

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.3

Francesco Cabras

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Goffred – Gerusalemme Liberata XII 59–68.

Un'analisi stilistica

Premessa

La traduzione-riscrittura¹ della *Gerusalemme liberata* in polacco per la penna di Piotr Kochanowski ha goduto a partire dal secolo appena conclusosi di attenzioni premurose e meritate da parte della critica.

Roman Pollak, con la sua monografia sul *Goffred*², ha segnato uno spartiacque negli studi su Piotr Kochanowski. Nel 1922, ch  a tale data risale la prima edizione del volume in questione, nato come dissertazione dottorale, egli inquadr  le questioni fondamentali che avrebbero poi impegnato la critica successiva. Pollak infatti ha cercato di rispondere – e ci   riuscito egregiamente – a interrogativi inerenti le caratteristiche salienti della traduzione kochanoviana rispetto all'originale, riflettendo poi su quali siano i tratti distintivi di una traduzione artistica e una letterale; sulla biografia dell'autore e soprattutto su quale fosse la sua formazione culturale (per quanto   possibile ricavare dal testo delle sue traduzioni, in mancanza d'altre fonti documentarie). Pollak s'  poi concentrato su questioni pi  prettamente stilistiche quali la "lotta" (*walka*) dell'autore con una misura, quella dell'ottava, poco

¹ Questa definizione risulter  giustificata alla fine dell'articolo. In particolare nel paragrafo conclusivo argomento che il ruolo di Piotr Kochanowski non   semplicemente quello di traduttore: egli ha saputo ritagliarsi degli spazi di autonomia rispetto a Tasso che lo configurano come vero e proprio "autore" di un "testo" con fortissimi tratti di originalit  rispetto al poema tassiano, evidenti soprattutto nei momenti di scarto rispetto al proprio "modello" (anche per quest'ultima definizione rimando alle argomentazioni su *imitatio* e *aemulatio* contenute nel terzo paragrafo). La "traduzione" dunque diviene per larghi tratti una "riscrittura": il poema di Piotr Kochanowski vive di vita propria, svincolandosi dal testo di Tasso, di cui mantiene la struttura generale (*fabula*, intreccio, personaggi) per poi inserirvi particolari che nel testo del poeta italiano non ci sono, dettagli che incidono profondamente sul significato complessivo del testo fino a cambiarne radicalmente la *facies* stilistica e finanche il messaggio trasmesso al proprio lettore. Il mio articolo   uno studio dedicato proprio a uno di questi "particolari", cos  come emerge dalla lettura in parallelo di *Gerusalemme Liberata-Goffred* XII 59–68.

² R. Pollak, *Goffred Tassa-Kochanowskiego*, Wroc w–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.

docile a lasciarsi imbrigliare da una traduzione polacca. Giudizi di valore sono stati infine formulati dallo studioso a proposito delle scene di battaglia (a suo dire le meglio riuscite nella traduzione di Kochanowski) e della parte “romanzesca” e latamente più lirico-amorosa laddove, a suo dire, il poeta polacco non sarebbe riuscito, anche per limiti oggettivi impostigli dalla lingua polacca a quell’altezza cronologica, a eguagliare in bellezza il testo di Tasso. Una parte importante del volume di Pollak è poi dedicata allo studio delle “polonizzazioni” a cui i *Realien* del testo tassiano vengono sottoposti in polacco (su questo aspetto tornerò a breve).

Gli studiosi che lo hanno seguito hanno contribuito non poco a completare, integrare e talvolta correggerne le interpretazioni. Penso in particolare a Tadeusz Ulewicz, con il suo intervento del 1967 a un convegno su Piotr Kochanowski tenutosi a Cracovia, dedicato alla presenza dell’opera di Jan Kochanowski nelle traduzioni da Ariosto e Tasso firmate dal nipote³; penso all’articolo del 1995 firmato da Jan Ślaski, che ha inquadrato le traduzioni di Piotr Kochanowski nel contesto delle polemiche che sullo scorcio del XVI secolo avevano infiammato gli ambienti letterari italiani⁴. Penso agli importanti lavori di Emiliano Ranocchi⁵, che hanno gettato nuova luce sull’officina poetica del nostro traduttore, rivedendo in maniera decisiva alcune letture che la critica aveva assunto ormai da tempo e ne voglio ricordare una per tutte: la riconsiderazione del problema della “polonizzazione” del testo tassiano alla luce degli effettivi meccanismi interni al *sistema* linguistico dello *staropolski*, per cui ad esempio *hetman* non è affatto una scelta linguistica marcata, “polonizzante”, sì l’unica opzione che si presentasse allora a un traduttore alle prese con la resa dell’italiano “capitano”⁶.

Riccardo Picchio ha per parte sua spostato il *focus* critico da un approccio che forse legava troppo l’opera di Piotr Kochanowski al rapporto col proprio modello, finendo per giudicarlo in termini di maggiore o minore aderenza al dettato tassiano e quindi, più o meno implicitamente, sanzionarlo ogni qualvolta non riuscisse a restituire in polacco la ricchezza e la complessità del testo italiano, a un approccio più attento alle esigenze poetiche dell’autore polacco. In un articolo pubblicato

³ T. Ulewicz, *Tradycje poetyckie Jana Kochanowskiego w twórczości Piotra*, [in:] *W Kręgu Gofreda i Orlanda. Księga pamiątkowa sesji naukowej Piotra Kochanowskiego (w Krakowie, dnia 4–6 kwietnia 1967 r.)*, a c. di S. Pigoń, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, pp. 205–221.

⁴ J. Ślaski, *Polski Orland i Goffred wobec włoskiego sporu o Ariosta i Tassa*, «Barok» II/2 1995.

