la messa in scena teatrale. Peraltro è proprio tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento che si assiste ad un'importante riflessione sull'espressione degli affetti in musica e alla nascita dell'opera e in questa fioritura musicale certamente le opere di Tasso sono tra i soggetti più ricorrenti:¹¹ i musicisti attingono non solo ai madrigali e all'*Aminta*, ma anche alle ottave della *Liberata*, nonostante Tasso escludesse la legittimità del canto per le ottave epiche. Nel dialogo *La Cavalletta ovvero de la poesia toscana* (1587), il poeta cita infatti l'assioma dantesco del *De Vulgari eloquentia* secondo il quale "la poesia è una finzione retorica posta in musica" ("*fictio rethorica musicaque posita*");¹² la melodia sarebbe quindi un fattore interno alla stessa elocuzione poetica. Tuttavia la messa in musica delle ottave del poema farà nascere il sublime *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, nel quale si realizza uno splendido connubio tra musica, parole e gesti:¹³ la musica non prevarica il testo, come

9] G. CARERI, *La fabbrica degli affetti...*, cit., p. 94.

10] È lo stesso Careri a sottolineare la propria attenzione ai versi del poema prendendo in questo le distanze da R. W. Lee il quale, invece, sembrerebbe privilegiare la relazione autonoma tra immagini, a discapito del testo tassiano. Cfr. *ibidem*, p. 19.

11] Per una panoramica complessiva ricordo il lavoro di L. BIANCONI, *I fasti musicali del Tasso, nei secoli XVI e XVII*, in: *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*. Catalogo della mostra (Ferrara 6 settembre-15 novembre 1985), a cura di A. BUZZONI, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985, pp. 143-150.

12] T. TASSO, *Dialoghi*, a cura di G. BAFFETTI, Milano, Rizzoli, 1998, p. 697. Come segnala Baffetti, Tasso segue esattamente la versione del testo dantesco (Dante, *De vulg. eloq.*, II IV, 2) data dal Trissino nel 1529.

13] Il *Combattimento* fa parte dei madrigali rappresentativi, riconducibili al comune denominatore dei madrigali "col gesto". È lo stesso Monteverdi a suddividere i suoi madrigali in rappresentativi e in "senza gesto" nel frontespizio che apre tutti i libretti: *Madrigali Guerrieri, et Amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi Episodij fra Canti*

accadeva nei madrigali classici polifonici, ma esalta ancor più il testo poetico e la *performance* teatrale.¹⁴

Cito l'avvertimento di Monteverdi che testimonia proprio questo equilibrio espressivo e che precede il celebre brano del *Combattimento* rappresentato nel 1624 in casa Mocenigo: “[Tancredi e Clorinda] Faranno gli passi e gesti nel modo che l’oratione esprime, e nulla di più né meno, osservando questi diligentemente gli tempi, colpi e passi, e gli strumentisti gli suoni incitati e molli; e il testo le parole a tempo pronunziate in maniera che le tre azioni venghino ad incontrarsi in una imitazione unita [...]”.¹⁵ L’avvertimento esplicita l’intento dell’autore di creare un’“imitazione unita”: né i gesti né il testo né la musica dovranno prevaricare gli uni sugli altri, dovranno invece unirsi in una sintonia espressiva. Esempio dell’eccezionale connubio tra musica, parole e gesti, tra i molti che se ne potrebbero citare, è la parte del brano che corrisponde alla descrizione del cozzare delle spade:¹⁶ alle parole “sempre è il piè fermo e la man sempre in moto, / né scende taglio in van, né punta a vòto” (XII IV, 7-8)¹⁷ corrisponde una ripetizione di note che si fa sempre più intensa, tipica dello stile concitato inventato da Monteverdi, la quale va ad accompagnare i colpi dei due personaggi sulla scena. Alla perfetta corrispondenza ed equilibrio tra melodia, parole e gesti si potrebbe aggiungere quella, visibile solo a chi consulti la partitura, tra gesto e grafia delle note: nel caso preso in esame ad esempio potremmo notare come la melodia ascendente e discendente sembri riflettere i fendenti descritti dal testo, ovvero il movimento delle spade dall’alto verso il basso.¹⁸

senza gesto, *Libro Ottavo di Claudio Monteverde, Maestro di Cappella della Serenissima Republica di Venetia. Dedicati alla Sacra Cesarea Maestà dell’Imperator Ferdinando III con privilegio*, Venetia, Alessandro Vincenti, 1638.

14] Sebbene il *Combattimento* sia inserito nell’VIII libro dei madrigali non è più tecnicamente un madrigale in quanto più vicino allo stile del “recitar cantando”. Cfr. A. M. VACCHELLI, *Introduzione*, in: C. MONTEVERDI, *Madrigali guerrieri, et amorosi. Libro ottavo*, ed. critica di A. M. VACCHELLI, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 2004, p. 19: “Malgrado il generico termine di Madrigali accomuni tutte le musiche contenute nell’ottavo libro, questa antologia appare intenzionalmente composita [...]. Appare inoltre evidente, anche all’interno degli otto madrigali polifonici, la tendenza a privilegiare voci soliste [...] il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, malgrado i tre interlocutori, è integralmente monodico [...]”.

15] *Ibidem*, p. 349.

16] *Ibidem*, p. 361.

17] Le citazioni dalla *Gerusalemme Liberata* sono tratte dall’edizione: T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. TOMASI, Milano, BUR, 2017. L’edizione riprende il testo vulgato fissato da L. CARETTI (Milano, Rizzoli, 1957).

18] La partitura è facilmente consultabile sul sito della Choral public domain library (www.cpdll.org).

Dati questi accenni iniziali si può certamente comprendere come la riflessione sulla dimensione gestuale della *Liberata* possa attrarre tipi di studio incentrati sulla rappresentazione pittorica o drammaturgicomusicale del gesto. Sicuramente infatti pittura e dramma in musica rendono visibili in senso proprio quegli affetti, quei gesti, descritti in versi nel poema tassiano, aggiungendo talora significati nuovi e complessi a seconda dell'interpretazione degli artisti.

Ora focalizziamoci però sul posto che la dimensione gestuale occupa nella scrittura del poema tassiano. Se gettiamo indietro lo sguardo, fino alle premesse teoriche del progetto poematico, vediamo come Tasso assegni al gesto un ruolo importante: mi riferisco alle giovanili considerazioni dei *Discorsi dell'arte poetica* nei quali egli si cimenta in un'innovativa riflessione sui fondamenti del poema eroico. In particolare al III libro dei *Discorsi* nel quale, trattando del problema dell'"elocutione" si preoccupa di elencare gli strumenti stilistici necessari all'epos per produrre un'evidenza patetica o "energia", ovvero quella qualità "visiva" della poesia che stimola l'adesione emotiva del lettore.¹⁹ Tra questi strumenti, necessari per commuovere il lettore, segnala proprio l'essenzialità della componente gestuale: "nasce questa virtù [energia] quando, introdotto alcuno a parlare, gli si fa fare quei gesti che sono suoi propri".²⁰ La rappresentazione dei gesti mostra quindi nel poema attraverso segni "visibili" gli affetti dei personaggi (e in questo senso si collega all'effetto illusionistico-visivo dell'energia) andando a completare, e talvolta a sostituire, il parlato, come nel discorso gestuale della bella e proteiforme Armida: "E ciò che lingua esprimer ben non pote, / muta eloquenza ne' suoi gesti espresse" (IV LXXXV, 5-6).

La dimensione gestuale nella *Liberata* di Tasso assume quindi tratti di assoluta evidenza visiva e tale evidenza dovette essere nettamente percepita dai primissimi lettori del poema, se nella prima edizione illustrata della *Liberata* (1590) Bernardo Castello (Fig. 1) scelse di rappresentare, in apertura del secondo canto, il complesso gesto di Argante che reagisce al rifiuto di Goffredo di un possibile accordo (II LXXXIX-XC):

19] Per una fine analisi dell'energia tassiana cfr. F. FERRETTI, *L'elmo di Clorinda. L'energia' tra «Discorsi dell'arte poetica» e «Gerusalemme liberata»*, "Studi tassiani", n. 54, 2006, pp. 15-44.

20] T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza & figli, 1964, p. 48.

Indi il suo manto per lo lembo prese,
 curvollo e fenne un seno; e 'l seno sporto,
 così pur anco a ragionar riprese
 via più che prima dispettoso e torto:
 “O sprezzator de le più dubbie imprese,
 e guerra e pace in questo sen t’apporto:
 tua sia l’elezione; or ti consiglia
 senz’altro indugio, e qual più vuoi ti piglia”.

L’atto fero e 'l parlar tutti commosse
 a chiamar guerra in un concorde grido,
 non attendendo che risposto fosse
 dal magnanimo lor duce Goffrido.
 Spiegò quel crudo il seno e 'l manto scosse,
 ed: “A guerra mortal” disse “vi sfido”;
 e 'l disse in atto sì feroce ed empio
 che parve aprir di Giano il chiuso tempio.

Dunque, data l’importanza che nei giovanili *Discorsi* Tasso assegna al gesto e dato il rilievo di quelle descrizioni nella scrittura della *Liberata*, ritengo che interrogare le descrizioni gestuali del poema ci permetta di aprire nuovi importanti ordini di questioni che qui riassumerò brevemente.

Il primo ordine possiamo definirlo come interno al testo e ai testi letterari: possiamo ad esempio chiederci quali siano le fonti alla base delle formule gestuali (è infatti essenziale la verifica della condensazione o rielaborazione delle fonti per comprendere quali riconfigurazioni di senso queste assumono nel poema). All’intertestualità si aggiunge poi la questione dei legami intratestuali: possiamo identificare dei gesti ricorrenti che ci danno indicazioni importanti nell’analisi di un personaggio? Oppure dei gesti in grado di creare dei fili invisibili tra personaggi? Poi, sempre interna al poema, la questione delle relazioni tra gesti e linguaggio verbale; talvolta infatti i due codici possono prospettarsi come complementari, talvolta invece possono generare frizioni. Rispetto a tale contraddittorietà, percepibile nella frizione tra i due codici, ricordo un’interessante riflessione di Stefano Jossa il quale, partendo dalla definizione di Jean Loup Rivière di gesto come “strumento privilegiato per analizzare quel che è latente nei discorsi che contrassegnano la società umana”,²¹ suggerisce come lo studio della rappresentazione poetica del gesto possa “essere considerato a sua

21] J.-L. RIVIÈRE, *Gesto*, in: *Enciclopedia Einaudi*, vol. VI, Torino, Einaudi, 1975, p. 775.

volta lo strumento privilegiato per individuare le modalità con cui la poesia suggerisce le proprie alternative e contraddizioni”.²²

A questo primo ordine di questioni si aggiungono poi quelle riguardanti i rapporti che la *Liberata* intrattiene con la cultura del gesto nel Cinquecento in senso più vasto: le relazioni delle formule gestuali tassiane con l’immaginario figurativo, la trattazione teorica (trattati di retorica, di danza, di teatro) e la letteratura delle immagini (della quale sono celebri esempi gli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano e l’*Iconologia* di Cesare Ripa) tra XV e XVI secolo.

Prima di proporre il lavoro propedeutico da me svolto sul testo tassiano e prima di passare ad alcuni esempi di analisi, vorrei accennare a due suggestioni, una di Fredi Chiappelli e una di Emilio Russo, che testimoniano come le descrizioni gestuali possano rivelare contenuti ulteriori. L’indicazione di Chiappelli riguarda l’analisi del personaggio di Goffredo e prende le mosse dal celebre commento di Leopardi al personaggio ritenuto “pochissimo interessante”.²³ Lo studioso sottolinea invece, a partire da notazioni fisiche, morali e appunto gestuali, la vitalità e centralità del personaggio. Goffredo è infatti al centro di un’importante crisi e tale crisi si può appunto ripercorrere tramite le caratterizzazioni gestuali del personaggio (dai gesti che riflettono una fisionomia impassibile, fino a quello, denso di significato, del disarmarsi).

Notiamo infatti come la mimica attribuita al personaggio rispecchi un carattere riflessivo, ponderato (descritto ad esempio nei versi: “Mentre ei così dubbioso a terra vòlto / lo sguardo tiene, e ’l pensier volve e gira” nel IV *lxvii*, 1-2; “Goffredo intorno gli occhi gravi e tardi / volge con mente allor dubbia e sospesa” nel VII *lviii*, 1-2), carattere che entra però in crisi nell’XI canto, quando il capitano dell’esercito cristiano commette il grave errore di disarmarsi in virtù del voto fatto prima di partire per la crociata, ovvero quello di combattere come privato cavaliere. Nel canto XI quindi, la sua immunità dalle tentazioni svanisce nel desiderio di “trapassar primiero” (XI *liii*, 5) e nell’impazienza (“e tempo è ben che qualche nobil opra / della nostra virtute omai si scopra”, XI *liii*, 7-8).

All’interessante analisi del personaggio proposta da Chiappelli aggiungo una recente intuizione di Russo, il quale evidenzia un gesto

22] S. JOSSA, *L’eroe nudo e l’eroe vestito. La rappresentazione di un gesto da Omero a Cervantes*, “Intersezioni”, n. 21/1, 2001, p. 8.

23] Cfr. F. CHIAPPELLI, *Introduzione*, in: T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. CHIAPPELLI, Milano, Rusconi, 1982, pp. 21-29.

quasi impercettibile fatto da Aladino nel canto III.²⁴ Ci troviamo nel momento in cui Erminia dalla torre mostra a dito e presenta i cavalieri cristiani al re del campo pagano. Aladino però di uno in particolare si ricorda molto bene: si tratta di Goffredo. Lo aveva infatti già incontrato da giovane quando, benché imberbe, mostrava già i segni dell'eroismo futuro; decide così di condividere il suo ricordo con Erminia. Ma, nel momento in cui Aladino tace, il narratore mette sotto i nostri occhi la sua espressione turbata (III LX-LXI, 1-2):

Risponde il re pagan: “Ben ho di lui
 contezza, e 'l vidi a la gran corte in Francia,
 quand'io d'Egitto messaggier vi fui,
 e 'l vidi in nobil giostra oprar la lancia;
 e se ben gli anni giovenetti sui
 non gli vestian di piume ancor la guancia
 pur dava a i detti, a l'opre, a le sembianze,
 presagio omai d'altissime speranze;

presagio ahi troppo vero!”. E qui le ciglia
 turbate inchina [...].

“[...] lo sguardo di Aladino”, commenta Russo, “si abbassa per un istante, un movimento appena accennato eppure rivelatore della timida insicurezza con cui il re pagano si specchia in Goffredo, come oscuramente avvertendo la propria insufficienza sul piano della regalità, oltre la minaccia rappresentata per Gerusalemme”.²⁵

Da questi rilievi citati possiamo già percepire la potenzialità ermeneutica di una prospettiva che guardi al poema anche attraverso i gesti dei suoi personaggi. Per affrontare però uno studio sistematico, che è appunto il fine del mio lavoro di dottorato, è necessaria un'operazione pedegogica, ovvero una schedatura dei gesti nel poema.

In questa seconda parte del mio saggio vorrei quindi condividere la mia proposta di schedatura, partendo dalla domanda basilare e problematica su cosa possiamo effettivamente considerare gesto. Si tratta di una prima difficoltà, in quanto una delimitazione del concetto di gesto non si trova fra gli studiosi (unico punto di accordo

24] E. RUSSO, *Goffredo e Solimano. Geometrie e rifrazioni omeriche*, “Giornale storico della letteratura italiana”, vol. CXCIV, 2017, pp. 481-498.

25] *Ibidem*, pp. 482-483.

è quello di considerare la gestualità come “linguaggio del corpo”);²⁶ di conseguenza la tendenza generale è quella di creare delle definizioni operative funzionali alla propria ricerca. Essendo nella fase iniziale del lavoro ho quindi adottato un atteggiamento inclusivo e ai gesti del corpo ho affiancato quelli del volto, tenendo presente la trattazione retorica degli antichi latini (in particolare le trattazioni di Cicerone e di Quintiliano i quali unificano le due gestualità).²⁷ Legandosi poi il gesto ad un’idea di movimento (già Teofrasto nel suo trattato sull’*actio* definiva il gesto come “κίνησις τοῦ σώματος”)²⁸ non ho preso in considerazione le descrizioni della fisionomia facciale che si presentano invece come elemento statico, facente parte dell’aspetto della persona.

Alla descrizione di una gestualità del corpo e del volto ho affiancato inoltre quei luoghi in cui la disposizione dei pronomi e dei dimostrativi possono suggerire una mimica del personaggio e che quindi possiamo definire “deittici”. Ciò accade ad esempio, come rilevato da Chiappelli, all’ottava 29 del canto II (l’autoaccusa di furto di Olindo dinanzi al re Aladino) nella quale i pronomi personali, gli aggettivi possessivi e i dimostrativi sembrano creare un effetto visivo di gestualità agosciosa (II xxx):

Soggiunse poscia: “Io là, donde riceve
l’alta vostra meschita e l’aura e ’l die,
di notte asceti, e trapassai per breve
foro tentando inaccessibil vie.

- 26] Un sintetico ed efficace lavoro sull’evoluzione degli studi sul gesto dall’antichità ad oggi (nelle tre discipline che maggiormente si sono occupate dell’argomento, ovvero la retorica, l’etnografia e la psicologia) è di E. CAMPISI, *Che cos’è la gestualità*, Roma, Carocci, 2018. È poi la stessa Campisi a rimandarci ai padri fondatori dei moderni studi sul gesto, A. Kendon e D. McNeill (le loro numerose opere sono parte dell’ampia bibliografia proposta dalla studiosa). Ricordo invece L. RICOTTILLI, *Gesto e parola nell’«Eneide»*, Bologna, Pàtron, 2000, in quanto possibile punto di riferimento per gli studi sulle rappresentazioni letterarie del gesto. È infatti poco frequente trovare studi che leggano un’opera letteraria focalizzando la propria attenzione sul gesto (a quest’ultimo di solito sono dedicate sparse suggestioni all’interno di lavori intitolati ad altri temi e questioni). Preziose intuizioni per lo studio del gesto in letteratura si trovano inoltre nell’articolo già citato di S. JOSSA (*L’eroe nudo e l’eroe vestito...*, cit.). Il percorso elaborato da Jossa testimonia quanto lo studio della rappresentazione del gesto, oltre ad apportare elementi essenziali all’interpretazione dei testi, possa essere spia di particolari modelli di società e di cultura (che il gesto può confermare o trasgredire).
- 27] Cfr. per Cicerone la parte del *De Oratore* dedicata all’*actio* (*De Oratore*, con un saggio introduttivo di E. NARDUCCI, Milano, Mondadori, 2018, v. libro III, 213-223). Per Quintiliano cfr. l’XI libro dell’*Institutio oratoria* dedicato alla gestualità (*Institutio oratoria*, a cura di A. PENNACINI, Torino, Einaudi, 2001, v. XI III, 1-184).
- 28] Il trattato di Teofrasto (*Περὶ ὑποκρίσεως*) è in realtà andato perso; ne abbiamo notizia grazie agli scritti di retori più recenti. Per una sintetica ricostruzione delle notizie sul trattato cfr. L. RICOTTILLI, *Gesto e parola...*, cit., p. 37.

A me l'onor, la morte a me si deve:
 non usurpi costei le pene mie.
 Mie son quelle catene, e per me questa
 fiamma s'accende, e 'l rogo a me s'appresta”.

Per i gesti del corpo ho già citato in apertura il gesto di Argante; ne aggiungo un altro che mostra come anche le azioni possano assumere una connotazione gestuale, essendo talvolta caricate di un senso ulteriore. Mi riferisco all'unico scambio verbale tra Tancredi e Clorinda destinato però a rimanere senza risposta a causa del sopraggiungere di un cavaliere che colpisce la donna. Tuttavia, sebbene alla dichiarazione d'amore non seguano parole, seguono però delle azioni che sembrano testimoniare un turbamento interiore²⁹ (III xxxi, 3-8):

Ella riman sospesa, ed ambo mira
 lontani molto, né seguir le cale,
 ma co' suoi fuggitivi si ritira:
 talor mostra la fronte e i Franchi assale;
 or si volge or rivolge, or fugge, or fuga,
 né si può dir la sua caccia né fuga.

Le azioni descritte sembrano richiamare la gestualità della donna che nella sua ritirata si mostra in preda a emozioni contraddittorie: un momento mentale è quindi trasposto sul piano gestuale, conferendo al passaggio un carattere scenico, mimico, drammatico.

Ora vorrei proporre un esempio di gesto del volto affiancando un'analisi che tenga conto dei legami sia intertestuali sia intratestuali. Vi illustrerò un esempio tratto dal canto II, in particolare dall'episodio di Sofronia e Olindo. Partirei però dalla sua traduzione figurativa, sempre seguendo quel percorso a ritroso che abbiamo intrapreso all'inizio della comunicazione.

Come ricorda Careri, la prima commissione di un ciclo figurativo ispirato all'episodio si deve a Maria de' Medici, la quale affidò l'esecuzione di un *ciclo di Sofronia* a un gruppo di pittori della seconda scuola di Fontainebleau.³⁰ Del lavoro, intrapreso nel 1613, non ci restano però tracce se non cinque disegni preparatori; prenderemo

29] Per quest'ottava già F. Chiappelli segnalava come gli atti di guerra di Clorinda sembrano esprimere “uno stato d'animo tutto femminile, del rammarico, rimpianto e dispetto insieme di un colloquio interrotto”. Cfr. T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. CHIAPPELLI, cit., p. 140.

30] Cfr. G. CARERI, *La fabbrica degli affetti...*, cit., p. 51.

quindi in considerazione uno di questi cinque, attribuito a Gabriel Honnet, nel quale vediamo raffigurata Sofronia davanti ad Aladino in una scena architettonica riempita da una folla di spettatori (Fig. 2). L'immagine ritrae lo scambio tra il re e la vergine bellissima che si autoaccusa del furto della statuetta di Maria (II XVIII-XXVI). Honnet rende perfettamente l'ambigua descrizione tassiana dell'atteggiamento fisico di Sofronia, diviso tra dissimulazione ed esibizione:³¹ la parte superiore del corpo della donna sembra infatti modulata sulla figurazione della Venus pudica (il braccio destro sollevato a celare il seno), mentre per la parte inferiore è dominante un elemento di sensualità esibita (la gamba visibile tra le pieghe della veste). Alla donna fa poi da contrasto la forte muscolatura dei corpi che la circondano.

Vorrei però focalizzare l'attenzione su Aladino: questo non è posto in maniera frontale rispetto a Sofronia, si trova invece quasi accasciato sul trono in una posizione che evoca un effetto di torsione. Tale effetto non è casuale, sembra infatti rendere visibile "il ritroso core" del re, la sua forma di chiusura verso l'altro (ricordiamo i versi "ma ritrosa beltà ritroso core / non prende [...]"; II xx, 7-8). Questo effetto di torsione è reso ancor più evidente dal gesto del soldato, in basso a sinistra, che è quasi una personificazione statuaria del rifiuto, come suggerito da Careri.³² Tuttavia l'artista mantiene, come aveva già fatto con Sofronia, la sottile ambiguità del personaggio descritta nei versi del poema: se infatti sarà il "ritroso core" a prendere il sopravvento, è necessario ricordare come il re sia a più riprese sorpreso e disorientato dalla bellezza di Sofronia (II xxi, 1-2: "Fu stupor, fu vaghezza, e fu diletto, / s'amor non fu, che mosse il cor villano" e xxii, 5-6: "Riman sospeso, e non sì tosto il fero / tiranno a l'ira, com suol, trascorre"). Nel disegno di Honnet troviamo condensato, nella postura del re, tale atteggiamento ambivalente: Aladino sembra al tempo stesso ritrarsi, chiudersi su sé stesso (il busto accasciato sul trono, il braccio ripiegato sul petto e le gambe incrociate), e protendersi verso Sofronia (lo sguardo diritto verso la donna richiama un attento ascolto).

31] Ricordo come tale ambiguità riveli una singolare parentela con Armida. Cfr. S. ZATTI, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme Liberata»*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 41-42: "La rappresentazione delle due donne appare giocata su un sottile intreccio di identità e antitesi, corrispondente ai ruoli, analoghi quanto a funzione ma opposti quanto a finalità, che esse interpretano". Sul sottile discrimine che separa le due donne cfr. anche S. ZATTI, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 119-121.

32] Cfr. G. CARERI, *La fabbrica degli affetti...*, cit., p. 53.

Di questa tensione interiore del re, resa visibile nel disegno di Gabriel Honnet, troviamo un'immagine eloquente nei versi stessi del poema, qualche ottava dopo la condanna. Ormai Sofronia si trova sul rogo con Olindo e attorno ai due si innalza il pianto di mussulmani e cristiani. Aladino viene allora colto alla sprovvista da una sensazione inusitata e "molle" che però immediatamente rifiuta (II xxxvii):

Qui il vulgo de' pagani il pianto estolle:
 piange il fedel, ma in voci assai più basse.
 Un non so che d'inusitato e molle
 par che nel duro petto al re trapasse.
 Ei presentillo, e si sdegnò; né volle
 piegarsi, e gli occhi torse, e si ritrasse.
 Tu solo il duol comun non accompagni,
 Sofronia; e pianta da ciascun, non piagni.

Aladino sembra esternare quel movimento di ritrosia del cuore: percepisce una sensazione sconosciuta, forse di commozione, e subito la respinge sdegnato. Quindi devia lo sguardo ("gli occhi torse"), compiendo un gesto di rifiuto. Tale gesto assume peraltro un'intensa coloritura scenica se notiamo i versi che fanno da cornice all'ottava: questa è infatti aperta da un lamento corale che assume le tinte di un canto (il verbo "estolle" sembra richiamare l'innalzarsi di un canto di voci alte alle quali si uniscono al v. 2 voci "più basse"), canto che sembra accompagnare quel "non so che d'inusitato e molle" nel duro petto del re. La sonorità intensa e corale dell'incipit è però stroncata dal rapido gesto di Aladino: questo si sdegnava, volta lo sguardo ed esce di scena ("si ritrasse") lasciando la parola al narratore (vv. 7-8). I due versi conclusivi portano l'attenzione sull'estatica forza di Sofronia che non accompagna il lamento corale ("Tu sola il duol comun non accompagni, / Sofronia; e pianta da ciascun, non piagni"). L'ottava si chiude dunque con un ritorno al silenzio, come al termine di un atto teatrale.

Ritornando ora al verso 6 che descrive il gesto di rifiuto di Aladino, intendo proporvi una breve analisi. Su un piano intratestuale il verbo "torcere" associato allo sguardo rimanda a Plutone nel canto IV (I, 4) il quale dalla sua prospettiva ctonia "contra i cristiani i lividi occhi torse". Tale rimando sembra suggerire un'ulteriore significazione del gesto descritto, che si può dunque ascrivere al campo semantico del disumano (infernale, diabolico). Peraltro il confronto con le fonti rende

evidente come il gesto di “torcere gli occhi” sia assimilabile all’idea di deviazione rispetto all’umano (la fonte del verso, come indicato nei commenti, è individuabile in Dante nei personaggi di Ciaccio “Li diritti occhi torse allora in biechi, *Inf.* VI 91, e Ugolino “Quand’ebbe detto ciò, con li occhi torti / riprese ‘l teschio misero co’ denti”, *Inf.* XXXIII 76-77).³³ Allo sguardo di Aladino si contrapporrà poi nei versi seguenti quello tutto umano di Clorinda (ottava XLII). L’empatia della donna è peraltro resa ancor più sottile dal fatto che la guerriera, ancor prima di sapere cosa sia accaduto ai due condannati al rogo, veda, e non senta, che “l’una tace e l’altro geme” (II XLII, 3):

Cedon le turbe, e i duo legati insieme
 ella si ferma a riguardar da presso.
 Mira che l’una tace e l’altro geme,
 e più vigor mostra il men forte sesso.
 Pianger lui vede in guisa d’uom cui preme
 pietà, non doglia, o duol non di se stesso;
 e tacer lei con gli occhi al ciel sì fisa
 ch’anzi ‘l morir par di qua giù divisa.

Lo sguardo di Clorinda si mostra quindi abile decifratore di segni, del linguaggio gestuale appunto.

A partire dalla schedatura appena proposta intendo costruire, nel corso delle mie ricerche dottorali, un commento alle descrizioni gestuali della *Liberata* che tenga conto non solo dei legami intertestuali e intratestuali, ma anche dei rapporti con il più vasto orizzonte culturale del Rinascimento, inserendo quindi il gesto nella sua dimensione storica e cercando di rilevarne i tratti distintivi. Per il momento spero di aver dimostrato come i gesti, manifestazioni “visibili” dei caratteri dei personaggi, rappresentino un interessante e fecondo punto di partenza per rileggere il poema tassiano.

33] DANTE, *Inferno*, a cura di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, 2005.

SUMMARY

*GESTURES ON PAPER:
THE PATHOS IN THE LIBERATA BY TORQUATO TASSO*

This contribution presents a consideration of the descriptions of gesture in Tasso's Gerusalemme liberata. Gesture has traditionally been studied by art historians and theatre theoreticians and therefore in the visual terms of painting and theatrical representation. My aim is to consider their poetical representations. Gestures do indeed play an essential role in the new narrative model elaborated by Tasso. In his theoretical work, Discourses on the art of poetry, gestures are described as fundamental tools for a visual eloquence that contributes to pathos. Starting with considerations of the reception of the gestures of Gerusalemme liberata in painting and drama for music in the 16th and 17th centuries, this contribution then focuses on the lines of the poem itself. I suggest a classification of gesture descriptions and present ways to discuss them, asking questions as to their sources, their meanings in the poem and their interactions with the culture of the 16th century.



Fig. 1

Bernardo Castello,

Tavola di apertura al canto II della *Gerusalemme Liberata*, calcografia,
in: T. Tasso, *Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso con le figure
di Bernardo Castello...*, In Genova, Appresso Girolamo Bartoli, 1590
Paris, Bibliothèque nationale de France



Fig. 2

Gabriel Honnet, *Sopbronie s'accuse devant Aladin*, 1613 circa
Matita nera, inchiostro bruno sfumato con lumeggiature su carta beige, 24 × 31 cm
Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts

LE DONNE, I CAVALIERI E VENEZIA:
LA TRADIZIONE EPICO-CAVALLERESCA
NELLA SCRITTURA FEMMINILE

Nel panorama letterario di Venezia a cavallo tra il Cinquecento e il Seicento spiccano notevolmente due personaggi: Moderata Fonte e Lucrezia Marinella, due intellettuali impegnate in una polemica aspra sulla dignità femminile ai tempi in cui il maggior pregio della donna era quello di tacere.² Nell'agosto del 1600 fu stampato il trattato della Marinella *La Nobiltà et l'Eccellenza delle Donne, co' Diffetti et Mancamenti de gli Huomini*.³ A novembre dello stesso anno apparve il dialogo della Fonte intitolato *Il merito delle donne, oue chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli buomini*.⁴

Il merito delle donne, in effetti, fu dato alle stampe solo otto anni dopo la morte della sua autrice, avvenuta il 1 novembre del 1592 e può essere considerato una sorta di testamento letterario.⁵ Il trattato della

1] Università di Varsavia.

2] Cfr. C. CASAGRANDE, *La donna custodita*, in: *Storia delle donne in occidente. Il Medioevo*, a cura di Ch. KLAPISCH-ZUBER, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 119-125.

3] *Le nobiltà, et eccellenze delle donne: et i diffetti, e mancamenti de gli buomini. Discorso di Lucretia Marinella. In due parti diuiso*, Venetia, Giouan Battista Ciotti Senese, 1600.

4] *Il merito delle donne, scritti da Moderata Fonte in due giornate. Oue chiaramente si scuopre quanto siano elle degne, e piu perfette de gli buomini*, Venetia, Domenico Imberti 1600.

5] V. COX, *Introduction*, in: MODERATA FONTE (MODESTA POZZO), *The Worth of Women. Wherein Is Clearly Revealed Their Nobility and Their Superiority to Men*, a cura di e trad. V. COX, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1997, p. 2.

Marinella, che invece appartiene ai suoi primi testi, riprende alla lettera il titolo della celebre opera di Enrico Cornelio Agrippa *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus* (Anversa 1529), tradotta in volgare italiano da Lodovico Domenichi e stampata da Gabriel Giolito de' Ferrari nel 1549.⁶ Ambedue le scrittrici, esaltando le qualità femminili, al tempo stesso trattano i difetti degli uomini. Inoltre sia la Fonte, sia la Marinella mettono in rilievo l'importanza dell'educazione femminile come unico rimedio per l'eguaglianza dei sessi. Un libero accesso al sapere diventa per la Fonte un esplicito postulato in quanto unica via per l'emancipazione femminile:

Quanto all'aver noi ragionato sopra diverse materie – rispose Corinna – non avriano anco essi [gli uomini] da burlarsi, sì perché ne avemo parlato, anzi accennato, così a caso ed alla sfuggita e non per tenersi di saperne, sì anco perché possiamo ragionarne ancor noi come essi, che se ci fusse insegnato da fanciulle (come già dissi) gli eccederessimo in qual si voglia scienza ed arte che si venisse proposta.⁷

In modo simile scrive la Marinella quando sostiene che l'inferiorità delle donne rispetto agli uomini è dovuta all'egoismo e all'invidia maschile, che privano le femmine dell'accesso alla sfera pubblica, artistica e militare:

Ma se con queste doti, e merauiglie a loro dalla natura date s'essercitassero nelle scienze, e nell'arte militare, come fanno tutto il giorno i maschi, sarebbero a loro inarcar le ciglia, e rimanere stupidi, e ammirati [...]. Ma poco sono quelle, che dienno opera a gli studii, ouero all'arte militare in questi nostri tempi; percioche gli huomini a guisa d'insolenti tiranni prohibiscono loro questo; temendo di non perdere le signorie, e di diuenir serui delle donne, e però uietano a quelle ben spesso ancho il saper leggere, e scriuere.⁸

Tutte e due le intellettuali ebbero fortunatamente l'opportunità di ottenere un'approfondita formazione culturale e, conformemente ai postulati teorici racchiusi successivamente nei loro trattati, la sfruttarono in pieno. La Fonte, diventata orfana, ad un certo momento seguì nella sua nuova casa la figlia del secondo marito della nonna materna, che aveva sposato l'accademico Giovanni Nicolò Doglioni.

6] A. PISCINI, *Domenichi Ludovico*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, 1991 (versione on-line: www.treccani.it, accesso: 29.01.2019).

7] M. FONTE, *Il merito delle donne ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini*, a cura di A. CHEMELLO, Milano-Venezia, Editrice Eidos, 1988, pp. 169-170.

8] *La nobiltà...*, cit., pp. 31-32.

Proprio sotto la guida di Doglioni ella intraprese studi più sistematici e scrisse le sue prime opere. Grazie allo zio ebbe anche modo di conoscere e mantenere rapporti con gli intellettuali più celebri dell'epoca.⁹ Anche la formazione culturale della Marinella avvenne in ambito familiare. Il padre e il fratello infatti, ambedue medici e intellettuali, la sostennero e la agevolavano affinché potesse dedicarsi allo studio.¹⁰

La passione letteraria di entrambe le scrittrici le portò anche a misurarsi, fra i tanti testi che avevano elaborato, con la grande tradizione italiana del poema epico-cavalleresco. E così nel corpus letterario della Fonte troviamo un poema in ottava rima intitolato *I tredici canti del Floridoro*, dedicato al granduca di Toscana Francesco I de' Medici in occasione del suo matrimonio con Bianca Cappello. Il testo, in cui risuona l'eco dell'*Orlando Furioso*, venne stampato nello stesso anno della pubblicazione della *Gerusalemme Liberata* (1581). La sua azione si svolge in un tempo precristiano imprecisato a volte vago nei riferimenti geografici, a volte invece molto preciso (Atene, Delfi, Alessandria). La Marinella, dal canto suo, scrisse un "poema heroico" sulla quarta crociata di evidente stampo tassiano edito per la prima volta nel 1635 col titolo *L'Enrico, ovvero Bisantio acquistato*.¹¹

Il poema della Fonte, incompiuto, al momento della sua pubblicazione contava tredici canti. L'obiettivo dell'autrice era tuttavia più ambizioso, poiché nella dedica al granduca di Toscana leggiamo che la Fonte intendeva scrivere un'opera molto più estesa:

La qual cosa, se conoscerò esser di qualche gusto al Mondo, et specialm[en]te, alla v[ostra] Ser[enissim]a Alt[ezz]a (essendo già totalm[en]te ordita l'opera, che arriverà à meglio di cinquanta canti) mi sforzerò con tutte le forze mie di ridurla alla sua perfettione, sostentandola tutta pure al solito sù la base delle heroiche, et magnanime sue attioni.¹²

Comunque il progetto non fu mai realizzato. Nel testo stampato, di tredici canti, alla maniera dell'Ariosto, e cioè con abbondanza di temi e ricchezza di personaggi, sembra che il filone dominante sia quello

-
- 9] B. COLLINA, *Moderata Fonte e Il merito delle donne*, "Annali d'Italianistica", v. 7, 1989, p. 147.
 10] M. GALLI STAMPINO, *Introduction*, in: *Lucrezia Marinella, Enrico; or, Byzantium Conquered. A Heroic Poem*, a cura di e trad. M. GALLI STAMPINO, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2009, p. 6.
 11] *L'Enrico, ouero Bisantio acquistato, poema heroico. Di Lucretia Marinella. Al Sereniss. Principe Francesco Erizzo, et Serenissima Republica di Venetia*, Venetia, Ghirardo Imberti, 1635.
 12] M. FONTE (MODESTA POZZO), *Floridoro...*, cit., p. 48.

encomiastico, ovvero quello che doveva descrivere le vicende di antenati leggendari, sia da parte del duca toscano, che da parte della sua consorte veneziana. E così i discendenti di Salarisa, la figlia della guerriera Risamante, principessa dell'Armenia, avrebbero dato inizio alla famiglia dei Medici, mentre Floridoro e la principessa greca Celsidea (una nuova Elena) sarebbero stati gli avi dei fondatori della città di Venezia.

Floridoro, anche se il suo nome è evocato nel titolo del poema, appare nel testo relativamente tardi (soltanto nel canto V). È un cavaliere audace e svelto, anche se molto giovane e inesperto. Colpisce comunque il modo in cui egli viene presentato dall'autrice. Non vengono messe in rilievo le qualità cavalleresche, bensì piuttosto l'aspetto esteriore del ragazzo. La Fonte pone un particolare accento sulla sua bellezza insolita e delicata che impressionava chiunque lo vedesse. Solo la voce rivelava che non si trattava di una donna:

Era venuto e seco avea menato
 Il bellissimo figlio Floridoro,
 Che da che nacque al giorno almo e beato
 Sedici volte il sol rivide il toro.
 L'aer del suo bel viso era sì grato,
 Sì vago lo splendor de' bei crin d'oro,
 E la sembianza avea tanto divina
 Ch'ad amarlo ogni cor ben ch'aspro inchina.

Venne col padre accorto il gentil figlio
 Con un vestir delizioso e vago,
 Amor ridea nel suo tranquillo ciglio,
 Anzi pareva d'Amor la propria imago.
 Lo splendido color bianco e vermiglio
 Ogni occhio fea di contemplarlo vago;
 Ogni sua parte, fuor che la favella,
 Par d'una giovenetta illustre e bella.¹³

Invece è Risamante a far sentire molto di più la propria presenza nel testo: le sue avventure aprono e terminano la versione stampata del poema. Il personaggio della guerriera, elemento tipico della tradizione epico-cavalleresca, nel *Floridoro* assume un aspetto innovativo. Anche se è proprio lei a dare inizio alla casata dei Medici, il lettore saprà

13] *Tredici canti del Floridoro, di Mad. Moderata Fonte, Alli Sereniss. Gran Duca, et Gran Duchessa di Thoscana*, Venetia, s. n. t., 1581, p. 23.

poco sul suo futuro consorte. Le sue azioni vengono dettate non dai piani matrimoniali di Risamante, ma piuttosto dal desiderio di riconquistare il potere. Da bambina ella era stata rapita da un negromante e il padre-re sul letto di morte aveva indicato la sua sorella gemella come erede. Risamante, dopo un tentativo fallito di trattative pacifiche con la sorella, decide di riprendersi il regno con la spada e il lettore diventa testimone delle sue avventure rischiose per arrivare in Armenia, durante le quali salva molti maschi dal pericolo. Questo personaggio sembra proprio essere una proiezione simbolica della parità tra donne e uomini proclamata dall'autrice anche direttamente nell'esordio al canto IV:

Le donne in ogni età fur da natura
 Di gran giudizio e d'animo dotate,
 Né men atte a mostrar con studio e cura
 Senno e valor degli uomini son nate;
 E perché se comune è la figura,
 Se non son le sostanze variate,
 S'hanno simile un cibo e un parlar, denno
 Diferente aver poi l'ardire e 'l senno?

Sempre s'è visto e vede (pur ch'alcuna
 Donna v'abbia voluto il pensier porre)
 nella milizia riuscir più d'una,
 E 'l pregio e 'l grido a molti uomini torre;
 E così nelle lettere e in ciascuna
 Impresa, che l'uom pratica e discorre,
 Le donne sì buon frutto han fatto e fanno,
 Che gli uomini a invidiar punto non hanno.¹⁴

Al tempo stesso la Fonte mette in rilievo l'importanza di un'educazione appropriata. Non il sesso, bensì la dottrina è determinante per l'essere umano e per questo lei accentua la necessità dell'accesso al sapere per ambedue i sessi con un accenno particolare al ruolo dei padri sui quali incombe, secondo la scrittrice, la responsabilità maggiore per l'istruzione delle figlie:

Se quando nasce una figliuola al padre,
 La ponesse col figlio a un'opra eguale,
 Non saria nelle imprese alte e leggiadre
 Al frate inferior né disuguale,

14] *Ibidem*, p. 17.

O la ponesse in fra l'armate squadre
Seco o a imparar qualche arte liberale,
Ma perché in altri affar viene allevata,
Per l'educazion poco è stimata.¹⁵

Risamante è fortunata perché, essendo stata allevata dal mago che aveva riconosciuto le sue qualità e aveva provveduto alla sua istruzione, poteva realizzare l'obiettivo ambizioso di riprendere il potere nel regno di Armenia:

Se la milizia il mago a Risamante
Non proponea né disponeale il core,
Non avria di sua man condotto tante
Inclite imprese al fin col suo valore.¹⁶

Nel poema della Fonte non ci sono maschi ideali. Il lettore è portato a incontrare personaggi crudeli (Aclide), passivi (Nicobaldo) o incoerenti (Risardo). Perfino Floridoro, nonostante il suo destino futuro di diventare l'antenato veneziano, sembra un cavaliere tutt'altro che perfetto: troppo emozionale, dominato da reazioni estreme, lacrime e sospiri. La scarsa stima da parte della Fonte verso il sesso maschile è espressa anche esplicitamente nel canto VIII, quando l'autrice vuole giustificare le azioni di Circe nei confronti degli uomini, mettendo così in rilievo la loro particolare abilità ad indossare maschere che, nella sua opinione, servono per occultare la vile natura maschile:

Poco mi par che fesse ella cangiando
Gli umani corpi in orsi, in lupi, in tori,
Quando alla nostra età gli uomini errando
Di lor medesmi son trasformatori;
E con tal facilità girsi mutando
Gli veggio, senza oprar versi o liquori,
Che poco stima in ciò fo di quell'arte,
Poi che 'l secol di noi n'ha tanta parte.

Ciascun dell'esser proprio è sì buon mago,
Che non ne seppe tanto ella in quel tempo
Quando spese in cangiar la nostra imago
Tant'erbe, tanto studio, e tanto tempo,

15] *Ibidem.*

16] *Ibidem.*

E d'uscir di sé stesso è così vago
 Che di tornarvi poi non trova il tempo;
 Di tutti no, ma ben del più ragiono,
 A cui piace parer quel che non sono.¹⁷

Anche se Circe non appartiene alla galleria dei personaggi che partecipano alla trama del poema, tra di loro troveremo sua figlia, Circetta, nata come frutto della sua relazione con Ulisse. Circetta non è l'unica maga rappresentata nel testo della Fonte. Ce n'è un'altra, innamorata profondamente di Nicobaldo, che fa di tutto per seminare l'amore nel cuore del maschio. Comunque né l'una, né l'altra sono in fondo personaggi racchiusi in una cornice di cattiveria. L'"iniqua maga" anche se all'inizio vuole ad ogni costo che Nicobaldo dimentichi la moglie, successivamente aiuta la coppia rivelando la propria nobiltà d'animo. In modo simile Circetta inizialmente suscita l'impressione di essere un personaggio malvagio, giacché tramuta un uomo in albero e poi si dirige verso un palazzo magico custodito da animali selvaggi. Tuttavia in seguito il lettore viene a sapere che la sua intenzione è del tutto diversa da quella di essere un'ammaliatrice alla maniera ariostesca, anzi Circetta risulta una persona per bene pronta ad aiutare il protagonista maschile, Silano.¹⁸ Per di più la Fonte evidenzia l'eloquenza insolita di questa "Vergine pudica":

Ma la facondia c'ha nella favella
 Ben si dimostra alla paterna eguale,
 Avea un parlar sì dolce e sì giocondo
 Ch'all'età sua poche ebbe pari al mondo.¹⁹

A lei viene assegnato il compito di raccontare a Silano e ai suoi compagni la storia gloriosa della Repubblica di Venezia facendo da guida nel suo palazzo. Circetta inizia la presentazione dalla celebrazione di Bianca e del suo consorte Francesco, granduca di Toscana, che doveva essere un discendente di suo padre Ulisse. In seguito, descrivendo le pitture che vedono, ella racconta la storia di Venezia cominciando dai tempi più remoti: l'invasione di Attila, la fuga dei padovani sulla laguna e la conseguente fondazione della città, accentuando la sua

17] *Tredici canti del Floridoro...*, cit., p.34.

18] Cfr. V. FINUCCI, *La scrittura epico-cavalleresca al femminile: Moderata Fonte e «Tredici canti del Floridoro»*, "Annali d'Italianistica", vol. 12, 1994, p. 227.

19] *Tredici canti del Floridoro...*, cit., p. 53.

superiorità rispetto a Roma che dovrebbe esserle grata per la tutela. Venezia è presentata come un posto eccezionale fondato grazie al sostegno del cielo, della terra e del mare:

Il ciel la copre e la sostiene la terra
Non men del mar, che la circonda e serra.²⁰

Circetta decide di non soffermarsi sulla figura di ogni doge veneziano per non annoiare i presenti. Si limita a menzionarne solo due: Paoluccio Anafesto²¹ e Nicolò da Ponte²². Spiega invece il sistema elettorale veneziano, glorificando le strutture repubblicane. Altre pareti sono coperte da immagini che rappresentano le azioni nobili di Venezia “in più matura etade”, quando essa grazie ai suoi abitanti audaci diventa una vera potenza. Il racconto di Circetta, sempre ispirato dalle opere d’arte che i presenti stanno osservando, si fa molto dettagliato e abbraccia i più importanti avvenimenti storici, racchiusi in ben oltre settanta ottave, di cui le ultime trenta costituiscono la descrizione della battaglia di Lepanto. Con ciò la Fonte dimostra non solo una perfetta conoscenza dei fatti storici, ma anche dei particolari tecnici riguardo al combattimento navale. Alla fine la poetessa mette in rilievo la reazione emozionale dei veneziani entusiasti dalla vittoria, intrecciandola abilmente con le lodi indirizzate al doge Nicolò da Ponte e poi alla coppia ducale Bianca Cappello e Francesco I de’ Medici.

Il palazzo di Circetta non è l’unico luogo in cui viene usata la tecnica dell’ecfrasi per celebrare le magnificenze di Venezia. I riferimenti alla Serenissima vanno ritrovati anche nella descrizione del tempio di Delfi, rappresentato con dovizia di particolari nei canti IX e X. Un cavaliere di nome Risardo, impressionato dalla bellezza degli esterni, vi entra dentro insieme ai suoi compagni e ammira prima le auree rappresentazioni dei dodici mesi dell’anno e poi un imponente altare dedicato ad Apollo, per discernere alla fine le quattordici sculture che circondavano l’altare e raffiguravano il fiore “dei chiari ingegni non nati ancor”. Erano tutti intellettuali cinquecenteschi veneziani, tra cui

20] *Ibidem*, p. 54.

21] La tradizione ravvisa in lui il primo doge veneziano (697-717), anche se sopra questa ipotesi si possono avere molte riserve. Cfr. G. RAVEGNANI, *Paoluccio (Paulicio) Anafesto*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81, 2014 (versione on-line: www.treccani.it, accesso: 30.01.2019).

22] Nicolò da Ponte (1491-1585) fu l’87° doge della Repubblica di Venezia, contemporaneo dunque alla Fonte.

il posto d'onore era conferito a Domenico Venier. Il suo nome, inciso con delle lettere d'oro, è il primo a essere presentato nella rassegna che poi continua nelle quattordici ottave successive.²³ Le ultime due ottave del brano non contengono un nome preciso, ma racchiudono la descrizione di una scultura del tutto diversa dalle altre, poichè si tratta di una rappresentazione femminile, l'unica donna della rassegna, nella quale molto probabilmente la Fonte raffigura se stessa:

Nell'ultima facciata, che scolpita
 Di dietro fu dove era poca luce,
 Una giovane stavasi romita
 E non ardia con gli altri uscir in luce,
 Vergognandosi assai che troppo arditata
 Aspirasse alla via ch'al ciel conduce,
 Avendo tanto basso e fosco ingegno
 Quanto sublime e chiaro era il disegno.²⁴

Mentre Moderata Fonte sceglie per il suo poema una trama del tutto immaginaria ambientata in tempi precristiani, Lucrezia Marinella decide di collocare l'azione dell'opera a Bisanzio nel mezzo del conflitto bellico della quarta crociata. Il suo obiettivo è dunque quello di seguire i dettati delle poetiche rinascimentali, come anche le premesse tassiane: una trama storica e nobile, un unico eroe principale e un'azione omoe gena,²⁵ anche se l'autrice stessa nell'introduzione al poema dichiara di essersi ispirata agli *epos* antichi:

se in alcuna parte parerà ad alcuno, che abbia imitato li moderni poeti, vedrà poi onde ne habbia pigliate le inventioni, se leggerà i primi e veri fonti della poesia greca e latina, e scoprirà, che *primis gratiae sunt habendae*.²⁶

La trama dell'*Enrico* dunque si richiama a un glorioso episodio nella storia di Venezia che potrebbe celebrare la Repubblica e i suoi abitanti:

23] Oltre a Domenico Venier nel brano vengono nominati: Maffeo Venier, Celio Magno, Bernardino Partenio, Orsato Giustiniano, Erasmo di Valvasone, Vincenzo Gillani, Alberto Lavezuola, Bartolomeo Malombra, Cesare Simonetti, Giulian Goslino, Cesare Pavese e Gianmario Verdizzotti. Cfr. *Tredici canti del Floridoro...*, cit., pp. 43-44.

24] *Ibidem*, p. 44.

25] Cfr. P. MALPEZZI PRICE, CH. RISTAINO, *Lucrezia Marinella and the "Querelle des Femmes" in Seventeenth-Century Italy*, Madison NJ, Fairleigh Dickinson UP, 2008, p. 81.

26] *L'Enrico...*, cit., pp. 3-4.

e dopo infiniti sudori, travagli, fatiche e contrarietà sofferte da così glorioso capitano e poderoso esercito con l'acquisto della maggior città dell'Europa, apparve il vittorioso Dandolo suprema meraviglia a' gli occhi di Dio e del mondo.²⁷

L'autrice si permette di omettere alcuni elementi cruciali della crociata oppure di modificarli per adattarli meglio alle esigenze della prospettiva veneziana, poiché ella desidera raffigurare la spedizione come un'iniziativa veneziana o più precisamente un'impresa il cui protagonista fu Enrico Dandolo.²⁸ Con ciò il poema è dedicato al doge regnante Francesco Erizzo (1631-1646) e alla Serenissima Repubblica di Venezia.

Dato lo sfondo ideologico dell'opera, la Marinella si concentra anzitutto sui personaggi maschili di origine veneziana che sono tratteggiati con più impegno degli altri, mentre rivolge un'attenzione molto minore ai bizantini.²⁹ A differenza della Fonte, in cui nessuna figura maschile era perfetta, la Marinella, seguendo la tradizione del poema epico, decide di idealizzare almeno il protagonista della sua opera, Enrico Dandolo, che serve da modello a tutti i crociati in quanto incarnazione della massima saggezza, religiosità e capacità organizzativa. Al polo opposto si trova Esono, stregone cattivo, anche lui personaggio tipico del poema epico-cavalleresco, che sembra ricalcare il ruolo di Ismeno della *Gerusalemme liberata*.

Per quanto riguarda invece le figure femminili presentate nell'*Enrico*, l'attenzione dell'autrice si focalizza ugualmente tanto sulle donne occidentali quanto su quelle bizantine. Ne sono un esempio le storie di Clelia e Areta, che soffrono entrambe profondamente dopo la perdita dei coniugi. La Marinella esprime la sua empatia verso i due personaggi femminili, anche se appartengono a due mondi diversi (IV 72, XVIII 26). Nel poema poi le donne oltre ad essere le vittime passive della guerra, influiscono in modo significativo sullo svolgimento dell'azione in quanto partecipano al pari dei maschi alle vicende belliche. Tra le donne guerriere rappresentate nel poema della Marinella spiccano quelle bizantine: Meandra e Emilia. La prima non solo è una guerriera di eccellenza ma anche, o forse soprattutto, sa ispirare le proprie truppe con parole che incitano all'azione. Con ciò ella si distanzia totalmente dalla visione della donna muta e obbediente

27] *Ibidem*, p. 6.

28] Cfr. M. GALLI STAMPINO, *Enrico...*, cit., p. 27.

29] Cfr. *ibidem*, p. 28.

profondamente radicata nella tradizione dell'epoca.³⁰ Emilia invece incarna l'ultima speranza dei bizantini (XXVII 57) e in effetti è sua la freccia che uccide il cavaliere Venier, orgoglio dell'esercito veneziano, durante la battaglia decisiva (XXVII 20). Se non fosse per l'intervento divino (l'unico nel poema del resto), una sua freccia avrebbe ucciso anche Enrico; lo strale però ritorna da lei senza aver fatto alcun danno al guerriero. Sempre conformemente alla tradizione epico-cavalleresca, nel poema appare anche un personaggio femminile di origini fantastiche, anche se nel caratterizzarlo l'autrice – nonostante le premesse – sembra essere più vicina alla Fonte che agli altri autori del genere. Erina, come Circetta, è una mezza ninfa che vive su un'isola appartata e che un giorno salva Venier, allora naufrago, verso il quale, benché si senta profondamente attratta da lui, assume un atteggiamento da sorella pronta ad aiutarlo nel completare la sua missione di crociato. In effetti, Venier si rivolge a lei con parole che mettono in rilievo l'ammirazione e il gran rispetto nei confronti della ragazza (“celeste guida”, XXI LXI, 2; “mia / Sovrana scorta, o mia salute, e vita”, XX XXXVIII, 1-2). La Marinella poi rispecchiando la strategia applicata nel *Floridoro*, affida a questo personaggio il compito di far da guida a Venier nelle stanze del suo palazzo per potergli raccontare le glorie della Serenissima. Erina, come la figlia di Ulisse, inizia la sua presentazione mettendo in rilievo la posizione particolare della patria di Venier:

Volgendo gli occhi à lui veder pareo
 Pargoletta città, cui cingon l'onde
 Che qual chiaro folgor ne gli occhi ardea [...]
 Sopra la cui bellezza il ciel scotea
 Aure di pace stabili, e gioconde
 Tra sabbia, e flutti, ed Apio amaro posa
 Vergin del gran Nettuno lodata sposa.

E guata tra conchilie, e giunchi, e scogli,
 Ch'ogn'hor più sorge al ciel famosa e grande.
 La patria gloriosa, che gli orgogli
 D'altrui non teme e mille gratie spande.³¹

30] Meandra si rivolge ai combattenti numerose volte, quando per esempio incita i guerrieri alla battaglia (XII 40-41), o vuole suscitare in loro il desiderio della gloria (XIV 26), oppure richiamarsi al loro senso di vergogna (XIV 116-117). Per una più profonda analisi del personaggio di Meandra, cfr. M. GALLI STAMPINO, *Enrico...*, cit., pp. 43-46.

31] *L'Enrico...*, cit., p. 145.

Poi passa a spiegare, come Circetta, le origini della città fondata dalle più nobili famiglie fuggite sulla laguna per scappare ai tirannici aggressori (ottave 9-17). Apprezzando di più la libertà, da quel momento in poi i veneziani eleggeranno da soli i propri governanti:

In numero e in potenza ogn'hor crescea
 La fortunata parte, e 'l caro seno,
 Il consolo e 'l tribuno allhor reggea
 Con giusta lance il Veneto terreno,
 Poscia elessero il primo in Eraclea
 Duce, d'ogni bontà, di laude pieno,
 Paulin, huom giusto, e d'ottimi costumi
 Lontan da fasti, ambitioni e fumi.³²

Le ottave successive (19-44) saranno il resoconto dei fatti storici che terminerà con il governo di Domenico Contarini, doge dell'undicesimo secolo. Comunque la presentazione di Erina non segue fedelmente lo schema proposto dalla Fonte nel suo poema. L'obiettivo della Fonte è di fornire al lettore, oltre ad una soggettiva glorificazione della Repubblica, anche un compendio dettagliato e affidabile della storia di Venezia dalle sue origini fino ai tempi della scrittrice. Anche la Marinella si fa conoscere come una storica erudita, tuttavia le descrizioni della sua Erina hanno un carattere sicuramente più selettivo. La storia di Venezia viene vista, in effetti, attraverso la storia dei dogi, senza peraltro rispettare l'ordine cronologico. Anziché ad una lezione di storia, assistiamo piuttosto ad uno spontaneo passeggio tra opere d'arte che raffigurano sia i personaggi che con il proprio agire avevano contribuito alla fioritura della città, sia coloro che erano stati privati del potere a causa delle loro inclinazioni troppo autoritarie. La rassegna non è completa e comunque Erina stessa dice di esserne ben cosciente:

Di tutti non dirò, c'hebbèr Domino
 Sopra la bella tua città gradita;
 Solo d'alcuni; perché è già vicino
 Il sole à far la solita partita.³³

Ha fretta perché, dopo aver presentato il passato, desidera far veder al suo ospite anche il futuro della sua patria:

32] *Ibidem*, p. 148.

33] *Ibidem*, p. 154.

Veduto in parte hai de' Quiriti tuoi
 Gli alti principi lor, l'armi e la gloria,
 Ma pochi fur, s'oltre saper ne vuoi
 Suona di lor virtù nobile istoria;
 Ti scoprirò d'alcun che verranno poi,
 (Non è, né fu di lor segno, o memoria,)
 Gli animi grandi, e le mirabil opre,
 Ch'anco il futuro in sen nasconde e copre.³⁴

Con la proiezione dei fatti futuri la Marinella non cambia la sua strategia di selettività e impone alla ninfa di fare un salto rapido nel tempo che porterà i due interlocutori nella seconda metà del Cinquecento e più precisamente nell'anno 1571. Con questa scelta vengono dunque tralasciati tutti gli avvenimenti presentati dalla Fonte prima che ella arrivi alla dettagliata descrizione della battaglia di Lepanto. Per di più la stessa battaglia avrà un resoconto diverso nei due testi. Giunta agli anni Settanta del sedicesimo secolo con la sua presentazione, l'autrice del *Floridoro* spiega con dovizia di particolari prima la genesi storico-politica dell'evento, poi descrive tutti i partecipanti al conflitto, precisa la locazione geografica della battaglia e infine riferisce l'esito dello scontro bellico (XIII 5-28). Per rendere ancora più veritiere le parole di Circetta le fa raccontare due episodi quasi di cronaca: la ferita a una gamba riportata da Sebastiano Venier durante la battaglia e poi l'episodio di Giuffero Giustiniano che informò i veneziani della vittoria delle armate cristiane sugli ottomani. Si può anche apprendere quale fu la reazione in città alla notizia della vittoria, che portò con sé tra l'altro anche un'amnistia per i debitori. Nell'*Enrico* invece viene subito presentato un drammatico scontro navale, con un vortice di combattimenti che travolge i lettori. L'intenzione di Erina è creare un'immagine dinamica e terrificante della guerra. In una delle ottave successive si richiama al talento del pittore che aveva dipinto le scene raccontate evidenziando le sue insolite capacità di rendere la tensione e l'animosità che accompagnano i combattenti:

Non Appelle, né Zeusi à l'huomo, o al Cielo
 Scoprì del lor saper sì chiaro segno,
 Quanto il pennel d'Albin nel sottil velo
 Mostra del cor gli affetti, ira, e disdegno;
 Vede splendor il ferro, ardere il telo,

34] *Ibidem*, p. 155.

Sosopra gir del gran Nettuno il regno;
 Par tutto vero, e uscir fumante il sangue
 Da piaga di guerrier, che geme, e langue.³⁵

Solo gli ultimi versi della presentazione contengono dei particolari che permettono di identificare a quali eventi storici si riferisce la ninfa:

V'è 'l gran Sebastian, che i suoi rincora
 La Luna abbatte, e i Traci discolora.³⁶

Nelle due ottave successive viene raccontata l'eroica resistenza di Famagosta comandata da Marcantonio Bragadin, nonché la sua morte tragica e crudele per mano dei turchi: si parla dunque di eventi che precedevano la battaglia di Lepanto. In seguito Erina va ancora più indietro nel tempo, stavolta notevolmente, per prefigurare a Venier il suo futuro prossimo che lo vede partecipare all'assedio di Constantinopoli. Dato che ella prevede la morte di Venier sul campo di battaglia, gli fa vedere anche gli avvenimenti ai quali lui non potrà assistere, ovvero il trionfo finale di Venezia. Con ciò non rinuncia a sottolineare il ruolo decisivo della Serenissima e del doge Enrico Dandolo nell'introdurre sul trono bizantino un sovrano latino:

Ammira poi l'essercito latino
 Spogliar di pregi la seconda Roma;
 e d'Adria il Duce per voler divino
 Di sacro lauro incoronar la chioma:
 E come porge al franco Baldovino
 Con mille alti trofei la Grecia doma
 Come si mostri con il Trace ingiusto
 Di pietosa bontà, d'animo giusto.³⁷

Erina, quando nel canto XXII accompagna Vernier sul luogo di battaglia con il suo carro magico volante, gli fa vedere dall'alto diversi paesi. La maggior attenzione viene comunque posta sull'ammirazione delle glorie di Venezia. Ancora una volta l'autrice approfitta della trama per decantare la bellezza e la ricchezza della Serenissima che nella sua opinione suscitano tanta invidia in tutta Europa:

35] *Ibidem*, p. 157.

