

IL RINASCIMENTO ITALIANO E L'EUROPA

VOLUME SECONDO

Umanesimo ed educazione

a cura di Gino Belloni e Riccardo Drusi

FONDAZIONE CASSAMARCA

angelo colla  editore

© 2007 Fondazione Cassamarca - Angelo Colla Editore, Treviso - Costabissara (Vicenza)
ISBN 88-89527-17-X 978-88-89527-17-7
www.fondazionecassamarca.it
www.angelocollaeditore.it

Segreteria di redazione, redazione e ricerca iconografica: Luca Ramin
Segreteria organizzativa: Patrizia Fiori
Grafica: Studio Bosi, Verona

Traduzioni cinquecentesche dall'italiano nelle lingue europee

RICCARDO DRUSI

Coordinate, problemi

Ci si occuperà in questa sede di traduzioni da testi volgari italiani nell'ambito grosso modo secolare del Cinquecento, con poche eccezioni. Una così drastica conterminazione cronologica si deve solo in parte a ovvi motivi di economicità espositiva, o all'ossequio a periodizzazioni tradizionali (il Rinascimento italiano come fenomeno maturato e concluso nel periodo indicato): essa cerca piuttosto di aderire a una constatazione tanto ovvia quanto significativa, vale a dire che solo nel XVI secolo le traduzioni dall'italiano si fanno, da sporadiche e occasionali quali erano in precedenza, numerose e spesso coerenti con finalità non soltanto strumentali alla comprensione, ma più genericamente culturali. Tale carattere, che interessa abbastanza uniformemente i principali paesi europei (Francia, Spagna, stati di lingua tedesca, Inghilterra), viene delineandosi sullo sfondo di fattori molteplici. Anzitutto la nuova tecnica tipografica, che ha in Italia i suoi principali centri di produzione ma Oltralpe non meno importanti basi di distribuzione, dalle quali i testi originali approdano di frequente a traduzioni che, a loro volta, determinano nuove e redditizie nicchie di mercato: non è azzardata, anche alla luce delle recenti indagini degli storici dell'editoria, l'osservazione di Picot secondo cui tutto ciò che si pubblica in Italia nel Cinquecento passa immediatamente in Francia per venirvi contraffatto, ripubblicato e tradotto;¹ e, benché relativamente tarda, delinea bene un panorama di analogica ricettività anche la testimonianza d'un avversario dell'italianità quale Roger Asham, che nel 1570 ricorda come i librai londinesi siano talmente aggior-

1. E. Picot, *Les Français italianisants au XVI^e siècle*, Paris 1906-1907, I, p. VIII.

nati nel settore delle versioni dall'italiano all'inglese da poter soddisfare facilmente ogni richiesta.²

Non meno fondamentali risultano gli sviluppi politici internazionali, che coinvolgendo spesso i domini italiani dei grandi stati europei, Spagna e Francia in particolare, favoriscono il contatto diretto con la penisola e i suoi tesori culturali: oltre al fatto, quindi, che monarchi europei sono a pieno titolo anche principi italiani, andrà tenuto presente che le loro biblioteche si arricchiscono già nel Quattrocento (si pensi agli Aragonesi a Napoli) di preziosi manoscritti di Dante, Petrarca, Boccaccio, spesso acquisiti come prede di guerra.

Meno appariscente, ma viceversa fondamentale per capire l'incremento cinquecentesco delle versioni dall'italiano, è il 'calcolo culturale' (brutta definizione, ma pertinente) con cui Oltralpe ci si rapporta all'Italia come a un modello di civiltà. Il 'primato italiano' in Europa – come si usa indicare la capillare diffusione cinquecentesca dei costumi della penisola – fu fenomeno legato più alle volontarie aperture degli ambienti europei che alla forza espansiva dei luoghi d'origine, ormai da tempo indeboliti politicamente e istituzionalmente: non si trattò, per così dire, di una inondazione fuori controllo, ma piuttosto di una trascinamento provocata e oculatamente incanalata da chi intendeva beneficiarne, e le corti e i letterati europei furono in questo gli attenti manovratori di chiuse e di condotte forzate.

