

RICCARDO PICCHIO (1923-2011)

A cura di Luigi Marinelli

150

Riccardo Picchio è stato uno dei Maestri indiscussi della slavistica mondiale nel XX secolo. Fu interessato e affezionato alla Polonia, ai polacchi e alla loro cultura fin dagli inizi della sua carriera pubblicistica, didattica e scientifica, in quanto inviato del quotidiano «Avanti» nella Varsavia distrutta dell'immediato dopoguerra e lettore di italiano presso la Cattedra del grande comparatista polono-romanzo Mieczysław Braher. La Polonia, la sua storia, cultura, le idee, il suo ruolo all'interno e oltre la Slavia (basti pensare alla grandiosa idea picchiana della "prima occidentalizzazione" della Russia, ancora foriera di importanti sviluppi scientifici), le grandi opere letterarie da Kochanowski a Mickiewicz, occuparono così un posto di primo piano all'interno di quello che altrove ho chiamato il "sistema Picchio", mentre d'altro canto è evidente che i suoi studi polonistici¹, presi singo-

¹ I maggiori vennero raccolti una dozzina di anni fa in un volume del dipartimento filologico dell'Accademia Polacca di Scienze e Lettere – PAU di Cracovia: cfr. RICCARDO PICCHIO, *Studia z filologii słowiańskiej i polskiej*, PAU [Rozprawy Wydziału Filologicznego Tom LXXI], redaz. e introd. di Aleksander Wilkoń, Kraków 1999. Per più ampie riflessioni su *Polonia e polonistica nel "sistema Picchio"* mi permetto di rimandare al mio articolo così intitolato (con l'aggiunta del sottotitolo: *Qualche citazione e un ricordo*), in «Ricerche slavistiche», 10 (56), 2012, pp. 233-245.

larmente e nel loro complesso, non possano essere letti e apprezzati in modo appropriato senza un riferimento costante a quel "sistema", il quale fin dappprincipio, e tanto più nel corso del tempo, si andò strutturando e sviluppando ben oltre la sua iniziale polonicità.

Siccome dunque il carattere "sistemico" dell'indagine storico-filologica (e – va da sé – anche del magistero europeo e americano) di Riccardo Picchio ne costituisce una delle invariante più precipue, è altresì evidente che, a partire da quelle che ne furono le prime enunciazioni, tutto il "discorso" polonistico di Picchio vada inserito in un contesto più ampio, slavistico in primo luogo, ma in realtà ben più vasto, perché appunto "sistemico" e comparatistico nel senso, direi, meno tecnico e scolastico e più latamente culturale e umanistico di quest'ultimo termine. Non per caso i tre curatori degli *Studia slavica mediaevalia et humanistica Riccardo Picchio dicata* scrivevano nel 1986 che i meriti del Picchio studioso si potrebbero in fondo ricondurre "ad una ben precisa visione della filologia, ad una tradizione di pensiero che affonda le proprie radici in un umanesimo di stampo erasmiano"². Fra le caratteristiche più importanti di quella vi-

² MICHELE COLUCCI, GIUSEPPE DELL'AGATA, HARVEY GOLDBLATT, *Prefazione a Studia slavica mediaevalia et umanistica Riccardo Picchio dicata*, vol. I, Roma 1986, p. VI.

sione “erasmiana” (anche in quanto irenistica e pacifista) della filologia nell’ambito del “sistema Picchio”, vanno quindi sottolineati il supernazionalismo (e conseguentemente l’antinazionalismo), nonché l’essenza per così dire *naturaliter* comparatistica e – si direbbe oggi – “nomadica” dell’esperienza scientifica, didattica e umana di Riccardo Picchio, personalità per eccellenza *in-between* tra civiltà, culture e tradizioni diverse. Da tali premesse ideali, ed evidentemente già caratteriali, non poteva forse che svilupparsi un metodo “dialogico” che nei suoi studi si manifesta spesso attraverso un tipo di dotta e assai piacevole, quasi conviviale conversazione che, volendo, ci riporta anche questa a una tradizione di stampo umanistico-rinascimentale, e più precisamente castiglionesco, laddove la disputa – mai scadendo nell’alterco personale e scevra da qualsivoglia irruenza verbale – è sempre accompagnata dal tono amichevole, rispettoso e, quando possibile, anche da una certa brillante e ironica “sprezzatura” del discorso. Picchio fu così un vero Maestro sia nella scrittura di testi scientifici o di alta divulgazione, sia nel suo modo faceto di conversare con chicchessia, grandi e piccoli, ma in particolare con gli amici che gli furono più cari e coi suoi allievi, molti dei quali – come ad esempio Meriggi, Danti, Raffo – sono poi stati a loro volta Maestri della slavistica e della polonistica italiana.

Fra i suoi studi polonistici, uno dei maggiori è senza dubbio quello sui *Treny* di Kochanowski, in cui appare forse ancora più perspicuo ciò che altrove ho chiamato il carattere “sistemico” e “dialogico”, intrinsecamente comparatistico e supernazionale, nonché l’elemento imitativo (proprio nel senso rinascimentale), oltreché quello normativo, o meglio paradigmatico, cioè la *dignitas* e la *auctoritas* della filologia picchiana. Picchio vi discute e mette in crisi al-

cune tesi, fino allora invalse, secondo cui: 1) il modello del ciclo elegiaco fosse ignoto all’antichità (T. Sinko), dal qual fatto sarebbe derivata la pretesa anomalia e novità retorica dei *Treny*; 2) la pratica del Cinquecento non avrebbe conosciuto un tale ciclo di componimenti funebri, quindi in ogni caso Kochanowski vi risulterebbe “originale”; 3) il contenuto e il messaggio filosofico dei *Treny* sarebbero comunque fuori dai canoni del Rinascimento (mentre invece risultano completamente “dentro” la diatriba platonico-aristotelica sulla funzione della poesia). I *Treny* – per Picchio – sono insomma una messa in pratica delle lezioni apprese a Padova, soprattutto da Robortello, una professione retorico-poetica e non un incontrollato sfogo dell’anima; un’opera pienamente rinascimentale e non certo al di là della propria epoca.

Primo referente dialogico di Picchio nello studio sui *Treny* è innanzitutto l’amico e collega Wiktor Weintraub, e infatti l’articolo fu dapprima pubblicato in polacco nel 1975, nella *Festschrift* per i 65 anni dello studioso di Harvard³. In realtà, più che di un dialogo si tratta qui di una vera e propria polifonia, giacché un altro importante interlocutore nella dotta conversazione picchiana è proprio il Giovanni Maver della *Oryginalność Kochanowskiego*⁴, l’intervento col quale al congresso

³ Cfr. RICCARDO PICCHIO, *Treny Kochanowskiego a poetyka renesansowa*, in *For Wiktor Weintraub. Essays in Polish Literature, Language, and History presented on the occasion of his 65th Birthday*, a cura di Victor Erlich, Roman Jakobson, Czesław Miłosz, Riccardo Picchio, Alexander M. Schenker, Edward Stankiewicz, The Hague-Paris 1975, pp. 345-366.

⁴ Cfr. GIOVANNI MAVER, *op. cit.*, in *Pamiętnik Zjazdu im. Jana Kochanowskiego*, Kraków 1931, pp. 194-202, rist. in IDEM, *Literatura polska i jej związki z Włochami*, a cura di Andrzej Zieliński, Warszawa 1988, pp. 127-136.

del IV centenario kochanowskiano nel 1930 il Maestro, secondo le parole – al solito ben calibrate – dello stesso Picchio, suscitando “entusiasmo nazionale [...] aveva voluto esaltare l'estro del padre della poesia polacca sottolineandone la genuina individualità rispetto ai clichés retorici dei cinquecentisti d'Italia”. “Le osservazioni [di Maver] – continuava Picchio – si riferivano alla qualità del messaggio artistico, senza impegnarsi in più approfondite conclusioni a proposito del codice letterario, certamente non tutto autoctono, da cui quel messaggio poteva essere governato. Anche Weintraub, però, continuerà per decenni ad interpretare l'autorevole verdetto di Maver come una conferma delle osservazioni generali di Brahmer”⁵. Questa lunga citazione, tratta da un altro importante intervento polonistico, valeva però la pena per meglio lumeggiare quel metodo dialogico e imitativo di cui parlavo pocanzi.

Nel discorso, o meglio in gioco (e sappiamo quanto il “gioco” e le sue “regole” furono concetti-chiave nel discorso filologico, ma in genere nell'umanità di Riccardo Picchio, il quale credo non abbia mai perso – perfino nei momenti della malattia e della depressione – quel suo innato spirito e attitudine di *homo sapiens ludens*), sono entrati dunque: Hartleb, Pollak, Skwarczyńska, Pelc, e d'altro lato, Weinberg e Hathaway, autori all'inizio degli anni Sessanta di due lavori fondamentali sulla critica e la poetica cinquecentesca. Ecco dunque che l'articolo di Picchio su *Il “ciclo elegiaco” di Jan Kochanowski sullo sfondo della poetica cinquecentesca* si configura da una parte

⁵ RICCARDO PICCHIO, *Le letterature rinascimentali di Polonia e d'Italia nella prospettiva critica di Wiktor Weintraub*, in AAVV, *Il rinascimento in Polonia. Atti dei Colloqui italo-polacchi 1989-1992*, a cura di J. Żurawska, Napoli 1994, p. 44.

come una continuazione imitativo-emulativa dello studio del Maestro; dall'altra parte il senso e il valore scientifico dello studio picchiano sui *Treny* va ricercato anche nella sottesa polemica con chi – Brahmer, Weintraub e Ulewicz compresi – non aveva saputo (o voluto) trarre fino in fondo le dovute conclusioni dalle proprie stesse intuizioni critiche riguardanti l'italianismo polacco del Cinquecento o più esattamente quello che Picchio stesso chiama “la funzione paradigmatica che le lettere italiane dovevano inevitabilmente assumere agli occhi di ogni letterato del Rinascimento, Jan Kochanowski compreso”⁶. Una funzione paradigmatica che – anche questa inquadrata nel più ampio contesto della *Latinitas Slaviae Romanae*⁷ e in genere del macrotesto picchiano concernente i rapporti fra le due Slavie – doveva evidentemente risultare centrale in tutto il discorso di Picchio sulla “prima occidentalizzazione” delle lettere ruene e poi russe, a proposito del rapporto fra *L'italianismo polacco e la codificazione delle regole letterarie fra gli slavi ortodossi*, come intitolò un altro splendido articolo comparatistico del 1995⁸.

E sempre in tema di “funzione paradigmatica”, proprio lo studio sui *Treny* – alla luce di quanto detto – può esser letto come una vera e propria dichiarazione di “poetica scientifica” e

⁶ Ivi, pp. 49-50.