36] *Ibidem*, p. 158.

37] *Ibidem*, p. 160.

Ecco l'eccelse Moli, e i venerandi
Tempi, e gli altri al gran Dio sacratì hostelli,
Li superbi edifici, e gli ammirandi
Ponti le moli, e i sontuosi Avelli:
Né Rodi, o Menfi han così eccelsi, e grandi
Li miracoli suoi; né questi, o quelli
Ponno agguagliarsi a i rari; onde risplende
La Patria tua, che i regi petti accende.

Però stupor non è se i più potenti
Principi de l'Europa ardon d'amore
Per figlia tal; da i cui begli occhi ardenti
Portan per sempre saettato il core:
Contemplan; benché à lunghi i suoi contenti
Rode l'invido cor rabbia, e dolore;
Stan, come il can, che la bramata fera
Vede allacciato, né d'haverla spera.³⁸

Lucrezia Marinella non solo esalta l'architettura e gli ornamenti della basilica di San Marco e del Campanile, ma al tempo stesso glorifica i veneziani stessi:

Non mai tanto saper, tanta prudenza
Roma mirò né gran Quiriti suoi;
Quanto la Patria tua senno, e clemenza
Ammira ogn'hor ne' suoi famosi heroi,
La maestà del volto, la presenza
Regale, e gli alti portamenti, e poi
Quello, che in lor più vale, e in lor più splende.
E 'l poter, e 'l valor, che tanto ascende.³⁹

Nel parlare dunque di un periodo di storia identico, ambedue le scrittrici veneziane applicano delle strategie diverse, partendo comunque dalla stessa idea originale dell'eccfrasi. Il testo della Fonte è ordinato, affidabile ed enciclopedico, nonostante il suo scopo principale sia quello di glorificare la città di Venezia. L'erudita autrice si sente anche in dovere di fare alcuni riferimenti espliciti personali alle figure di spicco dell'epoca per completare il suo ritratto celebrativo della Serenissima. La Marinella per glorificare la propria città sceglie invece solo alcuni fatti storici, che vengono presentati con un tono emozionale e pro-

38] *Ibidem*, p. 515.

39] *Ibidem*, p. 517.

fetico. Il discorso della sua protagonista, anche se erudito, sembra piuttosto spontaneo e fa pensare a un destinatario che appartiene al mondo dell'autrice.

Pur con queste divergenze strategiche, ambedue le scrittrici condividono comunque l'obiettivo di distanziarsi dalla tradizionale rappresentazione di una seducente maga intenta esclusivamente al raggiungimento del proprio scopo egoistico. Sia Circetta sia Erina, nonostante siano bellissime, tendono consapevolmente ad attenuare la sfera della loro sensualità per mettere invece in rilievo le proprie abilità intellettuali. Esse dimostrano di conoscere l'*ars bene dicendi* e con ciò sembrano fare un passo ancora più avanti rispetto alla proposta di Baldassarre Castiglione, che nel suo *Cortegiano* invitava la donna di palazzo a "intertenerne" ogni genere di uomini con una conversazione piacevole, adeguata al momento, al luogo e allo status della persona con cui sta parlando.⁴⁰ Le due protagoniste non solo manifestano la propria eloquenza ricorrendo alla strategia dell'ecfrasi, ma sono proprio loro alle quali viene conferita la responsabilità di glorificare la Repubblica di Venezia, il che richiede un'ampia erudizione storica. In generale, quello che unisce ambedue i poemi è dunque da una parte l'ambizione di donare alla città patria un testo celebrativo di alto valore letterario, dall'altra l'idea di racchiudervi anche una palese predilezione per i personaggi femminili, o meglio la glorificazione delle donne che, sia nell'uno sia nell'altro testo, molto spesso non sono inferiori agli uomini né per intelligenza, né per autonomia. Con questo approccio entrambe le autrici sembrano realizzare un postulato comune, racchiuso nei rispettivi trattati teorici sulle donne: quello di fornire alle femmine (anche se si tratta soltanto di personaggi letterari) una possibilità di accesso all'educazione pari a quella di cui godono i maschi, dando ai lettori una prova esplicita del fatto che, in quanto a capacità di apprendimento, il genere femminile non è certo meno dotato dell'altro sesso.

40] Cfr. B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di W. BARBERIS, Einaudi, Torino 1998, p. 262: "dico che a quella che vive in corte parmi convenirsi sopra ogni altra cosa una certa affabilità piacevole, per la quale sappia gentilmente intertenere ogni sorte d'uomo con ragionamenti grati ed onesti, ed accomodati al tempo e loco ed alla qualità di quella cui parlerà [...]".

SUMMARY

WOMEN, KNIGHT AND VENICE:
THE EPIC-CHIVALRIC TRADITION IN FEMALE WRITING

Chivlaric-epic poems in early modern Italy typically served a dynastic purpose. That is why Moderata Fonte's Tredici canti di Floridoro (1581) and Lucrezia Marinella's Enrico (1635) emerge as original and atypical. The intention of both authors was to convince their readers of the past and present glory and distinction of Venice. Moreover, the use of ekphrasis – even if already present in epic poems – takes an innovative turn in both Floridoro and Enrico as the device is assigned to a female voice. The poems are imbued with a strong feminine ethos, at the same time they present sharp criticism of women's lack of education.

ECHI DELLA *LIBERATA* IN SPENSER

La recente pubblicazione della prima traduzione italiana, con testo a fronte, della *Faerie Queene*² invita a riaffrontare una delle questioni “classiche” sulla ricezione del poema tassiano in Inghilterra, dopo gli studi dei primi decenni del Novecento di Blanchard e Castelli,³ e il ben noto, anche se assai più scorciato, intervento di Brand nella sua monografia del 1965.⁴ Converrà ricordare da subito la straordinaria “precocità” del richiamo a Tasso del poema spenseriano: esempio vistoso di una “canonizzazione” del Tasso e della *Liberata*, entrato prestissimo, anche fuori d’Italia, nel novero dei “classici”, per riprendere una nota formula di Daniel Javitch a proposito del *Furioso*.⁵ E, dunque, al centro andrà posto, in primo luogo, il dato cronologico: la prima edizione dei primi tre libri della *Faerie Queene* esce nel 1590, assieme alla lettera a Walter Raleigh, ma già nel 1589

1] Università degli Studi di Padova.

2] E. SPENSER, *La regina delle fate*, testo inglese a fronte a cura di TH. P. ROCHE JR, traduzione, note e guida alla lettura di L. MANINI, introduzione di TH. P. ROCHE JR e saggio introduttivo (*Spenser e la cultura italiana*) di L. MANINI, Milano, Bompiani/RCS Libri, 2012.

3] H. H. BLANCHARD, *Imitations from Tasso in the «Faerie Queene»*, “Studies in Philology”, n. 22/2, 1925, pp. 198-221; A. CASTELLI, *La «Gerusalemme Liberata» nella Inghilterra di Spenser*, Milano, Vita e Pensiero, 1936.

4] C. P. BRAND, *Torquato Tasso. A study of the Poet and his contribution to English Literature*, Cambridge, Cambridge UP, 1965, pp. 228-238. Più in generale, sul rapporto di Spenser col poema cavalleresco italiano si veda da ultimo J. GRIFFIN, *Tradition and Imitation in Spenser's «The Faerie Queene»*, “Journal of Arts and Humanities”, n. 2/6, 2013, pp. 1-10.

5] D. JAVITCH, *Proclaiming a classic: the canonization of «Orlando Furioso»*, Princeton-New Jersey, Princeton UP, 1991 (e cfr. IDEM, *Ariosto classico: la canonizzazione dell'«Orlando Furioso»*, prefazione di N. GARDINI, Milano, Bruno Mondadori, 1999).

il poema, appunto tramite il Raleigh, era stato presentato a Elisabetta. La stampa in sei libri (di cui i primi tre rivisti rispetto alla precedente) è del 1596; seguiranno le stampe del 1609, con l'addizione di due canti "della mutevolezza", e del 1611, all'interno dell'edizione di tutte le opere.⁶ Siamo dunque in un giro d'anni assai vicino alle prime stampe della *Liberata*; e, anzi, la prima menzione di un progetto di poema da parte di Spenser è consegnata alle *Familiar Letters* del 1580: per intenderci, l'anno stesso della stampa veneziana, incompleta, del poema tassiano procurata dal Cavalcalupo. "Precocità", si aggiunge, del "riuso" spenseriano della *Gerusalemme* che è alla base di una delle *cruces* della vulgata critica sui rapporti fra la tradizione epico-cavalleresca italiana e l'ambizioso tentativo di epos "inglese"⁷ della *Faerie Queene*: con un conteggio abbastanza diverso dell'efficacia modellizzante, su Spenser, del *Furioso* e della *Liberata*.⁸

Occorrerà però da subito richiamare la diversità sostanziale d'impianto fra i poemi di Spenser e del Tasso. Nella lettera al Raleigh⁹ si parla di un poema sulle gesta di Artù, con l'intenzione di "formare" un perfetto gentiluomo:¹⁰ il che per la verità corrisponde solo assai parzialmente a ciò che possediamo; e comunque tutto ciò, almeno nel progetto dell'autore, dovrebbe poi conciliarsi con la „historicall fiction”,¹¹

6] Si veda al riguardo la *Nota biografica* di corredo a E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. LI-LVII.

7] Come opportunamente recita il titolo dell'introduzione di Th. P. Roche jr all'ed. cit. (*Un poema epico inglese*, pp. I-IX).

8] Si pensi solo alle tesi contrapposte di Castelli e di Brand circa un'ipotetica transizione, nel primo caso, dal modello tassiano a quello ariostesco (A. CASTELLI, *La «Gerusalemme Liberata»...*, cit., pp. 27 ss.) e al contrario, nel secondo (C. P. BRAND, *Torquato Tasso...*, cit., pp. 232 ss.).

9] Presente solo in trad. italiana (pp. XLVII-L) in E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit. Qui e nel seguito si farà riferimento alla variante dell'ed. del 1590 di *The Faerie Queene* il cui facsimile è disponibile in rete nella serie *Early English Books online* (THE FAERIE / QVEENE. / Disposed into twelue books, / *Fashioning* / XII. Morall vertues. / [...] / LONDON / Printed for William Ponsonbie. / 1590.). Opportunamente il Brand sottolineava del resto la distanza che intercorre fra il progetto dell'opera affidato alla lettera al Raleigh e il poema quale noi lo conosciamo (*op. cit.*, p. 229).

10] Cfr. *The Faerie Queene* 1590, cit., pp. 591-592: „The generall end [...] of all the booke is to fashion a gentleman or noble person in vertuous and gentle discipline [...] I chose the historye of king Arthure, as most fitte for the excellency of his person, [...] and also furthest from the daunger of enuy, and suspition of present time”. Per l'influenza sul progetto, e su Spenser, di Castiglione ma anche di Guazzo, rinvio intanto alla pur scorciata rivisitazione di L. MANINI, *Spenser e la cultura italiana*, in E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. XI-XXVII.

11] Cfr. *The Faerie Queene* 1590, cit., pp. 591-592: „[...] I conceiued should be most plausiblle and pleasing, being coloured with an historicall fiction, the which the most part of men delight to read, rather for variety of matter, then for profite of the ensample [...]. In which I have followed all the antique Poets historicall, first Homere [...]”.

troppo frettolosamente forse chiamata in causa per un confronto con i *Discorsi* tassiani.¹² O si pensi alla *narratio obliqua* cui Spenser nella stessa lettera pretende di far riferimento, ipotizzando però una struttura per dir così a cannocchiale rovesciato, dove l'innescio della narrazione (la corte bandita di Gloriana, con l'assegnazione dei compiti a ciascun cavaliere) sarebbe collocato addirittura all'altezza del libro dodicesimo e ultimo.¹³ Fatto senza riscontro, ovviamente, nel poema, così come è progressivamente pervenuto alle stampe; e in ogni caso si pensi a confronto alla diuturna discussione del Tasso coi revisori romani, nella circostanza di un'ipotetica sostituzione dell'episodio di Olindo e Sofronia con un ciclo figurativo, o con una narrazione, sulle imprese dei primi anni della crociata: con l'insistenza sulla necessità (ragione e modelli: Virgilio, e prima ancora Omero) di collocare tale ricapitolazione, per dir così, agli inizi del poema.¹⁴ E più lungo discorso occorrerebbe del resto qui sul riuso, dichiaratamente non tassiano, dell'*entralacement* all'interno del poema spenseriano (si veda almeno la dichiarazione esplicita dell'*incipit* dell'ultimo canto del sesto libro):¹⁵ mentre, per il Tasso, a parte i *Discorsi*, sarebbe sufficiente citare, quasi a caso, le dichiarazioni pur tendenziose dell'*Apologia*.¹⁶

12] Cfr. C. P. BRAND, *Torquato Tasso...*, cit., p. 231; T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964, p. 4: „La materia, che argomento può ancora comodamente chiamarsi, o si finge, e allora par che il poeta abbia parte non solo nella scelta, ma nella invenzione ancora, o si toglie dall'istorie. Ma molto meglio è, a mio giudicio, che dall'istoria si prenda [...]”.

13] Cfr. *The Faerie Queene* 1590, cit., pp. 593-594: „[...] the Methode of a Poet historical is not such, as an Historiographer. For an Historiographer discourseth of affayres orderly as they were donne, accounting as well the times as the actions, but a Poet thrusteth into the middest, euen where it most concerneth him, and there recouring to the thinges forepaste, and diuining of thinges to come, maketh a pleasing Analysis of all. The beginning therefore of my history, if it were to be told by an Historiographer should be the twelfth booke which is the last, where I deuisse that the Faery Queene kept her Annuall feaste xii. dayes, uppon which xii. severall dayes, the occasions of the xii. seuerall adventures hapned, which being undertaken by xii. severall knights, are in these xii books seuerally handled and discoursed”.

14] Cfr. ad es. T. TASSO, *Lettere*, a cura di C. GUASTI, Firenze, Le Monnier, 1852, I, n. 61, pp. 155-156 (e T. TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di C. MOLINARI, Milano-Parma, Fondazione Bembo – Ugo Guanda Editore, 1995, n. XXXIX, pp. 381-388).

15] E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 1990-1991 (VI xii, 1-2): „Like as a ship, that through the Ocean wyde / Directs her course vnto one certaine cost, / Is met of many a counter winde and tyde, / With which her winged speed is let and crost, / [...] / Right so it fares with me in this long way, / Whose course is often stayd, yet neuer is astray. // [...] But now I come into my course againe [...]”.

16] Per cui rinvio a un mio vecchio saggio (G. BALDASSARRI, *L'«Apologia» del Tasso e la «maniera platonica»*, in: *Letteratura e critica – Studi in onore di N. Sapegno*, vol. IV, a cura di W. BINNI, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 223-251). Inutile aggiungere poi che profondamente diversa nei due

Sta di fatto che non solo il Tasso è già assunto nella lettera al Raleigh a “classico”, a modello, in una serie illustre (Omero, Virgilio, Ariosto) di autori epico-cavallereschi (sia pure nel nome della *descriptio*, in un unico personaggio o in due, dell'uomo di governo e dell'uomo virtuoso),¹⁷ ma che la *Gerusalemme* è ben presente già nei primi tre libri della *Faerie Queene*, pubblicati, come si è detto, nel 1590: a neanche un decennio dalle *principes* tassiane, prime complete, del 1581, e in anticipo di qualche anno sull'uscita a stampa del poema tassiano “riformato” (dicembre 1593). Converrà qui partire, più che dai casi vistosi di vera e propria “riscrittura”¹⁸ di luoghi tassiani, operazione che equamente si ripartisce, come presto si dirà, fra i libri I-III (il giardino di Armida e i suoi contorni) e i libri IV-VI (la pausa pastorale del VII della *Liberata*), da occorrenze solo apparentemente meno significative, ma che, pur puntiformi, fanno comunque sistema. Si allude qui alla ricezione in Spenser di tratti della grammatica narrativa, non solo di “tic” stilistici, propri del poema tassiano: anche se poi non sempre risulta agevole, com'è comprensibile, discriminare l'apporto del Tasso dal fondo della *koiné* epico-cavalleresca in corso nel Cinquecento in primo luogo italiano, e cui ovviamente il Tasso stesso larghissimamente aveva attinto nel corso della complicata messa in forma del suo poema.¹⁹ Un esempio istruttivo, anche per il numero di “repliche” che chiama i causa, può essere, sul versante della “guerra”, e a metà strada proprio fra il *tópos* e il “tic” stilistico, all'insegna in ogni caso dell'“orrido” della battaglia, quello della compresenza, in Tasso e in Spenser, dell'immagine del morente che, caduto, morde la terra: nel nome di un che di intermedio fra una *rabies* ormai disumana e lo spasmo fisico. La scena, come si sa, ricorre più volte, con gradazioni diverse, nella *Liberata*: appannaggio sempre, fatto ben significativo, dei “pagani”.²⁰ È la morte inflitta da Argillano ad Algazel nella battaglia del IX:

autori è anche la teoria e la pratica dell'allegoria, su cui ripetutamente è ritornata la critica; utile semmai, già in Castelli (*La «Gerusalemme Liberata» nella Inghilterra di Spenser*, cit., p. 18), il richiamo alle allegorie ariostesche.

17] *The Faerie Queene* 1590, cit., p. 592.

18] Sulla teoria e sulla pratica della riscrittura nel Cinquecento e non solo, in una prospettiva europea, si vedano almeno i voll. coll. *Reécritures: commentaires, parodies, variations dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1983-1987; *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1987; *Sondaggi sulla riscrittura del Cinquecento*, Ravenna, Longo, 1998.

19] Mi si consenta anche qui di rinviare a un mio contributo di qualche decennio fa (G. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982).

20] Sembra fare eccezione per l'allusione generica *Liberata* XX 50, 3 e 7-8 (“Pien tutto il campo è [...] / di corpi, altri supini, altri co' volti, / quasi mordendo il suolo, al suol rivolti”); ma si

cade, e co' denti l'odiosa terra
pieno di rabbia in su 'l morire afferra;²¹

ma è soprattutto il destino riservato nel XX al re Aladino, con risemantizzazione stilistico-situazionale significativa del dettaglio:²²

[...] 'l fère in fronte e nel medesmo segno
tocca e ritocca, e 'l suo colpir non lenta,
onde il re cade e con singulto orrendo
la terra ove regnò morde morendo.²³

E in effetti, multipli risultano al riguardo i riscontri possibili in Spenser. È, nel terzo libro, uno degli esiti del combattimento uno contro tre che lo scudiero è costretto a ingaggiare:

[...] with his speare requited him againe,
That both his sides were thrilled with the throw,
And a large streame of bloud out of the wound did flow.

He tombling downe, with gnashing teeth did bite
The bitter earth [...].²⁴

È, nel quinto, l'esito dello scontro di Artegall con Pollente, il custode del ponte:

[...] as his head he gan a litle reare
Aboue the brincke, to treat vpon the land,
He smote it off, that tumbling on the strand
It bit the earth for very fell despight,
And gnashed with his teeth, as if he band
High God [...].²⁵

È infine, sempre nel libro V, il punto di arrivo del combattimento di Artù contro il triforme Gerioneo:

pensi, a confronto, a VIII 33, 1-4 ("Giacea, prono non già, ma come volto / ebbe sempre a le stelle il suo desire, / dritto ei teneva inverso il cielo il volto / in guisa d'uom che pur là suso aspire").

21] *Liberata* IX 78.

22] Si veda al riguardo, di chi scrive, "Incongruenze" nella «*Gerusalemme liberata*», in corso di stampa in una miscellanea di studi in onore di Pasquale Guaragnella.

23] *Liberata* XX 89.

24] E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 844-845 (III v, 21-22).

25] *Ibidem*, pp. 1426-1427 (V II, 18).

Through all three bodies he him strooke attonce;
 That all the three attonce fell on the plaine:
 [...]
 So now all three one sencelesse lumpe remaine,
 Enwallow'd in his owne blacke bloody gore,
 And byting th'earth for very deaths disdaine [...].²⁶

Ma è sufficiente ricorrere a uno dei commenti d'uso alla *Liberata* per recuperare una fitta serie di occorrenze significative in primo luogo nell'*Eneide* virgiliana:²⁷ la morte di Pallante (“[...] terram hostilem moriens petit ore cruento”),²⁸ l'uccisione di Euneo per mano della vergine Camilla (“sanguinis ille vomens rivos cadit atque cruentam / mandit humum [...]”),²⁹ e prima ancora, sempre nell'undicesimo, l'elogio “eroico” dei caduti in guerra da parte di Turno, a fronte di un'ipotesi di pace vergognosa con il nemico:³⁰ senza che sia possibile, nella contiguità dei riscontri, andare molto oltre il ricorso comune appunto a una *koiné* di stampo epico fittamente frequentata nel Cinquecento non solo in Italia.

Convorrà però segnalare che la contiguità di tanti luoghi della *Gerusalemme* con una fitta serie di archetipi greco-latini non sempre può lasciare indecisa l'efficacia modellizzante della testualità tassiana sulle scelte spenseriane: anche se molto spesso (ed è dato culturalmente assai significativo) il “contatto”, pur certo, fra la *Liberata* e la *Faerie Queene* ha un valore esclusivamente “locale”, quando non addirittura puramente decorativo, senza implicazioni di ordine più generale sugli equilibri della sequenza narrativa in atto, mentre non è raro che si sia in presenza, addirittura, di una desementizzazione delle proposte tassiane. Si pensi intanto, in quest'ultima direzione, all'elmo di Artù descritto nel canto VII del libro primo:³¹ dove, rispetto alla Chime-

26] *Ibidem*, pp. 1654-1655 (V xi, 14).

27] Ma non trascurabile è anche un luogo ovidiano (*Met.* IX 60-61: “tum denique tellus / pressa genu nostro est, et harenas ore momordi”).

28] *Aen.* X 489.

29] *Aen.* XI 668-669.

30] *Aen.* XI 416-418: “ille mihi ante alios fortunatusque laborum / egregiusque animi, qui, ne quid tale videret, / procubuit moriens et humum semel ore momordit”.

31] E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 184-185 (I vii, 31): “His haughtie helmet, horrid all with gold, / Both glorious brightnesse, and great terrour bred; / For all the crest a Dragon did enfold / With greedie pawes, and ouer all did spread / His golden wings: his dreadfull hideous hed / Close couched on the beuer, seem'd to throw / From flaming mouth bright sparkles fierie red, / That suddaine horror to faint harts did show; / And scaly tayle was stretcht adowne his backe full low”.

ra virgiliana dell'elmo di Turno,³² l'esibizione "tassiana" del drago³³ (forse non dimentica, nel poema gerosolimitano, di una suggestione dantesca)³⁴ è però respinta, rispetto al IX della *Liberata*, verso funzioni puramente ornamentali, quelle stesse che il Tasso medesimo aveva messo in pratica, proprio sul modello dell'*Eneide*, nella stesura arcaica del *Gierusalemme*.³⁵ Se, per Amoret in fuga,³⁶ la ripresa di un dettaglio recuperato dal Tasso dalla tradizione elegiaca latina³⁷ per un momento chiave della "conversione" di Armida, nel XVI, dal „fasto" all'"abbandono" pare seguire in Spenser lo stesso schema,³⁸ più complicato, nel terzo libro della *Faerie Queene*, può risultare la decifrazione della costellazione di echi tassiani messi a frutto per Britomart: eroina del resto vistosamente "non tassiana",³⁹ nonostante il richiamo all'indietro, come per Clorinda,⁴⁰ a un'educazione di tipo "virile", che rinvia anche per lei all'archetipo virgiliano di Camilla.⁴¹ Marginale parrebbe

32] *Aen.* VII 783-788: "Ipse inter primos praestanti corpore Turnus / vertitur arma tenens et toto vertice supra est. / cui triplici crinita iuba galea alta Chimaeram / sustinet Aetnaeos efflantem faucibus ignis; / tam magis illa fremens et tristibus effera flammis / quam magis effuso crudescunt sanguine pugnae".

33] *Liberata* IX 25: "Porta il Soldan su l'elmo orrido e grande / serpe che si dilunga e il collo snoda, / su le zampe s'inalza e l'ali spande, / e piega in arco la forcuta coda. / Par che tre lingue vibri e che fuor mande / livida spuma, e che il suo fischio s'oda. / Ed or ch'arde la pugna, anch'ei s'infiamma / nel moto, e fumo versa insieme e fiamma".

34] Penso al Caco di *Inf.* XXV 22-24: "Sovra le spalle, dietro da la coppa, / con l'ali aperte li giacea un draco; / e quello affuoca qualunque s'intoppa"; e cfr., per differenza, *Aen.* VIII 198-199 e 251-267. Su tutta la questione, cfr. "Incongruenze" nella «*Gerusalemme liberata*», cit., n. 30.

35] T. TASSO, *Il Gierusalemme*, a cura di G. BALDASSARRI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, ott. 85.

36] E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 1244-1245 (IV VII, 21): „Full fast she flies, and farre afore him goes, / Ne feeles the thorns and thickets pricke her tender toes".

37] Da Cornelio Gallo a Virgilio (*Ecl.* X 46-49: "Tù procul a patria [...] / Alpinas, a, dura, niues et frigora Rheni / me sine sola uides. A, te ne frigora laedant! / a, tibi ne teneras glacies secet aspera plantas!"); ma per altri riscontri nella tradizione elegiaca latina cfr. P. GAGLIARDI, *Commento alla decima Ecloga di Virgilio*, Hildesheim, Olms, 2014, pp. 194-195.

38] Tanto è marginale il dettaglio nel nuovo contesto, rispetto al valore emblematico che esso assume nel luogo tassiano (la "sprezzata ancella" di XVI 49, 1, l'"Ecco l'ancilla tua" di XX 136, 7): cfr. *Liberata* XVI 39, 5-6 („Vassene, ed al piè tenero non sono / quel gelo intoppo e quella alpina asprezza [...]").

39] E casomai "ariostesca", se non altro per per gli spunti che alle sue vicende pare fornire il modello di Bradamante.

40] "Costei gl'ingegni femminili e gli usi / tutti sprezzò sin da l'età piú acerba: / a i lavori d'Aracne, a l'ago, a i fusi / inchinar non degnò la man superba [...]" (*Liberata* II 39, 1-4); ma si pensi anche, e *contrario*, a Gildippe, nel sanguinoso insulto di Solimano a XX 95 ("Ecco la putta e 'l drudo: / meglio per te s'avessi il fuso e l'ago, / ch'in tua difesa aver la spada e 'l vago").

41] *Aen.* VII 805-807: „[...] non illa colo calathisve Minervae / femineas adsueta manus, sed proelia virgo / dura pati [...]".

così, rispetto alla tradizione omerico- virgiliana,⁴² e a fronte della nuova significazione attribuita al dettaglio dal Tasso nella prima battaglia del terzo canto,⁴³ la propensione spenseriana, ancora, per esiti decorativi (pur in assenza di ogni richiamo alla similitudine preziosa – l’orefice – della tradizione)⁴⁴ nel dar conto della lieve ferita che imperla di stille di sangue la candida epidermide dell’eroina;⁴⁵ mentre un addensamento più fitto, nei canti conclusivi del libro, si ha per gli echi provenienti dagli incanti della selva di Saron,⁴⁶ pur se l’impresa della casta Britomart, a fronte della sconfitta di Scudamore,⁴⁷ pare guardare a venture topiche della tradizione cavalleresca anteriori alla *Liberata* (per una volta, più *Amadigi* per la verità che *Orlando Furioso*).

42] Per l’archetipo omerico, cfr. *Il. IV* 141-147; ma su tutta la questione, si veda poi *Il sonno di Zeus...*, cit., pp. 16 e 182, n. 21.

43] *Liberata* III 30, 3-6: “Fu levissima piaga, e i biondi crini / rosseggiaron così d’alquante stille, / come rosseggia l’or che di rubini / per man d’illustre artefice sfaville”; e dunque, con traslazione, da parte del Tasso, verso i domini del femminile (si pensi, a confronto, a XII 64, 3-7: “Spinge egli il ferro nel bel sen di punta / che vi s’immerge e ’l sangue avido beve; / e la veste, che d’or vago trapunta / le mammelle stringea tenera e leve, / l’empie d’un caldo fiume”), e per un personaggio come Clorinda, donna e guerriera.

44] Cfr. le nn. 42-43.

45] E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 738-739 (III 1, 65): “The mortall steele stayd not, till it was seene / To gore her side, yet was the wound not deepe, / But lightly rased her soft silken sin, / That drops of purple bloud thereout did weepe, / Which did her lilly smock with staines of vermeil steepe”.

46] Cfr. *ibidem*, pp. 1022-1025 (III xi, 21 ss.): “in the Porch [...] / A flaming fire [...]. // Greatly thereat was Britomart dismayd, / Ne in that stownd wist, how her selfe to beare; / For daunger vaine it were, to haue assayd / That cruell element [...]. // Daunger without discretion to attempt, / Inglorious and beastlike is [...]. // [...] shamefull thing / It were t’abandon noble cheuisaunce, / For shew of perill, without venturing [...]. // [...] Her ample shield she threw before her face, / And her swords point directing forward right, / Assayld the flame, the which eftsoones gaue place, / And did it selfe diuide with equall space, / That through she passed [...]”, e 1042-1043 (III xii, 1-2): “She heard a shrilling Trompet sound aloud [...]. // With that, an hideous storme of winde arose, / With dreadfull thunder and lightning atwixt, / And an earth quake [...]”. Cfr. *Liberata* XIII 33-36: “[Tancredi] sostien de la selva il fero aspetto / e ’l gran romor del tuono e del tremoto / [...]. / Trapassa, ed ecco in quel silvestre loco / sorge improvvisa la città del foco. // Allor s’arretra, e dubbio alquanto resta / fra sé dicendo: «Or qui che vaglion l’armi? / Ne le fauci de’ mostri, e ’n gola a questa / devoratrice fiamma andrò a gettarmi? [...] Pur l’oste che dirà, s’indarno i’ riedo? [...] Or s’oltre alcun s’avanza, / forse l’incendio che qui sorto i’ vedo / fia d’effetto minor che di sembianza: / ma seguane che pote». E in questo dire / dentro saltovi [...]. // [...] ma pur, se fosser vere fiamme o larve, / mal poté giudicar sì tosto il senso, / perché repente a pena tocco sparve / quel simulacro [...]”. Ma si veda poi, sul versante della magia “bianca”, E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 668-669 e 676-677 (II xii, 26 e 40-41): la verga del palmiere, da confrontare fra l’altro con *Liberata* XIV 73 e XV 49-52.

47] E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 1024-1027 (III xi, 26-27).

Ma totalmente “tassiani”, e singolarmente “precoci”, quando si tenga conto della cronologia delle stampe spenseriane, sono poi echi sparsi rinvenibili già nei primi tre libri della *Faerie Queene*. È l’“ora fatale” recepita, dalla morte di Clorinda,⁴⁸ nell’episodio della morte di Pyrocles,⁴⁹ pur ovviamente tanto più eccentrica rispetto allo scioglimento “tragico” consapevolmente perseguito nella *fabula* della *Gerusalemme*: debito, nei confronti del Tasso, che dà un significato univoco, nello stesso episodio,⁵⁰ al recupero di un dettaglio della morte di Argante⁵¹ che ha alle spalle antecedenti illustri lungo la tradizione non solo latina. O si pensi a reminiscenze significative provenienti dai canti della fuga di Erminia e soprattutto della dimora di Rinaldo presso le Isole Fortunate: il canto delle Sirene intese a sedurre Guyon in II xii, 32 (“This is the Port of rest from troublous toyle”),⁵² lo sguardo amoroso con cui Calidore contempla Pastorell⁵³ in VI ix, 26, in un contesto per la verità tutto tassiano, ma radicalmente spostato, come subito si vedrà, verso una sostanziale riscrittura dell’episodio centrale del VII della *Liberata*, Erminia fra i pastori:

the object of his vew,
On which his hungrey eye was alwayes bent [...].

È su questo sfondo di riprese, puntiformi ma significative almeno nella direzione di una tensione spenseriana al recupero di componenti “anche” tassiane in vista della messa a punto di una *koiné* epico-cavalleresca in lingua inglese, che occorrerà poi far conto dei due vistosi esempi di compiuta riscrittura di luoghi memorabili della *Liberata* all’interno delle strutture pur profondamente difformi della *Faerie Queene*.⁵⁴ Se, sul piano della tradizione di “genere”, dai lati-

48] *Liberata* XII 64, 1.

49] E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 550-551 (II viii, 43): “[...] now arriued is his fatall howre”.

50] *Ibidem*, pp. 554-555 (II viii, 52): “Foole (said the Pagan) I thy gift defye, / But vse thy fortune, as it doth befall [...]”.

51] *Liberata* XIX 21-22: “Terribile il pagan più che mai soglia, / tutte le furie sue desta e raguna; / risponde: «Or dunque il meglio aver ti vante / ed osi di viltà tentare Argante? // Usa la sorte tua, ché nulla io temo / né lascierò la tua follia impunita». Per gli antecedenti (specie Silio Italico e l’Alamanni dell’*Avarchide*), cfr. *Il sonno di Zeus...*, cit., pp. 149-151.

52] E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 672-673; cfr. *Liberata* XV 63, 1: “Questo è il porto del mondo [...]”.

53] E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 1926-1927; cfr. *Liberata* XVI 19, 1-2: “[...] i famelici sguardi avidamente / in lei pascendo si consuma e strugge”.

54] Cfr. più sopra.

ni al poema italiano quattro-cinquecentesco,⁵⁵ l'accesso di Spenser alla pratica (e alla teoria implicita)⁵⁶ della riscrittura è poco più che una conferma dell'adesione anche in questo della costituenda "epica" inglese agli standard di una consuetudine illustre, va poi detto che la decisa opzione per il Tasso, e dunque per un "modello" recentissimo, fa decisamente premio, nell'economia generale del poema spenseriano, su pur evidenti esercizi operati in margine alla tradizione latina: più circoscritti, al limite della semplice citazione, per Lucrezio,⁵⁷ più articolati nell'*inventio* narrativa per l'*Eneide*.⁵⁸ Si osservi intanto che sia per il giardino di Armida che per la "pausa" pastorale di Erminia⁵⁹ il modello tassiano è fatto oggetto, nella *Faerie Queene*, di un processo vistoso di diffrazione: più evidente nel primo caso, in ragione in primo luogo della molteplicità stessa degli accessi allo spenseriano *Bowre of Blisse*;⁶⁰ significativa comunque anche in margine all'altro luogo tassiano, una delle innovazioni della *Liberata* di più ampio successo nella tradizione post-tassiana.⁶¹ Della sequenza narrativa che apre il canto VII della *Gerusalemme* (protagonista Erminia:⁶² la fuga, continuazione del resto della chiusa del canto precedente; l'approdo fra i pastori; l'elogio della sicura povertà; il racconto del vecchio pastore sulla corte d'Egitto;

55] E sarà il caso, per gli "italiani", almeno di Ariosto e Tasso, in episodi a vario titolo esemplari dei rispettivi poemi.

56] L'"imitazione dei poeti", che, come ben si sa, coesiste, anche dopo la "riscoperta" della *Poetica* di Aristotele, con la definizione della poesia quale *mimesis*, s'intende della natura (qualche rischio di confusione al riguardo, per Spenser, in J. GRIFFIN, *Tradition and Imitation...*, cit.).

57] E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 1338-1341 (IV x, 43-47: l'invocazione a Venere nel tempio dedicato alla dea); ma si vedano anche le stanze proemiali al sesto libro (*ibidem*, pp. 1706-1707, con l'invocazione alle Muse: "Guyde ye my footing, and conduct me well / In these strange waies, where neuer foote did vse"); e cfr. *De rerum natura*, I 1 ss. e 926-927 ("avia Pieridum peragro loca nullius ante / trita solo").

58] E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 1508 ss. (V v, 26 ss.: l'innamoramento di Radigund per Artegall, sul modello del quarto dell'*Eneide*).

59] Cfr. più sopra.

60] Si veda soprattutto II v, 27 ss., e XII, 42 ss; cfr. più oltre. Ma, per altri giardini, cfr. anche IV x, 21 ss., e la n. 76.

61] Per cui mi limito qui a rimandare a D. FOLTRAN, *Per un ciclo tassiano: imitazione, invenzione e "correzione" in quattro proposte epiche fra Cinque e Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, e a due volumi collettivi dell'ultimo quindicennio: *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico*, a cura di G. ARBIZZONI, M. FAINI e T. MATTIOLI, Padova, Antenore, 2005; *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento: modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, a cura di T. ARTICO e E. ZUCCHI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017.

62] Canto come si sa strutturalmente complesso (Erminia; la ventura di Tancredi; il combattimento fra Argante e Raimondo; la battaglia campale; la tempesta e il ripiegamento dei cristiani). Si veda intanto S. PRANDI, *Canto VII*, in: *Lettura della «Gerusalemme liberata»*, a cura di F. TOMASI, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2005, pp. 143-171.

la richiesta di asilo e l'offerta di ricompensa al pastore; il travestimento da pastorella di Erminia; i suoi vaneggiamenti amorosi)⁶³ la prima sezione, incompatibile con l'acquisizione di un protagonista maschile (Calidore) per la sosta pastorale,⁶⁴ lascia comunque traccia di sé, per Florimell, nel terzo libro.⁶⁵ La persistenza invece degli altri nuclei della narrazione tassiana⁶⁶ nella sequenza narrativa imperniata appunto su

- 63] *Liberata* VI 109-111; VII 1-4, 5-7, 8-11, 12-13, 14-16, 17-18, 19-22. Ricchissimi ovviamente, come evidenziano i commenti, i rimandi e le riprese tassiane dalla tradizione precedente; sia qui sufficiente ricordare, per il travestimento pastorale di Erminia, *Furioso* XI 11-12, e, per la luttuosa fantasticheria della donna, *RVF* 226, 27-39.
- 64] E varrà la pena di ricordare, nelle lettere tassiane coeve alla "revisione romana", l'insistenza, pur con equilibri variabili, sulla "timidità" di Erminia: cfr. ad es. T. TASSO, *Lettere*, cit., I, n. 61, pp. 150-152 (e T. TASSO, *Lettere poetiche*, cit., n. XXXIX, pp. 365-370). Per una possibile contiguità in Spenser fra epica e pastorale, saranno poi da ricordare gli accenni presenti nei due canti della mutevolezza (E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 2030-2031 e 2042-2043: VI, 36-37 ("the highest head [...] / Of my old father Mole, whom Shepherds quill / Renowned hath with hymnes fit for a rurall skill. // And, were is not ill fitting for this file, / To sing of hilles & woods, mongst warres & Knights, / I would abate the sternesse of my stile, / Mongst these sterne stounds to mingle soft delights [...]"), VII, 1-2 ("Ah! whither doost thou now thou greater Muse / Me from these woods & pleasing forrests bring? / And my fraile spirit [...] / [...] / Lift vp aloft, to tell of heauens King / [...] his fortunate successe, / And victory, in bigger noates to sing, / Which he obtain'd [...]").
- 65] E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 892-895 (III vii, 1-6): "Like as an Hynd forth singled from the heard, / That hath escaped from a rauinous beast, / Yet flyes away of her owne feet affeard, / And euery leafe, that shaketh with the least / Murmure of winde, her terror hath encreast [...]. // All the same euening she in flying spent, / And all that night her course continewed; / [...] / And her white Palfrey hauing conquered / The maistring raines out of her weary wrest, / Perforce her carried, where euer he thought best"; ma si pensi anche, stavolta nel libro sesto, e dunque con maggiore contiguità con la sequenza narrativa incentrata su Calidore, alla fuga di Serena (cfr. *ibidem*, pp. 1902-1903, VI viii, 31-32: "Through hils & dales, through bushes & through breres / Long thus she fled, till that at last she thought / Her selfe now past the perill of her feares"). Cfr. poi *Liberata* VI 109 ("Si come cerva ch'assetata il passo / mova a cercar d'acque lucenti e vive, / [...] / s'incontra i cani allor che 'l corpo lasso / ristorar crede a l'onde, a l'ombre estive, / volge indietro fuggendo [...]"), e VII 1-3 ("Intanto Erminia infra l'ombrese piante / d'antica selva dal cavallo è scòrta, / né più governa il fren la man tremante / [...]. / Per tante strade si raggira e tante / il corridor ch'in sua balia la porta, / ch'al fin da gli occhi altrui pur si dilegua, / ed è soverchio omai ch'altri la segua. // [...] // Fuggì tutta la notte, e tutto il giorno / errò senza consiglio e senza guida [...]").
- 66] Una possibile eco della polemica "anticortigiana" sottesa all'episodio tassesco, fatta propria dal narratore, può essere utilmente identificata a VI x, 2 (E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 1938-1939): Calidore "hath, the guerdon of his loue to gaine: / With whom he myndes for euer to remaine, / And set his rest amongst the rusticke sort, / Rather then hunt still after shadowes vaine / Of courtly fauour, fed with light report, / Of euery blaste, and sayling alwaies on the port". Spunto certo meritevole di più attenta disamina, se non altro perché l'interruzione dell'impresa assunta dal cavaliere non va incontro, nonostante l'"allegoria" diffusa sottesa al poema, ad alcun tipo di condanna o di censura da parte del narratore: con totale diversità di intenti, dunque, rispetto all'invito ingannevole di *Liberata* XIV 62-63 ("La fama

Calidore, e conclusiva del sesto libro,⁶⁷ coesiste con uno spostamento significativo del contesto, e, più radicalmente, dell'orizzonte di senso di questa sezione del poema spenseriano. La pausa di Calidore nella caccia alla *Blatant Beast* assume infatti, nella riscrittura della *Faerie Queene*, la funzione di una sorta di intermezzo amoroso, movimentato dalla gelosia di Coridone,⁶⁸ sino alla brusca conclusione, che si direbbe decisamente "antitassiana", con l'irruzione in quel rifugio del delitto e della guerra:⁶⁹ rovescio esatto della funzione strutturale dell'episodio

che invaghisce a un dolce suono / voi superbi mortali, e par sì bella, / è un'ecco, un sogno, anzi del sogno un'ombra, / ch'ad ogni vento si dilegua e sgombra".

- 67] E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 1916-1933 (VI ix, 5-37): „There on a day as he pursew'd the chace, / He chaunst to spy a sort of shepherd groomes, / Playng on pypes, and caroling apace [...]. // [...] // How much (sayd he) more happie is the state, / In which ye father here doe dwell at ease, / Leading a life so free and fortunate, / From all the tempests of these worldly seas [...] // Surely my sonne (then answer'd he againe) / If happie, then it is in this intent, / That hauing small, yet doe I not complaine / Of want, ne wish for more it to augment, / But doe my selfe, with that I haue, content / [...] // The time was once, in my first prime of yeares, / When pride of youth forth pricked my desire, / [...] / and leauing home, to roiall court I sought / [...] // [...] He thus replyde: Now surely, syre, I find, / That all this worlds gay shows, which we admire, / Be but vaine shadowes to this safe retyre / Of life [...], / Fearelesse of foes, or fortunes wrackfull yre, / Which tosseth states, and vnder foot doth tread / The mightie ones [...]. // [...] Give leaue awhyle, good father, in this shore / To rest my barcke [...]. // [...] Besides for recompence hereof, I shall / You well reward, and golden guerdon giue [...]. // [...] // [...] doffing his bright armes, himselfe address / in shepherds weed, and in his hand he tooke, / In stead of steelehead speare, a shepherds hooke [...]”. Cfr. poi *Liberata* VII 16-18: “Ma son, mentr'ella piange, i suoi lamenti / rotti da un chiaro suon ch'a lei ne viene, / che sembra ed è di pastorali accenti / misto e di boscareccie incolte auene [...]. // [...] // [...] sì come il folgore non cade / in basso pian ma su l'eccelse cime, / così il furor di peregrine spade / sol de' gran re l'altare teste opprime, / né gli avidi soldati a preda alletta / la nostra povertà vile e negletta. // [...] // Ché poco è il desiderio, e poco è il nostro / bisogno onde la vita si conservi. / [...] // Tempo già fu, quando più l'uom vaneggia / ne l'età prima, ch'ebbi altro desio / e disdegnai di pasturar la greggia; / e fuggii dal paese a me natio, / e vissi in Menfi un tempo, e ne la reggia / fra i ministri del re fui posto anch'io / [...] // [...] Dopo molto pensar, consiglio prende / in quella solitudine secreta / insino a tanto almen farne soggiorno / ch'agevoli fortuna il suo ritorno. // Onde al buon vecchio dice: «O fortunato, / [...] / de le miserie mie pietà ti mova; / e me teco raccogli in così grato / albergo ch'abitare teco mi giova [...]. // Ché se di gemme e d'or [...] / [...] tu fossi vago, / potresti ben, tante n'ho meco ancora, / renderne il tuo desio contento e pago». / [...] // [...] La fanciulla regal di rozze spoglie / s'ammanta, e cinge al crin ruvido velo; / ma nel moto de gli occhi e de le membra / non già di boschi abitatrice sembra. // Non copre abito vil la nobil luce [...]”.

68] E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 1918 ss. (VI ix, 10 ss.).

69] *Ibidem*, pp. 1956 ss. (VI x, 38 ss.): “[...] fortune fraught with malice, blinde, and brute, / That eniues louers long prosperity, / Blew vp a bitter storme of foule aduersity. // [...] A lawlesse people, / [...] / The dwelling of these shepherds did inuade, / And spoyle their houses, and them selues did murder; / And droue away their flocks, with other much disorder [...]”.

nella *Liberata*,⁷⁰ e negazione *ex post* di quanto annunziato, su eco tassiana, nel contesto stesso della sequenza narrativa spenseriana.⁷¹

Assai più complessa, come si accennava,⁷² risulta la riscrittura del “giardino di Armida” operata nella *Faerie Queene*, all’insegna in primo luogo del *Leitmotiv* della natura imitatrice dell’arte:⁷³ anche se non sarà inutile ricordare, per la verità, rispetto alla plurima occorrenza nel poema spenseriano del giardino di Acrasia, che omologa nel Tasso può risultare la moltiplicazione, in apparenza “antieconomica”, dei *loci amoeni* governati da Armida.⁷⁴ In effetti, il modello tassiano che presiede alla seconda metà del canto dodicesimo del secondo libro della *Faerie Queene* risulta perfettamente riconoscibile, anche nei dettagli, e sino ai confini della parafrasi o addirittura della citazione, nel momento stesso in cui radicalmente mutata risulta, nel nuovo contesto, la finalità della sequenza narrativa, affidata alla coppia del palmiere e di Guyon: non la

70] La “sospensione”, in uno spazio “altro” rispetto alle vicende della guerra, di Erminia: che solo negli ultimi canti della *Liberata* tornerà sulla scena principale del poema, dando conto in prima persona delle vicende intermedie (XIX 98-100).

71] E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 1924-1925 (VI ix, 21-22): “Therefore I doe not any one enuy, / Nor am enuyde of any one therefore [...]”; e cfr. la n. 67.

72] Cfr. la n. 60.

73] *Liberata* XVI 9-10: “[...] acque stagnanti, mobili cristalli, / [...] / e quel che ’l bello e ’l caro accresce a l’opre, / l’arte, che tutto fa, nulla si scopre. // Stimì (sì misto il culto è co ’l negletto) / sol naturali e gli ornamenti e i siti. / Di natura arte par, che per diletto / l’imitatrice sua scherzando imiti”; ampia, come si sa, la bibliografia disponibile sugli antecedenti ovidiani del luogo: cfr. ad es. A. LA PENNA, *Aspetti della presenza di Ovidio nella «Gerusalemme liberata»*, in: *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall’antichità al Rinascimento*, a cura di I. GALLO e L. NICASTRI, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 293-321, e F. FERRETTI, «*Naturae ludentis opus*». Le «*Metamorfosi*» nella «*Gerusalemme liberata*», in: *Le «Metamorfosi» di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. M. ANSELMINI e M. GUERRA, Bologna, Gedit, 2006, pp. 165-200. Cfr. poi E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 460-461 (II v, 29: “[...] over him, art striuing to compaire / With nature, did an Arber greene dispred [...]”), 684-687 (II xii, 58-59: “The painted flowres, the trees vps shooting hye, / The dales for shade, the hilles for breathing space, / The trembling groues, the Christall running by; / And that, which all faire workes doth most aggrace, / The art, which all that wrought, appeared in no place. // One would haue thought, (so cunningly, the rude, / And scorned parts were mingled with the fine,) / That nature had for wantonnesse ensude / Art, and that Art at nature did repine [...]”). Ma si veda anche, a rovescio, *ibidem*, pp. 676-677 (II xii, 42: “Thence passing forth, they shortly do arriue, / Whereas the Bowre of Blisse was situate; / A place pickt out by choice of best alieue, / That natures worke by art can imitate”) e 680-681 (II xii, 50: “[...] A large and spacious plaine, on euery side / Strowed with pleasauns, whose faire grassy ground / Mantled with greene, and goodly beautifide / With all the ornaments of Floraes pride, / Wherewith her mother Art, as halfe in scorne / of niggard Nature, like a pompous bride / Did decke her [...]”). Si veda infine, per il racconto di Scudamore (cfr. la n. 60), *ibidem*, pp. 1326-1327 (IV x, 21): “[...] all that nature did omit, / Art playing second natures part, supplied it”.

74] Per cui si veda da ultimo “*Incongruenze*” nella «*Gerusalemme liberata*», cit.

liberazione di un eroe principale dalla prigionia amorosa,⁷⁵ come nel caso di Rinaldo e Armida nella *Liberata*, ma la pura e semplice distruzione del giardino di Acrasia.⁷⁶ L'incremento delle intenzioni allegoriche che presiede all'allestimento spenseriano di tutta questa sezione del canto (incremento che potrebbe persino apparire "recessivo" rispetto all'architettura tassiana,⁷⁷ se non risultasse così strettamente correlato con le intenzioni e l'impianto generalissimo della *Faerie Queene*)⁷⁸ determina da un lato mutazioni consistenti nello stesso assetto topografico dei luoghi deputati,⁷⁹ e dall'altro introduce attanti e azioni radicalmente "nuovi" rispetto al modello: i guardiani Genius ed Excesse,⁸⁰ la voluta "villania" (quasi di sapore dantesco) di Guyon,⁸¹ la cattura "omerizzante" degli amanti,⁸² sino alle catene dedicate a rendere inoffensiva Acrasia,⁸³ tanto che non a lei, ma a Guyon va ricondotta la conclusiva distruzione del giardino.⁸⁴ Procedure drastiche di "riscrittura" che da un lato hanno come conseguenza una calcolata *outrance* nella ripresa e nello sviluppo

75] E non a caso il cavaliere con cui si fa sorprendere Acrasia verrà identificato col suo nome, Verdant, solo alla fine del canto (E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 692-697: II XII, 72, 79, 82).

76] Già presentato al lettore in II v (cfr. la n. 60).

77] Allegorismo se si vuole di taglio ariostesco, ma non senza autorizzazione nei "classici", a cominciare da Virgilio (il caso almeno del VI dell'*Eneide*: il vestibolo dell'oltretomba, fitto di personificazioni di entità "astratte" che segnalano il passaggio al regno dei morti: VI 273 ss.).

78] Cfr. più sopra.

79] Si pensi soltanto allo spostamento all'interno della cerchia delle mura della fontana che supplisce al laghetto di *Liberata* XV 57 ss., e alle funzioni delle mura stesse come elemento di separazione, nella *Faerie Queene*, fra il "giardino" vero e proprio e la torma degli animali affrontata dal palmiere e da Guyon, animali che si rivelano poi essere (alla maniera del modello omerico dell'*Odissea* largamente recepito nel Cinquecento italiano: Ariosto, Gelli, lo stesso Tasso: *Liberata* X 65 ss.; ma si veda anche *Aen.* VII 15-20) altrettanti amanti della maga trasformati in fiere: con la giunta di una sorta di *addendum* riservato a Grill (Plutarco o Gelli?), tutt'altro che lieto, in quanto "beastly man", dell'esser stato restituito alla sua forma umana (E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 676-679 e 698-701: II XII, 39-40, 43, 85-87).

80] E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 678-681 e 684-685 (II XII, 46-48 e 55-57).

81] *Ibidem*, pp. 680-681 e 684-685 (II XII, 49 e 57): "[...] he his idle curtesie defide, / And ouerthrew his bowle disdainfully; / And broke his staffe [...]. // [...] [Guyon] taking it out of her tender hond, / The cup to ground did violently cast, / That all in peeces it was broken fond, / And with the liquor stained all the lond [...]"

82] *Ibidem*, pp. 696-697 (II XII, 81-82): la rete con cui Efesto cattura Ares e Afrodite nel loro letto (*Odyss.* VIII 266 ss.).

83] *Ibidem* ("[...] her in chaines of adamant he tyde; / For nothing else might keepe her safe and sound").

84] *Ibidem*, pp. 698-699 (II XII, 83): e si veda a confronto *Liberata* XVI 68-70. Va da sé che nella riscrittura della *Faerie Queene* non ha più alcun diritto di cittadinanza la lunga sequenza tassiana di *Liberata* XVI 35 ss.: riscrittura a sua volta, e riscrittura mirabile, di un luogo celeberrimo dell'*Eneide*, "Didone abbandonata".

di spunti già ben presenti nella *Liberata*,⁸⁵ e che dall'altro offrono margini non trascurabili di sovrapposibilità con la "riscrittura" operata in proprio dal Tasso nel rifacimento della *Conquistata*.⁸⁶ Differenze sostanziali d'impianto, in ogni caso, rispetto all'antecedente della prima *Gerusalemme*: che però, come si diceva, coesistono con il riuso ampio di quel modello,⁸⁷ sino a esiti che si direbbero vistosi di "riappropriazione" di *loci* sentiti con tutta evidenza come fondativi di una tradizione di "epica moderna" con cui, su scala europea, non solo italiana, è indispensabile confrontarsi. Se l'innovazione tassiana dei bassorilievi delle porte,⁸⁸ all'insegna della potenza soverchiante di Amore, può essere soggetta a un "rinnovamento" nella selezione, da parte di Spenser, di personaggi non meno adatti allo scopo di Ercole e Antonio⁸⁹ (ma la testualità tassiana avrà esito, ancora all'insegna della diffrazione, in altre zone della *Faerie Queene*),⁹⁰ puntuali risultano poi le duplicazioni spenseriane delle sottosequenze narrative delle bagnanti, del canto del *carpe diem* e della similitudine della rosa:⁹¹

Then th'one her selfe low ducked in the flood,
Abasht, that her a straunger did advise:
But th'other rather higher did arise,

And her two lilly paps aloft displayd [...].
With that, the other likewise vp arose,

- 85] Si pensi già alla scena voluttuosa della donna che tiene in grembo il capo dell'amante: prelievo vistosamente tassiano, ma con calcolata specificazione dei dettagli sensuali (il seno nudo, il languore del piacere goduto): E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 694-695 (II xii, 76-78); cfr. *Liberata* XVI 17-19.
- 86] Cfr. ad es. *Conquistata* XII 81 ("Voi da me di topazio infuso in Lete / e d'adamante aspra catena avrete") e XIII 70 e 75; cfr. la n. 83. Ma si pensi invece a *Liberata* XIV 68 (le "lente ma tenacissime catene", stavolta di fiori, con cui, a rovescio, Armida assicura Rinaldo); e soprattutto a Petrarca (TdP 120-125: "una in mezzo Lete infusa / catena di diamante e di topasio").
- 87] E si pensi ancora (ma sempre all'insegna di un "commento" esplicito del narratore, cui il Tasso ripetutamente rinuncia) al dettaglio delle armi "inutili" dell'amante di Acrasia (E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 696-697: II xii, 80); cfr. *Liberata* XVI 30.
- 88] *Liberata* XVI 2-7: innovazione, naturalmente, nel nome di una calcolata contaminazione da parte del Tasso, e con nuove finalità (l'"onnipotenza", appunto, d'amore), di due distinti luoghi virgiliani, le porte del tempio di Apollo presso Cuma e, più frequentato dai commenti alla *Liberata*, un cospicuo dettaglio dello scudo di Enea (*Aen.* VI 20-33 e VIII 675-713).
- 89] E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 678-679 (II xii, 43-46): Giasone e Medea; ma permane il rilievo, di matrice scopertamente virgiliana e tassiana, dei materiali preziosi che ingannano lo spettatore con l'offerta di esiti coloristici inattesi.
- 90] Cfr. *ibidem*, pp. 1508-1509 (V v, 24: Ercole e Iole, per un Artegall schiavo di Radigund) e 1572-1573 (V viii, 1-2: Ercole e Antonio, ma anche Sansone, nell'esordio del narratore che stigmatizza la servitù d'amore).
- 91] *Liberata* XV 58-66 e XVI 14-16.

And her faire lockes, wich formerly were bownd
Vp in one knot, she low adowne did lose [...].

Withall she laughed, and she blusht withall,
That blushing to her laughter gaue more grace,
And laughter to her blushing [...].⁹²

The whiles some one⁹³ did chaunt this louely lay:
Ah see, who so faire thing doest faine to see,
In springing flowre the image of thy day;
Ah see the Virgin Rose, how sweetly shee
Doth first peepe forth with basfull modestee [...].

So passeth, in the passing of a day,
Of mortall life the leafe, the bud, the flowre,
Ne more doth flourish after first decay [...]:
Gather the Rose of loue, whilest yet is time,
Whilest louing thou mayst loued be with equall crime.⁹⁴

Siamo, naturalmente, in presenza di una sorta di caso limite, per quel che riguarda l'”osservanza” tassiana della *Faerie Queene*: caso esemplare, comunque, di riuso di un “classico”, e dunque di pacifica accettazione della *Liberata* fra i grandi modelli di riferimento a disposizione di un autore come Spenser perfettamente consapevole della propria “novità”⁹⁵ quanto orgoglioso della messa in opera di un poema epico compiutamente inglese.⁹⁶ autonomia e accettazione della canonizzazione del Tasso del tutto comparabile, all’indietro, con il rapporto che il Tasso stesso aveva avuto nel suo poema con i “classici” greco-latini, a cominciare da Virgilio.⁹⁷ Similitudine e distanza,

92] E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 688-691 (II XII, 66-68).

93] Con caratteristica espunzione del pappagallo tassiano (*Liberata* XVI 13): “innovazione” giudicata evidentemente inopportuna sul piano del verosimile o del decoro.

94] E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 692-695 (II XII, 74-76). Ma si veda ancora *Liberata* XVI 16, per la ripresa del “coro” degli altri uccelli, con precisa eco nello Spenser. Quanto all’“equall crime”, si tratta naturalmente di una innovazione tipicamente spenseriana, rispetto alla fiducia tassiana nella comprensibilità della scena (tutta all’insegna dell’ingannevole attrattività dei sensi), senza alcuna necessità di didascalie esplicite (e per la verità contraddittorie rispetto alle intenzioni di chi pronuncia l’invito al *carpe diem*).

95] Cfr. la n. 57.

96] Cfr. più sopra.

97] E basterà aggiungere, alla ricchissima casistica offerta dai commenti, un richiamo a due luoghi meno frequentati allo scopo, le porte istoriate appunto del tempio di Apollo (cfr. la n. 88), e la “profezia” di Didone (disattesa almeno nel suo esito finale) in *Aen.* IV 612-620: da confrontare con *Liberata* IV 17. Archetipo comune, ma tanto più scorciato, e in assenza

dunque; e, sul secondo versante, a dar conto non di un allegorismo diversamente tagliato, ma proprio di un impianto generale non ridicibile a quello del poema italiano, basterà qui ricordare la ricorrente polemica “antinotturna” del poema spenseriano (le tenebre contro la luce, come nel prologo giovanneo), sino alla personificazione “negativa” della Notte nel secondo dei canti della mutevolezza (VII, 44: „her vncomely face”),⁹⁸ e, già nel canto ottavo del quarto libro, la caratterizzazione spenseriana dell’età dell’oro, dove „each vnto his lust did make a lawe, / From all forbidden things his liking to withdraw”: luogo assai più simile alla riscrittura guariniana del *Pastor fido* che non alla “licenza”, pur irripetibile, bandita nel primo coro dell’*Aminta*.⁹⁹ “Caso di studio”, comunque, di singolare interesse, e, si ammetterà a questo punto, certo non solo per la ricordata contiguità temporale fra i due poemi.¹⁰⁰

SUMMARY

ECHOES OF LIBERATA IN SPENCER

An exceptionally early testimony to the reception of Liberata in Europe, The Faerie Queene, in immediately accepting Tasso and his poem among the undisputed models of the epic tradition documents not only the success of essential episodes of Gerusalemme (the garden of Armida, Erminia among the shepherds), but also a pervasive use of stylistic elements and syntagmas in order to develop a desired koiné epic in English.

oltretutto di scarti rispetto allo sviluppo successivo della *fabula*, è quello omerico di *Odyss.* IX 528-535; e se ne vedano le riprese in XI 100 ss. e XII 137-141.

98] E. SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. 2064-2065.

99] *Ibidem*, pp. 1274-1275 (IV VIII, 30).

100] Cfr. più sopra.

EPICA E PASTORALE ITALIANA NEI PAESI
BASSI DEL PRIMO SEICENTO,
FRA LETTERE, TEATRO,
ARTI VISIVE E DECORATIVE:
DUE MODELLI COMPLEMENTARI
E COMPETITIVI

Se i Paesi Bassi della prima età moderna si rivelano zona particolarmente attenta alle innovazioni letterarie introdotte solo recentemente in Italia, essi permettono pure di meglio identificare in quali ambienti e per quali motivi tali invenzioni ebbero successo, diventando in alcuni casi persino fonte primaria per l'affermazione di una nuova cultura propria che tuttavia, diversamente da quanto si verifica in molte altre regioni d'Europa, denota un'aspirazione che al patriottismo decisamente preferisce il cosmopolitismo. Tale fenomeno si rivela in particolar modo nella dinamica che regge la fortuna nei Paesi Bassi dell'epica e della pastorale di matrice italiana, e specie nel loro reciproco rapporto di modelli competitivi e complementari. Per illustrare tale dinamica, che si espande ben oltre la sola sfera letteraria, serve discutere sinteticamente e parallelamente la ricezione dei due generi, epica e pastorale, per poi valutare il loro relativo peso e la natura del loro impatto.²

1] Università di Utrecht.