⁵ E. Ranocchi, *Kilka uwag o strategiach translatorskich Piotra Kochanowskiego*, «Ruch Literacki» XXXIX/4 1998; Id., *Kryptocyfry z Eneidy Andrzeja Kochanowskiego w tłumaczeniach Piotra*, [in:] *Świt i zmierzch Baroku*, a c. di M. Hanusiewicz, J. Dąbkowska, A. Karpiński, Lublin 2002, pp. 143–185. Da tenere a mente, per quanto non dedicato esplicitamente alle traduzioni di Piotr Kochanowski, Id., *O przekładzie Eneidy dokonany przez Andrzeja Kochanowskiego*, «Ruch Literacki» XXXVIII/4 1997.

⁶ E. Ranocchi, *Kilka uwag o strategiach translatorskich Piotra Kochanowskiego*, *op. cit.*, p. 556.

prima in polacco e poi in francese⁷, lo studioso ha dimostrato che se Kochanowski non ha tradotto con particolare fedeltà alcune ottave del poema notevoli per la presenza di giochi concettistici o per immagini di gusto smaccatamente pittorico non fu (o non fu soltanto) per una insufficiente maturità (a quell'altezza cronologica) della lingua polacca, tale da impedire al traduttore di gestire con sicurezza la ricca partitura cromatica delle scene tassiane, quanto piuttosto per un'esigenza interna al *sistema* del *Goffred*. Laddove Tasso è eminentemente descrittivo-contemplativo, Piotr Kochanowski è più interessato alla narrazione e al suo "ritmo" incalzante. Questo, beninteso, non significa che Kochanowski non abbia saputo raggiungere risultati artisticamente eccellenti dal punto di vista "pittorico" in alcuni passi della sua traduzione, come ad esempio nel caso di Gernando in III 40, che nel testo di Tasso è soltanto «coperto a bruno», mentre in Kochanowski è «w czarnym złotogłowie»⁸).

Due testi a confronto

In questa sede vorrei proporre un'analisi di un episodio tra i più famosi del poema, quello del duello tra Tancredi e Clorinda (XII 59-68), studiandolo da un punto di vista simile a quello impiegato da Picchio, ovvero svincolando almeno in parte tale lettura da "giudizi di valore" legati all'aderenza al dettato tassiano. Cominciamo dalla lettura dei due testi⁹:

LVIII L'un l'altro guarda, e del suo corpo essangue su'l pomo de la spada appoggia il peso. Già de l'ultima stella il raggio langue al primo albor ch'è in oriente acceso. Vede Tancredi in maggior copia il sangue del suo nemico, e sé non tanto offeso. Ne gode e superbisce. Oh nostra folle mente, ch'ogn'aura di fortuna estolle!	LVIII Tak na mieczowej wsparwszy się głowicy Patrzali na się – ta z tej, ow z tej strony, Kiedy Apollo swojemu woźnicy Nieść kazał na świat dzień światłem pleciony. Widzi krwie siła Tankred na dziewicy, Ciesz się hardy, że mniej obrażony. O ludzkie myśli, głupie to czynicie, Że się za lada szczęściem unosicie!
LIX Misero, di che godi? Oh quanto mesti fiano i trionfi e infelice il vanto! Gli occhi tuoi pagheran (se in vita resti) di quel sangue ogni stilla un mar di pianto.	LIX Z czego się cieszysz, o Tankredzie? Czemu Chełpisz się, szczęściem omylnym pijany? Wrychle zwycięstwu nierad będziesz swemu I będziesz płakał tej krwi i tej rany!

⁷ R. Picchio, *Le Goffred polonais et la Gerusalemme liberata*, [in:] Id., *Études littéraires Slavo-Romanes*, Firenze 1978, pp. 127–137.

⁸ «In un broccato nero con fili dorati». *Lo złotogłów* era una stoffa molto costosa, intessuta con un filo dorato. Si noti dunque il contrasto tra il nero e l'oro. Di tali capacità poetiche s'era accorto del resto già Pollak, per quanto il suo giudizio complessivo sulla coloristica kochanoviana comparata a quella di Tasso sia sfavorevole al poeta polacco (l'esempio che ho citato è già ricordato dallo studioso, che [in:] id., *op. cit.*, pp. 140–142 allinea ulteriori esempi di traduzioni ben riuscite da parte di Kochanowski).

⁹ Cito i due poemi secondo le seguenti edizioni: P. Kochanowski, *Goffred*, a c. di R. Pollak, Wrocław 1951³; T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a c. di L. Caretti, Milano 1999⁴.

