

Francesco Cabras

La leggenda di Wanda nell'elegia I, 15 di Jan Kochanowski

1. *Questioni preliminari*

L'elegia che discuterò nel presente contributo è conclusiva del primo libro degli *Elegiarum libri quattuor*¹. Nell'impossibilità di datarla con maggiore precisione, debbo concordare con quanto scrive Ulewicz (1948: 42), il quale la colloca negli anni immediatamente successivi al rientro in patria dopo l'ultimo soggiorno italiano di Kochanowski (1558).

Giusta l'assenza del testo nel ms. Osmólski² possiamo supporre con relativa tranquillità che l'elegia non fosse stata ancora composta nel 1560 e anzi si potrebbe arretrare tale data *post quem* di un paio d'anni circa, come suggerisce Ulewicz, giacché, essendo Osmólski una copia e non l'originale è per forza di cose a esso posteriore, seppure di poco.

Dopo le prime quattro elegie in cui a più riprese il poeta ha ribadito il rifiuto dell'epica affermando la scelta elegiaca, in I 5 egli finisce per attenuare elegantemente la rigidità del suo rifiuto: la *recusatio* si fa *excusatio* e Kochanowski non esclude, in futuro, di cimentarsi nella poesia epica, solo che Jan Tarnowski³ lo assista (anche economicamente)⁴. Abile autopromozione, il poeta offre al destinatario un brevissimo saggio (13-16) dell'epica che potrebbe comporre in suo onore, per poi tornare quasi subito (17-22) a rivendicare la sua scelta di campo. Nell'elegia I 1 (vv. 29-34)⁵ il poeta ricorda brevemente le imprese di Jan

¹ Non compare invece nella redazione manoscritta degli *Elegiarum libri duo*, conservatoci unicamente dal ms. Osmólski. La copiatura della raccolta elegiaca all'interno del manoscritto è databile, secondo Głombiowska (1981: 23-27), al biennio 1560-62.

² Salvo diversa indicazione, tutti i testi latini di Kochanowski sono da intendersi dell'edizione a stampa 1584.

³ (1488-1561) Grande etmano della Corona. Condusse la spedizione contro le truppe del principe moldavo Petru Rareș, sconfiggendole a Obertyn nel 1531 (cf. *El.* I 1, 34 "vicit Dacos"); nel 1535 conquisterà invece la fortezza di Starodub (*El.* I 1, 33: "Qui Starodubaeas evertit funditus arces") durante la spedizione polacco lituana contro i moscoviti (1534-1537) e infine, nel 1549, sconfiggerà i Tatars ("Schythes", *El.* I 1, 34).

⁴ "Faveo" al v. 10 di I 5 ha questa sfumatura semantica; cf. anche Landino, *Xandra* III 1, 7: "Namque favet Musis Medices [...]". Cito il testo di I 5 alla pagina successiva.

⁵ "Tu patriae exemplo fines tutare paterno, / Christophore, Arctoi spesque decusque soli, / Invicteque animo testare et fortibus ausis / Illius patris sanguine te esse satum, qui Starodubaeas evertit funditus arces, / Qui vicit Dacos perdomuitque Scythas".

Tarnowski, augurandosi che il figlio Jan Krzysztof⁶ segua degnamente le orme paterne. Mi sono soffermato su questi particolari perché Ulewicz (1948: 39-40) è molto *tranchant* nell'escludere un qualsivoglia ruolo di Tarnowski nel suggerire al giovane Kochanowski di cimentarsi con la poesia epica⁷; concordo con lui se intendiamo qui un troppo stretto rapporto di causa-effetto tra il (supposto) soggiorno del poeta a Gorliczyna e la sua decisione di tentare la poesia epica, ma non mi pare si possa trascurare il fatto che i Tarnowski sono interlocutori del poeta nell'elegia d'esordio (I 1)⁸ e soprattutto nella garbata *excusatio* di I 5, di cui riporto integralmente i vv. 9-16:

Quod si forte legas placido mea carmina vultu,
 Et faveas Musis ingenioque meo,
 Non ego desperem priscos Heroas in arma
 Ducere et Aonia bella sonare tuba
 Teque adeo, qualem malefaustis Dacus in armis
 Fugit Obertini per malefida vada,
 Fugit Riphæo descendens vertice Moschus,
 Aversoque Scythos plus metuendus equo.

A questo frammento ne andrà aggiunto un altro (*El.* IV 2, 49-76) in cui il poeta rievocerà – come promesso qui – proprio la battaglia di Obertyn.

Arrivati a questo punto si può avanzare una considerazione: Kochanowski di fatto chiama in causa con una certa insistenza proprio i Tarnowski quando si tratta di poesia epica e del suo rapporto con la poesia amorosa, non in altre situazioni. In questo articolo voglio dedicarmi all'analisi dell'elegia I 15, ma non rinuncio a sollevare un interrogativo, ripromettendomi eventualmente di tornarci sopra in altra sede: è possibile distinguere, all'interno del *corpus* elegiaco kochanoviano, una differenziazione *funzionale* tra i suoi 'interlocutori'? Se i Tarnowski sono destinatari dei testi in cui viene discusso il rapporto con la poesia epica, altri personaggi sono interlocutori del poeta in situazioni più 'private' e 'personali': penso al Barzy di I 2, che viene incoraggiato dal poeta a non trascurare Amore, onde non fare la stessa fine di Ippolito; penso all'Andrzej (Dudycz secondo Weintraub 1977b: 252; Pelc 2001³:160 è in dubbio tra Dudycz e Patrycy-Nidecki) di I 4; all'epitalmio

⁶ (1537-1567) Era stato compagno di studi di Kochanowski a Padova e proprio in sua compagnia aveva forse visitato Roma e Napoli; dopo la morte del padre Jan, Kochanowski gli dedicherà l'elegia IV 2 e il poemetto *O śmierci Jana Tarnowskiego kasztelana krakowskiego*.

⁷ Non ho avuto modo di consultare il testo a cui Ulewicz rimanda: Hoesik (1908: 143-144), che segue le opinioni di Chlebowski e Pleniewicz.

⁸ È noto quanto l'esordio di una qualsiasi opera letteraria sia luogo rilevato per definizione; i Tarnowski inoltre rappresentano esplicitamente la scelta di vita opposta a quella elegiaca, ovvero quella del soldato e della guerra. Per una simile opposizione (amore / guerra) mi limito a citare Tib. I 10, 1-4: "Quis fuit, horrendos primus qui protulit enses? / Quam ferus et vere ferreus ille fuit! / Tum caedes hominum generi, tum proelia nata / Tum brevior dirae mortis aperta via est".

dall'abbrivio decisamente confidenziale di III 16, indirizzato a Dudycz. La biografia del poeta può spiegare queste scelte solo parzialmente: Jan Krzysztof Tarnowski era stato infatti suo compagno di studi a Padova e avevano probabilmente visitato insieme Napoli e Roma. Riesce difficile pensare a una sorta di timore reverenziale nel fare di Jan Krzysztof il proprio interlocutore anche in situazioni più 'rilassate'. E infine: non è forse l'elegia su Wanda la realizzazione di quella promessa di "[...] *priscos*⁹ *Heroas in arma / Ducere et Aonia bella sonare tuba*", così come l'elegia IV 2, 49-76 descrive la battaglia di Obertyn?

La mia analisi del testo si limiterà a tre suoi aspetti: quali sono i rapporti di questa elegia con la coeva storiografia e con la mitizzazione (e 'mitologizzazione') delle origini slave, nel contesto di una incipiente 'coscienza nazionale'?

Come e perché l'autore decide di affrontare la sfida della poesia epica? Che ruolo ha in tutto ciò la classicità e l'imitazione dei classici?

Come si presenta il fenomeno della *Kreuzung der Gattungen*, per cui l'elegia si fa poemetto eziologico e il poeta d'amore veste i panni di poeta epico? A quali interferenze tra il codice elegiaco e quello epico assistiamo? Quali le emergenze dei due codici, a livello non solo contenutistico, ma soprattutto stilistico?