⁷ Così il titolo di un altro breve e lucidissimo contributo di Picchio, *Latinitas Slaviae Romanae*, «Łacina w Polsce», 1-2: *Między Slavia Latina i Slavia Orthodoxa*, a cura di Jerzy Axer, Warszawa 1995, pp. 11-18, stavolta in dialogo e parziale polemica con la concezione della *latinitas* centro-europea di un altro eminente studioso e amico polacco, Jerzy Axer.

⁸ RICCARDO PICCHIO, *op. cit.*, in *La nascita dell'Europa. Per una storia delle idee fra Italia e Polonia*, a cura di Sante Graciotti, Firenze 1995, pp. 199-208.

il tentativo di fondazione di una “norma” negli studi, oltreché una orgogliosa rivendicazione della propria “dignità” e “autorità” di ricercatore. Né si può dubitare che questo articolo – come tanti altri fondamentali studi del nostro Maestro Riccardo Picchio – conserverà ancora a lungo una importante funzione paradigmatica per gli studi polonistici avvenire.



RICCARDO PICCHIO

Il “ciclo elegiaco” di Jan Kochanowski sullo sfondo della poetica cinquecentesca

[in: «Yearbook of Italian Studies. An annual publication of the Italian Cultural Institute Montreal», a cura di Antonio D’andrea and Dante Della Terza, 1973-1975, Firenze 1976, pp. 69-93]

153

Vorrei pregare il lettore italiano, o italianista, o che comunque si interessi dell’apporto italiano alla civiltà letteraria del Rinascimento, di accostarsi con indulgenza, e nello stesso tempo con precauzione, ai problemi trattati in questo articolo¹. La richiesta di indulgenza nasce dal timore che alcune considerazioni teoriche, rese qui necessarie dal contesto in cui si inserisce questa ricerca squisitamente polonistica, possano apparire scontate. L’invito alla precauzione è giustificato dal pericolo che il trasporre problematiche, ben note in Italia, ad un’area culturale diversa (anche se non necessariamente “periferica” in tutte le sue espressioni) possa indurre il lettore ad errori di prospettiva critica. I *Treny*, ossia i *Lamenti*, di Jan Kochanowski (1530-1584) restano una delle e-

¹ Presento qui, con alcuni ritocchi, la versione italiana di un articolo che ho pubblicato in polacco nella recente miscellanea in onore di Wiktor Weintraub: RICCARDO PICCHIO, *Treny Kochanowskiego a poetyka renesansowa*, in *For Wiktor Weintraub: Essays in Polish Literature, Language, and History presented on the occasion of his 65th Birthday*, a cura di Victor Erlich, Roman Jakobson, Czesław Miłosz, Riccardo Picchio, Alexander M. Schenker, Edward Stankiewicz, L’Aja-Parigi 1975, pp. 345-366.

spressioni più felici della poesia polacca. I polonisti li studiano come un testo classico. Con Kochanowski, che fu il primo grande poeta in lingua nazionale, l'età delle "origini" letterarie polacche si trasformò rapidamente in *złoty wiek*, ossia in "età aurea". Tanto frutto non poteva nascere che da pianta antica. Il patrimonio retorico che Kochanowski trasferì alla poesia in volgare del suo paese, il suo linguaggio poetico nutrito di linfa greca e latina, e vagliato con sapienza filologica appresa in gran parte in Italia, e soprattutto la fedeltà a modelli universali pur nella tipicità nazionale delle scelte espressive, possono essere intesi soltanto alla luce di un'ormai vetusta latinità polacca maturata nell'umanesimo e quindi "nazionalizzatasi" sotto l'impulso della Riforma dopo un lungo tirocinio entro la latinità medievale dell'Occidente cattolico.

Accostandoci a questa poesia dovremo perciò evitare tanto di considerarla un prodotto essenzialmente "nuovo", e perciò non partecipe della stessa tradizione antica da cui si sviluppò la tradizione del Rinascimento italiano, quanto di limitarci a scorgervi riflessi di un mondo di cultura a noi più familiare. Il caso di Jan Kochanowski può essere visto come esemplare da chi voglia raggiungere una sintesi della letteratura europea del Rinascimento che, per essere completa, non può essere ristretta al mondo latino-germanico, ma dovrà estendersi anche a gran parte del mondo slavo². La storia del dibattito critico su Jan Kochanowski può aiutarci ad individuare essenziali tipologie esegetiche nate dal diffuso conflitto fra tendenze umanisticamente universali e tendenze romanticamente (e neoromanticamente) patriottiche.

I termini essenziali di questo dibattito erano già stati messi magistralmente a fuoco, una ventina di anni fa, da Wiktor Weintraub in un conciso articolo il cui titolo, *Il Manifesto rinascimentale di Kochanowski*, non solo contiene la risposta a specifici problemi di interpretazione, ma anche suggerisce una formula esegetica generale³. La carriera letteraria nell'ambito della poesia in lingua nazionale si i-

² Le migliori premesse per raggiungere questa sintesi sono state poste da I.N. GOLENIŠČEV-KUTUZOV, *Ital'janskoe vozroždenie i slavjanskije literatury XV-XVI vekov*, Mosca 1963. Il lettore occidentale ha ora a disposizione un'edizione italiana di quest'opera, a cui i curatori hanno apportato varie e utilissime rettifiche, aggiungendovi un intero volume di bibliografia: I.N. GOLENIŠČEV-KUTUZOV, *Il Rinascimento italiano e le letterature slave dei secoli XV e XVI*, a cura di Sante Graciotti e Jitka Křesálková, 2 voll., Vita e Pensiero, Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 1973. Per i termini essenziali del problema storiografico, si veda in particolare l'introduzione di Sante Graciotti (Vol. I, pp. 5-30).

³ WIKTOR WEINTRAUB, *Kochanowski's Renaissance Manifesto*, «The Slavonic and East European Review», 30/74, 1952, pp. 412-424. Questo articolo è stato pubblicato anche in polacco nel 1959,

niziò per Kochanowski nel 1562 (quando il poeta aveva già dato notevoli contributi alla letteratura umanistica in latino) con la composizione dell'inno *Che cosa vuoi Tu da noi, o Signore?* (*Czego chcesz od nas, Panie*). Secondo Weintraub “verso la fine della vita, quel suo *religioso ottimismo rinascimentale*”⁴ (e questa formula interpretativa si riferisce all'inno *Che cosa vuoi Tu da noi, o Signore*, inteso come prima enunciazione di un motivo poi ripreso e sviluppato costantemente nella poesia di Kochanowski) “si infrange drammaticamente cedendo il posto ad un altro atteggiamento verso Dio e il mondo”⁵. Il nuovo atteggiamento e la nuova intonazione poetica sarebbero il risultato di un trauma psichico: “[...] la filosofia stoica non resse alla prova della morte della figlioletta. Quanto, prima, era ordine ed armonia, apparve ai suoi occhi come uno spettacolo senza senso, diretto da un qualche ‘ignoto nemico’⁶. Il poeta seppe vincere, infine, la disperazione, e tornò alla sua fede religiosa. Il Dio dei *Treny*, tuttavia, è molto diverso dal benevolo creatore del mondo splendido ed armonioso, cantato nel poema giovanile”⁷.

È ancora presente, in questa formulazione di Weintraub, l'influenza di una tradizione critica che tende a porre il dato biografico al centro della *fabula* lirica, minimizzando (dato che il poeta piange una “sciagura vera”) la differenza fra l'uomo Kochanowski che cerca sfogo nella propria poesia e il poeta Kochanowski che diventa personaggio narrante della propria *fictio* poetica. Nel corso di quest'articolo cercherò di mostrare quanto questa distinzione, a prima vista ovvia, debba sempre essere tenuta presente. In ogni caso, ciò che più conta nel quadro interpretativo proposto da Weintraub è la decisa sottolineatura della cultura rinascimentale come elemento essenziale nella formazione del mondo poetico kochanowskiano. Reagendo ad un costume critico di origine positivista perpetuatosi attraverso l'età neoromantica sino ai nostri giorni, Weintraub dimostra tutta l'illusorietà di una ricerca fondata sul reperimento delle singole “fonti” intese meccanicamente come vere e proprie matrici genetiche, a cui il poeta poté aver attinto nel corso della sua attività creativa. Per capire il linguaggio poetico di

«Pamiętnik Literacki», 3-4, pp. 159-174.

⁴ Corsivo mio.

⁵ Cfr. WIKTOR WEINTRAUB, *Kochanowski's Renaissance Manifesto*, cit., p. 423.

⁶ Per l'interpretazione di questo motivo del *Tren XI*, si veda WIKTOR WEINTRAUB, *Fraszka in a Tragic Key: Remarks on Kochanowski's Lament XI and Fraszki I, 3*, in *To Honor Roman Jakobson*, L'Aja-Parigi 1967, pp. 2219-2230.

⁷ WIKTOR WEINTRAUB, *Kochanowski's Renaissance Manifesto*, cit., p. 423.

Kochanowski non dovremo certo limitarci ad assodare la sua dipendenza dai *Salmi* o da altri testi biblici, da dieci o da cento autorità greche e latine. Dovremo piuttosto muovere da questi dati di filologia analitica per indagare il *modo* in cui simili componenti culturali si inseriscono funzionalmente in una determinata struttura espressiva. Quando parla di "religioso ottimismo rinascimentale", Weintraub si riferisce evidentemente a un *atteggiamento* e non a un semplice *patrimonio* di cultura. Se, ad esempio, nei *Salmi* di Kochanowski non vedessimo altro che una semplice "trasposizione in lingua polacca" del testo davidico, ignoreremmo un fatto spirituale che certamente riguarda da vicino la cultura europea del Rinascimento molto più che l'attività tradizionale dei propagatori della fede⁸. La tecnica letteraria del Rinascimento non può infatti essere confusa con l'uso letterario di fonti antiche e autorevoli da parte di compendiatori o rifacitori medievali, poiché i letterati del Rinascimento, imitando gli antichi, ambivano a intrecciare vecchie *sententiae* e versi di autori classici, nella trama di un discorso diverso ed autonomo. Anche nel caso dei *Treny* di Kochanowski, lo studio delle *componenti* tematiche e formali non potrà dunque essere disgiunto da quello della *composizione* intesa come sintesi funzionale della tecnica espressiva. Si tratta, in sostanza, di riconoscere il codice in base a cui il messaggio poetico deve essere decifrato. Le opinioni che ancora oggi vengono espresse in proposito sono così diverse (i *Treny* che Kochanowski compose per piangere la morte della figliuola Orszula costituiscono un'unità compositiva o sono sparsi frammenti? Dovremo leggerli secondo l'ordine consacrato dalle edizioni, o occorre ricostruire una loro disposizione originale oggi perduta? Sono un esercizio retorico o un libero sfogo lirico? Obbediscono ai canoni della poetica rinascimentale o se ne distaccano in spirito già "barocco"?) e, in particolare, sono così condizionate dallo studio delle "fonti" che vale la pena di riesaminare l'intero problema secondo i criteri di una filologia generale applicata a tutte le formanti dell'espressione poetica.