<p>Così tacendo e rimirando, questi sanguinosi guerrier cessaro alquanto. Ruppe il silenzio al fin Tancredi e disse, perchè il suo nome a lui l'altro scoprisse:</p> <p>LX</p> <p>– Nostra sventura è ben che qui s'impieghi tanto valor, dove silenzio il copra. Ma, poi che sorte rea vien che ci neghi e lode e testimon degno de l'opra, pregoti (se fra l'arme han loco i preghi) che'l tuo nome e'l tuo stato a me tu scopra, acciò ch'io sappia, o vinto o vincitore, chi la mia morte o la vittoria onore. –</p> <p>LXI</p> <p>Risponde la feroce: – Indarno chiedi quel c'ho per uso di non far palese. Ma chiunque io mi sia, tu innanzi vedi un di quei due che la gran torre accese. – Arse di sdegno a quel parlar Tancredi e: – In mal punto il dicesti, indi riprese; il tuo dir e'l tacer di par m'alletta, barbaro discortese, a la vendetta.</p> <p>LXII</p> <p>Torna l'ira ne' cori e li trasporta, benchè deblli, in guerra. Ah fera pugna! U'l'arte in bando, u'già la forza è morta, ove, in vece, d'entrambi il furor pugna! O che sanguigna e spaziosa porta fa l'una e l'altra spada, ovunque giugna, ne l'arme e ne le carni! e se la vita non esce, sdegno tienla al petto unita.</p> <p>LXIII</p> <p>Qual l'alto Egeo, perché Aquilone o Noto cessi, che tutto prima il volse e scosse, non s'accheta ei però, ma 'l suono e 'l moti ritien de l'onde anco agitate e grosse; tal, se ben manca in lor co 'l sangue voto quel vigor che le braccia a i colpi mosse, serbano ancor l'impeto primo, e vanno da quel sospinti a giunger danno a danno.</p> <p>LXIV</p> <p>Ma ecco omai l'ora fatale è giunta che'l viver di Clorinda al suo fin deve. 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. Ella già sente morirsi, e'l piè le manca egro e languente.</p>	<p>Chwilę się milcząc – on jej, ona jemu Przypatrowali sobie na przemiany, Na koniec Tankred ozwał się swą mową Pytając, kto beł i jako go zową:</p> <p>LX</p> <p>«Spolne to – prawi – nieszczęście sprawuje, Że naszą dzielność pokrywa milczeniem; A iż nam zły los sławę odejmuje Słusznie nabytą tak mężnem czynieniem, Proszę cię (jeśli gniew prosbę przyjmuje), Powiedz mi twój stan z twem własnym imieniem. Niech wiem – lub przegram, lub wezmę zwycięstwo – Kto śmierć ozdobi albo moje męstwo».</p> <p>LXI</p> <p>Ona mu na to: «Imienia mojego Nie będziesz wiedział, już cię to omyli; Dosyć masz na tem, że widzisz jednego Z tych dwu, co wielką wieżę zapalili». Harda odpowiedź rycerza zacnego Tak uraziła barzo w onej chwili, Że do niej znowu wielkim pędem skoczył, Aby się zemścił i miecz w niej omoczył.</p> <p>LXII</p> <p>Wraca się jem gniew w serca zajątrzone, Choć się każdy z nich barzo słabem czuje; Nauka za nic, siły już zemdlone, A na ich miejsce wściekłość następuje. O, jako wielkie i niewymowione Rany miecz czyni, gdzie jedno zajmuje W zbroi i w ciele – a że żywot jescze Nie wyszedł, gniew mu w sercu czyni miejsce.</p> <p>LXIII</p> <p>Jako ocean, choć wiatry ustały, Które go z gruntu dopiero wzburzyły, Długo nadęte trzyma swoje wały, Niżli swój straszny gniew uspokoiły. – Tak i ci, choć już wszystkie osłabiały, Choć w nich upadły spracowane siły, Swą popędliwość pierwszą zachowują I wielkim gwałtem na się następują.</p> <p>LXIV</p> <p>Ale już przędzę Parka nieużyta Kloryndzinego żywota zwijała: Pchnął ją w zanadrze Tankred i obfiła Miecz utopiony krew wytoczył z ciała I zmoczył złotem koszulę wyszyta, Którą panieńskie piersi sznurowała. Czuje, że ją już nogą ledwie wspiera, I że już mdleje, i że już umiera.</p>
---	---

<p>LXV Segue egli la vittoria, e la trafitta vergine minacciando incalza e preme. Ella, mentre cadea, la voce afflitta movendo, disse le parole estreme: parole ch'a lei novo un spirto ditta, spirto di fè, di carità, di speme; virtù ch'or Dio le infonde, e se rubella in vita fu, la vuole in morte ancella.</p>	<p>LXV Ildzie za szczęściem zwycięzca surowy I sztych śmiertelny pędzi między kości; Ona – konając – rzekła temi słowy, Zwykłej na twarzy nie tracąc śmiałości, Którą znać, że w niej duch sprawował nowy, Duch skruchy, wiary i świętej dufności – Że choć poganką za żywota była, Umierając się ato nawróciła:</p>
<p>LXVI – Amico, hai vinto: io ti perdon... perdona tu ancora, al corpo no, che nulla pave, a l'alma sì: deh! per lei prega, e dona battesmo a me ch'ogni mia colpa lave. – In queste voci languide risuona un non so che di flebile e soave ch'al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza, e gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza.</p>	<p>LXVI «Odpuść ci, Boże, ato mas zwygraną, A ty też, proszę, odpuść mojej duszy, Proś Boga za nią i grzechem spluskaną Oczyść krztem świętem i zbroń od pokusy». Tą żalościwą, tą niespodziewaną Prośbą jej Tankred zarazem się ruszy I wewnątrz żalem okrutnym dotknięty, Umarza gniewy i płące zmiękczoney.</p>
<p>LXVII Poco quindi lontan nel sen del monte scaturia mormorando un picciol rio. Egli v'accorse e l'elmo empì nel fonte, e tornò mesto al grande ufficio e pio. Tremar sentì la man, mentre la fronte non conosciuta ancor, sciolse e scoprio. La vide, la conobbe; e restò senza e voce e moto. Ahi vista! ahi conoscenza!</p>	<p>LXVII Do przezroczyściej pobieżał krynice, Która z przyległej góry wynikała I w hełm porwawszy wody – do dziewice Wracał się, która już dokonywała. Kiedy jej dotąd nie poznane lice Odkrył z szyszaka, ręka mu zadrzała: Pozna ją zaraz i jako słup stanie – O, nieszczęśliwe i przykre poznanie!</p>
<p>LXVIII Non morì già, ché sue virtuti accolse tutte in quel punto, e in guardia al cor le mise, e premendo il suo affanno, a dar si volse vita con l'acqua a chi col ferro uccise. Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse, colei di gioia trasmutossi, e rise; e in atto di morir lieto e vivace dir parea: – S'apre il ciel: io vado in pace. –</p>	<p>LXVIII Nie umarł zaraz, bo wszystkie swe mocy Zebrane, serca pilnować wyprawił I dusząc w sobie żal, koło pomocy Świętej się wszystek na on czas zabawił. Śmiech wdzięczny piękne wydawały oczy, Skoro krzest święty cny rycerz odpawił; I tak się zdało, jakoby mówiła: Niebo-m osiągnęła, nięba-m dostąpiła.</p>
<p>LXIX D'un bel pallore ha il bianco volto asperso, come a' gigli sarian miste viole: e gli occhi al cielo affisa; e in lei converso sembra per la pietate il cielo e 'l sole: e la man nuda e fredda alzando verso il cavaliere, in vece di parole, gli dà pegno di pace. In questa forma passa la bella donna, e par che dorma.</p>	<p>LXIX Mało co pierwszej straciwszy piękności Jako lilija białą barwą bladła, Na jasne niebo zda się, że z litości, Gdy w nie patrzało – czarna chmura padła. A nie mogąc już mówić – życzliwości Znak – zimną rękę na rycerza kładła. Tak piękna dziewczka w on czas umierała, Że kto nie wiedział, rozumiał, że spała.</p>