2. Il mito slavo. Dalla storiografia coeva a considerazioni tipologiche

È in Kadłubek che l'eroina protagonista dell'elegia compare per la prima volta in un testo scritto: nella sua *Chronica Polonorum* (1220 ca.) egli racconta infatti di come la bellissima principessa figlia di Krak, dopo la morte del fratello maggiore e l'esilio dell'altro, colpevole di fratricidio, piegata dalle insistenze di *senatus, proceres et vulgus*, salga al trono che fu del padre. Un "tyrannus lemanorum" di cui non conosciamo il nome, un po' per saccheggio, un po' perché considerava il regno in mano a una donna un regno vacante, marcia contro Cracovia. La bellissima Wanda però, con il solo mostrarsi all'esercito nemico, fa sì che i soldati si rifiutino di combattere, convinti di avere di fronte a sé un'entità soprannaturale e quindi timorosi di commettere un sacrilegio; il loro condottiero allora si suicida per la vergogna, auspicando per i suoi stessi soldati ("proceres") una perenne sottomissione al comando di una donna; la regina vivrà ancora a lungo e dal suo nome deriverà al fiume

⁹ Significativo questo frammento (*El.* I 12, 9-12): "Hic me Sauromatam durum *gelidaque sub Arcto* / Eductum ad ripas, *Vistula flave, tuas*, / *A studiis belli avertit patriaque tuenda*, / *Unica quae priscos cura tenebat avos*". Anzitutto, l'impiego di "priscos" a indicare gli antenati ci conforta una volta di più nel leggere i "prisci Heroes" di I 5, 11 quali "Heroes" 'autoctoni' del folclore slavo; dopodiché va notato come i sintagmi "gelidaque sub Arcto" e "patria tuenda" richiamino alla memoria del lettore I 1, 29-30 che ho citato alla nota 5: "[...] *patriae* [...] *fines tutare* / [...] *Arctoi spesque decusque soli*". Nell'elegia I 12 Kochanowski è più netto nel rinunciare alla vita del soldato e – poco più sotto i versi citati (vv.15-16) – si propone come vate di Sarmazia, ma nelle vesti di poeta amoroso, che l'unica cosa che chiede alle Muse è di riuscire a conquistare la propria *puella*. In questa forma criptica di *recusatio* Kochanowski non smette di guardare al Tarnowski di I 1, come denunciano le autocitazioni testuali di cui ho discusso.

che scorre in mezzo a Cracovia quello di “Wandalum [flumen]” nonché di “Wandali” alla popolazione stanziata lungo le sue rive – ma probabilmente la sequenza cronologica nella formazione delle parole è inversa: *wandalum*, *wandali*, Wanda, cf. Plezia (2001: 347). Una sola la differenza nella storia riportata dalla *Kronika Dzierżwy* o *Mierzwy*: il nome Wanda deriverebbe da un capostipite “Wandalus”, mentre nulla di nuovo si evince dalla lettura della *Kronika polsko-śląska* (entrambi i testi sono databili a cavallo tra il XIII e il XIV secolo).

Novità consistenti invece sono quelle che incontriamo nella *Kronika Wielkopolska* (XIV sec. *in.*): il nome Wanda deriverebbe nientemeno che dal polacco *węda* (oggi *wędka*), ovvero, per citare il testo latino, “hamus”, giacché la fanciulla attirerebbe a sé come fosse un amo, tanta è la sua avvenenza¹⁰; altro fondamentale elemento è quello dell’eroina che si dà volontariamente la morte dopo la vittoria sul nemico. Jan Długosz infine darà la versione canonica del mito nei suoi *Annales*, riprendendo sostanzialmente la *Kronika wielkopolska* ma – coerente al suo stile amplificatorio – distendendo la narrazione lungo nuovi particolari o dialoghi (è il caso quest’ultimo dei due consiglieri inviati dal principe straniero a chiedere la mano di Wanda). Sono invenzione di Długosz il nome del principe, “Rithogarus”, il fatto che Wanda si getti nella Vistola “ex ponte” e infine il ritrovamento del corpo e il suo seppellimento in quello che è a tutt’oggi chiamato *Kopiec Wandy*, a Mogiła (nel quartiere di Nowa Huta), alla confluenza del fiume Dłubnia con la Vistola. I

¹⁰ Vorrei segnalare che un simile motivo, ovvero quello del potere seduttivo di una donna (o di un uomo) assimilato alla pesca è molto più antico dei testi che qui si discutono; la sua origine è infatti comica ed epigrammatica, ciò che ha abbondantemente dimostrato Hoelzer (1899): Plauto, *Asin.* 179: “Quasi piscis itidemst amator lenae [...]”; *Bacchid.* 102: “Quia piscatus meo quidem animo hic tibi hodie evenit bonus”; per quanto concerne l’epigrammatica si veda ad es. questo brevissimo componimento di Stratone (AP XII 241): “Ἀγκιστρον πεπόηκας, ἔχεις ἰχθὺν ἐμὲ τέκνον· / ἔλκε μ’, ὄπου βούλει· μὴ τρέχε, μὴ σε φύγω” [Hai lanciato un amo ragazzo mio, ed io sono il pesce. / Tirami dove vuoi, ma non correre, oppure ti sfuggo, trad. di G. Paduano]. Di qui si diffonderà abbondantemente tra gli elegiaci e mi limito a citare Ovidio, *Ars* I 389-395 (in particolare si veda il v. 393): “Aut non temptaris aut perforce! tollitur index, / Cum semel in partem criminis ipsa venit. / Non avis utiliter viscat effugit alis, / Non bene de laxis cassibus exit aper; / Saucius arrepto piscis teneatur ab hamo: / Perprime temptatam nec nisi victor abi!”; III 425-426: “Casus ubique valet: semper tibi pendeat hamus; / Quo minime credis gurgite, piscis erit”. Come si vede dai *loci* riportati, l’immagine fa parte della più generale assimilazione del corteggiamento amoroso ad attività venatorie *sensu latiore* (cioè considerando, oltre alla caccia, anche l’uccellazione e la pesca), sulla quale cf. La Penna (1951: 195 n. 1 e 205 n. 2). Di lì il tutto passerà alla poesia neolatina – un esempio, detto dell’innamorato che troppe volte ha perdonato le infedeltà della *puella*, è in Callimaco Esperiente, *Carmina* XXVI 37-40: “Sed totiens stulte iam sum deceptus ab hamo / Quod didici cautis vivere luminibus, / Et fraudes vitare procul, laqueosque cavere / Qui nostros totiens circumiere pedes!”. Con Callimaco Esperiente siamo cronologicamente ben al di là della *Kronika Wielkopolska*, ma ciò che m’importa mostrare è la persistenza del motivo nonché la probabile sua derivazione dotto. Se così fosse, ci troveremmo di fronte a uno di quei ‘cultismi’ che la critica ha spesso voluto vedere nella leggenda di Wanda. Si tratterebbe di incrostazioni dotte, affermatesi in ambienti intellettuali su un substrato folclorico-popolare. Su questa questione tornerò fra poco.

cronisti successivi non si discosteranno più dal solco tracciato da Długosz – e ricordo qui il Miechowita con la sua *Chronica Polonorum* (1519; seconda edizione censurata 1521)¹¹ nonché Kromer (*De origine et rebus gestis Polonorum libri XXX*, 1555).

La critica moderna ha più volte ribadito la natura artificiale e dotta della leggenda in questione così come del nome dell'eroina (cf. Brückner 1980: 294-295; Gieysztor, in Labuda, Stieber 1977: s.v. Wanda; Plezia 2001): creazione di dotti, nata all'interno di circoli intellettuali e lontana dalla circolazione popolare dunque¹², e allora Plezia (2001: 345-346) ricorda ad esempio di come solo nel XIX secolo, sull'onda della riscoperta delle radici del popolo polacco dettata dallo spirito romantico e con propaggini ben dentro il XX secolo, si abbia una straordinaria diffusione del nome proprio; prima, quasi nulle le sue tracce. Gieysztor sospetta che sia stato proprio Kadłubek a inventare il nome, giusta la desolante (per gli studiosi) assenza di altri suoi riscontri tra le eroine slave; il nome "Vindilicus amnis" per di più è sì attestato in Isidoro, *Etym.* 1X 2, 96, ma non ha nulla a che vedere con la Polonia. Tuttavia Plezia (2001: 350) si mostra possibilista riguardo a un influsso di leggende cracoviane tramandate oralmente per quanto riguarda le novità narrative presenti nella *Kronika Wielkopolska*; quasi che la precisione con cui l'anonimo autore tratteggia la geografia cracoviana tradisca un suo effettivo pellegrinaggio nella città in cui nel 1253 fu canonizzato San Stanislao; Ulewicz (1948: 42) si concentra invece più decisamente su Kochanowski, suggerendo un approccio critico meno vincolato dalla ricerca ossessiva di corrispondenze puntuali con il lascito della storiografia rinascimentale e più aperto ad accettare anche l'ipotesi (comunque indimostrabile in modo inoppugnabile) di una possibile influenza dell'oralità su un Kochanowski giovane e ancora lontano dagli interessi più 'scientificamente' storiografici come si paleseranno più tardi: penso ovviamente all'approccio davvero moderno al problema delle origini slave nel notevolissimo abbozzo prosastico purtroppo incompiuto, dal titolo *O Czechu i Lechu Historyja Naganiona*.