Che i *Treny* contengano un messaggio poetico "nuovo" ed "originale", non solo rispetto alle precedenti creazioni del massimo autore del secolo aureo po-

⁸ La traduzione del Salterio da parte di Kochanowski (Cracovia, 1579) segnò una tappa importante nella storia dello stile poetico polacco ed ebbe anche una non trascurabile influenza sulle origini della poesia russa per il tramite della versione slava ecclesiastica dei *Salmi*, ad opera di Simeone da Polock (Mosca, 1680). Sulle peculiarità retoriche del *Salterio* (*Psalterz Dawidów*) di Kochanowski, cfr. WIKTOR WEINTRAUB, *Styl Jana Kochanowskiego*, Varsavia 1932, pp. 92-100.

lacco ma in seno all'intera tradizione lirica del Rinascimento, è opinione diffusa, e certamente difendibile in sede di pura valutazione estetica. Meno accettabili mi sembrano le conclusioni di quei critici e storici della letteratura (e sono i più, tanto che il loro giudizio ha creato una specie di *opinio communis*) i quali riconoscono nella forma compositiva dei *Treny* e nella loro essenza concettuale un distacco dalla teoria e dalla pratica delle poetiche rinascimentali.

Un primo equivoco mi sembra che nasca, a proposito dei *Treny* non meno che di tutto il resto dell'opera di Kochanowski, da un certo fraintendimento del concetto di "imitazione", così come venne formulato e applicato dalla cultura italiana del Cinquecento, in cui Kochanowski si trovò inserito a partire dai *Lebrjabre* padovani. Quando l'"originalità di Kochanowski" venne calorosamente proclamata da Giovanni Maver al Convegno kochanowskiano del 1930⁹, Tadeusz Sinko avvertì il pericolo che appunto la fondamentale nozione di *imitatio* potesse essere messa in ombra. Replicando allo slavista italiano (il quale aveva tuttavia ben messo in chiaro che il merito di Kochanowski consisteva nel suo non essersi fatto schiavo "degli usi ed abusi dell'epoca")¹⁰, l'illustre classicista polacco, "pur essendo d'accordo col prof. Maver nel riconoscere la completa originalità di Kochanowski rispetto alla poesia contemporanea italiana", si affrettò a dichiarare di non potere "accogliere la tesi dell'originalità nei confronti dell'antichità, e in particolare nei confronti di Orazio: a questo proposito l'imitazione era un principio fondamentale, un obbligo [...]"¹¹. Nel suo noto saggio *I modelli dei "Treny" di Kochanowski*, lo stesso Sinko aveva già sottolineato nel 1917, in polemica con R. Pilat, la necessità di non applicare il concetto romantico di "originalità" all'opera di un poeta formatosi alla scuola della poetica rinascimentale, dato che "la poetica rinascimentale non solo non sapeva nulla di siffatta originalità, ma addirittura la vietava"¹². A quanto pare, l'opinione di Sinko convinse allora la maggioranza degli studiosi e continua tuttora ad esercitare una notevole influenza sui critici del nostro tempo¹³. Eppure, a ben vedere, proprio in queste affermazioni si cela il nucleo di un grosso malinteso. Innanzi tutto è inesatto (o piuttosto

⁹ GIOVANNI MAVER, *Originalność Kochanowskiego*, in *Pamiętnik zjazdu naukowego im. Jana Kochanowskiego w Krakowie 8 i 9 czerwca 1930*, Cracovia 1931, pp. 194-202.

¹⁰ *IVI*, p. 197.

¹¹ «Dyskusja», p. 204.

¹² TADEUSZ SINKO, *Wzory Trenów Kochanowskiego*, «Eos. Czasopismo filologiczne», XXII, 1917, p. 78.

¹³ Cfr. ad esempio JANUSZ PELC, *Treny Jana Kochanowskiego*, Varsavia 1969, pp. 49-50.

equivoco) dire che la poetica del Cinquecento ignorasse o proibisse l'originalità poi esaltata dal Romanticismo. Bisognerebbe invece sottolineare che l'idea rinascimentale di originalità, in base ai canoni dell'*imitatio*, era *tecnicamente* diversa da quella a cui ci hanno abituato i Romantici e i loro epigoni. La genuina forza artistica di un nuovo componimento poetico, nella letteratura del Cinquecento, non dipendeva dalle formule concettuali e espressive, ma dal modo in cui quelle formule venivano inserite in una trama verbale capace di produrre un messaggio nuovo mediante parole antiche. Lungi dall'essere supino riecheggiamento dei classici, la poesia del Rinascimento italiano si impegnava in una costante fatica di ricreazione tendente ad annullare, nella sintesi di una nuova espressione, le distanze fra antico e moderno, con l'ambizione di strappare al tempo passato il tesoro della classicità e farne un ornamento della poesia contemporanea. L'*imitatio* rinascimentale non si perdeva perciò nella contemplazione del passato, ma era al contrario un'esaltazione del presente inteso come acquisizione da parte del vero umanista di un retaggio spirituale altrimenti perduto¹⁴. Gli "antiqui" della cultura umanistica erano infatti uomini nuovi. Platone ed Aristotele, Omero, Virgilio e Cicerone non erano più soltanto i maestri di una verità consacrata (così come li aveva visti il Medioevo), ma diventavano parte integrante della civiltà presente, interlocutori nelle dotte conversazioni della nuova età. Le loro parole venivano rimosse dalla staticità di testi ormai lontani nel tempo ed immerse nel vivo discorso della letteratura moderna: oggi si direbbe che la *langue* degli *auctores* era studiata in funzione di una nuova *parole* poetica. L'uso di formule classiche aveva valore soprattutto in quanto arricchimento semantico cosicché, nel breve spazio di un sonetto o di una canzone, l'armonia di scelti strumenti verbali potesse risuonare nell'animo del lettore colto con tutta la potenza di richiami ed allusioni atte a realizzare il miracolo d'una piena polisemia.

Se teniamo presenti questi essenziali dati di storia letteraria, ci apparirà evidente la distorsione di prospettiva che risulta dalla tesi di Sinko secondo cui Kochanowski si sarebbe adeguato ai canoni dell'imitazione dell'antico, mantenendosi però indipendente rispetto alla contemporanea poesia italiana. Ci troviamo qui di fronte ad una contraddizione intima, poiché il principio dell'imitazione era appunto il maggiore fondamento della contemporanea poesia italiana. In verità, ancor più che di imitazione dell'*antico* bisognerà parlare di

¹⁴ Cfr. EUGENIO GARIN, *L'Educazione in Europa*, Bari 1957, pp. 109-118.

imitazione dei *classici*, ricordando che il Cinquecento italiano, ispirandosi ai principi enunciati dal Bembo, diede dignità classica agli autori moderni di lingua volgare (Petrarca sopra ogni altro) accanto agli autori antichi. Se trascurassimo questo essenziale “modernismo” del classicismo italiano del primo Cinquecento, ampiamente espresso dalle discussioni sulla lingua, avremmo molte difficoltà a capire lo svolgimento di gran parte della letteratura europea moderna, ivi compresa quella polacca. Così come non potremmo valutare il mondo poetico di Ronsard e della Pléiade senza rifarci alle enunciazioni del petrarchismo italiano, e male intenderebbe la *Défence* del Du Bellay chi ignorasse l’atmosfera in cui erano nati i *Dialoghi* di Sperone Speroni, altrettanto difficile sarebbe intendere il linguaggio poetico dell’età di Kochanowski senza risalire ai modelli italiani di quel tempo. Kochanowski latinista e grecista¹⁵ non può essere isolato dal mondo della *paideia* rinascimentale che gli aveva insegnato a guardare ai classici con l’occhio scaltrito del moderno umanista. Che Kochanowski, poeta filologo, si ispirasse a Orazio, Cicerone, Omero, Simonide, a Proclo e all’Antologia palatina, era cosa assolutamente normale nello spirito della *cultura moderna* del suo tempo. Le sue fonti classiche erano parte del linguaggio letterario contemporaneo. Se vogliamo dunque intendere il suo individuale “linguaggio classico” dobbiamo andare al di là della ricerca meccanica ed atomistica delle “fonti” greche o latine della sua poesia. Un simile procedimento, ancorato alla filologia del positivismo otto- e (in parte) novecentesco, è in verità l’opposto della filologia umanistica.

Poiché i *Treny* di Kochanowski sono chiaramente costruiti con materiale “antico”, ossia con formule tematiche e verbali derivate dal repertorio classico, al fine di esprimere sentimenti “moderni” nella loro immediata verità autobiografica, l’ipotesi che la loro strutturazione generale possa in realtà rappresentare una “deviazione” dalla poetica rinascimentale dovrebbe sembrare perlomeno dubbia. E invece, proprio perché permangono tra gli studiosi polacchi alcuni preconcetti in merito al rapporto tra letteratura rinascimentale e modelli classici, è questa ancor oggi un’ipotesi largamente accettata¹⁶. Meglio che attraverso le dichiarazioni di

¹⁵ Resta fondamentale, in proposito, l’articolo di WIKTOR WEINTRAUB, *Hellenizm Kochanowskiego i jego poetyka*, «Pamiętnik Literacki», LVII, 1967, fasc. 1 (estratto: pp. 1-25). Di particolare interesse, ai fini della poetica di Kochanowski quale sarà ancora espressa nei *Treny*, sono qui i dati sul ciceroniano-anticiceroniano del poeta anche nell’ambito della ricerca filologica.

¹⁶ Per un consuntivo delle opinioni critiche, cfr. JANUSZ PELC, *Treny Jana Kochanowskiego* nonché, dello stesso Pelc, l’introduzione alla più recente edizione della Biblioteka Narodowa: JAN KOCHANOWSKI, *Treny*, wydanie XIII, Wrocław 1972, III-CXII.

molti critici di vario atteggiamento, l'opinione tuttora prevalente a proposito della struttura compositiva dei *Treny* può essere sintetizzata dalle parole di un eminente studioso di Kochanowski, Tadeusz Ulewicz, il quale, presentando nel 1950 un'edizione popolare destinata a non specialisti, affermava che i *Treny* pur riprendendo alcuni motivi noti all'antichità e al Petrarca, "nel loro insieme vanno al di là del 'canone' poetico dell'età del Rinascimento, così come lo determinò lo Scaligero, e lo infrangono, o piuttosto lo mettono in disparte, e creano un genere letterario nuovo (come già era accaduto ad esempio con *Satyr*¹⁷), in quanto costituiscono, sotto l'aspetto della composizione, un intero ciclo di poesie liriche minori tra di loro interconnesse: genere questo che sarebbe poi divenuto popolare nella letteratura polacca"¹⁸. Sempre la convinzione che i *Treny* si distacchino dai canoni poetici del Rinascimento ha autorizzato le più varie congetture in merito alla loro genesi, alla loro funzione retorica, al loro significato filosofico, al loro valore di documento di crisi spirituale¹⁹. Anche la più recente ipotesi critica di Janusz Pelc (degnata per altro della massima considerazione sul piano della pura ricerca analitica delle "fonti" e dei modelli) muove dalle stesse premesse: "[...] penso che il poeta di Czarnolas²⁰, optando per una forma ciclica che si distaccava dai canoni della poetica degli epicedi, si sia scientemente ricollegato ad un altro genere della letteratura antica di cui era illustre rappresentante il greco Simonide di Ceo"²¹. Il punto essenziale della discussione e della ricerca rimane il "ciclo lirico". Poiché si è cercato invano un modello preciso per tale tipo di composizione, si tende a trovare almeno

¹⁷ Anche il problema della "regolarità" poetica de *Il Satiro, ovvero l'uomo selvatico* (*Satyr albo dziki mąż*, 1562 o 1563) richiede ulteriori indagini. Pur tenendo conto degli specifici elementi locali che, come ha mostrato lo studio di CLAUDE BACKVIS, *Autour du Satyr de Jan Kochanowski*, «Zagadnienia rodzajów literackich», I, 17/48, attribuiscono a questo singolare componimento una "polivalenza" retorica, è probabilmente inesatto parlare di "nuovo genere letterario", introdotto dal poeta polacco.