Per apprezzare l'intenzione poetica di Kochanowski nonché lo scarto di quest'ultima rispetto a quella tassiana, occorrerà delineare innanzitutto le caratteristiche salienti del testo italiano (mi rifaccio in parte – è bene riconoscere i propri debiti – a un'analisi che del passo tassiano ha procurato Pier Vincenzo Mengaldo¹⁰): il termine chiave nel testo italiano è «sangue» (LVIII 5: «Vede Tancredi in maggior copia il sangue / del suo nemico», rilevato in *enjambement*; LIX 4: «di quel sangue ogni stilla un mar di pianto»; LXIII 5: «Tal, se ben manca in lor con sangue voto»; LXIV 4, «[...] e 'l sangue avido beve») con tutti i suoi derivati («essangue», LVIII 1: «L'un l'altro guarda e del suo corpo essangue / Su 'l pomo de la spada appoggia il peso»; «sanguinosi», LIX 6: [...] «questi / sanguinosi guerrier cessaro alquanto», sottolineato dall'*enjambement*; LXII 5: «Oh, che sanguigna e spaziosa porta / fa l'una e l'altra spada [...]»), a cui va aggiunto anche la metafora del «caldo fiume» a LXIV 7. Se guardiamo al testo di Kochanowski la parola chiave di Tasso quasi scompare (ne conto soltanto tre occorrenze, mai derivative, contro le sette di Tasso: LVIII 5: «Widzi krwie siła Tankred na dziewicy»¹¹; LIX 4: «I będziesz płakał tej krwie i tej rany»¹²; LXIV 3-4: «Pchnął ją w zanadrze Tankred i obfiłą / Miecz utopiony krew wytoczył z ciała»¹³). Non credo la mancata traduzione possa essere giustificata dall'imperizia del traduttore (già Picchio¹⁴ aveva messo in guardia da interpretazioni troppo letterali di quel «moje nowe rymy [...] świadome dobrze swoich niedoskonałości»¹⁵ nella dedica a Tęczyński, ché è semmai una classica movenza da *topos modestiae*), quanto piuttosto sarà da spiegare con una precisa volontà dell'autore-traduttore, evidentemente non interessato ad accentuare i caratteri più crudi del testo tassiano. In particolare è eloquente l'eliminazione dell'immagine, insieme macabra e sensuale, che incontriamo in Tasso a LXIV 4: «[Il ferro] Che vi s'immerge e il sangue avido beve», immagine peraltro rilevata dall'allitterazione della "v" di "beve", che secondo P. Vincenzo Mengaldo¹⁶ sottolinea il carattere vampiresco (e quindi fortemente erotico) dell'azione di Tancredi. Questa immagine, che è evidentemente debitrice a Virgilio, *Aen.* XI 803-804: *Hasta [...] / Haesit virgineumque alte bibit acta cruorem*, viene resa con un fraseologismo tutto sommato abbastanza diffuso e che nulla conserva della forza espressiva del testo originale: *wytoczyć krew*¹⁷; viene cassata inoltre anche l'immagine del «caldo fiume» che in Tasso

¹⁰ P.V. Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma 2008, pp. 101–108.

¹¹ «Tancredi vede sangue in abbondanza sul corpo della vergine».

¹² «Piangerai questo sangue e la ferita».

¹³ «Tancredi la colpi al petto e la spada li affondata versò dal corpo copioso sangue».

¹⁴ R. Picchio, *op. cit.*, pp. 127–129.

¹⁵ «Le mie nuove rime, ben conscie della loro imperfezione».

¹⁶ Cfr. P.V. Mengaldo, *op. cit.*, p. 106.

¹⁷ «Spargere, versare sangue».

«empie» la veste di Clorinda, anch'essa carica di sensualità¹⁸. Che Kochanowski non avesse particolari difficoltà a rivaleggiare con il poeta italiano in quanto a perizia tecnica ed efficacia poetica (e che quindi certi interventi sono dettati da scelte consapevoli) lo dimostrano senz'ombra di dubbio sia l'efficace resa di «s'immerge» con *utopiony*, sia il fortissimo iperbato in *enjambement* tra *obfitą* e *krew*, che “chiude” al proprio interno la spada che ha trafitto la donna, quasi a restituirci l'immagine concreta dell'arma “immersa nel” ma anche “circondata dal” sangue. A chiudere queste mie rapide osservazioni sull'ottava LXIV, aggiungo il parallelismo *zanadrze / piersi* – *sen / mammelle* (da un termine neutro a uno più fisico e sensuale, in entrambi gli autori). Ora in questa ottava però c'è dell'altro che denuncia a mio modo di vedere la consapevolezza dei propri mezzi e della propria autonomia di traduttore-autore da parte di Piotr Kochanowski. Egli aveva infatti riconosciuto la presenza di un altro episodio virgiliano all'interno del testo di Tasso, ovvero quello dello scontro di Enea con Lauso, che mi permetto di citare per esteso (*Aen. X 812-820*): [...] *nec minus ille / Exsultat demens, saevae iamque altius irae / Dardanio surgunt ductori, extremaque Lauso / Parcae fila legunt: validum namque exigit ensem / Per medium Aeneas iuvenem totumque recondit. / Transiit et parmam mucro, levia arma minacis, / Et tunicam molli mater quam neverat auro, / Implevitque sinum sanguis; tum vita per auras / Concessit maesta ad manis corpusque reliquit*. Anche qui l'antagonista provoca l'eroe, che s'accende d'ira (all'ottava LXII abbiamo in Tasso «torna l'ira ne' cori e li trasporta», in Kochanowski «Wraca się jem gniew w serca zajątrzone»¹⁹), mentre l'immagine della Parche che “raccolgono” (*Parcae fila legunt*) in polacco, al singolare: «Ale już przędzę Parka niużyta / Kloryndzinego żywota związała»²⁰ è solo in Piotr Kochanowski. In sostanza egli vuole comportarsi da *poeta doctus*, mostrando al lettore di aver riconosciuto la fonte del proprio modello (credo si possa ragionare in questi termini del testo di Tasso, ci tornerò in conclusione) e lo fa marcando una distanza dal poeta italiano, che nei primi due endecasillabi dell'ottava LXIV non aveva per nulla seguito Virgilio: «Ma ecco ormai l'ora fatal è giunta / che 'l viver di Clorinda al suo fin deve». Credo infine che la soppressione del «caldo fiume» di sangue che riempie letteralmente le vesti di Clorinda non sia dettata soltanto dalla rinuncia a un'immagine troppo cruenta, ma anche e soprattutto dalla volontà di riprendere – contrariamente all'atteggiamento qui descrittivo e pateticamente indugiante del Tasso – la chiusa del frammento virgiliano, con la sua rapidità inappellabile: *tum vita per auras / Concessit maesta ad manis corpusque reliquit*, rapidità e inappellabilità riprese dalla sequenza allitterante di *że już*, nonché da quella che