Lo storico Jacek Banaszkiewicz è ritornato sulla questione da una prospettiva mitologico-folcloristica, e lo ha fatto meritoriamente, visto che nel grande repertorio di Arne-Thompson (1973²) non sono registrati motivi legati alla vergine-regina o vergine-guerriera.

¹¹ Un rapido accenno a Wanda è anche nel *Tractatus de duabus Sarmatiis, Asiana et Europiana et de contentis in eis*, stampato da Haeller a Cracovia nel 1517 e di cui Annibale Maggi procurò una traduzione italiana nel 1561, stampata da Gabriele Giolito de' Ferrari, poi inclusa, nel 1583, nel terzo volume delle *Navigazioni e viaggi del Ramusio*. Per quanto riguarda l'eroina, si ricorda che da essa il fiume fu chiamato "Vandalo" e che si annegò di propria volontà onde ringraziare gli dei per la grande vittoria in battaglia (I 2, 3).

¹² Si cf. anche quanto ho scritto alla nota 10 a questo proposito. È senz'altro vero che siano state introdotte nel corso dei secoli delle superfetazioni dotte sulla leggenda originaria ma, come chiarisco subito, non penso occorra essere così radicali ed escludere del tutto il ruolo dell'oralità. È questa elegia uno di quei casi in cui la ricerca di paralleli testuali e fonti puntuali non dice tutto del testo che si analizza.

Sia pur limitatamente ai particolari che interessano l'analisi che qui conduco, vale la pena riassumere nelle sue linee fondamentali il ragionamento dello studioso, giacché getta nuova luce sulla nostra elegia così come sugli altri testimoni della leggenda (Banaszkiewicz 1998: 65-153). Occorre anzitutto partire da un particolare apparentemente secondario: la bellezza dell'eroina, ricordata pressoché in tutte le fonti, è in realtà spia di un mitologema che vuole la contrapposizione tra la vita militare e l'esistenza serena di una comunità che prospera nel benessere (Wanda trionfa senza armi). Un tale mitologema è familiare a tutte le culture. Ricordo fra i molti esempi quello irlandese di Chúchulain che si presenta davanti alla capitale del regno di Conchobara, Emain Nacht, minacciando di distruggerla se non gli verrà mandato contro uno sfidante: il re allora gli invia delle donne nude guidate dalla regina Mugain (in altre versioni Scandlach); alla visione della nudità femminile l'assalitore fugge. L'altro esempio è tratto dal *De Bello Gallico* VII 47-48: le donne di Gergovia, vedendosi perdute, si denudano ed escono incontro ai romani con i loro bambini nella speranza di avere salva la vita. Analogamente, la madre di Gengis Khan si denuda il seno davanti all'eroe per proteggere l'altro suo figlio, ricordando al primo la comune origine e discendenza. In sostanza, il denudamento rituale rappresenta la contrapposizione della vita e dell'Eros alla morte.

Banaszkiewicz individua poi notevoli parallelismi tra la vicenda di Wanda e quella delle due guerre che videro contrapposti gli Aesir ai Vanir, così come si leggono nell'*Edda* e nella *Saga di Dinynglingar*. Senza soffermarci sui particolari, la prima guerra tra le due schiere di dèi – i due olimpi della mitologia norrena – sarebbe stata scatenata da Gullveig (“bevanda d'oro”, ovvero il desiderio di ricchezza così come del soddisfacimento dei desideri sessuali, prima assenti tra gli Aesir), inviata agli Aesir dai Vanir; la seconda guerra invece scoppia per la naturale inclinazione di Odino alla guerra e per l'aspettativa, da parte di lui, di un facile bottino ai danni di una società che appare molle e dissoluta come quella dei Vanir. Dopo che i due popoli sono quasi arrivati a un'autodistruzione reciproca, il conflitto si conclude per via diplomatica, ovvero con lo scambio di ostaggi: i Vanir consegnano agli Aesir Njörda (dio del mare e della fecondità) e la figlia Freyja (dea della bellezza e della fecondità), mentre gli Aesir consegnano Hönir, condottiero eccezionale, sempre accompagnato dal saggio Mimir. Ritogaro è sorprendentemente vicino a Odino: come si è già ricordato, anche lui assale Wanda e i suoi sudditi un po' per la sua indole bellicosa, un po' per l'errata convinzione di un facile bottino; la differenza tra le due leggende è che gli slavi e i germani non si unirono in un'unica comunità come accade agli dei norreni una volta stipulata la pace.

Banaszkiewicz inoltre (pp. 87-89 in particolare) si concentra sul modo in cui i popoli germanici percepivano l'altro da sé, ed è assodato che almeno dall'VIII secolo il nome riservato agli slavi (p. 104) fosse quello di Vandali/Venedi. Ora, a giudicare dal modo in cui se ne parla nelle fonti, pare che i popoli slavi fossero più temuti per il loro numero che per il loro valore guerriero e quando Giordane divide i Venedi (gli Slavi) in Anti (i più valorosi in guerra) e gli Scлавени, più dediti ad attività agricole e di caccia (Conte 1986: 12-13), parrebbe riprodurre, a livello *funzionale*, l'opposizione tra Aesir e Vanir; questa caratterizzazione

degli slavi come popolo imbelles sembra confermata anche dalla *Cronaca* di Fredegario del VII secolo, in cui si narra delle incursioni unne ai danni delle popolazioni slave, onde riportarne donne e bottino (Banaszkiewicz 1998: 107 nota come il cronista parli, in riferimento agli slavi, di “Winedi, Winidi”); nell’anonimo poema antico germanico *Biterolf*, Bodislau re dei Prussiani è condotto prigioniero in presenza di Attila, che resta colpito dalla sua bella moglie, ulteriore riprova, sostiene Banaszkiwicz, della *funzione Vanir* che doveva operare nella percezione degli slavi da parte dei germani (p. 102). Va infine ricordato – sempre sulla scorta di Banaszkiwicz – che Mieszko I nelle cronache contemporanee era identificato come il “principe dei Vandali” (p. 102). Conclude lo studioso (p. 115) che, per quanto si sia molto insistito sul carattere dotto del nome Wanda e sull’impossibilità di ricostruirne l’etimologia, la scelta di collegarlo ai Wandali è in qualche modo, alla luce di quanto detto, obbligata e necessaria: Wanda è per forza di cose “veneda”, nel senso che recupera tutto il bagaglio mitico e culturale che l’etnonimo portava con sé e lo reimpiega in maniera funzionale alla costituzione di una nuova entità statuale, quella appunto polacca. Anche il suicidio, negli storici apparentemente immotivato (Kochanowski invece lo motiva con una promessa a Giove prima della battaglia) acquista un senso precipuo: Wanda si appropria di un fiume simbolo della collettività che sta nascendo sulle sue rive.

È evidente il sincretismo culturale presente nel testo: Kochanowski sostanzialmente ammantava la mitologia slava di *Realien* che hanno una patente derivazione classica (es: “patres” per ‘senatori’ al v. 21; “senatus” al v. 25; la *conclamatio* ai vv. 99-100 – ne discuto alla nota 18; l’invocazione a Giove affinché sia benevolo verso l’eroina ai vv. 53-54). Sarà bene soffermarsi su tale questione: da Kadłubek in poi, chi più, chi meno, tutti gli storici hanno attinto a un vocabolario latino che per forza di cose era limitato all’esperienza storica della classicità romana. Qualche esempio a cominciare da Kadłubek (1862: 12): “Tantus autem demortui principis *senatus*, proceres, vulgus omne devinxerat, ut unicam eius virgunculam patris imperio subrogarint”; ancora Kadłubek (1862: 13): “diis immortalibus Vanda pro suis victimet, et ego pro vobis omnibus proceres sollempnem inferis hostiam devoveo¹³ [...]”; Długosz (1964: 130) per parte sua rende ancora più evidenti tali meccanismi: “omisso Marte, de Venere transigere, armisque neglectis coniugalia tractare”¹⁴ e poi ancora Długosz (1964: 131):

¹³ *Devoveo* è voce tecnica per ‘consacrare agli dei infernali’ (ad es. in Ovidio, *Her.* II 13: “The-sea devovi, quia te dimittere nollet”). Va da sé che il verbo *devoveo* è richiamo alla pratica romana della *devotio*, per cui un comandante si sacrificava agli dei Mani (ovvero alle anime dei defunti) onde ottenere la vittoria del proprio esercito (cito per tutti il caso del console Publio Decio Mure in Livio, VIII 9). Quella del condottiero germanico ha tutta l’aria di essere una *devotio* alla rovescia, in cui il comandante augura una sventura ai propri uomini.