2] Rarissimi i contributi critici sulla fortuna dell'epica italiana nei Paesi Bassi, anche nei numerosi studi presentati in occasione del centenario ariostesco, fra cui principalmente *Donne, cavalieri*,

Il confronto con l'epica italiana nei Paesi Bassi nasce e resta legato per tutto il Cinque e Seicento a una cultura internazionale determinata dalla presenza di numerosi stranieri, soprattutto in ambienti militari, politici e accademici, dall'affermazione di un'editoria di respiro universale e dallo spuntare di alcuni cenacoli importanti ma piuttosto isolati di letterati raffinati con interessi che intendono oltrepassare orizzonti contingenti. Le prime indicazioni di tale tendenza offre il mercato editoriale di Anversa, che nel giro di nemmeno un decennio, fra il 1549 e il 1556, produce un'importante serie di edizioni dell'*Orlando Furioso* in traduzione spagnola e francese, chiaramente mirata a un pubblico non locale ma internazionale e in parte presente sul territorio ancora integralmente parte dell'impero asburgico.³ Conferma del fatto che in tali ambienti internazionali attivi nei Paesi Bassi il modello epico italiano potesse contare su un'accoglienza sensibile e immediata offre anche il progetto delle *Annotazioni* di Scipione Gentili alla *Gerusalemme Liberata*, maturato durante la sua permanenza all'università di Leida (1582-1587) e proposto a soli pochi anni dalla prima pubblicazione italiana del poema tassiano in una stampa londinese presentata tuttavia come avvenuta a Leida.⁴

Molto meno veloce e incisiva invece la fortuna propriamente olandese e fiamminga dell'epica italiana, che anzi resta un fenomeno contenuto e piuttosto isolato, nonostante la ben affermata fama degli stessi autori.⁵ Dopo un primo approccio al poema ariostesco spuntato

incanti, follia. Viaggio attraverso le immagini dell'«Orlando Furioso», a cura di L. BOLZONI e C. A. GIROTTO, Lucca, Pacini Fazzi, 2013; CH. RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'«Orlando Furioso» in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014; F. CANEPARO, "Di molte figure adornato". *L'«Orlando Furioso» nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento*, Milano, Officina Libraria, 2015; *I voli dell'Ariosto. L'«Orlando Furioso» e le arti*, a cura di M. COGOTTI, M. PRETI e V. FARINELLA, Milano, Officina Libraria, 2016. Alcune tracce, limitate alla fortuna esclusivamente letteraria e specie la storia editoriale dell'opera tassiana in traduzione olandese, in: *Atti del convegno di Nimega sul Tasso*, a cura di C. BALLERINI, Bologna, Pàtron, 1978, part. i saggi di R. VAN MAANEN, *Traduzioni in neerlandese delle opere minori del Tasso* (pp. 35-47), di M. J. HEIJKANT, *Traduzioni in neerlandese della «Gerusalemme Liberata»* (pp. 235-256), e di G. COOYMANS, *La fortuna del Tasso in Olanda* (pp. 297-305).

- 3] Vedi *Netherlandish Books. Books Published in the Low Countries and Dutch Books Published Abroad Before 1601*, a cura di A. PETTEGREE e M. WALSBY, Leiden, Brill, 2010, vol. I, p. 120, nn. 2544-2551.
- 4] Vedi *ibidem*, vol. I, p. 577, n. 13215; F. FERRETTI, «*Picenus hospes*». *Scipione Gentili interprete europeo della «Gerusalemme Liberata»*, "Rinascimento", n. 57, 2017, pp. 105-133.
- 5] Documento insolito di tale fama è l'associazione alla persona di Ariosto del ritratto tizianesco di un ignoto, ora alla National Gallery di Londra ma negli anni 1630 e 1640 ad Amsterdam in varie collezioni private, identificazione proposta dall'incisore Reinier van Persijn in una stampa databile al 1640 circa [Fig. 1] e corredata da una erudita didascalia in latino dalla

nello stesso ambiente internazionale di Anversa, nella parziale traduzione in fiammingo (canti I-XXIII) proposta da Everart Siceram per le stampe di David Mertens nel 1615, segue soltanto nel 1649 una prima e unica versione integrale in lingua olandese prodotta da Jan Jacobszoon Schipper e proposta contemporaneamente da due stampatori di Amsterdam, Jacques Bourse e lo stesso traduttore/editore.⁶

Più esile ancora l'interesse per volgarizzamenti del poema tassiano, che tuttavia si collocano in un arco cronologico vicino a quello che comprende la fortuna dell'*Orlando Furioso*. Se abbiamo una sola traduzione integrale in lingua olandese della *Gerusalemme Liberata*, versione proposta in prosa da Joan Dullaert per i tipi di Johannes Naeranus a Rotterdam soltanto nel 1658, ci sono tracce di analoghi progetti precedenti che tuttavia non giunsero a compimento, tranne la pubblicazione in olandese di un solo canto (IV) curata da Olivier van Tempel per l'editore Joost Hartgers di Amsterdam nel 1644.⁷ Rilevanti tuttavia anche i progetti non realizzati, in quanto firmati dai massimi letterati olandesi dell'epoca: il poeta Joost van den Vondel, che già nel 1632 realizzò una traduzione in prosa del testo quasi integrale (manca il canto IV) – pubblicata soltanto recentemente in base alla versione manoscritta –,⁸ e la poetessa Maria Tesselschade Roemer la quale, strettissima amica di Vondel, ne elaborò una versione persino in rima della quale tuttavia ci resta un solo frammento.

Assai emblematico per la fortuna olandese dell'epica italiana risulta il fatto che i progetti ambiziosi e impegnativi di poeti del calibro di Vondel e Roemer non abbiano trovato una realizzazione a stampa, mentre le edizioni pubblicate, le versioni in lingua olandese dell'*Orlando Furioso* (1649) e della *Gerusalemme Liberata* (1658) non godettero di particolare successo, rimanendo ambedue senza ristampe. Tale disinteresse nasce da alcune circostanze in parte autonome e in parte complementari, che possiamo rilevare più facilmente rivolgendoci anche alla fortuna extraletteraria del genere epico.

penna dell'umanista locale Caspar Barlaeus con dedica a Johann Maximilian zum Jungen, borgomastro della libera città di Francoforte.

6] J. Th. W. CLEMENS, *Italiaanse boeken in bet Nederlands vertaald (tot 1800)*, Groningen, Wolters, 1964, pp. 5-6, nn. 14-15.

7] *Ibidem*, pp. 116-117, nn. 250-251.

8] *Tassos Godefroy of Hierusalem verlost*, trad. J. VAN DEN VONDEL (1632), a cura di D. VAN DER MARK, s.n.t., 2015. Il manoscritto della traduzione, presente nella collezione imperiale russa dal 1794 al 1930 e poi passato alla Biblioteka Narodowa di Varsavia, fu distrutto nel 1944; l'edizione si basa su alcune trascrizioni effettuate fra il 1910 e il 1940.

Pertinenti per afferrare meglio la natura dell'interesse nell'epica italiana in quel campo non sono in primo luogo le note impresse di un Cornelis Cort a produrre verso il 1565 la versione grafica di una scena tratta dall'*Orlando Furioso* disegnata da Tiziano, dato che l'opera fu prodotta nello stesso studio del pittore veneziano e su diretta commissione del maestro.⁹ Più significativi risultano invece i due cicli figurativi basati su argomenti tratti dall'epica italiana tramandatici in due tecniche diverse ma ben paragonabili, e cioè il sontuoso ciclo di arazzi con 12 scene dell'*Orlando Furioso* prodotto a Delft da François Spiering nel secondo decennio del Seicento, e l'elaborata serie di altrettante scene tratte dalla *Gerusalemme Liberata* prodotta a Bruxelles su rami di moderate dimensioni da David Teniers il Giovane verso il 1660.

Trattasi in ambedue i casi di imprese miranti a una clientela ben specifica, e cioè i massimi livelli dei ceti dirigenti politici dell'epoca, provenienti non dalle stesse terre fiamminghe e olandesi, ma da una élite internazionale impiegata in posizioni di governo e di diplomazia. La serie di arazzi prodotta da Spiering [Fig. 2] infatti fu commissionata dagli Stati Generali della giovanissima autoproclamata Repubblica per onorare la mediazione dell'aristocratico francese Pierre Jeannin, che a nome del re di Francia era intervenuto per mediare un armistizio fra le province ribelli e il re di Spagna, concluso nel 1609.¹⁰ E il gruppo di rami ideato da David Teniers il Giovane molti anni dopo, verso il 1660 [Fig. 3], in un momento in cui l'interesse per l'epica italiana nei Paesi Bassi era ben oltre il suo massimo, nacque dalla passione del tutto privata di un alto funzionario della corona spagnola, il marchese di Caracena Luis de Benavides che risiedette a Bruxelles dal 1659 al 1664 con l'incarico di governatore da parte del re di Spagna.¹¹

9] Cort si basò su un disegno tizianesco, *Ruggero libera Angelica*, ora al Musée Bonnat di Bayonne, appositamente prodotto dal maestro. Cfr. J. C. J. BIERENS DE HAAN, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais, 1533-1578*, La Haye, Nijhoff, 1948, pp. 205-207, cat. 222; M. SELLINK, *Cornelis Cort, 'constich plaedt-snijder van Horne in Hollandt / accomplished plate-cutter from Hoorn in Holland'*, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1994, pp. 206-210, cat. 70.

10] Della serie originale solo alcuni arazzi sono tuttora noti, fra cui una scena con *Isabella e Rodomonte* ora al Rijksmuseum di Amsterdam (inv. BK-1962-6). Cfr. E. HARTKAMP-JONXIS, H. SMIT, *European Tapestries in the Rijksmuseum*, Zwolle, Waanders, 2004, pp. 219-222, cat. 54; G. SANDERS, *Het present van staat. De gouden ketens, kettingen en medailles verleend door de Staten Generaal, 1588-1795*, Hilversum, Verloren, 2013, pp. 109-110, 281.

11] Cfr. J. P. DAVIDSON, *Religious and Mythological Paintings by David II Teniers*, PhD, University of Kansas, 1975, pp. 88-93, e specie H. Vlieghe, *David Teniers the Younger (1610-1690). A Biography*, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 82, 126, 198-203, con la datazione al 1660 circa della serie, ora al museo del Prado di Madrid (inv. Poo1825-Poo1836).

Dalla registrazione nell'inventario del marchese steso alla sua morte nel 1668 risulta che l'argomento della serie, descritta come "scene sulla conquista di Gerusalemme",¹² gli interessò per la sua dimensione eroica-religiosa. Nel contesto dei Paesi Bassi secenteschi – meridionali ma soprattutto settentrionali – tale motivazione rimase del tutto isolata, fatto che spiega anche il fallimento dei progetti di traduzione elaborati da Vondel e Roemer, nonchè l'incapacità della cultura olandese secentesca di produrre una grande epica che potesse presentare la ribellione al re di Spagna in una chiave eroica-religiosa-nazionale.¹³

Ciò che invece dal variegato universo epico italiano riuscì ad affascinare nei Paesi Bassi insieme produttori e consumatori di cultura era la sua dimensione teatrale, drammatica e spettacolare. Ce lo indica il riuso, assai frequente e longevo, di materiali tratti dall'*Orlando Furioso* e dalla *Gerusalemme Liberata*, dalle tragedie sulla coppia Isabella e Rodomonte proposte da Theodoor Rodenburg (1618, 1633) e Samuel Coster (1619, 1634, 1644, 1666),¹⁴ il dramma sul viaggio agli inferi di Rodomonte versificato da Jan Harmenszoon Krul (1645, 1648),¹⁵ agli spettacoli teatrali incentrati su Armida e Rinaldo proposti da Joan Pluimer (1697, 1747) e Adriaan Peys (1700).¹⁶ Trattasi di una produzione teatrale di largo consumo mirante a effetti spettacolari che, stante alle ristampe, era capace di soddisfare la curiosità del pubblico anche in un arco di tempo piuttosto esteso, senza tuttavia mai diventare un grande successo o persino un fenomeno di moda.

Il richiamo limitato dell'epica italiana nella cultura neerlandese del Seicento si spiega tuttavia soltanto in parte con le ragioni intrinseche qui

12] "Doçe laminas de mano de Teniers de una historia de la conquista de Jerusalén, con sus molduras negras" (H. Vlieghe, *David Teniers the Younger...*, cit, p. 126, n. 179).

13] Sul problematico statuto dell'epica nella cultura olandese moderna, cfr. W. A. P. Smit, *Kalliope in de Nederlanden. Het Renaissancistisch-klassicistisch epos van 1550 tot 1850*, 2 voll., Assen, Van Gorcum, 1975; M. Spies, *Het epos in de 17e eeuw in Nederland: een literairhistorisch probleem, I en II*, "Spektator", n. 7, 1977-1978, pp. 379-401, 562-594. Una delle rare tracce di un apprezzamento per la dimensione eroica dell'epica italiana nella cultura olandese offre il breve poema *Olimpia* di Geeraerdt Brant datato al 1646 (80 vv.), ispirato a una delle protagoniste del poema aristoteseo e pubblicato fra la sua produzione poetica raccolta nel 1649 per l'editore Ioannes Naeranus di Rotterdam.

14] Th. Rodenburg, *Rodomont en Isabella. Treurspel*, Amsterdam, Cloppenburch, 1618 (ristampa 1633); S. Coster, *Isabella. Treurspel*, Amsterdam, Van der Plassen, 1619 (ristampe 1634, 1644, 1666).

15] J. H. Krul, *Hellevaert van Rodomond*, Amsterdam, Van Ravenstein, 1645 (ristampa 1648).

16] J. Pluimer, *Reinout in het betoverde hof, zynde het gevolg van Armida. Met konst- en vliegwerken, verscheidene sieraaden en balletten*, Amsterdam, Lescaailje, 1697 (ristampa 1747); A. Peys, *De toveryen van Armida of Het belegerde Jeruzalem. Treurspel. Met konst- en vliegwerken*, Amsterdam, Gisbert de Groot, 1700.

esposte. Molto più importante era la competizione con un altro modello letterario-culturale proveniente pure dall'Italia cinquecentesca, e cioè la pastorale, genere che sin dalla sua precoce introduzione nei Paesi Bassi ebbe un tale richiamo che per molti decenni monopolizzò la cultura alla moda che proprio in quel frangente di tempo, fondato su nuove e ingenti ricchezze, si sviluppò con un suo particolare interesse per novità piacevoli ed eleganti. Il fenomeno, del tutto straordinario considerando le sue dimensioni e la sua tempistica, nasce dal confronto immediato con il *Pastor Fido* del Guarini, e include in un secondo momento anche altri modelli pastorali di matrice italiana, dall'*Aminta* tassiana all'*Arcadia* del Sannazaro, che tuttavia non riescono mai a superare il fascino che la tragicommedia di Guarini seppe esercitare sulla cultura olandese del Seicento, nelle lettere, nel teatro, nelle arti visive e decorative.

Trattandosi di un fenomeno ben noto e studiato,¹⁷ possono servire in questa sede soltanto alcuni accenni utili a fare un confronto con la fortuna appena esposta dell'epica italiana, per meglio afferrare quali motivazioni e ambienti diversi governano le varie sorti dei due generi nei Paesi Bassi. Se il trionfo della pastorale italiana si manifesta sin dai primi del Seicento nei Paesi Bassi settentrionali – non meridionali –,¹⁸ esso nasce in un contesto di teatro sperimentale in diretto confronto

17] L'attenzione critica al fenomeno finora si è divisa fra letterati da una parte e storici dell'arte dall'altra. Per le lettere, vedi il lavoro monumentale di P. E. L. VERKUYL, *Battista Guarini's «Il Pastor Fido» in de Nederlandse dramatische literatuur*, Assen, Van Gorcum, 1971. Per le arti invece: J. G. VAN GELDER, *Pastor Fido-voorstellingen in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*, "Oud Holland", n. 92-4, 1978, pp. 227-263; A. MCNEIL KETTERING, *The Dutch Arcadia. Pastoral Art and its Audience in the Golden Age*, Montclair N.J., Allanheld & Schram, 1983; *La pastorale olandese nel Seicento. L'ispirazione poetica della pittura nel secolo d'oro*, a cura di F. LEEMAN e. a., Roma, Istituto Olandese, 1983; *Het gedroomde land: pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw*, a cura di P. VAN DEN BRINK e J. DE MEYERE, Zwolle, Waanders, 1993.

18] Dai Paesi Bassi meridionali sussistono soltanto alcune tracce di opere teatrali ispirate alla pastorale italiana ma rimaste inedite, su cui cfr. K. PORTEMAN e M. B. SMITS-VELDT, *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1560-1700*, Amsterdam, Bert Bakker, 2008, p. 281, con riferimento a una tragicommedia *Aminto e Silvia* elaborata da Sebastiaen Vrancx ad Anversa nel 1623, e a un dramma attorno alla figura di Amarilli portato in scena sempre ad Anversa ma nel 1628. Isolata quanto curiosa resta l'unica testimonianza stampata di un riscontro della pastorale italiana nei Paesi Bassi meridionali, dovuta alla penna di un genovese legato al governo asburgico delle Fiandre, Pietro Benedetti, un "mercator sapiens" attivo anche nel mondo dell'editoria anversese, che per lodare il comandante Antonio Spinola scrisse e pubblicò ad Anversa nel 1607 una tragicommedia pastorale forgiata sul modello dell'*Aminta* tassiana e corredata da nozioni poeticali derivate dal contemporaneo dibattito sul genere svoltosi in patria: P. BENEDETTI, *Il magico legato. Tragicommedia pastorale*, Anversa, Johannes Keerbergen, 1607. Su Benedetti cfr. T. MONTONE, «Dolci ire, dolci segni, e dolci paci». *The role of the Italian Collaborator in the Making of Otto Vaenius's «Amorum emblemata» (1608)*, in: *Emblems of the Low Countries. A Book Historical*

con la tragicommedia del Guarini appena pubblicata, nel dicembre del 1589. Sono due personaggi di notevole statura culturale, ambedue cresciuti intellettualmente e artisticamente nell'Italia dell'ultimo decennio del Cinquecento, a promuovere il *Pastor Fido* come modello ideale per la rigenerazione delle lettere olandesi, e particolarmente il teatro.

Il primo è Theodoor Rodenburg (1578 ca.-1644), che dopo una permanenza in Italia e a Londra, concepisce nel 1601, ancora nell'ambiente raffinato della corte inglese, una rielaborazione della tragicommedia in olandese ove la trama è proiettata nella situazione contingente dei ceti dirigenti all'Aia. Anche se pubblicata solo anni dopo, nel 1617 per i tipi di Dirck Pieterszoon Voscuyl ad Amsterdam,¹⁹ il suo *Anna Rodenburghs Trouwen Batavier* riscosse un interesse immediato, ispirando il grande poeta suo coetaneo Pieter Corneliszoon Hooft (1581-1647) ad elaborare, seguendo il modello guariniano conosciuto anche personalmente durante la propria permanenza italiana attorno al 1600, una sua nuova versione della tragicommedia pastorale nel dramma *Granida*, proposto nel 1605 e sin da quella data riconosciuto come uno dei testi fondatori della nuova letteratura olandese, fino al giorno d'oggi.²⁰

Il potente impatto immediato e longevo che segue a questo primo incontro con il *Pastor Fido* nei primissimi anni del secolo si ricostruisce facilmente in base al flusso costante e intenso di altre traduzioni e rielaborazioni proposte al pubblico olandese, e che ci limitiamo a ricordare qui sinteticamente:

- 1618: traduzione integrale, dal francese, ad opera di Govert vander Eemdbd, pubblicata a Haarlem, presso Vincent Casteleyn ad istanza di Jan Evertsz Kloppenburch;²¹
- 1623: il letterato e politico Constantijn Huygens traduce frammenti dal *Pastor Fido* (300 vv. circa)²² e li inserisce nella sua raccolta di *Otia*, pubblicato nel 1625 per i tipi di Arnold Meurs all'Aia e ripetutamente ristampato;²³

Perspective, a cura di A. ADAMS e M. VAN DER WEIJ, Glasgow, University of Glasgow, 2003, pp. 45-62.

19] J. Th. W. CLEMENS, *Italiaanse boeken...*, cit., p. 47, n. 103; P. E. L. VERKUYL, *Battista Guarini's «Il Pastor fido»...*, cit., pp. 129-226.

20] P. C. HOOFT, *Granida*, a cura di L. VAN GEMERT e L. P. GRIJP, Amsterdam, Amsterdam UP, 1998; cfr. P. E. L. VERKUYL, *Battista Guarini's «Il Pastor fido»...*, cit., pp. 448-452.

21] Cfr. J. Th. W. CLEMENS, *Italiaanse boeken...*, cit., p. 46, n. 102; P. E. L. VERKUYL, *Battista Guarini's «Il Pastor fido»...*, cit., pp. 227-251]

22] Cfr. P. E. L. VERKUYL, *Battista Guarini's «Il Pastor fido»...*, cit., pp. 475-488.

23] Numerose sono le tracce di traduzioni parziali non pubblicate, di cui P. E. L. VERKUYL (*ibidem*, pp. 507-509) fornisce un primo campione non esaustivo.

- 1635: ristampa di Roodenburgh, *Trouwen Batavier*, 1601/1617, per i tipi di Joost Broerszoon ad Amsterdam;²⁴
- 1638: traduzione integrale, in prosa, ad opera di I.V.D.M.D.H., pubblicata all'Aia, presso Dirck Maire;²⁵ 1646: ristampa pubblicata ad Amsterdam, presso Nicolaas van Ravestein;²⁶
- 1647: il poeta Joost van den Vondel presenta un dramma ispirato al *Pastor Fido: Leeuwendalers*;²⁷
- 1650: traduzione integrale, in rima, ad opera di Henrik Bloemaert, pubblicata a Utrecht, presso Willem Verbrugh [Fig. 4];²⁸
- 1650: traduzione integrale, in rima, ad opera di David de Potter Lodewijkszoon, pubblicata ad Amsterdam, presso Nicolaes van Ravesteyn;²⁹ 1678: ristampa pubblicata ad Amsterdam, presso Jan Bouman;³⁰ 1695: ristampa pubblicata ad Amsterdam, presso Aart Wolsgrein;³¹ 1696: ristampa pubblicata ad Amsterdam, presso Jacobus van Hardemberg;³²
- 1653?: traduzione, in rima, ad opera di Roeland van Engelen, pubblicata s.n.t.;³³
- 1671: rielaborazione in rima ad opera di Adriaan Peys, pubblicata ad Amsterdam, presso Jacob Lescaijle;³⁴
- 1693: il poeta Abraham Alewyn presenta un dramma ispirato al *Pastor Fido: Amarillis*;³⁵
- 1717: il poeta Cornelis Hoofman presenta un dramma ispirato al *Pastor Fido: Adelbeide*;³⁶
- 1735: rielaborazione in rima ad opera di Kornelis Boon van Engeland, pubblicata all'Aia, presso François Moselagen.³⁷

24] Cfr. J. Th. W. CLEMENS, *Italiaanse boeken...*, cit., p. 47, n. 104.

25] Cfr. *ibidem*, p. 47, n. 105; P. E. L. VERKUYL, *Battista Guarini's «Il Pastor fido»...*, cit., pp. 255-286.

26] Cfr. J. Th. W. CLEMENS, *Italiaanse boeken...*, cit., p. 47, n. 106.

27] Cfr. P. E. L. VERKUYL, *Battista Guarini's «Il Pastor fido»...*, cit., pp. 452-456.

28] Cfr. J. Th. W. CLEMENS, *Italiaanse boeken...*, cit., pp. 47-48, n. 107; *ibidem*, pp. 287-309.

29] Cfr. *ibidem*, p. 48, n. 108; P. E. L. VERKUYL, *Battista Guarini's «Il Pastor fido»...*, cit., pp. 310-339.

30] Cfr. J. Th. E. CLEMENS, *Italiaanse boeken...*, cit., p. 48, n. 109.

31] Cfr. *ibidem*, p. 48, n. 110.

32] Cfr. *ibidem*, p. 49, n. 11.

33] Cfr. P. E. L. VERKUYL, *Battista Guarini's «Il Pastor fido»...*, cit., pp. 340-379.

34] Cfr. J. Th. E. CLEMENS, *Italiaanse boeken...*, cit., p. 49, n. 112; *ibidem*, pp. 390-417.

35] Cfr. P. E. L. VERKUYL, *Battista Guarini's «Il Pastor fido»...*, cit., pp. 456-464.

36] Cfr. *ibidem*, pp. 464-474.

37] Cfr. *ibidem*, pp. 418-446.

Per completezza, e al fine di illustrare lo statuto eccezionale della fortuna del *Pastor Fido*, si aggiungono qui anche i dati relativi alla fortuna dei due altri testi pastorali di matrice italiana accolti con favore nei Paesi Bassi (settentrionali), e cioè l'*Arcadia* di Sannazaro e l'*Aminta* del Tasso:

- 1637: rielaborazione dell'*Arcadia* sannazariana, con trasposizione della scena in ambiente olandese, ad opera di Johan van Heemskerck: *Inleijdinghe tot het ontwerp van een Batavische Arcadia*, pubblicata nel 1637 ad Amsterdam per i tipi di Gerrit Jansen e Nicolaes van Ravensteyn e ristampata varie volte;³⁸
- 1660: traduzione integrale dell'*Aminta*, ad opera di Mattheus Smallegange, pubblicata s.n.t.;³⁹
- 1711: traduzione integrale dell'*Aminta*, ad opera di Cornelis Hoofman, pubblicata ad Amsterdam, presso J. Lescaijle;⁴⁰
- 1715: traduzione integrale dell'*Aminta*, ad opera di Jan Baptist Wellekens, pubblicata ad Amsterdam, presso Johannes Oosterwyk & Hendrik van de Gaete, con un elaborato trattato di poetica sul genere della pastorale [Fig. 5];⁴¹
- 1722: traduzione integrale dell'*Aminta*, ad opera di Kornelis Boon van Engellant, pubblicata a Delft, presso Reinier Boitet;⁴²
- 1730: traduzione integrale dell'*Arcadia*, ad opera di Pieter Vlaming, pubblicata ad Amsterdam, presso Adriaen Wor e. a.⁴³

Se la serie qui esposta illustra un costante interesse olandese per la pastorale di matrice italiana, con particolare intensità nel periodo dal 1630 al 1660 all'incirca, essa non riesce a raggiungerci sugli ambienti in cui tale interesse si manifesta e quali motivazioni lo governano. A tale fine serve, anche in questo caso, confrontare la fortuna letteraria con quella extraletteraria, che certamente non è di meno. Il Seicento figurativo olandese infatti presenta uno straordinario campione di opere con soggetti pastorali che, mentre ai primi del secolo denotano un'ispirazione esclusivamente classica, dagli anni 1620 in poi si orientano prevalentemente sulla materia pastorale moderna, sia quella italiana, e specie

38] Cfr. M. A. SCHENKEVELD, *Dutch Literature in the Age of Rembrandt. Themes and Ideas*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1991, pp. 143-144.

39] Cfr. J. Th. E. CLEMENS, *Italiaanse boeken...*, cit., pp. 117-118, n. 253.

40] Cfr. *ibidem*, p. 118, n. 254.

41] Cfr. *ibidem*, p. 118, n. 255. Su Wellekens teorico della pastorale, cfr. J. BLOMMENDAAL, *De zachte toon der berdersfluit. De pastorale poëtica van Jan Baptista Wellekens*, Utrecht, Hes, 1987.

42] Cfr. J. Th. E. CLEMENS, *Italiaanse boeken...*, cit., p. 118, n. 256.

43] Cfr. *ibidem*, p. 99, n. 210.

il *Pastor Fido*, che quella olandese della tragicommedia *Granida* concepita dal poeta Hooft nel 1605 in imitazione del modello guariniano.⁴⁴

In questa ricca produzione spiccano alcuni elementi che ci permettono di meglio cogliere il retroscena di questo fenomeno dalle sembianze di una moda ampiamente diffusa. A cominciare dalla prima grande tela di un maestro neerlandese dedicato a un argomento tratto dal *Pastor Fido*, la cosiddetta *Gara dei Baci con Amarilli e Mirtillo* proposta da Anton van Dyck nel 1630 [Fig. 6]. Commissionata dallo stadolder, il principe di Orange Federico Enrico, per adornare la propria camera da letto nell'appartamento del palazzo di governo all'Aia, la tela rappresenta il gusto per la pastorale che da quel momento in poi avrebbe affascinato gli ambienti più altolocati della società olandese, dagli stessi principi di Orange e i loro cugini pure presenti alla corte protestante dell'Aia, i reali di Boemia appena cacciati da Praga, nonché il loro numeroso seguito di famiglie aristocratiche e di alti funzionari di stato.⁴⁵ Documento più eloquente di questa predilezione in ambiente cortigiano è la grande serie di quattro tele monumentali, con scene tratte sempre dal *Pastor Fido*, commissionate ai più ricercati pittori del momento per la camera da letto della consorte di Federico Enrico, Amalia van Solms, nella nuova residenza suburbana dei principi costruita verso il 1635 a Honselaarsdijk nei pressi dell'Aia [Fig. 7].⁴⁶

Testimonianza dell'ingente impatto della moda pastorale nell'ambiente cortegiano di orientamento cosmopolita sviluppatosi solo recentemente nel nuovo benessere della repubblica olandese offre pure una pubblicazione bilingue franco-olandese come la serie *Les vrais portraits de quelques unes des plus grandes dames de la Chrestienté desguisées en bergeres* di un incisore basato a Utrecht, Crispijn van Passe il Giovane, libro stampato ad Amsterdam nel 1640 per i tipi di

44] Per un panorama del fenomeno si vedano, oltre agli studi citati in nota 17: S. GUDLAUGSSON, *Ikonographische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17. Jahrhunderts*, Würzburg, Tritsch, 1938, part. pp. 22-27, 37-44; A. PIGLER, *Barockthemen: eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, vol. II, Budapest, Akademie der Wissenschaften 1956, pp. 436-455; *Episodi e personaggi della letteratura*, a cura di F. PELLEGRINO, Milano, Electa, 2003, pp. 136-183.

45] Sull'ambiente e il collezionismo degli Orange e i reali di Boemia, cfr. *Vorstelijk vertoon. Aan het hof van Frederik Hendrik en Amalia*, a cura di M. KEBLUSEK e J. ZIJLMANS, Zwolle, Waanders, 1997; *Vorstelijk verzameld. De kunstcollectie van Frederik Hendrik en Amalia*, a cura di P. VAN DER PLOEG e C. VERMEEREN, Zwolle, Waanders, 1997; sulla tela del Van Dyck, *ibidem*, pp. 114-117, cat. 5, nonché *Gedroomde land...*, cit., pp. 19-21, 145.

46] Sulle tele di Cornelis van Poelenburch [Fig. 7], Dirck van der Lisse, Herman Saftleven e Abraham Bloemaert, cfr. *Vorstelijk verzameld...*, cit., pp. 216-225, cat. 29 a-h, nonché *Gedroomde land...*, cit., pp. 19, 27-28, 245-247, cat. 48.

Joost Broerszoon.⁴⁷ La serie documenta che in quegli anni travestirsi da pastori dedicandosi a vari passatempi quali la musica era una moda generalmente seguita, di cui ci restano numerose testimonianze anche pittoriche, particolarmente ritratti di famiglie intere o soltanto dei figli in veste di pastorelle e pastori [Fig. 8].⁴⁸ La raccolta proposta da Van Passe conferma pure che tale moda non era limitata ai soli ceti socialmente più elevati ma si espanse a tutta la società benestante, dalle 26 regine e principesse raffigurate in vestiti arcadici alle 18 donzelle nobili, fino alle 16 donne della borghesia, tutte 60 presentate in apposite sezioni ma in uno stesso tipo di travestimento.

La matrice italiana della diffusa moda pastorale che nei Paesi Bassi settentrionali coinvolge ampi ceti sociali, dall'ambiziosa e raffinata corte dei principi di Orange alla piccola aristocrazia di provincia e alla borghesia mercantile nei grandi centri urbani, si fonda tuttavia non soltanto sull'impatto immediato e potente che ebbe una tragicommedia come il *Pastor Fido* nel mondo delle lettere e arti olandesi. Anche le nuovissime tendenze figurative sperimentate in Italia, specie quelle introdotte da Caravaggio, fornirono spunti decisivi all'affermazione e l'ingente successo del fenomeno, grazie alla mediazione di un'intera generazione di pittori, quasi tutti di Utrecht, che nei primi decenni del Seicento si confrontarono a Roma durante dei soggiorni più o meno consistenti con la rivoluzione caravaggesca, portandola in patria con il loro ritorno quasi collettivo nel terzo decennio del secolo.⁴⁹

47] [C. VAN PASSE JR.], *Les vrais pourtraits de quelques unes des plus grandes dames de la Chrestienté desguisées en bergeres / Ware afbeeldinghe van eenige der aldergrootste ende doorluchtigste vrouwen van beel christenrijk, vertoont in gedaente van berderinnen*, Amsterdam, Joost Broerszoon, 1640; cfr. I. M. VELDMAN, *Crispijn de Passe and his Progeny (1564-1670) A Century of Print Production*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2001, pp. 329-331.

48] Su questa diffusa moda, si veda part. A. MCNEIL KETTERING, *The Pastoral Courtier: Portraits in Shepherd and Shepherdess Attire*, in: IDEM, *The Dutch Arcadia...*, cit., pp. 63-82, figg. 55-90.

49] Ricca e sempre in estensione la bibliografia sul fenomeno dei caravaggeschi di Utrecht: *Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen*, a cura di A. BLANKERT e L. J. SLATKES, Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich Museum, 1987; *Masters of Light. Dutch Painters in Utrecht during the Golden Age*, a cura di J. A. SPICER e L. FEDERLE ORR, New Haven, Yale UP, 1997; *Caravaggio in Holland. Musik und genre bei Caravaggio und den Utrechter Caravaggisten*, a cura di J. SANDER e. a., München, Hirmer, 2009; *Utrecht & le mouvement caravagesque international*, a cura di L. HELMUS e V. MANUTH, Paris, Tableau, 2014; *Caravaggio and the Painters of the North*, a cura di G. J. VAN DER SMAN, Madrid, Colección Thyssen-Bornemisza, 2016; *Utrecht, Caravaggio and Europe*, a cura di B. EBERT e L. HELMUS, München, Hirmer, 2018. Mi sia permesso di rinviare pure al mio saggio: H. HENDRIX, *L'effetto Caravaggio nella cultura letteraria del*

Fra tali innovazioni di chiara ispirazione caravaggesca erano il ritratto a mezzo busto e l'uso di vestiti legati a una cultura del teatro e delle osterie,⁵⁰ elementi che contraddistinguono il linguaggio figurativo riscontrabile nei ritratti 'alla pastorale' prodotti quasi in serie nei Paesi Bassi secenteschi. Più eloquente indicazione ancora di questa matrice italiana è l'introduzione di dettagli figurativi che accentuano lo statuto naturale del mondo pastorale, particolarmente la resa di mani e piedi non puliti ma anzi provocatoriamente sudici, tecnica che contraddistingue l'opera caravaggesca e che torna nel giro di pochi anni su alcune delle più emblematiche opere di argomento pastorale prodotte dai caravaggeschi di Utrecht per una clientela locale, come ad esempio le grandi tele con *Granida e Daifilo* proposte da Baburen nel 1623 e da Honthorst nel 1624 [Fig. 9].⁵¹

La coincidenza delle due ispirazioni di matrice italiana, la tragicommedia arcadica alla Guarini e il naturalismo caravaggesco, portò negli anni 1620 e 1630 a una concertata introduzione della pastorale italiana in ampie sezioni della società neerlandese, da Utrecht all'Aia, da Amsterdam a Leeuwarden, entusiasmando insieme protestanti e cattolici, principi e piccoli borghesi, e trasformandosi in un fenomeno di moda di notevole consistenza e durata. Possiamo infatti seguire il costante richiamo della pastorale all'italiana ben oltre la metà del Settecento, non solo in base alle pubblicazioni prima elencate o alle illustrazioni prodotte a proposito,⁵² ma anche nel mondo delle arti figurative e specie decorative, come per esempio nei cicli pittorici e tessili con scene tratte dal *Pastor Fido* e dall'*Aminta* collocati nella cittadina di Dordrecht verso il 1740 e prodotti da artisti specializzati nell'arredo figurativo di importanti

Seicento fra Italia e Paesi Bassi, in: *Caravaggio e i letterati*, a cura di S. EBERT-SCHIFFERER e L. TEZA, "Studi di Storia dell'Arte" (2019) [in stampa].

- 50] Sulla funzione dei vestiti, si veda part. S. VAN DIJK, *Pronken met andermans veren. Kleding bij Caravaggio en de Utrechtse caravaggisten*, "Kunstschrift", n. 62-5, 2018, pp. 36-44.
- 51] Sulla tela di Baburen, cfr. W. FRANITZ, *The Paintings of Dirck van Baburen, ca. 1592/93-1624. Catalogue raisonné*, Amsterdam, Benjamins, 2013, pp. 154-156, cat. A31; L. SLATKES, *Dirck van Baburen (c. 1595-1624). A Dutch Painter in Utrecht and Rome*, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1965, pp. 130-132, cat. A25; altra versione della stessa tematica, ma dispersa, *ibidem* pp. 129-130, cat. A24; *Holländische Malerei...*, cit., pp. 188-190, cat. 37. Sull'opera di Honthorst, J. R. JUDSON e R. E. O. EKKART, *Gerrit van Honthorst, 1592-1656*, Doornspijk, Davaco, 1999, pp. 159-161, cat. 189, fig. XIV; *Holländische Malerei...*, cit., pp. 300-302, cat. 67; *Masters of Light...*, cit., pp. 307-309, cat. 57.
- 52] Part. la serie di 12 illustrazioni al *Pastor Fido* prodotta circa il 1700 da Richard van Orley, su cui cfr. A. JACOBS, *Richard van Orley (Brussel 1663-Brussel 1732)*, Brussel, Koninklijke Bibliotheek van Belgia, 2003, pp. 96-108, cat. 66-78. I rami originali delle 12 incisioni sono conservati nella collezione calcografica della Biblioteca Reale di Bruxelles (inv. nn. 78813-19913).

palazzi dell'alta borghesia mercantile. Così abbiamo una serie di quattro arazzi con scene dal *Pastor Fido* prodotta a Oudenaarde verso il 1730, nonché ben tre serie commissionate tra il 1738 e il 1742 al pittore locale Aert Schouman [Fig. 10], con quattro o cinque scene ciascuna sia dal *Pastor Fido* che dall'*Aminta*, tratte in parte da modelli grafici o tessili, oppure ispirate direttamente dalla lettura dei testi tradotti.⁵³

Proprio questa tarda manifestazione dell'impatto continuo della pastorale italiana nei Paesi Bassi conferma la sua natura di fenomeno di moda, con ritmi intensi nei primi decenni, fra il 1630 e il 1650, ma con effetti di lunga durata, fino oltre la metà del Settecento, e in ampi settori della società civile. Nata in un clima di sperimentalismo teatrale ai primissimi del Seicento, e in diretto confronto con il *Pastor Fido* guariniano in particolare, tale moda potette affermarsi ulteriormente grazie all'intersecarsi di un'altra ispirazione italiana, quella del caravaggismo trapiantato anch'esso in tempi strettissimi da un folto gruppo di artisti locali, specie di Utrecht, linguaggio figurativo idoneo per l'espressione di un mondo naturale e teatrale insieme. Il richiamo di tale universo arcadico – allegro, colorato, innocente, pacifico, libero, dominato da intrecci amorosi complicati quanto felici nonostante la loro natura socialmente trasgressiva – si rivelò particolarmente forte in una società che solo recentemente aveva rifiutato l'ordine politico e sociale stabilito, e che grazie a un nuovo benessere senza precedenti era capace di fondare la sua ricerca di un ordine alternativo su idee anche inortodosse da una parte e un culto del piacere elegante capace di includere e collegare ampi ceti sociali dall'altra. Non sorprende quindi che un testo quale il *Pastor Fido* invitò persino letture in chiave libertina, se un commentatore di fine Seicento, Aart Wolsgrein, interpretò la figura del pastore Mirtillo come incarnazione perfetta della filosofia di Spinoza.⁵⁴

Rispetto all'altro modello di matrice italiana, quello epico apprezzato e ricercato da chi continuava a ispirarsi a valori di un'era passata

53] La serie di arazzi provenienti da Oudenaarde è tuttora nel luogo originale, trasformato in museo (Museum Van Gijn), mentre nel 2017 il Dordrechts Museum acquistò una delle tre serie prodotte da Aert Schouman, commissionata nel 1742 per la casa del mercante Gerard Hoozeveld. Cfr. *Een koninklijk paradijs. Aert Schouman en de verbeelding van de natuur*, a cura di C. DUMAS, Zwolle, Wbooks, 2017, pp. 65-107, che accoglie anche riferimenti a progetti analoghi per le residenze di mercanti in altre città olandesi, tutte comunque di metà Settecento.

54] L. THIJSSSEN-SCHOUTE, *Een spinozistisch commentaar van Aart Wolsgrein op Guarini's «Il Pastor Fido»*, "Het Spinozahuis", n. 58, 1956, pp. 11-22; ripubblicato in IDEM, *Uit de Republiek der Letteren*, Den Haag, Nijhoff, 1967, pp. 195-205.

dominata da una dimensione eroica-religiosa e da valori cavallereschi-patriottici, sin dal primissimo incontro la pastorale italiana seppe offrire ai Paesi Bassi settentrionali proprio quei valori alternativi alla cui ricerca intellettuali, artisti, mercanti e governanti insieme si dedicarono dalla fine del Cinquecento in poi. L'espansione e la durata del fenomeno indica che il modello offerto da un dramma come il *Pastor Fido*, se certamente costituiva in primo luogo una moda diffusa, potette diventare e rimanere tale per l'universo ideologico alternativo da esso evocato che per oltre un secolo corrispondeva a quanto molti nella giovane società olandese ritennero opportuno e anzi proprio.

SUMMARY

ITALIAN EPIC AND PASTORAL IN THE EARLY MODERN LOW COUNTRIES. TWO COMPETING MODELS IN LITERATURE, THEATRE, VISUAL AND DECORATIVE ARTS

*While tracing the impact of Italian epic and pastoral literary texts in the Low Countries, roughly speaking between 1550 and 1750, this essay investigates the huge discrepancies between the parallel reception of epic and pastoral. Particularly by combining evidence from the Southern and the Northern Low Countries, and by discussing the reception of epic and pastoral in all media – from literature and theatre to the visual and decorative arts – we are able to demonstrate why the interest in Italian epic remained on the whole limited to specific audiences, mainly in the Southern Low Countries, whereas the appeal of the pastoral (specifically Battista Guarini's *Pastor Fido*) was unprecedented, immediate and yet stable over more than a century and was all pervasive, including socially diverse and geographically widespread audiences.*



Fig. 1

Reinier van Persijn, *Ritratto di Ariosto*, 1640 circa, incisione 26,1 × 19,6 cm,
da una tela di Tiziano (circa 1510)
Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. n. RP-P-OB-60.200)



Fig. 2

François Spiering, *Isabella e Rodomonte*, 1615 circa, arazzo 309 × 515 cm
disegno di Karel van Mander
Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. n. BK-1962-6)



Fig. 3

David Teniers il Giovane, *Rinaldo combatte i saraceni*, 1660 circa
olio su rame, 27 × 39 cm
Madrid, Prado (Inv. n. Poo1834)



Fig. 4

Frederik Bloemaert (attr.), frontespizio per l'edizione Battista Guarini,
Den getrouwen herder, trad. di Henrick Bloemaert, Utrecht 1650
Amsterdam, incisione, 14×9,2 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. n. RP-P-BI-1747)

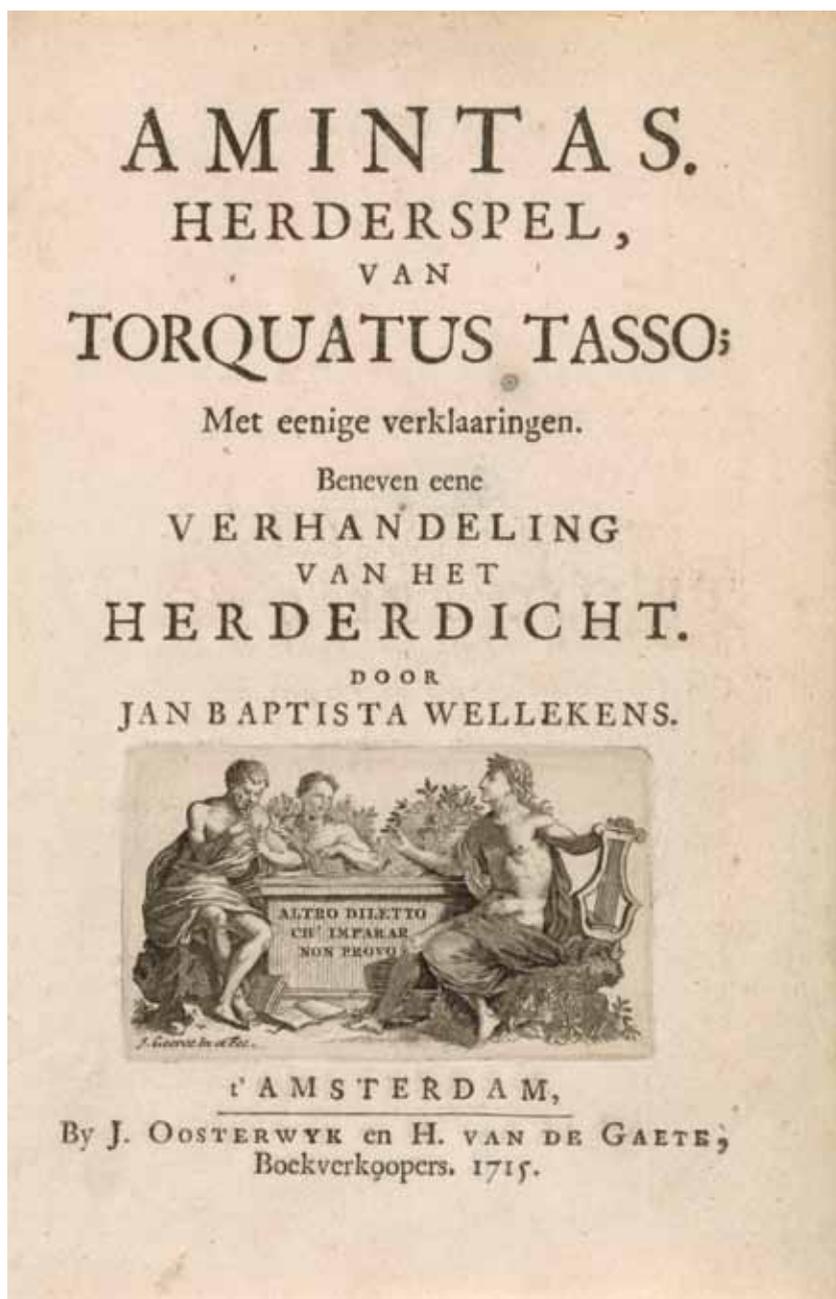


Fig. 5

Jan Goeree, frontespizio per: Torquato Tasso, *Amintas berderspel*, trad. di J. B. Wellekens, Amsterdam, J. Oosterwyk & H. van de Gaete, 1715, incisione, 4,3 × 7,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. n. RP-P-1937-718)



Fig. 6

Anton van Dyck, *Gara dei Baci con Amarilli e Mirtillo*, 1630,
olio su tela 123 × 137 cm
Pommersfelden, Collezione Graf von Schönborn (Inv. n. 44)



Fig. 7

Cornelis van Poelenburch, *Amarilli premia Mirtillo*, 1635 circa,
olio su tela, 116,5 × 148,3 cm
Berlino, Staatliche Museen zu Berlin Gemäldegalerie (Inv. n. 956)



Fig. 8

Wybrand de Geest, *I figli della famiglia Harinxma thoe Slooten travestiti alla pastorale*, 1654, olio su tela, 164 × 209 cm

Beetsterzwaag, Fondazione Van Harinxma thoe Slooten



Fig. 9
Gerrit van Honthorst, *Granida e Daifilo*, 1624
olio su tela, 144,7 × 179 cm
Utrecht, Centraal Museum (Inv. n. 5571)



Fig. 10

Aert Schouman, *La cattura di Amarilli*, 1742 circa,
olio su tela, 271 × 289,5 cm
Dordrecht, Dordrechts Museum (Inv. n. DM/017/1238.5)

IVAN GUNDULIĆ E IL SUO OSMAN IN UNA PROSPETTIVA EUROPEA

“Quanto è vivo, irascibile e meraviglioso Gundulić!”
Miloš Crnjanski (1924)

Potrebbe sembrare strano l’inizio del mio contributo sul poema seicentesco *Osman* di Ivan (Dživo di Frano) Gundulić (Gunduo, Gondola), che sull’unico documento autografo che possediamo si è firmato come Giovanni Francesco di Gondola, conte. Quattro anni fa nel Parlamento croato (Sabor) è scoppiata un’accesa polemica sull’allora recente edizione di questo poema a Belgrado, in Serbia.² La *vexata quaestio* dell’appartenenza si collega alla questione della lingua che, a quanto sembra, si protrarrà ancora per molto tempo. L’attribuzione ‘nazionale’ al poema, scritto da un autore diventato leggendario nell’epoca del risorgimento nazionale croato (1830-1874), quando Gundulić fu paragonato a Dante e a Omero (era stato nominato “l’Omero illirico”),³ ostacola tutt’oggi un proficuo scambio interculturale su questi temi nell’ambito della regione medioslavo-meridionale. Eppure, Gundulić fa parte del curriculum scolastico sia croato che serbo e nel volume *Gundulićev san* che accompagnava l’importante mostra a Zagabria nel 1989 sullo scrittore e la sua opera

1] Università di Zagabria.

2] <https://dubrovackidnevnik.rtl.hr/vijesti/svijet/u-srbiji-ponovno-rasprave-na-temu-ciji-su-dubrovcani-marin-drzic-ivan-gundulic-i-drugi>

3] Cfr. D. DEMETER, *Gundulić*, “Danica ilirska”, n. 50, 1838, pp. 197-198.

sono stati inseriti i contributi di studiosi croati, serbi e stranieri.⁴ Per questo, mi sembra che della prospettiva europea di *Osman* sia preferibile scrivere e discutere nel mondo accademico fuori dai confini serbi e croati, togliendo il poema dalla pesante e in parte inadeguata cornice del poema nazionale. Ringrazio l'Accademia polacca, il suo direttore e i curatori degli atti del convegno di avermi dato questa opportunità.

La letteratura di un Paese, come ha insegnato Carlo Dionisotti, deve tener conto della propria geografia e della propria storia, ossia di quelle “condizioni che nello spazio e nel tempo stringono ed esaltano la vita degli uomini”.⁵ La geografia in questo caso è assai limitata – la repubblica marinara di Dubrovnik comprendeva un territorio di 143 km² – e la storia abbraccia il periodo dal 1358 al 1808, quando due anni dopo l'entrata delle truppe napoleoniche la città passa sotto il governo francese. Dal 1918 Dubrovnik era una città del Regno della Jugoslavia, dal 1945 della Jugoslavia socialista e dal 1992 della Repubblica di Croazia.

L'intera prima geografia della letteratura croata si situa sulla costa adriatica, nelle città di Dubrovnik e Split (Spalato), sull'isola di Hvar (Lesina), a Zadar (Zara) e Šibenik (Sebenico) e questo fatto offre la possibilità di considerare queste città dei piccoli campi di produzione culturale autonoma. La produzione e l'elaborazione dei testi letterari sono state stimolate da contatti frequenti e proficui con la letteratura in volgare della sponda occidentale dell'Adriatico, per cui la letteratura croata del Cinquecento è stata scritta in più lingue: latino, italiano,

4] In Croazia Gundulić viene letto al secondo anno di liceo (materia: Lingua e letteratura croata), nell'ambito della poetica del barocco. Si studiano frammenti scelti dal manuale, non si legge il poema integrale. Alcuni versi vengono fatti imparare a memoria. In Serbia i liceali studiano Gundulić già in prima liceo (materia: Lingua e letteratura serba). Leggono i canti I e VIII (Sunčanica e Kazlaraga). Hanno un po' di difficoltà a capire la lingua del Seicento, ma lo leggono volentieri, collegandolo ai canti popolari di Marko Kraljević e alle storie delle principesse serbe date in spose negli harem dei sultani ottomani, Olivera Lazarević e Mara Branković. Ringrazio le professoresse Neli Mindoljević di Zagabria e Nataša Kljajić di Belgrado.

5] Cfr. C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 54. Per la stesura di questa rassegna, oltre alle varie storie della letteratura croata, ho consultato anche le rassegne storiche e culturologiche della letteratura italiana pubblicate recentemente in Italia. Ho anche tenuto conto di *Storia tascabile della letteratura italiana*, Palermo, Sellerio, 2003 di G. Prezzolini. Sul tema della letteratura croata il lettore italiano trova a disposizione vari contributi dello slavista A. Cronia (1895-1967), i libri di B. Meriggi, di S. Graciotti sulle letterature slave meridionali e la *Storia della letteratura croata* di D. Jelčić, tradotta da R. Cattaneo (Milano, Guepard noir, 2005), rassegna non sempre affidabile quando si tratta dei problemi culturologici e della loro contestualizzazione.

slavo (illirico, slavonico e croato, chiamato così dallo spatino Marulić nel suo poema *Judita* stampato a Venezia nel 1521). Inoltre, i primi documenti linguistici sono stati redatti in alfabeti diversi: oltre al latino, in glagolitico e in cirillico, alfabeti slavi che opponevano resistenza alla sempre più forte latinizzazione. La lingua e la cultura italiana hanno avuto sulla costa adriatica, fino al primo Novecento, uno status privilegiato presso i pochi nobili, ma anche nel ceto medio: il clero, gli insegnanti, i commercianti locali.

Un'importante caratteristica della letteratura croata di ogni periodo è la sua ricettività e permeabilità nei riguardi delle culture vicine: la configurazione della sua geografia è disgiunta, centrifuga, la realtà linguistica è locale, con una grande varietà di dialetti. I suoi autori sono stati spesso migranti, viaggiatori, persone che provenivano dai territori vicini. La storia politica alla fine del Novecento ha segnato i nuovi confini politici nell'area, ma non ha potuto impedire la circolazione degli autori (anzi, l'ha favorita!), delle idee, dei temi e dei modi letterari.

In questa geografia letteraria la repubblica aristocratica di Dubrovnik, il cui centro cittadino è stato racchiuso nel Cinquecento entro le mura in forma di un pentagono irregolare, aveva uno statuto peculiare. Governata da principi eleggibili dopo il cinquantesimo anno di età con carica mensile da trascorrere chiusi nel palazzo del rettore, riuscivano a mantenere il non semplice equilibrio politico tra Costantinopoli e Venezia. Di espressione linguistica štokava, a differenza del resto della costa adriatica (grazie alla precedente produzione letteraria la parlata štokava sarà poi standardizzata nell'Ottocento nell'intera area medioslavomeridionale, sul modello della variante fiorentina dell'italiano), la città ha favorito la produzione artistica nel periodo dal Quattro- al Settecento costituendo un campo di produzione intellettuale e culturale peculiare.

Aggiungo – e questo mi sembra importante per la formazione culturale degli scrittori, tra cui anche Gundulić, considerato classico e canonico soprattutto dall'epoca del risorgimento slavomeridionale promosso dal movimento illirico negli anni Quaranta dell'Ottocento – che l'area balcanica medioslavomeridionale dell'odierna Croazia, della Bosnia ed Erzegovina, della Serbia e del Montenegro è caratterizzata tutt'oggi dalla reciproca comprensione linguistica dei parlanti nativi grazie alla comune base del dialetto štokavo, proprio alla letteratura ragusea. La funzione che *Osman* ha svolto nell'epoca risorgimentale è paragonabile a quella dei *Promessi sposi* nel mondo intellettuale italiano.

Il barocco letterario nella Slavia meridionale si sviluppa in singoli ambienti, campi intellettuali e culturali, tra cui particolarmente significativo era proprio l'ambiente raguseo-dalmata che vantava i precedenti letterari, soprattutto lirici, degli autori cinquecenteschi, buoni conoscitori della letteratura classica e di quella contemporanea in volgare italiano dell'altra sponda, e allo stesso tempo continuatori della tradizione autoctona della poesia popolare caratterizzata dalla presenza delle *vile* ossia fate, nimfe illiriche, integrati nelle opere letterarie nel Settecento.⁶ Questa tradizione ha lasciato pure tracce importanti nel poema gunduliciano: l'epica serba con i suoi eroi, storici e mitologizzati (in primo luogo Ljubdrag, padre della bella Sunčanica⁷ [Soleggiata], nell'VIII canto del poema, che risiede nell'antica Smederevo), poi la Serbia meridionale con l'altipiano del Kosovo, alcuni episodi della storia bulgara e reminiscenze del mondo classico greco attraverso la geografia di quella terra. Le coordinate geografiche estreme toccano Varsavia, con la corte di re Ladislao e Hotin sul fiume Dniestr, nel XVI secolo parte del Regno della Polonia,⁸ fino a Costantinopoli. Gundulić riprende una concezione del mondo slavo di respiro europeo dal *Regno degli Slavi* di Mauro Orbini, una delle fonti principali per la sua visione panslava del mondo descritto, con l'eccezione della componente russa, antagonista in questo caso della parte polacca. Dal momento che la storia slava è stata intrecciata con quella turca, sono preziosi gli episodi legati alla civiltà e alla cultura orientale. Le reminiscenze storiche toccano persino la Grecia e Roma antiche.

Dopo aver compiuto gli studia humanitatis nella città nativa sotto la guida di Camillo Camilli, ottimo conoscitore di Tasso e di Petar Palikuća, parlante nativo della lingua illirica, Gundulić inizia la sua attività letteraria nel 1610 con la traduzione della *Gerusalemme liberata* (il manoscritto è andato perduto nel terremoto della città del 1667 e, secondo alcuni, il traduttore sapeva il poema a memoria), del dramma *Filli in Sciro* di Ubaldo Bonarelli e de *L'amante timido* di Girolamo Preti. Suo padre, ben cinque volte eletto rettore della Repubblica,

6] Nella raccolta di Andrija Kačić Miošić *Razgovor ugodni naroda slovinskoga* (1756) e soprattutto nei canti popolari raccolti da Vuk Stefanović Karadžić, esule a Vienna dal 1813 fino alla morte nel 1864.

7] Il nome proprio non è stato conservato nella onomastica degli slavi meridionali, forse perché coincide con il sostantivo dal significato 'colpo di sole'. Il nome femminile simile Sunčana oggi è relativamente raro.

8] Oggi in Ucraina, non lontana dal confine con la Romania e la Moldavia, nella regione di Černivci.

aveva compiuto diversi viaggi per suo conto nelle città lontane, Roma, Costantinopoli e Napoli, di cui sicuramente aveva raccontato al figlio. Nel 1620 presso Ginami a Venezia Gundulić aveva fatto stampare la traduzione dei *Salmi di Davide* e successivamente anche altri componimenti, ma non il poema.

È noto che lo stile letterario di Gundulić si appoggiava da un lato sulla propria conoscenza dell'italiano e la capacità di tradurre testi letterari dall'italiano nella propria madrelingua e dall'altro sulla conoscenza della tradizione autoctona popolare. Nella prefazione all'edizione del 1854 il curatore osserva: "la natura dello spirito slavo gli ha impedito di non inciampare nei tranelli della fantasia che si libera della ragione".⁹ Gundulić sceglie l'ottonario, 'verso allegro' dalla rima facile abbreviando il classico decasillabo narrativo della poesia popolare, ma non bisogna dimenticare che anche l'espressione lirica della poesia popolare prediligeva l'ottonario. La rima alternata nelle quartine determina l'uso di vocaboli brevi evitando, come osserva il curatore, "le bellissime parole popolari che contano più di quattro lettere".¹⁰ Anche il padre Francesco Maria Appendini sosteneva che la scelta dell'ottonario era dettata dall'intenzione di esprimersi in maniera schietta e semplice, aggiungendo che il modello italiano si riconosce nella scelta dei lessemi, più brevi ed eufonici: la lingua di Gundulić era, secondo lui, lirica per eccellenza.¹¹

Si è discusso molto sul tema o sui temi di *Osman*: i fatti narrati partono da un avvenimento storico contemporaneo all'autore: la guerra turco-polacca del 1621 che ha segnato la fine del giovanissimo sultano Osman, peccatore di superbia e di autocrazia, caratteristiche che per l'etica del corpo aristocratico raguseo erano considerate abominevoli. Potrà sembrare strano che questa opposizione delle due ideologie e religioni, cristiana e islamica, non rappresenti il nucleo del poema, perché lo scontro fondamentale e finale avviene nel chiuso mondo orientale, quando i gianizzeri, oppositori della superbia del sultano si ribellano, umiliando e infine strangolando Osman. L'ammirazione per i principi polacchi, la polonofilia di Gundulić svolge una funzione contrastiva, e i personaggi polacchi, in primo luogo il principe Ladislao,

9] I. GUNDULIĆ, *Osman u dvadeset pievanjab*, Zagreb, Matica ilirska, 1854, p. X. La prefazione è di Adolfo Veber Tkalčević.

10] *Ibidem*, p. XI.

11] Cfr. *Versione libera dell'Osmanide, poema illirico di Giovanni Fr-co Gondola, patrizio di Ragusa. Colla di lui vita scritta dal padre Francesco Maria Appendini delle Scuole Pie*, Ragusa, Antonio Martecchini, 1827.

a parte il fatto di essere ammirati, non possiedono una grande forza espressiva. È stato infatti dimostrato da Körbler che l'autore conosceva meglio la storia turca che quella polacca. Inoltre, gli episodi romantici del poema di chiara ispirazione tassiana (ma anche ariostesca), quelli con le protagoniste femminili, Krunoslava, Sokolica e Sunčanica, sono sottomessi al primario interesse politico dell'autore che si sentiva sempre in dovere di mantenere un certo equilibrio con il potente Impero ottomano. Per questi motivi la coesistenza fra i diversi mondi del poema – quello storico, quello romantico e quello escatologico – non risulta armoniosa: probabilmente Gundulić non è riuscito a trovare un adeguato equilibrio tra le diverse parti dell'opera, come conferma la mancanza di due canti, il XIV e il XV (poi aggiunti in diverse redazioni), che è una delle questioni aperte per gli specialisti.¹² *Osman* è considerato il manifesto del panslavismo settecentesco raguseo, che si appoggia alla teoria, sostenuta dal gesuita formatosi al collegio di Loreto Bartol Kašić (Bartolomeo Cassio), per cui la lingua degli slavi meridionali avrebbe dovuto essere quella parlata a Dubrovnik.¹³ L'idea di un'unica lingua parlata dagli slavi è presente nell'epitalamo gunduliciano dedicato a Ferdinando II, arciduca toscano che aveva iniziato lo studio della lingua slava con un suo parente, Marin Gundulić per cui "tutto il popolo slavo gli è grato".¹⁴

Alla morte di Gundulić nel 1638 il figlio terzogenito Sigismondo conservò probabilmente il manoscritto, permettendo la stesura di diverse trascrizioni: solo alla fine del Settecento Luka Volantić (Gianluca Volanti) confrontò e curò vari manoscritti, preparandoli per la pubblicazione; ma il suo testo finì poi nelle mani di un altro curatore. In un articolo recentemente pubblicato da due giovani studiosi, Ivan Lupić e Irena Bratičević, si annuncia la scoperta del manoscritto autentico di Volantić, il che apre ora la questione dell'edizione critica del testo.¹⁵

12] Come scrive Rapacka, a lungo si credeva che i due canti mancanti, XIV e XV, fossero in Polonia. Alcuni specialisti, tra cui anche Körbler, sostengono che l'autore dovette sopprimerli perché scopertamente avversi agli ottomani.