¹⁸ Efficace la chiosa di P.V. Mengaldo, *op. cit.*, p. 106: «è una potente immagine, anch'essa sensuale, quasi di una mestruazione».

¹⁹ «Torna l'ira nei cuori esasperati».

²⁰ «Ma già la Parca avvolgeva l'inflessibile filo della vita di Clorinda».

chiamerei senz'altro una *climax* (*wspiera – mdleje – umiera*): «Czuje, że ją już noga ledwie wspiera, / i że już mdleje, i że już umiera»²¹.

Questa scelta stilistica pare peraltro confermare quell'atteggiamento prevalentemente narrativo che Picchio aveva individuato quale principale discriminante tra il poetare kochanoviano e quello tassiano. Lo studioso aveva riscontrato l'emergere di questa tendenza attraverso la spia stilistica dei verbi in chiusura di verso, maggioritari nell'ottava di Kochanowski rispetto a quella del sorrentino²². Nel nostro caso i verbi nell'uno e nell'altro autore sono in perfetta parità, 4:4, ma ho appena mostrato il ruolo capitale che essi giocano in chiusura d'ottava, scalzando dal posto che occupava proprio una sequenza descrittiva dell'originale. Un altro fatto rilevante in questo senso è l'impiego dei tempi verbali: in Tasso il duello è quasi tutto al presente storico, astanziale (fanno eccezione LIX 5-8 e LXI 5-8). Solo la scena di Tancredi che si reca alla fonte per prendere l'acqua necessaria al battesimo di Clorinda e poi la scena del battesimo stesso (LXVII-LXVIII) sono raccontate al passato, mentre l'ottava LXIX, quella della morte della fanciulla e di quella che ha tutta l'aria d'essere l'ascensione al cielo di una santa, torna al presente. Se escludiamo i primi quattro versi dell'ottava LVIII, LXIV 3-6, LXV 5, LXVII 7-8, Kochanowski è sistematico nel seguire in questo Tasso. Detto ciò non può non stupire il fatto che egli non racconti al presente proprio la scena della morte di Clorinda (LXIX). Tasso, narrandola al presente, aveva voluto ipostatizzarla, darle il valore universale e atemporale dell'*exemplum*. Kochanowski, continuando a usare il passato, le mantiene un carattere più di narrazione che d'ipostasi.

Tornando al punto da cui siamo partiti, va detto che la parola chiave nel testo di Kochanowski è *szczęście*²³. Compare sei volte in tutto (compresi l'antonimo *nieszczęście*²⁴ e l'espressione sinonimica *zły los*²⁵, che occorre una sola volta): LVIII 7-8: «O ludzkie myśli, głupie to czynicie, / że się za lada szczęście mu nosicie!»²⁶ (Tasso: [...] «Oh nostra folle / mente, che d'aura di fortuna estolle!»); LIX 2: [...] «Czemu / chełpisz się, szczęściem omylnym pijany?»²⁷ (Tasso: «Oh quanto mesti / fiano i trionfi, ed infelice il vanto!»); LX 1-3: «Spólne to – prawi – nieszczęście sprawuje / Że naszą dzielność pokrywa milczeniem; / A iż nam zły los sławę odejmuję»²⁸ (Tasso: «– Nostra sventura è ben che qui s'impieghi / tanto valor, dove si-

²¹ «Sente che la gamba ormai a stento la sorregge, / che ormai sviene, che ormai muore».

²² R. Picchio, *op. cit.*, pp. 130–137.

²³ «Fortuna».

²⁴ «Sfortuna».

²⁵ «Cattiva sorte».

²⁶ «O menti umane, insensatamente vi comportate / a sollevarvi al minimo favore della sorte!».

²⁷ «Di che ti vanti, tu ubriacato d'ingannevole fortuna?».