¹⁴ Non sfugga inoltre il celeberrimo episodio degli amori adulterini tra Marte e Venere (Omero *Od.* VIII 266-369, modello di Ovidio, *Ars* II 561-588; *Met.* IV 167-189; lo stesso episodio è anche in Lucrezio I 31-40; Verg., *Georg.* IV 345-346). Un lettore colto non doveva aver problemi a richiamarlo alla memoria, partendo dal binomio (qui metaforico) “Mars / Venus”.

cum triumphali pompa Cracoviam reducens cum magna reverentia et solemnitate recepta, pro tam magnifica et insigni victoria [...] primum diis suis ad omnia pulvinaria per dies triginta supplicationem [...] decrevit¹⁵, qua rite expleta, se ipsam spontaneam victimam diis offerendam statuit.

Senza troppo soffermarvisi, sono evidenti l'evocazione della pompa (processione trionfale, tecnicismo) romana, nonché dei sacrifici in ringraziamento per la vittoria. Interessante infine il parallelo con il nome del fiume Tevere, la cui genesi è raccontata da Livio I 3, 8-9 (autore modello di Długosz): così come Capeto Tiberino annegò nel fiume Albula dando a questi il proprio nome (Tevere, appunto), ciò che tuttavia non obliterò del tutto il nome originario, Wanda diede il nome "Wandalus" al fiume, senza però che *Wisła* venisse dimenticato; in quanto a Kromer la situazione non cambia e, per un confronto, riporto la descrizione del trionfo di Wanda (1558: 31):

Laetata hoc successu Venda, ovans Cracoviam invehitur; mactatisque quam plurimis victimis ad extremum ipsa diis patriis solemniter sese devovet, ac de ponte in profluentem Vistulae [...] proicit.

Kochanowski dunque non è in questo una personalità isolata: il richiamarsi ai *Realien* della Roma antica era in parte una scelta obbligata, giusta il materiale linguistico a disposizione; in parte una scelta consapevole, soprattutto in un autore per certi aspetti ancora medievale ma già proiettato verso l'umanesimo qual era Długosz, e poi con un umanista più maturo come Kromer. Ciò che più di altro va apprezzato in Kochanowski sono i procedimenti impiegati nel trascinare ed eventualmente rielaborare, tra il materiale che la storiografia gli metteva a disposizione, quello che più s'attagliava al proprio progetto compositivo, ovvero quello di offrire un epillio alla comunità dei lettori e, di conseguenza, divenire il vate *nazionale*. In questa situazione allora il sincretismo culturale che spesso si riscontra non solo nella storiografia precedente e contemporanea a Kochanowski ma anche nella poesia neolatina, viene ad acquistare una funzione che chiamo di 'legittimazione', come se il poeta sentisse la necessità di misurarsi prima di tutto con i classici latini e greci per conquistarsi di diritto il nome di poeta epico e vate di Sarmazia. La spiegazione di una simile scelta la si può trovare in ciò che è stato ben argomentato da Weintraub (1977a: 30-44) per giustificare lo scarso interesse dei poeti polacchi del XVI secolo nei confronti dell'*imitatio* della poesia italiana, ovvero una sorta di spinta psicologica, per cui avvertendo un certo ritardo rispetto alla tradizione italiana ed europea, sentissero prima di tutto la necessità di legittimarsi sul terreno della classicità, di dimostrare di essere all'altezza dei classici prima di cimentarsi con la poesia volgare (per cui anche scrivendo in polacco, i modelli di riferimento restano nella classicità latina e greca). Kochanowski non ha scritto un poema (o un epillio) in volgare su Wanda, pur essendo la punta di diamante della pro-

¹⁵ Si noti per inciso la quasi sovrapposibilità con Cic., *Cat.* III 23: "ad omnia pulvinaria supplicatio decreta est".

duzione volgare polacca del XVI secolo. Forse i tempi (e soprattutto il pubblico) non erano ancora maturi per l'epica in polacco¹⁶.

3. *La selezione dei materiali. Nuovi significati per un'antica leggenda*

Vorrei ora esemplificare ciò che intendo dire quando parlo di selezione dei materiali da parte dell'autore. A inizio elegia (vv.5-8) il poeta narra come il fratricida che ha usurpato il trono morì tormentato dai Mani dell'ucciso e dalle Furie: “[...] Porro is quoque, numinis iram / Et fratris manes nocte dieque pavens, / Occubuit victus Furiis neque longius anno / Laetatus parto est per scelus imperio”. Kochanowski segue qui Długosz (1964: 128-129), che accanto alla conclusione più diffusa, quella dell'esilio, indica che

alii placet Lech praefatum neque exilio, neque alia pena pro patrato patricidio punitum fuisse, sed divinitatem, omnium iniuriarum ultricem, prolis fecunditatem illi et subditorum caritatem ac benevolentiam ademisse: quapropter tam concientiae in fratrem necis furiis, quam Polonorum iustis odiis vexatus, merore et anxietate contabuit et nullo memorando edito actu e vita inglorius et detestandus discessit.

Un simile finale era ben più appropriato a una situazione epica e funzionale alla creazione di una patina classica: le Eumenidi di Eschilo punitrici del matricida Oreste sono il riferimento più immediato, a cui va affiancato Verg., *Aen.* III 330-332: “Ast illum ereptae magno flammatus amore / Coniugis et scelerum furiis agitatus Orestes / Excipit incautum patriasque obruncat ad aras”. Virgilio gioca qui sull'ambiguità dell'espressione: le Furie sono mostri che tormentano sì fisicamente le loro vittime, ma anche psicologicamente, instillando in esse paure e sensi di colpa; secondo Horsfall (2006 *ad locum*) è soprattutto su questo secondo aspetto del loro agire che Virgilio pone l'accento, ovvero sui risvolti psicologici del senso di colpa, che finisce per schiacciare Oreste, ciò che pare anche in Kochanowski; altri esempi di questo agire 'psicologico' delle Furie sono in *Aen.* I 41, X 68, VIII 494; Properzio IV 4, 67-68 descrive così il risveglio della traditrice Tarpea dal sonno in cui ha sognato il da lei amato Tazio, che però è nemico di Roma (si noti il verbo *accumbo*, *occumbo* in Kochanowski): “Dixit, et incerto permisit brachia somno, / Nescia, vae, furiis accubuisse novis”.

Se lo spunto, a livello di intreccio, viene a Kochanowski da Długosz, mi pare evidente che il materiale narrativo sia stato rielaborato servendosi (a livello testuale) della letteratura classica.

¹⁶ Soccorre qui lo studio sulla ricezione della poesia greca nella Polonia del XVI e XVII secolo di Czerniatowicz (1966). Per quanto riguarda l'epica la studiosa ha ben dimostrato la sostanziale esiguità della sua ricezione. Le stesse iniziative che Kochanowski intraprese in tal senso, quali la traduzione del terzo libro dell'*Iliade*, la versione polacca dei *Fenomena* aratei o, sconfinando in un genere diverso dall'epica, la *Odprawa postów greckich*, restano degli episodi isolati e di ricezione limitata, per quanto notevolissimi. Sulla *Odprawa* cf. Czerniatowicz (1966: 34-37).

Ancora un esempio, questa volta non di semplice selezione ma di ‘mascheramento’: il motivo della bellezza femminile capace di opporsi alla forza bruta viene quasi messo in sordina attraverso riferimenti alla letteratura classica, necessari al “vate” per legittimare il suo ruolo e vantare le proprie credenziali di *poeta doctus*. In sostanza, Wanda assume a tratti le caratteristiche di una *puella* elegiaca. Prendiamo il v. 10: “Vanda potens forma, Vanda potens animo” e confrontiamolo con questi ipotesti: Prop. II 5, 28: “Cynthia, forma potens: Cynthia, verba levis”; III 20, 7-8: “Est tibi forma potens, sunt castae Palladis artes, / Splendidaque a docto fama refulget avo”; commentando quest’ultimo distico P. Fedeli (1985: *ad locum*) sottolinea come l’espressione *forma potens* “designa la bellezza tipica di una donna che riesce, grazie ad essa, a dominare anche sugli uomini”, rimandando alla già citata Prop. II 5, 28 nonché ad Ovidio, *Ars* III 257-258: “Formosae non artis opem praeceptaque quaerunt; / est illis sua duos, forma sine arte potens”, poi a *Remedia Amoris* 350: “Forma sine arte decens”. L. Cristante (cf. Pianezzola 2007: *ad locum*) segnala anche l’antichità di un vero e proprio proverbio, per cui cf. Plauto, *Most.* 289-292: “Pulchra mulier nuda erit quam purpurata pulchrior / [...] nam si pulchra est nimis ornata est”. Si vedano anche Prop. I 2 e Tib. I 8, 9-16. La bellezza, il coraggio e l’intelligenza dell’eroina sono già in Kadłubek (1862: 12):

Que tam elegancia forme, quam omnimoda graciaram venustate omnibus adeo prestat, ut non largam set prodigam in eius dotibus naturam estimares; nam et prudentum consultissimi eius astupebant consiliis, et hostium atrocissimi ad eius mansuescebant aspectum.