Tradurre dall'italiano fra Quattro e Cinquecento

Non si deve, ovviamente, pensare a operazioni meticolosamente pianificate, quanto piuttosto a una spontanea messa a fuoco degli interessi e dei modi con cui si guardava a una tradizione, quella italiana, ormai avvertita come termine di confronto obbligato. L'incremento delle traduzioni di cui si diceva dipenderebbe dunque anche – e forse soprattutto – dalla nuova intenzionalità con cui nel Cinquecento, in suolo straniero, ci si rapporta ai testi volgari d'Italia: questi interessano, ora, soprattutto come modelli di stile e di civiltà, mentre in precedenza a suscitare attenzione erano piuttosto i loro contenuti. Il Quattro-

2. *The Scholemaster. Or plaine and perfite way of teachyng children, to understand, write, and speake, the Latin tong ... By Roger Ascham*, London, Iohn Daye, 1570, p. 228. È nota l'importanza dell'opera come postazione critica (tutt'altro che condiscendente) nei confronti della cultura e della civiltà italiane coeve, e numerosa e stratificata è per conseguenza la bibliografia pertinente: sul punto si veda quantomeno il recente intervento di M. Ord, *Classical and contemporary Italy in Roger*

Ascham's The Scholemaster (1570), «Renaissance Studies», XVI (2002), pp. 202-216. Sulla circolazione inglese di testi italiani, sempre utile S. Gamberini, *Lo studio dell'italiano in Inghilterra nel '500 e nel '600*, Messina 1970: pp. 47-61, 101-129. Per l'editoria rinascimentale inglese di testi italiani rimane a tutt'oggi fondamentale H. Sellers, *Italian Books printed in England before 1640*, «The Library», s. IV, V (1924), pp. 105-128.

cento catalano e castigliano si appropria, ad esempio, della *Commedia* dantesca, ma lo fa con traduzioni prosastiche e infarcite di glosse esplicative, minimamente riluttanti, insomma, a sconvolgere senza rimedio lo stile dantesco se ciò favorisce la chiara ricezione dell'immensa dottrina offerta dalle tre cantiche (non contraddice il quadro nemmeno quella che Enrique de Villena compì fra il 1427 e il 1428 per un letterato 'italianizzante' quale fu il Marchese di Santillana, e che si presenta in una prosa faticosamente fedele all'ordine sintattico dell'originale).³ Le concomitanti versioni manoscritte (più o meno complete) dei commenti danteschi di Pietro Alighieri, Benvenuto da Imola, Cristoforo Landino⁴ e quella, appartenuta sempre al Santillana, della biografia dantesca di Leonardo Bruni⁵ non fanno che ribadire questo iniziale predominio della sostanza – quella che, per i molti riferimenti estranei all'orizzonte del lettore straniero, più necessitava di una ricca esegesi – sulla forma, talché ha dell'eccezionale il tasso di letterarietà che il Febrer riuscì a preservare nella sua traduzione dantesca (ma Febrer fu poeta prima che traduttore, e risentì del colto ambiente italianizzante della corte aragonese di Napoli). Ma i catalani come il Febrer possedevano un idioma che s'era fatto erede della tradizione trobadorica e che, grazie appunto ai contatti di natura politica, andava vieppiù intridendosi delle eleganze letterarie italiane; era dunque inevitabile che fra di loro si manifestassero le prime tendenze a superare una visione meramente contenutistica per tenere invece conto anche delle funzioni formali dei testi, come provano la versione delle *Metamorfosi* ovidiane di Frances Alegre (l'edizione principe barcellonaense è del 1494), che riconosce alla metrica e allo stile di partenza funzione di vettori comunicativi imprescindibili,⁶ o – per tornare al dominio volgare – quella anoni-

3. Cfr. J.A. Pascual, *La traducción de la "Divina Commedia" atribuida a D. Enrique de Aragón*, Salamanca 1974, p. 17; J.A. Pascual, R. Santiago Lacuesta, *La primera traducción castellana de la "Divina Commedia": argumentos para la identificación de su autor*, in *Serta Philologica F. Lázaro Careter*, Madrid 1983, II, pp. 391-402.

4. Cfr. A. Gargano, "La fortune d'une littérature". Note sulla ricezione della letteratura italiana in Spagna, in *L'Italia e la formazione della civiltà europea. Letteratura e vita intellettuale*, a cura di F. Bruni, Torino 1994, pp. 269-291: p. 270. La versione del Landino è in catalano, limitata al *Purgatorio* (forse solo per sopravvenuta mutilazione del codice, ora Barcellona, Biblioteca Universitaria, 20) e databile al 1490-1500 (*ibid.*).