13] Z. ZLATAR, *Between the Double Eagle and the Crescent*, New York, Columbia UP, 1992, pp. 65-74.

14] In originale: "vas slovinski narod haran". Cfr. *Pjesan visini privedroj Ferdinanda II. velikoga kneza od Toskane / gospara Giva Fr. Gundulichja, vlastelina dubrovackoga*, Martecchini 1838 (il componimento è del 1637) e I. GUNDULIĆ, *Suze sina razmetnoga, Dubravka, Fedinandu Drugom od Toskane*, Zagreb-Zora, Matica hrvatska, 1962, pp. 151-161.

15] I. LUPIĆ, I. BRATIČEVIĆ, „Jaob, a sada sve je inako“. *O kritičkoj izdaju Gundulićeva «Osmana»*, "Colloquia marulliana", n. 26, 2017 pp. 89-154. Lupić lavora all'Università di Stanford e Bratičević all'Università di Zagabria.

La critica ha valutato negativamente in *Osman* l'esistenza di due nuclei narrativi (l'ottomano e il cristiano polacco), l'eccessiva tensione narrativa in diversi punti, l'inserimento non adeguato degli episodi romantici. D'altra parte Gundulić ha dimostrato di essere stato anche uno storico descrivendo i luoghi della mitologia, gli eroi serbi (chiamandoli "nostri avi") e poi i fratelli polacchi, attirando così l'attenzione di tutti i lettori slavi (sono uscite traduzioni in polacco, in boemo e in russo). Dal punto di vista storico e geografico *Osman* è una fonte preziosa e inesauribile, nonostante i difetti, le lacune e alcune ripetizioni alla stregua dei modelli popolareggianti, come ad esempio il ripetuto sintagma "*o suncu i miesecu*" (nel significato "di giorno e di notte"). I critici hanno lodato lo spiccato senso per la lingua dell'autore, nonostante la notevole presenza di modelli italiani nelle sue fonti, letture e traduzioni, che avevano determinato alcuni sbagli e sviste: ad esempio, in tutto il poema notiamo un'insicurezza nell'uso dei possessivi *suo* e *proprio* (le lingue slave possiedono anche il possessivo riflessivo) e un uso del genitivo sul modello italiano. Per questo, il curatore ottocentesco ammoniva: "Alla nostra bella lingua Gundulić ha attaccato molte pezze italiane", anche se poi concludeva: "Gundulić è riuscito a creare un'opera che durerà finché ci sarà il popolo slavo".¹⁶

Il poema tratta un fatto contemporaneo, la sventura di Osman II (nato nel 1601), confrontata in parte con la vicenda umana e politica del principe polacco Ladislao. Nel 1618 il giovane sultano sale al trono e vuole conquistare le terre polacche, ma nella battaglia di Hotin i suoi gianizzeri (soldati cresciuti e addestrati in Turchia, ma originari dalle terre balcaniche, rapiti in tenera età come "tributo di sangue") rimangono sconfitti. Implicitamente, il loro tragico destino viene riscattato ora dalla crudele uccisione del "folle bimbo", l'"irascibile bimbo", diventato prematuramente sultano della grande potenza orientale. È curioso che negli episodi romantici dove le protagoniste sono le donne, Krunoslava, Sokolica e Sunčanica, appaia anche Danica, nome slavo per eccellenza, che significa stella mattutina, simbolo poi del risorgimento slavomeridionale nell'Ottocento. Danica, prigioniera nel poema, è stata poi generosamente liberata proprio dallo sventurato Osman. Šime Ljubić, autore del *Dizionario degli uomini illustri della Dalmazia* sostiene che le controversie intorno al poema di Gundulić (ad es. la scelta di di esporre i fatti in modo indiretto, descrivendo l'arazzo sulla battaglia

16] I. GUNDULIĆ, *Osman...*, cit., p. XXIX.

di Hotin nel castello di Varsavia) possono essere paragonate a quelle sorte intorno al *Paradiso perduto* di Milton.

È noto che in seguito alla Riforma e al Concilio di Trento in alcuni suoi centri la letteratura croata è stata determinata dalle posizioni della Controriforma dando vita alle forme letterarie proprie a un peculiare slavismo barocco.¹⁷ L'idea che gli slavi fossero un'unica grande unità etnica e linguistica è stata presente nelle opere degli umanisti della costa dalmata ed è stata rafforzata poi nell'epoca barocca, stimolando l'elaborazione dei primi dizionari e grammatiche della lingua chiamata illirica, o slava. Con l'idea che la lingua locale fosse la lingua più nobile fra tutte le lingue slave, Petar Kanavelović aveva inviato a Jan Sobieski una lauda, scrivendogli che la poesia era stata scritta nella sua lingua (*"linguae tuae carminibus"*). Sobieski, però, gli rispondeva in italiano!¹⁸ Alla luce di questi fatti si pone la domanda che cosa rappresentasse il poema di Gundulić nell'ambito dello slavismo barocco seicentesco.

Limitato dal ristretto territorio raguseo e dai sentimenti che ispirava la sua piccola patria, Gundulić cercava sicuramente appoggio in una concezione più ampia del patriottismo che potesse dar coraggio ai suoi lettori nei confronti delle potenti forze vicine. In quell'epoca gli slavi meridionali non possedevano stati indipendenti, le terre croate erano lontane e inglobate nel regno ungarico e per di più a Dubrovnik l'aggettivo *croato* era inteso come straniero. Il successo dei polacchi e del principe Ladislao vittorioso nella battaglia contro i turchi a Hotin nel 1621 (è stato dimostrato che Gundulić si discosta dalla verità storica pur conoscendo gli esiti delle battaglie) e l'assassinio di Osman nel 1622 nel corso della sommossa a Costantinopoli avevano ispirato il poeta a cercare nei polacchi, popolo slavo e cattolico, l'espressione di una speranza per una futura libertà degli slavi in un ambito più ampio.¹⁹ Sull'oggettiva conoscenza di Gundulić delle vicende polacche il quadro più dettagliato è stato dato dallo slavista zagabrese Stjepan Musulin (1885-1969). Lo studioso, che aveva studiato a Cracovia e a Praga, ha dato spiegazioni plausibili delle volontarie sviste di Gundulić, indicando le fonti nel corpo diplomatico raguseo e nella vicinanza ai gesuiti che potevano procurargli materiale e fornirgli dati storici. Fondamentale,

17] Cfr. I. SLAMNIG, *Disciplina mašte*, Zagreb, Matica hrvatska, 1965, p. 168.

18] Il croato Juraj Križanić (1618-1683), missionario tra gli ortodossi che spera nella pace tra la Russia e Roma, muore nella battaglia presso Vienna nell'esercito di Sobieski.

19] I. SLAMNIG, *Ivan Gundulić*, postfazione a I. Gundulić, *Izbor*, Zagreb, Matica hrvatska, 1964, p. 111.

secondo Musulin, è stato il breve soggiorno di re Ladislao ad Ancona sulla via di Roma (dove è stato accolto dal papa), nella casa della famiglia Gondola/Gundulić, che in seguito collocò una targa celebrativa in lingua latina.²⁰

Nella seconda metà del Novecento il dalmata Ivan Slamnig (1930-2001), professore universitario, filologo, poeta, prosatore e drammaturgo, sceglie la figura di Gundulić, autore delle proiezioni seicentesche utopistiche delle *élites* ragusee e fautore dello slavismo barocco, e riferendosi all'epistola del poeta Horacije Mažibradić²¹ intitolata a Plavković nel 1623, lo fa diventare protagonista in chiave postmoderna del dramma intitolato *Il ballo sull'acqua di Plavković. Un'immagine della vecchia Dubrovnik*. Nel dramma Plavković (gioco di parole: *plav* = barca, allusione a gondola, quindi Gundulić) spiega all'amico, concittadino e poeta Orazio Masibradich (1565-1641) quali erano i motivi del suo poema intitolato *Orban* (una variante del nome Osman) e gli dice:

Senti Orazio! Non hai pensato che cosa potesse significare *Orban* per i nobili? Noi siamo un fazzoletto di terra con un pugno di abitanti tra le potenti zampe del Leone e del Drago. I nobili non desiderano che il popolo ne diventi cosciente. *Orban* ci dice che apparteniamo a un grande popolo. Noi siamo quello stesso popolo dei potenti polacchi, e che cos'è allora Venezia? Un pugno di fango. Inoltre, dobbiamo anche noi combattere in qualche maniera contro i turchi. Ed ecco, in *Orban* abbiamo un inno alla lotta contro i turchi, mentre la Repubblica di san Biagio (ovvero Dubrovnik) offre loro le parti del proprio territorio anche quando sono sconfitti.²²

La polonofilia sarebbe stata quindi fonte d'incoraggiamento e di consolazione nella complessa situazione geo-politica della Repubblica marinara, e su questa problematica esistono numerosi studi di slavisti polacchi.²³ Già dall'epoca dell'umanesimo la Polonia e tutto quello

20] Cfr. S. MUSULIN, *Poljaci u Gundulićeveu «Osmanu»*, Zagreb, Rad JAZU 281, 1950, p. 95.

21] Cfr. *Stari pisci hrvatski*, JAZU, 1880, pp. 205-211; Z. BOJOVIĆ, *Književnost Dubrovnika. Renesansa i barok*, Beograd i Kragujevac, Filološki fakultet i Koraci, 2007, pp. 226-231.

22] I. SLAMNIG, *Firentinski capriccio*, Rijeka, Izdavački centar, 1987, p. 28. La traduzione è mia [S. R.].

23] Sulla problematica dei temi polacchi nell'*Osman* di Gundulić hanno scritto diversi studiosi, da A. Rzażewski (*Jan Gundulicz i poemat jego «Osman»*, "Biblioteka Warszawska", vol. 1, 1868, pp. 414-439) fino a J. Rapacka, (*Književno-kulturni kontekst poljske recepcije Gundulićeve «Osmana»*, in: EADEM, *Zaljubljeni u vilu*, Split, Književni krug, 1998, pp. 165-184). Citiamo qui dal volume di saggi di J. Rapacka nella traduzione croata. Pure molti filologi croati si sono occupati della questione del rapporto tra la storia e il mondo del poema riguardo ai temi polacchi: F. MARKOVIĆ, *Estetička ocjena Gundulićeve «Osmana»*, Rad JAZU, 46, 47, 50, 52, Zagreb, 1879-1880; A. PAVIĆ, *Estetična ocjena Gundulićeve «Osmana»*, Zagreb, C. Albrecht, 1879;

che portava l'attributo di polacco erano considerati positivamente in Dalmazia. Vinko Pribojević di Lesina/Hvar (*Oratio de origine succesibusque Slavorum*, 1532), Mauro Orbini di Meleda (*Il Regno degli Slavi*, 1601) e Ivan Lucić (*De regno Dalmatiae et Croatiae*, 1662) hanno dimostrato nelle loro opere di conoscere molto bene la geografia e la struttura politica dello stato polacco. Secondo loro il popolo polacco era il più glorioso tra i popoli e le stirpi slave, un popolo mite e religioso che dava un esempio di coraggio sul campo di battaglia. Nella sua orazione tenuta nella città di Hvar nel 1525 e pubblicata nel 1532 a Venezia Pribojević, dopo aver passato tre anni a Cracovia, aveva formulato per primo gli ideologemi e i mitologemi polonofili, lodando il re Sigismondo e la vittoria polacca sui turchi e sui turchi. Il benedettino raguseo Orbini nel suo ampio volume pubblicato a Pesaro vede gli slavi come un'etnia unica e anche lui loda il coraggio storico dei polacchi.

Per questi motivi non sorprende che anche nel poema *Osman* abbondino gli ideologemi e i mitologemi polonofili, mentre d'altra parte la Repubblica ragusea doveva mantenere l'equilibrio politico con l'Impero ottomano al quale doveva pagare un contributo annuale per mantenere la propria indipendenza, nonché rapporti economici e commerciali. Inoltre, le leggi della Repubblica di san Biagio vietavano di combattere contro i turchi e di inviare aiuti a qualsiasi esercito cristiano in lotta con l'Impero ottomano.

Del resto va ricordato che i ragusei non si erano associati alle idee e alle iniziative eurocentriche dell'epoca, ossia alla convinzione che l'Europa unita – e fra gli stati europei soprattutto la Serenissima e lo Stato della Chiesa, strutture politiche che avevano preteso di compromettere l'indipendenza ragusea – potessero impedire il pericolo di una conquista più ampia da parte degli ottomani. Gli intellettuali e gli scrittori ragusei consideravano l'Europa troppo lontana e speravano in un'associazione antiturca panslava. L'abile diplomatico Gundulić non mancava di mostrare anche pietà e compassione per il giovane Osman, vittima d'intrighi intorno al trono ed eroe tragico nella cui

Đ. KÖRBLER, *Četiri priloga Gunduliću i njegovu «Osmanu»*, Zagreb, Rad JAZU 87, 1914, pp. 135-220; M. REŠETAR, *Gundulićev «Osman»*, Novi Sad, Društvo sv. Save, 1922); S. MUSULIN, *Poljaci u Gundulićevu «Osmanu»*, Zagreb, Rad JAZU 281, 1950, pp. 101-207 e D. FALIŠEVAC, *Polonofilstvo u brvatskoj baroknoj književnosti*, "Umjetnost riječi", n. 1-2, 2003, pp. 85-105. Cfr. anche A. JENSEN, *Gundulić und sein «Osman»*, Göteborg, Wald. Zachrissons Boktryckeri, 1900 e O. MAKOVEJ, *Beiträge zu den Quellen des Gundulić'schen «Osman»*, Berlin, Waldmannische Buchhandlung, s. a.

sorte si rispecchiava il dramma del momento storico. In quell'epoca le relazioni della Repubblica con l'Impero ottomano erano troppo strette e ne determinavano l'equilibrio politico e l'indipendenza, per cui il poeta doveva mimetizzare le proprie intenzioni inserendo motivi romantici e una tensione più generale che potesse rispecchiare la paura dell'Occidente nel senso più vasto – penso qui alle paure dei principi spagnoli, di quelli francesi e tedeschi, accanto ai polacchi, di fronte alla potenza militare orientale – e il timore di fronte alla diversità. La prematura scomparsa di Gundulić, la mancanza di una tipografia nella sua città, le numerose trascrizioni e le successive emendazioni del poema (dei due canti mancanti), ma soprattutto la posizione della città tra Oriente e Occidente, hanno causato la sua quasi clandestinità e la tarda pubblicazione di *Osman*, avvenuta dopo la perdita dell'indipendenza.

Per questi motivi le traduzioni del poema cominciano a circolare molto prima dell'edizione a stampa del 1826. La prima traduzione italiana del 1786 del conte Vincenzo/Venceslao Smečchia, patrizio di Cattaro, era stata fatta coll'intenzione di regalarla al re Stanislao Poniatowski a Varsavia; la traduzione in endecasillabi sciolti (versione libera) del 1827 è di Niccolò Giachich (non firmata, pubblicata a Ragusa), mentre la traduzione in ottave del 1838 è di Marcantonio Vidovich (anche questa pubblicata a Ragusa). Nel 1999 sulla rivista letteraria "Dubrovnik" è uscita la versione italiana del I canto di *Osman* in ottonari rimati, a cura dello scrittore svizzero-italiano Grytzko Mascioni e dell'italianista zagabrese Iva Grgić. Nella monografia *Osman e i suoi doppi* del 2004 Grgić ha messo a confronto e analizzato dettagliatamente dal punto di vista traduttologico le quattro versioni italiane del poema.

Nonostante la sua posizione (di nome, ma non di fatto) privilegiata nel canone della cultura croata, *Osman* attira l'attenzione degli studiosi, ma non dei lettori comuni.²⁴ La complessità della sua trama che intreccia fonti storiche con episodi finzionali, la posizione del protagonista-antagonista, la visione e l'interpretazione barocca del panslavismo, la distanza temporale dal suo lessico non rimangono impressi nella memoria del sempre più raro lettore comune. *Osman* è infatti troppo europeo, troppo panslavo, troppo sensibile alla tragica sorte del sultano quasi minorenni, privo di un eroe dalle evidenti caratte-

24] L'interesse per la storia orientale è vivo nella produzione narrativa, cfr. ad esempio T. REISS, *L'orientalista*, Milano, Garzanti, 2005, oppure la recente cronaca degli eunuchi di D. PAVELIĆ, *Vrijeme lala*, Zagreb, Sandorf, 2018.

ristiche nazionali. Eppure, di “folli bimbi”, di masse di donne, uomini e bambini che si spostano da Est a Ovest, di uomini e di intrighi politici tra Oriente e Occidente, della reminiscenza della ruota della fortuna e della “superbia”, parola chiave del poema, abbonda anche il nostro mondo, non meno di quello del raguseo Ivan Gundulić.

SUMMARY

IVAN GUNDULIĆ AND HIS OSMAN IN THE EUROPEAN PROSPECTIVE

The attribute ‘national’ as applied to the poem Osman, written in the 17th century, and the figure of its author Ivan Gundulić both became extremely important in the era of the Croatian national revival (c. 1830-1870), became part of legendary history. In contrast to the situation with Dante and Homer, the attribute ‘national’ nowadays hinders a fruitful intercultural exchange on these topics in a region characterized by mutual linguistic comprehension. The history and the geography of this poem are European and they include, besides the small independent Republic of Ragusa, the nearby countries of Serbia, Greece, Bulgaria, Poland (at that time reaching today’s Moldavia), as well as Turkey (Istanbul). The poem has been translated many times into Italian, followed by Latin, Polish, Bohemian and Russian translations, and many works have been dedicated to it by international scholars. For these reasons, I claim that Osman can be discussed at least in a European perspective, remembering that the Orient, represented by the Ottoman Empire, was present in a large part of 17th century Europe.

ARMIDA TRA I LAZZI

L'opera eroica *L'Armida impazzita per amor di Rinaldo*, stampata a Modena nel 1677, venne dedicata all'Altezza Serenissima di Francesco II d'Este, duca di Modena, dall'attrice Angela D'Orso. La comica non si appropriò del testo, ma firmò soltanto la dedica nella quale ammise che l'episodio ispirato al poema di Tasso uscì dalla penna di un altro autore il cui nome non viene tuttavia svelato. Nella *Drammaturgia di Liono Allacci accresciuta e continuata fino al MDCCLV* accanto al titolo leggiamo: "d'incerto Autore; ma è forse d'Angiola d'Orso Comica, di cui si legge la Lettera Dedicatoria".² L'errore fu poi corretto da Francesco Bartoli nelle *Notizie storiche de' comici italiani*, che indicò come autore del testo Giovanni Battista Toschi,³ poeta modenese.

Angiola D'Orso (o D'Orsi) fu una figlia d'arte nata nel 1625.⁴ Specializzatasi nel ruolo dell'Innamorata col nome Angiolina, godette di grande prestigio presso le corti italiane. La sua presenza scenica venne attestata per la prima volta nel 1636 a Bologna nella compagnia di Domenico Bruni, in arte Fulvio, l'autore delle *Fatiche comiche*. L'attrice lavorò in diverse compagnie sia nell'Italia settentrionale

1] Università di Varsavia.

ORCID iD: 0000-0002-9373-9327

2] L. ALLACCI, *Drammaturgia di Liono Allacci accresciuta e continuata fino al MDCCLV*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1755, p. 113.

3] Cfr. F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a giorni presenti*, vol. II, Padova, per li Conzatti, 1782, p. 67.

4] Cfr. S. FERRONE, *D'Orso Angiola*, in: IDEM, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 284-285.

(Firenze, Torino, Mantova, Parma, Venezia), che meridionale, si esibì anche alla corte viennese. Possiamo tra l'altro notare la sua presenza nella *troupe* napoletana di Marco Napolioni, in quella settentrionale di Carlo Cantù, in arte Buffetto, poi in quella di Angela ed Ercole Nelli. La comica collaborò con i più famosi attori dell'epoca, fra cui Tiberio Fiorillo, il celebre Scaramuccia, Domenico Biancolelli, il famoso Arlecchino e Costantino Costantini, in arte Gradellino. Dal 1672 fino al 1677 Angiola, con sua figlia Aurette nel ruolo di servetta, recitò nella compagnia del duca di Parma e in quella del duca di Modena. Secondo Rasi, la sua ultima comparsa scenica avvenne a Modena nel carnevale del 1676 su invito di Ranuccio Farnese.⁵ Nel repertorio della comica, oltre ai testi spagnoli, troviamo *Il Convitato di pietra* e *l'Armida impazzita per amore di Rinaldo* che, secondo Aristide De Ciuceis, la D'Orso interpretò più volte sulle scene.⁶ Dopo il 1676 il suo nome scomparve nell'oblio, comunque rimasero alcune opere tradotte da lei dallo spagnolo e ristampate poi in luoghi diversi. Le pubblicazioni⁷ segnano il percorso dell'attrice nelle piazze teatrali più importanti: *Di bene in meglio* (Venezia 1656; 2 ed. 1667; 3 ed. Milano 1671; 4 ed. 1685) una traduzione del *Mejor està que estaba* di Pedro Calderón de la Barca, dedicata ad Alessandro ed Orazio Farnese, principi di Parma; *Con chi vengo, vengo* (Ferrara 1666; 2 ed. Bologna 1669; 3 ed. Roma 1671) versione italiana di *Con quien vengo, vengo* di Calderón dedicata a Lucrezia Pia di Savoia; *Il finto medico*, un adattamento del testo *El doctor Carlino* di Antonio de Solis y Ribadeneyra con dedica a Maria Mancini Colonna (Ronciglione 1669; nello stesso anno rist. a Ferrara tit. *Paolo Gemma, ovvero il ruffiano in Venetia, il medico in Napoli*; 2 ed. Roma 1672 tit. *Il Ruffiano in Venezia e Medico in Napoli*); *Amore, onore e potere*, un'altra traduzione del testo di Calderón *Amor honor y poder* (Brescia 1676), dedicata a Gianfrancesco Gonzaga, duca di Sabbioneta. Infine nel 1677, come abbiamo visto, a Modena la comica diede alle stampe l'opera eroica tratta dal poema tassiano con la dedica al duca di Modena datata 17 febbraio 1677.⁸

5] Cfr. L. RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, vol. I, Firenze, Fratelli Bocca Editori, 1897, p. 794.

6] Cfr. A. DE CIUCEIS, *Angiola D'Orsi. La riscrittura scenica della commedia regolare spagnola nell'Italia del Seicento*, Bergamo, Edizioni Dalla Costa, 2015, pp. 24-25.

7] Per un'analisi delle traduzioni dallo spagnolo, cfr. *ibidem*, pp. 93-193.

8] Cfr. A. ORSO, *L'Armida impazzita per amor di Rinaldo, opera eroica*, Modena, Domenico Degni, 1677 (fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

Le stampe mostrano una tipica strategia promozionale dei comici dell'arte: il testo – scritto, tradotto, rubato – oltre a fornire del materiale scenico (rinnovato all'infinito, come dimostrano i cambiamenti nei titoli), costituiva un prezioso “biglietto da visita”, in quanto accompagnava la compagnia nelle più prestigiose piazze teatrali e offriva in aggiunta un omaggio al suo protettore tramite la dedica. Nel caso di Orsi si trattò di un adattamento “alle esigenze di una compagnia professionistica”,⁹ in quanto la trama veniva organizzata sulla struttura binaria dei ruoli della commedia dell'arte e includeva a volte anche la loro onomastica, si riempiva dei lazzi tipici per il repertorio comico degli zanni oppure dei pezzi di bravura atti a muovere gli affetti. È vero che le parti tradizionali delle compagnie italiane si applicavano allo schema comico, comunque, come osserva Ferrone, “potevano facilmente essere adattate (come furono) alla pastorale e alla tragedia”.¹⁰ La fitta attività letteraria dell'attrice potrebbe, come ipotizza Romei, esser legata alla sua funzione capocomicale¹¹ che la D'Orso avrebbe potuto svolgere dal 1672.¹²

Mancano le informazioni sulla possibile messinscena modenese dell'*Armida impazzita*, in questa sede, comunque, vogliamo leggere il testo nell'ottica del teatro d'attore, come un materiale scenico ricco di potenzialità che attinge alle regole e alle strutture dello spettacolo dell'arte. Ci soffermeremo soprattutto sullo schema delle parti, sulla centralità e sulla tipologia del ruolo della prima attrice su cui poggia la dinamica, nonché sul gioco d'opposizione stilistica tra il patetico e il comico presente soprattutto nelle scene di pazzia.

L'opera eroica in questione è composta di 3 atti. L'elenco dei personaggi contiene 19 punti, in totale più di 25 persone in scena (1. Solimano, il re di Egitto, 2. Emireno, 3. Adrasto, 4. Tisaferno, 5. Armida, 6. Vafrino, 7. Erminia, 8. Goffredo, 9. Tancredi, 10. Rinaldo, 11. Guelfo, 12. Argante, 13. Damigella, 14. Aliprando, 15. Idraote, 16. Spiriti, 17. Ninfe, 18. Servi e 19. Soldati). Il numero dei personaggi oltrepassa il tradizionale organico della compagnia, di solito composta da 15 attori al massimo, comunque

9] G. ROMEI, *D'Orsi Angela*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 41, 1992 (versione on-line: www.treccani.it, accesso: 25.02.2019).

10] S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, “Quaderns d'Italia”, n. 2, 1997, p. 12.

11] Come osserva Cesare Molinari: “Molti indizi fanno pensare che al capocomico toccasse il compito di fornire alla compagnia i testi da recitare: nel primo contratto del 1545 è detto che Maphio Zanini viene «elletto in suo capo nel recitar de le sue comedie» – la dizione è ambigua, ma l'indizio rimane” (C. MOLINARI, *Attori-autori della Commedia dell'Arte*, “Quaderns d'Italia”, n. 2, 1997, p. 3).

12] Cfr. G. ROMEI, *D'Orsi Angela*, cit.

nelle scene non compaiono mai più di tre o quattro personaggi (solo nella prima e nell'ultima scena ne abbiamo sei). Non si può escludere, dunque, che un attore ricoprisse più di un ruolo oppure si ricorresse all'uso di comparse nei ruoli secondari (per esempio Ninfe, Spiriti, Soldati – tutti i ruoli muti). Il metodo recitativo degli attori di professione si basava sulla struttura delle parti. Considerando la trama principale del testo analizzato, bisogna notare che i personaggi in linea di massima si adattano allo schema dei ruoli dell'improvvisa. L'azione si basa su due coppie di innamorati: Armida e Rinaldo in primo piano, Erminia e Goffredo in secondo. Il loro amore viene ostacolato dalle due figure dei vecchi, rappresentanti dell'autorità, garanti dell'onore: Goffredo, un re anziano e buono e Guelfo, una guida morale. Entrambi personaggi hanno un portamento nobile, si accostano al registro tragico, tipico per i ruoli dei consiglieri nel repertorio tragicomico. Bisogna ancora notare la presenza di altri due vecchi: Solimano, il re d'Egitto, presente solamente nella prima scena dell'atto primo, e Idraote, il mago che compare nella scena di magia dell'atto terzo e poi nel finale. Nella gestione dei ruoli si può immaginare che per coprire i ruoli dei vecchi bastassero due attori, che si trovano insieme sulla scena solo nel finale. I guerrieri (molti di loro appaiono come comparse mute sul campo pagano o cristiano), tra cui spiccano Adrasto e Tisaferno, paiono affini al repertorio del Capitano. Nel testo compaiono cinque servitori, tra cui una donna, ma anch'essi appaiono sul palco da soli o in coppia. Vafrino è un servo fedele, presente solo nel primo atto, Lidio e Olinda appaiono nella prima scena dell'atto terzo, mentre Scapino e Finocchio arrivano dopo con Rinaldo (i loro nomi non compaiono nell'elenco dei personaggi) mentre Armida è sonnambula. Questi ultimi due personaggi appartengono senza dubbio alla numerosa schiera degli zanni, mentre la servetta della compagnia poteva eseguire il ruolo della damigella e di Olinda. Oltre alla struttura dei ruoli, anche il finale delle peripezie amorose degli innamorati ripete il classico lieto fine, ossia il matrimonio delle due coppie presentate.

Il titolo indica chiaramente su quale parte dell'opera tassiana si concentra la trama. Come osserva Thomas Stein, la maggior parte dei drammi secenteschi ispiratisi alla *Liberata* riscrive, con diverse varianti, la storia della maga abbandonata come espressione del pathos scenico.¹³ Al contrario dei numerosi testi dedicati al tema costruiti

13] Cfr. T. STEIN, *Nel nome del gran Torquato. «Gerusalemme liberata» e drammaturgia seicentesca*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 536.

“in forma di trittico – idillio/perturbazione/partenza”,¹⁴ nell'*Armida impazzita* l'azione non include la scena amorosa di carattere pastorale nel giardino della bella maga, bensì si focalizza sull'offesa e sul lamento – in progressione drammatica – della donna respinta. Armida, accecata dalla gelosia e dal dolore, come l'Orlando ariostesco, perde il senno. Il primo atto è molto legato al poema tassiano, mostra alcune azioni del canto XIII, XVI, XVII, XVIII e XIX, pur non rispettando l'ordine del racconto, molte volte ricorre alle citazioni (non sempre fedelissime) dal testo, nonché introduce tutti i più importanti personaggi e nodi della trama, ossia le due storie d'amore. Le innamorate vengono presentate, secondo le regole d'arte, in opposizione: la prima è forte, determinata e orgogliosa, ha un carattere di forte taglio melodrammatico, subisce molte trasformazioni, l'altra invece – molto meno presente sul palcoscenico – è mite e pudica.

Ripercorriamo velocemente le sequenze della trama per vedere la centralità del ruolo dell'eroina. L'azione del primo atto comincia dalla scena dinamica sul campo di battaglia dell'esercito pagano: il re d'Egitto, ormai vecchio, circondato dai soldati decide di lasciare il comando all'Emireno. L'autore dell'opera eroica riprende fedelmente le parole del poema. La scena seconda vede l'arrivo di Armida sul carro al suono delle trombe. La maga orgogliosamente si rivolge al vecchio descrivendo il suo impegno nella guerra. Le parole della fiera maga riecheggiano fortemente: “Donna son'io; ma regal donna”; poi parla dell'offesa subita da Rinaldo e della vendetta desiderata e infine promette di sposare chi ucciderà il cristiano, di nuovo ricorrendo molto fedelmente al testo del poema.¹⁵ Le risponde prima Adrasto con parole in parte riprese dall'opera tassiana, in seguito Tisaferno. Al contrasto tra i due pone fine il re, mentre i guerrieri giurano ad Armida la vendetta sul cristiano. La scena terza introduce il personaggio di Erminia che si duole della sua sorte e parla a Vafriano, il quale le promette di riferire a Tancredi il suo amore. In seguito l'azione si sposta sul campo cristiano, dove vengono presentati Goffredo, circondato dai soldati, e Tancredi che, ritornato dalla selva, racconta le cose meravigliose che ha visto citando le parole del poema, anche se non fedelmente, e annuncia l'arrivo di Rinaldo. Infatti, nella scena successiva assistiamo alla confessione

14] *Ibidem*, p. 538.

15] A. ORSO, *L'Armida...*, cit., p. 17: “A' grato sì che gli sarà concessa / Quella ch'io posso dar maggior mercede, / Me d'un tesoro dotata, e di me istessa, / In moglie avrà s'in guiderdon mi chiede, / Così ne faccio qui stabil promessa, / Così ne giuro inviolabil fede: / Hor s'alcuno è che stimi i premi nostri / Degni del rischio parli, e si dimostri”.

di Rinaldo, Goffredo lo perdona del suo invaghimento e lo manda a distruggere gli incanti della selva. Il cavaliere durante i preparativi si addormenta, il che dimostra che non riesce a sottrarsi al fascino di Armida, ma una voce gli dà forza nell'impresa. Nella settima scena il cavaliere si incontra con Guelfo a cui chiede perdono per i propri errori. Il vecchio lo accompagna fino al varco. Nella scena successiva vediamo la maga sola in un lungo lamento amoroso che alla fine si trasforma in un giuramento di vendetta. Dopo il monologo della donna appare la selva incantata, Guelfo incita Rinaldo contro Armida; il cavaliere insieme al vecchio entra nella selva: sente una dolce melodia, vede apparire il fiume, poi il ponte e le ninfe che ballano. Infine appare uno spirito con le sembianze di Armida che si rivolge al cavaliere in modo dolce e pieno d'amore. Il gioco seduttivo non lo corrompe: con la spada distrugge gli incanti della selva, e la maga, insieme alle ninfe, si trasforma in mostro. Guelfo invoca il cielo e i mostri fuggono: l'incantesimo è rotto. Nel primo atto Armida appare all'inizio come una guerriera vendicativa, poi una donna abbandonata, quindi un fantasma seducente e infine si trasforma in mostro crudele. Questa parte offre alla prima attrice l'occasione di sfoggiare le proprie doti fisiche e recitative in diverse situazioni sceniche.

Il secondo atto è molto meno legato al poema. Riprende alcune scene dei canti XVIII e XX, ma non ricorre più alle citazioni. L'azione si apre con il suono delle trombe, mostrando il campo cristiano con Aliprando, Goffredo e Tancredi. Nella scena seconda arriva Rinaldo, al quale il re promette sua figlia Sirocchia in moglie. Successivamente davanti ai cristiani compare una damigella di Armida che chiede giustizia per la donna offesa. Goffredo e Rinaldo deridono le pretese della maga e la damigella, a nome della maga, giura vendetta. Subito dopo la scena si oscura e Armida travestita da maga chiama gli spiriti maligni ed esegue gli incanti. Poi, la damigella le riferisce la crudele risposta di Rinaldo, parlando anche del prossimo matrimonio del cavaliere con la figlia del re. Armida si sente nuovamente tradita, maledice la coppia e giura una vendetta fatta con le armi e non con la magia. Nella scena sesta ci spostiamo di nuovo al campo cristiano, Rinaldo e Tancredi incitano i soldati alla battaglia finale. Vediamo Argante sfidare Tancredi e poi appare la bella maga armata insieme a Tisaferno e Adrasto. Rinaldo li uccide uno dopo l'altro, la maga cerca di colpire il cavaliere, invano. Disperata, rivolge l'arma contro se stessa, ma Rinaldo ferma la sua mano e le chiede di trasformare lo sdegno che regna nel

suo cuore in amore. Ma in quel momento arriva Guelfo che ordina al cavaliere di tornare alla battaglia e lasciare la donna. Il cavaliere obbedisce. La trama dell'atto secondo mostra di nuovo la versatilità delle competenze performative, ma serve anche a mostrare la complessità delle emozioni della bella maga, una donna abbandonata ma anche derisa e tradita, ferita e disperata al punto tale che perde il senno.

L'atto terzo rappresenta una storia aggiunta al poema. Vengono soprattutto introdotti il motivo della pazzia della maga che delira e smania per amore, la successiva riconciliazione tra Armida e Rinaldo grazie agli incantesimi d'Idraote e infine l'invito alle nozze di due coppie. L'azione si apre con una lunga scena di Armida con i servi. Dopodiché, l'autore nelle tre sequenze consecutive ci fa vedere la storia amorosa di Tancredi ed Erminia, uniti alla fine grazie all'assenso e alla benedizione di Goffredo. Nella scena quinta torniamo ad Armida: mentre lei dorme, arriva Rinaldo che annuncia il trionfo dei cristiani, ma a vedere la bella maga si sente battere forte il cuore. Quando la donna si sveglia, delira non credendo il cavaliere vivo. Rinaldo commosso dalla sua forza d'amore si pente, le giura l'amore eterno e l'affida ai suoi servi, Scapino e Finocchio. Nella scena ottava Idraote, con aiuto degli spiriti, affida Armida alle forze magiche. La donna vuole uccidersi ma cade solo nel sonno. A vederla, Rinaldo disperato prende l'arma e vuole uccidersi, ma Armida si sveglia, dapprima lo scaccia come traditore, ma poi grazie all'incantesimo d'Idraote le torna il senno. Nella scena successiva arriva Goffredo con Tancredi e Erminia, Rinaldo rivela di amare la maga, questa a sentirlo dichiarare pubblicamente l'amore, si convince finalmente della fedeltà del cavaliere e si converte. Nell'ultima scena a tutti si unisce Idraote che svela il suo intervento magico e benedice l'unione. L'atto terzo è dunque dominato dalla follia di Armida, che permette all'attrice di mostrarsi in una convenzione stilistica diversa.

Da questa schematica presentazione dell'azione vediamo che le peripezie amorose di Armida e Rinaldo si trovano in primo piano, mentre la storia sentimentale di Erminia e Tancredi – appena accennata nelle battute del primo atto (Erminia) e del secondo (Tancredi) – si conclude velocemente nelle tre scene (2-4) dell'atto terzo, nelle quali del resto i due innamorati non appaiono mai da soli.¹⁶ La maga e Rinaldo sono presenti sul palcoscenico dal primo all'ultimo atto: la maga appare in 15 scene, il cavaliere in 14, ma nei monologhi prevale decisamente la donna a cui va il primato scenico. Armida si mostra

16] Erminia appare in sei scene, Tancredi in nove, ma in alcune è un personaggio muto.

come una donna abbandonata dall'amante in cerca di vendetta, una guerriera, una pazza d'amore, rinsavita grazie alla magia, infine umile nella conversione. È un ruolo basato su forti contrasti, un alternarsi di diversi stati d'animo di grande tensione emotiva. Rinaldo invece è un guerriero leale ed onesto, col cuore sensibile: lo dimostra soprattutto in due scene del patetico contrasto amoroso in cui lui esprime il suo affetto, lei invece lo sdegno.

La prima donna tradizionalmente veniva esaltata per la sua forza affascinante:

fa metamorfosi di se stessa in scena, [...] bella maga d'amore ch'alletta i cori di mille amanti con le sue parole, [...] dolce sirena ch'ammaglia con soavi incanti l'alme de' suoi divoti spettatori [...] un compendio d'arte havendi i gesti proportionati, i moti armonici e concordi, gli atti maestrevoli e grati, le parole affabili e dolci, i sospiri ladri e accorti, i risi saporiti e soavi, il portamento altiero e generoso [...].¹⁷

Il ruolo della maga – seduttiva e passionale – rientra perfettamente nel repertorio delle comiche dell'arte. Del resto, Armida stessa si può definire “un'attrice abilissima, con le qualità istrioniche”¹⁸ di grande livello; l'interprete del ruolo doveva, dunque, mettersi a confronto con l'arte della finzione che Tasso descrisse così abilmente nel canto IV della *Liberata*¹⁹. L'Armida tassiana recita usando l'arte dell'eloquenza e sapientemente adegua gli strumenti di seduzione. Il ruolo permette all'attrice di mostrare le proprie versatili capacità performative in un ricco ventaglio di emozioni contrastanti: dapprima orgogliosa, vendicativa, innamorata, sdegnata, e alla fine umile. A leggere i lunghi monologhi della maga, bisogna dire che essi sembrano piuttosto monotoni: alla fine la corda che prevale è quella dello sdegno della donna respinta dall'amante, ripetuto ben tre volte nel testo (anche se in progressione drammatica). Probabilmente la ripetitività del testo veniva animata dal talento dell'attrice, resa più vivace dalla mimica e dalla gestualità, ma anche dal costume frequentemente cambiato (Armida si vede nelle vesti di guerriera a “regger lo scettro, e stringer l'armi”²⁰,

17] T. GARZONI DA BAGNACAVALLLO, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, e nobili et ignobili*, Giovanni Battista Somascho, Venezia, 1586, p. 754.

18] C. DINI, *Il palcoscenico della pagina. Tra simulazione e “immagine” della parola*, in: *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, a cura di A. BUZZONI, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985, p. 60.

19] Cfr. T. TASSO, *Gerusalemme Liberata* IV xxv, 3-6; lxxxv, 5-8.

20] A. ORSO, *L'Armida...*, cit., p. 15.

poi in quelle di fantasma, mostro, maga, pazza, etc.). Nel testo non mancano dei riferimenti al gesto e al movimento scenico (“m’inchino riverente a tuoi piedi”;²¹ “incomincio/ gl’omeri al Sol rivolta/, la chioma all’aria sciolta,/ Segno con questa verga/ tre cerchi in terra...”²²), al tono della voce (“ridico in bassi accenti i carmi alti, e possenti...”²³) oppure all’uso dei requisiti (“Qui gitto il libro, e i magici instrumenti”;²⁴ “con la sdegnosa man l’arco riprendo”²⁵). Essi ci permettono di scorgere nel testo dei segni performativi: espressività del corpo (articolazione vocale, espressione del viso, gesto, pose) e perfino sintomi fisiologici, i quali venivano facilmente decodificati dal pubblico come linguaggio degli affetti. Il clima melodrammatico era anche potenziato dalla scenografia (“Qui apparisce la selva incantata”,²⁶ “Appare il fiume. [...] Appare il ponte”²⁷), dal gioco delle luci (“S’oscura la scena”²⁸) e dalla coreografia (“Ninfe ballano”²⁹) documentati nelle didascalie.

Armida si presenta nelle tipiche scene di bravura del repertorio della prima innamorata. Dapprima appare nelle vesti della donna guerriera. Le attrici spesso ricorrevano ai costumi virili, all’uso delle armi (spada, pugnale o perfino archibugio) e alla violenza. Anche Angela D’Orso aveva nel suo repertorio la parte d’un Capitano Generale e recitava travestita da guerriero.³⁰ Dopo un forte contrasto di carattere bellico la protagonista esegue un lungo monologo lamentoso dando sfogo ad opposti stati d’animo (“d’Amor, e d’Odio”³¹), poi invece si espone nella scena di magia, probabilmente di grande valore spettacolare, a richiamare gli spiriti infernali con dei requisiti magici che nel finale respinge:

Non più s’adopri l’arte,
Delle magiche carte,
Quì gitto il libro, e i magici Instrumenti,
Rompo la verga, e gitto i neri ammanti [...].³²

21] *Ibidem*, p. 18.

22] *Ibidem*, p. 48.

23] *Ibidem*, p. 50.

24] *Ibidem*, p. 53.

25] *Ibidem*, p. 57.

26] *Ibidem*, p. 34.

27] *Ibidem*, p. 36.

28] *Ibidem*, p. 47.

29] *Ibidem*, p. 37.

30] Cfr. *D’Orso Angela*, in: L. RASI, *Comici italiani...*, cit., vol. I, p. 793.

31] A. ORSO, *L’Armida...*, cit., p. 34.

32] *Ibidem*, p. 53.

La vediamo anche due volte tentare il suicidio con il pugnale in mano – gesto violento di grande intensità emotiva (II 8; III 9) e più tardi per contrasto nella scena sonnambula – smarrita e commovente. Nel testo è Rinaldo a descriverci il suo atteggiamento confuso tra il sonno e la veglia:

Tra sé va figurando, ella è già desta,
E si muove, e cammina, e pur ne' sogni
Par che sopita giaccia, ecco sen' viene,
E fissa in me le sonnacchiose luci.³³

Soprattutto però il pubblico poteva ammirarla nella simulazione di pazzia, il cavallo di battaglia delle famose attrici dell'arte, tra cui Marina Antonazzoni, interprete della *Pazzia di Lavinia*,³⁴ Isabella Andreini, esibitasi alla corte medicea nel 1589 nella *Pazzia d'Isabella* descritta da Giuseppe Pavoni,³⁵ Orsola Cecchini in arte Flaminia, esperta ne *Le Pazzie di Flaminia*, o Virginia Ramponi, la cui follia scenica rese eterno un anonimo autore di madrigali.³⁶

Lo squilibrio mentale di Armida si manifesta in discorsi incoerenti e confusi, nelle gesta a volte burlesche a volte lascive, come per esempio quello che pare uno spogliarello nel finale dell'atto secondo:

Pigliate, ecco vi dono
Queste gemme, quest'oro,
Queste spoglie spragate [...].³⁷

Una scena simile la troviamo nella famosa *Pazzia d'Isabella* dalla raccolta degli scenari di Flaminio Scala dove leggiamo: “si straccia tutte le vestimenta d'attorno, e come forsennata se ne corre per strada”³⁸,

33] *Ibidem*, p. 90.

34] Cfr. M. I. ALIVERTI, *I volti di Lavinia. Varianti di un'immagine d'attrice nel primo Seicento*, in: *Le passioni in scena. Corpi eloquenti e segni dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo*, a cura di S. CARANDINI, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 89-157.

35] Cfr. G. PAVONI, *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solennissime Nozze delli Serenissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici, e la Sig. Donna Christina di Loreno Gran Duchessa di Toscana* [fram.], in: F. SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*, vol. 2, a cura di F. MAROTTI, Milano, Polifilo, 1976, pp. LXXIII-LXXV (Appendice II).

36] Cfr. *Sopra i vari effetti di pallore, e rossore, che si viddero sul volto di Florinda mentre recitava la pazzia in scena e sopra la stessa pazzia*, in: L. RASI, *I comici italiani...*, cit., pp. 147-148.

37] A. ORSO, *L'Armida...*, cit., p. 74.

38] Cfr. F. SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*, cit., vol. 2, p. 385.

invece nel madrigale dell'anonimo poeta sulla follia scenica della Ramponi si parla degli "squarciati panni". Come osserva Ferruccio Marotti:

Anche lo *strip tease*, con buona pace dei moralisti antichi e recenti, rientra tra le "inventioni" del "recitar soggetti all'improvviso", facendo anch'esso parte di quell'adattabilità dello spettacolo al piacere pubblico di ogni sera: logica conseguenza dell'invenzione del teatro come merce, che è in fondo l'unico vero segreto della Commedia dell'Arte.³⁹

Nel canovaccio di Scala la follia della donna si manifestava tramite la grottesca mescolanza del patetico e del comico (p.es. spropositi, parodia del plurilinguismo, contraffazione vocale e stilistica delle maschere) che non rientrava nel classico repertorio dei ruoli seri. Un'analoga fusione di stili la possiamo osservare nella prima scena dell'atto terzo, in cui la maga appare in compagnia dei servitori. Essi paiono presenze mute che mimano le parole della padrona e forse suonano anche degli strumenti musicali:

Tu da' fiato alle Trombe,
E tu di quel Tamburro [...]
Suona, percuoti, avanza,
Para, ferisci, fuggi,
Uccidi, suona, piglia...⁴⁰

Non sono da escludere diverse forme spettacolari, coma musica, danza, pantomima e canto, tutte le competenze performative che facevano parte del bagaglio professionale dei comici. Le parole di Armida acquistano per noi il valore delle didascalie implicite e descrivono una scena di combattimento immaginario al suono di trombe e tamburi. È il momento della pazzia. La maga come una profetessa descrive la fine del mondo: il sole si oscura, le stelle cadono dal cielo, la luna sanguina. Questa volta rivolgendosi al plurale dà ordini ai servi che probabilmente eseguono sulla scena una danza comica e cantano in coro:

Alzate la man destra,
Serrate l'occhio manco,
E cantate à vicenda
De la luce d'Apollo [...]
Su ch'io batto, cantate,

39] F. MAROTTI, G. ROMEI, *La commedia dell'arte e la società barocca...*, cit., pp. XLVI-XLVII.

40] A. ORSO, *L'Armida...*, cit., p. 76.

Tu canta in misto Lidio,
Tu in canto Lidio manda
A l'aria la tua voce,
Fa' un passaggio leggiadro,
Tu di cadenza grave
Fa' passar le tue note,
Camina in sesqui altera,
Passeggia in suon cromatico,
Alzate i piedi a tempo;
No non t'avvedi sciocco,
Che sei fuor di battuta?
Sospira tu, fa' pausa, e via sospira...⁴¹

In seguito troviamo altre indicazioni che sembrano denotare una serie di azioni buffonesche mentre la maga sta delirando sul palcoscenico. Dopo alcuni ordini, Armida ferma bruscamente il lamento per rimproverare i servi:

Seugitate l'impresa, o via cessate,
Che dovete esser stracchi, e mentre ch'io
Piango le mie sventure,
Voi magnate, e bevete allegramente...⁴²

La maga descrive successivamente il lauto pranzo dei servi: due fiaschi, piatto, carne, ricotta e cacio. Sembra che i servi durante il monologo folle della padrona eseguano un'azione del banchetto, in contrasto grottesco con le parole della maga. I lazzi muti appartengono al ricco repertorio dell'arte, facendo ricorso alle abilità gestuali e mimiche degli attori. Come sottolinea Nicoletta Capozza, il comico rinuncia "al linguaggio verbale, sfrutta il suo corpo come se fosse un testo attraverso il quale lo spettatore legge l'azione messa in scena"⁴³. Molti lazzi muti appartenevano proprio ai servi che di solito parodiavano il modo di fare dei personaggi seri o vecchi.

Armida conclude il lungo monologo con una battuta di tipo meta-teatrale, chiedendo ai servi di fare una "bella commedia" sulla sua sofferenza amorosa. Distribuisce perfino i ruoli:

41] *Ibidem*, pp. 77-78.

42] *Ibidem*, p. 79.

43] N. CAPOZZA, *Tutti i lazzi della commedia dell'arte. Un catalogo ragionato del patrimonio dei comici*, Roma, Dino Audino editore, 2006, p. 42.

Tu del mio crudo, e desiato amante
 Fingerai la persona, e tu la sua
 Promessa sposa, et io
 Sarò la spettatrice
 Dell'infausta Tragedia,
 Che fanno di me stessa
 Amor, Sdegno, Furor e Gelosia.⁴⁴

Detta anche una specie di scenario da recitare: Rinaldo deve parlare a Idetta⁴⁵ d'amore e della volontà di Goffredo di vederli sposati. Idetta respinge la sua mano, perché sa che è un traditore. In seguito i due convolano a nozze, ma per incantesimo di Armida invece della gioia trovano la morte. Non sappiamo, se si trattava di una scena solamente mimata o forse anche recitata in chiave parodica. Comunque, questo lungo inserto all'inizio dell'atto terzo, giocato sull'opposizione tra il patetico e il comico, doveva mostrare lo stato di squilibrio della maga. Sullo stesso contrasto stilistico, ma ancora più evidente per l'uso delle maschere e dei grotteschi costumi zanneschi, si basa la scena sesta in cui insieme a Rinaldo compaiono Scapino e Finocchio. I due zanni, esclusi dall'indicazione dei personaggi all'inizio della scena dove vengono nominati solamente Rinaldo e Armida, rappresentano un codice recitativo di tipo completamente diverso da quello delle parti serie: la mezza maschera che copre il loro volto, il convenzionale abito scenico, dialetto, la recitazione caricata, basata su tecniche extraquotidiane del corpo.⁴⁶ Di fronte allo stile buffonesco degli zanni troviamo invece l'abito elegante, la lingua aulica, il portamento e i gesti signorili degli innamorati. In questa scena, infatti, assistiamo alla "compresenza di due gamme teatrali – buffonesca e sentimentale, comica e tragica – che danno luogo, per il fatto stesso d'essere accostate, ad una discorde armonia",⁴⁷ tipica per il teatro dell'arte. Questa compresenza non doveva essere sempre armoniosa, come testimoniano le parole critiche di Pier Maria Cecchini, in arte Frittellino, sugli interpreti troppo indisciplinati che tendevano a dominare nello spettacolo senza rispettare un equilibrio tra le parti:

44] A. ORSO, *L'Armida...*, cit., p. 80.

45] Idetta, sorella di Goffredo, innamorata di Rinaldo, è la protagonista dei *Cinque canti* di Camillo Camilli. Bisogna notare tuttavia che nell'atto secondo appare sotto il nome di Sirocchia.

46] Cfr. M. DE MARINIS, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La Casa Usher, 1988, p. 144.

47] F. TAVIANI, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, "Teatro e storia", n. 1, 1986, p. 29.

Sogliono questi folletti o precipitosi cascanti, senza punto chieder licenza al soggetto della commedia, uscir molte volte nel teatro nel tempo per lo apunto che una o due parti gravi parlano e si affaticano intorno a materia spiritosa e difficile, e quivi dire: “Fatte poco romore, ché la gallina fa l’uovo”, ovvero “La pentola non può bollire”, levando, con questi graziosi concetti o simili, la maestà e l’aplausio alle fatiche di chi senz’altro studiava quando costoro dormivano; onde sarebbe gran bene che facessero opera che quella gallina e quella pentola avessero tanto di pazienza, o a bollire o a far l’uovo, che quelli fossero giunti al fine ed agiustato quello che assai più importa.

Non mancano ancora di questi bei spiriti, nello scioglimento della favola, di saltar fuori e con una loro cascata precipitar quanto sino allora si è inteso, non curando, per far ridere cento pazzi, di offender quel numero de’ savi ed intendenti che in estremo godono di quello snodamento che si era quasi ridotto indissolubile.⁴⁸

Nella struttura della commedia dell’arte spesso vediamo agire i due zanni, il primo e il secondo, di solito in contrasto tra di loro. Finocchio, secondo l’*Enciclopedia dello Spettacolo*, è una “maschera italiana, variazione di quella di Brighella, servo sciocco e astuto nello stesso tempo, dai modi leziosi ed effeminati”.⁴⁹ La prima attestazione del personaggio risale al 1560; secondo la *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871*, nella compagnia del duca di Modena, nel 1675 la parte veniva recitata da Giovanni Andrea Cimadori.⁵⁰ Anche Scapino (in origine detto Scappino) è una variante di Brighella, un servo intrigante e scaltro, una maschera d’origine napoletana, divenuta poi famosa soprattutto a Parigi. In un’incisione di Carlo Biffi, Francesco Gabrielli in arte Scapino, anche lui al servizio del Duca di Mantova (ma nella prima metà del Seicento), venne rappresentato con una chitarra in mano e molti altri strumenti intorno;⁵¹ gli fu anche dedicata una commedia intitolata *Gl’instrumenti di Scapino*.⁵² Il costume di entrambi era costituito da una casacca bianca e larga, stretta in vita da un cordone. I due servi di Rinaldo appartengono alla cerchia dei primi zanni, che di solito si distinguono fra di loro col nome specifico parlante scelto dall’interprete per caratterizzare

48] P. M. CECCHINI, *Frutti alle moderne commedie ed avvisi a chi le recita*, in: F. MAROTTI, G. ROMEI, *La commedia dell’arte e la società barocca...*, cit., p. 85.

49] *Finocchio*, in: *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di S. D’AMICO, Roma, Le maschere, 1958, p. 357.

50] Cfr. A. GANDINI, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871*, vol. 5, Modena, Tipografia Sociale, 1873, p. 66.

51] Cfr. *Gabrielli Francesco*, in: *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., p. 804.

52] Cfr. *Gabrielli Francesco*, in: L. RASI, *Comici italiani...*, cit., vol. I, p. 958.

il proprio personaggio. Comunque, dobbiamo tener anche in mente una grande versatilità dei comici dell'arte, i quali abilmente passavano da un registro recitativo all'altro.

Le azioni degli zanni nell'opera eroica non sono molto chiare. In base al testo sembrano essere relegati a una funzione accessoria, ma sul palco la loro esibizione poteva realizzarsi in maniera più complessa. Comunque, svolgono la funzione di spettatori passivi, con i loro gesti e lazzi parodiano i fatti e i personaggi degli innamorati. Rinaldo affida alla loro cura la maga delirante, il cavaliere scompare, ma i servi rimangono in scena:

Olà Finocchio ascolta
 Cotesta donna custodite entrambi,
 Qui fin ch'io rieda, e l'indugiar sia breve.
 Fate ch'ella non fugga, o passi altronde.
 Seco tacer convien, che l'infelice
 È forsennata io vi darò mercede
 Conforme all'opra ch'in estremo bramo.⁵³

Questa volta non si tratta di una scena muta, perché vi è posta un'indicazione che precisa la partecipazione vocale dei servi: "Zanni dicono che hanno paura".⁵⁴ La didascalia assume qui il valore di una battuta del canovaccio dove si indica il tema intorno al quale improvvisare. I lazzi della paura, soprattutto dettata da motivi soprannaturali, erano frequenti negli scenari dell'arte: l'azione veniva di solito indicata con un secco "fanno lazzi di paura", lasciando l'esecuzione all'esperienza dei comici. In seguito Rinaldo conforta i servi dicendo:

Non temete che Donna inerme, e sola
 Non può danno appartarvi, a la tua fede
 Scappin la lascio, e la confido io vado.⁵⁵

Non sappiamo fino a quando gli zanni rimangono sul palco; Rinaldo ritorna invece nella scena decima. La scena nona porta la didascalia "Armida con i servi", ma non è chiaro se si allude a Finocchio e Scapino o ai servi della prima scena dell'atto terzo. L'inserimento delle maschere nella trama drammatica crea un gioco buffonesco a parte, un forte contrasto stilistico che doveva forse rendere più spettacolare

53] A. ORSO, *L'Armida...*, cit., p. 92.

54] *Ibidem*.

55] *Ibidem*, pp. 92-93.

lo squilibrio folle della maga. Gli zanni come personaggi comici complicavano la trama con scene ridicole o triviali, oppure parodiavano gli schemi sublimi degli innamorati, soffermando l'azione sull'abilità acrobatica, parodica e mimica dell'attore. Il poeta modenese introduce i servi nel terzo atto, ossia là dove l'azione decisamente si distacca dalla storia narrata nella *Liberata* di Tasso. Entriamo ormai nel mondo dello spettacolo dell'arte con delle scene di virtuosismo attoriale che dimostrano, a mio avviso, che l'autore attinse al repertorio della commedia all'improvviso. La prova di ciò la troviamo nella struttura binaria dei personaggi, nella presenza degli zanni, nell'uso dei lazzi, delle scene di convenzione, come per esempio la pazzia costruita appositamente sul gioco di opposizioni, tra il patetico degli innamorati e il comico-triviale degli zanni.

L'epica cavalleresca appariva ai comici dell'arte un soggetto attraente, pieno di magia, mostri, duelli, emozioni forti, eroi a tinte melodrammatiche. I poemi, ricchi di potenzialità sceniche, facilmente si smontavano in diverse storie da allestire. Nel materiale scenico del teatro all'improvviso vi sono più tracce dell'*Orlando furioso* di Ariosto;⁵⁶ lo troviamo negli scenari (*El Principe Tireno* della raccolta di scenari di Stefanello Botarga, *Orlando furioso opera heroica rappresentativa* della raccolta di Basilio Locatelli e *La gran pazzia d'Orlando, opera reale* dall'anonima *Raccolta di scenari più scelti di istrioni*) e nelle *pièces* (*La cortesia di Leone e Ruggiero con la morte di Rodomonte* o *Ariodante tradito e morte di Polinesso da Rinaldo Paladino* di Silvio Fiorillo). Per quanto riguarda la *Gerusalemme* mancano degli scenari-adattamenti del poema tassiano: sappiamo che Bartolomeo Zito, un Graziano della compagnia napoletana scrisse il canovaccio *La Gerusalemme liberata ridotta in rappresentazione drammatica in tre giornate*, purtroppo perduto.⁵⁷ Comunque i comici dell'arte ripresero alcune immagini liberamente ispirate al poema tassiano.⁵⁸ Il dramma eroico di Toschi, pur non essendo scritto da un attore, ma forse commissionato dai comici dell'arte, riflette alcuni stilemmi del teatro all'improvviso. *L'Armida impazzita* costituisce un esempio di

56] Cfr. L. MARITI, *Teatri di follia amorosa. L'Orlando furioso negli scenari della commedia dell'arte*, in: *Eroi della poesia epica nel Cinque-Seicento*, a cura di M. CHIABÒ, F. DOGLIO, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 2004, pp. 51-52.

57] Cfr. *ibidem*, p. 53 ss.

58] Cfr. S. MORANDO, *La «Gerusalemme Liberata» nel teatro di Giovan Battista Andreini*, "Rivista di letteratura teatrale", n. 8, 2015, pp. 9-23; F. TAVIANI, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, "Paragone", n. 408-410, 1984, pp. 3-76.

come gli attori di professione alternavano il proprio repertorio, sfruttando fonti diverse. Tuttavia, bisogna anche notare un fluido passaggio dei personaggi e dei materiali scenici della commedia all'improvviso al teatro dei dilettanti, perché queste due culture teatrali apparentemente diverse erano in realtà piuttosto contigue e si influenzavano reciprocamente.

SUMMARY

ARMIDA AMONG THE LAZZI

L'Armida impazzita per amor di Rinaldo. Opera eroica (Modena, 1677) is a text that Leon Allacci published under the name of Angela Orso (D'Orsi), an actress of dell'arte, with a dedication for the Prince of Modena, Francisco II d'Este. The text – she admitted – was written by someone else. It was not until Francesco Bartoli in Notizie istoriche de' comici italiani revealed the true author of the work who turned out to be a little-known poet from Modena, Giovan Battista Toschi. It seems quite likely that the work, inspired by the poem of Tasso, was created with a view to a stage performance of which, however, we have very little knowledge. The aim of this article is to reveal elements that demonstrate the adaptation of the text to the structure of characters and typology of roles in the dell'arte comedy, as well as the use of a characteristic stylistic opposition between serious characters and Zanni or conventional scenes from the repertoire of dell'arte actors.

SULLA TRADUZIONE POETICA
CINQUE-SEICENTESCA IN POLONIA:
IMITAZIONE E FEDELTÀ FRA CENTRO
E PERIFERIA DEL POLISISTEMA EUROPEO

Uno spettro si aggira da secoli nella Polonia prima sarmatica, poi illuminista, poi romantica e anch'essa fantasmatica, ricomparendo in bella vista per un attimo nella Polonia in ricostruzione d'inizio XX secolo, per poi scomparire di nuovo in quella del "secolo breve" e del post-postutto, fino ad oggi, ed è lo spettro di Orlando.