Né la bellezza mancherà d’essere ricordata nei cronisti successivi e cito qui il *Bo-guphali Chronicon Poloniae* nell’edizione Bielowski (1872: 473-474): “Scribitur namque tam decora et grata aspectu fuisse, quod omnes ipsam intuentes, in amorem sui suo aspectu speciosissimo attrahebat: unde ex hoc wada id est hamus extitit nominata”. Tuttavia, come per il distico esaminato in precedenza, il materiale che il poeta trovava nelle opere storiografiche è rielaborato in chiave classica grazie all’intertestualità: i mitologemi vengono scardinati e obliterati; come ho detto più sopra, la bellezza che ‘disarma’ e vince sulla forza bruta diviene la bellezza seducente di una *puella* elegiaca. Resta solo quel “potens” a echeggiare (per chi lo sappia cogliere) il significato mitico della bellezza femminile.

Subito a seguire, vv. 11-14, si legge: “Non illa aut lanae, radiisve assueta Minervae, / Filo aut ducendis versicolore notis: / Sed iaculis armata citae comes ire Dianae / Sterne-
reque adversas per nemora alta feras”. Questa volta Kochanowski inserisce delle spie che sono decisamente epiche, ché Wanda è modellata sulla Camilla virgiliana, e si veda appunto in proposito *Aen.* VII 803-807:

Hos super advenit Volsca de gente Camilla
Agmen agens equitum et florentis aere catervas,
Bellatrix, non illa colo calathisve Minervae
Femineas assueta manus, sed proelia virgo
Dura pati cursuque pedum praevertere ventos.

Si legga inoltre *Aen.* XI 581-584: “Multae illam frustra Tyrrhena per oppida matres / Optavere nurum; sola contenta Diana / Aeternum telorum et virginitatis amorem / Intemerata colit [...]”. Kochanowski, nel richiamarsi a Camilla, pare aver colto il suggerimento offertogli da Jan z Wiślicy, che nel suo *Bellum Prutenum* così parla di Wanda (I 173-174): “Optima Vanda virgo: maris virtute decora / Marcia Volscorum virgo velut ipsa Camilla”; né mancano allusioni alle eroine ovidiane, e in particolare a Dafne, *Met.* I 475-476: “Silvarum tenebris captivarumque ferarum / Exuviis gaudens innuptaeque aemula Phoebes” e a Callisto, *Met.* II 411, 414-415: “Non erat huius opus lanam mollire trahendo / [...] / Et modo leve manu iaculum, modo sumpserat arcum, / Miles erat Phoebes [...]”, come giustamente segnalato da Głombiowska (2013: *ad locum*). Sia detto inoltre per inciso che la fuga nei boschi era un *remedium amoris* tradizionale, per cui si vedano almeno Orazio, *Epodi* II 31-32, Ovidio, *Remedia Amoris* 199-204 e *Heroides* XIX 9-10 (Orazio e poi Ovidio suggeriscono all’innamorato di andare a caccia per guarire dall’amore), a cui va aggiunta la figura di Ippolito (nelle sue due incarnazioni, euripidea e senecana) che è protagonista, insieme a Fedra, dell’elegia I 2 indirizzata ad Andrzej Barzy: il bosco è – per definizione – il luogo *altro* rispetto alla città e quindi ai propri doveri di sovrano (che però Wanda rispetta con dedizione totale) e di adulto, giacché la sessualità è elemento imprescindibile per l’ingresso nell’età adulta (su questo aspetto dell’Ippolito senecano si può leggere con profitto Casamento 2013: 9-49, in particolare le pp. 19-26).

Il distico 29-30 è un ottimo esempio di come il poeta abbia sviluppato il motivo appena discusso, ovvero quello del rifiuto dell’amore e della sessualità in chiave smaccatamente classica: “Multi illam Arctoo iuvenes ex orbe petebant, / Quorum vota plagas rapta per aeras”. Ora, il nesso *multi petiere* è modulo che, nelle storie erotiche preannuncia solitamente una conclusione sfortunata; si vedano, oltre al già ricordato episodio di Dafne in Ovidio, *Met.* I 478: “Multi illam petiere, illa aversata petentes”, anche quelli di Coronide, *Met.* II 571; III 351-353 (Narciso) e XII 404 (Cillaro); occorrerà qui fermarsi sull’analisi che A. Barchiesi (Barchiesi *et al.* 2009: *ad locum*) dedica all’episodio di Narciso. Lo studioso riscontra infatti un legame tra Catullo LXII e l’episodio di Narciso. Questi i vv. 352-355 di Ovidio: “multi illum iuvenes, multae cupiere puellae; / Sed (fuit in tenera tam dura superba forma) / nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae”, modellati su Catullo LXII, vv. 39; 42-44: Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis [...] / Multi illum pueri, multae optavere puellae; / Idem cum tenui carptus defloruit ungui / Nulli illum pueri, nullae optavere puellae”. Virgilio stesso allude a questo passo catulliano, scrivendo di Camilla in uno degli ipotesti kochanoviani, *Aen.* XI 581-582: “Multae illam frustra [...] matres / optavere nurum [...]”. Non si può infine dimenticare che l’episodio di Narciso è in Ovidio un epitalamio al contrario, così come un episodio di nozze negate è tratteggiato nei versi virgiliani. Non è pensabile che Kochanowski non avesse ben presenti le relazioni che legavano questi frammenti, tanto più che le corrispondenze testuali – tra i testi classici tutti tra loro e poi con il distico kochanoviano – sono lampanti.

Ancora, questi i vv. 37-39: “Despectus fremit ille et curis ducitur anceps. / Hinc irae rabies, hinc ferus urget amor. / Mutanda est ratio, precibus nihil egimus’, inquit”. I dubbi

che attanagliano Ritogaro sono già negli storici, a incominciare da Kadłubek (1862: 13): “Rex incertus est amoris ac indignationis”; Kromer (1558: 30): “Ille ubi omnibus tentatis [...] cum amoris impatientia, tum ignominiae conscientia [...] mortem sibi conscivit”. Tuttavia ecco come Kochanowski ‘risemantizza’ questo materiale: anzitutto, sull’alternanza delle passioni, sulla loro compresenza nel medesimo istante, occorre ricordare il celeberrimo Catullo LXXXV, poi ripreso da Ovidio *Am.* III 11, 33-35: “Luctantur pectusque leve in contraria tendunt / Hac amor, hac odium; sed, puto, vincit amor. / Odero, si potero; si non, invitus amabo”.

Per *ferus Amor* poi si vedano alcuni esempi da Ovidio, *Am.* I 2, 8: “Et possessa ferus pectora versat Amor”; III 1, 19-20: “Saepe aliquis digito vatem designat euntem / Atque ait ‘hic, hic est, quem ferus urit Amor’”; *Remedia Amoris* 267: “Omnia fecisti, ne te ferus ureret ignis” (l’episodio è quello di Circe e Ulisse. La maga ha tentato di tutto per conquistare l’amato e placare così il suo amore, qui metaforicamente *ignis*); l’antecedente di simili formulazioni è tuttavia da ricercarsi nel greco ἄγριος (selvaggio) Ἐρωσ, così come si legge ad es. in Meleagro, AP V 177,1. Il v. 39 è invece un calco lampante da Catullo XLII 22: “Mutanda est ratio modusque nobis”.

Vorrei chiudere questa campionatura con un paio di brevi notazioni per quanto riguarda la scena della battaglia come ce la presenta Kochanowski (vv. 61-64):

Pugna atrox oritur, caeduntque caduntque vicissim,
Mars ferus hinc celeres spargit et inde neces.
Fusus ad extremum est miles Germanus et ipse
Dux aquilas ictus concidit ante suas.