5. Nel cod. 10171 della Biblioteca Nacional di Madrid: cfr. G. Mazzocchi, P. Pintacuda,

La versione castigliana quattrocentesca delle Vite di Dante e del Petrarca di Leonardo Bruni, in *Rapporti e scambi tra umanesimo italiano e umanesimo europeo*. "L'Europa è uno stato d'animo", a cura di L. Rotondi Secchi Tarugi, Milano 2001, pp. 439-489.

6. Cfr. B. Guthmüller, *Frances Alegre e l'Italia: considerazioni su Los quinze libres de Transformacions del poeta Ovidi*, in Id., *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma 1997, pp. 85-95: pp. 88-91. L'Alegre peraltro non va esente da vezzi tipici dei volgarizzatori del tempo, e ora scorcia brutalmente il testo latino, ora lo farcisce di glosse esplicative, ora persino ne travisa il senso: come una rondine non basta a far primavera, così la più matura consapevolezza dell'Alegre non vince una prassi versoria tradizionalmente incardinata su altri valori che quello stilistico (cfr. *ibid.*).

ma del *Decameron* databile al 1429, rispettosa financo del *cursus* prosodico dell'originale.⁷

Ma il disinteresse per il recipiente nel Quattrocento tende, appunto, a prevalere, e a metro di quest'indole si può giusto assumere il capolavoro boccacciano cui s'è testè accennato. Mentre nella penisola iberica, tramite sempre il Santillana, le opere volgari del Certaldese non solo si diffondono presto sia in originale che in traduzione, ma creano per così dire un gusto letterario e influenzano la produzione locale,⁸ in Francia e nei paesi di lingua tedesca il *Decameron* subisce più d'una menomazione con, rispettivamente, il Premierfait impegnato nel 1414 a tradurre nemmeno dall'italiano ma dalla versione latina approntata per la bisogna da Antonio d'Arezzo,⁹ e con l'enigmatico «Arigo» che, per l'edizione di Ulma (1473 ca.), sacrifica senza remore ampie porzioni della cornice:¹⁰ segno che, all'uno come all'altro traduttore, il periodo elegante del Boccaccio importava meno della morale reperibile nelle novelle;¹¹ né sarà casuale che il nome del traduttore tedesco si leghi anche al trecentesco *Fiore di Virtù*, raccolta commentata di massime e sentenze certo incomparabile con il capolavoro del Certaldese ma dal carattere, appunto, dichiaratamente edificante.¹²

Dante e Boccaccio, dunque; la terza delle Corone, il Petrarca volgare, nel XV secolo quasi non si traduce, come autore dai contenuti troppo coerentemente lirici per suscitare interesse. Un poco più fortunati del *Canzoniere* furono infatti i *Triumphs*, dalla moralità palese e distribuita, già nell'originale, in una struttura allegorica più familiare anche ai lettori d'Oltralpe: una precoce versione in prosa si incontra in Francia, nell'edizione parigina del 1514.¹³

7. B. Renesto, *Note sulla traduzione catalana del Decameron del 1429*, in *La recepción de Boccaccio en España*, Actas del seminario internacional complutense, Madrid, 18-20 ottobre 2000 («Cuadernos de Filología Italiana», numero extraordinario, 2001), pp. 295-313: pp. 304-305 e nota 37.

8. Cfr. C. Alvar, *Boccaccio en Castilla: entre recepción y traducción*, in *La recepción de Boccaccio*, cit., pp. 333-350.

9. Cfr. G. Di Stefano, *Dal 'Decameron' di Giovanni Boccaccio al 'Livre des Cent Nouvelles' di Laurent de Premierfait*, in *Boccaccio in Europe. Proceedings of the Boccaccio Conference, Louvain, December 1975*, a cura di G. Tournoy, Leuven 1977, pp. 91-110: pp. 93-95.

10. Cfr. V. Santoli, *La letteratura italiana, la tedesca e le nordiche, in Letterature comparate*, a cura di A. Viscardi et al., Milano s.d. [ma 1948], pp. 197-260: p. 199.

11. Ancorché il Premierfait paia indiziabile di

qualche scrupolo stilistico, ad esempio in alcune dittologie giustificabili meno come chiose dell'originale che come clause foniche del periodo (cfr. Di Stefano, *Dal 'Decameron' di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 100): ma la perdita dell'intermedia traduzione latina impedisce pronunciamenti definitivi.