Giustamente in questo quattrocentenario celebriamo soprattutto i "trionfi di Goffredo", lasciando sempre un po' sullo sfondo l'altra grande fatica dell'ozio non del tutto ozioso di Piotr Kochanowski, e tuttavia – anche se forse, grazie allo studio di Anna Klimkiewicz pubblicato in questa stessa sede, più di altre volte riusciremo a spingerci sui "sentieri spinosi" di Orlando² – nessuno mi toglie dalla mente che il convitato di pietra anche di questo nostro festino resti sempre e comunque *Orland szalony*, l'*Orlando* polacco che forse fu composto in più versioni sia prima che dopo la *editio princeps* di Goffred

1] Università La Sapienza, Roma.

2] Cfr. R. POLLAK, *Tryumfy «Gofreda» i ścieżki cierniste «Orlanda»*, in: IDEM, *Wśród literatów staropolskich*, Warszawa, PWN, 1966, pp. 225-241. Il riferimento è all'articolo *Cosa tace l'«Orlando» di Piotr Kochanowski? Osservazioni sulla traduzione kochanoviana del «Furioso»*, nel presente volume (pp. 203-213).

quattro secoli orsono, e che, da allora, non si è ancora meritato una edizione critica vera e propria.³ Eppure i suoi meriti artistici e culturali, non sono certo da meno, anzi, a tratti si potrebbero rivelare perfino superiori a quelli della ben più celebrata, letta e amata, fino a noi oggi, *Jerozolima wyzwolona*, la *Gerusalemme* polacca, ma fondamentale per tutta l'area slava e dell'Europa centro-orientale, questa sì vero e proprio modello per l'"Altra Europa", giacché – come sappiamo – fu essa, e non l'originale del Tasso, la fonte delle successive traduzioni in ucraino-russo occidentale, ad opera di un collettivo di monaci uniati basiliani (fine XVII secolo), e in ceco (XIX secolo, in diverse versioni anche parziali); fu altresì il "pretesto" e principale modello per la composizione del capolavoro croato dell'allievo a Ragusa di Camillo Camilli, il "*rex Illyrici carminis*" Ivan Gundulić, il quale in precedenza aveva espresso l'intenzione di tradurre direttamente il poema del Tasso;⁴ e influenzò molto la visione e la costruzione epica del poema ungherese *Szigeti veszedelem (Obsidio Szigetiana, 1651)* di Miklos Zrinyi, poi anche parafrasato in croato (*Opsada Sigeta*) dal suo fratello minore Petar Zrinski.⁵

Se dunque, per il passato le teorie di Even-Zohar e compagni potevano senz'altro spiegare lo stato dell'arte con la distinzione di posizione primaria e posizione secondaria della letteratura tradotta, a seconda del

-
- 3] Dell'edizione 1905 curata da Jan Czubek, il Pollak (*Tryumfy «Gofreda»...*, cit., p. 226) avrebbe detto infatti mezzo secolo fa, senza tuttavia suscitare mai più risposte concrete fino ad oggi: "Purtroppo una revisione attenta di questo testo, compiuta nel 1962, ha mostrato in esso una tale quantità di errori che sarebbe auspicabile una nuova edizione più corretta" (cfr. R. POLLAK, *Poprawki tekstu przekładu «Orlanda szalonego» w edycji J. Czubka*, "Archiwum Literackie", n. 4, 1962, pp. 32-54).
- 4] Per cui si veda nel presente volume il contributo di S. ROIĆ, *Ivan Gundulić e il suo «Osman» in prospettiva europea*.
- 5] Su queste versioni cfr. V. N. PERETC, «*Osvobožděnyj Jerusalim» T. Tasso v ukrainskom perevode konca XVII-nač. XVIII v.*, in: IDEM, *Issledovanija i materialy po istorii starinnoj ukrainskoj literatury XVI-XVIII v.*, Leningrad, 1928, pp. 168-234; R. LUŻNY, «*Gofred*» Tassa-Kochanowskiego w wieku XVII-XVIII, in: *W kręgu «Gofreda» i «Orlanda»*, a cura di T. ULEWICZ, Wrocław-Warszawa-Kraków, Ossolineum, 1970, pp. 119-130; V. POLÁK, *La prima traduzione ceca della «Gerusalemme liberata»*, „Europa Orientale”, vol. XVII, n. 3-4, 1937, pp. 179-185; I. SEIDL, *Osservazioni sulla fortuna della «Gerusalemme Liberata» di Tasso in Boemia e Moravia*, „Sbornik praci filozofické fakulty Brněnské Univerzity / Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis”, n. 8, 1986, pp. 47-56; cfr. inoltre H. R. COOPER JR., *Torquato Tasso in Eastern Europe*, "Italica", vol. 51, n. 4, 1974, pp. 423-434; sul Gundulić cfr. M. RATKOVIĆ, *O pieruszym przekładzie chorwackim «Jerozolimy wyzwolonej» dedykowanym królowi polskiemu*, in: *W kręgu «Gofreda»...*, cit., pp. 151-154; su Zrinyi/Zrinski cfr. E. ANGYAL, *Torquato Tasso, Piotr Kochanowski i tradycja epiki barokowej u Słowian i Węgrów*, in: *ibidem*, pp. 155-159.

suo ruolo modellizzante del centro o del margine di un determinato polisistema culturale⁶, diversamente, a fronte dello sviluppo dell'editoria letteraria, degli studi sull'italianismo e dell'ecdotica polacca lungo tutto il XX e trascorso quasi un quinto del XXI secolo, risulta ormai alquanto inspiegabile la relativa disattenzione verso l'*Orlando* polacco, il quale peraltro seguiva a ruota le prime traduzioni europee – spagnole, francesi, inglesi – e anticipava di quattro secoli quella russa (1993, trad. Michail Gasparov) e quella cinese (2018, trad. Wang Jun), e che oltretutto può a buon diritto vantare almeno il titolo di poema più lungo della letteratura polacca premoderna. Di certo c'è che i testi rimasti manoscritti (specie se in più testimoni) creino maggiori problemi ai loro editori e ai loro lettori anche professionisti, non foss'altro perché, solo per leggerli, almeno fino all'epoca dei microfilm, fotocopie e scansioni digitali, si doveva andare in biblioteca. E sia permesso rammentarlo a uno che da giovane ha passato 6 anni della sua vita sui due manoscritti (uno a Cracovia e l'altro a Breslavia) di un'altra grande opera di traduzione italo-polacca del Seicento, senza avere allora la benché minima speranza che il suo lavoro potesse davvero interessare più di quella dozzina di maniaci i quali, almeno in parte, già la conoscevano, e avendo oggi la certezza che, se da un lato la pubblicazione di quel testo nel 1993⁷ ha cambiato l'immagine del barocco e dell'impatto del marinismo su tutta la cultura letteraria polacca del Seicento, dall'altro, si possono forse ancora trovare diversi schifiltosi che, doppiamente affiliati alla lezione crociana, ancora oggi pensino che l'*Adone* del Marino (figuriamoci la sua traduzione polacca!) sia “pseudopoesia”,⁸ e che la poesia (quand'anche, e forse tanto più se pseudo-) sia sostanzialmente intraducibile.⁹

6] Cfr. I. EVEN-ZOHAR, *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario*, in: *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di S. NERGAARD, Milano, Bompiani, 1995, II ediz. 2002, pp. 225-238.

7] Cfr. G. MARINO / ANONIM, *Adon*, voll. I-II, a cura di L. MARINELLI, K. MROWCEWICZ, Roma-Warszawa, Wydawnictwo IBL, 1993; cfr. inoltre L. MARINELLI, *Polski «Adon». O poetyce i retoryce przekładu*, Izabelin, Świat Literacki, 1997.

8] Così notoriamente B. Croce nella *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero – Poesia e letteratura – Vita morale* (1929), V ediz., Bari, Laterza, 1967, con particolare riferimento al capitolo *La pseudopoesia barocca* (pp. 252-273).

9] Com'è noto nell'*Estetica* di B. Croce (cap. IX, par. 3, 11), che segue pedissequamente il vecchio pseudodilemma delle “brutte fedeli o belle infedeli”, si trova la motivazione teorica dell’“impossibilità delle traduzioni, in quanto abbiano la pretesa di compiere il travasamento di un'espressione in un'altra, come di un liquido da un vaso in un altro di diversa forma. Si può elaborare logicamente ciò che prima era stato elaborato in forma estetica, ma non ridurre ciò che ha già avuto la sua forma estetica ad altra forma anche estetica”; o tutt'al più della “possibilità relativa delle traduzioni” in quanto “approssimazioni”, cioè “non in quanto

Di altrettanto certo vi è infatti che, senza la scoperta e analisi di nuovi dati testuali, le nuove concettualizzazioni storico-letterarie – tanto più in epoca di post-verità – servono ormai a poco, perché l’una in fondo vale l’altra, e perlopiù ci si limita a ripetere a mo’ di cantilena sempre gli stessi giudizi: nel nostro caso, finché non vi sarà una edizione critica e uno studio sviscerato dell’*Orlando furioso* polacco, resteremo tutti più o meno fermi all’analisi e alle valutazioni rese dal buon vecchio Pollak quasi un secolo fa, come ha onestamente fatto anche Jadwiga Miszalska nella sua recente mega-sintesi delle “traduzioni dalla letteratura italiana in Polonia fino alla fine del XVIII secolo”...¹⁰ E del resto sembra questa una vera e propria maledizione o peccato originale degli studi letterari in genere, se si legge ad esempio quanto scriveva nel 1829 Adam Mickiewicz nel suo celebre e spassoso pamphlet *Sui critici e recensori varsaviensi*:

Un parere del reverendo Golański lo riporta Franciszek Dmochowski, Ludwik Osiński cita Franciszek Dmochowski, tutti vengono citati da Stanisław Potocki e tutti citano Stanisław Potocki. Quei giudizi si concentrano per un attimo sulla *Storia della letteratura* del Bentkowski, dalla quale in diverse citazioni attraverso il canale di giornali, prefazioni e discorsi elogiativi, ritornano alle loro prime fonti. In tal modo a Varsavia si mantiene stabilmente in circolazione un certo numero di opinioni che altrove non hanno alcun valore, così come in Samogizia sono ancora in circolazione i vecchi talleri e spiccioli (*orty*) olandesi.¹¹

Se peraltro ci dovessimo soffermare sull’interessante problema delle presenze e delle assenze italiane nella traduzione letteraria polacca premoderna, dovremmo per correttezza farlo sul piano di un almeno

riproduzioni (che sarebbe vano tentare) delle medesime espressioni originali, ma in quanto produzioni di espressioni somiglianti e più o meno prossime a quelle” (B. CROCE, *Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, V ediz. riveduta, Bari, Laterza, 1922, p. 76, 82).

- 10] Cfr. J. MISZALSKA, *Z ziemi włoskiej do Polski... Przekłady z literatury włoskiej w Polsce do końca XVIII wieku*, Kraków, Collegium Columbinum, 2015, su Ariosto-Kochanowski in particolare pp. 386-391.
- 11] A. MICKIEWICZ, *O krytykach i recenzentach warszawskich*, in: IDEM, *Dzieła*, t. 5: *Pisma prozą*, p. 1: *Pisma filomatyczne, estetyczno-krytyczne, opowiadania*, Warszawa, Czytelnik, 1955, pp. 271-272 (trad. mia, L. M.): „Zdanie księdza Golańskiego przytacza Franciszek Dmochowski, Franciszka Dmochowskiego przytacza Ludwik Osiński, wszystkich przytacza Stanisław Potocki, wszyscy przytaczają Stanisława Potockiego. Zdania te koncentrują się na chwilę w *Historii Literatury* Bentkowskiego, skąd w różnych przytaczaniach kanałem dzienników, przedmów i mów pochwalnych do swoich źródeł wracają. Utrzymuje się tym sposobem w Warszawie w ciągłym obiegu pewna liczba zdań, niemających gdzieindziej żadnej wartości, jak na Żmudzi ciągle krążą stare talary holenderskie i orty”.

generico confronto comparato con altri sistemi linguistico-letterari. Scopriremmo così che anche, e per certi versi proprio a motivo dell'ampia circolazione manoscritta (e spesso anonima) delle opere poetiche, specie in fase barocca, la situazione polacca riserva notevoli sorprese: l'appena citato anonimo *Adon*, ad esempio, fu l'unica traduzione – forse di tutto o, con certezza, di gran parte – del “poema regio” mariniano nel panorama europeo dell'epoca – mentre vale la pena di ricordare che si trattava di un'opera e di un autore all'*Indice dei libri proibiti* fin dal 1627; o ancora le tre o quattro (o forse più?) versioni del *Pastor Fido* guariniano,¹² due delle quali rimaste manoscritte e tutte quante anonime, ma assai probabilmente provenienti dai vertici della società e della cultura letteraria sarmatica, potrebbero stupire polonisti e italianisti, se – di nuovo – ne fossero proposte delle edizioni critiche e degli studi davvero approfonditi.

Tuttavia, dopo questo bell'attacco – visto il contesto, mi sia permesso l'ossimoro – pacificamente polemico, mi son dato qui il compito di una breve ricognizione introduttiva, il cui fine vorrebbe essere quello di fissare possibilmente alcuni punti-chiave della teoria e prassi della traduzione poetica, e in particolare della traduzione italo-polacca dei poemi epici, nella Polonia fra Cinque- e Seicento, fra l'età aurea di Bona Sforza e degli ultimi Jagelloni e quella argentea del re Batory, dei tre Waza, con al centro il nostro Piotr Kochanowski e i suoi immediati successori in epoca ormai pienamente “sarmatica”, cioè in quello che per l'appunto Aleksander Brückner chiamò “il secolo dei manoscritti”.

Si è molto ragionato sull'evoluzione linguistica e poetica passata attraverso le traduzioni nel Cinquecento e nel primo Seicento polacco,¹³ spesso tendendo a dimostrarne e a sottolinearne l'elemento acculturante, anche senza troppo preoccuparsi se la “naturalizzazione”, o nella fattispecie la “polonizzazione” di testi letterari stranieri, desse davvero origine a nuovi valori artistici o non fosse invece fonte di appiattimento e perfino di perdita grave di importanti aspetti di un'opera. Non si

12] Per questo mi permetto di rinviare a L. MARINELLI, *Quanti «Pastori fidi» nell'Arcadia sarmatica?*, in: *Cultura e traduzione*. Atti del Convegno dei polonisti italiani (Accademia Polacca di Roma, 9 dicembre 1994), a cura di K. ŻABOKLIICKI, M. PIACENTINI («Conferenze Accademia Polacca delle Scienze – Biblioteca e Centro di Studi a Roma», 104), Varsavia-Roma, 1995, pp. 43-52; IDEM, *«Il pastor fido» Battity Guariniego w przekładach polskich XVII wieku*, in *Przekład literacki. Teoria – Historia – Współczesność*, a cura di A. NOWICKA-JEŻOWA, D. KNYSZ-TOMASZEWSKA, Warszawa, PWN, 1997, pp. 144-157.

13] Per un quadro generale del problema si veda il vecchio e ancora valido J. ŚLASKI, *Tłumaczenia w Polsce doby renesansu oraz pogranicza baroku (szkic problematyki)*, in: *Problemy literatury staropolskiej*, seria III, a cura di J. PELC, Wrocław, Ossolineum, 1978, pp. 145-186.

tratta qui tanto della prevalenza di una visione *source-* o *target-oriented* circa le traduzioni letterarie antico-polacche, credo però che la questione del dualismo *Goffredo / Orlando* (oltreché in parte sulla scia della stessa diatriba italiana sulla scelta del modello epico fra Ariosto e Tasso, di cui scrisse Jan Ślaski)¹⁴ possa tutto sommato rientrare in tale problematica. E del resto, soprattutto prima di Jan Kochanowski, ma anche dopo, e in fondo fino a tutto il dibattito normativo di metà '700, la discussione sulla traduzione riflette direttamente le fasi evolutive del polisistema culturale e letterario polacco fra centro e periferia europea, andando di pari passo, e anzi in qualche modo identificandosi con la questione della lingua, in quanto decisivo momento di verifica teorico-pratica dell'affermazione della *dignitas* del volgare letterario nell'ambito della prima fase, chiamiamola "pre-normativa", tipica di ciascuna "questione della lingua" in tutte le culture europee: rientrano pienamente in questo ambito sia, da una parte, l'intervento apologetico di Piotr Kochanowski per Jan Tęczyński a proemio del *Goffred* sulla pari dignità del polacco rispetto alle altre lingue, sia, dall'altra, la glossa latina in *explicit* del manoscritto di *Orland szalony* di pugno del medesimo Tęczyński sull'"imperfecione" dovuta alla "morte immatura" del traduttore, che ne avrebbe impedito l'ultima mano e la stampa.¹⁵ Se dovessimo insomma ancora riferirci alla ben nota riflessione di Even-Zohar sul ruolo della traduzione e sulla sua collocazione intermedia fra diversi polisistemi, potremmo dire che *Goffred* entrò di forza nel repertorio primario (e quindi nel canone) della letteratura polacca; *Orland szalony* in quello secondario o periferico.¹⁶

È stato peraltro suggerito che, rispetto ai *topoi* per così dire "eroici" dei traduttori cinquecenteschi sul loro lavoro, pienamente inseriti nell'ambito delle teorie rinascimentali su *imitatio* ed *aemulatio*,¹⁷ il secolo successivo, pur continuando a privilegiare, fra altri generi, quello della traduzione poetica, non abbia apportato gran che di nuovo

14] J. ŚLASKI, *Polski «Orland» i «Goffred» wobec włoskiego sporu o Ariosta i Tassa*, „Barok”, n. II/2 (4), 1995, pp. 87-97.

15] La glossa è riprodotta in R. POLLAK, *Tryumfy «Gofreda»...*, cit., p. 233.

16] Cfr. I. EVEN-ZOHAR, *The Relations between Primary and Secondary Systems in Literary Polysystem*, in: IDEM, *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1978, pp. 14-21. In particolare sul rapporto fra traduzioni, canone e canonicità, e sempre dal punto di vista polisistemico, il riferimento teorico è in particolare all'articolo di R. SHEFFY, *The Concept of Canonicity in Polysystem Theory*, "Poetics Today", n. 11/3, 1990, pp. 511-522.

17] Per cui vedi A. FULIŃSKA, *Naśladowanie i imitacja. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław, Wydawnictwo Leopoldinum, 2000.

sul piano della riflessione metodologica.¹⁸ Fra i motivi principali di questo silenzio dei traduttori è stato giustamente indicato il carattere prevalentemente manoscritto e “privato” della letteratura, specie della poesia, barocca polacca e la conseguente perdita d’interesse degli scrittori-traduttori per teorizzazioni di sorta sulla propria attività.

Così, dai frontespizi dei manoscritti assieme al nome del traduttore dell’opera, tanto più spesso scompaiono il titolo originale e il nome dell’autore, oggi si direbbe, del testo di partenza, in una specie di “invisibilità” generale (dell’autore, del traduttore, del copista e talvolta anche dei più diretti destinatari) che rappresenta uno dei maggiori motivi di fascino, oltreché uno dei principali crucci per chi studi questo tipo di testi. A ciò si aggiunga la prevalente propensione all’adattamento o parafrasi che tende a nascondere ulteriormente l’identità del testo tradotto, un’attitudine a quel “leggere col rampino” di mariniana memoria,¹⁹ a cui anche Wespazjan Kochowski avrebbe dato una simile espressione metaforica, da tipico rappresentante della *szlachta* sarmatica e della sua ideologia letteraria:

Jako na dworach pańskich, choć się różnie rodzą
 słudzy, przecie w jednakiej wszyscy barwie chodzą:
 będą Słowacy, Włoszy, Węgrowie i Niemcy –
 wszyscy pana jednego, chociaż cudzoziemscy;
 tak i ja, jak z autora którego wiersz zarwę,
 za swój już go mam własny, jeno mu dam barwę.²⁰

(Così come i servi alle corti dei signori,
 pur tutti stranieri, vestono ugual colori,
 ché Slovacchi, Italiani, Tedeschi e Ungheresi
 tutti sotto un solo signor son stati presi,
 così io, se riprendo il verso d’un autore,
 lo tengo per mio, soltanto gli do il colore.)

Si trattava quindi di “dar colore”, nel senso, anzitutto, del colorito locale, quindi di “appropriarsi” del testo straniero che veniva “naturalizzato”, come sovente lo erano gli immigrati da altre contrade d’Europa,

18] Cfr. R. OCIECZEK, *Siedemnastowieczni tłumacze dzieł literackich o swym warsztacie twórczym*, in: *Literatura staropolska i jej związki z europejskie*, a cura di J. PELC, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, Ossolineum, 1973, pp. 277-290.

19] Cfr. G. B. MARINO, *Lettere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, 1966, p. 249 (lettera a Claudio Achillini “Di Parigi, gennaio 1620”).

20] W. KOCHOWSKI, *O tych wierszach*, in: IDEM, *Niepróżnujące próżnowanie ojczystym rymem na lirykę i epigramata polskie rozdzielone* (Kraków 1674). Cito dalla scelta: W. KOCHOWSKI, *Wybór*, a cura di W. WALECKI, Warszawa, PIW, 1978, p. 142.

i quali, giunti alla corte del re, di qualche magnate o signorotto polacco, potevano esser trattati né più né meno che come i sudditi locali, anche polonizzandosi e accedendo alle più svariate carriere (si pensi solo alla famiglia fiorentino-cracoviana dei Montelupi/Wilczogórski).²¹ Questo almeno fino alle guerre cosacche e alla grave recessione economica di metà Seicento, ché in seguito – com'è noto, e come capita sempre in tempi di crisi – nell'ambito di una generale provincializzazione dell'ideologia sarmatica, venne sempre più prendendo piede un atteggiamento xenofobo e culturalmente ostile alle persone e alle novità di vario genere provenienti dall'estero,²² quindi – indirettamente – anche alle traduzioni. Se ne ritrova eco ad esempio in una serie di *Moralia* di Waclaw Potocki dal titolo comune *Ckni mi się* ["Ho nostalgia"],²³ anche se l'autore di *Argenida* intendeva soprattutto bollare esagerazioni e cattiva qualità delle versioni poetiche dei suoi contemporanei. Molto interessante dal nostro particolare punto di vista è l'accusa di prolissità:

Co tamten w trzech słowach zamknął, ten trzydzieści
Pisze, a sentencyja jeszcze się nie zmieści,

(Da tre parole, anche trenta ne scrive,
e la sentenza ancor non circoscrive,)

dove implicitamente il Potocki richiama i traduttori all'ordine, a una maggiore adesione alla lettera dei testi originali, accusandoli non tanto di travisarne il senso, quanto semplicemente d'imbruttirlo:

Im się bardziej w swój koncept i w swe słowa sadzi,
Tym bardziej łacińskiego autora szkaradzi.²⁴

-
- 21] Sulla naturalizzazione e in genere sui viaggi, le carriere e le storie degli immigrati italiani in Polonia fra Cinque- e Seicento è assai vasta la bibliografia polacca e italiana degli studi, culminati più di recente nella sintesi di W. TYGIELSKI, *Włosi w Polsce XVII/XVIII wieku. Utracona szansa na modernizację*, Warszawa, Biblioteka "Więzi", 2005 (qui un'ampia bibliografia tematica). In particolare sui Montelupi, con particolare riferimento a Sebastiano, è d'obbligo il rinvio agli studi di D. Quirini-Popławska.
- 22] Si vedano in proposito gli studi di J. TAZBIR sulla cultura sarmatica e in particolare l'articolo *Stosunek do obcych w dobie baroku*, in: *Swojskość i cudzoziemszczyzna w dziejach kultury polskiej*, a cura di Z. STEFANOWSKA, Warszawa, PWN, 1973, pp. 80-112.
- 23] Cfr. W. POTOCKI, *Ckni mi się, Na toż drugi raz, ...trzeci raz, ...czwarty raz, ...piąty raz*, in: IDEM, *Dziela*, vol. III: *Moralia i inne utwory z lat 1688/1696*, a cura di L. KUKULSKI, Warszawa, PIW, 1987, pp. 216-219.
- 24] W. POTOCKI, *Na toż trzeci raz*, cit., p. 217.

(E più si affanna in concetto e parole,
più l'autore latino se ne duole.)

E fra i traduttori connazionali cita in senso positivo soltanto i due Kochanowski (Jan e il nostro Piotr) e i due Morsztyn (Jan Andrzej e Stanisław), i quali:

Z włoskich, francuskich tekstów, abo więc z łaciny,
Przesadzają owoce w ojczyste dziardyny.²⁵

(Dai testi francesi, italiani o dai latini
trapiantano frutti nei patrii giardini.)

Per Wacław Potocki, accanto a Stanisław Herakliusz Lubomirski il massimo poeta del barocco maturo in Polonia, la traduzione è dunque un fatto di “innesto”, di “trapianto” di un frutto esotico nel giardino sarmatico. Anche nella moralistica, dunque, oltreché nella pratica poetica, come dimostra la sua notevolissima polonizzazione dell'*Argenis* di John Barclay, di quindici anni successiva a quella italiana di Giovanni Pona e che peraltro non manca di citazioni e riferimenti al *Goffred* taso-kochanowskiano,²⁶ il poeta *szlachcic* subcarpatico conclude e, per così dire, corona l'idea certamente dominante per tutto il periodo nella teoria e nella prassi traduttoria: quella della parafrasi-imitazione.

È stato tuttavia notato che, a parte una lenta generale progressione dei traduttori in direzione di una maggiore aderenza ai loro originali, anche solo dai titoli delle non molte opere tradotte uscite a stampa nel Seicento si possa dedurre che la tipologia della pratica traduttoria in Polonia non si presentasse uniformata univocamente alla linea dominante, come potrebbe sembrare. I termini polacchi *tłumaczenie* e *przekład*, oggi forse perfettamente sinonimici fra loro, nonché i loro numerosi derivati verbali e aggettivali, indicano invece vari tipi di traduzione, più o meno “fedele”, più o meno “parafrastica”. Fra le poche enunciazioni teoriche sulla traduzione in fase seicentesca, particolarmente interessante a questo proposito è quella esposta da Piotr Tryzna, traduttore nel 1644 delle *Meditationes* di sant'Agostino, che non solo

25] W. POTOCKI, *Na toż czwarty raz*, cit., p. 218.

26] Per cui vedi lo studio di W. BOBEK, «*Argenida*» Wacława Potockiego w stosunku do swego oryginału, „Prace historyczno-literackie”, n. 32, Kraków 1929; sulla presenza di Piotr Kochanowski nei romanzi in versi e in particolare nella *Argenida* di Potocki cfr. J. ZAREMBA, *Przekład «Jerozolimy wyzwolonej» Tassa w romansach wierszowanych Wacława Potockiego*, in: *W kręgu «Goffreda»...*, cit., pp. 223-230.

supera le tradizionali dicotomie sintetizzate nell'opposizione ciceroniana di *interpres* vs *orator*, ma risulta alquanto innovativa anche su un più vasto sfondo comparato, ricordando da vicino la tripartizione in *metafrasi* (ossia traduzione letterale), *parafrasi* (che segue il senso, non le parole dell'originale) e *imitazione* (che altera parole e senso dell'originale), proposta da John Dryden una trentina d'anni più tardi.²⁷ Ma mentre Dryden si dichiarava tutto a favore della parafrasi, il polacco Tryzna parteggia *toto corde* per un tipo di traduzione secondo cui "taluni rendono correttamente sia la cosa nel suo insieme, sia parola per parola, senza aggiunzione o detrazione veruna".²⁸

Quello che più ci interessa qui tuttavia, è chiederci se l'adesione del Tryzna a un tipo "fedele" o "letterale" e al tempo stesso, come si direbbe oggi, "totale" di traduzione derivi solo dal fatto che il suo originale è un testo religioso (e qui ovviamente apriamo e chiudiamo subito tutto il vastissimo discorso riguardante le traduzioni bibliche cinque-seicentesche), oppure se non sia lecito applicare la sua tipologia anche ad altro tipo di testi letterari e poetici. Il suo, del resto, è un argomentare generico: "Ludzie uczeni trojakim sposobem księgi tłumaczą" ("Gli uomini colti traducono libri in tre modi").

Non c'è spazio qui per approfondire questo tema, ma credo che vari importanti esperimenti di versione poetica del Seicento polacco vadano proprio nella direzione indicata dal terzo modo di tradurre del Tryzna, il più moderno e – se si tratti di vere e proprie traduzioni, come le intendiamo ancora oggi, e non di riscritture – quello cioè che, assieme alla massima cura e attenzione filologica al dettato originale cerchi di unire, come dicevamo, un approccio "totale", quindi anche e soprattutto estetico, al senso del testo. E se anche qualche esperimento di quel genere all'epoca non sarà riuscito, come ad esempio la versione della *Pharsalia* di Lucano ad opera di Jan Alan Bardziński (1691), violentemente criticata per questo già da Waław Potocki in un altro degli epigrammi del citato ciclo *Ckni mi się*, si possono però indicare diversi altri testi da questo punto di vista di grande interesse e anche bellezza, come le *Metamorfosi* ovidiane ad opera di Jakub Żebrowski (1636), molto diverse da quelle stampate quasi contemporaneamente (1638) da Walerian Otwinowski, o ancora – per restare

27] Cfr. *Seventeenth-Century Critical Essays*, a cura di J. E. SPINGARN, vol. I, Oxford, Clarendon Press, 1908-1909, pp. XXXXVIII-LVIII (par. V: *Theory of Translation*).

28] Cfr. „Niektórzy zaś i rzecz całą, i słowo od słowa bez przydatku abo umniejszenia jakiego pilnie przekładają”. Il testo di Tryzna è citato in: L. PSZCZOŁOWSKA, J. PUZYŃNINA, *Tłumacze Odrodzenia o swoich przekładach*, „Poradnik Językowy”, n. 9, 1954, p. 18.

nel solo ambito poetico italo-polacco – le versioni petrarchesche di Daniel Naborowski, ampie parti dell'anonimo e manoscritto *Wierny Pasterz (Pastor Fido)*, che ancora attende pazientemente il suo editore, e ovviamente (almeno per chi scrive) l'anonimo *Adon*,²⁹ pubblicato per la prima volta nel 1993 dal sottoscritto in collaborazione con Krzysztof Mrowcewicz, poema per il quale, senza indugio, vale semplicemente la pena di ricordare le parole di Aleksander Brückner allorché ne scoprì i due manoscritti a Pietroburgo e a Cracovia nel 1889-90, cento anni prima, quindi, della sua edizione a stampa: “Das Werk tritt den Übersetzungen des *Befreiten Jerusalem* und des *Rasenden Roland* würdig zur Seite”.³⁰

E con questo condivisibile raffronto proposto dal grande studioso positivista fra le tre grandi traduzioni polacche dei maggiori poemi epici italiani fra Cinque- e Seicento, mi avvio alle conclusioni.

Proprio per la sua pretesa “*imperfessione*” la stessa traduzione dell'*Orlando furioso* di Piotr Kochanowski, e in ispecie la sua prima parte, cioè i primi 25 canti che sappiamo esserne redazione definitiva, in fondo potrebbe essere ascritta più al gruppo delle traduzioni “fedeli” che a quello delle “imitazioni” poetiche: proprio per la perdita del rigore metrico dell'ottava³¹ (in favore come sappiamo di una strofa di otto tridecasillabi a rima baciata, nella terminologia polacca: *ośmiowersz / oktostych*), il poema tradotto acquisisce in cambio un'apprezzabilissima credibilità, rispettando ed esaltando altri valori semantici, retorici e stilistici dell'originale ariostesco. E d'altronde, di lì a qualche decennio, lo stesso capiterà nelle due traduzioni a noi note del IV canto dell'*Adone* mariniano (quello di Amore e Psiche), solo che lì saranno necessari due diversi poeti: Jan Andrzej Morsztyn e l'anonimo traduttore di *Adon*.³² In tal senso le due grandi opere di Piotr

29] Su alcuni possibili spunti d'implicita autoriflessione critica sul proprio lavoro da parte dell'anonimo traduttore dell'*Adone* ho accennato in L. MARINELLI, *Polski Adon...*, cit., pp. 17-21.

30] A. BRÜCKNER, *Bericht des Prof. A. Brückner über seine von der Königlichen Akademie subventionierten Reise 1889/90*, Berlin 28 XI 1890. Il testo è citato in: IDEM, *Kultura – piśmiennictwo – folklor*, a cura di W. BERBELICKI, T. ULEWICZ, Warszawa, PWN, 1974, p. 428-429.

31] La “lotta con l'ottava” di Piotr Kochanowski nel caso della sua traduzione della *Liberata* venne rappresentata in termini quasi epici da R. Pollak (*Pierwotna redakcja przekładu – Walka z oktawą, jej ślady i ujemne skutki*, in: IDEM, «Goffred» *Tassa-Kochanowskiego*, II ediz. riveduta e ampliata, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, Ossolineum, 1973, pp. 52-66).

32] Su questo mi tocca ancora una volta rinviare ai miei vecchi studi: L. MARINELLI, *Dwie Psyche polskiego baroku. L. Apuleius, E. Udine, G. B. Marino, Anonim tłumacz «L'Adone» i J. A. Morsztyn*, “Ricerche slavistiche”, n. 38, 1991, pp. 177-199; G. Marino / Anonimo,

Kochanowski rappresentano, fra imitazione e fedeltà, esempi sublimi delle due principali tendenze della traduzione antico-polacca, e anzi si potrebbe dire che il *rex interpretum polonorum* abbia voluto mostrare alla posterità l'officina e tutto il possibile strumentario del duro, ma affascinante lavoro della traduzione poetica. L'anonimo traduttore dell'*Adone*, che non a caso contiene diverse citazioni o criptocitazioni tasso-kochanoviane (non solo nei punti dove esse erano presenti anche nel poema del Marino),³³ fu tra i primi a comprendere pienamente l'importanza della lezione poetica e traduttoria di Piotr Kochanowski. Altri, e fin da subito, seguirono lo stesso esempio, come Kasper Twardowski nei suoi poemi spirituali (*Łódź młodzi z nawatności do brzegu płynąca*, 1618, e *Pochodnia Miłości Bożej z pięcią strzał ognistych*, 1628),³⁴ e poi soprattutto l'anch'esso anonimo, ma interessantissimo autore del poema in sestine sull'assedio di Jasna Góra (*Obleżenie Jasnej Góry Częstochowskiej*, seconda metà XVII sec.)³⁵ che – a riprova del caratteristico intreccio fra tassismo e marinismo nell'epica polacca del Seicento – oltre a evidenti citazioni dal *Goffred* tasso-kochanoviano riporta anche allusioni e reminiscenze dell'anonimo *Adon*.

E in questo senso – anche se ormai dimenticate e neglette perfino nelle università polacche – l'opera kochanoviana nel suo complesso, assieme alle ricerche e analisi ancora oggi valide del suo maggior esegeta Roman Pollak³⁶ (il quale, vale la pena di ricordare, esattamente 90 anni orsono fu anche tra i maggiori fautori e artefici della creazione della cattedra di polacco alla “Sapienza” di Roma), possono invece costituire ancora oggi un modello per gli studi traduttivi e traduttologici, e per chiunque voglia cimentarsi nell'arte della traduzione poetica.

La Novelletta / Bajka. La «Psiche» polacca. Migrazioni del IV canto dell'«Adone», a cura di L. MARINELLI, Parma, Archivio Barocco diretto da M. Pieri, 1992. Si deve tuttavia precisare che mentre Morsztyn mantiene l'ottava e amplia a dismisura il racconto di Marino, anche con interpolazioni varie e nuove invenzioni poetiche di sua sponte, l'anonimo *Adon* resta del tutto aderente al dettato mariniano, ma impiega la strofa di otto versi endecasillabi a rima baciata, la stessa di *Orland szalony* di Ariosto-Kochanowski, nota alla tradizione italiana come strambotto romagnolo.

33] Su questo cfr. L. MARINELLI, *Polski Adon...*, cit., p. 25, p. 32.

34] Per cui vedi K. MROWCEWICZ, *Dwie Jeruzolimy. Kaspra Twardowskiego lektura «Goffreda»*, „Barok”, n. II/2 (4), 1995, pp. 99-107.

35] Per cui vedi S. NIEZKANOWSKI, *Warsztat epicki „Obleżenia Jasnej Góry Częstochowskiej”*, in: *W kręgu «Goffreda»...*, cit., pp. 161-167.

36] A partire ovviamente dal suo *opus magnum*: *«Goffred» Tassa Kochanowskiego* (1922), II ediz. riveduta e ampliata, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, Ossolineum, 1973.

SUMMARY

ON POETIC TRANSLATION IN 16TH-17TH CENTURY POLAND:
IMITATION AND FIDELITY BETWEEN CENTRE
AND PERIPHERY OF THE EUROPEAN POLYSYSTEM

This article focuses on some of the ideas and poetics of literary translation that were circulating in Poland at the turn of the 16th and the 17th centuries, notably Piotr Kochanowski's two arch-translations of Tasso's and Ariosto's poems (Goffred and Orland szalony), which are emblematic of two ways of translating. The first tends towards imitation, towards achieving analogous results idiomatically in the target language ("rendering" the text in the target language) – largely, as we would say today, "target oriented"; the second translation is more faithful to the original, though not entirely "source oriented". The 16th/17th century literary translation can be situated within the dialectic polarity between these two modes, which are neither conflicting nor even opposed to each other (as evidenced by the fact that the same translator employs both approaches). Both in the practice of translators and in the few theories in existence at the time and in association with other cultural macrophenomena such as the question of language, Italianism, versification etc., poetic translation represents a fundamental chapter of the great formative book of modern Polish literature. It characteristically and continuously positions itself between the centre and the periphery of the European cultural polysystem.

CHIVALRIC NARRATIVES
IN POLISH LITERATURE BEFORE
THE TRANSLATION OF
GERUSALEMME LIBERATA.
THE *MELUSINE*, *MAGUELONE*
AND *EMPEROR OTTO* STORIES

The Polish translation of *Gerusalemme liberata* – *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona* by Piotr Kochanowski, published in Cracow in 1618, is considered the first chivalric epic in Polish literature². However, it is not the first chivalric *narrative* in Polish. Literary remnants of chivalric culture in medieval Poland are few, and unfortunately no medieval epic in Polish has survived to our times. Nevertheless, in the sixteenth century there was an audience for stories of great chivalric deeds, and I would not draw a clear line between the intended popular readership of such stories and the “elite reader” – one who would never demean him- or herself by reading

1] University of Warsaw.

ORCID iD: 0000-0002-5575-7778

2] In this article it will be consistently called *Gofred*, to indicate that I am speaking of the Polish version; I will also use the Polish names of the main characters of the epic stories analysed. I quote the modern critical edition: P. KOCHANOWSKI, T. TASSO, *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona*, eds. S. GRZESZCZUK, R. POLLAK, Warszawa, PIW, 1968. The Roman numerals refer to the song, and the Arabic to the octave of the Polish translation.

this kind of literature. One had to be educated to be able to read, but even high humanistic culture does not deny one the pleasure that can be derived from literature intended as entertainment.

To satisfy this interest in a chivalric subject, the printers in Cracow published at the end of the 1560s and the beginning of the 1570s three prose narratives: the *Melusine*, *Maguelone* and the *Emperor Otto* stories. They were all translated from German, and the German versions were themselves translations from French, as they were intended to advance French court culture in Germany.³ This passage of Western chivalric narratives into Poland marks a new epoch in Polish literature. These stories were the first chivalric narratives printed in Polish, and they were a hit as entertainment-literature – they became long-term bestsellers in Poland. It is enough to say that they were reprinted in the seventeenth and eighteenth century, that they were retold in modern Polish in the nineteenth century and popularized as dime novels, and that they were sometimes published in early-modern form for non-academic readers even in the 20th century.

I shall argue that these stories prepared the Polish reader for the reception of *Gerusalemme liberata*. Their popularity shaped the reader's expectations with regard to chivalric literature and, since they tell of typical events and characters, they whetted the reader's appetite for narratives of this kind. There were many factors why *Gofred* was well received in Poland; scholars usually mention such reasons as the excellence of Piotr Kochanowski's translation or the fact that it was the first verse epic in Polish. Another factor was Poland's historical, sociological and political situation in the seventeenth century, when the main readership was the Polish gentry who fought against the Turkish Empire and found in *Gofred* the tale of its own struggles.⁴ But I believe that we should also consider the fact that the three stories remained the only chivalric narratives known in the sixteenth and the beginning of the seventeenth century to Polish readers, who wanted to read more but had to wait for a half of a century for a story that

3] Cf. J.-D. MÜLLER, *Romane des 15. und 16. Jabrbunderts*, in: *Romane des 15. und 16. Jabrbunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten*, ed. J.-D. MÜLLER, Frankfurt/Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1990, pp. 1236-1239.

4] Cf. R. POLLAK, "*Goffred*" *Tassa-Kochanowskiego*, Wrocław, Ossolineum, 1973, pp. 94-112; S. GRZESZCZUK, *Piotra Kochanowskiego poemat o „wojnie pobożnej”*, in: P. KOCHANOWSKI, T. TASSO, *Gofred...*, cit., pp. 7-19; S. NIEZNANOWSKI, *Staropolska epopeja historyczna. Kształtowanie się pojęcia, drogi rozwoju*, in: IDEM, *Studia i wizerunki. O poezji staropolskiej i jej badaczach*, Warszawa, Instytut Wydawniczy "Pax", 1989, pp. 146-150.

would meet and actually exceed the expectations towards this kind of literature.

I will first of all explain my choice of terms, why I speak of *narratives* and not *romances* – the usual term. Secondly, I will summarise the three stories, because they are not universally known, despite being in the core of the European narrative heritage. And thirdly, I shall point out the motifs and situations that link these stories with the great epic of Torquato Tasso. My main thesis could be put as follows: the Polish readers had no knowledge of the epic tradition of Matteo Boiardo and Ludovico Ariosto, but they had come to know the *Melusine*, *Maguelone* and *Emperor Otto* stories, which formed their conception of chivalric literature.

I call these stories narratives to avoid preconceptions as to their genre. One should remember that their prose form is only the consequence of the German transmission. The German prose novel *Das abenteürllich büch beweÿset vns von einer frawen genandt Melusina* (Augsburg, 1474) by Thüring von Ringoltingen was adapted from the French verse romance composed by Coudrette (completed 1401-1405). Veit Warbeck's *Die Schön Magelona: Ein fast lüstige und kurtzweylige Histori* (Augsburg, 1535) was a translation of an anonymous French prose fiction from the fifteenth century, *L'ystoire du vaillant chevalier Pierre filz du conte de Provence et de la belle Maguelonne*. And Wilhelm Salzmann's *Ejn Schöne Vnnd Kurtzweilige Hystori von dem Keyser Octauiano / seinem weib und zween sünen / wie die jn das ellend verschickt / vnnd wunderbarlich jn Franckreych bey dem frummen König Dagoberto widerumb zü samen kommen sind* (Strasbourg, 1535) is a version of a French prose romance, but which itself was a development of the thirteenth-century French *chanson de geste* called *Octavian*. The origins of these stories can be prose as well as verse and so can be their future form, depending on the choice of the writer who wanted to (re)tell them. I prefer not to call them romances, because of the ambiguity of the term which I have explained elsewhere⁵. I shall only mention that I am a member of an international research group in the project "The European Dimensions of Popular Print Culture", led by the University of Utrecht, where we have extensively discussed the term "romance". One example: the Italian meaning of *romanzo cavalleresco* is a text in verse, while the

5] In the paper "The idea of the top ten popular narratives in Europe and the question of their genre", delivered together with Rita Schlusemann at the conference "The European Dimensions of Popular Print Culture. A Comparative Approach" in Utrecht, 7-8 June 2018.

French *roman de chevalerie* is in prose – just the opposite. To describe the corpus of popular fictional literature we needed a word that would describe literature written in prose and in verse, in different languages and for several centuries, and so we have decided on *narratives*.

It is also interesting to know that *Melusine* and *Maguelone* belong to the most popular narratives in Europe: they are among the ten narratives that were published in at least six different languages in Europe between the beginning of printing and 1900 – and they were printed continually in these languages, with at least one edition per century for 500 years. The *Emperor Otto* was published in at least four languages during this period, which makes this story only a little less popular than *Melusine* and *Maguelone*. However, this medieval narrative heritage is not known to the majority of modern readers, so I shall present these stories, as they are in their Polish versions.

Historia wdzięczna o szlachetnej a pięknej Meluzynie (*A Pleasant Story of the Noble and Beautiful Melusine*, the Polish title is reconstructed from an edition of 1671, the oldest surviving copy)⁶ was translated by Marcin Siennik and published in 1569 in Cracow. No copy of this edition is extant. It is a story about the founding of a French feudal dynasty, the Lusignans, by a supernatural female creature – the daughter of a king and a fairy. She lives in a forest, close to a well, because she has been cursed: on Saturdays she takes the form of a serpent from the waist down, and she hides her serpent tail in the well. She meets there a young knight, Rajmund, instructs him how to get out of a dead end situation and agrees to marry him on condition he will never attempt to see her on Saturdays. After their marriage Meluzyna secures for Rajmund a rich feudal domain and begins the construction of towns and fortresses throughout the Poitou region in southwestern France. In course of time she also gives birth to ten sons, almost all of whom are in some strange way disfigured. The eldest has a short face with one red and one green eye, the strongest has a fang sticking out of his mouth, the bravest has got fur all over his body, etc. These physical marks reflect, of course, the serpentine or dragon-like nature of their mother, yet they never arouse any suspicions about her, and Meluzyna's sons become great knights in spite of them. The main subject of the narrative are actually the chivalric adventures of Meluzyna's

6] I quote a modern critical edition, presenting both the integral text of an eighteenth-century edition and the defective copy of the 1671-edition in an appendix: *Historia o szlachetnej a pięknej Meluzynie*, ed. R KRZYWY, Warszawa, Sub Lupa, 2015. All translations in this article are mine.

and Rajmund's sons, therefore the story of their parents marriage forms the necessary prelude to the narrative. The *Melusine* story was intended to justify the powerful position of the Lusignans in Europe, but one of these adventures reveals also the secret of Meluzyna's origin.

The second story, *Historia o Magielonie, królownie neapolitańskiej* (*The Story of Maguelone, Daughter of the King of Naples*), was an anonymous translation, published in Cracow between 1565 and 1587 (this version of the title is quoted from an eighteenth-century edition because the oldest surviving, seventeenth-century, copy is defective).⁷ A young knight, Piotr sets out from his home in Provence to win fame by chivalric deeds. Piotr arrives in Naples and proves his mettle in a tournament, where he attracts the attention of Magielona. They fall in love, but Piotr wants to keep his identity secret because of a sacred vow he has made. Finally, Magielona agrees to run away with Piotr. On their journey they are separated; Piotr is captured by pirates, Muslim Moors, and becomes a slave of the Sultan of Alexandria. In the belief that Piotr must be dead – though hoping that through God's mercy he can yet be restored to her – Magielona becomes a Christian pilgrim; her ultimate destination is Piotr's native Provence where she finds a church and a hospital. In the first French version this was a foundation tale about the cathedral of St Peter on the Maguelone island near Montpellier, but in the popular versions of this story in the sixteenth century – both the German and the Polish version were best-sellers – it changed into a story about true love, unshaken despite of separation and the many trials the lovers must undergo. Their love is upheld by the Christian virtues constancy and patience⁸ and finally rewarded by dispensation of Providence: having been released by the noble Sultan from slavery, the ailing Piotr arrives in Provence where he is cured by Magielona in her hospital. They recognize each other, get married, and live happily ever after.

And the third story: *Historia piękna i krotchwilna o Otonie, cesarzu rzymskim, i o małżonce jego, którą ze dwiema synami z ziemie na puszcza wygnął z namowy matki swej, a jako potym dziwnym sposobem społem się naleźli i poznali* (*A Lovely and Droll Story of Otto, the Roman Emperor, and His Wife, Whom He Banished from the Land and into the Forest together with Two Sons at the Instigation of the Emperor's*

7] *Historia o Magielonie królownie neapolitańskiej*, Kraków, w Drukarni Dominika Siarkowskiego, J. K. Mści Typogr., 1739. Cf. J. KRZYŻANOWSKI, *Romans polski wieku XVI*, Warszawa, PIW, 1962, p. 71.

8] Cf. J.-D. MÜLLER, *Romane...*, cit., p. 1245; W. THEISS, *Die „Schöne Magelona” und ihre Leser: Erzählstrategie und Publikumswechsel im 16. Jahrhundert*, "Euphorion", no. 73/1, 1979, p. 136.

Mother; and How They Later in a Curious Way Met and Recognized Each Other), was also published in 1569 in Cracow, like *Melusine* (but I quote the Polish title from an eighteenth-century edition, as in the case of *Maguelone*, because the only surviving copy of the sixteenth-century edition has lost its first pages; it is a beautiful book with woodcut illustrations made especially for this story).⁹ It was also an anonymous translation. It tells the story of the Emperor of Rome, Otto (this figure is called Otto in Polish, but Octavianus in German and Octavian in French). He had twin sons, Leon and Florenc, whom he cast off together with their mother because she had been accused of adultery by her mother-in-law. The two infants were separated: the elder Leon and his mother went to Jerusalem, where they lived in exile; while the younger of the twins, Florenc, was kidnapped by robbers and sold to a rich Parisian merchant by the name of Klimunt. Klimunt raised the beautiful boy together with his own son and loved him as his own, but Florenc had no interest in trade. Everything about him – his countenance, his character – proclaimed his knightly origin. When the Egyptian army of king Zołdan besieged Paris, Florenc performed many great deeds in a suit of armour which he found in Klimunt's household, and he was knighted by the French king Dagobert. The story had a happy ending: the Emperor Otto came to rescue the French army and instantly felt strangely attracted to Florenc, while at the same time Leon and his mother arrived from Jerusalem. The united Christians defeated the Muslim army, the emperor recognized his wife and his children and the Egyptian king Zołdan decided to convert to Christianity because his daughter Marcebillia had fallen in love with Florenc and decided to convert as well.

How did these stories prepare the reader for the reception of Tasso's epic? The best way to see this is by discussing the parallels between plots and the characters. *Gofred* was not the first narrative fiction that had told the Polish reader of a war between Christians and Muslims – *beathbens*, as they were then called. In the *Otto* story the Muslim army invades France and besieges Paris, in a reaction to the crusades. The Christian army conquering the Holy Land and besieging Jerusalem is only mentioned here in one sentence,¹⁰ so Tasso's epic tale filled an important and missing part

9] The twentieth-century editor decided to complete the missing pages of the *editio princeps* with an eighteenth-century edition. Cf. *Historja o cesarzu Otonie. 1569*, ed. J. KRZYŻANOWSKI, Kraków, PAU, 1928.

10] Interestingly, this sentence was added by the Polish translator of 1569. Cf. W. KOŚNY, *Das deutsche Volksbuch vom Kaiser Octavian in Polen und Russland*, Berlin, Ernst-Reuter-Gesellschaft, 1967, pp. 50-51.

of the picture. A Christian reader of the early modern period wouldn't like to hear only of a sultan invading a Christian country – the opposite situation would be more welcome. On the other hand, the ending of the *Otto* story presents what was in this period an acceptable solution for a Muslim hero in European literature: he or she has to convert to Christianity if they want to stay among Christians. To the modern reader the conversion of Klorynda and especially Armida may seem not very probable, but to the early modern reader of the *Otto* story – apart from the counter-reformation context – the conversion of the main female characters in *Gofred* was only to be expected.

Moreover, the presence of Marcebilla in her father's army in France is also very interesting: it is not usual for a princess to leave her country with an army heading out to war. The *Otto* story explains that she asked her father for permission to come to France to witness combat, because she admired great chivalric deeds and wanted to marry the greatest warrior, the most accomplished knight of all. Among the heathen kings accompanying her father there was especially one whom she favoured and who hoped to win her – the Giant King, “król olbrzyski”. He challenged the Christian knights of Paris to a duel, in the belief that no one could equal him. And indeed, the first Christian knight who dares to fight him is ridiculed – the Giant King simply takes him off his horse and puts him over his shoulder, to bring as prey to Marcebilla. But, of course, the second Christian knight to take his chances will be Florenc (no one else dared, only this apparent son of a merchant), who will manage to kill the Giant King and then persuade Marcebilla that she should love him instead of the Giant.

We recognize in this tale of a duel before the main battle an old pattern deriving from *The Iliad* or from the biblical story of David and Goliath, and present also in *Gofred*, but some features of Argant's challenge to the Christian forces must have seemed familiar to the reader of the *Otto* story. Argant is of a “giant stature”, “wzrostu ogromnego” (*Gofred* VI, 23), like the Giant King. The first knight, Otto, loses his encounter with Argant, like the first nameless knight with the Giant King. The second knight to fight with Argant will be Tankred, the main hero in the absence of Rynald, and Tankred will finally kill his opponent, like Florenc, the younger son of the emperor killed the Giant King. In the context of the *Otto* story the extended duel between Tankred and Argant was a novelty which the reader could fully appreciate: this combat was not so easily won as with Florenc and the Giant King.

Furthermore, the relationship between Florenc and Marcebilla finds its counterpart in Tankred's love for Klorynda. Marcebilla is not yet a warrior, but her love for knightly deeds means only one step is needed for her to become like Klorynda, and in the beginning she is on the side of the enemy, like Klorynda. She will convert, too. Only Florenc's love has the happy ending denied to Tankred. A knight falling in love at first sight is a typical figure in these three narratives – besides Florenc, this happens with his brother Leon falling in love with a princess at the end of the story, but also with Peter of Provence and his bride, the beautiful Maguelone. She is very similar to Marcebilla in her passion for chivalric tournaments; the part both of these heroines take in such a spectacle, as onlookers, links them with another female heroine in *Gofred*, Erminia – one who is always on the lookout for Tankred from the walls of Jerusalem. Moreover, her wanderings in search for her beloved should seem quite familiar to the reader of the *Maguelone* story, as is her knowledge in healing. Erminia represents a version of the female character Maguelone is: unable to fight but able to heal, one who ultimately saves her beloved by curing him from a dangerous illness or wound. They are both separated from their beloveds, searching for them or waiting for them, and the pattern of the *Maguelone* story is enough to persuade the reader that Tankred and Erminia will be able to form a match. Though of course the intricate triangle of Tankred's unrequited love for Klorynda and Erminia's unrequited love for Tankred was a subtle novelty to the reader of the *Melusine*, *Maguelone* and *Emperor Otto* stories.

There is one more female character in *Gofred* that was not such a novelty to the Polish reader as modern interpreters claim.¹¹ The idea that the witch Armida – living in an enchanted palace, representing the forces of the enemy – should finally revert to Christianity and become the mother of the d'Este family was not shocking at all to the readers of the *Melusine* story. They knew that the members of the noble family of Lusignan were all descended from just such a supernatural and ambiguous creature, and were indeed proud of it, as their coat of arms shows. The Polish translator Marcin Siennik informed the reader in the foreword that Meluzyna was a mermaid and mother of a French noble family bearing a water-nymph in its coat of arms:

11] Cf. K. BUSZKA, *Pomiędzy tradycją a nowatorstwem. Rola postaci kobiecych w świecie przedstawionym eposu Torquata Tassa „Gofred abo Jeruzalem wyzwolona” (w przekładzie Piotra Kochanowskiego)*, „Meluzyna. Dawna Literatura i Kultura”, no. 1, 2014, pp. 42-46.

[...] A tak z tej ogromnej a straszliwej matki ukazuje naród swój szlachta francuska – i wiodą pannę morską w herbie, którzy się mianują z domu lozańskiego, o czym tu szerzej i jaśniej w *Historii* obaczmy.¹²

Meluzyna as a daughter of a fairy from Avalon lives in a forest, where her palaces can be seen only if she wishes it. When she decides to marry Rajmund, she gives him the right to all her possessions and they become visible to everyone. The reason for her marriage is gradually explained to the reader; only at the end would they learn that she was cursed by her mother for patricide and was supposed to live in the form of a serpent until Doomsday unless she married a man who would never give away her secret. This is why she insists on a Christian marriage ceremony and afterwards founds churches and monasteries: the life of a good Christian is her only way of escaping her awful fate. She is an ambiguous figure. She had killed her father – and nothing Armida had done remotely resembles this – but she wants to make up for it with a good life. This in turn would mean becoming fully human, and indeed she came very close: her last two sons were not disfigured at all – proof that she was regaining her humanity. Unfortunately, in a bitter moment, her husband – who found out her secret, but loved her and kept silence for a time – will accuse her in front of the whole court that she is not mourning for one of her sons killed by another because she is a serpent. Rajmund is immediately sorry for what he has said, when Meluzyna explains that she could see the future (she is a kind of a witch after all) and that the killed son would have been a danger to the whole family – which is why she did not bewail his death. She even instructs her husband to kill another of their sons, one who would become an even greater danger; but now she has to leave her husband and family and live as a serpent until Doomsday. She will visit her future descendants only in the moments of a death of an old lord, when she will be seen flying around the castle.

Compared to Meluzyna, Armida seems an innocent though seductive maiden. Just like her she lives in an enchanted palace and will be saved by her love for a Christian knight – successfully, unlike Meluzyna. But they were both to become mothers of a powerful European house, which was perfectly understandable and acceptable for the reader of the *Melusine* story.

12] “[...] And so from this enormous and terrible mother the French nobility derives its origin – and they bear a water-nymph in their coat of arms, who name themselves of the house of Lausanne, as we shall see here more broadly and more clearly in this *Historia*”; *Historia o szlachetnej a pięknej Meluzynie*, cit., p. 185.

These comparisons are not meant to belittle the great story of Tasso, nor its artistic value. I wanted to show that *Gofred* should be read not only as an epic, but also as a chivalric narrative, of which the Polish reader already had some idea before 1618. The very popularity of these three narratives, and their continuing editions until the eighteenth century and later, make them an important context for the Polish translation of *Gerusalemme liberata*.

SUMMARY

CHIVALRIC NARRATIVES IN POLISH LITERATURE BEFORE THE TRANSLATION OF GERUSALEMME LIBERATA. THE MELUSINE, MAGUELONE AND EMPEROR OTTO STORIES

The Polish translation of Gerusalemme liberata – Gofred abo Jeruzalem wyzwolona by Piotr Kochanowski, published in Cracow in 1618, is considered the first chivalric epic in Polish literature. However, it is not the first chivalric narrative in Polish. In the sixteenth century there was an audience for stories of great chivalric deeds. To satisfy this interest, the printers in Cracow published at the end of the 1560s and the beginning of the 1570s three prose narratives: the Melusine, Maguelone and Emperor Otto stories. They were a bit as entertainment literature and became long-term bestsellers in Poland. I believe that these stories prepared the Polish reader for the reception of the Gerusalemme liberata. Their popularity shaped the reader's expectations with regard to chivalric literature, and as they tell of typical events and characters, they whetted the appetite for narratives of this kind. I will first of all explain my choice of terms, why I speak of narratives and not romances – the usual term. Secondly, I will summarise the three stories, because they are not universally known, despite being in the core of the European narrative heritage. And thirdly, I shall point out the motifs and situations that link these stories with the great epic of Torquato Tasso. My main thesis could be put as follows: the Polish readers had no knowledge of the epic tradition of Boiardo and Ariosto, but they had come to know the Melusine, Maguelone and Emperor Otto stories, which formed their conception of chivalric literature.

L'EPICA POLACCA PRIMA E DOPO IL *GOFRED*
(DAL *BELLUM PRUTENUM* DI JAN DA WIŚLICA
ALLA *WOJNA CHOCIMSKA* DI IGNACY KRASICKI)

Se gettiamo uno sguardo d'insieme ai raggiungimenti più significativi dell'epica polacca premoderna, la pubblicazione nel 1618 della traduzione della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso appare un episodio tanto illustre per dimensioni e qualità artistica, quanto stranamente isolato. Nonostante l'ammirazione universale, la traduzione congeniale di Piotr Kochanowski non portò nella Repubblica nobiliare alla nascita di una scuola poetica o anche solo di un'opera che potesse essere considerata un tentativo di emulazione del capolavoro italiano. Senza dubbio rinveniamo innumerevoli ispirazioni, sia nella poesia epica che in altri generi letterari, ma queste non sembrano dimostrare che il modello epico tassiano fosse stato assimilato. Questo stato di cose può essere ovviamente imputato all'influsso deterrente esercitato dalla maestria tecnica tassiana, ma sembra assai più probabile che la concezione artistica dell'opera nella sua interezza fosse sostanzialmente incompatibile con gli orientamenti assunti dall'epica polacca della prima età moderna. Questi erano infatti il risultato tanto delle scelte artistiche degli scrittori, quanto delle aspettative dei lettori. Per illustrare adeguatamente questa problematica occorre assumere una prospettiva diacronica.