Il poeta dimostra qui di aver ben assimilato non solo le immagini della letteratura epica, ma anche lo stile: anzitutto, per il sintagma “caeduntque caduntque vicissim” sarà da considerare Verg. *Aen.* XI 729: “Ergo inter caedes cedentiaque agmina Tarchon” nonché Silio Italico, *Pun.* XII 385-386: “Dira inde lues, caeduntque caduntque / alternique animas saevo in mucrone relinquunt”, ma simili giochi semantici erano già in Omero, come in *Il.* VIII 61-65: “σὺν ῥ’ ἐβαλον ῥίνους, σὺν δ’ ἔγχεα καὶ μένε’ ἀνδρῶν / χαλκεοθωρήκων· ἀτὰρ ἀσπίδες ὀμφαλόεσσαι / ἔπληντ’ ἀλλήλησι, πολὺς δ’ ὀρυμαγδὸς ὀρώρει. / ἔνθα δ’ ἄμ’ οἰμωγὴ τε καὶ εὐχολὴ πέλεν ἀνδρῶν / ὀλλύντων τε καὶ ὀλλυμένων, ῥέε δ’ αἵματι γαῖα”¹⁷ (lo segnala Głombiowska 2013: *ad locum*). Al v. 62 invece il sintagma “Hinc...inde” è stilema epico sul modello di *hinc atque hinc*, per cui cf. *Aen.* I 500; IX 440. A ulteriore riprova di quanto detto si pensi al reimpiego che ne farà Ariosto nel suo poema, dove espressioni del tipo “di qua...di là, di sù, di giù” oltre ad essere evidenti spie del genere epico, hanno un’importante funzione ideologica, ovvero quella di segnalare lo smarrimento dell’eroe in un mondo incapace di fornire solide certezze. Kochanowski dunque in questa sede caratterizza il proprio testo in maniera decisamente epica.

¹⁷ “Urtarono insieme gli scudi, le lance, le corazze di bronzo, il furore; cozzarono fra di loro gli scudi convessi, si levò un immenso fragore, gemiti e grida di trionfo si levavano insieme, degli uccisi e degli uccisori, il sangue scorreva sulla terra” (trad. di M.G. Ciani).

Credo che i *loci* qui discussi permettano ora di rispondere ai primi due interrogativi che ho posto all'inizio: quali sono i rapporti e le innovazioni del poeta rispetto alla tradizione storiografica e perché Kochanowski accetta la sfida dell'epica, affrontandola però in distici elegiaci?

Se Kochanowski conserva le linee di fondo della vicenda è pur vero che le sue innovazioni quali l'accurata descrizione dello scontro tra i due eserciti, il solenne giuramento di Wanda a Giove, la *conclamatio* ai vv. 99-100¹⁸, finiscono per mettere la sordina ad alcuni aspetti della vicenda che pure restano presenti: penso ad esempio alla bellezza di Wanda, che perde il peso centrale che aveva nella trama mitica sopra delineata e diviene un tratto comunissimo, da *puella* elegiaca. Kochanowski inserisce in chiusa al primo libro (nella sola edizione 1584, lo si ricordi) un tentativo di *epos* nazionale in distici elegiaci; lo fa però non dimenticandosi di stare scrivendo un'elegia (su questo particolare aspetto cf. il paragrafo sulla *Kreuzung der Gattungen*); lo fa proponendosi come vate nazionale, e si propone come vate sulla scorta della grande tradizione classica¹⁹, anche a costo di disinnescare alcuni elementi propri del folclore autoctono di cui si vorrebbe fare cantore.

Vorrei infine sottoporre al lettore un'ulteriore considerazione sul rapporto di questa elegia con la storiografia ad essa contemporanea. Brogi Bercoff (1998: 24-25) ha segnalato come, soprattutto a partire dal XVI secolo, nella storiografia polacca si stesse affermando, sulla scorta di modelli italiani (Piccolomini, Biondo, Sabellico), una corrente attenta alla

¹⁸ “Spe frustrata dehinc tumulum congescit inanem / Umbramque a Stygiis ter revocavit aquis”. Il rituale a cui qui si allude è quello della *conclamatio*, la quale tuttavia era praticata sui morenti, non sui defunti come qui. La ricorda Virgilio in *Aen.* VI 505-506: “Tunc egomet tumulum Rheoteo litore inanem / Constitui et magna manis ter voce vocavi”, mentre in ambito elegiaco si vedano Properzio I 17, 23-24 e IV 7, 23-24, dove Cinzia rimprovera al poeta di non aver tentato di trattenerla in vita con i suoi richiami: “At mihi non oculos quisquam inclamavit euntis: / Unum impetrassem te revocante diem” – non si tratterebbe dunque, a rigore, di una *conclamatio*, ma la situazione è tuttavia quella più vicina a quanto si legge in Kochanowski (e si tenga presente “revocante” in Properzio da cf. con “revocavit” di Kochanowski).

¹⁹ Posso qui solo accennare a un fenomeno evidente e più volte messo in luce dalla critica, ad esempio da Czerniatowicz (1966: 21-22; 32-33); Weintraub (1977 b: 213 e *passim*): si tratta della tendenza di Kochanowski a scrivere avendo presente il lettore a cui si rivolge, lettore che è diverso per la poesia in latino e per quella in polacco. Questo comporta che in linea generale Kochanowski nella produzione in polacco sia molto più parco di allusioni dotte alla mitologia classica, anche quando, nelle *Pieśni*, traduce o ‘riscrive’ un’ode oraziana ben identificabile. Czerniatowicz (1966: 21-22) sottolinea come traducendo il terzo libro dell’*Iliade* egli si sforzi gli evitare gli epiteti (così fondamentali per lo stile epico) o al limite cerchi di sostituirli con altri, più familiari al lettore polacco (che non è, va da sé, soltanto il dotto umanista degli ambienti di corte); il pagano inoltre viene cristianizzato, per cui un inno a Zeus e a Elio diviene un inno al Dio cristiano (v. 277: *Boże, który początku nie masz, ani końca, i ty, ogniu wysoko leżącego słońca, który widzisz i słyszysz wszystko* [...]). Si legga infine la *pieśń* I 17, il lamento di Penelope che aspetta Ulisse. Ci si renderà immediatamente conto di quanto minime siano le competenze mitologiche che Kochanowski richiede al proprio lettore in confronto alla preparazione che occorre per cogliere tutto il gioco allusivo nell’elegia che ho appena discusso.

“questione etnica e nazionale” (né del resto era questa impostazione soltanto polacca, bensì paneuropea, cf. Brogi Bercoff 1998: 25). La studiosa inoltre aggiunge che, per quanto i modelli fossero italiani e latini, i testi che questa corrente stava producendo veicolavano messaggi che parlavano alla propria comunità, a una *natio* intesa come “stato di due (o più) popoli” sì, ma anche come comunità che cominciava a definirsi in quanto “eticamente” polacca (o “sarmatica” nella terminologia del tempo)²⁰.

Sicuramente a una comunità statuale e (proto)nazionale che andava sempre più rafforzando la propria autocoscienza aveva intenzione di rivolgersi il poeta; la vicenda di Wanda ri-raccontata dal *poeta doctus* doveva essere il suo biglietto da visita per proporsi come vate nazionale, offrendo un solido e autorevole punto d'appoggio (grazie alla presenza in esso dei classici latini e greci) a quella coscienza protonazionale che stava rafforzandosi. Ecco che si spiega la diversità e la novità di Kochanowski rispetto alla storiografia, alla quale, come credo di aver dimostrato, egli guardava qui quasi esclusivamente come a un repertorio di motivi poi sistematicamente rielaborati e riproposti in chiave classicheggiante. Alla *Rzeczpospolita* (così ritenne evidentemente il poeta) occorre un mito fondativo in cui riconoscersi, ed egli lo procurò da par suo, rimaneggiando i materiali offerti dalla storiografia servendosi della classicità greco-latina. Altrove (nella *Historyia Naganiona*) seguirà più da vicino la nuova generazione di storiografi che in quel periodo stava iniziando ad emergere²¹, generazione più attenta al vaglio critico e all'uso delle fonti stesse, ma allora si tratterà di un frammento prosastico, opera di uno studioso, non di un vate.

Una seconda ragione per raccontare la vicenda di Wanda nel modo che ho esposto, ragione che s'accompagna alla precedente integrandola, è eminentemente poetica: Kochanowski qui vuole in certo qual modo mantenere la promessa fatta a Tarnowski in 15, cioè quella di tentare, prima o poi, l'epica; ne va inoltre della coerenza strutturale del libro di elegie, a chiusa del quale poco senso avrebbe avuto comporre un'elegia di taglio prevalentemente storiografico. Resta ancora un risvolto di questa domanda a cui rispondere: una volta che il poeta accoglie la sfida di comporre un'epica nazionale in versi, perché lo fa proprio in distici elegiaci e non in esametri? Credo che la risposta risulterà più chiara una volta che si saranno analizzate le implicazioni della *Kreuzung der Gattungen* (contaminazione dei generi).