²⁸ «– Comune sventura – dice – fa sì / che il nostro valore sia coperto dal silenzio. / Poiché la cattiva sorte ci priva della fama».

lenzio il copra. / Ma, poi che sorte rea vien che ci neghi»); LXV 1: «Idzie za szczęściem zwycięzca surowy»²⁹ (Tasso: «Segue egli la vittoria...»); LXVII 8: «O, nieszczęśliwe i przykre poznanie!»³⁰ (Tasso: «Ahi vista! Ahi conoscenza!»). Ora, se all'ottava LVIII e LX v'è un'effettiva corrispondenza tra il testo di Kochanowski e quello di Tasso (possiamo eventualmente considerare anche «infelice il vanto» dell'ottava LIX, portando a quattro la conta delle occorrenze in Tasso), così non si può dire dell'ottava LXV ché, anche se non abbiamo ancora la voce *szczęście* nello *Słownik Polszczyzny XVI wieku*³¹, non mi risulta – in mancanza d'altro ho controllato lo *Słownik Staropolskiego*³² e lo *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego*³³ – che *szczęście* possa in alcun caso significare “vittoria”, così come, e contrario, alla voce *nieszczęście* dello *Słownik polszczyzny XVI wieku* non vi è alcuna traccia d'un ipotetico significato “sconfitta”; per quanto riguarda lo *Słownik elektroniczny języka polskiego XVII i XVIII wieku* la voce è al momento ancora un abbozzo³⁴; del resto, c'è già *zwycięzca* a fare da contraltare alla “vittoria” di Tasso. Lo stesso si dica per l'ottava LXVII, dove l'aggettivo *nieszczęśliwe* è piuttosto rafforzato che ripetuto dal quasi sinonimico *przykry* (lo *Słownik staropolszczyzny XVI wieku* glossa infatti entrambi gli aggettivi con il latino *molestus, odiosus, gravis, infaustus, nefastus*).

L'interesse di Piotr Kochanowski per il tema della “fortuna” che gioca crudelmente contro l'innamorato Tancredi è evidente non solo grazie alla pura statistica delle occorrenze, ma anche da alcuni *escamotages* stilistici impiegati per sottolinearne la rilevanza. Della coppia *nieszczęśliwy / przykry* ho già detto, ora va aggiunto innanzitutto che v'è una ripresa lessicale evidente tra LIX 2: «szczęściem omylnym pijany» e LXI 2: «Nie będziesz wiedział, już cię to omyli», ripresa in nessun modo giustificabile attraverso il testo di Tasso, mentre a LX 1, «Spolne to – prawi – nieszczęście sprawuje», la „sventura” (*nieszczęście*) è letteralmente “incastrata”, e quindi messa in rilievo, all'interno di una sequenza allitterante (s, p) e paretimologica *spolne – prawi – sprawuje*. Quest'ultimo fatto stilistico, l'allitterazione del suono s di *spolne*, rimanda a un'ulteriore cifra del frammento kochanoviano: l'autore-traduttore infatti, pone ripetutamente l'accento sul guardarsi, sulla reciprocità delle azioni dei due personaggi e lo fa più di quanto non abbia fatto Tasso: questi sono i primi due versi dell'ottava LVIII, prima in Tasso e poi in Kochanowski: «L'un l'altro

²⁹ «Incalza la fortuna, il crudele vincitore».

³⁰ «Oh conoscenza sventurata e infausta!».

³¹ *Słownik Polszczyzny XVI wieku*, a c. di M. R. Mayenowa, F. Peplowski (voll. 1–34); K. Mrowcewicz, P. Potoniec (dal vol. 35 fino Alla voce *równy*), Wrocław 1966–1994, Warszawa 1995–.

³² *Słownik Staropolskiego*, a c. di S. Urbańczyk, t. 1–11, IJP PAN, Kraków 1953–2002.

³³ *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego*, a c. di M. Kucała, voll. 1–5, Kraków 1994–2012.

³⁴ http://sxvii.pl/index.php?strona=haslo&id_hasla=11454&forma=SZCZ%C4%98%C5%9ACIE#11730, accesso: il 16 XII 2017.

guarda, e del suo corpo essangue / su 'l pomo de la spada appoggia il peso»; «Tak na mieczowej wsparszy się głowicy / Patrzali na się – ta z tej, ow z tej strony»³⁵. Sarebbe bastato il *patrzali na się* a rendere «l'un l'altro guarda», ma Kochanowski ha voluto aggiungere quel *ta z tej, ow z tej strony*, che rafforza l'intensità della scena e ne sottolinea la reciprocità. Che questo artificio non sia affatto casuale lo conferma anche l'ottava LIX 5-6, dove a un lapidario «Così tacendo e rimirando», Kochanowski oppone un *on tej, ona jemu / Przypatrowali sobie na przemiany*³⁶, dove il “guardarsi” è rafforzato dall'espressione *na przemiany* („a vicenda”) nonché dall'*enjambement* soggetto-verbo (*on – ona / przypatrowali sobie*).

Conclusioni

Kochanowski avrà preferito appuntare la propria attenzione sul gioco di Fortuna piuttosto che sulle implicazioni più crude, violente e sensuali del testo tassiano anche per ragioni di censura morale, le quali per un probabile neo-convertito al cattolicesimo dovevano suonare particolarmente cogenti³⁷.

Sia come sia (in mancanza d'altri appigli, le motivazioni più intime per cui Piotr Kochanowski abbia operato questa scelta sono destinate a restarci ignote, per quanto le ipotesi di Ślaski siano avanzate a ragion veduta e siano decisamente condivisibili), dobbiamo attenerci al testo, quanto di più “sicuro” abbiamo per le mani, considerata la desolante scarsità di documenti “extratestuali” riguardanti Kochanowski. Si tratta di un testo che, spero di averlo dimostrato con questa breve analisi, ha fatto decisamente ottima prova di sé anche a prescindere dal poema di Tasso. Vale davvero la pena considerare questo capolavoro non soltanto una

³⁵ «E così, appoggiatisi all'elsa della spada, si guardavano l'un l'altra – questa da una parte, quello dall'altra».

³⁶ «Lui lei, lei lui, stavano a guardarsi vicendevolmente».