¹⁸ JAN KOCHANOWSKI, *Treny*, a cura di Tadeusz Ulewicz, Biblioteka Arcydzieł Poezji i Prozy pod redakcją St. Pigońia, nr. 18, Cracovia 1950, pp. 58-39.

¹⁹ In questo settore di studi occupano una posizione centrale gli scritti di MIECZYSLAW HARTLEB, in particolare *Nagrobek Urzalki: Studium o genezie i budowie Trenów Jana Kochanowskiego*, Cracovia 1927, a cui ogni indagatore dei *Treny* deve riferirsi se non altro per mettere in evidenza i termini del problema critico: si tratta di un ciclo unitario o di una serie di frammenti più o meno felicemente inseriti in una cornice retorica? Anche la questione della "regolarità" o "anomalia" dei *Treny* rispetto alle dottrine poetiche del Rinascimento viene di solito affrontata sulla base di questo problema di composizione.

²⁰ Negli ultimi quindici anni della sua vita (a partire cioè dal 1569 o 1570), Jan Kochanowski prese stabile dimora nella pace oraziana della tenuta di Czarnolas, dopo un periodo di viaggi ed intense esperienze intellettuali.

²¹ JERZY PELC, *Treny Jana Kochanowskiego*, cit., p. 61.

un “equivalente” nella tradizione classica, oppure a proclamare l’“originalità” di Kochanowski, ossia il suo distacco dalla poetica rinascimentale (intesa pur sempre come semplice riecheggiamento della tradizione classica). Che Simonide fosse un modello esemplare per Kochanowski è non solo probabile, ma certo. Nella invocazione del suo primo *Tren*, il poeta polacco cita infatti espressamente “e i lamenti, e le recriminazioni di Simonide”²². Mi sembra però che bisogna tener conto e della convenzionalità del richiamo e del fatto che, in realtà, la distinzione fra “*threnos*” ed “*epitaphium*” era talmente consolidata dalla tradizione da rendere dubbia l’ipotesi che Kochanowski abbia voluto coscientemente rifarsi proprio a Simonide per giustificare una sua innovazione ibridante. Leggiamo infatti già in Isidoro di Siviglia: “*Threnos, quod Latine lamentum vocamus, primus versu Ieremias composuit super urbem Hierusalem [quando subversa est] et populum [Israel] quando [subversus est et] captivus ductus est. Post hunc apud Graecos Simonides poeta lyricus. Adhibebantur autem funeribus atque lamentis: similiter et nunc [...]*”²³. Rifacendosi a Simonide, Kochanowski non aveva bisogno di staccarsi dalla tradizione degli epicedi, ma semplicemente precisava la tradizione del genere (*threnos*), indicata dallo stesso titolo del suo componimento, sottintendendo tanto il richiamo classico quanto la convergenza poetica col motivo biblico.

La responsabilità maggiore della tesi secondo cui i *Treny*, in quanto “ciclo lirico”, rappresenterebbero una deviazione dalle norme rinascimentali sembra comunque risalire a Sinko. Dopo avere studiato con finezza e grande erudizione i “modelli” di Kochanowski, il Sinko era giunto alla seguente conclusione: “Se prendiamo i *Treny* nel loro insieme, consistente di diciannove componimenti che, quanto al contenuto, possiamo chiamare elegie, dobbiamo riconoscere che un tale ciclo di elegie funebri in morte d’una persona era ignoto all’antichità”²⁴. E se questo genere letterario era ignoto ai Greci ed ai Latini, esso non poteva essere (secondo la concezione del Sinko, che rifiutava in partenza di considerare la

²² Nell’“invocazione” che apre il primo *Tren*, Kochanowski chiede che “Tutte le lacrime, tutti i pianti di Eraclito, / e i lamenti, e le recriminazioni di Simonide (v. 2: “*I lamenty i skargi Simonidowe*”) / tutte le cure del mondo [...] lo aiutino a piangere la sua graziosa figlioletta (v. 6: “*A mnie płakać mej wdzięcznej dzwieki pomoście*”). Chiedendo di essere aiutato a piangere, il poeta dichiara fin dall’inizio la sua scelta: di dar sfogo al dolore e non di dominarlo con l’aiuto della filosofia.

²³ *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum Libri XX*, a cura di Wallace Martin Lindsay, tomus I, Oxford, 1966, Lib. I, XXXIX, pp. 19-21. Qui troviamo anche la definizione dell’epitaffio: “*Epitaphium Graece, Latine supra tumulum. Est enim titulus mortuorum, qui in dormitione eorum fit, qui iam defuncti sunt. Scribitur enim ivi vita, mores et aetas eorum...*”.

²⁴ TADEUSZ SINKO, *Wzory*, cit., p. 99.

cultura contemporanea a Kochanowski come fonte, altrettanto valida, di imitazione poetica) altro che il prodotto di un'“innovazione”. Nella prefazione ai *Treny*, pubblicata in un'autorevole edizione della Biblioteka Narodowa²⁵, lo stesso Sinko portò infatti il proprio ragionamento alle conseguenze estreme:

[...] Kochanowski creò dunque coi *Treny* una novità compositiva²⁶, frammentando il lungo epicedio classico, intessuto di motivi prescritti, con motivi particolari di epicedi [...]. Nei *Treny* (nonostante tutte le reminiscenze e gli imprestiti classici) Kochanowski si liberò dai ceppi dell'imitazione degli antichi e creò un'opera non solo superiore poeticamente ed artisticamente agli epicedi romani, ma superiore all'intera lirica romana. Con questo la poesia polacca educata e formata secondo la poesia antica, incominciò a reggersi in piedi ed a camminare da sola [...]²⁷.

Il pathos di un patriottismo letterario ancor romanticamente sentito nel primo Novecento polacco prevale evidentemente, in queste righe, sulla prudenza critica.

Ma, anche se volessimo prestar fede al Sinko quando afferma che “tale ciclo di elegie funebri in morte di una persona era ignoto all'antichità”, dovremmo per questo concludere che i *Treny* non si adeguano ai canoni della poesia rinascimentale? Prima di accettare una simile conclusione, bisognerebbe estendere l'indagine ben oltre i limiti di qualche isolata autorità della teoria letteraria del XVI secolo, quale ad esempio lo Scaligero²⁸. A parte la considerazione che la “poetica rinascimentale” è un patrimonio troppo vasto e complesso perche si

²⁵ JAN KOCHANOWSKI, *Treny*, z wstępem i komentarzem T. Sinki, wydanie dziewiąte z dodatkiem źródłowym, Leopoli 1934, pp. III-XVI.

²⁶ Il concetto espresso da Sinko ha agito con tanta forza sulla tradizione critica polacca che ancor oggi gli si attribuisce validità nonostante le varie prove che nel frattempo si sono accumulate in merito alla non eccezionalità del “ciclo lirico” od elegiaco, nella letteratura rinascimentale. Per questo, forse, anche Pelc, alle cui ricerche si deve la realizzazione di più ampie prospettive critiche, continua ad insistere non solo, come s'è visto più sopra, sul fatto che Kochanowski avrebbe scelto “una forma ciclica che si distaccava dai canoni della poetica degli epicedi”, ma anche sull'idea che, così facendo, il poeta polacco avrebbe realizzato “un'innovazione” (*Treny*, Biblioteka Narodowa, wydanie XIII, Wrocław, 1972, p. XLI).

²⁷ IVI, p. XII e p. XIV.

²⁸ Cfr. BERNARD WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Chicago, 1961, nuova ristampa 1963; BAXTER HATHAWAY, *The Age of Criticism: the Late Renaissance in Italy*, Ithaca, N.Y. 1962. Su alcuni aspetti del dibattito ideologico in rapporto alla poetica, cfr. GALVANO DELLA VOLPE, *Poetica del Cinquecento: La “Poetica” aristotelica nei commenti essenziali degli ultimi umanisti italiani con annotazioni ed un saggio aggiuntivo*, Bari, 1954.

possa pensare che Kochanowski vi si sia adeguato “in blocco” senza parteggiare o simpatizzare per questo o quel movimento, è in verità strano che si accetti l’idea di una “novità compositiva” introdotta da Kochanowski²⁹, senza prima avere attentamente vagliato l’ingente patrimonio degli scritti cinquecenteschi di poetica. In attesa che lo spoglio sistematico di questi scritti (in parte inediti o pubblicati in edizioni non molto accessibili) venga effettuato con vantaggio diretto degli studiosi di polonistica, credo comunque di potere già ora affermare che i risultati della mia limitata ricerca sono sufficienti a mettere in dubbio la tesi della “anomalia retorica” dei *Treny*. Poiché Kochanowski, già nel suo primo soggiorno padovano fu allievo dell’Università di Padova dove insegnava Francesco Robortello, mi è parso utile iniziare la ricerca proprio dalle opere dell’autore di *In librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes*³⁰.

Come complemento alle *Explicationes* e alla *Paraphrasis in librum Horatii qui vulgo De Arte Poetica ad Pisones inscribitur* (1548), il Robortello pubblicò alcuni saggi particolari: *De Satyra*, *De Epigrammate*, *De Comoedia*, *De Salibus*, nonché *De Elegia*³¹. È lecito supporre che proprio queste brevi dissertazioni su alcuni generi non sufficientemente trattati nel maggiore commento esplicativo alla *Poetica* aristotelica fossero al centro della pubblica attenzione, nonché in particolare dell’insegnamento universitario, quando Jan Kochanowski giunse a Padova nel 1552, e negli anni che immediatamente seguirono. Soprattutto il saggio sull’Elegia (la cui importanza è stata solo marginalmente segnalata da Janusz Pelc³²) dovrà interessare gli studiosi di Kochanowski. È difficile pensare, infatti, che l’autore dei *Treny* non l’avesse letto e studiato quando frequentava le lezioni del Robortello. E, in verità, ciò che Robortello dice a proposito dell’elegia mi sembra che valga a dissipare molti dubbi in merito alla “canonicità”, ovvero regolarità poetica, dei *Treny*.