4. Conclusioni

Vorrei qui soffermarmi ad analizzare un solo distico, quello iniziale, invero ricchissimo di implicazioni ipertestuali e che insieme a quanto già discusso offre un quadro più completo del testo. Eccolo: “Nunc age, quo pacto bellatrix Vanda Polonis / Praefuit, solito carmine, Musa, refer”.

²⁰ Sulle connotazioni sociali o 'etiche' del termine non è qui il caso di soffermarsi: l'una non escludeva l'altra.

²¹ Su cui cf. Brogi Bercoff 1998: 156-171.

L'invocazione alla Musa è patentemente epica. Gli unici altri casi nel *corpus* elegiaco kochanoviano sono a III 7,5-8 e III 13,1. In quest'ultimo caso ben si spiega l'impiego di tale modulo espressivo con il carattere di riflessione metaletteraria proprio a quel componimento. Dopo aver reso omaggio a letterati suoi connazionali (Rej, Trzeciecki e Górnicki), Kochanowski auspica di aggiungersi a loro nel novero dei vati di Sarmazia, dedicandosi a una poesia scientifico-didascalica sul modello del *De Rerum Natura* lucreziano, genere letterario alto che comportava la canonica invocazione alla Musa. III 7 è di fatto la riscrittura di alcuni episodi iladici, quindi un'elegia, per così dire "epica" o epicheggiante, in cui l'invocazione è pienamente giustificata. Un'invocazione alla musa si riscontra nel libro eziologico di Properzio, il quarto: IV 6, 11-12, ma è altrove scarsa in contesto elegiaco e se compare è spesso per vedersi negare la responsabilità dell'ispirazione poetica.

L'*ingenium* del poeta è acceso soltanto da Amore o direttamente dalla *puella* (cf. ad es. Kochanowski, *El.* I 1, 1-4); è solo apparentemente eccentrico rispetto a quanto appena detto Ovidio *Ars* II 15-16, giustificabile con una dottissima allusione ad Ap. Rodio, *Arg.* III 1-5, il libro dell'amore tra Medea e Giasone. Caso particolare è Catullo LXVIII b 41-50, dove le muse ("deae") sono invocate, ma non per ispirare il poeta, bensì per ascoltare da Catullo stesso l'elogio dell'amico Allio. Il componimento catulliano è così intimo e personale che non può sottostare alle regole della poesia epica, in cui il poeta è tramite 'oggettivo' e 'imparziale' di ciò che ascolta dalle muse; un esempio neolatino di una simile invocazione è nell'epigramma *Gratulatur de duplici victoria Matthiae* del Pannonius (vv. 1-2) – siamo sempre, si badi, in contesti almeno tematicamente epici, guerreschi: "Nunc age, si quando, sacrum Paeana, Camenae, / Tollite dulcisonis, sidera ad alta, modis". Kochanowski dunque ostenta immediatamente, già nel distico iniziale, un tratto stilistico peculiare della propria elegia: quello di essere un testo formalmente elegiaco che tratta temi epici, solitamente riservati alla poesia esametrica. Lo fa servendosi di un modulo espressivo proprio della poesia epica, pochissimo presente nei testi elegiaci e fa avvertito il lettore di un simile incrocio di generi: a un esametro 'epico', metricamente lento e solenne (due soli dattili) segue nel pentametro – elemento distintivo del distico elegiaco rispetto alla successione ininterrotta degli esametri nell'epica – l'annuncio che la storia di Wanda sarà cantata proprio in distici elegiaci ("solito carmine")²². La posizione del sintagma appena ricordato è inoltre significativa, a cavallo della cesura, luogo metricamente rilevato.

²² Sono utili le riflessioni di Conte (1984: 121-133) sui "proemi al mezzo" virgiliani. Non mi addentrerò qui nei particolari della questione, ma voglio ricordare di come i proemi ellenistico-alessandrini non si limitassero più, come tendenzialmente accadeva in età classica, grossomodo fino al IV secolo a.C., a enunciare il *quid*, cioè l'argomento, il "cosa" sarebbe stato cantato in ciò che seguiva, ma anche il *quale*, ovvero il modo in cui si sarebbe poetato. Conte (1984: 123) così riassume: "L'antica struttura del proemio è pronta ad accogliere questa nuova funzione, a farsi all'occasione anche *dichiarazione di poetica*. Accanto al proemio *tematico* (spesso anzi intrecciato e sovrapposto, quando non in piena autonomia) esiste il proemio *programmatico*: il *quid* e il *quale*". Kochanowski si comporta esattamente allo stesso modo: al v. 1 informa il lettore sul *quid*, sul tema del proprio poetare, al v. 2 sul *quale*.

La compresenza in un unico testo di due generi, quello epico e quello elegiaco, non è denunciata dai soli fatti formali che ho appena illustrato, ma si avvale anche dell'arte allusiva. Sarà bene allora affrontare più nel dettaglio il sintagma "Nunc age", ricchissimo di implicazioni: gli antecedenti al testo kochanoviano sono da scorgersi in Verg., *Aen.* VII 37: "Nunc age, qui reges, Erato, quae tempora rerum". Il verso virgiliano è allusione al già ricordato Apollonio Rodio, *Arg.* III 1: "Εὐὶ δ' ἄγε νῦν, Ἐρατώ, παρὰ θ' ἴστασο καὶ μοι ἔνιπε"²³. A questi versi allude anche Ovidio *Ars* II 15-16, entrando in un gioco emulativo nei confronti dei due autori epici: "Nunc mihi, si quando, puer et Cytherea, favete, / nunc Erato, nam tu nomen Amoris habes!". Alludere a questi tre autori è carico di significato: Virgilio si sta accingendo a narrare del Lazio pre-romano e della situazione che Enea li trovò non appena sbarcato; Enea è mito fondativo dell'identità di un popolo, così come lo è la vergine guerriera slava; Erato, infine, è la musa che presiede al libro delle *Argonautiche* dedicato agli amori infausti di Medea e Giasone, nonché il nume tutelare del secondo libro dell'*Ars*. Come a dire che il nostro poeta non dimentica di star scrivendo pur sempre un'elegia, riuscendo a conciliare, con abile gioco allusivo, il registro epico con quello della poesia amorosa. Occorre riportare anche alcune sezioni di Landino, *Xandra* I 3: il poeta racconta di come fu sorpreso per la prima volta da Amore. Lo fa servendosi di stilemi e frammenti (epici e ovidiani) che il lettore non avrà difficoltà a riconoscere dopo quanto si è appena argomentato. In chiusa di elegia interviene un paradossale discorso a Giove: "i Giganti non andavano fulminati, ma puniti facendoli innamorare", come a dire: l'Amore e la poesia amorosa possono avere la stessa efficacia delle guerre e della poesia che le canta, la stessa dignità. Si vedano i vv. 1-4: "Nunc, age, dum tacitae sub nigra silentia noctis / Fundere iam lacrimas vel sine teste licet, / Huc Erato duros dum nos solamur amores, / Huc assis, nam tu nomen amoris habes!". I vv. 45-52 contengono invece l'allocuzione a Giove:

Fulmine quid rapido figis fera corda Gigantum,
Iuppiter? Est maior poena paranda malis.
Quisquis stelliferum contendit scandere coelum
Tentat et in superos bella movere deos,
Hic facibus duri subito inflammetur amoris
Et dominae teneat sub iuga colla suae:
Tunc sciet Aetnaeos onus hoc anteire labores
Et cupiet potius Pelia saxa pati.

Ora, che l'invocazione alla musa sia una caratteristica dell'epica si è già detto; aggiungo qui di come tali stilemi, rivolti alla musa o a un dio, in contesto elegiaco costituissero un segnale di rottura, sia tematica che stilistica, all'interno di un dato *corpus* o di un'opera: Tib. II 5, 1-2: "Phoebe, fave: novus ingreditur tua templa sacerdos: / huc age cum cithara carminibusque veni". L'elegia inframmezza il libro di Nemesi, quasi una pausa archeolo-

²³ Lo segnala G. Baldo (cf. Pianezzola 2007: *ad locum* ["Orsù, stammi vicino, Erato, e cantami come..."], trad. di G. Paduano]).

gica dedicata alla Roma primitiva; si veda anche Ovidio, *Remedia amoris* 75-78 e Pinotti 1993: *ad locum*: l'invocazione a Febo Apollo introduce nel dettato elegiaco moduli tipici degli inni e della preghiera, contribuendo ad un innalzamento di tono stilistico; Maltby 2002 commentando Tibullo II 5 ribadisce la derivazione innica e religiosa di simili invocazioni, citando a riprova anche Properzio IV 6, 1-14.