12. Il nome di Arigo ricorre infatti nella sottoscrizione datata 28 agosto 1468 («Arigo. 1468. Hoc opus perfecti. An dem acht und çwainçigten tage des Augusten») della traduzione del *Fiore di Virtù* del ms. ora Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. 106 in scriin. c. 79v: cfr. J.L. Flood, *Arigo's Translation of the Decameron*, in *Book Production and Letters in the Western European Renaissance. Essays in Honour of Conor Fahy*, a cura di A.L. Lepschy, J. Took e D.E. Rhodes, London 1986, pp. 64-88: pp. 67 e nota 4.

13. Cfr. M. Puppo, *Umanesimo italiano e umanesimo europeo secondo la recente storiografia*, in AA.VV., *L'influenza del Rinascimento italiano*

Con il Cinquecento l'appropriazione delle opere italiane attraverso il trasferimento linguistico si problematizza in funzione di una resa che non può, né vuole, esser più solo contenutistica. Per il nuovo panorama che si apre con il secolo si può parlare, con Folena,¹⁴ di traduzione come operazione essenzialmente culturale, dove il rapporto evidente fra lingua e di partenza e lingua d'arrivo non è soltanto strumentale alla comprensione ma sottintende più profonde dinamiche fra consuetudini e tradizioni diverse, e dove chi riceve non subisce passivamente il modello ma con esso si confronta per mettere a fuoco potenzialità e requisiti del proprio idioma. Con la cosiddetta 'questione della lingua', che segna nelle sue fasi cruciali un trentennio abbondante a cavallo fra Quattro e Cinquecento, e la conseguente cristallizzazione grammaticale del Bembo attorno a capisaldi letterari, la lingua italiana comincia ad apparire anche ai forestieri del tutto consustanziale a una letteratura di prima grandezza. Secondo alcuni aneddoti circolanti per tutto il secolo e oltre, Carlo V avrebbe giudicato l'idioma italiano 'retorico' e l'avrebbe prediletto per intrattenere le conversazioni più confidenziali;¹⁵ ma non mancano testimonianze più solide. Un'opera del 1513 dal titolo eloquente, *La concorde des deux langages*, riguarda sulla lingua del *Decameron* un obiettivo stilistico cui anche il francese dovrebbe mirare;¹⁶ qualche decennio dopo Jacques Peletier du Mans, umanista a tutto tondo e protagonista della scena culturale francese, elogia Petrarca e Boccaccio perché hanno saputo trasfondere la loro ricca *doctrine* oltre il tradizionale dominio del latino, promuovendo così il volgare sul piano letterario.¹⁷ Forte e nitida è anche la voce dello spagnolo Juan de Valdés, che fu a Roma e a Napoli e poté quindi constatare *de visu* l'effervescenza linguistica e letteraria della penisola. Nel *Diálogo de la lengua*, databile intorno al 1535, alla domanda se il castigliano sia «tan elegante y gentil» quanto il toscano, il Valdés risponde individuando nel fattore letterario la principale differenza fra lo sviluppo dei due idiomi:

veo que la toscana stá ilustrada y enriquecida por un Bocacio y un Petrarca, los quales, siendo buenos letrados, no solamente se precieron de scrívir buenas cosas, pero procuraron escrivirlas con estilo muy propio y muy elegante, y como sabéis,

nella cultura di lingua tedesca e in rapporto al mondo culturale europeo. *Storia, storiografia, filosofia, politica e diritto*, Atti del XII convegno internazionale di studi italo-tedeschi, Merano, 12-17 ottobre 1972, Merano s.d. [ma 1972], pp. 39-57: p. 46.

14. G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino 1991, pp. 79-83.

15. Secondo quanto attesta Fabrici d'Acquapendente nel *De locutione*, del 1601: cfr. H. Stammerjohann, *L'immagine della lingua ita-*

liana in Europa, in *La linguistica italiana fuori d'Italia. Studi, Istituzioni*, a cura di L. Renzi e M.A. Cortelazzo, Roma 1997, pp. 27-51: p. 30.

16. J. Lemaire de Belges, *La concorde des deux langages*, a cura di J. Frappier, Paris 1947, p. 4.

17. J. Peletier du Mans, *Art poétique d'Horace traduit en vers françois, Préface*, in A. Boulanger, *L'Art poétique de Jean Peletier du Mans*, Paris 1930, p. 228.

la lengua castellana nunca ha tenido quien escriba en ella con tanto cuidado y miramiento quanto sería menester para que hombre, quiriendo o dar cuenta de lo que scrive diferente de los otros o reformar los abusos que ay oy en ella, se pudiese aprovechar de su autoridad.¹⁸