²⁹ Molto prudentemente Maver notava che, se volessimo ridurre l’opera di Kochanowski al denominatore comune di una poetica di tipo oraziano, “basterebbe lasciar da parte i *Treny*, e forse il *Salterio*”, sempre tenendo presente, però, che “in realtà la sua poesia non è altro, in gran parte, che l’espressione di uno stato di cultura”, GIOVANNI MAVER, *Oryginalność Kochanowskiego*, cit., pp. 199 e 201.

³⁰ *Florentiae, in Officina Laurentii Torrentini Ducalis Typographi*, MDLVIII. Se ne veda la ristampa fototipica nella collana “Poetiken des Cinquecento. Eine Nach-druckreihe besorgt von B. Fabian”, vol. VIII, Monaco di Baviera 1968.

³¹ Ora accessibili, oltre che nella citata edizione fototipica insieme con il commento all’*Ars poetica* di Orazio, anche in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, Bari 1970, I, pp. 495-537.

³² *Treny*, cit., pp. XXV-XXVI.

Richiamandosi ad Ateneo (XIV, 631c)³³, Robortello stabilisce l'appartenenza dell'elegia al dominio generale della poesia lirica³⁴. Dopo di che si sofferma sulla varietà di forme poetiche trasmesse dalla tradizione sotto il nome complessivo di "elegia": "*Nam nullum poema plures mutationes recepit quam elegia, atque ideo difficile est ei certam attribuere materiam aut ad genus aliquod poematis redigere, nisi prius omnia distinguantur ac separentur*". Già questa sottolineatura della mutabilità del genere entro la stessa tradizione classica potrebbe giustificare alla luce dell'esegesi poetica rinascimentale ogni variazione introdotta da Kochanowski. Robortello espone quindi le notizie che si possono ricavare dai testi antichi (Aristotele, *Poetica*, 1447a 23, e Julius Pollux, *Onomasticon*, IV, 76) in merito alle origini fenice di questo tipo di canto auleatico ("*[...] nam Phoenicum lingua γίγγρας vocabatur ὁ Ἄδωνις, atque hinc 'tibia gingrina' qua utebantur in Adonidis festo*") e giunge ad individuarne il primitivo carattere di "*lugubris elegia ac funebris*". Questo carattere funebre dell'elegia più antica è oggetto di particolare attenzione da parte del dotto di Padova, che l'identifica con i "*threnoi*" menzionati da Didymus, grammatico e filologo greco del primo secolo, nonché da Cicerone, Orazio ed Ovidio: "*Didymus quoque author est tibias lugubres fuisse his verbis: οἱ πρὸς τὸν αὐλὸν ἀδόμειοι Θρηῆνοι, ὁ γὰρ αὐλὸς πένθιμος*³⁵. *Quae consuetudo fuit etiam apud Romanos, est ideo Cicero in Miloniana oratione, de funere loquens Clodii, ait: 'Sine cantu, sine tibiis'; quas cantilenas Horatius 'naenias' vocat. Ad hunc vero elegiae usum respiciens, Ovidius in morte Tibulli ait: 'Flebilis indignos, elegeia, solve capillos. / Ab nimis ex vero nunc tibi nomen erit'*"³⁶.

Che, accanto al ben vivo richiamo biblico di Geremia, l'identificazione dei *Treny* con uno specifico tipo di poesia classica possa essere stata suggerita a Kochanowski da questa lezione storico-filologica del suo maestro Robortello mi sembra ipotesi degna di seria considerazione. Nella dissertazione del Robortello troviamo, subito dopo il passo sopra citato, la citazione di due altre autorità, Proclo ed Aristofane, a sostegno della tesi interpretativa proposta: "*Proclus*

³³ *Athenaeus, Deipnosophistai*, ed. G. Keibel, 3 voll., Lipsia 1887-1890.

³⁴ Mi servo dell'edizione di BERNARD WEINBERG, *Trattati di poetica*, cit., p. 530: Robortello non si pronuncia definitivamente sul carattere lirico dell'elegia e dice: "*[...] scenicam patet satis non esse elegiam; lyricam igitur potius [...]*". La riserva espressa dal *potius* lascia il campo libero ad ulteriori precisazioni soprattutto in merito al rapporto formale col genere epico.

³⁵ I *threnoi* cantati col flauto, il flauto del pianto.

³⁶ La *classicità* dell'elegia come genere funebre è qui sottolineata da Robortello grazie all'autorità di Ovidio, al quale viene attribuita, nell'uso della formula "*ex vero nunc tibi nomen erit*", una chiara coscienza storico-filologica.

*quoque ait in libro Περι Χρηστομαθίας: ἐλέγειαν συγγεῖσθαι μὲν ἐξ ἡρώου καὶ πενταμέτρον, ἀρμόζειν δὲ τοῖς κατοικομένοις, καὶ εὐλογεῖσθαι ὑπ' αὐτοῦ τούτους. οἱ μὲντοι μεταγενέστεροι ἐπὶ διαφοροῖς ὑποθεσεσιν αὐτῷ ἀπεχρήσαντο, et ideo Aristophanes, ut idem notat Proclus ait τοῖς σοῖς ἐλέγοις, id est θρήνοις*³⁷. Se già in queste enunciazioni del suo maestro di Padova il poeta polacco poteva avere trovato una definizione retorica dei “*treny*” come forma particolare del genere elegiaco consacrata dalla tradizione classica (“*cantilenae*” le dice Robortello, ed anche “*naeniae*” secondo Orazio), lo stesso testo poteva suggerirgli anche la nozione di “ciclo elegiaco”. Proseguendo infatti la lettura del trattatello sull’elegia, troviamo infatti, subito dopo, una frase che – almeno a mio parere – dovrebbe essere illuminante per quegli studiosi di Kochanowski che sono rimasti sino ad oggi sotto l’influenza di Sinko, secondo cui la nozione di “ciclo elegiaco” *in mortem* era ignota alle lettere classiche. L’autorità invocata in proposito è ancora Proclo: “*Ibidem vero Proclus declarat quale fuerit apud veteres poema dictum κύκλος, a nostris ‘circulus’, de quo mentionem facit Aristoteles libro secundo Posteriorum ἀναλυτικῶν (quem locum nemo, meo iudicio, adhuc satis explicavit aut intellexit). Erat poema ‘circulus’ dictum, ex multorum poetarum carminibus confectum, qui deinceps scripserant [...]*”.

Il problema che tanto ha tormentato gli interpreti dei *Treny* di Kochanowski – se la nozione di ciclo funebre fosse presente nella poesia elegiaca antica – era dunque già stato affrontato e discusso, negli anni in cui il giovane studente polacco compiva il proprio apprendistato letterario in seno alla *latinitas patavina*, dal maggiore maestro di poetica del tempo. Anche Francesco Robortello aveva notato che questa particolare forma di componimento elegiaco non era stata adeguatamente studiata dai commentatori di Aristotele, tanto che egli stesso, nelle sue *Explicationes* non aveva potuto soffermarsi. Da questa coscienza di una lacuna da colmare erano nate le brevi dissertazioni aggiuntive. Robortello stesso sottolinea la novità del suo contributo esegetico a proposito del ciclo elegiaco, richiamando l’attenzione del lettore sul fatto che nessuno, prima di lui, aveva adeguatamente interpretato il relativo passo di Aristotele. Se il maestro di retorica è così esplicito nel sottolineare la propria “scoperta” critica nel contesto della esposizione scritta, possiamo immaginare quanto più vi possa avere insi-

³⁷ “[...] si componeva l’elegia di esametri e pentametri, li si usava per i defunti, ed anche per benedire. I più giovani se ne servivano anche in differenti occasioni; e anche Aristofane, come nota lo stesso Proclo, dice ‘le tue elegie’, ossia ‘threnoi’”.

stito a voce, e quanto le sue parole possano avere colpito il suo discepolo polacco.

La fonte maggiore di Robortello è Proclo: il che non è privo di interesse. La conciliazione fra Aristotele e Platone, nella grande opera di Robortello che pose i fondamenti dell'estetica rinascimentale (e che meriterebbe ancor più approfonditi studi, dato che in essa troviamo i germi di un'intera discussione teorica destinata ad estendersi a gran parte della letteratura europea moderna), era infatti fondata sull'interpretazione della poetica di Platone attraverso il neoplatonismo di Proclo³⁸. Resta comunque per noi il dato fondamentale che Kochanowski poteva già allora aver derivato da Francesco Robortello il concetto di un ciclo di *threnoi* a struttura polifonica (*"ex multorum poetarum carminibus confectum"*).

Leggendo il testo di Robortello, potrebbe a questo punto nascere il dubbio che la nozione di "ciclo" si riferisca più all'epica in generale che allo specifico genere dei *"threnoi"*: "[...] *Nam orsi ab antiqua illa rerum confusione [quam] χάος Graeci vocant, gigantum originem et Titanum, eorum bella descripserunt, ac paulatim deducentes poema, omnem deorum sobolem persecuti sunt, resque illorum omnes gestas usque ad Ulyssis tempora [...]*".

Il rapporto analogico-derivativo con il ciclo lirico è però subito indicato con riferimento alla variazione di "genere" operata da Ovidio: "[...] *Cuius seriem mihi videtur imitatus Ovidius in libris suarum Methamorphoseon. Verba Procli: sunt haec: ὁ ἐπικός κύκλος (nam epicum erat poema) ἄρχεται ἐκ τῆς μυθολογουμένης οὐρανοῦ καὶ γῆς μίξεως [...]*"³⁹. Verso la fine del trattatello, questo rapporto fra elegia ed epica è poi reso definitivamente esplicito, cosicché ben pochi dubbi dovrebbero restarci circa il modello retorico a cui Kochanowski si ispirerà quasi un trentennio più tardi (ed a quel tempo altre esperienze di studio della poetica si saranno aggiunte a quella derivata dall'insegnamento del Robortello), quando combinerà intonazioni diverse, in metri epici e lirici, nei *Treny* in morte di Orszula.

³⁸ L'importanza della concezione di F. Robortello (o Robortelli) per lo studio dei *Treny* risulta dalla caratterizzazione che ne dà BAXTER HATHAWAY, *The Age of Criticism*, cit., pp. 214-215. "[...] *Robortelli saw Plato through the glasses of Proclus, that is, in terms of Proclus' distinction equating passion with the diversity and multiplicity fractioning and distorting Being and clouding over the one pure light of God and God's single reason (the One remains, the Many change and pass); but the dominant, unexpressed image behind Robortelli's façade of words was the tranquil man that Cicero described in his Tusculan Disputations*". Mi sembra possibile tentare una lettura dei *Treny* sulla base di questa antinomia Platone (Proclo)-Cicerone: antinomia che caratterizzerà buona parte delle discussioni poetiche del tardo Rinascimento.