1] Università di Varsavia.
ORCID iD: 0000-0001-9964-7362

L'esistenza di poemi cavallereschi medioevali in Polonia è testimoniata in primo luogo da menzioni diffuse nelle fonti sul fatto che questi venivano eseguiti e interpretati nelle corti dei signori e dei principi della Chiesa.² Tuttavia nessun testo del genere ci è pervenuto. Inoltre nelle cronache si sono conservati i riassunti delle narrazioni che vengono addotti a prova della conoscenza dell'epica cavalleresca. La *Cronaca della Polonia Maior* (*Kronika Wielkopolska*, XIII-XIV sec.) contiene una descrizione della trama della storia di Helgunda, Gualtiero il Forte e Wisław il Bello che molto probabilmente costituisce la trascrizione in prosa di un poema epico più antico (XII-XIII sec.). Quest'ultimo combinava motivi della tradizione cavalleresca occidentale (i popolari componimenti su Gualtiero d'Aquitania) e locale.³ Inoltre nella *Cronaca di Piotr, conte polacco* (*Cronica Petri, comitis Poloniae*), composta all'inizio del XVI secolo, viene presentata in una prosa parzialmente ritmica la storia del conflitto tra Ladislao II l'Esule e Piotr Włostowic. Si ritiene che questa parte della prosa sia la trascrizione di un canto epico, talvolta identificato con quello che in altre fonti viene chiamato *Carmen Mauri* (Maurus è il nome di un benedettino vissuto nel monastero di S. Vincenzo nei pressi di Breslavia, fondato da Włostowic nel XII sec.), talaltra con le *Gesta Piotrkonis*, menzionate nella *Cronaca della Polonia Maior*. La ricostruzione del canto è stata oggetto di esperimenti filologici che hanno dato luogo a due versioni antagoniste, quella di Marian Plezia e quella di Ryszard Gansiniec.⁴ Lo statuto dell'opera rimane però puramente ipotetico e va ricondotto sia a nostalgie romantiche, sia all'intento di sminuire all'indomani della Seconda guerra mondiale il ruolo della cultura tedesca nella Slesia medioevale. Ciò ovviamente non vuol dire che non siano esistiti canti epici sulle vicende del sovrano di Slesia, ma questi non dovettero

- 2] Confermano la conoscenza dei romanzi cavallereschi anche le rappresentazioni artistiche, i motivi araldici o la popolarità di nomi di battesimo mutuati dalla letteratura cavalleresca. Cfr. J. WIESIOŁOWSKI, *Romans rycerski w kulturze społeczeństwa późnośredniowiecznej Polski*, in: *Literatura i kultura późnego średniowiecza w Polsce*, a cura di T. MICHAŁOWSKA, Warszawa, IBL PAN, 1993, pp. 141-151; IDEM, *Repertuar Jurzyka, jokulatora księcia Władysława Odonica*, in: *Wielkopolska – Polska – Europa. Studia dedykowane pamięci Alicji Karłowskiej-Kamzowej*, a cura di J. WIESIOŁOWSKI e J. KOWALSKI, Poznań, PTPN, 2006, pp. 59-67.
- 3] Cfr. B. KÜRBIŚÓWNA, *Dziejopisarstwo wielkopolskie XIII i XIV wieku*, Warszawa, PWN, 1959, pp. 153-160; G. LABUDA, *Źródła, sagi i legendy do najdawniejszych dziejów Polski*, Warszawa, PWN, 1960, pp. 245-298.
- 4] Cfr. *Cronica Petri Comititis Poloniae wraz z tzw. Carmen Mauri*, a cura di M. PLEZIA, Kraków, PAU, 1951; R. GANSINIEC, «Tragedia Petri Comititis», «Pamiętnik Literacki», n. 43/1-2, 1952, pp. 52-139; M. PLEZIA, *Dookoła tekstu i daty poematu o Piotrze Właście*, «Pamiętnik Literacki», n. 45/2, 1954, pp. 452-472.

necessariamente corrispondere agli sforzi d'immaginazione di storici della letteratura mossi dall'amor patrio.⁵

Ciò che più ci importa però alla luce della nostra riflessione è che l'esecuzione di tali canti nel medioevo non si tramutò in Polonia in un impulso alla creazione di un'epica nazionale nel periodo dell'umanesimo. Il patrimonio dell'epica medioevale fu condannato ad andare perduto e le traduzioni dei romanzi cavallereschi occidentali che cominciarono ad essere pubblicati in Polonia a partire dalla metà del XVI secolo furono subito destinate al consumo popolare.⁶ Questo tipo di produzione serviva perlopiù allo svago e all'edificazione, non ambiva al rango di letteratura d'alto livello e assicurava agli stampatori un guadagno relativamente facile. Gli impulsi alla creazione di un epos nazionale polacco dovevano pertanto venire da altre direzioni.

In primo luogo fu rilevante la gerarchia rinascimentale delle forme poetiche, nella quale – secondo il parere unanime dei teorici della poesia (indipendentemente dal fatto che questi rappresentassero la corrente oraziana o quella peripatetica) e degli stessi autori – al posto d'onore veniva collocato l'epos eroico, la forma alla quale, dal punto di vista della poetica dell'imitazione, erano ascritte le massime possibilità. Un esempio insuperato era costituito inizialmente dall'*Eneide* di Virgilio, con la quale già Petrarca aveva provato a misurarsi nell'*Africa*; in un secondo momento – dopo che furono restituiti alla cultura dell'Occidente i poemi omerici, dapprima in traduzione latina e poi in originale (l'*editio princeps* è del 1488) e la *Poetica* di Aristotele (la traduzione latina uscì nel 1498, il testo greco dieci anni dopo) – si aggiunsero anche l'*Iliade* e l'*Odissea*.

Sin dall'inizio del XVI secolo le edizioni di queste opere cominciarono a fare capolino nelle biblioteche polacche e nella letteratura comparvero i primi riferimenti intertestuali a confermare l'approvazione per le opinioni dominanti nella *res publica litterarum* degli umanisti. Il massimo riconoscimento andava decisamente all'epos virgiliano, il cui protagonista incarnava una condotta morale più univoca di quella

5] Cfr. J. WENTA, *Tradycja o Piotrze. Na marginesie jednej z wielkich dyskusji*, in: *Scriptura custos memoriae. Prace historyczne*, a cura di D. ZYDOREK, Poznań, IH UAM, 2001, pp. 523-538; M. CETWIŃSKI, *Historia i polityka. Teoria i praktyka mediewistyki na przykładzie badań dziejów Śląska*, Kraków, Avalon, 2008, pp. 172-191.

6] Intendiamo qui le traduzioni di testi in prosa come i racconti di Ottone o Magellona, ma la loro genesi va messa in relazione con l'assimilazione di motivi noti dalle *chansons de geste*. In questa operazione di solito gli episodi eroici cedevano il passo a quelli fantastici. Cfr. J. KRZYŻANOWSKI, *Romans polski wieku XVI*, Warszawa, PIW, 1962, pp. 56-57.

dei personaggi omerici, ulteriormente cristianizzata dai commentari allegorici, benché non vi sia dubbio che un ruolo non indifferente in questa predilezione lo abbia svolto anche l'insegnamento scolastico, nel quale veniva data la precedenza alla letteratura latina e in questa all'intera opera di Virgilio, ammirata se non altro per i suoi valori stilistici. Sono tutte questioni ben note, non v'è necessità di entrare qui nel dettaglio.

Nonostante l'universale ammirazione per il modello epico omerico-virgiliano, ovvero per un'epica eroica che attingesse ad avvenimenti di un passato remoto, nei secoli XVI e XVII non fu composto in Polonia alcun componimento che adempisse i requisiti di questo genere. Già il primo significativo saggio epico, il *Bellum Prutenum* di Jan da Wiślica del 1516, dimostra tanto la consapevolezza dei vincoli di genere, quanto il loro mancato rispetto. Jerzy Ziomek riassume in poche parole il risultato dell'impegno dell'autore: "un'opera di vaste ambizioni epiche ed esecuzione più modesta, di carattere piuttosto cronachistico e genealogico".⁷

L'opera è costituita da tre canti. Nel primo l'autore fa riferimento agli inizi mitici della storia polacca: riporta le vicende del leggendario Krak, il racconto di Wanda etc. cioè attinge, in conformità alle regole dell'epos eroico, a un tema riconducibile alla categoria *in illo tempore*. Tuttavia nel corso del racconto al poeta appare Apollo che gli ingiunge di abbandonare la narrazione della storia remota e di concentrarsi sulla battaglia di Grunwald. Ed è questo il tema del secondo canto, nel quale le potenze soprannaturali cristiane conducono Ladislao Jagellone alla vittoria sull'esercito dei cavalieri dell'Ordine Teutonico.⁸ A grandi linee il re ricorda Enea in virtù del fatto che l'autore ha esaltato nel personaggio pregi che possono essere messi in relazione con la *pietas*. Nel canto finale il poeta abbandona la tematica militare per concentrarsi sulle questioni dinastiche. Preoccupati per la mancanza di un erede, gli dei dell'Olimpo decidono di legare in matrimonio il sovrano vincitore con Zofia di Hal'shany (Zofia Holszańska). Segue la lista degli Jagelloni fino a Sigismondo I il Vecchio, il cui encomio conclude l'opera.

7] J. ZIOMEK, *Rezensans*, Warszawa, PWN, 1980, p. 86.

8] Abbiamo ovviamente a che fare con un ingrediente convenzionale dell'immaginario metaforico che si va ad aggiungere ad altri *topoi* (l'invocazione, l'*aristeteia*, l'*exhortatio*, le similitudini omeriche etc.).

Sul piano artistico l'opera mostra una confusione di generi che induce piuttosto a considerarla un panegirico, dato che anche la narrazione della storia passata è stata intrapresa in vista del monarca regnante. Questa operazione aveva indubbiamente carattere propagandistico: la vittoria di quello che veniva considerato un pagano e la fortuna della casa jagellonica sono la testimonianza del favore divino, legittimano il governo della dinastia e ne provano l'ortodossia⁹. Questi obiettivi prevalgono sugli intenti derivati direttamente dai principi dell'imitazione del modello epico, le cui regole l'autore ben conosceva.¹⁰ Se ne può trarre l'impressione che il poeta con il canto iniziale volesse dare ad intendere di conoscere la gerarchia obbligata delle forme poetiche, per poi rivolgersi, già nel canto successivo, all'impresa maggiore del fondatore della dinastia. Ed è questa l'impresa che egli canta, onde dar lustro alla dinastia del sovrano che sedeva in quel momento sul trono.

Ometto qui la presunta intenzione di Jan Kochanowski di scrivere un poema eroico – intenzione attribuita al poeta dagli studiosi sulla base di qualche frammento. Quest'opera ipotetica ha ricevuto addirittura un titolo provvisorio: *Jagellonida ovvero Włodzisław Warneńczyk (Ladislao di Varna)*.¹¹ La critica del passato soleva considerarli esercizi di stile epico, benché essi potessero benissimo costituire appunti in brutta copia per componimenti di carattere encomiastico o altro. In ogni caso, messi tutti insieme non danno luogo a un'unità maggiore, ma sembrano essere stati assemblati in maniera piuttosto meccanica. La tentazione di attribuire al più grande poeta polacco prima di Mickiewicz l'ambizione di comporre un poema epico si è rivelata

-
- 9] Gli intenti dell'opera dipendevano dal fatto che i cavalieri dell'Ordine Teutonico nelle corti europee e in Vaticano presentavano Jagellone come un pagano, cui i cristiani hanno il dovere di portare la fede con il ferro e con il fuoco. Occorre anche tenere presente che v'era chi, come Jan Długosz, nutrivà dubbi sui diritti dei discendenti del re al trono, insinuando che Zofia avesse tenuto una condotta frivola nei confronti del marito. Il poema, rivolto a un pubblico internazionale di lettori, si contrapponeva a queste voci.
- 10] Occorre notare che il testo rivela una profonda conoscenza della poesia latina, soprattutto dei poemi epici di Virgilio e di Stazio. Cfr. J. SMEREKA, *Wstęp*, in: JAN Z WIŚLICZY, *Wojna pruska*, trad. J. SMEREKA, Lwów 1932, pp. 30-31. Sulla concezione dell'opera cfr. L. SZCZERBICKA-ŚLĘK, *W kręgu Klio i Kalliope. Staropolska epika historyczna*, Wrocław, Ossolineum, 1973, pp. 59-61; S. ZABŁOCKI, *Poezja polsko-lacińska wczesnego renesansu*, in: *Problemy literatury staropolskiej*, vol. II, a cura di J. PELC, Wrocław, Ossolineum, 1971, pp. 99-101.
- 11] Si tratta di quattro frammenti, tre dei quali furono pubblicati per la prima volta da Jan Januszowski nel 1590 (sotto il comune titolo *Fragment bitwy z Amuratem u Warny*, Frammento della battaglia contro Amuraj presso Varna), il quarto uscì dapprima assieme al saggio *O Czechu i Lechu historyi naganionej (La dubbia storia di Czech e Lech*, 1589), e poi ancora una volta nel volume *Jan Kochanowski (1589-1590)* con il titolo *Omen*.

tuttavia troppo forte: il sogno dei poeti rinascimentali si è trasmesso agli studiosi del rinascimento, tuttavia nulla sembra indicare che Kochanowski abbia mai preso in considerazione la composizione di un poema eroico.¹²

In sostanza l'unica opera che corrisponda all'aspirazione rinascimentale all'epos eroico va considerata la traduzione in tridecasillabi dell'*Eneide* di Andrzej Kochanowski, pubblicata nel 1590 (e ristampata nel 1640 e nel 1753, senza contare le innumerevoli edizioni pirata). Del resto questa traduzione dell'epopea latina è l'unica fino alla fine del XVIII secolo nel panorama dei paesi slavi. L'autunno del rinascimento contribuì dunque allo sviluppo della lingua polacca letteraria con l'assimilazione di un epos che godeva di uno statuto eccezionale, un'opera considerata al tempo perfetta. L'*Eneide* polacca sembra voler testare se il polacco della poesia sia già in grado di sollevare sulle sue spalle non ancora del tutto formate il peso della materia epica, mostrando che un volgare come il polacco, ancora poco evoluto come lingua letteraria, non costituisce un materiale inerte da questo punto di vista. Occorre aggiungere che la traduzione è fedele, la sintassi chiara, lo stile adeguato al tema (e occorre tener presente che la poesia in lingua polacca stava appena elaborando le proprie norme stilistiche), benché si sia rimproverato al traduttore di aver reso le scene drammatiche con eccessivo distacco.¹³

La traduzione, anch'essa in tridecasillabi, del III libro dell'*Iliade*, realizzata dal fratello maggiore di Andrzej, Jan Kochanowski, era invece un gesto un po' controcorrente rispetto all'ammirazione preponderante per Virgilio. La scelta del libro non fu probabilmente casuale. Il canto costituisce infatti un insieme concluso che ruota intorno all'avvenimento principale, ovvero il duello tra Menelao e Paride. Si tratta dunque di una scena molto significativa per la tradizione eroica (nell'epos la

12] Non bisogna considerare come appartenenti al genere dell'epica neppure quei componimenti che talvolta vengono trattati come tipicamente epici, ma considerati in questo senso mal riusciti (come *Proporzec* o *Jezda do Moskwy*). Sono questi infatti componimenti di circostanza, nei quali il componente narrativo non comporta di per sé ambizioni epiche. L'imitazione del modello epico è dominante solo in due poemi: *Zuzanna* (parafrasi della conclusione del libro di Daniele) e *Szachy* (parafrasi dello *Scacchia ludus* di Marco Girolamo Vida). Per maggiori informazioni sull'argomento cfr. R. KRZYWY, *Jan Kochanowski and Epic Poetry – an Attempt to Reorganize the Current State of Knowledge*, in: *Renaissance and Humanism from the Central-East European Point of View*, a cura di G. URBAN-GODZIEK, Kraków, Jagiellonian UP, 2014, pp. 277-291.

13] Sulla traduzione cfr. E. RANOCCHI, *O przekładzie „Eneidy” dokonanym przez Andrzeja Kochanowskiego*, "Ruch Literacki", n. 38/4, 1997, pp. 491-507.

monomachia era stata rappresentata in modo tale da suggerire che fosse il primo scontro della guerra). La traduzione è fedele, ma non pedissequa, si nota la tendenza a rendere più raffinati alcuni passaggi del canto, e in ciò si scorge l'intento di adeguare la traduzione al principio oraziano del *decorum*.¹⁴ Anche in questo caso dobbiamo considerare la traduzione secondo le categorie del rinascimento, ovvero quale traduzione d'autore che non si limita a rendere accessibile un testo straniero al lettore nativo, bensì prova a forgiare un equivalente locale dello stile omerico e della sua metaforica, ad applicare in un materiale linguistico differente le convenzioni tipiche dell'epica ellenica etc. La *Monomachija Parysowa z Menelausem* (così Kochanowski intitola la sua opera, seguendo gli *scholia* al poema omerico) non è stata rivista dal suo autore per la pubblicazione.¹⁵ Non sappiamo neppure se il poeta intendesse tradurre tutta l'*Illiade*.

Il secondo impulso che esercitò un notevole influsso sui poeti epici nel periodo del rinascimento era il bisogno di fare uso di mezzi tipicamente epici per cantare avvenimenti di un passato recente. Nella letteratura critica questo procedimento viene solitamente associato con il riferimento alla *Pharsalia* di Lucano quale modello narrativo. Il riferimento a questa variante dell'epos storico, oltre che nella scelta del tema, viene associato anche a un uso più sobrio dell'ornamentazione epica a favore di uno stile più aderente al vero e conformato ai modelli dello stile patetico.¹⁶ Le cose tuttavia non sono così semplici come sembravano intendere fin qui gli studi generali dedicati alla

14] Per maggiori informazioni cfr. J. MAŃKOWSKI, *Historia trojańska w literaturze i kulturze polskiej wieku XVI*, in: IDEM, *Memoriale praeteritorum. Studia mediewistyczne i renesansowe*, Warszawa, Wydział Polonistyki UW, 2019, pp. 56-57; J. CZERNIATOWICZ, *Recepcja poezji greckiej w Polsce w XVI-XVII wieku*, Wrocław, Ossolineum, 1966, pp. 20-22; A. JANKOWSKI, *O polskich przekładach «Iliady»*, "Eos", n. 80/2, 1992 pp. 266-270; E. RANOCCHI, «*Monomachia Parysowa z Menelausem*», in: *Lektury polonistyczne. Jan Kochanowski*, a cura di A. GORZKOWSKI, Kraków, Universitas, 2001, pp. 262-278; B. MILEWSKA-WAŻBIŃSKA, *W poszukiwaniu Homera. Uwagi o renesansowych przekładach «Iliady»*, "Odrodzenie i Reformacja w Polsce", n. 53, 2009, pp. 111-118.

15] Che Kochanowski non ritenesse la traduzione compiuta lo dimostrano due differenti redazioni: una conservata manoscritta (edizione: J. KOCHANOWSKI, *Monomachia Parisowa z Menelausem*, a cura di W. BUDKA, Kraków, Towarzystwo Miłośników Książki, 1926) e l'altra data alle stampe da Jan Januszowski nella prima edizione del volume *Jan Kochanowski* (1585). La versione manoscritta contiene varianti che vengono considerate migliori di quella a stampa.

16] Sulla ricezione della *Pharsalia* nella letteratura polacca della prima età moderna cfr. S. SPŁAWIŃSKI, «*Farsalia*» *Lukana w przekładach polskich XVII wieku*, Kraków, Kasa im. J. Mianowskiego, 1929; M. CYTOWSKA, *Lucain en Pologne*, "Eos", n. 60/1, 1972, pp. 137-148; R. RUSNAK, *Późnobarokowe przekłady «Wojny domowej» Lukana na tle epickiej tradycji epoki*, in: *W kręgu Kaliope. Epika w dawnej literaturze polskiej i jej konteksty. Prace*

questione. Nella pratica della scrittura la storia recente non di rado veniva rappresentata facendo uso più o meno ampio di tutto l'armamentario eroico, pertanto l'autorità dei poemi omerici, letti perlopiù in traduzione latina, e in particolare dell'*Eneide*, si avverte nel modo in cui viene sviluppata la narrazione sia nei poemi di più ampio respiro, sia negli epinici in onore dei vincitori di singole guerre. In entrambi i casi l'attenzione rivolta a personaggi contemporanei o scomparsi da poco portava a risultati riconducibili, ora più, ora meno, al genere del panegirico. Le opere letterarie nate come risposta a queste tendenze vengono solitamente chiamate "l'epica dei giorni nostri" o "*heroicum patrio*".

Un felice esempio di come potessero essere conciliate queste tendenze è costituito da un breve (1500 esametri) poema epico di Jan Siemuszkowski, *Conflictus ad Nevelam Polonorum cum Moschis* (1568), dedicato alla vittoria di Stanisław Leśniowolski sull'esercito moscovita.¹⁷ Venere, protettrice dei polacchi, assicura che, grazie alla vittoria sull'esercito di Ivan il Terribile (a sua volta protetto da Giunone), Troia risorgerà. La trama storica è pertanto incrostata da elementi provenienti dall'universo narrativo di un altro epos. Parimenti il condottiero polacco ricorda Enea in quanto soldato ideale e cittadino consapevole della propria missione. L'autore inoltre sfrutta l'intero arsenale di mezzi retorici utilizzati dall'epica classica: introduce discorsi di esortazione, vaticinî, arstie, scene di duello etc. Nella rappresentazione degli scontri bellici si nota anche l'influsso dell'*Iliade* (l'autore conosceva il greco, ha tradotto in latino anche la *Batrachomiomachia*), e in particolare della *Pharsalia* di Lucano (naturalismo). L'opera tradisce anche reminiscenze della *Tebaide* di Stazio, il che permette di supporre che Siemuszkowski trattasse la tradizione epica come un unico serbatoio di motivi cui attingere, benché continuasse a considerare l'*Eneide* il modello principale da imitare. La soluzione utilizzata dall'umanista consiste pertanto nella combinazione di una tematica contemporanea con una trama modellata sul poema di Virgilio e con la ricerca di modelli per la rappresentazione dei singoli avvenimenti storici nei vari poemi epici dell'antichità.

ofiarowane Profesor Ludwice Ślękowej, a cura di A. OSZCZĘDA e J. SOKOLSKI, Wrocław, Atut, 2010, pp. 118-132.

17] Nella trattazione degli esempi di epica polacca latina della seconda metà del XVI secolo attingo alle considerazioni contenute in uno studio non pubblicato: J. GAJDA, *Polsko-lacińska epika czasów Batorego na tle poezji epickiej XVI wieku*, dattiloscritto (1971), conservato presso l'Archivio dell'università di Breslavia (Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego).

Tendenze consimili sono rintracciabili in un'opera di dimensioni maggiori, l'epos in esametri *Radivilius, sive De vita et moribus praeclarissime gestis immortalis memoriae illustrissimi principis Nicolai Radivili ... libri quattuor* (1592) di Jan Radwan. Il componimento si contraddistingue per le sue dimensioni rispetto agli epinici latini composti in seguito alle guerre polacco-moscovite della seconda metà del XVI secolo (ad es. *Stephani I regis adversus Johannem Basilidem expeditio carmine elegiaco descripta* di Samuel Wolf o l'*Hodoeporicon Moschicum Christophori Radivilonis* in esametri di Franciszek Gradowski – entrambi i poemi furono pubblicati nel 1582). Dedicato a Mikołaj Radziwiłł detto il Rosso, il poema biografico rimanda – per quanto possibile – nuovamente all'*Eneide* in quanto modello fondamentale della poesia eroica. Ciò è evidente soprattutto nel modo in cui viene rappresentato il protagonista: un uomo già prima di nascere destinato a grandi gesta e a incarnare la *pietas* (realizzata in vari modi), una figura consapevole della propria missione – la difesa della Lituania da Mosca. L'autore si compiace anche di applicare convenzioni elaborate dall'epica classica: innumerevoli orazioni di fantasia, in particolare le immancabili esortazioni prima delle battaglie, i vaticinî, le arstie, le liste, l'*ekphrasis* dello scudo del protagonista (sul quale è rappresentato il passato della Lituania). Introduce anche personificazioni virgiliane come la Fama, Aletto, rappresenta il sogno del protagonista, durante il quale gli appare il duca di Lituania Vitoldo, come già Ettore ad Enea etc. Ciò nonostante l'insieme è retto dalle convenzioni del componimento biografico. Le gesta belliche sono un componente del curriculum vitae del protagonista, presentato in ordine cronologico. Le costruzioni epiche si combinano chiaramente, soprattutto nell'introduzione e nella conclusione, con la topica encomiastica che integra la presentazione dei pregi del protagonista con le sue gesta.

La combinazione di costruzioni epiche con il panegirico contrassegna anche un epos in quattro canti, *De bello Ostrogiano* (1600) di Szymon Pękala (Pekalides). Il suo tema principale è la schiacciante vittoria di Konstanty e Janusz Ostrogski sui cosacchi che avevano invaso la Volinia nel 1593. La battaglia cui fa riferimento il titolo tuttavia non esaurisce il contenuto dell'opera. L'autore fa precedere l'azione militare da una descrizione encomiastica di Ostroh sullo Horyn', sede del casato dei protagonisti del poema, presenta anche l'illustre genealogia dei principi. La genesi della battaglia e il suo decorso vengono descritti secondo le convenzioni della cronachistica, ma facendo uso

del tipico repertorio retorico della poesia epica, attingendo in particolare alla fraseologia e all'immaginario dell'*Eneide*.¹⁸ Come nel caso dell'epos di Radwan, la genesi del poema va messa in connessione con la propaganda dinastica.

Obiettivi non troppo differenti, benché realizzati in maniera molto più modesta, si pone un poema epico, composto di 2184 versi polacchi, che reca l'altisonante titolo greco-polacco *Dekateros akroama, to jest Dziesięćcrocza powieść wojennych spraw ... Krzysztofa Radziwiłła* (1585) di Andrzej Rymsza. Come annuncia il titolo, la trama abbraccia un vasto segmento temporale, benché la principale azione bellica cantata nel componimento sia la spedizione del protagonista all'interno del principato di Mosca, scrupolosamente riferita sulla base di un diario (l'autore aveva partecipato personalmente alle vicende narrate). Ciò avvicina il poema a una raccolta di memorie. La tematica encomiastica (vicende di un personaggio vivente), in virtù dell'applicazione di caratteristiche convenzioni di rappresentazione, ottiene una cornice epica, benché l'insieme dell'opera sia scritto in una lingua semplice, soldatesca, in un tridecasillabo non troppo ricercato. Ciò allontana l'opera da quell'eleganza che era considerata un requisito irrinunciabile di questo genere letterario. Ciò che più di tutto preoccupa l'autore è rappresentare ad uso dei contemporanei la verità sulle gesta belliche del principe e assicurargli la gloria presso i posteri.

Al contrario l'incompiuto poema in esametri *Stephaneis Moschovitica* (1582) di Daniel Hermann rappresenta il ritorno alla nuda verità. L'autore stesso nel proemio dichiara l'intento di rappresentazione veritiera degli avvenimenti storici senza far ricorso alla finzione epica. In pratica questa dichiarazione d'intenti si riduce alla rinuncia all'ornamentazione mitologica (benché nel secondo libro non manchi l'invocazione alle muse) e a una relazione dettagliata degli avvenimenti sottoposti a un ferreo ordine cronologico. In quest'opera si riscontra al massimo qualche analogia con l'epica classica nelle soluzioni narrative (ad es. le liste dei combattenti, le perorazioni), ma sono coincidenze accidentali e ciò fa di questo poema un'eccezione nel panorama dell'epica neolatina polacca del XVI secolo. La strategia creativa di Hermann implica in realtà che storia e poesia, in barba alle raccomandazioni

18] Il rapporto di dipendenza, a più livelli, dall'*Eneide* è stato riscontrato da tutti gli studiosi. Cfr. K. CZYŻ, *Szymon Pękala, poeta polsko-laciniński XVI w. i jego twórczość*, "Meander", n. 29/7-8, 1974, pp. 307-327; N. JAKOWENKO, *Druga strona lustra. Z historii wyobrażeń i idei na Ukrainie XVI-XVII wieku*, trad. K. KOTYŃSKA, a cura di T. CHYNCZEWSKA-HENNEL, Warszawa, WUW, 2010, pp. 185-191.

dei teorici, fondate a loro volta su quelle di Aristotele, trapassano l'una nell'altra senza soluzione di continuità. La storia recente per gli autori che condividevano questa posizione doveva rivelarsi maestra di vita e al contempo realizzare obiettivi propagandistici ed encomiastici.

All'interno di una trattazione completa dell'epica rinascimentale polacca non possono mancare le opere cronachistiche di Maciej Strykowski. In esse infatti parti in prosa si alternano ad altre in versi modellate sulle tendenze proprie al poema eroico nazionale. L'autore della *Kronika polska, litewska, żmudzka i wszytkiej Rusi* (1582) trattava la narrazione delle vicende storiche tra le altre cose come una fonte di *exempla* etici. Strykowski dichiara la propria fedeltà al vero, pertanto rinuncia alle favole di Omero, Virgilio e Ovidio e adduce a modello l'epica di Ennio e Lucano. Questa costituisce per lui il punto di riferimento principale nell'esposizione delle principali battaglie, descritte in versi, ma in maniera diretta ("prostym gościńcem").¹⁹ Non solo dunque la poesia epica si avvicina alla storia, ma anche la storia alla poesia eroica. Ciò nel caso di Strykowski fu parzialmente realizzato nella summenzionata cronaca, e pienamente solo nel suo *pendant* in prosa e in versi, pubblicato solo nel XX secolo.²⁰ Questa versione si differenzia dalla *Kronika* uscita a stampa durante la vita dell'autore per l'ampiezza delle improvvisazioni poetiche che superano i venticinquemila versi.²¹ Come ha fatto notare Julia Radziszewska: "Strykowski [...] sognava la gloria presso i posteri, desiderava tuttavia essere per la Lituania piuttosto un Omero che un Erodoto."²² Se questa affermazione rispecchia le aspirazioni del cronachista, gli studi sulle competenze poetiche di Strykowski, oggi in generale sottovalutati come scrittore, potrebbero costituire un contributo importante per capire meglio come si sia sviluppata l'epica polacca nella prima età moderna, tanto più

19] Cfr. M. STRYKOWSKI, *Która przedtym świata nie widziała, Kronika polska, litewska, żmudzka wszytkiej Rusi*, Królewiec, G. Osterberger, 1582, k. Br-v. Zob. też M. KACZMAREK, *Epicki kształt poematów historycznych Samuela Tiwardowskiego*, Wrocław, Ossolineum, 1972, pp. 32-34; S. NIEZNANOWSKI, *Staropolska epopeja historyczna. Kształtowanie się pojęcia, drogi rozwoju*, in: IDEM, *Studia i wizerunki. O poezji staropolskiej i jej badaczach*, Warszawa, PAX, 1989, pp. 139-141.

20] M. STRYKOWSKI, *O początkach, wywodach, dzielnościach, sprawach rycerskich i domowych sławnego narodu litewskiego, żemojdzkiego i ruskiego*, a cura di J. RADZISZEWSKA, Warszawa, PIW, 1978.

21] Cfr. J. RADZISZEWSKA, *Maciej Strykowski. Historyk-poeta z epoki Odrodzenia*, Katowice, UŚ, 1978, pp. 66-70.

22] J. RADZISZEWSKA, *Maciej Strykowski i jego dzieło*, in: *O początkach, wywodach...*, cit., p. 25.

che le sue dichiarazioni di poetica esprimono in maniera diretta le tendenze riscontrabili nell'epica polacca rinascimentale e sono gravide di conseguenze per la sua successiva evoluzione.

Come emerge dalle considerazioni fatte finora, l'epica polacca, nel suo primo periodo di formazione, quello precedente la traduzione della *Liberata*, era fortemente soggetta ai canoni della poetica umanistica. Sia i componimenti latini, nei quali l'imitazione interessava il metro e la fraseologia, che quelli polacchi testimoniano la conoscenza dei modelli e delle tecniche di rappresentazione epica, ma non vi furono autori che aspirassero a imitare il modello eroico dell'epos – fatta eccezione per le traduzioni. Il fatto che Jan da Wiślica abbandonasse la storia leggendaria a favore di quella recente, che interessava molto di più i poeti polacchi, è altamente significativo. Ovviamente questa situazione potrebbe essere interpretata prendendo in considerazione solo gli obblighi encomiastici legati a relazioni di tipo clientelare, ma ciò sarebbe troppo riduttivo. Il bisogno di cantare la gloria di coloro che si erano resi meritevoli con le armi nei confronti della patria discendeva anche dall'antropologia dell'umanesimo, nella quale la lode della *virtus* – per forza di cose amplificata nei componimenti encomiastici – veniva messa in relazione con l'intento di garantire l'immortalità agli uomini illustri e con fini pedagogici (in conformità al motto *historia magistra vitae*), anche se ovviamente è sempre opportuno non eccedere nell'attribuire agli autori intenzioni eccessivamente nobili. Quali che fossero le loro intenzioni, i poemi in questione – sia i poemi epici che i panegirici che facciano riferimento alle convenzioni dell'epica – hanno tutti in comune l'obiettivo di una rappresentazione veristica degli avvenimenti, di solito nel rispetto della loro reale cronologia, volta a trasmetterli alla memoria dei posteri.

I poemi del XVI secolo costituiscono la cartina di tornasole della concezione dell'epica nazionale *in statu nascendi*, per questo motivo abbiamo dedicato loro maggiore attenzione. Significative sono soprattutto le predilezioni comuni che si manifestano nella scelta del modello di epos storico, anche se nella pratica nella concezione dell'eroe o nella rappresentazione del mondo si faceva liberamente ricorso a mezzi stilistici caratteristici della variante omerico-virgiliana del genere (l'influsso dell'*Eneide* era ovviamente preponderante). Tale preferenza si rivelò molto durevole e determinò il carattere dei principali poemi epici composti nel territorio della Repubblica nel XVII secolo. Non v'è necessità di fornire qui un elenco dettagliato di tutti i componimenti ascrivibili

a codesto paradigma, nondimeno non possiamo sottacere qualche componimento di spicco.

Talentuoso erede di questa scuola si rivelò Samuel Twardowski, autore di tre poemi storici in lingua polacca che per dimensioni, perizia tecnica e concezione della rappresentazione della storia nazionale hanno oscurato tutte le sue composizioni epiche precedenti. Sono tutti e tre composti in versi tridecasillabi non strofici: *Przeważna legacja Krzysztofa Zbaraskiego od Zygmunta III do sultana Mustafy* (L'importantissima ambasciata di Krzysztof Zbaraski, inviato di Sigismondo III, al sultano Mustafà, 1633), *Władysław IV, król polski i szwedzki* (Ladislao IV, re di Polonia e di Svezia, 1649), nonché la *Wojna domowa z Kozaki i Tatary, z Moskwą, potym Szwedami i z Węgry przez lat dwanaście za panowania ... Jana Kazimierza* (La guerra civile, durata dodici anni, con i cosacchi e con i tartari, con Mosca, poi con gli svedesi e gli ungheresi, durante il regno di Giovanni Casimiro, pubblicata integralmente postuma nel 1681). Questi tre lavori rappresentano svariate concezioni poetiche: il primo costituisce la combinazione della biografia con la relazione diplomatica e con il memoriale di viaggio; il secondo, incompiuto a causa della morte del sovrano, cui è dedicato, è un epos storico-biografico che rappresenta in ordine cronologico la storia del paese in relazione alle vicende biografiche del protagonista (dalle guerre con il principato di Mosca all'inizio del XVII secolo fino all'assedio di Smolensk degli anni 1632-1634, ovvero fino alle prime imprese di Ladislao IV come sovrano indipendente); l'ultimo infine, privo in sostanza di un eroe principale, rappresenta in ordine cronologico le guerre distruttive, nelle quali la Repubblica era stata coinvolta alla metà del secolo. Negli ultimi due sono dominanti i motivi militari, nel primo quelli civili, ma in aggiunta il poeta ha inserito nell'epos la tematica odoeporica (nella *Przeważna legacja* sotto forma di digressioni topografiche, nel *Władysław IV* un libro intero è dedicato al viaggio in Europa del futuro sovrano), nella *Wojna domowa* infine, il cui titolo allude all'epos di Lucano, non disdegna digressioni talvolta pregne di sarcasmo e amarezza, nelle quali accusa i compatrioti dello stato in cui versa il paese.²³

Con tutta la sua eterogeneità, grazie a Twardowski l'epos divenne uno strumento per esprimere l'orgoglio per la storia della propria nazione

23] Sui poemi epici di Twardowski cfr. M. KACZMAREK, *Epicki kształt poematów historycznych...*, cit., pp. 65-132; S. NOWAK-STALMANN, *Epika historyczna Samuela ze Skrzywny Twardowskiego*, trad. M. PRZYBYLIK, a cura di R. KRZYWY, Izabelin 2004, pp. 40-235.

e la preoccupazione per il suo destino, per questo motivo l'autore fu chiamato il "Marone polacco", benché i suoi poemi epici non abbiano molto in comune con l'*Eneide*.²⁴ L'influsso di Twardowski sulla poesia successiva, benché non ancora studiato approfonditamente, risultò notevole, soprattutto per quanto riguarda la particolare lingua poetica usata dall'autore. Ai fini della presente trattazione tuttavia è importante il fatto che i suoi poemi, probabilmente più di quanto non abbiano fatto gli altri poemi finora presi in considerazione, hanno consolidato tendenze già attive in precedenza, in particolare nel combinare la presentazione di avvenimenti storici con una prospettiva nazionale.

Le orme di Twardowski furono seguite dagli autori dei poemi epici di rilievo composti nella seconda metà del XVII secolo sia in lingua polacca che latina.

Il modello dell'epos storico è rappresentato da due composizioni per nulla mediocri, mai stampate al tempo della loro composizione, ma conservate in copie manoscritte. Una di queste è l'anonimo *Obleżenie Jasnej Góry* (*L'assedio di Jasna Góra*, ante 1673) che mostra l'eroica difesa di Częstochowa durante l'invasione svedese (1655). Su quest'opera torneremo più avanti. L'altra è la *Transakcyjja wojny chocimskiej* (*La storia della guerra di Chocim*, 1670/1675) di Wacław Potocki, un poema sulla battaglia polacco-turca del 1621. L'autore della *Transakcyjja* attinge a un avvenimento di mezzo secolo prima allo scopo di porgere alla nobiltà contemporanea un'effigie degli eroici antenati che avevano respinto l'armata del sultano turco oltre i confini dello stato. Entrambi i poemi nella presentazione degli avvenimenti attingono ai resoconti dei testimoni oculari.

Sullo sfondo dell'epica polacca della prima età moderna che – come abbiamo cercato di evidenziare in questo panorama – mostra una costante tendenza alla trattazione di avvenimenti della storia recente, quando non addirittura recentissima, la pubblicazione nel 1618 (ristampe nel: 1651, 1687, 1772) della parafrasi polacca della *Gerusalemme liberata* del Tasso appare come un evento eccezionale non solo in considerazione dell'altissimo livello artistico, ma anche per via della sua incongruenza con il modello epico dominante. Il ricorrere ad avvenimenti vecchi di qualche secolo e tratti dalla storia universale, non da quella nazionale, aveva permesso al poeta italiano di eroicizzare (e ovviamente cristianizzare) il mondo rappresentato nello spirito di Omero e Virgilio e di introdurre motivi romanzeschi, nei quali figu-

24] Cfr. M. KACZMAREK, *Epicki kształt poematów historycznych...*, cit., pp. 54-64.

re femminili divenivano personaggi di primo piano in contraddizione con le regole dell'*heroicum* classico. Non v'è bisogno in questa sede di ritornare su questioni note e studiate da tempo, le ricordo qui al solo scopo di mettere in evidenza i tratti più generali del modello, che costituivano una novità assoluta nel panorama della poesia epica polacca.

Quando intraprese la traduzione del poema italiano, forse incoraggiato in ciò dalla traduzione dell'*Eneide* di suo zio,²⁵ Piotr Kochanowski doveva essere ben consapevole delle differenze, accentuate ulteriormente dalla forma strofica dell'originale, la cui traduzione egli proponeva ai suoi connazionali.

L'impiego dell'ottava come metro dell'epos eroico in luogo del tridecasillabo, utilizzato sia da Jan che da Andrzej nelle loro traduzioni dell'epica antica o dal popolare Strykowski nelle parti poetiche della sua *Kronika*, poteva apparire non solo come un esperimento, ma addirittura come una stravaganza che enfatizzava ancor più l'introduzione nella poesia polacca di un'opera a lei estranea dal punto di vista della poetica.²⁶ La scelta della difficilissima ottava, che con la traduzione della *Gerusalemme liberata* inizia la sua storia nell'epica polacca, sicuramente non era dettata esclusivamente dal rispetto dell'originale, dal momento che l'autore per altri versi interviene sul testo, ma questi cambiamenti interessano il livello semantico dell'opera. Studi di comparatistica hanno dimostrato che la traduzione polacca naturalizza l'originale introducendo *realia* locali, espone anche le gesta cavalleresche

25] Sembrano suffragare questa supposizione le citazioni criptiche dalla traduzione dell'*Eneide* di Andrzej contenute nella traduzione della *Gerusalemme liberata* di Piotr. Esse compaiono in quei passi nei quali già nell'originale Tasso imitava il prototipo virgiliano arrivando a riprenderne espressioni e formulazioni che, per via della parentela linguistica, risultano immediatamente riconoscibili al lettore colto italiano. Cfr. E. RANOCCHI, *Kryptocytaty z „Eneidy” Andrzeja Kochanowskiego w tłumaczeniach Piotra*, in: *Świt i zmierzch baroku*, a cura di M. HANUSIEWICZ, J. DĄBKOWSKA, A. KARPINŃSKI, Lublin, KUL, 2002, pp. 146-172. Un'altra questione è la differenza di poetiche tra le due traduzioni. L'*Eneide* polacca riflette ancora l'esistenza di due poetiche differenti, vincolanti rispettivamente nella produzione poetica in latino (allineata questa sui modelli umanistici internazionali) e in quella polacca (spiccata tendenza all'assimilazione dei *realia* e alla cristianizzazione di concetti ed elementi della cultura classica). La traduzione di Piotr Kochanowski abbatte per prima questa dicotomia introducendo anche nella composizione in lingua nativa una poetica emulativa che spalanca le porte all'estetica del barocco e avrà un influsso decisivo nello sviluppo dell'epica polacca.

26] Roman Pollak riteneva persino che le traduzioni di Piotr Kochanowski fossero una sorta di "audace attentato allo stato di cose, nel quale versavano le lettere polacche, dominate ancora dai modelli universalmente riconosciuti della poesia antica e di quella biblica" (R. POLLAK, *Tasso w Polsce*, in: IDEM, *Wśród literatów staropolskich*, Warszawa, PWN, 1966, p. 202).

a costo della sofisticata trama romanzesca che il traduttore appiattisce con cognizione di causa.²⁷ Cambia anche il registro stilistico, introducendo in luogo della lingua raffinata delle élites di corte italiane la lingua caratteristica della vita pubblica della nobiltà polacca.²⁸ Come ha fatto notare Riccardo Picchio, sono queste operazioni che hanno fatto di *Jerozolima wyzwolona* “un vero poema epico”.²⁹ È questo il risultato, a quanto pare, di consapevoli strategie, il cui scopo era quello di adattare l’opera al gusto di un pubblico diverso, per il quale la guerra contro i pagani era, se non un’esperienza diretta, quanto meno un tema di conversazione quotidiano. Anche così tuttavia la vastità e la suggestione delle parti romanzesche del poema costituivano per i lettori polacchi una sfida estetica ed etica che non poteva essere sottovalutata. È un vero peccato che la traduzione dell’*Orlando furioso* dell’Ariosto, eseguita da Piotr Kochanowski al termine del *Goffred*, non sia stata pubblicata al tempo, ma sia rimasta prerogativa di quei pochi che avevano accesso a una copia manoscritta.³⁰

L’integrazione nella poesia polacca dell’epos eroico moderno poteva sollecitare i poeti nativi a confrontarsi con questa variante del genere letterario. Fautore della necessità di un *heroicum* nazionale era Maciej Kazimierz Sarbiewski, grandissimo teorico e insegnante di poetica nelle scuole gesuitiche. Egli espone i principi della costruzione dell’epos eroico basandosi sull’esempio dell’*Eneide* nel vasto saggio intitolato *De perfecta poesi sive Vergilius et Homerus* (l’ordine dei due nomi non è casuale) che costituisce la rielaborazione delle sue lezioni, raccolte prima del 1626. Qui leggiamo che, parallelamente alle lezioni, Sarbiewski si stava accingendo alla stesura di una propria *Lechiada*,

27] Cfr. B. CHLEBOWSKI, *Przekład «Jerozolimy» Tassa przez Piotra Kochanowskiego w stosunku do współczesnego stanu polskiej poezji i jej dalszego rozwoju*, in: IDEM, *Pisma*, vol. III, Warszawa, Spółka Wydawnicza Warszawska, 1912, pp. 9-32; R. POLLAK, «*Goffred*» Tassa-Kochanowskiego, ediz. 2, Wrocław, Ossolineum, 1973, pp. 93-134; 224-226; R. PICCHIO, *Struktura stylistyczna «Gofreda» na tle tradycji polskich*, in: IDEM, *Studia z filologii słowiańskiej i polskiej*, Kraków, PAU, 1999, pp. 235-242.

28] Cfr. R. POLLAK, *Tasso w Polsce...*, cit., pp. 203-204.

29] R. PICCHIO, *Struktura stylistyczna «Gofreda»...*, cit., p. 242. Peraltro Tasso, nell’interpretazione allegorica della sua opera (*Allegoria del poema*) intendeva interpretare il livello romanzesco, come tutte le altre componenti della trama, in chiave psicologica, riflettendo una determinata visione dell’uomo.

30] Nella decisione di Kochanowski di tradurre entrambi i massimi capolavori dell’epica rinascimentale possiamo scorgere l’intento di rendere disponibili al lettore polacco i due modelli alternativi del genere epico, oggetto – com’è noto – in Italia di un’accesa discussione. Il traduttore dovette averne piena consapevolezza.

nella quale intendeva mostrare “i tratti del carattere nazionale”.³¹ L'epos avrebbe dovuto trattare la fondazione dello stato polacco ad opera del leggendario Lech e sarebbe consistito, come l'*Eneide*, di dodici libri. Non sappiamo se il progetto sia stato mai realizzato o se l'autore l'abbia lasciato incompiuto. A noi sono pervenuti solo 327 esametri del canto XI.³²

La cosa più importante tuttavia è che il frammento conservatosi tradisce l'evidente influsso dell'epica tassiana: per combattere le forze di Lech nel combattimento contro gli Sciti, un mago irretisce il fiore della gioventù lechitica su un'isola incantata, ove sorgono il fantastico palazzo e il giardino di Diana – una replica del palazzo di Armida. Quivi per un mese intero si abbandonano ai piaceri, dimentichi della guerra in corso. Li riporta all'ordine solo un'ambasciata, l'isola (come nel prototipo) si dissolve ovviamente in aria. Non vi è dubbio pertanto che il gesuita intendesse fondere almeno due modelli epici. Purtroppo non possiamo apprezzare il risultato di questi sforzi.

La realizzazione dei sogni sull'epos eroico – vale la pena di ricordarlo per inciso – sarebbe arrivata solamente nel 1745 con l'opera latina di Jan Skorski, *Lechus carmen heroicum* – un vasto poema epico in esametri, suddiviso in dodici canti come l'*Eneide*. L'ispirazione del resto era più profonda: come nell'epopea latina il protagonista del poema polacco dopo lunghi vagabondaggi fonda un nuovo stato, molti episodi del poema sono chiare allusioni al prototipo, benché nella trattazione della trama si noti la tendenza all'avventura fantastica sul modello dei romanzi cavallereschi medioevali. Ciò è possibile che vada messo in relazione con l'influsso esercitato dall'epica italiana. Riallacciandosi all'*Eneide*, l'autore decise di trattare un mito etnogenetico poco conosciuto che faceva discendere la nobiltà polacca dagli abitanti della Colchide, facendone gli eredi del vello d'oro, inteso come simbolo del tesoro più prezioso, quell'*aurea libertas* che Lech avrebbe portato in Polonia.³³ Il poema fu tradotto quasi subito in polacco da Bernard Kotficki (*Lech polski albo Wolnego i złotego*

31] M. K. SARBIEWSKI, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, trad. M. PLEZIA, a cura di S. SKIMINA, Wrocław, Ossolineum, 1954, p. 99.

32] Il frammento fu pubblicato da Franciszek Bohomolec nell'edizione: M. K. SARBIEWSKI, *Opera posthuma*, Varsaviae, Typis Regiis et Reipublicae, 1769, pp. 29-39 (nella nota a p. 29 si trovano le informazioni sul modello latino).

33] La concezione del gesuita aveva un intento polemico. L'autore intendeva contrapporsi alla disonorevole genealogia che faceva dei barbari Sarmati i protoplasti del popolo polacco.

narodu polskiego początki starożytności, fortuna i różne sukcesów odmiany, 1751), il che sembrerebbe indicare un certo interesse per un'iniziativa tanto tardiva.³⁴

Il poema epico sul quale il *Gofred* polacco esercitò l'influsso maggiore è senza dubbio il già menzionato *Obleżenie Jasnej Góry*. L'autore intese conciliare tra loro due diverse tendenze: il bisogno di cantare avvenimenti della storia recente, frutto dell'evoluzione dell'epica nazionale, con l'attrattiva rappresentata dalla possibilità di trattare nell'epica il tema erotico. Non è pertanto un epos eroico-romanzesco, come viene talvolta affermato, bensì storico-romanzesco. Continua da un lato la tradizione consistente nel commemorare vicende della storia della Repubblica, modifica dall'altro questa stessa tradizione con inserti fantastici in contraddizione con il principio generale della fedeltà alla verità storica.

Sul piano dei fatti l'autore segue le memorie, redatte in lingua latina, del priore Augustyn Kordecki *Nova gigantomachia* (1658), senza peraltro rinunciare ad amplificazioni, restituendo piuttosto fedelmente nel linguaggio della poesia il contenuto della relazione.³⁵ L'autore sceglie di ravvivare le vicende storiche con digressioni romanzesche modellate sulle trame erotiche dell'epos di Tasso-Kochanowski, introducendo personaggi immaginari il cui status è segnalato già dai loro nomi esotici: Liobe, Lidora, Amir, Ludgierd. La cosa importante però è che l'autore nella premessa ha deciso di giustificare la voluta eterogeneità mimetica dei due livelli – da una parte la verità storica, dall'altra l'invenzione – indicando allo stesso tempo delle linee di lettura.

Dal momento che la relazione dell'assedio avrebbe potuto annoiare il lettore, l'autore ha amplificato il materiale storico con materiale di fantasia. Tuttavia, affinché nella percezione del lettore il fantastico

34] Cfr. S. PILCH, *Jana Skórskiego «Lechus»*, "Eos", n. 21, 1916, pp. 102-114; J. MAŚLANKA, *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa, PWN, 1984, pp. 33-35.

35] In merito alla relazione del poema con l'opera di Kordecki e con altre fonti cfr. A. KERSTEN, *Pierwszy opis obrony Jasnej Góry w 1655 r. Studia nad «Nową gigantomachią» ks. Augustyna Kordeckiego*, Warszawa, KiW, 1959, pp. 246-251; R. OCIECZEK, «*Obleżenie Jasnej Góry Częstochowskiej*». *Dzieło i autor*, Kraków, Secesja, 1993, pp. 51-67. Analizzando la struttura compositiva della narrazione storica gli studiosi sottolineano la tendenza dell'autore ad esporre l'azione extramilitare. Ciò si manifesta nella preponderanza della retorica (orazioni, lettere e altri documenti) nella costruzione dell'opera. Cfr. W *kręgu «Gofreda» i «Orlanda»*, a cura di T. ULEWICZ, Wrocław, Ossolineum, 1970, pp. 162-163, 166; L. SZCZERBICKA-ŚLĘK, *W kręgu Klio i Kalliope...*, cit., pp. 188-191; C. BACKVIS, *Panorama poezji polskiej polskiego baroku*, vol. II, trad. G. MAJCHER, a cura di A. NOWICKA-JEŻOWA e R. KRZYWY, Warszawa, Optima JG, 2003, pp. 195-200, 215-216.

cristiano non si confondesse con l'invenzione poetica, ha apposto note a margine delle descrizioni di eventi soprannaturali, nelle quali fa riferimento alla testimonianza di padre Kordecki; la finzione viene invece segnalata tramite un segno grafico a forma di mano, accompagnato dalle dovute istruzioni onde distogliere il lettore da pensieri indebiti e assolvere l'autore dal sospetto di voler seminare scandalo.³⁶ Benché venga messo in evidenza che la narrazione romanzesca nel poema assolve anche a compiti di edificazione,³⁷ l'autore pone l'accento anzitutto sul fine del *delectare*, che dovrebbe invogliare a continuare la lettura. Tali scrupoli metapoetici possono essere considerati anche una sorta di commento alla narrazione romanzesca del *Gofred*. A quanto pare il poeta la intendeva in termini ludici, come i romanzi della letteratura popolare: il suo scopo sarebbe stato quello di accrescere l'attrattiva di un'opera seria. Allo stesso tempo non nascondeva di essere consapevole che la narrazione romanzesca era incongruente con quell'onorevole moralità che gli stava molto più a cuore dei valori estetici dell'opera.

Prendere *Gofred* a modello epico comportava pertanto sia la modificazione (la storia recente in luogo di quella eroica) che l'imitazione delle soluzioni compositive adottate nel prototipo. L'imitazione tuttavia va oltre. L'autore non solo riprende l'idea di base, ma tratta addirittura i motivi romanzeschi come matrici narrative e stilistiche, assimilando le sorti delle sue eroine a quelle delle eroine di Tasso-Kochanowski, imitando lo svolgimento di singoli episodi (ad es. l'arrivo di Lidora nell'accampamento svedese ricorda l'ingresso di Armida nell'accampamento cristiano, la fuga dai crociati di Erminia travestita da Clorinda serve da modello alla fuga di Lidora travestita da nobile polacco di fronte all'ufficiale svedese Medard), oppure imitandone le caratteristiche psicologiche e infine attingendo alla fraseologia della traduzione polacca sia nello sviluppo delle narrazioni romanzesche che di quelle storiche. Nel caso delle narrazioni storiche vengono mutuati il lessico

36] Cfr. [W. ODYMALSKI], *Obleżenia Jasnej Góry Częstochowskiej pieśni dwanaście*, a cura di J. CZUBEK, Kraków, PAU, 1930, pp. 3-5 (premessa *Do czytelnika*). L'attribuzione proposta da Czubek è ritenuta oggi infondata.

37] Cfr. M. PREJS, *Dwa studia o «Obleżeniu Jasnej Góry Częstochowskiej»*, in: IDEM, *Staropolskie kręgi inspiracji. Studia o literaturze*, Warszawa, Neriton, 2004, pp. 134-140; A. CZECHOWICZ, *Wszystko to pod figurą. Studia o miejscu alegorii w poematach heroicznych XVII wieku*, Lublin, KUL, 2015, pp. 153-156.

raro, le locuzioni, interi versi – quando non addirittura ottave intere – e anche i mezzi poetici (le apostrofi, le similitudini etc.).³⁸

Nel caso dell'*Obleżenie Jasnej Góry* si può pertanto parlare di mutuazione a più livelli: nella concezione stessa dell'epos, nell'imitazione della trama e in quella dei componenti della rappresentazione e dell'*elocutio*. I poeti epici polacchi della prima età moderna, ma anche i poeti lirici, gli autori di componimenti di circostanza, di romanzi e altro si limitavano perlopiù a quest'ultima sfera, copiando nelle proprie composizioni espressioni tratte dalla traduzione polacca del Tasso e imitandone le scene caratteristiche.³⁹ Qualche esempio chiarirà meglio di qualunque parola le strategie degli autori di poemi epici.

Innumerevoli reminiscenze della lettura dell'epos di Tasso-Kochanowski si possono rintracciare nella *Transakcyjja wojny chocimskiej* di Potocki. È stato scritto che l'autore avrebbe mutuato dal *Gofred* la concezione dell'*arme pietose* e sul capitano dei crociati avrebbe modellato la figura di Jan Karol Chodkiewicz, il condottiero in capo dell'esercito della Repubblica. Inoltre avrebbe fatto ampio uso di formulazioni dell'originale. Non si tratta però di citazioni letterali di interi passi, bensì di allusioni a locuzioni fraseologiche che erano state fonte d'ispirazione per la lingua poetica dell'imitatore. Nel passo che segue le ripetizioni verbali sono legate alla ricerca di sostituti e all'amplificazione, col risultato di un nuovo effetto artistico:

38] R. Pollak ha rinvenuto un numero considerevole di prestiti: R. POLLAK, *Nieznany poemat polski z wieku XVII*, "Biblioteka Warszawska" 1912/3, pp. 507-533. Cfr. inoltre: J. CZUBEK, *Wstęp*, in: *Obleżenia Jasnej Góry...*, cit. pp. XXIV-XXV; A. BRÜCKNER, *Tasso polski*, "Pamiętnik Literacki", n. 28, 1931, pp. 90-92; M. PREJS, *Dwa studia...*, cit., pp. 126-130.

39] Samuel Twardowski fece una parafrasi del libretto *Dafne*, con tutta probabilità opera di Virgilio Puccitelli, intitolata *Dafnida* (1638), trascrivendo intere frasi dal *Gofred* di Piotr Kochanowski e soprattutto attingendone le caratteristiche dei personaggi. Un'operazione simile, benché in scala minore, la fece quando scrisse la *Nadobna Paskwalina*. Cfr. M. PETER, *O wpływie «Jeruzolimy wyzwolonej» na «Dapnide» Twardowskiego*, "Pamiętnik Literacki", n. 12, 1913, pp. 37-55; S. GRZESZCZUK, *Piotra Kochanowskiego poemat o „wojnie pobożnej”*, "Ruch Literacki", n. 7/1, 1967, pp. 18-22; J. OKOŃ, *«Dafnis drzewem bobkowym» wobec «Gofreda»*, "Miscellanea Łódzkie", n. 13/1, 1995, pp. 14-21. L'influsso del poema di Tasso-Kochanowski è rintracciabile anche nella costruzione e nel lessico dei poemi romanzeschi di Waclaw Potocki (come *Judyta*, *Syloreta* e *Wirginia*). Cfr. J. ZAREMBA, *Przekład «Jeruzolimy wyzwolonej» Tassa w romansach wierszowanych Waclawa Potockiego*, in: *W kregu «Gofreda» i «Orlanda»...*, cit., pp. 223-230. Sia la *Dafnida* che i poemi di Potocki sono composti in ottave.

<p><i>Gofred</i> Piękne chorągwie, wolno rozpuszczone, Pełnemi łony z wiatrami igrały; Złoto, żelazo, herby, świetne stroje, Polerowane błyszcząły się stroje.</p> <p>Tak wiele kopij miały obie stronie, Że się z nich zdał być las jaki wysoki. Już zewsząd ostre błyskają się bronie, Już łuki ciągną, drzewa kładą w toki. Gniewów swych panów poprawują konie, Rzeźwiejsze czynią – niż kiedy – poskoki, W miejscu nie stoją, nogami kopają, Ognie i dymy nozdrzami pryskają.^a</p>	<p><i>Transakcyjja wojny chocimskiej</i> Zakwitnął barwistemi tamten świat proporcey, Że wynurzeni z Dniestru Trytoni i Forcy Na dziwy; bo kiedy je Fawonijus wije, Igrają po powietrzu róże i lilije, Nad któremi przybite do kopiji złotej Równem gronem gorzały wyostrzone groty. Odymały się orły po chorągwiach tkane, A koniec pod pańskimi nogami igrane Wyprawują korbety, sforcują się w salty, Dzielniejsze na swych grzbietach czując niżli z Malty Kawalery; pryskają, rżą i postać w miejscu Nie mogą, czyniąc serce i ochotę w jeźdźcu.^b</p>
--	--

a) T. TASSO, *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona*, trad. P. KOCHANOWSKI, a cura di R. POLLAK, Wrocław 1951, p. 656: ottave 28, 5-29. Di seguito tutte le citazioni provengono da questa edizione.

b) W. POTOCKI, *Wojna chocimska*, a cura di A. BRÜCKNER, Kraków 1924, pp. 128-129: IV 425-436.

Entrambi i passi contengono la descrizione degli eserciti che si accingono alla battaglia. È evidente che Potocki aveva davanti agli occhi l'analoga scena dal *Gofred*, quando ha composto l'episodio. L'imitazione cerca di discostarsi dal prototipo nella scelta delle locuzioni, pur conservando la stessa struttura motivica, nondimeno il rapporto di dipendenza dal prototipo è evidente. Di passi simili nel poema di Potocki ne troviamo molti di più.⁴⁰

Tutto sembra indicare che nelle intenzioni di Wespazjan Kochowski il suo *Dzieło Boskie abo Pieśni Wiednia wybawionego* (*L'opera divina ovvero i Canti di Vienna liberata*), di cui solo un canto uscì a stampa (1684), avrebbe seguito ancor più da vicino il modello del *Gofred* di Kochanowski. Il poeta abbandonò però il lavoro e si accontentò di un poema riconducibile alla poetica degli epinici della prima età moderna.⁴¹ Composto anch'esso in ottave, *Dzieło Boskie* aveva l'ambizione di cantare le lodi di Jan III Sobieski come di colui che l'anno prima,

40) Roman Pollak ha raccolto tutti i prestiti dal *Gofred* che compaiono nella *Transakcyjja*. Cfr. R. POLLAK, «*Wojna chocimska*» Potockiego a «*Goffred*» Tassa w przekładzie Potockiego, "Biblioteka Warszawska" 1910/1, pp. 469-495. Senza dubbio richiedono un'analisi intertestuale più sistematica.

41) Cfr. L. SZCZERBICKA-ŚLĘK, *W kręgu Klio i Kalliope...*, cit., p. 65.

con l'aiuto dei Cieli, aveva respinto gli eserciti ottomani da Vienna. Nella lettera al lettore che conclude il componimento l'autore definisce il sovrano un novello Goffredo di Buglione, inviato da Dio per proteggere la cristianità intera dai musulmani. Il parallelo comporta l'imitazione della traduzione polacca dell'epopea tassiana.

Nel poema la figura del re mutua i tratti dal protagonista della *Liberata* così come il gran visir è modellato sulla figura di Argante. Si possono evidenziare anche dipendenze di altro genere: l'invocazione di *Dzieło Boskie* imita l'apostrofe iniziale del *Gofred*, la ninfa delle ottave 60-61 del XIV canto del *Gofred* è finita nell'ottava 54 del componimento di Kochowski, la similitudine con i lupi dell'ottava 68 appare anch'essa ispirata da un frammento del prototipo (XII 51, 1-4). Il poeta non copia meccanicamente le locuzioni di Kochanowski, cosa che gli succedeva più spesso ad esempio nella raccolta *Niepróżnujące próżnowanie*, impiega bensì espressioni proprie, come nell'incipit dell'invocazione, "Klijo, nie ty, co w dwójwierzchnym Parnasie...",⁴² che è un calco stilistico del verso "Panno, nie ty, co laury nietrwałymi..." (*Gofred* I 2, 1). Probabilmente ha ragione Pollak quando osserva: "si fa sentire qui chiaramente l'intento di imitare un modello sommo, di adattare la sua tecnica poetica [...] al tema dato."⁴³

Quando compongono i propri poemi epici Twardowski e Potocki usano il tridecasillabo non strofico, il cui ritmo era divenuto già in precedenza il corrispettivo nella poesia polacca dell'esametro dattilico. L'autore di *Obleżenie Jasnej Góry* ha scelto inoltre di seguire il modello del *Gofred* e usare le strofe, con la differenza che, in luogo della raffinata ottava, impiega sestine endecasillabe a rima baciata. Se la nostra supposizione è corretta, ciò va visto come una conseguenza del presupposto che il discostarsi dalla tradizione nativa nella costruzione della narrazione poetica comportava di per sé una struttura strofica, dal momento che l'epos preso a modello da imitare aveva istituito per primo una tale norma. Ciò nonostante l'introduzione dell'ottava

42] W. KOCHOWSKI, *Dzieło Boskie albo Pieśni Wiednia wybawionego i inszych transakcyjnej [sic!] wojny tureckiej w roku 1683 szczęśliwie rozpoczętej*, a cura di M. KACZMAREK, Wrocław 1983, p. 6 (II 1).