Si va invece all'altro capo del secolo con Francis Meres, che in *Palladis Tamia*, a stampa nel 1598, tenta l'equiparazione fra i principali letterati inglesi con gli autori universalmente ritenuti classici; fra questi ultimi, ossia fra i greci e i latini, largo spazio è concesso anche agli italiani, di cui si citano Boccaccio, Petrarca, Sannazaro, Ariosto, Bembo, Bibbiena.¹⁹ Infine, ancora nel primo Seicento il Duret riconosce all'italiano una altissima maturità stilistica, dovuta proprio alla tradizione letteraria a esso pertinente. Il cenno rientra fra le lodi tributate al Petrarca, che

remit en honneur les lettres et diciplines ensevelies dés long temps en de grandes et profondes tenebres avant iceluy avec telle dexterité et subtilité d'esprit embelly ou enrichy sa langue Italiennne, qu'il l'a faict monter à tel degré ou fastige d'eloquence et excellence qu'à grand peine il s'en pourra trouver au monde aucune autre, laquelle plus mignardement et affettement et avec plus de mots esleuz et choisis puisse mieux exprimer les conceptions et inventions humaines que celle là.²⁰

Dall'Europa si percepisce dunque l'italiano come lingua stilisticamente completa: uno strumento ideale per le lettere, il cui funzionamento va compreso – e qui intervengono, appunto, le traduzioni – per essere poi riprodotto in altri idiomi. Può parere avventato proporre questa sensibilità e i problemi a essa connessi come i fattori che caratterizzerebbero, in generale, le versioni cinquecentesche dall'italiano: è tuttavia innegabile che, dove l'una e gli altri traspasano, fioriscono di concerto posizioni letterarie e culturali consapevolmente orientate in senso nazionalistico, mentre invece la loro assenza pare determinante nel ritardare analoghe prese di coscienza. È un indizio ragguardevole di ciò il fatto che il *Siglo de Oro* delle lettere spagnole, la *Pléiade* francese e la cultura elisabettiana che prelude a Shakespeare concrecano, appunto, alle molte versioni di opere letterarie italiane, mentre i paesi germanici, che pur traducendo molti testi italiani non manifestano una particolare selettività nei confronti della letteratura,

18. J. De Valdés, *Diálogo de la lengua*, a cura di J.M. Lope Blanch, Madrid 1985³, p. 44.

19. Cfr. *Palladis Tamia: Wit's Treasury being the Second Part of Wits Commonwealth*, London 1598 (la sezione donde si cita è intitolata *A Comparative Discourse of our English Poets,*

with the Greek, Latin, and Italian Poets).

20. *Thrésor de l'histoire des langues de cest Univers, Contenant les Origines, Beutez, Perfections, Decadences, Mutations, Changements, Conversions, et Ruines des Langues ... Par M. Claude Duret Bourbonnois*, Yverdon 1619², p. 812.

raggiungono un'idea uniforme (e classicistica) di letteratura in volgare soltanto nel Seicento; e va rilevato che le traduzioni d'area germanica mostrano, per tutto il Cinquecento, di assolvere generalmente a funzioni pratiche, mentre di questioni stilistiche legate al rapporto fra le lingue si comincia a parlare, appunto, solo al principio del nuovo secolo, quando la *Fruchtbringende Gesellschaft*, accademia che svolge un ruolo fondamentale nella fondazione di una letteratura nazionale in tedesco, stimola e applica una campagna sistematica di versioni di testi italiani connotati letterariamente.

Perché tradurre dall'italiano

Il rapporto con il proprio passato è ciò che fa la differenza, fra Quattro e Cinquecento, fra l'italiano e le altre lingue europee. Semplificando molto, si può dire che solo in Italia la lingua della letteratura volgare antica è ancora comprensibile e produttiva: sui capolavori di Boccaccio e Petrarca le *Prose della volgar lingua* del Bembo (1525) fondano una grammatica e una stilistica destinate a durare secoli. Ma altrove l'antico francese, la lingua dei poemi del Cid, l'inglese dei *mysteries* medievali (e dello stesso Chaucer), il medio-alto tedesco e via discorrendo sono divenute lingue morte e – soprattutto – legate a tradizioni letterarie che, a differenza dell'Italia, non hanno saputo armonizzarsi completamente con la nuova cultura umanistica e sono perciò guardate in patria con scarsa attenzione e qualche disdegno.²¹ A sintomo di questo atteggiamento si può ricordare altra opinione del già incontrato Juan de Valdés, che d'un lato sconfessa modelli dati per acquisiti nella tradizione letteraria spagnola (molte le riserve sull'*Amadís de Gaula*, «que nel estilo peca muchas vezes con no sé qué frías afetaciones ... Esto mesmo se puede dezir de los vocablos»),²² dall'altro stigmatizza lo scarso commercio della lingua castigliana con il latino: «es mi opinión que la iñorancia de la lengua latina que los tiempos passados ha avido en España, ha sido muy principal causa para la negligencia que avemos tenido en el escribir bien en la lengua castellana».²³ Difetti simili costituiscono una grave tara per stati che, nella loro vocazione nazionalistica, riconoscono nella lingua uno dei principali elementi di coesione: non si dà, infatti, un vero idioma nazionale se a esso non è associata una solida e vitale produzione letteraria, e il problema si accentua in re-