³⁹ "[...] il ciclo epico (poiché di poema epico si trattava) trae origine dalla leggendaria commistione di ciclo e terra [...]".

A conclusione della sua esposizione “*de materie, antiquitate, seu usu, et origine simulque de fine elegia*”, il maestro dell’ateneo patavino tratta “*de artificio*” ossia della tecnica formale da adottarsi nella composizione di elegie: “*In elegia, quando imitatur (non semper id facit) imitatio fere semper epica est. Nam habet ἀπαγγελίαν ipsius poetae, nihilque imitatur praeter verisimile aut necessarium. Nam quomodo haec sint intelligenda satis in Poetice Aristotelis fuit a nobis declaratum. Tametsi Catullus in elegia quadam ianuam loquentem facit, quae tota dramatica est [...]*”⁴⁰. Tenendo presenti questi precetti, Kochanowski poteva dunque legittimamente concepire, restando assolutamente fedele ai criteri della poetica classicistica, un ciclo di “*threnoi*” funebri in cui l’osservanza del *verisimile* e del *necessarium* non limitava affatto la fantasia, non obbligava ad una riproduzione fedele della realtà storica (Orszula potrà così diventare simbolo di una speranza tramutandosi da infante in bimba prodigiosa toccata dal dono divino del canto poetico) e, come nel ciclo epico, permetteva di far convergere voci poetiche diverse nella trama esposta dalla voce narrante (ἀπαγγελία). La varietà di toni che caratterizzerà i *Treny* kochanowskiani è *tecnicamente prevista* dalle norme di Robortello: “*Orationem requirit elegia lenem, perspicuam, neque elata nimis, neque rursus nimis humilem et ubique patheticam ac moratam. Voco autem ‘moratam’ quo modo Aristoteles docuit libro Rethorices tertio, et in libro Poetices*⁴¹. *In ea commiseratio frequens esse debet, conquestio, exclamatio, apostrophe, prosopopeia, seu fictio personarum, excursus seu παρέκβασις praeter rem propositam, in quam etiam aliquando narratio desinat, sicuti saepe apud Tibullum est videre [...]*”. Mi sembra che un’analisi formale dei *Treny* di Kochanowski condotta sulla base di questi precetti retorici possa dimostrare che tutti gli accorgimenti formali qui suggeriti sono usati dal nostro poeta e che, d’altro canto, l’intero ciclo possa essere valutato entro i limiti di questi stessi accorgimenti formali. Solo un filologo classico di tipo positivisticamente erudito, o un critico romanticamente convinto che la “classicità” sia un mondo conservativamente governato da leggi contrarie alla fantasia innovatrice dell’individuo, potrà stupirsi della “disarmonica armonia” raggiunta nei *Treny* da un poeta allievo di Francesco Robortello. Dal suo

⁴⁰ Ritengo utile sottolineare il fatto che Robortello, dopo avere esitato ad ascrivere l’elegia al genere lirico, sanziona ora il principio di un’imitazione epica in sede di *artificium*, ossia di tecnica formale. Alcuni aspetti della apparente “anomalia retorica” dei *Treny* potrebbero anche venire spiegati muovendo da questa teorizzazione robortelliana del carattere epico-lirico del genere elegiaco.

⁴¹ Cfr. *Ret.* III, 141a 38, 39; *Poetica* 1455b 35.

maestro, sulla scorta di ben sviscerati testi antichi, Kochanowski aveva appreso che il "*threnos*" era una delle varie possibili espressioni dell'elegia, che tra il genere elegiaco e la tradizione epica v'erano nella tradizione antica continui intercorsi, che era possibile sintonizzare voci e forme poetiche diverse in un "ciclo", e che la voce individuale del poeta poteva esprimersi nell'elegia, in particolare nell'elegia funebre, con una particolare libertà oltre i limiti stessi dell'*imitatio*.

È evidente che l'interpretazione robortelliana dell'elegia, e in particolare del ciclo trenico, non costituisce una prova certa della effettiva esistenza di un simile "genere letterario" nella letteratura classica greca e latina. Ai nostri fini, tuttavia, la poetica secondo *Robortello* è più importante della stessa poetica classica secondo gli autori dell'antichità. Che Jan Kochanowski, attraverso *Robortello*, abbia acquistato una sua visione della poetica classica più vicina alla *paideia* italiana del Cinquecento che a quella degli "antichi" è del resto cosa logica e storicamente ben spiegabile. Il pensare invece che un poeta come Kochanowski potesse guardare "direttamente" ai modelli latini e greci, senza essere condizionato dalle dottrine estetico-filologiche della cultura umanistica a lui contemporanea, mi sembra un'ingenuità critica nata da false prospettive di storia culturale.

168

Se, come mi sembra, risulta così dimostrata la "regolarità" dei *Treny* alla luce della *teoria letteraria* cinquecentesca, dovremo ora domandarci se e sino a che punto questa regolarità possa essere provata anche rispetto alla *pratica letteraria* della stessa età. Vari paralleli sono stati suggeriti fra il ciclo funebre kochanowskiano e altri componimenti rinascimentali. Nessuno di questi richiami sembra però avere convinto i sostenitori della "originalità" del poeta polacco. Che il genere del "ciclo *in mortem*" avesse già raggiunto una notevole diffusione quando Kochanowski si accinse a cantare la morte della propria bimba sembra, in verità, abbastanza ben documentato. A questo proposito, sono state già bene illustrate le analogie strutturali e concettuali fra i *Treny* di Kochanowski e alcune opere rinascimentali quali il *Canzoniere* in morte di Laura e i *Trionfi* del Petrarca, il *De tumulis* del Fontano, il ciclo funerario del Broccardo e quello di Ronsard in memoria di Maria⁴², nonché le connessioni tematiche con opere quattrocentesche quali il *De*

⁴² Cfr. MIECZYŚLAW HARTLEB, *Nagrobek Urszulki*, nonché *Okruchy teologiczne*, «Ruch Literacki», V, 5, 1930, pp. 161-168; MIECZYŚLAW BRAHMER, *Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku*, Cracovia 1927: è particolarmente utile, a conclusione del raffronto *Canzoniere-Treny*, l'avvertimento di Brahmer a non "avventurarsi nell'influenzologia" senza tener conto dei più complessi fattori che caratterizzano, in Kochanowski, "l'intrecciarsi di influenze dell'antichità e

dignitate et excellentia hominis di Giannozzo Manetti⁴³. Altri esempi di cicli *in mortem* potrebbero probabilmente venire trovati se si conducesse una ricerca più sistematica. Il genere andò sempre più diffondendosi (aiutato dalla crescente popolarità dello schema petrarchesco) sin da quando una raccolta di poesie greche, latine e volgari in memoria di Serafino Aquilano, composta da vari verseggiatori, venne pubblicata nel 1504, con grande successo di pubblico, a cura del poeta Giovanni Filoteo Achillini⁴⁴. Questa “antologia elegiaca” doveva servire come esempio per posteriori autori individuali di analoghi componimenti. Potremmo ad esempio ricordare, tra i molti canzonieri cinquecenteschi, anche il ciclo di rime di Chiara Matraini in morte dell’amato (1^a edizione 1555)⁴⁵.

Ogni studioso del Cinquecento italiano non ha difficoltà a riconoscere nei cicli *in mortem* sin qui ricordati un qualche riflesso del *Canzoniere* in morte di Laura, nonché dei *Trionfi*, secondo gli schemi elaborati dai teorici della *imitatio* petrarchistica. Gli studiosi di Jan Kochanowski sembrano invece essere più scettici, o almeno molto più esitanti, quando si tratta di definire il carattere petrarchistico dei *Treny*. Ho l’impressione che, anche a questo proposito, sia necessario chiarire lo stesso malinteso metodologico che ho discusso più sopra: non la “fonte” o il “modello” in sé dovrà essere preso in primaria considerazione quando si studia la poesia cinquecentesca, bensì il *modo dell’imitazione*. Dovremo cioè fondare il nostro studio non sul rapporto diretto fra i testi poetici del Petrarca e quelli di Kochanowski, ma sul rapporto tra la poesia di Kochanowski e il *petrarchismo* del suo tempo. Il tono petrarchistico o, se non altro, la struttura compositiva di tipo petrarchistico dei *Treny* di Kochanowski (pianto e disperazione per la perdita della persona amata, consolazione attraverso un sogno che

delle letterature moderne”; STEFANIA SKWARCZYŃSKA, *Treny Jana Kochanowskiego a cykl funeralny Ronsarda “Sur la mort de Marie”*, in *Kultura i literatura dawnej Polski*, Varsavia 1968, pp. 112-114; ROMAN POLLAK, *Sonety Broccarda i Treny Kochanowskiego*, in *Pamiętnik Zjazdu*, cit., pp. 358-383 (articolo rivelatore non solo per lo studio dei rapporti con Kochanowski, ma anche per quello dell’opera del Broccardo, di cui il Pollak ha direttamente studiato la tradizione manoscritta). Per la bibliografia e per il consuntivo degli studi su questi raffronti, cfr. JANUSZ PELC, *Treny Kochanowskiego*. Tra i lavori più recenti, merita di essere segnalato, perché estende l’area della comparazione al Medioevo nordico, HENRIK BIRNBAUM, *The sublimation of Grieffs: Poems by two mourning Fathers*, in *For Wiktor Weintraub*, cit., pp. 85-98 (raffronto fra i *Treny* di Kochanowski e il poema islandese *Sonatorrek* di Egil Skallagrimsson, composto attorno al 961).

⁴³ Cfr. JADWIGA RYTEL, *Jan Kochanowski*, Varsavia, 1967, pp. 222-223.

⁴⁴ Cfr. *Storia della letteratura d’Italia. II Quattrocento*, a cura di Vittorio Rossi (quinta ristampa a cura di A. Vallone, Milano, 1953), pp. 544 e 562-563.