³⁷ Ślaski, *op. cit.*, p. 94 suggerisce la spinta di motivazioni religiose dietro alla scelta stessa di tradurre l'intero poema: «[Kochanowski], appena convertitosi o comunque in procinto di maturare la scelta di convertirsi, avrà potuto accingersi alla traduzione del poema sulla “guerra pia” come a un atto di espiazione». In subordine a una tale motivazione va anche ricordata la scarsa attenzione che nella letteratura polacca toccò alla poesia d'amore petrarchesca almeno fino all'affermarsi delle prime traduzioni da G.B. Marino, diffuse grossomodo a partire dal 1620. I caratteri più crudi ed espliciti della sessualità di Clorinda Tasso non li trovava di certo in Petrarca, ma è un fatto che egli è comunque fortemente debitore al poeta di Laura, ad esempio nella descrizione fisica della donna (non solo nel frammento oggetto di questo studio). Piotr Kochanowski (morto nel 1620), era forse ancora poco sensibile al Petrarca poeta d'amore e quindi poco interessato a sviluppare il personaggio Clorinda secondo i tratti della poesia petrarchesca (cfr. su questo tema M. Gurgul, A. Klimkiewicz, J. Miszalska, M. Woźniak, *Polskie przekłady włoskiej i poezji lirycznej od czasów najdawniejszych do 2002 roku*, Kraków 2003, pp. 8–12; J. Miszalska, *Z ziemi włoskiej do Polski... Przekłady z literatury włoskiej w Polsce do końca XVIII wieku*, Kraków 2015, p. 383; cfr. anche J. Miszalska, M. Gurgul, M. Surma-Gawłowska, M. Woźniak, *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramat w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Kraków 2007, pp. 8–11).

traduzione, bensì un'opera capace di vivere di vita propria, capace di autonomia dal modello. Se pensiamo al *Goffred* come a un'opera almeno in parte autonoma, diviene legittimo applicare al suo studio categorie proprie all'intertestualità³⁸ quali *imitatio* ed *aemulatio*³⁹. Riprendendo qui gli studi di Gian Biagio Conte, che nel suo *Memoria dei poeti e sistema letterario*⁴⁰ ha offerto una lezione di metodo spendibile non solo in campo classicistico, le peculiarità di Piotr Kochanowski autore (poeta) andranno cercate proprio in quei momenti di "scarto", di differenziazione rispetto al proprio modello. Potremmo anche pensare di applicare le categorie elaborate da Conte per distinguere l'*imitatio* dall'*aemulatio*, che nel caso di Piotr Kochanowski provo a riformulare nel modo seguente: se la citazione è un fatto "meccanico", incontestabile, evidentissimo soprattutto in un testo che nasce come traduzione, si possono operare delle distinzioni qualitative all'interno della categoria della citazione, che è *imitativa* quando l'autore (Piotr Kochanowski) non chiede altro al proprio lettore se non di riconoscere in controtela il passo tassiano; è invece *emulativa* quando l'autore non si accontenta soltanto del fatto che il lettore riconosca il modello sottostante, ma vuole in certo qual modo lanciare una sfida a tale modello, vuole superare, migliorare il modello stesso (è il caso dell'ottava LXIV e del suo citare un frammento del libro X dell'*Eneide* che Tasso non aveva considerato). Emulare un testo nel senso competitivo di cui ho appena detto significa anche, eventualmente, risemantizzarlo: individuati gli scarti tra i due testi occorrerà chiedersi il perché Kochanowski abbia deciso di operare tali scarti. Cosa voleva dire ai propri lettori? Voleva smentire Tasso, far dire *altre* cose al testo tassiano (si pensi all'accento spostato dal "sangue" alla "fortuna")? Vuole superarlo, mostrare di essere magari più dotto di lui (ancora il caso dell'ottava LXIV)?

Che la traduzione serva ad arricchire la propria lingua e letteratura, soprattutto nelle sue fasi aurorali, lo ha ricordato recentemente una traduttrice di professione

³⁸ Del resto, già Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino 1997, pp. 248–253 ha classificato la traduzione come una pratica di "trasformazione seria" o "trasposizione" di tipo "intertestuale", affermando: «Ci basti dire che questi „problemi” [teorici della traduzione], pienamente espressi da un certo proverbio, esistono – il che significa semplicemente che le lingue essendo quel che sono („imperfette perché sono molte”), nessuna traduzione può essere assolutamente fedele, e qualsiasi atto di traduzione va a toccare il senso del testo tradotto». Non intendo qui scendere nel dettaglio delle varie definizioni, pur serie e meditate, proposte da Genette per descrivere i vari rapporti che s'instaurano tra due o più testi. Intendo „intertestualità" come categoria riassuntiva dei più diversi rapporti che possono determinarsi tra due o più testi.

³⁹ A queste categorie in relazione alle pratiche traduttive nella *literatura staropolska* si è rifatto E. Ranocchi in un recente studio: *Some remarks on Translation in Old Polish Literature: The Kochanowski case*, [in:] *Renaissance and Humanism from the central-east European point of view. Methodological Approaches*, a c. di G. Urban-Godziek, Kraków 2014, pp. 233–244 (cfr. in particolare le pp. 237–243).

⁴⁰ G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio e Lucano*, Palermo 2012 (la prima edizione Einaudi risale però al 1974).

vergando il primo capitolo di un agile e stimolante libretto dedicato alla traduzione⁴¹, concentrandosi peraltro proprio sul caso dell'illustre zio di Piotr Kochanowski, Jan traduttore-autore del *Psalterz Dawidów*, traduzione che è stata anche una vera e propria palestra di stile per l'autore stesso nonché per i poeti delle generazioni a lui successive. Sarà appena da ricordare qui, considerato che di rapporti e relazioni culturali italo-polacche si sta parlando, che le traduzioni (questa volta dal latino al volgare) ebbero un ruolo determinante anche in alcuni periodi della storia della letteratura (e lingua poetica) italiana⁴².

Va da sé che la letteratura non è soltanto lingua, sostanza, ma anche forma e allora voglio far mie, a illuminare un altro aspetto dell'*imitatio* kochanoviana, queste parole di Emiliano Ranocchi⁴³: «The challenge [...] consisted in re-creating the formal complex of classical literature in the national language, in forcing Tristan and Isolde to enter the erudite frame of classical epic, just as Ariosto's Orlando did. In other words: particularism in the language, universalism in the form, that is to say in the literary genre». Lo stesso Piotr Kochanowski ci assicura delle sue intenzioni nella lettera dedicatoria premessa al poema, dove afferma di aver tradotto Tasso «aby się pokazało, że język nasz nie jest nad inszy uboższy i aby się szczęśliwszem dowcipom do ubogacenia go dalsza podała droga»⁴⁴.