21. Cfr. A. Viscardi, *Le prefazioni dei primi grandi vocabolari delle lingue romanze*, in Id., *Ricerche e interpretazioni mediolatine e romanze*, Milano 1970, pp. 633-647.

22. J. De Valdés, *Diálogo de la lengua*, cit., p. 47.

23. Ivi, p. 76. Sulla sensibilità dei letterati iberici verso il castigliano, e sul problema

della sua 'dignificazione' si veda anche L. Terracini, *Nazionalismo linguistico spagnolo: gli elogi della lingua*, in *Italia ed Europa nella linguistica del Rinascimento: confronti e relazioni*, Atti del convegno internazionale, Ferrara, 20-24 marzo 1991, a cura di M. Tavoni, Ferrara 1996, I, pp. 233-253: pp. 233-242.

lazione al nuovo peso che le lingue volgari vanno assumendo presso le cancellerie europee. È facile immaginare, ad esempio, quali esigenze di stilizzazione, precisione, omogeneità si prospettassero per il francese dopo che, nel 1539, l'ordinanza di Villers-Cotterets ne rendeva obbligatorio l'uso nella documentazione ufficiale. Diviene dunque inevitabile che, in buona parte d'Europa, ci si rivolga a quella italiana come alla sola cultura che abbia saputo darsi un'identità linguistica formalmente efficace, perché modellata su canoni umanistici e in quanto produttiva sui versanti di una letteratura qualitativamente molto elevata.

L'alto tasso di retoricità della *Commedia*, del *Canzoniere*, del *Decameron* e l'eleganza di una letteratura attuale che su questi autori e sulla loro tradizione si modella provoca l'intuizione – lo si vedeva sopra a proposito del Duret – che il 'genio' di una lingua (per usare categorie anacronistiche ma efficaci), la *naïveté* di essa (concetto ricorrente nei traduttori francesi dall'italiano), non bastano da soli a preparare il terreno su cui germogli una cultura linguistica degna di questo nome. In un recente contributo Antonio Gargano osserva come alla prima ma già cospicua diffusione di testi italiani in Spagna, fra XIV e XV secolo, non corrisponda un 'riuso' degli stessi. Le cause dipenderebbero appunto dall'ancora imperfetta preparazione umanistica dei letterati spagnoli, che «pur avvicinandosi alle opere e agli autori di provenienza italiana, risultavano però carenti di quella formazione classica che doveva risultare indispensabile per assimilare fino in fondo non solo le opere degli umanisti, com'è ovvio, ma anche la sintassi volgare del *Decameron*, il linguaggio lirico del *Canzoniere* petrarchesco, e finanche la mirabile costruzione allegorica dantesca». ²⁴ Il problema era manifesto agli intelletti del tempo che più si spendevano in faccende di lingua: già s'è visto come appunto alla mancanza di scrittori equivalenti a Boccaccio e Petrarca Juan de Valdés riconducesse il ritardo culturale del castigliano. ²⁵

Nel periodo storico che genericamente si indica come Medioevo, *traducere* equivale a riproporre un testo parola per parola, operando principalmente un trasferimento di contenuto; nel Cinquecento *tradurre*, e soprattutto *tradurre* da una lingua che, come l'italiano, viene sempre più di frequente assimilata ai grandi idiomi culturali, latino e greco, significa viceversa – qualcosa s'è già accennato – importare meccanismi reconditi di un successo culturale longevo e fecondo; e le traduzioni divengono, se si vuole, altrettante palestre dove le lingue europee verificano la propria attitudine a conseguire i traguardi stilistici e retorici già tagliati dagli idiomi originali, compreso l'italiano. ²⁶ Nella sua *Deffence et illustration*

24. A. Gargano, "La fortune d'une littérature", cit., p. 269.

25. Cfr. sopra, nota 18; cfr. anche G. Sansone, M.L. Indini, *L'epoca di Carlo V*, in *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Cinquecento*, a cura di M.G. Profeti, Firenze 1998, p. 45.