⁴⁵ LUIGI BALDACCI, *C. Matraini, poetessa lucchese del XVI secolo*, «Paragone», (XLII), 1953, pp. 53-67; *Lirici del Cinquecento* commentati da Luigi Baldacci, Firenze 1957, pp. 497-530.

annulla il distacco e guida al trionfo di supreme virtù) apparirà più chiaro a chi, invece di stabilire confronti diretti col Petrarca, guardi al “mito critico-retorico di Francesco Petrarca” con gli occhi di un qualche eminente teorico cinquecentesco, quale ad esempio fu il fiorentino Agnolo Segni. Invitato dall’Accademia fiorentina nel 1573 a commentare l’opera del Petrarca, il Segni ampliò l’ambito dell’esegesi petrarchesca sino a trattare, nelle sue *Lezioni intorno alla poesia*, tutti i maggiori problemi della poetica tendendo ad una sintesi aristotelico-platonica⁴⁶. Riporterò qui un passo che può farci comprendere entro quali schemi interpretativi ci si debba muovere quando si voglia stabilire un raffronto tra il “genere letterario” dei *Treny* di Kochanowski e le categorie poetiche del petrarchismo cinquecentesco. “La quinta spezie da Platone – scrive Agnolo Segni al termine d’una accurata disamina della poetica di Platone alla luce di Proclo – è chiamata treni, cioè lamenti [...] [come si vede, il saggio del Robortello su questo particolare tipo di poesia non era rimasto un fatto isolato: il problema dei treni-lamenti era evidentemente di moda pochi anni prima che il poeta polacco componesse il suo ciclo in morte di Orszula...]. Encomii sono molte de le ode d’Orazio e quelle di Pindaro apresso i Greci. Le rime del nostro Petrarca e sotto questi e sotto i treni secondo me si possono collocare: sotto gli encomii perché celebra una donna, sotto i treni perché si lamenta come sapete. Sarà adunque il Petrarca poeta lirico et il suo poema citarodia secondo Platone e secondo lui stesso che dice di lui: ‘E la cetera mia conversa in pianto’”. Senza volere insistere eccessivamente sul valore di questa testimonianza, mi sembra che valga la pena di invitare gli studiosi di polonistica ad approfondire ulteriormente il raffronto fra i *Treny* di Kochanowski da un lato e i treni come “categoria poetica petrarchistica” del Cinquecento italiano dall’altro. Fondandoci su questa divisione e stabilendo un rapporto di equivalenza retorica fra “la cetera mia conversa in pianto” del Petrarca e “la grata arpa / da cui traggo conforto nelle mie pene” (*wdzięczna lutni / skąd pociechę w swych troskach*) del *Tren XV*, potremmo infatti dire che l’opera di Kochanowski si avvicina alla “citarodia secondo Platone” e che si tratta di “treni” perché il poeta “si lamenta come sapete”. La tipicità platonico-rinascimentale dei

⁴⁶ AGNOLO SEGNI, *Lezioni intorno alla poesia* [1573], ora nella raccolta di BERNARD WEINBERG, *Trattati*, III, 7-100; cfr. p. 95. Segni fu il primo traduttore dei trattati poetici di Aristotele in volgare (la prima edizione della sua *Rettorica et poetica d’Aristotele* uscì nel 1549). Sui suoi rapporti con Robortello cfr. BERNARD WEINBERG, *A History of Literary Criticism*, cit., p. 404. Sulle idee del Segni in merito all’imitazione fondata sul raffronto tra Aristotele e Platone, cfr. BAXTER HATHAWAY, *The Age of Criticism*, cit., p. 162.

Treny non sarebbe probabilmente stata messa in dubbio da un critico come Agnolo Segni, se avesse potuto leggere l'opera di Kochanowski. Certo li avrebbe interpretati entro i limiti stabiliti per "la quinta spezie" secondo Platone.

Tornando tuttavia al problema specifico del rapporto fra i *Treny* e la "pratica poetica" del tempo, i critici che tuttora credono ad una deviazione del poeta polacco dalle norme della poetica rinascimentale potrebbero forse avanzare a questo punto la seguente riserva: anche ammettendo che la nozione di ciclo irenico fosse tutt'altro che ignota ai retori dell'età petrarchistica, dal Robortello sino ad esempio ad Agnolo Segni, resta pur sempre da spiegare la differenza formale tra i *Treny* di Kochanowski, che inseriscono diverse unità metriche e stilistiche nella stessa trama lirica, e i cicli che furono composti nella stessa età disponendo singoli epicedi in unità metriche uguali (ad esempio sonetti) o alternate secondo uno schema noto (ad esempio sonetti e canzoni). Penso che sia utile distinguere, a questo proposito, il problema dell'unità narrativa (il ciclo come storia di un'esperienza lirica) e quello più specificamente tecnico della composizione formale. Quanto al primo punto, non mi pare che si debba contrapporre il racconto lirico di Kochanowski a quello petrarchesco se si guarda al *Canzoniere* in morte e ai *Trionfi* con gli occhi degli esegeti petrarchisti del Cinquecento, Ciò che conta non è la più insistita modulazione dello stesso tema da parte del Petrarca, ma piuttosto la riduzione dell'itinerario spirituale petrarchesco entro uno schema esemplare (dolore per la morte della persona amata, esaltazione della Fede-Misericordia, ossia della Vergine, come superamento-catarsi della pena umana, e finale trionfo delle idee supreme) da parte del petrarchismo del XVI secolo, che tese ad adattare l'esempio petrarchesco agli schemi didattici di una poetica essenzialmente "tragica" nella quale confluivano gli insegnamenti del nuovo Aristotele riscoperto dall'esegesi umanistica e del nuovo Platone-Proclo. Quanto invece alla struttura formale del ciclo trenico di Kochanowski, pur riconoscendovi l'impronta di una forte individualità creativa, penso che gli studi comparativi condotti fino ad ora non siano sufficienti a documentarne la pretesa "novità compositiva" nei confronti della poesia rinascimentale d'Europa. Anche a questo proposito, i primi risultati della mia pur limitata ricerca sembrano consigliare una maggiore prudenza.

Nel 1569, "el maestro López de Hoyos" pubblicò a Madrid la *Historia y relación del transito y exequias de la reina doña Isabel de Valois*: una raccolta di

elogi funerari alla memoria della sposa di Filippo II. Quest'opera è rimasta famosa perché contiene un breve ciclo di poesie, secondo le parole di López de Hoyos, "de Miguel de Cervantes, nuestro caro y amado discípulo"⁴⁷. La defunta regina è pianta in quattro componimenti: 1) *Primer epitafio en soneto, con una copla castellana*; 2) *Redondilla en la cual se representa la velocidad y presteza con que la muerte arrebató a su Majestad*; 3) Un ciclo speciale di quattro *Redondillas castelanas a la muerte de su Majestad*; 4) *Elegía... al ilustrísimo y reverendísimo Cardenal Don Diego de Espinosa, etc. en la cual, con bien elegante estilo, se ponen cosas dignas de memoria*⁴⁸. La tipica struttura del ciclo elegiaco (che rivela la confluenza della tradizionale *endecha* del XIV secolo spagnolo con la maggiore complessità poetica dell'età rinascimentale) è riscontrabile tanto entro il gruppo particolare delle *Cuatro Redondillas* quanto in virtù dei richiami tematici che attribuiscono unità alla serie complessiva di 1) *soneto* + 2) *redondilla* + 3) *cuatro redondillas* + 4) *elegía*: 1) "[...] *aquí quien concordò lo diferente, / de oliva coronando aquella guerra* [...]"; 2) "*Quando dejaba la guerra / libre nuestro hispano suelo, / con un repentino vuelo / la mejor flor de la tierra / fué transplantada en el cielo* [...]"; 3) "*Cuando un estado dichoso / esperaba nuestra suerte / bien como ladrón famoso / vino la invencible muerte / a robar nuestro reposo* [...]"; 4) "[...] *Al tiempo que esperaba nuestra suerte / poderse mejorar, la santa mano / mostra, por nuestro mal, su furia fuerte* [...]"⁴⁹. Il principio retorico, secondo cui diverse forme poetiche (ossia componimenti metricamente contrassegnati da forme tipiche di diversi "generi") potevano essere incluse entro uno stesso ciclo trenico, era chiaramente accettato e tradotto in pratica dal "caro y amado discípulo" del maestro madrilenno di eloquenza López de Hoyos. Il fatto potrebbe avere un certo valore indicativo dato che Spagna e Polonia rappresentavano due estreme provincie della stessa civiltà umanistico- rinascimentale. Da quanto sono venuto sin qui esponendo, la normalità, ovvero la "regolarità" poetica dei *Treny* rispetto non solo alla teoria ma anche alla pratica letteraria del Rinascimento dovrebbe risultare abbastanza chiara. Non mi sembra che si debba dare troppo peso ad argomenti in contrario fondati sulla "individualità poetica" di alcune caratteristiche specifiche (non atte, per definizione, a rivelare la *tipicità* della struttura) del ciclo trenico di Kocha-

⁴⁷ MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *Obras completas*, a cura di Ángel Valbuena Prat, 14^a ed., Madrid 1965, p. 42.

⁴⁸ Ivi, pp. 42-45.

⁴⁹ Ivi, 1) vv. 2-3; 2) vv. 1-5; 3) vv. 1-5; 4) vv. 19-21.

nowski. In questo senso, tutte le opere di un qualche valore poetico contengono elementi “eccezionali”. Ciò, tuttavia, ha ben poco a vedere con la loro regolarità retorica.

La “regolarità” dei *Treny*, o la loro “eccezionalità”, dovranno ancora essere discusse, a questo punto della nostra ricerca, sul piano del contenuto o, se si vuole, del messaggio filosofico di cui questo ciclo poetico è portatore. Nonostante i molti dubbi espressi in proposito, a me sembra che si possa cogliere appieno il significato, generale e specifico, dell’intero ciclo trenico alla luce della trattatistica cinquecentesca. Dapprima Kochanowski propone il *tema*, che è il pianto per la morte della sua bimba, nonché la *quaestio* essenziale: se sia meglio dare libero sfogo al dolore o se invece ci si debba dominare, reprimendo con la forza dell’animo gli istinti di natura: *Tren I*, vv. 19-20: “[...] apertamente lamentarsi nel dolore, / o lottare facendo violenza alla natura?” ([...] *czy w smutku jawnie żałować, / czyli się z przyrodzeniem gwałtem mocować?*). In questo primo *Tren*, la risposta è già poeticamente suggerita mediante una insistita sottolineatura del motivo della vanità. La parola *próżno*, ossia *invano*, è infatti ripetuta qui ben quattro volte: v. 13: «INVANO, poiché il crudele anche contro di lei s’avventa» (PRÓŻNO, *bo i na samę okrutnik zmierza*); v. 15: “INVANO si piange [...]” (PRÓŻNO *plakać* [...]); v. 16: “Che cosa dunque, per Dio vivente, non è INVANO al mondo?” (*Cóż, prze Bóg żywy nie jest PRÓŻNO na świecie?*); v. 17: “Tutto è INVANO [...]” (*Wszystko PRÓŻNO!* [...]). I *Treny* che seguono sviluppano il motivo della vanità-impotenza di fronte al destino: *Tren II*: non serve discutere di toni poetici perché il “genere” del lamento funebre è imposto dalla morte crudele (v. 19: questo è INVANO! – PRÓŻNO *to!*); *Tren III*: è inutile (v. 11 NON GIOVA, NON GIOVA [...] – NIE LZA, NIE LZA [...]) pensare a ciò che Orszula non ha voluto, poiché solo il pensiero di riabbracciare Orszula domina il pensiero; *Tren IV*: Niobe impietrata è immagine del dolore impotente e sopraffatto; *Tren V*: Perché troncato sul nascere la piantina d’ulivo? Per provocare un pianto impotente? (v. 14: “[...] per far scorrere le lacrime A VUOTO? » – [...] *łzam dać upłynąć PŁONO?*).