Dopo aver risposto ai primi due interrogativi che mi ero posto inizialmente (quali siano i rapporti di questo testo con la storiografia e perché il poeta abbia accettato la sfida dell'epica in distici elegiaci), è giunto il momento di rispondere anche all'ultima domanda che mi ero posto: cosa succede quando due generi (l'epica e l'elegia) si incontrano? E, senza dimenticare un altro interrogativo lasciato in sospeso, perché proprio in distici elegiaci e non in esametri? Andiamo per ordine: quando i due generi si incontrano, Kochanowski si comporta esattamente come farebbe qualsiasi *poeta doctus* che si vanti di questo nome: egli *ostenta*, denuda i meccanismi che lo guidano nel fare letteratura, dimostrando così di essere pienamente consapevole di tali meccanismi. In due soli versi infatti vengono accostati, in maniera raffinatissima, i due generi, quello epico e quello elegiaco: il genere epico ci si presenta con un ritmo lento e solenne e soprattutto con allusioni chiarissime all'epica virgiliana ed alessandrina (poesia *docta* per antonomasia); infine all'erotodidassi ovidiana, a propria volta in dialogo con Virgilio e con Apollonio Rodio; il pentametro d'altra parte esplicita nero su bianco che il poeta ha intenzione di cantare la storia di Wanda in distico elegiaco. Questi procedimenti inoltre sono costanti lungo tutta l'elegia: la regina slava è una vergine guerriera di cui carsicamente ma allo stesso tempo inequivocabilmente vengono fatti emergere tratti da *puella elegiaca* (v. 10; 29-30), e allo stesso tempo, a distanza di pochi versi da queste 'emersioni', vengono inseriti frammenti chiaramente epicheggianti (11-14; 61-64).

Perché tutto questo succede in distici elegiaci? Perché il genere si rivela tiranno ed è così che allora Kochanowski offre a noi lettori una garbata ed elegantissima forma di *recusatio* – ancora una volta; e ancora in una posizione cruciale del libro, cioè in chiusura – nei confronti di Tarnowski. No, questo sostanzialmente finisce per dirci Kochanowski, egli non può che essere poeta elegiaco, e anche quando tenta l'epica Amore – o la letteratura che d'Amore ha parlato, si potrebbe anche dire – viene ad esigere il proprio tributo²⁴. È così allora che il poeta si vede costretto a travestire in forma elegiaca (*solito carmine*) un frammento epico e non ha alcun ritegno a ostentare questa operazione.

²⁴ Ovidio, *Amores* I 1,1-4 mi pare estremamente significativo: oltre a fungere da esempio per una simile situazione (il poeta elegiaco non può sottrarsi ad Amore, ovvero al *genere elegiaco*), egli conduce esplicitamente una riflessione di ordine metaletterario e più specificamente metricologica non dissimile da quella che Kochanowski ha presentato (in forma più criptica ma non meno evidente) nei versi 1-2. Questi i versi ovidiani: “Arma gravi numero violentaque bella parabam / Edere, materia conveniente modis. / Par erat inferior versus; risisse Cupido / Dicitur atque unum surripuisse pedem”.

Bibliografia

- Aarne-Thompson 1973: A.A. Aarne, S. Thompson, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. Translated and Enlarged by S. Thompson, Helsinki 1973².
- Banaszkiewicz 1998: J. Banaszkiewicz, *Polskie dzieje bajeczne mistrza Wincentego Kadłubka*, Wrocław 1998.
- Barchiesi et al. 2009: Ovidio, *Metamorfosi*, II. *Libri III-IV*, a cura di A. Barchiesi, G. Rosati, trad. di L. Koch, Milano 2009².
- Bielowski 1872: A. Bielowski (a cura di), *Boguphali Chronicon Poloniae* in: *Monumenta Poloniae Historica*, II, Lwów 1872.
- Broggi Bercoff 1998: G. Broggi Bercoff, *Królestwo Słowian. Historiografia Renesansu i Baroku w krajach słowiańskich*, Warszawa 1998.
- Brückner 1980: A. Brückner, *Mitologia Słowiańska*, Warszawa 1980.
- Casamento 2013: Seneca, *Fedra*, a cura di A. Casamento, Roma 2013.
- Conte 1984: G.B. Conte, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano 1984.
- Conte 1986: F. Conte, *Gli slavi*, Torino 1986.
- Czerniatowicz 1966: J. Czerniatowicz, *Recepcja poezji greckiej w Polsce w XVI-XVII wieku*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966.
- Długosz 1964: J. Długosz, *Ioannis Dlugossi Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae*, a cura di I. Dąbrowski, Warszawa 1964.
- Fedeli 1985: Properzio, *Il III libro delle Elegie*, a cura di P. Fedeli, Bari 1985.
- Głombiowska 1981: Z. Głombiowska, *Łacińskie elegie Jana Kochanowskiego. Dwie wersje*, Warszawa 1981.
- Głombiowska 2013: Z. Głombiowska (a cura di), *Jan Kochanowski Carmina latina / Poezja łacińska. Pars tertia. Commentarius / część III Komentarz*, a cura di Z. Głombiowska, Gdańsk 2013.
- Hoelzer 1899: V. Hoelzer, *De poesi amatoria a comicis atticis exculpta, ab elegiacis imitatione expressa. Pars prior*, Marburg 1899.
- Hoesik 1908: F. Hoesik, *Jan Kochanowski*, Kraków 1908.
- Horsfall 2006: Virgil, *Aeneid 3. A Commentary*, a cura di N. Horsfall, Leiden 2006.
- Kadłubek 1862: W. Kadłubek, *Cronica Polonorum sive originale regum et principum Poloniae*, a cura di A. Przedziecki, Kraków 1862.
- Kromer 1558: M. Kromer, *De origine et rebus gestis Polonorum libri xxx*, Basel 1558.
- La Penna 1951: A. La Penna, *Note sul linguaggio erotico dell'elegia latina*, "Maia. Rivista di letterature classiche", IV, 1951, pp. 187-209.
- Maltby 2002: Tibullus, *Elegies. Text, Introduction and Commentary*, a cura di R. Maltby, Oxford 2002.

- Pianezzola 2007: Ovidio, *L'arte di amare*, a cura di E. Pianezzola, Roma-Milano 2007.
- Pinotti 1993: Ovidio, *Remedia Amoris*, a cura di P. Pinotti, Bologna 1993.
- Plezia 2001: M. Plezia, *Wanda. Geneza imienia – geneza legendy*, in: Id., *Scripta minora. Łacina średniowieczna i Wincenty Kadłubek*, Kraków 2001, pp. 348-358.
- Labuda, Stieber 1977: G. Labuda, Z. Stieber (a cura di), *Słownik starożytności słowiańskich*, VI, Wrocław-Warszawa-Kraków 1977.
- Ulewicz 1948: T. Ulewicz, *Świadomość słowiańska Jana Kochanowskiego. Z zagadnień psychiki polskiego Renesansu*, Kraków 1948.
- Weintraub 1977a: W. Weintraub, *Od Reya do Boya*, Warszawa 1977.
- Weintraub 1977b: W. Weintraub, *Rzecz Czarnoleska*, Kraków 1977.

Abstract

Francesco Cabras

The Legend of Wanda in Jan Kochanowski's Elegy 1 15

The purpose of this paper is to investigate the connections between Jan Kochanowski's elegy 1 15, about the legend of Wanda, and seventeenth-century historiographic texts about the same figure, the legendary warrior-queen of the Poles. It is evident that the only influence that such historiography had on Kochanowski regards the plot of the story. The poet indeed portrays Wanda as he would any elegiac *puella* or classical war heroine (e.g. Camilla), constantly imitating elegiac and epic poets (Propertius, Ovid, Vergil...). Having demonstrated this fact, the article explains why Kochanowski decided to write an epyllion on an episode of 'national' Polish history concerning an important, although legendary, character and why he wrote it in elegiac couplets. Attention will also be paid to the consequences of this choice, i.e. the effects we have when two different styles – the elegiac and the epic one – are combined in a single text.

Keywords

Kochanowski; Wanda; *Elegiarum Libri Quattuor*.