43] R. POLLAK, *Poezje Kochowskiego a «Gofred» Tassa-Kochanowskiego*, "Biblioteka Warszawska" 1913/2, p. 85. Oltre che a questo articolo, attingo anche alle considerazioni contenute nella recensione di J. Krzyżanowski all'articolo di Pollak ("Pamiętnik Literacki", n. 12, 1913, pp. 483-487) e agli studi: B. CHLEBOWSKI, *Przekład «Jeruzolimy» Tassa...*, cit., pp. 41-42; L. SZCZERBICKA-ŚLĘK, *W kregu Klio i Kalliope...*, cit., pp. 123-124; M. EUSTACHIEWICZ, W. MAJEWSKI, *Nad lirykami Wespazjana Kochowskiego*, Wrocław, Ossolineum, 1986, pp. 119-121.

nella poesia epica polacca non si fece attendere a lungo. Gli scrittori con tutta probabilità percepivano la difficoltà di questa strofa come una sfida che poteva costituire una dimostrazione di perizia tecnica.⁴⁴

Dzielo Boskie costituisce appunto un esempio dell'intenzione di tenere testa a simili ambizioni, ma di scrittori che ambivano a imbrigliare il genere epico nella forma dell'ottava ce ne furono più di uno. È interessante peraltro notare che nell'impiego di questo metro i migliori furono gli autori di epica biblica. Altre affinità tra l'opera di questi autori e il *Gofred* non sono state ancora sufficientemente studiate per poter qui azzardare affermazioni troppo dettagliate, si può tuttavia ipotizzare che gli autori di questi poemi ambissero a comporre un poema che facesse della storia sacra, per molti scrittori dell'epoca l'unica degna di attenzione, un modello da imitare. Peraltro sul piano estetico la traduzione dell'epos tassiano rimaneva anche per loro un ideale da imitare.

Un approccio simile è costituito da due composizioni, entrambe opera di religiosi: *Świata naprawionego od Jezusa Chrystusa ... historyjej świętej ksiąg dziesięć* (Il mondo riparato da Gesù Cristo... storia santa in dieci libri, 1670/1671) di padre Walenty Odymalski e *Jezus Nazareński, syn Ojca Przedwiecznego wcielony, albo Jeruzalem niebieska przezeń wyzwolona* (Gesù Nazareno, figlio del Padre Eterno incarnato, ovvero la Gerusalemme celeste da lui liberata, 1686) di padre Szymon Gawłowicki. Nella seconda opera in particolare già il titolo segnala l'intento emulativo. Dalle ricerche finora condotte risulta che soprattutto Odymalski abbia fatto ampio uso dell'epos di Tasso-Kochanowski, trattandolo come modello di lingua poetica e di rappresentazione,⁴⁵ invece non sono state ancora condotte ricerche in questa direzione sul poema di Gawłowicki. Entrambi i poemi sono il frutto dell'ispirazione di una Musa pia che guidava i poeti verso il raggiungimento di obiettivi di edificazione. Probabilmente non andiamo lontani dal vero se affermiamo che entrambi gli autori intendevano comporre narrazioni che rivestissero la materia biblica di una forma strofica percepita come dimostrazione della massima perizia artistica. Contavano inoltre forse sul fatto che sarebbe riuscito loro di assicurare ai pii lettori una lettura moralmente e teologicamente irreprensibile.

44] Cfr. le osservazioni di Z. KOPCZYŃSKA, *Polska strofa oktawowa*, "Pamiętnik Literacki", n. 54/2, 1963, pp. 492, 507.

45] Cfr. J. CZUBEK, *Wstęp...*, cit., pp. XXV-XXVIII.

In una certa misura anche Stanisław Herakliusz Lubomirski prese questa via. Il suo *Tobiasz wyzwolony* (*Tobia liberato*, 1683) costituisce la parafrasi amplificata e cristianizzata del veterotestamentario libro di Tobia allo scopo di esercitare un influsso morale sul lettore. Già il titolo di questo epos biblico tradisce ispirazioni italiane, e più precisamente allude sia alla *Gerusalemme liberata* che, quanto all'ordine degli elementi, all'*Orlando furioso*, benché nel testo manchino riferimenti a questi due capolavori (si nota però chiaramente l'influsso della poesia di Giambattista Marino).⁴⁶ L'uso dell'ottava tuttavia rivela l'intenzione di confrontarsi con una sfida formale riconducibile a una moda poetica dilagante.

Ciò non significa che l'ottava fosse prerogativa esclusiva dell'epica biblica. La sua connessione con la tematica storica venne consacrata da Wojciech Stanisław Chrościński che proprio in ottave compose la sua traduzione della *Pharsalia* di Lucano (1690) "na kształt ojczyściej manijery i fozy / słowiańską muzą [...] / świeżo z łacińskiej przełożywszy prozy" (nella foggia e maniera natie / la musa slava [...] / avendo tradotto con freschezza dalla prosa latina).⁴⁷ Questa enigmatica formulazione sembra voler contrapporre l'impoeticità o il metro monotono di Lucano alla forma poetica scelta dall'autore. Questi arricchì la sua traduzione con supplementi in versi, nei quali impiegò la stessa struttura strofica. Impiegò infine ancora la medesima struttura a ottave nella continuazione dell'epos latino compilata sulla base delle fonti storiche *Farsalijej albo raczej Wojny domowej rzymskiej od zabicia w senacie Julijusza Cezara ... aż do ostatniej Antonijusza pod Akcyjum z Augustem rozprawy kontynuacja* (*Continuazione della Pharsalia anche detta Guerra civile romana dall'uccisione in senato di Giulio Cesare fino all'ultimo colloquio di Antonio con Augusto presso Azio*, 1693). Benché la decisione da parte di Chrościński di usare la strofa sia stata considerata talvolta infelice,⁴⁸ non possiamo fare a meno di interpretarla nel contesto dell'estrema popolarità dell'ottava nel contesto dell'epica polacca della seconda metà del XVII secolo. Se su queste composizioni di Chrościński abbia esercitato un influsso la lingua della

46] Cfr. M. BRAHMER, *Włoska oprawa «Tobiasza wyzwolonego»*, in: IDEM, *Powinowactwa polsko-włoskie. Z dziejów wzajemnych stosunków kulturalnych*, Warszawa, PWN, 1980, pp. 192-205.

47] LUKAN, *Farsalija ... albo raczej Wojna domowa między Pompejuszem a Cezarem*, trad. W. S. CHROŚCIŃSKI, Oliwa 1690, dedica *Najjaśniejszemu i Niezwytyczonemu Panu Janowi Trzeciemu*: ottava I, vv. 3-4.

48] Cfr. S. SPŁAWIŃSKI, «*Farsalia*» *Lukana w przekładach...*, cit., p. 15.

traduzione polacca della *Liberata* non è stato ancora oggetto di studio approfondito, benché una prima lettura sembrerebbe escluderlo.

Questo si fa invece sentire nell'opera di un altro cantore delle lotte tra esercito turco e polacco-lituano nel 1621 presso Chocim (ucr. Chotyn), Ignacy Krasicki. La sua *Wojna chocimska* (*La guerra di Chocim*, 1780) è l'unico poema epico composto in Polonia durante il regno di Stanislao Augusto. È molto probabile che l'autore sia stato spinto alla composizione dalla popolarità dell'*Henriade* di Voltaire. Inserendosi nel solco di tendenze precedenti, il poema realizza la variante storica del genere. Come forma poetica Krasicki scelse l'ottava, da lui impiegata anche nei poemi eroicomici. Per quanto nell'ambito dell'*elocutio* non siano stati rilevati prestiti dal *Gofred*, sul piano della narrazione si possono riscontrare ispirazioni.

Ad esempio nel canto terzo il poeta rappresenta Anna di Ostróg in attesa nel castello avito di Jan Karol Chodkiewicz, al quale deve essere data in moglie. Di seguito presenta l'*ekphrasis* degli affreschi. Essi illustrano la forza dell'amore che ha sottomesso gli dei dell'antichità. Krasicki deve aver preso l'idea dal canto XVI della *Jerozolima wyzwolona*. Nelle ottave iniziali Tasso descrive i bassorilievi che decorano la porta del palazzo di Armida. Anch'essi rappresentano un'allegoria della potenza dei sentimenti e anticipano la condotta degli innamorati. La prosecuzione della storia in entrambi i poemi ha più di un punto in comune: sia il giovane amante della *Jerozolima wyzwolona* che l'attempato sposo della *Wojna chocimska* rispondono al richiamo dell'amore, per poi abbandonare la propria diletta in nome di compiti superiori, ovvero per partecipare alla pia guerra. Non è difficile identificare l'intenzione del vescovo di Warmia che sostituisce l'amore extraconiugale con una relazione consacrata dal vincolo matrimoniale, affinché il modello personale corrisponda perfettamente agli obiettivi parentetici di questo poema epico.⁴⁹

Questa presentazione, per forza di cose parziale, dell'epica polacca prima e dopo il *Gofred* potrebbe essere integrata sia con esempi tratti dal periodo premoderno, sia con poemi epici del periodo tra la fine

49] Cfr. R. KRZYWY, *Między historią a tradycją eposu heroicznego. Uwagi o «Wojnie chocimskiej» Ignacego Krasickiego*, "Ruch Literacki", n. 55/4-5, 2014, pp. 399-400. Una consimile strategia imitativa è stata riscontrata nella rappresentazione dell'ambasciata dei domenicani presso i carmelitani nella *Monachomachia*. Quest'ultima costituisce un'imitazione della descrizione dell'arrivo dell'ambasciata egiziana presso Goffredo nel canto II dell'epos di Tasso-Kochanowski. Cfr. Z. GAŚSIOROWSKA [SZMYDTOWA], *Źródła «Monachomachii» Krasickiego*, Warszawa, TNW, 1920, pp. 8-9.

del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Nella selezione delle opere mi sono lasciato guidare dal criterio della rappresentatività e dell'importanza di una determinata opera. Riconosco che i due criteri non sempre vanno di pari passo. La rassegna conferma quanto già constatato in passato dagli studiosi, e cioè che gli autori polacchi di poemi epici si discostarono dal modello di poema eroico pur sempre addotto a ideale da imitare nella teoria letteraria e nella didattica scolastica, a favore della variante storica del genere letterario. Ciò nonostante gli autori polacchi premoderni attinsero a piene mani al repertorio eroico, imitando nei propri componimenti elementi dell'immaginario epico, formulazioni e persino – ciò vale per l'epica in lingua latina – il metro. La pubblicazione della traduzione della *Gerusalemme liberata*, opera di Piotr Kochanowski, in questo senso non costituì una rivoluzione. Ad eccezione di un unico poema che sul modello del *Gofred* intreccia l'azione principale con trame romanzesche, sostituendo peraltro all'azione eroica quella storica (intendiamo ovviamente l'*Obleżenie Jasnej Góry*), un influsso più marcato del modello tassiano non è stato altrove riscontrato.

I poeti epici inserirono piuttosto la traduzione polacca nella lista dei poemi canonici da imitare come i poemi di Omero, l'*Eneide* o la *Pharsalia* di Lucano. Imitano dunque le situazioni narrative, associano le sorti dei propri personaggi con quelle dei personaggi della tradizione, si avvalgono del lessico messo a disposizione dalla traduzione di Kochanowski, addirittura mutuano la struttura dei motivi riscontrabili in alcune scene caratteristiche. *Gofred* divenne pertanto un modello, ma non di genere, bensì come una summa di possibilità poetiche, di cui si avvalsero del resto non solo i poeti epici.

Senza dubbio invece la pubblicazione del *Gofred* portò ad abbandonare nell'epica volgare il tridecasillabo, un tempo considerato l'equivalente nativo dell'esametro antico. L'ottava entrò a pari diritto nell'epica e nella seconda metà del XVII secolo cominciò ad essere impiegata volentieri anche nell'epica storica e biblica. Alcuni autori peraltro non mancarono di sottolineare, almeno nel titolo, il legame con l'epos di Tasso-Kochanowski – cosa che sembra indicare la presenza di un intento emulativo. Se veramente le cose stanno così, dobbiamo constatare che non furono all'altezza del compito che si erano proposti.

(traduzione Emiliano Ranocchi)

SUMMARY

*POLISH HEROIC POETRY
BEFORE AND AFTER JERUSALEM DELIVERED
(FROM THE PRUSSIAN WAR BY JOANNIS VISLICENSIS
TO THE KHOTYM WAR BY IGNACY KRASICKI)*

The article is an overview of the most important trends in the development of the Polish epic in the 16th and 17th centuries. In the absence of significant traditions of chivalric works, the creation of Polish heroic poetry is associated primarily with the humanistic movement whose representatives set heroic epic at the top of the hierarchy of genres, with the Aeneid at the very pinnacle. This high regard first by the Renaissance and later by Baroque authors did not lead to the creation of a "real" epic in Poland. The translations of Virgil's epic poem (1590) by Andrzej Kochanowski and Book 3 of The Iliad by Jan Kochanowski can be regarded as the genre substitutes. These translations seem to test whether the young Polish poetic language was able to bear the burden of epic matter. On the other hand, the works of Maciej Kazimierz Sarbiewski on the Latin Lechias (first half of the 17th century), in which he intended to present the origins of the Polish state, were not completed. Polish Renaissance authors on the whole preferred themes from modern or even recent history, choosing Bellum civile by Lucan as their general model but they did use typically heroic means in the presentation of their subject. This is evidenced by such poems as The Prussian War (1516) of Joannis Vislicensis or Radivilias (1592) of Jan Radwan. The Latin epic works were followed by the vernacular epic in the 17th century, when the historical epic poems of Samuel Twardowski and Waclaw Potocki were written, to be followed by 18th century works such as The Khotyn War by Ignacy Krasicki. The publication in 1618 of the translation of Torquato Tasso's Jerusalem Delivered by Piotr Kochanowski introduced to Polish literature a third variant of the epic poem – a combination of a heroic poem and romance motives. The translation gained enormous recognition among literary audiences and was quickly included into the canon of works to be imitated, but not as a model epic, but as a source of ideas and poetic phrases (it was not only used by epic poets). The exception here is the anonymous epos entitled The Siege of Jasna Góra of Częstochowa, whose author spiced up the historical action of the then recent event with romance themes, evidently influenced in that by Tasso's poem. The Polish translation of Tasso's masterpiece also contributed to the popularity of the ottava rima for epic verse from the 2nd half of the 17th century (previously the Polish alexandrine dominated as the equivalent of the ancient hexameter). This verse was used both in the historical and biblical epic poems, striving to face the rhythmic challenge.

COSA TACE L'ORLANDO
DI PIOTR KOCHANOWSKI (1566-1620)?
OSSERVAZIONI SULLA TRADUZIONE
KOCHANOVIANA DEL *FURIOSO*

L'opera di Lodovico Ariosto nasce come sogno cavalleresco in un paese in cui la materia “de France et de Bretaigne et de Rome la grant”, come cantava Jean Bodel,² è una materia d'importazione. A sua volta essa viene “importata” nelle lontane terre slave dallo stesso poeta e traduttore di *Goffredo* ed è proprio la traduzione di Piotr Kochanowski che avvicina il capolavoro ariostesco al lettore polacco, anche se nel panorama europeo appare relativamente tardi. La fortuna traduttiva dell'*Orlando Furioso* in Europa comincia con la versione francese che appare nel 1542, quasi immediatamente dopo l'ultima e definitiva redazione del poema del 1532 ed è seguita dalla traduzione spagnola del 1549 e quella inglese del 1591. Tra le traduzioni seicentesche si nota quella olandese del 1615, la polacca che sorge prima del 1620 e la tedesca degli anni 1632-1634. “Non siamo, dunque, gli ultimi”, osserva Jan Czubek, eminente editore

1] Università Jagellonica.

ORCID iD: 0000-0001-7097-8301

2] J. BODEL, *Chanson des Saisnes*, v. 7 (ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Arsenal, 3142, f. 229-255). Fra le edizioni recenti: J. BODEL, *La chanson des Saisnes*, a cura di A. BRASSEUR, t. 1-2, Genève, Droz, 1989.

dell'unica completa edizione polacca del *Furioso*.³ Nella prospettiva dell'editoria europea ci situiamo tuttavia dopo la Germania, perché la traduzione di Piotr Kochanowski per quasi due secoli è esistita esclusivamente nella forma manoscritta anche se, come dimostrano gli studi di Mieczysław Brahmer e di Roman Pollak,⁴ il poema era pronto per la stampa già due anni dopo la morte del traduttore, nel 1622 per cura dell'editore cracoviense Franciszek Cezary.⁵ La prima edizione a stampa dell'*Orlando* ha luogo soltanto alla fine del Settecento, a Cracovia nell'anno 1799, nella casa editrice di Jan Maj, che, a cura di Jacek Idzi Przybylski, dà alla luce i primi venticinque canti del poema.⁶ L'edizione viene preparata in base al manoscritto di un copista, revisore anonimo, che disponeva della versione del testo corretto e migliorato dallo stesso traduttore.⁷ L'anonimo correttore del testo è stato identificato con Jan Tęczyński, morto nel 1637, lo stesso dedicatario di *Goffredo*, che fu tradotto più tardi dell'*Orlando*, ma pubblicato prima.⁸

Per la traduzione dell'intera opera dell'Ariosto il lettore polacco deve aspettare fino all'anno 1905 quando, sempre a Cracovia, appare *Orland Szalony przekładania Piotra Kochanowskiego* a cura di Jan Czubek, con un'ampia introduzione critica del curatore.⁹

Il valore artistico, storico e culturale della geniale trasposizione kochanoviana del *Furioso* rimane oggetto di studi di eminenti critici e storici della letteratura polacchi, tesi a cogliere la presenza ariostesca nella poesia del romanticismo (R. Pollak), a confrontare le opere

-
- 3] L. ARIOSTO, *Orland Szalony przekładania Piotra Kochanowskiego*, a cura di J. CZUBEK, Kraków, Akademia Umiejętności, 1905. Su questa edizione cfr. R. POLLAK, *Miscellanea staropolskie*, "Archiwum Literackie", vol. VI, 1962, pp. 32-54.
- 4] M. BRAHMER, *La fortuna dell'Ariosto in Polonia*, "L'Italia che scrive", n. 10, 1933, p. 275; R. POLLAK, *Problematyka polskiego baroku*, in: *Zjazd Naukowy Polonistów*, Wrocław, Ossolineum, 1960, pp. 364-365.
- 5] Si indicano due circostanze particolari di quella mancata pubblicazione: quella legata ad una censura da parte del vescovo Marcin Szyszkowski pare meno convincente di quella legata alla morte del traduttore che non poté supervisionare l'impegnativo processo redazionale del libro. Cfr. P. BUCHWALD-PELCOWA, *Cenzura i walka z cenzurą w epoce baroku*, in: *Barok w Polsce i w Europie Środkowo-Wschodniej. Drogi przemian i osmozy kultur*, a cura di J. PELC, K. MROWCEWICZ, M. PREJS, Warszawa, 2000, pp. 169-170.
- 6] L. ARIOSTO, *Orland Szalony przekładania Piotra Kochanowskiego*, Kraków, Jan Maj, 1799.
- 7] J. CZUBEK, *Wstęp*, in: L. ARIOSTO, *Orland Szalony przekładania...*, cit., p. 23.
- 8] T. TASSO, *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona przekładania Piotra Kochanowskiego*, Kraków, Franciszek Cezary, 1618. Su questa edizione cfr. J. PIROŻYŃSKI, «*Gofred abo Jeruzalem wyzwolona przekładania Piotra Kochanowskiego*». *Z zagadek pierwodruku (1618)*, "Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej", 1970, p. 140.
- 9] J. CZUBEK, *Wstęp*, in: L. ARIOSTO, *Orland Szalony przekładania...*, cit., pp. 3-61.

dell'Ariosto con quelle di Torquato Tasso (R. Pollak, T. Ulewicz, J. Ślaski), ossia a presentare la fortuna dell'Ariosto in Polonia (M. Brahmer);¹⁰ in tal modo si osserva che la riflessione sulla ricezione polacca del *Furioso* parte specificamente dalla prospettiva slava e non si sofferma sulle globali strategie strutturali del traduttore.¹¹

Il nostro scopo è quello di indicare le alterazioni che Kochanowski apporta al testo dell'Ariosto, per concentrarci sugli interventi nella sequenza di ottave, metro conservato nella versione polacca che riporta però il verso originale in tridecasillabi a rime bacciate. La traduzione di Kochanowski *sensu stricto* non presenta la versione completa del poema ariostesco: vi mancano 115 ottave, numero, può darsi, poco rilevante considerando che il *Furioso* ha un totale di 4 842 ottave, in tutto 38.736 versi, divisi in quarantasei canti. Lo studio rivela che la prima parte del poema, fino al canto XXIV, rimane intatta e si può notare il primo intervento del traduttore a metà del poema, nel canto XXV, dove viene tolta un'ottava: è l'ottava 59. Seguono delle modifiche strutturali nella traduzione del canto XXXIII, dove mancano quattro ottave: la 2, la 26 e la 80, mentre le ottave 27 e 28 sono ridotte a una sola (ottava 25 della traduzione). In tal modo il lettore polacco invece di 128 strofe ne legge 124. Il canto XXXIV è tradotto per intero, invece nella traduzione del successivo canto XXXV manca l'ottava 9. Anche il canto XXXVI è tradotto per intero, invece nella traduzione di quello seguente, il XXXVII, mancano tre ottave: 22-23 e 114. I due canti successivi, il XXXVIII e il XXXIX, sono interi, invece nel canto XL manca una ottava, la 42. A partire da questo momento ogni canto kochanoviano è più breve dell'originale: nella traduzione del canto XLI mancano due ottave (2 e 65) e per di più i due ultimi versi della ottava 65 sono racchiusi nell'ottava 63; nel canto XLII mancano cinque ottave: sono eliminate le ottave 20-22, invece le coppie di ottave 32-33 e 75-76 sono "comprese", rispettivamente, in due singole che nella traduzione portano i numeri 29 e 71. Di seguito, nel canto XLIV

10] T. ULEWICZ, *Tradycje poetyckie Jana Kochanowskiego w twórczości Piotra*, in: *W kregu «Gofreda» i «Orlanda»*. Księga pamiątkowa sesji naukowej, a cura di S. PIGOŃ, Wrocław, Wydawnictwo PAN, 1970, p. 221; J. ŚLASKI, *Polski «Orland» i «Goffred» wobec włoskiego sporu o Ariosta i Tassa*, "Barok", n. 2, 1995, pp. 87-98.

11] Sul valore della traduzione polacca del poema di L. Ariosto cfr. J. ŻURAWSKA, *Il testo e il suo specchio: «Orlando Furioso» [Ludovico Ariosto] e «Orland szalony»*, "AION. Slavistica", vol. 1, 1993, pp. 231-249. Sulla strategia traduttiva di P. Kochanowski cfr. E. RANOCCHI, *Kilka uwag o strategiach translatorskich Piotra Kochanowskiego*, "Ruch Literacki", n. 4, 1998, pp. 555-564.

mancano tre strofe dell'originale: 17, 50 e 62, invece nel canto XIV ne mancano cinque, per cui le 117 ottave italiane sono ridotte alle 112 polacche. Nella trasposizione di questo canto il traduttore due volte ricorre alla strategia della compressione, racchiudendo due strofe originali in una strofa polacca: in tal modo la 65 e la 66 si racchiudono nella 64, invece la 100 e la 101 si riducono alla 96. Si omettono, inoltre, tre altre ottave: la 30, la 71 e l'88. L'ultimo canto del *Furioso*, che conta 140 ottave, è ridotto a 133 ottave, perché Kochanowski non traduce i versi delle seguenti stanze: 13-14, 50-51, 92 ed infine taglia anche la stanza nr 103.

A questo punto si possono fare tre osservazioni generali:

1. a partire dal canto XL, in cui manca l'ottava 42, ogni canto kochanoviano è più breve dell'originale;
2. la lacuna più grande si osserva nel canto XLIII, nel quale mancano ben ottantatré ottave: non sono tradotte cioè le strofe 64-144 e 173-174;
3. la terza osservazione riguarda la strategia di Kochanowski che prevede i tre seguenti tipi di intervento nella struttura dell'opera originale:
 - il taglio di una parte del testo,
 - la compressione del contenuto di due strofe originali in una strofa polacca,
 - lo spostamento dei versi di un'ottava in un'ottava più distante e non necessariamente in quella più vicina.

A quest'ultima tecnica di traduzione Kochanowski ricorre raramente, mentre il metodo di alterazione più frequente è, come abbiamo dimostrato, l'eliminazione di ottave. La strategia di taglio si riduce, in generale, alla rimozione di strofe singole del poema, con l'eccezione del canto XLIII che al lettore polacco viene proposto privo, giustamente, di ottanta strofe consecutive (64-144), una lacuna ben significativa.

Il canto originale è lunghissimo ed importante per intendere il passaggio dal *Furioso* delle avventure al poema epico-religioso della conversione di Ruggiero e del duello di Lipadusa. I primi due tempi sono novellistici, vi sono raccontate le storie del nappo e quella di Anselmo, Adonio e Argia, e in queste due novelle si trovano anche due "cronache", quelle di Ferrara e di Mantova, narrate per riempire di fantasie il tranquillo viaggio di Rinaldo che sta attraversando il fiume Po in barca. A questo punto si ritorna al *modus narrandi* dell'Ariosto che dà al suo poema un ordine ben saldo e definito regolandolo con

la raffinata tecnica dell'*entrelacement*. Ariosto ne fa un uso cosciente e congeniale e, anzi, nel complicato tessuto narrativo inserisce delle novelle raccontate da vari personaggi. L'inserimento di novelle come "racconto nel racconto" era una tecnica particolarmente cara ad Ariosto per il suo *Orlando*, perché permette una vera e propria "orchestrazione dei punti di vista nel racconto complessivo".¹² Nel poema si possono individuare quattordici novelle che si ripartiscono in una maniera equilibrata fra il quinto e il quarantatreesimo canto. Tali racconti, inseriti nella narrazione generale, hanno il compito di generare una pausa riflessiva, una sosta rispetto alle sequenze in funzione delle *fabulae* ed un'interruzione che permette di illustrare ed interpretare le sequenze a cui sono accostate.

Le novelle del *Furioso* (riportate sotto con i nomi dei protagonisti) sono distribuite e relazionate con il generale tessuto narrativo in modo seguente:

Ginevra (V 5-92) (VI 1-16), *entrelacement*,
 Olimpia (IX 22-94) (X 1-34) (XI 21-79), *entrelacement*,
 Norandino (XVII 23-68),
 Guidon (XX 10-95),
 Gabrina (XXI 13-69),
 Angelica e Medoro (XXIII 110-130),
 Ricciardetto e Fiordispina (XXV 25-70),
 Giocondo (XXVIII 1-75), novella autonoma,
 Cavaliere Guascone (XXXII 28-35),
 Rocca di Tristano (XXXII 83-94),
 Lidia (XXXIV 11-43),
 Marganorre (XXXVII 44-85),
 Ospite Cispadano (XLIII 11-46), novella autonoma,
 Adonio (XLIII 71-144), novella autonoma.

Osserviamo che nel tessuto novellistico ariostesco la maggior parte delle novelle dipende dalla trama generale: le prime sono raccontate con l'uso dell'*entrelacement* (Ginevra e Olimpia), ma ci sono anche tre casi in cui l'autonomia della novella in rapporto alla trama generale è quasi intera. Questi casi sono: Giocondo (XXVIII 1-75), l'Ospite Cispadano (XLIII 11-46) e Adonio (XLIII 71-144). Questi tre racconti indipendenti, e cioè facili da togliere in una versione riproduttiva,

12] A. IZZO, *Racconti*, in: *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di A. IZZO, Roma, Carocci, 2016, p. 375.

hanno due destinatari: Rodomonte e Rinaldo. A Rodomonte viene raccontata la prima novella (la racconta l'oste d'Arli), la seconda è narrata dall'Ospite Cispadano a Rinaldo, mentre la novella di Adonio viene raccontata da un nocchiero, sempre a Rinaldo.

Tematicamente, queste novelle sono perfettamente inserite nel contesto: sono collegate tra loro, poiché fanno parte di una riflessione sulla fedeltà e l'infedeltà maschile e femminile nell'amore. La loro autonomia le rende diverse dalle altre e questa differenza è sottolineata con insistenza dallo stesso Ariosto, così che esse appaiono come l'eccezione che conferma la regola:

Lasciate questo canto, che, senza esso
 può star l'istoria mia, e non sarà men chiara.
 (*Orlando Furioso* XXVIII II, 1-2)

Diventa chiaro che tale omissione non nuocerà alla comprensione dell'insieme. Il poeta non può dire la stessa cosa per le altre novelle che dipendono dai contesti in cui sono intercalati.

A questo punto si osserva che Kochanowski trova nel canto quarantatreesimo due novelle autonome che sono interconnesse, e ne traduce una sola, quella del nappo, ossia dell'Ospite Cispadano (XLIII 11-46), saltando invece la novella seguente che è l'ultima del poema. Possiamo, dunque, domandarci, perché abbia deciso di omettere proprio la novella di Adonio e Argia, e non un'altra? Segue, poi, la domanda: cosa "perde" il lettore della versione polacca del *Furioso* in conseguenza di questa omissione?

Tali racconti nell'*Orlando* hanno con la vicenda generale un rapporto simile a quello che le novelle del *Decameron* di Boccaccio hanno con la cornice. Qui il ruolo della cornice è rivestito dal contesto stesso di cavalleria che non deve figurarsi, tuttavia, come evasione dalla realtà della vita. Anzi, proprio attraverso la finzione romanzesca Ariosto si avvicina ai grandi problemi della sua epoca, con un'attenta riflessione etica sull'uomo, sulla storia e anche su se stesso.¹³

Piotr Kochanowski, tagliando la novella del giudice Anselmo, Adonio e Argia non presenta i temi voluti dall'autore nella stessa sorta di trittico novellistico e non rispetta il progetto dell'Ariosto che nel suo testo inserisce proprio tre, e non due, novelle sull'infedeltà e sulla

13] R. BRUSCAGLI, *La novella e il romanzo. Apogeo e declino del Rinascimento*, in: *Storia della Letteratura Italiana* a cura di E. MALATO, vol. IV, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 841-842.

gelosia. Infatti, la mancante novella del canto quarantatreesimo vede come protagonista il gelosissimo giudice Anselmo, della cui moglie, Argia, si innamora Adonio, un gentil cavaliere di Mantova. Il giovane, nel tentativo di fare la corte alla moglie di Anselmo, disperde i suoi beni e da quel momento diventa “pellegrino”: si allontana dalla città e durante il suo viaggio incontra un contadino che sta per uccidere una serpe:

che dentro a quel macchione
veduto avea una serpe molto antica,
di che più lunga e grossa a' giorni suoi
non vide, né credea mai veder poi.

(*Orlando Furioso* LXXVIII 5-8)

Il cavaliere, che proveniva da una stirpe che nello stemma aveva il serpente, impedisce di uccidere l'animale che è simbolo della propria casata:

Sempre solea le serpi favorire;
che per insegna il sangue suo le porta
in memoria ch'uscì sua prima gente
de' denti seminati di serpente.

(*Orlando Furioso* LXXIX 5-8)

Sette anni dopo, ritornato a Mantova, scopre che dietro alle sembianze di rettile si nascondeva la fata Manto, che ora intende pagare il debito per esser stata salvata. L'episodio in cui Adonio salva la serpe dalla morte (XLIII 77-80) è carico di riferimenti intra- ed extra testuali e ci riporta a vari campi culturali: quello dei miti indo-europei che parlano di fate e giovani donne che si nascondono sotto spoglie di rettili,¹⁴ quello delle leggende sulla fondazione della città di Mantova e, infine, quello dell'arte delle imprese.

Il serpente che diventa protagonista della scena è legato all'immagine del “serpe ascoso” che “è infatti la prima similitudine dell'*Orlando furioso*, collocata nel microcosmo testuale del primo canto [...]

14] Il modo di trasformazione della donna in serpente è presente anche nella lirica ariostesca, come dimostra l'attribuzione delle stesse proprietà di Manto a Medea in un episodio dei *Cinque canti*: “E ne l'antiqua selva, fra la torma / de li demoni suoi tornò a celarsi, / dove ogni ottavo di sua bella forma / in bruttissima serpe avea a mutarsi” (II 17).

(I xi, 5-7) [...]. La stessa immagine accompagnerà l'ultimo degli indizi che portano Orlando alla follia [...] (XXIII cxxiii, 5-8)".¹⁵

Ariosto era cosciente del grande potere dell'immagine, soprattutto della sua interazione con la parola, di cui un segnale evidente è la moda rinascimentale dell'impresistica, diffusa all'epoca con le opere di Giovio.¹⁶ Una prima prova di questa sensibilità è l'*editio princeps* del 1516, in quaranta canti che "presenta al colophon la celebre xilografia raffigurante uno sciame d'api fatte fuggire da un tronco con il fumo, accompagnata dal motto «Pro bono malum», il male in cambio del bene o il male a vantaggio del bene, il fumo nero invece del dolce miele".¹⁷ Il motto è presente in tutte e tre le edizioni italiane del *Furioso* pubblicate durante la vita del poeta, sia nell'edizione del 1516, sia in quella del 1521, sia in quella definitiva del 1532. Nella prima edizione il motto si trova a carta 2v. ed è presente tra i quattro angoli di una cornice lineare in cui è ripetuta otto volte l'immagine di una mazza e di una scure avvolti da una serpe e lo sciame che fugge da un ceppo di albero sotto cui c'è il fuoco.

Ciò che spinge Adonio a salvare la serpe dalla morte, non è tanto la pietà che prova per il rettile, quanto l'orgoglio per l'appartenenza ad una potente stirpe mantovana. Il cavaliere presenta a Rinaldo la sua tipologia genealogica in una specie di introduzione alla storia della maga Manto; si tratta di una premessa storico-spaziale, necessaria ad Ariosto per poter inserire in questa zona del poema l'episodio della fata considerata la mitica fondatrice della città di Mantova. L'Ariosto segue la tradizione virgiliana e rievoca una leggenda che godeva di

15] S. STROPPA, *L'ira di Orlando. «Orlando furioso» XLI 95-XLII 10*, "Per Leggere", n. 11, 2006, p. 55.

16] Sull'impresa ariostesca cfr. M. BEER, *Romanzi di cavalleria*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 161-167; R. CESERANI, *L'impresa delle api e dei serpenti*, "Modern Language Notes", n. 103/1, 1998, pp. 172-186; M. SANTORO, *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, pp. 317-320; A. CASADEI, *Il «Pro Bono Malum» ariostesco e la Bibbia*, "Giornale storico della letteratura italiana", n. 173, 1996, pp. 566-568; IDEM, *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 149-151; G. MASI, *I segni dell'ingratitude. Ascendenze classiche e medioevali delle imprese ariostesche nel «Furioso»*, "Albertiana", n. 5, 2002, pp. 141-164; L. SPAGNOLO, *VARIANTISTICA ED ECDOTICA DELL'«ORLANDO FURIOSO»*, "Tipofilologia", n. 1, 2008, pp. 61-87. Per le xilografie cfr. C. FAHY, *L'«Orlando furioso» del 1532. Profilo di un'edizione*, Milano, Vita e pensiero, 1989, pp. 111-118. Sulla presenza di figure serpentine nel *Furioso* cfr. F. BRANCATI, *«In serpente scorza»: presenze serpentine nell'«Orlando furioso»*, "Carte romanze", n. 4/2, 2016, pp. 175-205.

17] S. MODANO, *La ricezione dell'Ariosto "visualizzato" tra letteratura delle immagini e filosofia morale*, dottorato di ricerca, Université de Lorraine-Università per Stranieri di Perugia, 2017, p. 23.

ampia circolazione nel Cinquecento, secondo cui la città fu fondata da Ocno, figlio di Manto (XIII LIX, 7-8), dopo che questa ebbe abbandonato Tebe caduta sotto il dominio di Creonte.¹⁸

I contesti serpentini su cui ci siamo finora soffermati sono, certamente, subordinati ai temi portanti della storia che narra del tradimento, dell'avidità della ricchezza e della gelosia, viltà che sono in grado di far regredire l'uomo a uno stato bestiale, nel mondo in cui è il denaro a dar valore alla vita. Nella novella del dottor Anselmo il negromante predice al marito il tradimento della moglie:

non da bellezza né da pieghi indotta,
 ma da guadagno e da prezzo corrotta.
 (*Orlando Furioso* XLIII LXXXVIII, 7-8)

La novella ommessa da Kochanowski parla anche delle donne che soffrono per i contratti matrimoniali e sono "comprate" con il denaro. Così il dottor Anselmo che

Con premio ottenne una matrona bella,
 e n'ebbe di nascosto una cittella.
 (*Orlando Furioso* XLIII XIII, 7-8)

la chiude in un palazzo:

per vietar che simil la figliuola
 alla matre non sia, che per mercede
 vendé sua castità che valea sola
 più che quanto oro al mondo si possiede,
 fuor del commercio popular la invola.
 (*Orlando Furioso* XLIII XIII, 1-5)

Per concludere, osserviamo gli effetti del racconto sul suo destinatario indiretto, Rinaldo. La storia gli è raccontata, perché possa diventare più forte mediante le scelte. L'eroe la ascolta, ma di fronte ai

18] Il fenomeno è stato esaminato da Brancati che osserva: "nel XLIII del *Furioso*, Ariosto combina il mito d'ascendenza classica delle origini della città di Mantova con un motivo invece di sicura provenienza romanza, presente, sotto diverse vesti, in un cospicuo *corpus* di testi a vario modo connessi al ciclo arturiano" (F. BRANCATI, «*In serpentine scorza*»..., cit., p. 175). Apprezzando la qualità dell'intervento ariostesco, Brancati punta l'attenzione sulla "funzione del mito di Manto all'interno dell'intreccio operante tra le due metanarrazioni offerte dalle storie del nappo d'oro e di Adonio con il complessivo contesto narrativo, che vede Rinaldo attraversare prima la foresta delle Ardenne e poi il Po e Mantova" (*ibidem*, p. 195).

temi dell'infedeltà e dell'avarizia che, nel racconto, vincono sull'amore, grazie al buon senso acquisito reagisce in modo stoico e mostra di aver inteso la lezione: "ognuno è libero di scegliere chi vuole e cosa vuole fare, [poiché] non ci sono norme precostituite che regolano le passioni umane."¹⁹ Il suo comportamento rimane in linea con la volontà di preferire il dubbio alla verità dei fatti di chi si mostra rafforzato dalla consapevolezza di aver fatto la scelta giusta. Rinaldo non ha più nulla da imparare o da mettere in pratica dall'ascolto di questa novella, e l'unica cosa che gli rimane da fare, avendo già appreso gli insegnamenti, è sorridere. Il riso del cavaliere di Montalbano che chiude l'ultima novella dell'Ariosto (XLIII 144), "rimane uno dei più grandi insegnamenti" ed uno dei più evidenti segni di modernità che il poeta ci ha lasciato.²⁰

Il lettore della versione polacca del poema non si accorge della mancanza della novella del giudice Anselmo, Adonio e Argia, e ciò per una destrissima scelta che fa il traduttore decidendo di saltare un testo quasi indipendente nella complessa struttura dell'originale. Tuttavia rimaniamo privi di un bel racconto di stampo boccaccesco, ricco di riferimenti extra- e intratestuali che Ariosto incastra in una storia sulla natura umana, richiamandosi all'eredità antica, proiettata attraverso uno studio dei vizi e valori della società contemporanea. Rimane da ammirare la geniale consapevolezza e la capacità di Piotr Kochanowski, che riproduce il fantasioso mondo ariostesco per avvicinarci tutto l'arcipelago di passioni e dei valori umani, forse già estinti, ma per sempre universali.

19] L. FERRARO, *Gli effetti del racconto sui personaggi del «Furioso»: l'azione e il pharmakon*, "Levia Gravia", n. 15-16 (2013-2014), 2014, p. 136.

20] *Ibidem*, p. 135, 138.

SUMMARY

REMARKS ON THE POLISH TRANSLATION
OF THE ORLANDO FURIOSO
BY PIOTR KOCHANOWSKI (1566-1620)

The Polish translation of Orlando Furioso was ready for printing in 1622, two years after the death of the translator and interpreter, Piotr Kochanowski. However, the first edition of Ariosto's poem appeared in 1799 in Cracow, when Jan's Maj Publishing House published twenty-five songs of this poem. For the translation of the entire work of Ariosto, Polish readers had to wait until 1905, when Jan Czubek published Orland Szalony przekładania Piotra Kochanowskiego (Piotr Kochanowski's translation of The Frenzy of Orlando). While the translation of the first part of the poem, up to Canto XXIV, conforms to the original, from Canto XXV onward significant structural changes were made in relation to the Ariosto's text. This article aims to present the translation strategy of Kochanowski, where the author modifies the original composition by removing or changing the arrangement of single parts of the work. This is especially true for Canto XLIII, where 80 stanzas (64-144) – representing a novel, a story independent of the whole – are omitted in the translation. In this way Kochanowski changes the structural picture of the poem, in which Ariosto originally posted fourteen novels, perfectly integrated between songs V and XLIII.

EXTRA SPHERAM?
ON THE PLACE OF DIGRESSION
IN THE STRUCTURE OF *WOJNA CHOCIMSKA*
BY WACŁAW POTOCKI

«**W**ojna chocimska» Potockiego a «Goffred» Tassa w przekładzie Kochanowskiego («*The Chocim War*» and Tasso's «*Goffred*» in Kochanowski's translation) – Roman Pollak's well-known paper, where he elucidates the similarities between *Gerusalemme liberata* and *Wojna chocimska*, celebrates the poetic mastery which gave birth to a masterpiece of Italian epic. On the other hand, there is a hint of sadness in the paper owing to the fact that early modern Polish heroic poetry was unresponsive to the subtleties of *Goffred*'s "meticulous web of love episodes," or Ariosto's *Orlando furioso* and its "lace-like structure".² It is widely known that the romance invention of intertwining war and love was not attractive to the Sarmatian imagination, and attempts to update it – even for such a skilled writer as the anonymous author of *Oblężenie Jasnej Góry Częstochowskiej* (*The Siege of Jasna Góra*), which was a continuation of Tasso's concept

1] The John Paul II Catholic University of Lublin.

ORCID iD: 0000-0002-4365-2864

2] Cf R. POLLAK, "Wojna chocimska" Potockiego a „Goffred” Tassa w przekładzie Kochanowskiego, "Biblioteka Warszawska", 1910, p. 469.

of historical and romance inventions³ – were not successful. Before delving into the problem of *Wojna chocimska* (not lace-like and completely devoid of romantic episodes), one has to remember that, according to Tasso, the romantic component in heroic poetry was a means to add diversity – the quality enabling the poem to attain a specific purpose – to make the reader experience wholesome admiration.⁴ According to Italian writers, diversity, which in Tasso's opinion, does not contradict poetry's principle of unity, is found, "as in a little world," by the reader who would follow "mustering armies, land and sea battles, [...] heavenly and hellish assemblies, [...] discord, wanderings, adventures, enchantments, cruelty, boldness, courtesy, kindness, and love".⁵ The example of *Wojna chocimska* shows how Polish writers viewed the ability to achieve poetic *varietas* in a heroic work: annalistic and rhetorical qualities were dominant; there was no room for romance vicissitudes. For Waclaw Potocki, digressive narration is the tool to build a multimodal, historical plot.

Theoreticians of the 16th and 17th centuries, thanks to the medieval approach to the reading of Virgil's *Aeneid*, had inherited the idea of epic poetry: one would look for elements of arts and sciences there – and one could find them.⁶ Heroic poetry was realised in two ways: it was either the "sum of direct knowledge" (*encyclopaedia directa fabulae*) or the "sum of knowledge transferred indirectly" (*encyclopaedia obliqua fabula*⁷).

Epic poems were open to the spectrum of allegorical meanings, so the presence of romance fiction – which was permeated with the marvels of fantastic plotlines – made the reception of *encyclopaedia obliqua* easier. However, in historical narratives, which lacked epic fantasy – as in the case of *Wojna chocimska* – the focus was more on knowledge that

3] For the evolution of the concept of romance in the early modern history of literary criticism, see CH. S. LEE, *The Meanings of Romance: Rethinking Early Modern Fiction*, "Modern Philology" 2014, vol. 112, no. 2, pp. 287-311. For the meaning of this concept in the language of Potocki's poetry, see K. SZUWALSKI, "Historia" i "romans" jako terminy genologiczne w świadomości literackiej Wacława Potockiego, "Pamiętnik Literacki", vol. 67/4, 1976, pp. 199-211.

4] Cf. T. TASSO, *Traktat o poemacie heroicznym*, transl. T. DOBRZYŃSKA, in: *Poetyka okresu renesansu. Antologia*, ed. E. SARNOWSKA-TEMERIUŚ, Wrocław, Ossolineum, 1982, p. 454; IDEM, *Discourses on the Art of Poetry*, in: L. F. RHU, *The Genesis of Tasso's Narrative Theory. English Translations of the Early Poetics and a Comparative Study of Their Significance*, Detroit, Wayne State UP, 1993, pp. 121, 129-131.

5] T. TASSO, *Traktat...*, cit., p. 131.

6] Cf. M. K. SARBIEWSKI, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, transl. M. PLEZIA, ed. S. SKIMINA, Wrocław, Ossolineum, 1954, p. 174.

7] Cf. *ibidem*, pp. 174-208.

was directly represented in the text. This was not, of course, knowledge concerning army engineering and strategy, law, or astronomy; on the contrary, it was about God and man and the world. It was about the knowledge that binds the elements of represented universe of *heroicum* – just as allegorical interpretation binds and orders a plot in which military activity is enriched by love and romantic vicissitudes.

Digressions in Potocki's poem – subjected to scholarly critique for artistic weakness and its lengthy, meandering narration⁸ – belong to the domain of knowledge that integrates, on a religious or philosophical level, the meaning of history of Polish-Turkish fighting in Chocim. From the point of view of plot development, these long and reflective excursions, which are like roadsides for the narrative, often replace in a specific manner (one could almost say “Sarmatian”), the romance adventures of *Gerusalemme liberata* characters. Although the rhetorical qualities of discursive digressions in *Wojna chocimska* are nothing like the poetic qualities that permeate the romance sequences of Tasso, both phenomena serve to divert the reader's attention from the main plot.

Wojna chocimska, an example of the baroque model of Sarmatian *heroicum*, contains digressions which have various functions. Not only do they bring to the reader's notice an important message Potocki wished to express about the victory in Chocim, but they also support the reader's attention, by freeing it from the necessity of following meticulous war reports and by softening the epic narration with the addition of lyrical elements. There is method in the recurring abandonment of the main plot of *Wojna chocimska*: the whole poem is opened up to allow space for moral teaching – mostly strongly connected to the heroic domain.

Potocki constructs his historical narrative in a rhetorical fashion, as though it were a mental space which the reader travels through. That reader stumbles upon meaningful “places” (*loci*) that resemble windows introducing the story to the ideas that govern the theatre of war. These “windows” occur much more frequently than the author's comments in the margins (i.e. the word *digression* or its abbreviation – a sign of the presence of discourse) would suggest. Actually, it is not easy to enumerate these discourses: sometimes where one ends another begins; one sometimes follows another without any indication of the change. Though different from one another, these discourses are connected through the related topics that each of them develops. Only when one sees these

8] Cf. C. BACKVIS, *Panorama poezji polskiej okresu baroku*, ed. A. NOWICKA-JEŻOWA, R. KRZYWY, vol. 2, Warszawa, Optima IG, 2003, p. 184-185, 243.

connections can one treat them as integral parts of what is essentially the same reflection. Sometimes the narrator's thought – though it is, technically speaking, a digression – is so intricately interwoven into the plot that its digressional quality is barely noticeable. It must be reiterated that *Wojna chocimska*'s narrator starts talking about the war with Turks from line 329. So the reader, having read almost one third of the first part of the work, no longer has any doubt as to whether the epic and the discursive aspects are of equal importance from a structural perspective. The unique qualities of that initial digression, which delays the start of the main story so greatly, mean that it is hard to pinpoint which part of the text can be said to be the epic plotline's essential opening. It becomes even harder when the poet is, with his rhetorical vigour, about to introduce Polish Bellona to the Sarmatian stage (cf. I 269-270); he also calls upon people to make room for great heroes so that they can gather on Polish soil (I 273-274). In the very next line, he halts the gathering to ask his audience for a positive reception of the poem; nevertheless, he feels the obligation to celebrate the deeds of the noble Sobieski house (275-328). In effect, as mentioned above, the story about the victory in Chocim begins at line 329. However, one comes across another digression – 20 lines long – only after about 50 lines of historical narrative (375). That in turn is followed by 30 lines (395-423) about the history of the conflict between “valiant Poles and puffed up Turks” (I 414). Hating monotony, as he does, the author – together with the reader (who really has no other choice but to follow him in this) – chooses to extoll (I 425-438) the virtues of king Sigismund III Vasa and his son, Ladislaus IV Vasa.

Besides the introductory part of *Wojna chocimska*, there are 32 or 33 digressions in the work which turn the reader's attention away from the main Polish-Turkish conflict.⁹ The difference in number here comes from the question of how the reader interprets the almost 100-line (235-320) rumination from part IV – it could be treated as two separate discourses. All the digressions are different in nature: they are of different lengths and themes. However, most of them exhibit a high didactic level on the part of the author's persona.¹⁰ The shortest digression consists of six lines; the longest are over one hundred lines long. The narrator observes nature and the seasons, contemplates moral

9] Marian Kaczmarek gives an incomplete number (17 entries) in his *Sarmacka perspektywa sławy. Nad „Wojną chocimską” Wacława Potockiego*, Wrocław, Ossolineum, 1982, p. 64, note 19.

10] For more information on the narrator's didactics in *Wojna chocimska*, see: L. SZCZERBICKA-ŚLĘK, *W kregu Klio i Kalliope. Staropolska epika historyczna*, Wrocław, PAN-IBL, 1973.

or religious matters, includes historical and panegyric excursions and comments on the social affairs of the time, repeating with pleasure old classical *topoi*, often being sarcastic or critical at the same time. He ponders the concept of agreement between people and how rare and difficult it is to achieve (I, 371-394); praises courage of the Vase dynasty (I 423-436); he ruminates on the fact that death rules over people's lives (I 597-604); comments in a snarky manner on how young, inexperienced rulers have to rely on their false advisors, court minions and favourites, and he accuses rulers of being under the influence of sycophants (I 611-636); he also regrets that the youth lack both the virtues of the good soldier and the good citizen (II 493-570; IV 259-320); describes the benefits of winter (II 685-716), spring (III 45-58) and autumn (IV 1-20), marvels at the change of seasons (III 145-166) and how Earth is moving (IX 337-344); he is amazed by people's skills in crafts, despite man's inherent opposition to getting wiser with time (III 325-376); he ruminates on hope and fortune (III 505-540); mentions conflict between the Commonwealth and its Eastern neighbour (III 754-806); reminds the reader of the source of real fame and how his contemporaries do not remember about it (III 977-1120); he accuses his compatriots false nobility, and many of them are accused of not loving their country (III 1261-1290); he illustrates cowardice and courage's paradoxes and praises the valour of the old-Polish nobility (III 1455-1460; IX 821-826; IV 763-768); he looks down on culinary abundance (lines 235-258); shows how people's plans are futile (V 141-148) and warns about life's ephemerality (V 581-588); he reminds how the world is closely looking at the Turkish march towards Poland (VII 402-424); ruminates on death and how it is inevitable (VII 1135-1143); he pictures life as a dream and death as awakening (IX 285-326); comparing it to different modes of living, he praises the advantages of living in the countryside so as to finally state that everything on Earth is a dream (IX 389-512); he contends that while virtue is timeless, fame is ephemeral (IX 529-554). Finally, the narrator composes a panegyric on king Michał Korybut Wiśniowiecki (X 1075-1142) and ends his elaborate poem with a great prayer of thanksgiving (IX 1241-1290). The last item – similarly to the “digressive” introduction – should not be classified as digressive, for the epic plot had been resolved before the beginning of the *eucharisticon*, which turns out to be a closing touch and in parallel to the invocation.

The list above, largely because of its length and the need for a complete topic-oriented overview of discursive parts of the poem,

has not been hitherto included in the literature on the subject. If we were to add up the number of lines of the text which constitute interpolations (excepting the introduction and the final prayer!), the result would be over a thousand – as large in volume as one of the ten parts into which Potocki divided his work. This kind of abundance may confuse the reader: he or she can get lost due to the sheer number of ideas brought up in the work. But after adding to them the reflections from the initial part of the text, together with the thanksgiving part, the “digressions” in *Wojna chocimska* seem to constitute a synthesis of the main mythologems of Sarmatian culture, along with its *ethos* and principal moral values. Both the strong didactic flavour of these excursions and the serious critical attitude of the narrator prevent this identity-reflection from being a mere naïve repetition. Lyrical as they may be, the digressions are for the most part characterised by the rhetoric of caution; while halting the historical narrative, they do direct the reader’s attention towards the work’s deeper meanings. Looking at the now-famous rhetorical proliferation in Potocki’s work in this aspect, one sees that the “detours” of the poem about the victory over Turks turn out to comprise the main plotline of the story.

Potocki may be the only writer to open an epic poem with a declaration to postpone the telling of the story in favour of fulfilling his duty before God, who is the force behind the victory. This initial halting of the main plotline makes it possible for the reader to assess the type of narration that will be dominant. Here I am referring to the invocation, which is a sixteen-line rhetorical period, marked by its inversed syntax. The invocation is equipped with something typical of Potocki’s writing: a syntactic tendency to equip a sentence with as much content as allowed by a given grammatical structure. The inner joints of those huge sentences – in which the narrator tries to envelop the whole of reality – are subjected to intense tension:

Wprzód niżli sarmackiego Marsa krwawe dzieje
 Potomnym wiekom Muza na papier wyleje,
 Niż durnego Turczyzna propozyt szkarady
 Pisać pocznę w pamiętne Polakom przykłady
 (Który z nimi zuchwale mir zrzuciwszy stary,
 Chciał ich przykryć haraczem z Węgry i z Bułgary),
 Boże!, którego nieba, ziemie, morza chwałą,
 Co tak mdłym piórem jako władniesz groźną stałą,
 Co się mścisz nad ostatnim tego domu węglem,
 Gdzie kto usy przysięga sercem nieprzysięgłem –

Ciebie proszę, abyś to, co ku twojej wdzięce
 W tym królestwie śmiertelne chcą wspominać ręce,
 Szcześnie raczył.

(I 1-13)¹¹

This excerpt – the poem’s *incipit* – not only informs the reader about the stylistic quality of Potocki’s narration and digression; it also provides a key for identification of the text’s underlying message. Equally important to what one finds in the text is what cannot be found there. Contrary to what one might expect from a standard epic poem, one does not find a single word about a hero – someone whose great deeds are to be praised in the epic work. Indeed, the theory of poetry has always considered the heroic deeds of man to be a proper subject of epic imitation, for, as has been acknowledged since antiquity, the union of wisdom and courage – a union that struggles for the greater good – has been the most worthy manifestation of human greatness. However, the absence of even a hint of hero-praising in the invocation of *Wojna chocimska* is not the result of any deficiencies in Potocki’s poetic craft. It appears, rather, to be a sign of a change which he would like to introduce to thought on the classic model of heroism.¹² The author shows the “Sarmatian Mars’s bloody deeds” to be the work of God rather than man, making the former responsible for the Polish victory over Ottoman power. This idea is captured by the thanksgiving prayer which ends *Wojna chocimska*:

Tobie, tobie, monarcho szerokiego świata,
 Acz ci cię żadna potkać nie może odpłata
 Za twoje dobrodziejstwa, którymi (przez spary
 Na nasze patrząc grzechy) krom końca – krom miary
 Swoje raczysz stworzenie: mostem przed bogatém

11] “Before my muse commits the bloody deeds of Sarmatian Mars to paper, before I – for Poles to remember – start to recount what the conceited Turks were planning (and how, just like the Hungarians and Bulgars, they tried to impose a ransom on Poland, having broken the old peace treaty) – God, praised by the heavens, seas and Earth, He who commands dangerous steel as well as weak pen, He who takes vengeance on the ruins of the house in which false promises are made – I ask You to look favourably upon a quest that, for Your glory in this kingdom, this mortal hand would undertake”. All excerpts from *Wojna chocimska* come from: W. POTOCKI, *Wojna chocimska*, ed. A. BRÜCKNER, Wrocław, Ossolineum, 2003. The excerpts’ locations – together with lines and the part’s number – are in the paper.

12] For information on the new concept of Christian heroism, embodied by the Suffering Servant – an ideal realised by Christ, the hero of biblical epic, see J. M. STEADMAN, *The “Suffering Servant” and Milton’s Heroic Norm*, “The Harvard Theological Review”, no. 54/, 1961, pp. 29-43.

Posławszy ciała nasze twoim majestatem,
 Niesiemy hołd powinny i wieczne trybuty,
 Pełne usta twej chwały i serce pokuty.
 [...]
 Twoja to wiktoryja, twój fest, twoje dziwy,
 Że Turczyn, który samym strachem końskiej grzywy
 Wielkie kruszył fortece i narody gładził,
 Pierwszy raz, jako kosa o kamień, zawadził
 O szczyptę twoich ludzi, których wzgardził przodem
 I zamierzać nad nimi śmiał zwycięstwo głodem;
 Aleć poszedł do swego syty wstydu progu.
 Tyś mu na durnym czele wspanak nakrzywił rogu
 I kiedy nim miasto nas na swych pogan sroże,
 I z głową mu pospołu strącili poroże
 I zginął, sromotnie się z swym minąwszy celem.
 [...]
 Twojej to, twojej dzieło wszechmogącej ręki,
 Za co-ć wszyscy pokorne oddajemy dzięki.
 Ofiarę-ć na czystych serc kładziemy ognisko,
 Żeśmy na łup poganom, na urągowisko
 Pokrytym przyjaciołom i naszym sąsiadom
 Nie przyszli; wszak-eś serca człowiczego wiadom!

(X 1241-1248, 1251-1261, 1275-1280)¹³

Not a subject of epic imitation, divine action – according to early modern theories of epic – can only accompany the agent's actions. Although those actions go beyond what is humanly possible,¹⁴ they are not divine. Human beings (and not supernatural agents), troubled by their own vices and real-life vicissitudes, are the main actors in the theatre of war; further, they are portrayed as individuals as well – especially hetman Chodkiewicz, who tries to overcome his old age.

13] "Like a bridge lying before Your majesty, we bring to You, King of the world, our tribute for all the good we have received, for which we will never be able to repay You, which you generously bestow upon Your creatures, regardless of their sins: with mouths full of Your praise and hearts of contrition. [...] It is Your victory, Your festival; Your miracles [made] the Turk – whose mounted forces caused dread so terrible great fortresses fell and whole nations perished – submit to a handful of Your people, the Turk who had scorned us and tried to conquer by starving us out; but he had to go back to his home dressed in shame. You reversed the horns, which were pointing up on their conceited foreheads; when he wanted to attack us, he struck his own, pagan people, who then struck down those horns along with his head; killing him in shame. All that, for which we humbly thank You, was done by Your hand. This offering, burnt on the fire of our pure hearts, we give to You that we were not overcome by pagans, nor did we become the mockery of our neighbours and false friends; the Human heart is not a mystery to You!".

14] Cf. M. K. SARBIEWSKI, *O poezji...*, cit., p. 27.

However, as mentioned above, the suggestions which aid the reader in discovering the whole meaning that integrates both the epic and the discursive dimensions of the poem and its rhetorics of praise, mockery, dissuasion, and disapproval, can be found *extra spheram* – beyond the theatre of war. The indications have scattered across various places, however, they have been put together and explained in both the prayers which frame the text.

It would be naïve to think that the only intended message of *Wojna chocimska* was to prove the greatness of the “old Sarmatians”. The message might also be – like the action of an inverted mirror – to draw attention to the moral corruption of the younger generations so as to encourage them to improve in that department. Though Potocki likes to repeat the widely-known *topoi* of the noble moral teaching following ancient masters, his repetitions include the critical modes of it as well. He performs his *moralisatio* in a manner that leaves the reader no doubt: the moral ability of man, no matter how distant the epoch he lives in, remains intact, i.e. as immutably weak as in his own times. One of many examples of the narrator’s belief about humanity’s inherent spiritual weakness can be found in part III of the poem. The starting point of the vast digression (III 325-376) on the human ability to unveil nature’s secrets and thereby submit nature to our will (through human craft) is about the building of a bridge on the Dniester River – how hetman Chodkiewicz’s engineers were able to “tame” the river. The narrator’s thoughts, seemingly full of pride in man’s ability to rule the forces of nature, is followed by astonishment – astonishment at the unchanging moral stagnation of men – “the [so-called] masters of nature” – and their inability to control even themselves.

This sobering realisation – which applies to “old Sarmatians” as well – permeates the whole story of victory in Chocim. The narrator states that it was not great discipline, nor extreme courage, that helped the Commonwealth defeat Turks. The source of the victory – as the invocation, elaborate introduction and thanksgiving prayer all show – stems from the way the biblical paradigm and their own contemporary history came into alignment. According to the Bible, the stronger has to make way for the weaker. As in folktales, the weaker has the favour of the One who “commands millions with one word” (cf. IV 631-632). The Commonwealth is portrayed in Potocki’s poem as a nation in possession of divine heritage, and finding itself under the protection of God who is ready to crush – with the hands of the meek – conceited

plans (cf. I 13-30). The nation, of course, is not free of sins, and the author enumerates those sins thoroughly (cf. VIII 44-45). It takes about fifty lines (cf. I 31-54, 187-218) to complete a list of trespasses that have been committed since the exile of the first people. That abundance in Potocki's writing is not necessarily proof of his inability to control his rhetorical overflow but may in fact indicate how important it is for him to conjure up a faithful image representing the real moral capabilities of peoples – including “old Sarmatians” – from different epochs. In the last hymn, the people who have been saved bring their repenting hearts as a pleasant offer to God (cf. X 1247-1248). This note of deliverance completes the topic of moral corruption which has been flowing and meandering throughout the work.

(translated by Adam Mąka)

SUMMARY

EXTRA SPHERAM? ON THE PLACE OF DIGRESSION IN THE STRUCTURE OF WOJNA CHOCIMSKA BY WACŁAW POTOCKI

The article refers to Waclaw Potocki's epic poem Transakcyjja wojny chocimskiej (or Wojna chocimska, in brief) which concentrates on the course of the war waged between the Polish Commonwealth and Turkey in 1621. My article discusses the issue of the digressive structure of the poem and the strong narrator's tendency to multiply his rhetorical digressions parallel to the main historical plot. These digressions in Wojna chocimska seem to constitute a synthesis of the main mythologems of Sarmatian culture, along with its ethos and principal moral values. These excursions are highly didactic and also exhibit the serious critical attitude of the narrator, so this identity-reflection does not become mere naïve repetition. I argue that digressions in Potocki's work serve not only as a means to achieve varietas in Wojna chocimska, but also to integrate – on a religious/philosophical level – the deep meaning of the history of the Polish-Turkish conflict in Chocim. Looking at the rhetorical proliferation in Potocki's poem from this perspective, one could see that the “detours” of the plot turn out to be the main focus of the story.