Il motivo della pena impotente è quindi trasferito a quello della inutile rievocazione del bene perduto (*Tren VI*: inutile miraggio di un retaggio che il poeta avrebbe voluto trasmettere alla sua sognata “Saffo slava”; *Tren VII*: rievocazione-rimpianto dei VANI doni materni – *matczyne dary PŁONE*; *Tren VIII*: “[...] vuoto

nella mia casa [...] soltanto VUOTO in questa casa [...]” (PUSTKI *w domu moim* [...] *szezere* PUSTKI *w domu* [...]) cosicché il motivo della vanità/impotenza torna insistente a marcare la conclusione di questa prima parte del ciclo: “[...] e il cuore INUTILMENTE cerca il proprio sollievo” (v. 14: [...] *a serce swej pociechy* DARMO *upatruje*).

I *Treny* IX e X costituiscono non solo il pernio compositivo del ciclo, ma anche il nucleo dell’esposizione logica. Il *Tren IX* risponde negativamente alla domanda del *Tren I* se si debba violentare la natura per trattenere il pianto. Il poeta, che già aveva indirettamente sottolineato la vanità di ogni sforzo, si riconosce ora troppo umano per appagarsi della saggezza filosofica. Muovendo ancora da questa sottolineatura dell’inadeguatezza di ogni saggezza, il *Tren X* addita quindi la via della salvezza in una forma qualsiasi di fede, alla sola condizione che si tratti di una fede che comporta la nozione di sopravvivenza alla morte.

La seconda parte del ciclo, che è incentrata sul tema della ricerca della salvezza, riprende con fine costruttivo (pur alternando la “logica” d’una polemica antifilosofica, giustificata appunto dalla ricerca d’una fede, con la sottolineatura di una “illogica” disperazione) lo stesso motivo della inadeguatezza del conforto filosofico, sino alla finale rivelazione della verità di fede (*Tren XI*; l’intelletto si smarrisce di fronte alla disfatta della virtù e di fronte all’ignoto nemico (*nieznajomy wróg*); *Tren XII*: ogni speranza si perde perché “[...] insieme con te io seppellisco la speranza” (v. 26: [...] *po spolu z tobą grzebę i nadzieję*); *Tren XIII*: l’intelletto accetta la realtà della morte e il poeta scrive il disperato epitaffio “Qui giace Orszula Kochanowska [...]” (v. 17: *Orszula Kochanowska tu leży* [...]); *Tren XIV*: non giova la favola di Orfeo; *Tren XV*: neppure il contemplare le pene altrui può dar conforto, Niobe è fonte di nuove pene perché è tomba vivente di se stessa; *Tren XVI*: la filosofia aiuta soltanto – come dimostra l’esperienza umana dello stesso Cicerone – quando non si è nel vivo della pena; *Tren XVII*: ancora una volta bisogna ricorrere al pianto disperato (tre volte il poeta ripete qui la parola PRÓŻNO – INVANO) che, più della filosofia, dà sollievo; *Tren XVIII*: dopo avere inutilmente pianto ed essersi inutilmente ribellato alla sorte, il poeta giunge al Miserere, e confida nel Signore poiché “la Tua misericordia supera ogni male” (vv. 26-27: *Lecz miłosierdzie Twoje / Przewyższa wszystkie złości*); *Tren XIX*: solo la fede semplice e tradizionale, simboleggiata dalla madre del poeta che appare in sogno, può dare la certezza che Orszula è in cielo, poiché INVANO (PRÓŻNO) si

cerca nel mondo fisico o nella sapienza dei libri quella salvezza che solo può venire da Dio.

Ridotti all'essenza della loro struttura logica, i *Treny* di Jan Kochanowski espongono dunque una ben organizzata dottrina che sarei tentato, imitando Wiktor Weintraub, di definire a mia volta una specie di “manifesto rinascimentale”, anche sul piano filosofico. Questa dottrina può essere riassunta nei seguenti punti: 1) il dolore non deve essere represso, ma sfogato nel furore poetico; 2) non v'è conforto nella contemplazione del dolore altrui (ad esempio nel richiamo retorico al dolore di Niobe); 3) non la filosofia o saggezza (*mądrość*) degli Stoici dà conforto, bensì il superamento, ovvero la *catarsi* della passione umana; 4) la vera *catarsi* porta a raggiungere la suprema, divina, verità.

Non è difficile riconoscere in questo schema la tipica struttura teorica dei dibattiti rinascimentali sulla natura e sulla funzione della poesia. Solo una critica impressionisticamente “moderna”, ossia una critica di tipo romantico-positivistico, può invitare ad una lettura emotiva e frammentaria di questa ben strutturata serie di filosofemi. Tanto sul piano formale quanto su quello del contenuto, il messaggio kochanowskiano deve essere decifrato secondo il codice generale della poetica rinascimentale, italiana in particolare. La poetica kochanowskiana si inserisce direttamente nel dibattito teorico dell'Italia del suo tempo. Ciascuno dei quattro punti sopra elencati potrebbe venire illustrato con molteplici citazioni dai trattati di poetica del XVI secolo⁵⁰. Il problema della *catarsi* poetica da opporsi alla saggezza “innaturale” della filosofia stoica era al centro della polemica aristotelico-platonica: Kochanowski lo discute prendendo esemplarmente lo spunto dalle allora molto controverse pagine ciceroniane delle *Tuscolane*. Non meno diffusa, fra i letterati contemporanei di Kochanowski, era la discussione in merito al conforto che si può trarre dalla contemplazione delle pene altrui. Questa discussione si basava su un citatissimo passo di Ateneo⁵¹. Ateneo, infatti, aveva messo in bocca all'autore Timocle una serie di esempi di dolori altrui, che i poeti dovevano presentare al loro pubblico affinché ciascuno, considerando le sventure di altri mortali, fosse portato a dimenticare le proprie. Accanto all'esempio di Fineo, la cui cecità avrebbe dovuto consolare chiunque avesse pene agli occhi, dello zoppo Filoclete, del furioso Alcmeone, troviamo in

⁵⁰ Cfr. BAXTER HATHAWAY, *The Age of Criticism*, cit., pp. 205-300.

⁵¹ *Deipnosophistai*, 223b-d.

Ateneo anche questo consiglio: "Se sei privo di figli, l'esempio di Niobe ti scemerà l'angoscia [...]"⁵². È difficile pensare che un ex allievo dell'università di Padova non conoscesse questo precetto di Ateneo e che, servendosene per rifiutarlo, non lo inquadrasse nelle discussioni poetiche a cui poteva averlo introdotto lo stesso Robortello (al tempo, ad esempio, della polemica col Maggi-Lombardi⁵³) e che, al tempo della maturazione dei *Treny*, erano oggetto di specifico studio da parte, ad esempio, di Lorenzo Giacomini, autore di un esemplare trattato sulla catarsi poetica⁵⁴. Lunghi dall'essere un incontrollato sfogo dell'anima, i *Treny* di Kochanowski meritano di essere studiati come una professione retorico-poetica. Anche l'insistito ricorrere di segnali verbali che marcano il motivo della vanità dovrà essere percepito dal lettore come una guida retorica ad intendere la trama compositiva. Quanto il motivo essenziale della "non consolazione della filosofia" fosse presente in Kochanowski può essere anche visto attraverso le parole che il poeta, nel 1577, aveva pronunciato al funerale del fratello Kasper: "[...] sapienti e diffuse conclusioni non potranno raffrenare la pena e il tormento umano, perché è difficile lottare con la natura, e il cuore umano non è fatto né di pietra né di ferro [...]"⁵⁵.

176

Se le mie osservazioni hanno un qualche fondamento, i *Treny* di Jan Kochanowski dovranno dunque essere studiati non già come documento di un preteso distacco dalla poetica del XVI secolo, ma al contrario come una delle più

⁵² Cfr. la citazione del passo di Ateneo, in traduzione italiana, nel trattato di Lorenzo Giacomini Tebalducci Malespini, *De la purgazione de la tragedia* (1586) nella raccolta di BERNARD WEINBERG, *Trattati*, III, p. 348.

⁵³ Cfr. il capitolo XV (Robortelli and Maggi) del citato libro di BAXTER HATHAWAY, *The Age of Criticism*, nonché BERNARD WEINBERG, *Robortello on the Poetics*, in *Critics and Criticism*, a cura di Ronald Salmon Crane, Chicago 1952, p. 348.

⁵⁴ Il trattato del Giacomini, benché non possa (se non altro per ragioni cronologiche) essere messo in diretto rapporto con i *Treny*, è tuttavia del massimo interesse poiché riassume un orientamento di pensiero a cui il poeta polacco doveva essere molto vicino alla fine degli anni Settanta. La tesi di Kochanowski per cui è meglio "apertamente lamentarsi nel dolore" anziché "lottare facendo violenza alla natura" trova piena eco in questo trattato *De la purgazione de la tragedia*. Lorenzo Giacomini sostiene: la potenza degli "affetti" (ossia i moti spontanei dell'animo) "da la natura esserci stata utilmente conceduta" e perciò "[...] quella loro estinzione dagli Stoici celebrata [...] essere opposta a la natura, inimica a la virtù et impossibile ancora" (361). L'emotività è giustificata dal Giacomini perché: "Non gli diremo dunque perturbazioni, ma affetti e spiritali movimenti (per usare la parola di Dante) et operazioni de l'anima in quanto dopo aver conosciuto l'oggetto lo vuole e si piega ad esso, o non lo vuole e l'aborrisce" (362). E infine il Giacomini conforta la sua tesi citando l'opinione di autori che, prima di lui, avevano sostenuto analoghi principi (in anni in cui l'eco di simili discussioni poteva pervenire anche a Kochanowski): fra questi il Della Casa e Girolamo Mei (362-363).

⁵⁵ Cito da *Jan Kochanowski. Życie, twórczość, epoka* (a cura di B. Nadolski, Varsavia 1960). Cfr. anche JANUSZ PELC, *Biblioteka Narodowa*, LII.

tipiche espressioni della cultura filosofica e letteraria maturatasi soprattutto in Italia e diffusasi anche in Polonia nell'età del Rinascimento. Invece del motivo romantico dell'uomo sopraffatto dal dolore che dimentica o rinnega la regola retorica, dovremo accettare l'immagine, filologicamente più fondata, del poeta-retore che applica coscienziosamente alla circostanza luttuosa le regole formali previste dalla norma letteraria. Anche in questa occasione, l'osservanza delle buone regole porta alla creazione di un'eccellente opera di tecnica verbale a cui il superiore talento del poeta conferisce la dignità di capolavoro. È lecito pensare che considerazioni analoghe a quelle qui esposte a proposito dei *Treny* di Kochanowski possano applicarsi a non poche altre opere letterarie del Rinascimento polacco. La Polonia cinquecentesca attende ancora, non ostante i grandi contributi arrecati al suo studio soprattutto da parte polacca, un'indagine comparativa d'insieme che la inserisca stabilmente nella nostra visione critica del Rinascimento europeo.

Yale University