Questa strada impone anche, a chi la percorre, di assumersi la responsabilità di liberare il proprio ingegno da un rapporto troppo servile con il modello che ci si è scelti, onde forgiare un'opera che sia anche personale, davvero originale nel senso che un uomo del Rinascimento usava dare a tale parola.

Bibliografia

- Conte G.B., *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio e Lucano*, Palermo 2012.
- Dionisotti C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1999.
- Genette G., *Palinestesi. La letteratura al secondo grado*, Torino 1997.
- Kochanowski P., *Goffred*, Pollak R. (a c. di), Wrocław 1951³.
- Łukasiewicz M., *Pięć razy o przekładzie*, Kraków 2017.
- Mengaldo P.V., *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma 2008.
- Pollak R., *Goffred Tassa-Kochanowskiego*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973.
- Ranocchi E., *Kilka uwag o strategiach translatorskich Piotra Kochanowskiego*, «Ruch Literacki» XXXIX/4, 1998.

⁴¹ M. Łukasiewicz, *Pięć razy o przekładzie*, Kraków 2017, pp. 9–30.

⁴² Basti qui ricordare lo studio fondamentale di Carlo Dionisotti, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, [in:] Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1999, pp. 125–178.

⁴³ E. Ranocchi, *op. cit.*, p. 241.

⁴⁴ «Per mostrare che la nostra lingua non è più povera delle altre e per mostrare a chi sia dotato di ingegno, una strada onde poterla ulteriormente arricchire».

- Ranocchi E., *Kryptocytaty z Eneidy Andrzeja Kochanowskiego w tłumaczeniach Piotra*, [in:] Świt i zmierzch Baroku, a c. di M. Hanusiewicz, J. Dąbkowska, A. Karpiński, Lublin 2002, pp. 143–185.
- Ranocchi E., *O przekładzie Eneidy dokonanym przez Andrzeja Kochanowskiego*, «Ruch Literacki» XXXVIII/4, 1997.
- Ranocchi E., *Some Remarks on Translation in Old Polish Literature: The Kochanowski Case*, [in:] *Renaissance and Humanism from the central-east European point of view. Methodological Approaches*, Urban-Godziek G. (a c. di), Kraków 2014, pp. 233–244.
- Tasso T., *Gerusalemme liberata*, Milano 1999⁴.
- Ulewicz T., *Tradycje poetyckie Jana Kochanowskiego w twórczości Piotra*, [in:] *W Kręgu Gofreda i Orlanda. Księga pamiątkowa sesji naukowej Piotra Kochanowskiego (w Krakowie, dnia 4–6 kwietnia 1967 r.)*, Pigoń S. (a c. di), Wrocław–Warszawa–Kraków, pp. 205–221.

Goffred – Gerusalemme Liberata XII 59–68. Interpretacja stylistyczna

Artykuł skupia się na ściśle stylistycznej analizie epizodu śmierci Kloryndy z *Jerozolimy wyzwolonej* w tłumaczeniu Piotra Kochanowskiego.

Riccardo Picchio w 1977 r. opublikował nowatorski artykuł z punktu widzenia metodologicznego, pozostawiając na boku rozpowszechnione aż dotąd podejście do interpretacji polskiej wersji tego poematu, a mianowicie podejście za mocno uwarunkowane stosunkiem pomiędzy dwoma tekstami, Tassa i Kochanowskiego. Włoski badacz postarał się przedstawić w nowym świetle arcydzieło polskiego poety: zamiast podkreślić domniemane usterki jego tłumaczenia, Picchio udowodnił, że bardzo często Kochanowski nie przełożył Tassa według naszych oczekiwań nie z tego powodu, że nie umiał dorównać Tassowskiemu mistrzostwu, a raczej dlatego, że miał inne zamiary co do ogólnej koncepcji swojego poematu.

Także w przypadku epizodu śmierci Kloryndy okazuje się, że poeta unikał najwyraźniejszych cech stylistycznych tekstu Tassa (ciągła i prawie obsesyjna obecność krwi oraz seksualność bohaterki), aby przedstawić czytelnikom raczej grę Losu/Szczęścia z postaciami, przede wszystkim z Tankredem, który walczy, nie będąc tego świadom, że swoją ukochaną i w końcu ją zabija.

Goffred – Gerusalemme Liberata XII 59–68. A stylistical interpretation and some methodological observations

Abstract

The article focuses on the strictly stylistic analysis of the episode of Clorinda's death in *Gerusalemme Liberata* translated by Piotr Kochanowski.

In 1977 Riccardo Picchio published an article that was innovative from the methodological point of view, leaving behind the prevalent approach to interpretation of Polish version of the poem, i.e. an approach too strongly conditioned by the relationship between two texts – Tasso's and Kochanowski's. Italian researcher attempted at presenting the masterpiece of the Polish poet in a new light: instead of highlighting the alleged faults of the translation, Picchio proved that Kochanowski did not translate Tasso according to our expectations most often not because he could not achieve Tasso's perfection, but rather because he had a different plan for a general concept of his poem.

In the case of the episode of Clorinda's death it turns out that the poet avoided the most distinct stylistic features of Tasso's text (constant and almost obsessive presence of blood

and the sexuality of the character). It was done to present to the readers the way Fate/Luck plays with the characters, most notably with Tancredi who, unknown to him, fights with his love and finally kills her.

Parole chiave: Piotr Kochanowski, Tasso, *Gerusalemme Liberata*, Goffred, Clorinda, Tancredi, stilistica

Słowa kluczowe: Piotr Kochanowski, Tasso, *Gerusalemme Liberata*, Goffred, Klorynda, Tankred, stylistyka

Keywords: Piotr Kochanowski, Tasso, *Gerusalemme Liberata*, Goffred, Clorinda, Tancredi, stylistic

Francesco Cabras: francesco.cabras@up.krakow.pl