26. Sull'evoluzione dell'idea di traduzione si veda il cap. v, *Il Rinascimento ed il rinnovamento della traduzione*, del classico G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino 1965, in particolare alle pp. 39-40.

de la Langue Françoise (1549) il Du Bellay contempla (cap. v) anche una breve ma interessante teoria della traduzione. Punto di partenza è la constatazione che le traduzioni fedeli, *de verbo ad verbum*, «peuvent grandement servir, et soulaiger ceux, qui n'ont le moyen unique de vacquer aux langues estrangeres», ma sacrificano lo stile («elocution») sotteso alla lingua di partenza e provocano così un grave depauperamento dei testi originali:

Mais quand à l'elocution, partie certes la plus difficile, et sans la quelle toutes autres choses restent comme inutiles, et semblables à un gayve encore couvert de sa gayne: elocution (dy ie) par la quelle principalement un orateur est iugé plus excellent, et un genre de dire meilleur que l'autre: comme celle, dont est apellée la mesme eloquence et dont la vertu gist aux motz propres, usitez, et non aliénes du commun usage de parler: aux metaphores, alegories, comparaisons, similitudes, energies, et tant d'autre figures, et ornemens, sans les quelz tout oraison, et poëme sont nudz, manques, et debiles.

Manchevole nei confronti della lingua di partenza, la traduzione pedissequa secondo il Du Bellay è deleteria anche per la lingua d'arrivo, che rimanendo coartata nella sintassi del testo originale non è messa in condizione di riconoscere e applicare retoricamente le proprie innate qualità formali:

Chacune langue à ie ne scay quoy propre seulement à elle, dont si vous efforcez exprimer le Naif en un autre langue observant la loy de traduyre, qui est n'espacier point hors des limites de l'auteur, vostre diction sera contrainte, froide, et de mauvaise grace.

Non sono diverse le considerazioni che John Palsgrave colloca, nel 1540, a prefazione del suo *Acolastus*, per cui «chiefe thyng the scholemaster should travayle in» è la diversità dei moduli retorici e locutivi delle lingue interessate dalla traduzione (nel caso specifico il latino e l'inglese).²⁷

Occorre attendere il XVII secolo perché questi sparsi rilievi si coordinino in una vera e propria linea teorica; ciò nondimeno, essi bastano a illustrare come nel Rinascimento vada facendosi strada un'idea della traduzione come confronto attivo fra gli idiomi. Si forma – se si può dire così – un sistema che promuove la lingua d'arrivo a materia prima da plasmare espressivamente con gli strumenti stilistici forniti dalla lingua di partenza: e i testi italiani forniranno non pochi di questi strumenti, sotto forma di elementi lessicali, di classificazione dei generi letterari, di artifici retorici.

27. J. Palsgrave, *The Comedy of Acolastus* (cit. *Translation Theory and Practice in the West*, in L.G. Kelly, *The True Interpreter: A History of* Oxford 1979, p. 19).

Ricorrendo di nuovo al bel saggio di Folena e prendendone a prestito un'altra importante definizione, se ancora nel Rinascimento si può distinguere fra 'traduzioni verticali', quelle da una lingua prestigiosa come il latino o il greco, e 'traduzioni orizzontali',²⁸ da idiomi giudicati o avvertiti come paritetici, è evidente che per l'italiano la classificazione non può essere netta e che, se da un lato, in quanto volgare, esso viene percepito dagli stranieri come omologo alla propria lingua, dall'altro la riconosciuta dignità letteraria ne eleva il livello di non pochi punti sulla media: come dire, insomma, che accingersi alla versione dall'italiano non è mai, nel Cinquecento, impresa scontata né immune da questioni di qualche rilievo.

Ciò conferma quanto sopra si osservava circa la forte impronta culturale che tendenzialmente assume qualsiasi traduzione dall'italiano; impronta culturale che, per sua stessa natura, finisce per diffondersi dalla forma al contenuto, suscitando anche su questo fronte nuovi ordini di problemi. Quale ammissibilità possono dare, ad esempio, le terre protestanti alle idee cattoliche che tramano molti dei testi letterari della penisola? Come ci si regola di fronte a opere per le quali è difficile giudicare se sia preminente l'argomento o la veste letteraria (è questo il caso dei poemi cavallereschi e, *ça va sans dire*, soprattutto del *Furioso*)? E nel caso di testi formalmente non impeccabili, bastano le ragioni – appunto – contenutistiche a legittimarne la versione?