CANTANDO L'ARME PIETOSE.
DALLA *GERUSALEMME LIBERATA*
ALLA *SOBIESCIADE*

Wespazjan (Vespasiano) Kochowski, poeta e storico polacco vissuto nella seconda metà del XVII secolo, nella postfazione al lettore con la quale chiude il poema epico dedicato alla sconfitta dei Turchi nel 1683 a Vienna, afferma che durante il regno di Giovanni III Sobieski: “*reviviscunt saecula*” di Goffredo di Buglione, e di ciò rende grazie a Dio.² Partecipante all’assedio di Vienna e suo cantore, egli si richiama inoltre all’opera di Tasso nel titolo del poema, nel quale parla di “canti di Vienna liberata”;³ alla prima crociata fa riferimento anche nella strofa LII. È bene osservare che il paragone fra Goffredo e Sobieski era presente già da prima nella propaganda regia: nelle battaglie condotte dal re contro i turchi e i tartari si poteva scorgere la tradizione guerresca medievale della

1] Università di Varsavia.

ORCID iD: 0000-0001-6139-7468

2] W. KOCHOWSKI, *Dzieło Boskie albo Pieśni Wiednia wybawionego i inszych transakcyjnej wojny tureckiej w roku 1683 szczęśliwie rozpoczętej*, Kraków, W Drukarni Woyciecha Goreckiego, 1684, p. 40.

3] Su questo argomento si veda p. es. B. CHLEBOWSKI, *Przekład «Jerozolimy» Tassa przez Piotra Kochanowskiego w stosunku do współczesnego stanu polskiej poezji i jej dalszego rozwoju*, in: IDEM, *Pisma*, t. III, Warszawa, Nakładem Spółki Wydawniczej Warszawskiej, 1912, pp. 1-49; R. POLLAK, *Poezje Kochowskiego a «Goffred» Tassa-Kochanowskiego*, „Biblioteka Warszawska”, n. 2, 1913, pp. 68-92.

croce contro la mezza luna. La fonte di questo paragone si trovava tuttavia, a quanto pare, non tanto nella storia, quanto piuttosto nella letteratura.⁴

L'opera di Torquato Tasso dedicata alla prima crociata sotto la guida di Goffredo acquisì nella Confederazione polacco-lituana un'enorme popolarità, grazie alla congeniale traduzione di Piotr Kochanowski.⁵ Com'è noto, nella biblioteca di Giovanni III Sobieski si trovava il *Goffredo* nella versione polacca pubblicata a Cracovia nel 1687,⁶ ma possiamo a buona ragione supporre che il sovrano già da tempo conoscesse l'opera di Tasso-Kochanowski. Nel secolo XVII l'epos di tale genere godeva infatti in Polonia di un gradimento quasi senza pari in altre nazioni europee⁷. Maciej Kazimierz Sarbiewski assegnava al Tasso un posto di poeta non inferiore ai massimi rappresentanti dell'epica. L'autore dei *Praecepta poetica* definiva il Tasso un "secondo Virgilio", e asseriva che il vate italiano si distingueva per talento non minore rispetto al cantore di Mantova: "*Neque minori ingenio Torquatus Tassus, alter Etruscus Maro.*"⁸ Alcuni riferimenti al poema di Tasso

- 4] J. ŚLIZIŃSKI, *Jan III Sobieski w literaturze narodów Europy*, Warszawa, Wydawnictwo MON, 1979, p. 76. Cfr. anche K. OBREMSKI, *Jan III Sobieski – „Gotyfred mężny”?*, in: *Z ducha Tassa. Księga pamiątkowa sesji naukowej w czterechsetlecie śmierci pisarza (1544-1595)*, a cura di R. OCIECZEK e B. MAZURKOWA, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1998, pp. 235-246. Cfr. http://mobile.wilanow-palac.pl/article/jan_iii_sobieski_jako_gofred.html (accesso 25.06.2018).
- 5] A questo proposito cfr. *W kręgu Goffreda i Orlanda. Księga pamiątkowa sesji naukowej Piotra Kochanowskiego (w Krakowie, dnia 4-6 kwietnia 1967 r.)*, Wrocław, Ossolineum, 1970; S. GRZESZCZUK, *Wstęp*, in: P. KOCHANOWSKI, T. TASSO, *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona*, Warszawa, PIW, 1968, pp. 8-9.
- 6] Cfr. J. T. LUBOMIRSKI, *Katalog książek biblioteki najjaśniejszego i najpotężniejszego króla Jana III spisany w 1689 roku*, Kraków, nakładem wydawcy (druk Wł. L. Anczyca i Spółki), 1878, p. 93; I. KOMASARA, *Jan III Sobieski miłośnik ksiąg*, Wrocław, Ossolineum, 1982, p. 108.
- 7] Cfr. W. TYGIELSKI, *Włosi w Polsce XVI-XVII wieku*, Warszawa 2005, p. 585; W. WEINTRAUB, *Recepcja «Jerozolimy wyzwolonej» w Polsce i na Zachodzie*, in: IDEM, *Od Reja do Boya*, Warszawa, PIW, 1977, p. 133. Va precisato che il *Goffred* di Piotr Kochanowski ebbe un'enorme influenza sulla letteratura slavo-meridionale e ungherese. Si veda. E. ANGYAL, *Torquato Tasso, Piotr Kochanowski i tradycja epiki barokowej u Słowian i Węgrów*, in: *W kręgu Goffreda...*, cit., pp. 155-160; M. RATKOVIĆ, *O pierwszym przekładzie chorwackim «Jerozolimy wyzwolonej» dedykowanym królowi polskiemu*, in: *ibidem*, pp. 151-154, R. LUŻNY, *Goffred Tassa Kochanowskiego na Rusi w wieku XVII-XVIII*, in: *ibidem*, pp. 119-130. Si veda anche A. NOWICKA-JEŻOWA, *Barok polski między Europą i Sarmacją. Część pierwsza: Profile i zarysy całości*, Warszawa, Neriton, 2009-2011, pp. 282-287; EADEM, *Formative Role of Translation in Polish Baroque Culture*, in: *Polish Baroque, European Context* (Proceedings of an International Seminar held at The Institute for Interdisciplinary Studies "Artes Liberales" University of Warsaw, June 27-28, 2011), ed. P. SAIWA, Warszawa 2012, pp. 31-44.
- 8] M. K. SARBIEWSKI, *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, trad. S. SKIMINA, Wrocław, Ossolineum, 1958, p. 34.

possono essere trovati nel frammento superstite della sua epopea *Lechias*.⁹ Che Sarbiewski menzioni l'autore di un'opera dedicata alla lotta contro i nemici della cristianità non è certo casuale; ciò è legato infatti alla situazione geopolitica in cui versava il Regno di Polonia nel XVII secolo. Come scrive Jadwiga Sokołowska: "In Polonia, dove il mito del «baluardo del cristianesimo» era in piena fioritura, le sorti di coloro che prendevano parte alle crociate dei protagonisti della *Gerusalemme* erano un vivo appello."¹⁰ *Gerusalemme liberata* e *Goffredo* si rivelarono particolarmente attuali nella prospettiva di una minaccia turca sull'Europa verso la fine del secolo. Se ne rendeva conto anche Sobieski, il quale in una lettera datata 13 settembre 1683, ossia il giorno seguente la vittoria di Vienna, accostava gli eserciti cristiani alleati alle armate del grande Goffredo.¹¹ Per questo, l'onorificenza concessa al monarca polacco dal papa Innocenzo XI nel 1684 con il titolo di "*Fidei defensor*", appare in tale contesto ancor più motivata.

Dall'antichità deriva la convinzione che il fine della poesia è conferire gloria e immortalità. L'idea secondo cui la musa avrebbe salvato dall'oblio non solo l'eroe celebrato, ma anche il vate che lo celebrasse, indusse molti poeti a esaltare la vittoria viennese e risvegliò in essi il desiderio di comporre opere sulla lotta dei cristiani contro gli infedeli sul modello della *Gerusalemme liberata*. Tracce della lettura di Tasso sono visibili non solo nell'opera summenzionata di Kochowski, ma anche nei testi di altri poeti epici, i quali basarono i propri poemi sugli eventi legati all'assedio di Vienna. Nell'epica italiana è evidente un'esplicita imitazione dello stile del Tasso, con il riferimento al suo lessico e l'utilizzo dell'ottava. Il processo di imitazione è osservabile in poemi come *Vienna difesa* di Giovanni Pierelli del 1690, *Il Leopoldo ovvero Vienna liberata* di Domenico Antisari del 1693, o *La sacra lega* di Marco Rosetti del 1696.¹² Nel caso dell'epica in lingua latina l'analisi filologica come unico metodo di studio del testo non è sempre indicata, poiché talvolta è arduo rinvenire nelle opere scritte nella

9] Cfr. S. WINDAKIEWICZ, *Epika polska*, Kraków, Gebethner i Wolff, 1939, p. 143; W. WEINTRAUB, *O niektórych problemach polskiego baroku*, in: IDEM, *Od Reja do Boya...*, cit., p. 83.

10] J. SOKOŁOWSKA, *Mito barocco dei valori internazionali della cultura polacca*, in: *Barocco fra Italia e Polonia*, a cura di J. ŚLASKI, Warszawa, PWN, 1977, p. 255.

11] Cfr. J. SOBIESKI, *Listy do Marysieńki*, a cura di L. KUKULSKI, Warszawa, Czytelnik, 1962, p. 524; M. EUSTACHIEWICZ, *Wstęp*, in: W. KOCHOWSKI, *Utwory poetyckie. Wybór*, a cura di M. EUSTACHIEWICZ, Wrocław, Ossolineum, 1991, p. LIX.

12] Cfr. J. ŚLIZIŃSKI, *Jan III Sobieski...*, cit., pp. 340-342; M. BRAHMER, *Powinowactwa polsko-włoskie: z dziejów wzajemnych stosunków kulturalnych*, Warszawa, PWN, 1980, p. 151.

lingua di Virgilio le tracce di un'ispirazione direttamente derivata dai poemi di Tasso. Si prenda la traduzione latina del primo libro della *Gerusalemme liberata* pubblicato a Londra nel 1584. Nelle parole: "*arma ducemque cano, Solymae qui primus in oris*" risuona piuttosto l'eco dell'*Eneide* che dell'epos italoico.¹³ Le tracce di Tasso nell'epica latina sono tuttavia rinvenibili se si applica l'ampia formula comparativa ideata da Jan Ślaski.¹⁴

Nel 1686 a Venezia vide la luce *Sobiesciados libri quinque* di Andrzej Wincenty Ustrzycki, il quale scrisse l'epopea latina di Sobieski nel classico metro epico, cioè in esametro dattilico.¹⁵ Alcune delle soluzioni narrative impiegate in quest'opera potrebbero essere sorte sotto l'influsso dell'autorità del Tasso, soprattutto se si considera che in Polonia il suo poema era assunto in pratica a modello di poesia epica, sullo stesso piano dell'epica antica.¹⁶ Nella prefazione al lettore Ustrzycki ci informa di aver concepito il poema durante il suo soggiorno di studio all'estero.¹⁷ È noto che l'autore della *Sobiesciade* studiò sia a Lovanio che in Italia, dove senza dubbio ebbe modo di leggere l'epica italiana in lingua originale.

Ustrzycki presenta Giovanni III Sobieski come cavaliere cristiano. In questo modo si riallaccia ad un archetipo topico sviluppatosi nella cultura letteraria occidentale. Ognuno dei cinque libri del poema latino è preceduto da un riassunto in dieci versi, definito dall'autore "*argumentum*". Il primo libro racconta la vita di Sobieski, dal momento della nascita nel 1629 fino alla battaglia con i Turchi presso Khotyn (Chocim) nel 1673. Nel secondo libro è descritto il processo dell'elezione di Sobieski a re di Polonia. Nel terzo si descrive la sua incoronazione a Cracovia, il banchetto di corte e il giubilo dei sudditi. Ustrzycki vi introduce anche una scena nella quale la coppia regale, prima della cerimonia d'incoronazione, ammira delle raffigurazioni celebrative di avvenimenti della storia polacca. Nel quarto libro l'autore illustra

13] *Torquati Tassi Solymeidos liber primus, Latinis numeris expressus a S. Gentili*, Londini, Johannes Wolfius, 1584, f. B.

14] Cfr. J. ŚLASKI, *Polscy poeci nowolacińscy i Włochy (Uwagi i propozycje badawcze)*, in: IDEM, *Wokół literatury włoskiej, węgierskiej i polskiej w epoce renesansu. Szkice komparatystyczne*, Warszawa, Wydział Polonistyki UW, 1987, p. 167.

15] Per i *Sobiesciados libri quinque*, vedi J. ŚLIZIŃSKI, *Jan III Sobieski...*, cit., pp. 69-71.

16] Cfr. J. ŚLASKI, *Wokół literatury włoskiej, węgierskiej i polskiej...*, cit., p. 298; S. GRACIOTTI, *Podwójne oblicze baroku*, "Barok", n. II/2, 1995, p. 14.

17] Cfr. A. VINCENII USTRICII *Sobiesciados seu de laudibus Ioannis Magni Poloniarum Regis Invictissimi, carminum libri quinque*, Venetiis, apud Franciscum Valuasensem, 1686, p. 8.

le cause di quel conflitto contro i turchi. Il racconto sugli accadimenti alla corte turca è messo in bocca a Karl Ferdinand von Waldstein, legato dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo, il quale a causa del pericolo di un attacco turco su Vienna si era recato in cerca d'aiuto presso il re polacco. Il libro quinto, infine, si conclude con la descrizione della battaglia sotto le mura di Vienna e il trionfo degli eserciti alleati.

Andrzej Ustrzycki comincia il suo poema con un'articolata invocazione. Proprio come fanno Torquato Tasso e Piotr Kochanowski, nomina per primo l'eroe:

Insignem virtute Ducem, dextraque potentem
 Heroem, verum generosi Martis alumnum,
 Magnanimum Regem, Divum de stirpe creatam
 Progeniem, mea Musa canit.

(Il duce per virtù insigne,
 l'eroe dalla destra possente,
 il vero figlio di Marte nobile, il re magnanimo, il rampollo di stirpe
 divina canta la mia Musa.)

Soltanto dopo il poeta impetra l'ausilio della Madre di Dio sulla sua opera, iniziando la sua preghiera con la formula: "*Diva, cui niveam praecingunt sidera frontem*"¹⁸ ("Divina, a cui gl'astri cingono la nivea fronte"). È facile notare come anche questa apostrofe rimanga nello spirito del Tasso: "hai di stelle immortali aurea corona", così come anche di Kochanowski: "*Panno [...] Z gwiazd nieśmiertelnych w uwitej koronie*".

Vorrei ora dedicare alcune riflessioni all'episodio contenuto nel libro quarto della *Sobiesciade*. Il frammento che qui interessa riportare costituisce un racconto isolato sulle sorti dei sultani Ibrahim I e Maometto IV. Ustrzycki fa uso di un accorgimento narrativo noto dall'*Iliade* e dall'*Odissea*: l'episodio introdotto si svolge infatti durante un banchetto. Il legato austriaco si propone di raccontare al re e agli invitati convenuti alla tavola gli avvenimenti che portarono la corte turca alla decisione di muovere guerra contro l'Europa cristiana. La storia di Waldstein, che dal punto di vista dell'intreccio svolge una funzione ritardante, si stacca dalla classica narrazione epica e si trasforma in una sorta di novella avventurosa, nella quale assumono importanza non tanto le azioni, quanto piuttosto le emozioni e gli stati psicologici dei

18] *Ibidem*, p. 9.

personaggi. L'autore trasporta il lettore alla corte turca di Ibrahim I. Il sultano, che aveva preso in moglie Zaime, vedova del fratello nonché predecessore sul trono, ode una sera un bellissimo canto e s'invaghisce di una giovane schiava, la quale sta intonando un'aria malinconica accompagnata da una lira. L'amore del sovrano per la cantante va incontro all'ostilità di Zaime. Dopo qualche tempo entrambe le concubine rimangono incinte e quasi al contempo partoriscono due figli maschi. Osman, figlio della cantante, è di soli tre mesi maggiore di Maometto, figlio di Zaime. Dal momento che in precedenza il sultano aveva giurato di inviare uno dei suoi figli alla Mecca con doni di ringraziamento per il Profeta, vi viene spedito Osman insieme alla madre. Prima, però, ella era riuscita a confessare al padre del bambino di essere angustata dal timore di subire la morte per mano di Zaime. Durante il viaggio i pellegrini s'imbattono in una tempesta e sono esposti a molti altri pericoli. Infine vengono catturati dai cavalieri di Malta. Il fanciullo è battezzato, mentre la madre muore a Malta. Questi avvenimenti sarebbero stati dunque la causa primaria dell'odio del sultano Maometto IV, il quale attaccando l'Europa volle vendicare il battesimo del fratellastro e la morte della matrigna.

Se accettiamo come criterio d'imitazione del modello tassiano la sintesi di temi eroici e amorosi ereditata dall'epica cavalleresca medievale, allora possiamo considerare l'episodio avventuroso-romanzesco della *Sobiesciade* come un'impronta lasciata nella memoria di Ustrzycki dalla lettura dei poemi di Tasso e Kochanowski. Vale la pena notare che nel suddetto racconto compaiono topoi caratteristici dell'intreccio del genere romanzesco sia antico che moderno.¹⁹ Mi riferisco qui a scene quali il convegno notturno nel giardino, l'attentato alla vita dell'eroina, il viaggio per mare o ancora la riduzione in schiavitù dei personaggi. Una certa analogia con le soluzioni tipiche sia del romanzo, sia dell'epica italiana è evidente altresì negli efficaci ritratti femminili, i quali nell'episodio sopra descritto diventano, in contrasto con la tradizione classica, figure di primo piano. Nonostante il frammento commentato non sia direttamente connesso all'azione epica della *Sobiesciade*, è tuttavia apprezzabile come l'autore impieghi abilmente il motivo erotico e lo iscriva nella grande e turbolenta vicenda contemporanea.

19] Cfr. T. MICHAŁOWSKA, *Romans XVII i pierwszej połowy XVIII wieku w Polsce. Analiza struktury gatunkowej*, in: *Problemy literatury staropolskiej. Seria pierwsza*, a cura di J. PELC, Wrocław, Ossolineum, 1972, pp. 427-498.

Si aggiunga inoltre che la tematica legata alla prima crociata era vicina al compositore della *Sobiesciade*, e non solo a seguito della lettura di Tasso. Ustrzycki è infatti anche noto come autore di una traduzione dal francese in polacco di un libro sulla storia delle crociate, *Histoire des croisades pour la délivrance de la Terre-Sainte* di Louis Maimbourg. Anche se la traduzione fu pubblicata soltanto nel 1707, l'opera di Maimbourg poteva essere nota a Ustrzycki anche da prima. Nell'episodio della *Sobiesciade* sopra citato fa capolino la seguente menzione di Goffredo di Buglione:

Numinis aeterni postquam respersa cruore
Terra, Saraceno fuerat subducta furori,
Bullionea piis quondam dum praefuit armis
Christiadum virtus.²⁰

(Dopo che la Terra del Dio eterno, irrorata dal sangue,
era stata sottratta alla follia saracena,
un tempo quando la virtù di Buglione guidò
i pii eserciti cristiani.)

Rimane invece una questione a sé rintracciare la fonte diretta dell'episodio melodrammatico che abbiamo descritto. È risaputo che le ambientazioni orientali, quindi anche turche, erano ben presenti nella letteratura cortese europea del XVII secolo. Fra gli eroi letterari v'erano non soltanto celebri antichi sovrani d'Oriente, ma anche sultani ottomani. Nei libretti d'opera si ricorreva volentieri a vicende tratte dall'epica di Ariosto e Tasso.²¹ Dalle ricerche da me finora condotte risulta che la fonte diretta su cui Ustrzycki basò il suo quadro d'intrighi alla corte turca è la *Histoire des grands vizirs Mabomet Coprogli Pacha, et Ahmet Coprogli Pacha* composta da François Chassepol.²² Il libro uscì nel 1676 prima a Parigi e subito dopo ad Amsterdam.²³ Chassepol proseguì la tematica legata alla corte turca nei volumi seguenti. Il primo tomo, più volte ristampato, era dedicato principalmente al gran visir

20] A. VINCENTII USTRICII *Sobiesciados...*, cit., p.99.

21] Cfr. G. JELLINEK, *History Through the Opera Glass: From the Rise of Caesar to the Fall of Napoleon*, New York, Pro/Am Music Resources, 1994, pp. 40-69.

22] Cfr. *Christian-Muslim Relations. A Bibliographical History. Volume 9 Western and Southern Europe (1600-1700)*, a cura di D. THOMAS, J. CHESWORTH, Leiden-Boston, Brill, 2017, pp. 557-560.

23] Cfr. F. DE CHASSEPOL, *Histoire des grands Vizirs Mabomet Coprogli et Ahmet Coprogli Pacha*, Paris, Estienne Michallet, 1676 e Amsterdam, Abraham Wolfgang, 1676.

Mahomet Köprülü e al figlio e successore Ahmet. Sebbene la storia del casato venga descritta sullo sfondo delle guerre turco-venete, le ultime pagine contengono altresì notizie sulla battaglia di Khotyn, dove Sobieski sconfisse i turchi nel 1673. Nel libro troviamo anche un'incisione con una veduta a volo d'uccello della battaglia. La calcografia fu realizzata a partire dall'opera di Johann Bensheimer del 1674.²⁴ Vale la pena di aggiungere che l'edizione di Amsterdam del 1676 si trovava nella biblioteca del Sobieski.²⁵ L'opera di Chassepol non include soltanto la descrizione delle imprese belliche, ma espone anche un quadro vivido degli intrighi alla corte turca. Vi si legge il racconto di come il sultano Ibrahim conobbe una bella georgiana di nome Bassé, che divenne la madre di suo figlio. Compare anche un efficace ritratto dell'invidiosa e subdola Zaimé, nonché la vicenda del viaggio di Bassé alla Mecca e della sua morte avvenuta nel 1644 a Malta.²⁶ Proprio questi episodi furono parafrasati da Ustrzycki nella sua *Sobiesciade*.²⁷ Va aggiunto che l'opera di Chassepol godette in Europa di buona stampa: nel 1677 fu pubblicata in inglese e nel 1683 a Venezia uscì la versione italiana a cura di Gomes Fontana.²⁸ Nelle trattazioni di fine Seicento e posteriori si accenna invece ad un monaco chiamato Padre Ottomano, il quale doveva essere il figlio primogenito del sultano Ibrahim e di una donna di nome Zafira.²⁹

Ustrzycki intessé dunque, ispirandosi al Tasso, un motivo romanzesco in una cornice epica tradizionale. Grazie a questo intervento accrebbe l'attrattiva del suo poema, il quale, secondo i principi di

24] Cfr. A. CZOŁOWSKI, *Ikonomia wojenna Jana III*, "Przegląd Historyczno-Wojskowy", n. 2/2, 1930, pp. 222-223.

25] Cfr. J. T. LUBOMIRSKI, *Katalog książek biblioteki...*, cit., p. 37.

26] Cfr. F. DE CHASSEPOL, *Histoire des grands Vizirs...*, cit., pp. 37-54.

27] I fatti sono menzionati anche da Giovanni Paolo Marana nel romanzo epistolare *L'esploratore turco e le di lui relazioni segrete alla Porta ottomana scoperte in Parigi nel regno di Luigi il Grande* (Parigi 1684, p. 291).

28] A dimostrazione del fascino esercitato dagli avvenimenti della corte ottomana nel Seicento, è interessante osservare la presenza dei medesimi motivi nel romanzo *L'Islam e la croce* di Cristanziano Serricchio (2002) e nella popolare serie televisiva turca *Il secolo magnifico*, girata fra 2011 e 2014.

29] Si veda p. es. O. BULGARINI, *Vita del padre maestro f. Domenico di S. Tomaso dell'Ordine de' Predicatori, detto prima Sultan Osinan Ottomano, figlio d'Ibraim imperador de' Turchi*, Napoli, Giuseppe Roselli, 1689; L. MORERI 1732 = *Le grand dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, vol. 5, Paris, Mercier, 1732, pp. 398-399; T. FRELLE, D. CAMPOY, *Padre Ottomano and Malta: A Story of the 1001 Nights: a Sultan's Son in Malta?*, Sta Venerea, Midsea Books, 2006.

Quintiliano, doveva istruire, divertire e commuovere (*docere, delectare, movere*). Introducendo nella *Sobiesciade* una narrazione rapida e contenuti a tinte forti, il poeta riesce a mantenere l'attenzione del lettore. L'epopea latina, vivacizzata da elementi moderni ancorché poggiante su modelli antichi, cessa di essere soltanto un tedioso panegirico pieno di pathos in onore del re polacco e diventa, come la *Gerusalemme liberata*, un racconto che fa presa sui sensi e le emozioni del pubblico.³⁰ Occorre inoltre precisare che le soluzioni narrative usate dal Tasso, imitate in seguito dai poeti moderni e dunque anche da Ustrzycki, si accordavano con la teoria epica moderna. Lo stesso Tasso nei *Discorsi del poema eroico* afferma fra l'altro: "Diremo dunque ch'il poema eroico sia imitazione d'azione illustre, grande e perfetta, fatta narrando con altissimo verso, a fine di muover gli animi con la meraviglia, e di giovare in questa guisa."³¹ Tutto questo porta a ritenere che anche l'autore della *Sobiesciade* doveva aver intuito che il successo di pubblico di un'opera epica era garantito non solamente dalla trama, ma che il "*modus narrandi*" era altresì cruciale, con i dovuti cambi dell'intreccio e della dinamica dell'azione.

Per concludere, vorrei rivolgere l'attenzione allo strato paratestuale costituito dai brevi riassunti in versi che precedono i libri nel poema di Ustrzycki. Si tratta della ripresa di un accorgimento già presente nella *Gerusalemme liberata*, poi spesso sfruttato dai poeti moderni.³² Tra le prime edizioni dell'opera di Tasso e i *Sobiesciados libri quinque* è visibile anche una certa somiglianza nella rilegatura. Gli elementi ornamentali utilizzati possono naturalmente essere simili solo per un caso fortuito, e dipendere dagli stampi in uso presso le officine tipografiche dell'Italia settentrionale. Tuttavia non si può escludere che il capolavoro abbia esercitato un'ispirazione anche sotto quest'aspetto.

30] Cfr. A. CZECHOWICZ, *O alegorii jako warunku arcydzielności epickiej*, "Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo", n. 7 (10), 2017, pp. 175-188.

31] T. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in: IDEM, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964, p. 74.

32] Riassunti di questo tipo si trovano anche nelle opere di autori italiani (Pierelli, Antisari e Rosetti) che si ispirarono all'epica tassiana.

SUMMARY

*SINGING PIOUS ARMIES.
FROM THE JERUSALEM DELIVERED TO THE SOBIESCIADE*

In the 17th century, the king of Poland Jan III Sobieski was often compared to one of the leaders of the First Crusade – Godfrey of Bouillon. In 1686, in Venice, Andrzej Wincenty Ustrzycki published a Latin epic about the Victor of Vienna entitled Sobiesciados libri quinque. In his book Ustrzycki also refers to Godfrey of Bouillon. In my article, I try to prove that the work of Ustrzycki, although written in Latin and in a classical epic meter, has a visible influence of the narration of Torquato Tasso's Gerusalemme liberata. In addition, I consider how the author of the epic about Sobieski used the historical work Histoire des grands vizirs Mahomet Coprogli-pacha et Ahcmet Coprogli Pacha by François de Chassepol published in 1676.

INDEX

A

- Achillini, Caludio 157
Adams, Alison 103
Agostino, Aurelio (Aurelius Augustinus), santo 159
Agrippa Enrico Cornelio di Nettesheim (Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim) 62
Aguilar García, Mónica 25
Alewyn, Abraham 104
Alighieri, Dante 57, 121, 132
Aliverti, Maria Ines 142
Allacci, Leone (Lione) 133
Anafesto, Paoluccio (Paulicio) 68
Andreini, Isabella 142
Angyal, Endre 152, 226
Anselmi, Gian Mario 91
Antisari, Domenico 227, 233
Antonazzoni, Marina 142
Apelle 73
Appendini, Francesco Maria 125
Aragona, Ferdinando d' 24
Arbizzoni, Guido 88
Aretino, Pietro 43
Ariosti, Orazio 23
Ariosto, Ludovico 20, 33, 37, 38, 40, 41, 44, 63, 82, 92, 98, 148, 156, 162, 163, 167, 174, 190, 203-208, 210-213, 215, 231
Aristotele 177, 185
Arouet, François-Marie *detto* il Voltaire 199
Artico, Tancredi 9, 21, 88
Asburgo, Leopoldo I d' *vedi* Leopoldo I d'Asburgo, imperatore
Asor Rosa, Alberto 18
Attila, re degli Unni 67

B

- Baburen, Dirck van 108
Backvis, Claude 192, 217
Baffetti, Giovanni 47
Baldassarri, Guido 17, 79, 81, 82, 85
Balduino, Armando 12, 19
Ballerini, Carlo 98
Balli, Tommaso 14
Barberis, Walter 76
Barbieri, Giovanni Francesco *detto* il Guercino 45, 46
Barclay, John 159

- Bardziński, Jan Alan 160
 Barlaeus, Caspar 99
 Bartoli, Francesco 133
 Bartoli, Girolamo 59
 Batory, Stefan *vedi* Stefan Batory,
 re di Polonia
 Beer, Marina 210
 Belloni, Antonio 10-17, 26, 28
 Benavides, Luis de 100
 Benedetti, Pietro 102
 Beniscelli, Alberto 20
 Bensheimer, Johann 232
 Bentkowski, Feliks 154
 Berbelicki, Władysław 161
 Berni, Francesco 39-41, 44
 Biancolelli, Domenico 134
 Bianconi, Lorenzo 47
 Bianchi, Fluvio 13
 Bierens de Haan, Johan Catharinus
 Justus 100
 Biffi, Carlo 146
 Binni, Walter 81
 Blanchard, Harold H. 79
 Blankert, Albert 107
 Bloemaert, Abraham 106
 Bloemaert, Federik 114
 Bloemaert, Henrik (Henrick) 104,
 114
 Blommendaal, Jan Leopold Peter 105
 Bobek, Władysław 159
 Bocca, Lorenzo 20, 23
 Boccaccio, Giovanni 24, 33, 208
 Bocchineri, Carlo 11
 Bodel, Jean 203
 Bohomolec, Franciszek 191
 Boiardo, Matteo Maria 29-31, 33-40,
 44, 167, 174
 Boitet, Reinier 105
 Bojović, Zlata 129
 Bolzoni, Lina 98
 Bona Sforza d'Aragona, regina
 di Polonia 155
 Bonarelli, Ubaldo 124
 Boon, Kornelis van Engeland 104,
 105
 Borsellino, Nino 18
 Botarga, Stefanello 148
 Bouman, Jan 104
 Bourdieu, Pierre 24
 Bourse, Jacques 99
 Bracciolini, Francesco 16, 19-21
 Bragadin, Marcantonio 74
 Brahmer, Mieczysław 198, 204, 205,
 227
 Brancati, Francesco 210-212
 Brand, Charles Peter 79, 80
 Branković, Mara 122
 Brant, Geeraerd 101
 Brasseur, Annette 203
 Bratičević, Irena 126
 Brink, Peter van den 102
 Broerszoon, Joost 104, 107
 Brückner, Aleksander 161, 194, 195,
 221
 Bruni, Domenico 133
 Bruscelli, Riccardo 208
 Budka, Włodzimierz 181
 Buchwald-Pelcowa, Paulina 204
 Bulgarini, Ottaviano 232
 Buszka, Kamila 172
 Buzzoni, Andrea 47, 140

C
 Cabani, Cristina 29
 Calderòn de la Barca, Pedro 134
 Camilli, Camillo 124, 151
 Campisi, Emanuela 53
 Campoy, Dolores 232
 Caneparo, Federica 98
 Cantù, Carlo 134
 Capozza, Nicoletta 144
 Cappello, Bianca 63, 68
 Capucci, Martino 19
 Caraccio, Antonio 12

- Carandini, Silvia 142
 Caravaggio *vedi* Merisi, Michelangelo
detto il Caravaggio
 Careri, Giovanni 46, 47, 54, 55
 Caretti, Lanfranco 48
 Carocci, Anna 43
 Carracci, Ludovico 45
 Casadei, Alberto 210
 Casagrande, Carla 61
 Cascardi, Anthony J. 20
 Casteleyn, Vincent 103
 Castelli, Alberto 79, 80, 82
 Castello, Bernardo 45, 49, 59
 Castiglione, Baldassarre 76
 Cattaneo, Ruggero 122
 Cavalcalupo, Domenico 80
 Cavallo, Jo Ann 31
 Cecchi, Emilio 18
 Cecchini, Orsola 143
 Cecchini, Pier Maria 145
 Ceserani, Remo 210
 Cetwiński, Marek 177
 Cezary, Franciszek 7, 204
 Chassepol, François 231, 232, 234
 Chemello, Adriana 62
 Cherchi, Paolo 17
 Chesworth, John 231
 Chiabò, Maria 148
 Chiabrera, Gabriello 13, 23
 Chiappelli, Fredi 51, 53, 54
 Chiavacci Leonardi, Anna Maria 57
 Chlebowski, Bronisław 190, 196, 225
 Chodkiewicz, Jan Karol 194, 199,
 222, 223
 Chrościński, Wojciech Stanisław 198
 Chynczewska-Hennel, Teresa 184
 Cicerone, Marco Tullio (Marcus
 Tullius Cicero) 53
 Cimadori, Giovanni Andrea 146
 Ciotti, Giovanni Battista 61
 Clemens, J. Th. W. 99, 103-105
 Cloppenburg (Kloppenburg), Jan
 Evertsz 101, 103
 Cogotti, Marina 98
 Collina, Beatrice 63
 Colombo, Cristoforo 24
 Contarini, Domenico 72
 Conti Giusto de 44
 Cooper, Henry R. 152
 Cooymans, G. 98
 Cort, Cornelis 99
 Costantini, Costantino 134
 Coster, Samuel 101
 Coudrette 167
 Cox, Virginia 61
 Crnjanski Miloš
 Croce, Benedetto 10, 15-17, 28, 153
 Cronia, Arturo 122
 Cytowska, Maria 181
 Czechowicz, Agnieszka 193, 215, 233
 Czerniatowicz, Janina 181
 Czołowski, Aleksander 232
 Czubek, Jan 152, 193, 194, 197, 203,
 213
 Czyż, Krystyna 184
- D**
 D'Amico, Silvio 146
 D'Orso (D'Orsi), Angiola (Angela)
 133-135, 137, 140-143, 145, 147,
 149
 Da Ponte Nicolò 68
 Dąbkowska, Justyna 189
 Dandolo, Enrico 70, 74
 Davide, re d'Israele 171
 Davidson, Jane P. 100
 De Ciuceis, Aristide 134
 De Conti, Pierfrancesco 43
 De Marinis, Marco 145
 De Sanctis, Francesco 10, 17, 18
 Degli Agostini, Nicolò 41, 42, 44
 Degni, Domenico 134

- Demeter, Dimitria 121
Denarosi, Lucia 24
Dijk, Sara van 108
Dini, Chiara 140
Dionisotti, Carlo 9, 122
Długosz, Jan 179
Dmochowski, Franciszek Ksawery 154
Dobrzyńska, Teresa 216
Doglio, Federico 148
Doglioni, Giovanni Nicolò 62, 63
Domenichi, Ludovico 62
Dryden, John 160
Dullaert, Joan 99
Dumas, Charles 109
Dyck, Anton (Antoon) van 105, 116
Dygul, Jolanta 133
- E**
Ebert-Schifferer, Sybille 108
Ebert, Bernd 107
Eembd, Govert vander 103
Ekkart, Rudolf E. O. 108
Elisabetta I Tudor, regina d'Inghilterra 80
Engelen, Roeland van 104
Ennio, Quinto (Quintus Ennius) 185
Erizzo, Francesco 70
Erodoto 185
Este d', famiglia 171
Este, Francesco II d' *vedi* Francesco II d'Este, duca di Modena
Eustachiewicz, Maria 196, 227
Even-Zohar, Itamar 152, 156
- F**
Fahy, Conor 210
Faini, Marco 88
Fališevac, Dunja 130
Farinella, Vincenzo 98
Farnese, Alessandro 134
Farnese, Orazio 134
Farnese, Ranuccio 134
Federico Enrico, principe di Orange 105
Federle Orr, Lynn 107
Ferdinando II Medici, arciduca di Toscana 126
Ferraro, Luca 20
Ferretti, Francesco 49, 91, 98
Ferretti, Francesco 49, 98
Ferrone, Siro 133, 135
Ferroni, Giulio 19
Finucci, Valeria 67
Fiorillo, Silvio 148
Fiorillo, Tiberio 134
Flora, Francesco 18, 19
Foltran, Daniela 15, 26, 88
Fontana, Gomes 232
Francesco I de' Medici, granduca di Toscana 63, 68
Francesco II d'Este, duca di Modena 133, 149
Franitz, Wayne 108
Fratta, Giovanni 23
Freller, Thomas 232
Fulińska, Agnieszka 156
- G**
Gabrielli, Francesco 146
Gaete, Hendrik van de 105, 115
Gagliardi, Paola 85
Gajda, Janina 182
Gallewicz, Anna 61
Galli Stampino, Maria 63, 70, 71
Galli, Stefano 9
Gallo, Italo 91
Galo, Gaio Cornelio (Gaius Cornelius Gallus) 85
Gandini, Alessandro 146
Gansiniec, Ryszard 176
Gardini, Nicola 79

- Garzoni, Tommaso 140
 Gąsiorowska (Szmydtowa), Zofia 199
 Gasparov, Michail 153
 Gawłowski, Szymon 197
 Geest, Wybrand de 118
 Gelder, J. G. Van 102
 Gelli, Giovan Battista 92
 Gemert, Lia van 103
 Gentili, Scipione 98
 Geri, Lorenzo 20
 Giachino, Luisella 21, 26
 Giachich, Niccolò 131
 Gigante, Claudio 23
 Gigliucci, Roberto 13, 20
 Gillani, Vincenzo 69
 Gioffredi Superbi, Fiorella 11
 Giolito de' Ferrari, Gabriele 62
 Giorgini, Giovanni 23, 24
 Giovio, Paolo 210
 Giroto, Carlo Alberto 98
 Giustiniano, Giuffero 73
 Giustiniano, Orsato 69
 Goeree, Jan 115
 Goffredo, conte di Buglione 24, 196,
 215, 231, 234
 Golański, Filip Neriusz (Nereusz) 154
 Golia (Goliath) 171
 Gonzaga, Curzio 23
 Gonzaga, Gianfrancesco 134
 Gorecki, Wojciech 225
 Gorzkowski, Albert 181
 Goselimo, Giulian 69
 Graciotti, Sante 122, 228
 Gradowski, Franciszek 183
 Grandi, Giulio Cesare 23
 Grandini, Alessandro 146
 Gravina, Gian Vincenzo 18
 Graziani, Girolamo 12, 13, 16
 Grgić, Iva 131
 Griffin, Jonathan 79, 88
 Grijp, Louis Peter 103
 Groot, Gisbert de 101
 Grootveld, Emma 21
 Grzeszczuk, Stanisław 165, 166, 194,
 226
 Gualtierio d'Aquitania 176
 Guaragnella, Pasquale 83
 Guardiani, Francesco 17
 Guarini, Battista 102, 103, 108, 110,
 114
 Guasti, Cesare 81
 Gudlaugsson, Sturla 105
 Guercino *vedi* Barbieri, Giovanni
 Francesco *detto* il Guercino
 Guerra, Marta 91
 Guglielminetti, Marziano 157
 Gundulić (Gundulo, Gondola),
 Ivan (Dživo di Franco, Giovanni
 Francesco) 121, 124-126, 128-132,
 152
 Gundulić, Marin 126
 Gundulić, Šišmundo (Šiško,
 Sigismondo Gondola) 126
- H**
- Hall, Crystal 12
 Hanusiewicz, Mirosława 189
 Hardemberg, Jacobus van 104
 Harinxma thoe Slooten van, famiglia
 118
 Harmenszoon (Harmensz), Krul Jan
 101
 Hartgers, Joost 99
 Hartkamp-Jonxis, Ebeltje 100
 Heemskerck, Johan van 105
 Heijkant, M. J. 98
 Helmus, Liesbeth M. 107
 Hendrix, Harald 97, 107
 Hermann, Daniel 184
 Hester, Nathalie 20
 Holszańska, Zofia *vedi* Zofia
 Holszańska, regina di Polonia

Honnet, Gabriel 55, 56, 60
 Honthorst, Gerrit van 108, 119
 Hoofman, Cornelis 104, 105
 Hooft, Pieter Corneliszoon 103, 105
 Hoogeveen, Gerard 109
 Huygens, Constantijn 103

I

Ibrahim I, sultano 229, 230, 232
 Imberti, Domenico 61
 Imberti, Ghirardo 63
 Innocenzo XI (Benedetto
 Odescalchi), papa 227
 Ivan IV *detto* il Terribile, zar di
 Russia 182
 Izzo, Annalisa 207

J

Jacobs, Alain 108
 Jagellone, Ladislao II *vedi* Ladislao II
 Jagellone (Władysław II Jagiełło),
 re di Polonia
 Jagellone, Ladislao III *vedi* Ladislao
 III Jagellone *detto* Ladislao di
 Varna (Władysław Warneńczyk),
 re di Polonia
 Jagellone, Sigismundo I *vedi*
 Sigismundo I Jagellone *detto* il
 Vecchio (Zygmunt I Stary), re di
 Polonia
 Jakowenko, Natalia 184
 Jan (Giovanni) III Sobieski, re di
 Polonia 128, 195, 225-228, 232,
 234
 Jan da Wiślica (Joannis Vislicensis)
 178, 179, 186, 201
 Jankowski, Andrzej 181
 Jannaco, Carmine 19
 Jansen, Gerrit 105
 Januszowski, Jan 179, 181
 Javitch, Daniel 79

Jeannin, Pierre 100
 Jelčić, Dubravko 122
 Jellinek, George 231
 Jensen, Alfred 130
 Jossa, Stefano 24, 50, 51, 53
 Judson, Richard J. 108
 Jun, Wang 153
 Jungen, Johann Maximilian zum 99

K

Kaczmarek, Marian 185, 187, 188,
 196, 218
 Kačić Miošić, Andrija 124
 Kanavelović, Petar 128
 Karpiński, Adam 189
 Kašić, Bartol Loreto (Bartolomeo
 Cassio) 126
 Keblusek, Marika 105
 Kendon, Adam 53
 Kersten, Andrzej 192
 Kettering McNeil, Alison 102, 107
 Klapisch-Zuber, Christiane 61
 Klimkiewicz, Anna 151, 203
 Kljajić, Nataša 122
 Kneerbergen, Johannes 102
 Knysz-Tomaszewska, Danuta 155
 Kochanowski, Andrzej 180, 189, 201
 Kochanowski, Jan 156, 159, 179-181,
 189, 201
 Kochanowski, Piotr 7, 8, 45, 154, 156,
 159, 161-163, 165, 166, 174, 175,
 189, 190, 192-197, 199, 200, 201,
 203-206, 208, 213, 226, 229, 230
 Kochowski, Wespazjan (Vespasiano)
 157, 195, 196, 225, 227
 Komasa, Irena 226
 Kopczyńska, Zofia 197
 Köprülü Ahmet, gran visir 232
 Köprülü Mahomet, gran visir 232
 Körbler, Đuro 126, 130
 Kordecki, Augustyn 192, 193

- Kośny, Witold 170
 Kotficki, Bernard 191
 Kotyńska, Katarzyna 184
 Kowalski, Jacek 176
 Kraljević, Marko 122
 Krasicki, Ignacy 199, 201
 Križanić, Juraj 128
 Krzywy, Roman 168, 175, 180, 187, 192, 199, 217
 Krzyżanowski, Julian 169, 170, 177, 196
 Kukulski, Leszek 158, 227
 Kürbisówna, Brygida 176
- L**
- La Penna, Antonio 91
 Labuda, Gerard 176
 Ladislao II l'Esule, duca di Polonia 176
 Ladislao II Jagellone (Władysław II Jagiełło), re di Polonia 178
 Ladislao III Jagellone *detto* Ladislao di Varna (Władysław Warneńczyk), re di Polonia 124, 179
 Ladislao IV Vasa (Władysław IV Waza), re di Polonia 125, 128, 129
 Lavezuola, Alberto 69
 Lazarević, Olivera 122
 Lee, Christine S. 216
 Lee, Rensselaer Wright 46
 Leeman, Frederik 102
 Leopardi, Giacomo 51
 Leopoldo I d'Asburgo, imperatore 229
 Lescailje, Jacob 101, 104, 105
 Leśniowolski, Stanisław 182
 Lisse, Dirck van der 106
 Ljubić, Šime 127
 Locatelli, Basilio 148
- Lubomirski, Jan Tadeusz 226, 232
 Lubomirski, Stanisław Herakliusz 159, 198
 Lucano, Marco Anneo (Marcus Annaeus Lucanus) 7, 160, 181, 182, 185, 187, 198, 200, 201
 Lucić, Ivan 130
 Lucrezio Caro, Tito (Titus Lucretius Carus) 88
 Lupić, Ivan 126
- Ł**
- Łużny, Ryszard 152, 226
- M**
- Magno, Celio 69
 Maimbourg, Louis 231
 Maire, Dirck 104
 Maj, Jan 204, 213
 Majewski, Wiesław 196
 Majcher, Grażyna 192
 Mąka, Adam 224
 Makovej, Osyp 130
 Malato, Enrico 208
 Malmignati, Giulio 11
 Malombra, Bartolomeo 69
 Malpezzi Price, Paola 69
 Mancini Colonna, Maria 134
 Mancini, Albert N. 23
 Mandel, Karel van 112
 Manini, Luca 79, 80
 Mańkowski, Jerzy 181
 Manuth, Volker 107
 Maometto IV, sultano 229, 230
 Marana, Giovanni Paolo 232
 Maria de' Medici, regina di Francia 54
 Marinelli, Lucrezia (Lucrezia Marinella Vacca) 61, 62, 63, 69, 70, 72, 73, 75, 77
 Marinelli, Luigi 151, 153, 155, 161

- Marini, Quinto 20
 Marino, Giambattista 17, 153, 157, 162, 198
 Mariti, Luciano 148
 Mark, Dick van der 99
 Marković, Franjo 129
 Marotti, Ferruccio 142, 143, 146
 Martecchini, Antonio 125
 Marulić, Marco (Marcus Marulus, Marco Marulo) 123
 Mascioni, Grytzko 131
 Masi, Giorgio 210
 Maślanka, Julian 192
 Mattioli, Tiziana 88
 Mazurkowa, Bożena 226
 Mažibradić, Horacije (Orazio Masibradich) 129
 McNeill, David 53
 Medici, famiglia 64
 Medici, Ferdinando II *vedi* Ferdinando II Medici, arciduca di Toscana
 Medici, Francesco I de' *vedi* Francesco I de' Medici, granduca di Toscana
 Medici, Maria de' *vedi* Maria de' Medici, regina di Francia
 Medolla, Andrea *detto* lo Schiavone 46
 Meriggi, Bruno 122
 Merisi, Michelangelo da Caravaggio 16, 107
 Mertens, David 99
 Meurs, Arnold 103
 Meyere, Jos de 102
 Mickiewicz, Adam 154
 Middlebrook, Leah 20
 Michał Korybut Wiśniowiecki, re di Polonia 219
 Michałowska, Teresa 176, 230
 Milewska-Ważbińska, Barbara 181, 225
 Milton, John 128
 Mindoljević, Neli 122
 Miszalska, Jadwiga 154
 Mocenigo, famiglia 48
 Modano, Stefania 210
 Moderata Fonte *vedi* Pozzo, Modesta de' Zorzi
 Molinari, Carla 81
 Molinari, Cesare 135
 Montagnani, Cristina 30
 Montelupi (Wilczogórski), famiglia 158
 Montelupi, Sebastiano 158
 Monteverdi, Claudio 47, 48
 Montone, Tina 102
 Morando, Simone 148
 Moreri, Louis 232
 Morsztyn, Jan Andrzej 159, 161
 Morsztyn, Stanisław 159
 Moselagen, François 104
 Mrowcewicz, Krzysztof 153, 161, 162, 204
 Müller, Jan-Dirk 166, 169
 Müller, Sibylle 46
 Muscetta, Carlo 18
 Musulin, Stjepan 128, 129, 130
- N**
 Naborowski, Daniel 161
 Naeranus, Johannes (Ioannes) 99, 101
 Napolioni, Marco 134
 Narducci, Emanuele 53
 Nelli, Angela 134
 Nelli, Ercole 134
 Nergaard, Siri 153
 Nicastri, Luciano 91
 Nieznanowski, Stefan 162, 165, 185
 Nowak-Stalman, Sibylle 187
 Nowicka-Jeżowa, Alina 155, 192, 217, 226

O

Obizzi, Pio Enea degli 11
 Obremski, Krzysztof 226
 Ocieczek, Renarda 157, 192, 226
 Odymalski, Walenty 193, 197
 Okoń, Jan 194
 Omero (Homer) 81, 82, 121, 132, 185, 188, 199
 Oosterwyk, Johannes van 105, 115
 Orbini, Mauro 124, 130
 Orley, Richard van 108
 Osiński, Ludwik 154
 Osman II, sultano 125, 127, 128, 130
 Ostróg, Anna di 199
 Ostrogski, Janusz 183
 Ostrogski, Konstany 183
 Oszczęda, Aleksandra 182
 Otwinowski, Walerian 160
 Ovidio Nasone, Publio (Publius Ovidius Naso) 185

P

Palikuća, Petar 124
 Partenio, Bernardino 69
 Passe, Crispijn van *detto* il Giovane 105, 107
 Pavelić, Dragan 131
 Pavese, Cesare 69
 Pavić, Armin 129
 Pavoni, Giuseppe 142
 Pedullà, Anna Maria 18, 19, 26
 Pedullà, Walter 18
 Pękala (Pekalides), Szymon 183
 Pelc, Janusz 155, 157, 179, 204, 230
 Pellegrino, Francesca 105
 Pennacini, Adriano 53
 Peretc, Vladimir Nikolajewiç 152
 Persijn, Reinier van 98, 111
 Peter, Michał 194
 Petrarca, Francesco 35, 36, 177
 Pettegree, Andrew 98

Peys, Adriaan 101, 104
 Piacentini, Marcello 155
 Picchio, Riccardo 154, 190
 Pierelli, Giovanni 227, 233
 Pieri, Marzio 24
 Pigler, Andor 105
 Pigoń, Stanisła 205
 Pilch, Stanisław 192
 Pirożyński, Jan 204
 Piscini, Angela 62
 Plassen, Cornelisz Lodewijksz van der 101
 Plezia, Marian 176, 191, 216
 Ploeg, Jarl van der 106
 Pluimer, Joan 101
 Poelenburch, Cornelis van 106, 117
 Polák, Václav 152
 Pollak, Roman 151, 152, 154, 161, 162, 165, 166, 189, 190, 194, 195, 196, 204, 205, 215, 225
 Poma, Luigi 49, 81, 233
 Pona, Giovanni 159
 Poniatowski, Stanisłao Augusto *vedi* Stanisłao Augusto (Stanisław August) Poniatowski, re di Polonia
 Ponsonbie, William 80
 Porteman, Karel 102
 Potocki, Stanisław 154
 Potocki, Waclaw 158, 159, 188, 194, 195, 196, 201, 215, 216, 217, 220, 223, 224
 Potter Lodewijkszoon, David de 104
 Poussin, Nicolas 45
 Pozzo, Modesta de' Zorzi *detta* Moderata Fonte 61-63, 65, 67, 69, 70, 72, 73, 75, 77
 Prandi, Stefano 88
 Prejs, Marek 193, 194, 204
 Preti, Girolamo 124
 Preti, Monica 98
 Prezzolini, Giuseppe 122

Pribojević, Vinko (Vincentius
Priboevius) 130
Przybylik, Marta 187
Przybylski, Jacek Idzi 204
Pszczółowska, Lucylla 160
Puccitelli, Virgilio 194
Puzynina, Jadwiga 160

Q

Quint, David 20, 21
Quintiliano, Marco Fabio (Marcus
Fabius Quintilianus) 53, 233
Quirini-Popławska, Danuta 158
Quondam, Amedeo 9, 10, 18, 20

R

Radwan, Jan 183, 184, 201
Radziszewska, Julia 185
Radziwiłł, Mikołaj *detto* il Rosso 183
Raleigh, Walter 79, 80, 82
Ramponi, Virginia 142
Ranocchi, Emiliano 180, 181, 189,
200, 205
Rapacka, Joanna 129
Rasi, Luigi 134, 141, 142, 146
Ratković, Milan 152, 226
Ravegnani, Giorgio 68
Ravestein (Ravesteyn), Nicolaas
(Nicolaes) van 101, 104, 105
Reiss, Tom 131
Rešetar, Milan 130
Rhu, Lawrence F. 216
Ricottilli, Licinia 53
Ringoltingen, Thüring von 167
Ripa, Cesare 51
Ristaino, Christine 69
Rivière, Jean-Loup 50
Rivoletti, Christian 98
Robusti, Domenico *detto* Tintoretto
45, 46
Robusti, Jacopo *detto* Tintoretto 46

Rodenburg, Theodor (Theodorus)
101, 103, 104
Roche, Thomas P. Jr 79, 80
Roić, Sanja 121, 152
Romei, Giovanna 135, 146
Romeo, Danilo 43
Roselli, Giuseppe 232
Rosetti, Marco 227, 233
Rossi, Massimiliano 11
Rubbi, Andrea 13
Rusconi, Giorgio de' 42
Rusnak, Radosław 181
Russel, Rinaldina 25
Russo, Emilio 23, 51, 52
Russo, Paolo 13
Rymsza, Andrzej 184
Rzążewski, Adam 129

S

Sacchi, Guido 43
Sacy, Silvestre A.-I. De 9, 22
Saftleven, Herman 106
Said, Edward W. 9, 14, 22
Saita, Cecilia 45
Salwa, Piotr 226
Salzmann, Wilhelm 167
Samarini, Francesco 22
Sander, Jochen 107
Sanders, George P. 100
Sannazaro, Jacopo 102, 105
Sansone, Mario 93
Santoro, Marco 210
Sapegno, Natalino 19
Sarbiewski, Maciej Kazimierz (Mathias
Casimirus Sarbievius) 190, 191,
201, 216, 222, 226, 227
Sarnowska-Temeriusz, Elżbieta 216
Sarrocchi, Margherita 25
Savoia, Lucrezia Pia 134
Savoia, N. 23
Scala, Flaminio 142

- Seidl, Ivan 152
 Sellink, Manfred Stefan 100
 Sempronio, Giovan Leone 25, 26, 28
 Serricchio, Cristanziano 232
 Sforza d'Aragona, Bona *vedi* Bona Sforza d'Aragona, regina di Polonia
 Sheffy, Rakefet 156
 Schenkeveld, Maria A. 105
 Schiavone *vedi* Medolla, Andrea *detto* lo Schiavone
 Schipper, Jan Jacobszon 99
 Schlusemann, Rita 167
 Schönborn, famiglia 116
 Schouman, Aert 109, 120
 Siarkowski, Dominik 169
 Siceram, Everart 99
 Siemuszkowski, Jan 182
 Siennik, Marcin 168, 172
 Sigismondo I Jagellon *detto* Sigismondo il Vecchio (Zygmunt I Stary), re di Polonia 130, 178
 Sigismondo III Vasa (Zygmunt III Waza), re di Polonia 218
 Simonetti, Cesare 69
 Skimina, Stanisław 191, 216, 226
 Skorski, Jan 191
 Slamnig, Ivan 128, 129
 Slatkes, Leonard J. 107
 Smallegange, Mattheus 105
 Sman, Gert Jan van der 107
 Smeccchia, Vincenzo (Venceslao) 131
 Smereka, Jan 179
 Smit, Hillie 100
 Smit, Wisse Alfred Pierre 101
 Smits-Veldt, Maria Barbara 102
 Sobieski, Jan (Giovanni) III *vedi* Giovanni (Jan) III Sobieski, re di Polonia
 Sokołowska, Jadwiga 227
 Sokolski, Jacek 182
 Solis y Ribadeneyra, Antonio de 134
 Solms, Amalia van 105
 Somascho, Giovanni Battista 140
 Spagnolo, Luigi 210
 Spenser, Edmund 79, 80-95
 Spicer, Joaneath 107
 Spiering, François 100, 112
 Spies, Marijke 101
 Spingarn, Joel Elias 160
 Spinola, Antonio 102
 Spinoza, Baruch (Benedetto) 109
 Spławieński, Stanisław 181, 198
 Stanislao Augusto (Stanisław August) Poniatowski, re di Polonia 131, 199
 Stazio, Publio Papinio (Publius Papinius Statius) 179, 182
 Steadman, John M. 221
 Stefan Batory, re di Polonia 155
 Stefanović Karadžić, Vuk 124
 Stefanowska, Zofia 158
 Stein, Thomas 136
 Stigliani, Tomaso 24
 Stroppa, Sabrina 210
 Strozzi, Giovan Battisti *detto* il Giovane 23
 Strozzi, Guilio 11
 Strykowski, Maciej 185, 189
 Surdich, Luigi 20
 Szczerbicka-Ślęk, Ludwika 179, 192, 195, 196, 218
 Szuwalski, Krzysztof 216
 Szyszkowski, Marcin 204
- Ś
- Ślaski, Jan 155, 156, 205, 227, 228
 Śliziński, Jerzy 226, 227, 228
- T
- Tapiè, Victor-Lucien 13
 Tassoni, Alessandro 20
 Taviani, Ferdinando 145, 148

- Tazbir, Janusz 158
 Tęczyński, Jan 156, 204
 Tempel, Olivier van 99
 Teniers, David *detto* il Giovane 100, 115
 Teofrasto 53
 Tesselschade Roemer, Maria 99, 101
 Teza, Laura 108
 Theiss, Winfried 169
 Thijssen-Schoute, Louise 109
 Thomas David
 Tintoretto *vedi* Robusti, Domenico *detto* Tintoretto
 Tintoretto *vedi* Robusti, Jacopo *detto* Tintoretto
 Tiraboschi, Girolamo 10
 Tissoni Benvenuti, Antonia 30, 35
 Tiziano *vedi* Vecellio Tiziano
 Tomasi, Franco 48, 88
 Toschi, Giovan Battista 133, 148, 149
 Tryzna, Piotr 159, 160
 Tudor, Elisabetta I *vedi* Elisabetta I Tudor, regina d'Inghilterra
 Twardowski, Kasper 162
 Twardowski, Samuel 187, 188, 194, 196, 201
 Tygielski, Wojciech 226
 Tasso, Torquato 7, 9-11, 19, 20, 24-27, 37, 45, 47-51, 54, 58, 59, 79-82, 85, 86, 89, 91-95, 105, 115, 124, 133, 148, 149, 151, 156, 163, 165, 170, 174, 175, 188, 190, 192-195, 197, 199, 201, 204, 205, 215, 216, 226-234
- U**
 Ulewicz, Tadeusz 152, 161, 192, 205
 Urban-Godziek, Grażyna 180
 Ustrzycki, Andrzej Wincenty (Andreas Vincentius Ustricius) 228, 229-234
- V**
 Vacchelli, Anna Maria 48
 Valcieco, Raffaele 43
 Valeriano, Pierio 51
 Valvasense, Francesco (Franciscus Valvasensis) 228
 Valvasone, Erasmo di 69
 Van Maanen, R. 98
 Vasa, famiglia 219
 Vasa, Ladislao IV *vedi* Ladislao IV Vasa (Władysław IV Waza), re di Polonia
 Vasa, Sigismondo III *vedi* Sigismondo III Vasa (Zygmunt III Waza), re di Polonia
 Veber Tkalčević, Adolfo 125
 Vecellio, Tiziano 100, 111
 Veldman, Ilja M 107
 Venier, Domenico 69
 Venier, Maffeo 69
 Venier, Sebastiano 73, 74
 Verbrugh, Willem 104
 Verdile, Natalia 25
 Verdizzotti, Gianmario 69
 Verkuyl, Petrus Eduardus Ludovicus 102-104
 Vermeeren, Coen 106
 Vida, Marco Girolamo 180
 Vidovich, Marcantonio 131
 Vincenti, Alessando 48
 Virgilio Marone, Publio (Publius Vergilius Maro) 7, 81, 82, 94, 177-180, 182, 185, 188, 216, 226, 228
 Vitoldo (Vytautas), duca di Lituania 183
 Vlieghe, Hans 100, 101
 Volantić, Luka (Gianluca Volanti) 126
 Voltaire *vedi* Arouet, François-Marie *detto* il Voltaire
 Vondel, Joost van den 99, 101, 104
 Voscuyl, Dirck Pieterszoon 103
 Vrancx, Sebastian 102

W

Waldstein, Karl Ferdinand von 229
Walecki, Waław 157
Walsby, Malcolm 98
Warbeck, Veit 167
Warburg, Aby 46
Weij, Marleen van der 103
Weintraub, Wiktor 227
Wellekens, Jan Baptista 105, 115
Wenta, Jarosław 177
Wierzicka-Trwoga, Krystyna 165
Wiesioławski, Jacek 176
Wilczogórski *vedi* Montelupi
(Wilczogórski), famiglia
Windakiewicz, Stanisław 227
Wiśniowiecki, Michał Korybut *vedi*
Michał Korybut Wiśniowiecki, re
di Polonia
Włostowic, Piotr 176
Wojtkowska-Maksymik, Marta 8
Wolf, Samuel 183
Wolfgang, Abraham 231
Wolfius, Johannes 228
Wolsgrein, Aart 104, 109
Wor, Adriaen 105

Z

Zabłocki, Stefan 179
Zanato, Tiziano 29, 36
Zaremba, Jan 159, 194
Zatti, Sergio 11, 25, 55
Zeusi 73
Zijlmans, Jori 105
Ziomek, Jerzy 178
Zito, Bartolomeo 148
Zlatar, Zdenko 126
Zofia Holszańska (Zofia di Hal'šany),
regina di Polonia 178, 179
Zrinski (Zrinyi), Miklos 152
Zrinski (Zrinyi), Petar 152
Zucchi, Enrico 20, 88
Zydorek, Danuta 177

V

Vlaming, Pieter 105

Ż

Żaboklicki, Krzysztof 155
Żebrowski, Jakub 160
Żurawska, Jolanta 205