Un altro punto strettamente intrecciato ai precedenti riguarda l'identità dei traduttori, non solo per ciò che attiene alle specifiche competenze individuali ma anche in rapporto al loro – come dire? – statuto professionale. Determinarne i contorni, a cominciare dall'ambiente in cui il traduttore lavora, aiuterebbe a chiarire caratteri e scopi della loro opera, e permetterebbe di evocare, dietro a ciascuno, una collettività culturalmente orientata e un pubblico attivamente ricettivo. Il fatto che, nel Cinquecento, una categoria di traduttori di mestiere (dall'italiano e da altre lingue) si affermi soltanto in Francia e immatricoli soprattutto segretari principeschi attesta chiaramente una fortuna e una 'coscienza di classe' piuttosto distinte dal resto d'Europa.²⁹ Il tema, come si vede assai fecondo, dispone attualmente di scavi sistematici solo per l'area francofona, sicché pare rischioso affrontarlo direttamente in questa sede: basti, perciò, averlo segnalato.

Proprio per la soggiacente problematicità che si è cercato sin qui di tratteggiare, le traduzioni dall'italiano – specie quelle di opere letterarie – sono spesso accompagnate da elementi paratestuali che riflettono sulla versione, sui motivi che l'hanno ispirata, sugli scopi cui essa vuole corrispondere e, ovviamente, sui

28. Cfr. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, cit., pp. 13-14.

29. Cfr. J. Balsamo, *Traduire de l'italien. Ambitions sociales et contraintes éditoriales a la fin du XVI^e siècle*, in *Traduire et adapter à la Renaissan-*

ce, Actes de la journée d'étude organisé par l'Ecole nationale des chartes et le Centre de recherche sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, Parigi, 11 aprile 1996, a cura di D. De Courcelles, Paris 1998, pp. 89-98.

criteri secondo cui è stata condotta. Le introduzioni, le lettere dedicatorie e le avvertenze al lettore sono dunque elementi notevoli per conoscere le teorie che guidano la diffusione europea del patrimonio linguistico e letterario d'Italia: tanto più notevoli, anzi, se si tiene conto che le espresse trattazioni sulla traduzione scritte nel Cinquecento si occupano in via esclusiva dei rapporti 'verticali' con il latino o il greco. Che tanto la *Lettera del tradurre* di Lutero³⁰ quanto la *Manière de bien traduire* del Dolet o il *Dialogo del tradurre* di Sebastiano Fausto da Longiano³¹ non facciano cenno alcuno alle versioni da volgare a volgare sorprende del resto poco, perché l'intento comune alle tre opere è quello di confermare nei rispettivi volgari un'autorevolezza pari a quella delle lingue classiche. Vi è poi anche un altro e importante motivo: tradurre dal latino, dal greco ed eventualmente dall'ebraico significa rapportarsi a lingue dotate di grammatica, e proprio la disponibilità di una norma definita giustifica la pertinenza di una riflessione teorica – ne garantisce la scientificità, diremmo oggi –; le lingue volgari sono invece, per definizione, prive di grammatica o, se cominciano a dotarsene (fra Quattro e Cinquecento ciò accade per lo spagnolo e l'italiano letterario), si tratta di norme in discussione, non ancora universalmente accettate. In questo caso, dunque, lingua di partenza e lingua d'arrivo si devono confrontare secondo criteri sperimentali che, in quanto tali, risultano inadatti alla formulazione di una teoria unitaria della traduzione. Per questa ragione alla ingombrante evidenza della trattatistica si preferisce lo spazio defilato dei testi che fanno da apparato, come dedicatorie e avvisi ai lettori, alle traduzioni stesse: dei quali testi non mi risulta siano disponibili censimenti estesi o analisi sistematiche, sicché le osservazioni che su di essi accadrà di condurre qui di seguito andranno lette come una prima e per molti versi estemporanea campionatura.

Un ingresso aperto su molte strade: la traduzione dei testi lirici

La definizione di un sistema di generi letterari in lingua volgare è l'elemento che più e meglio distingue, già nel primo Cinquecento, la situazione italiana dal resto d'Europa: ovvio, pertanto, che la volontà di adeguamento da par-

30. Del *Sendbrief von Dolmetschem* si veda l'edizione con commento e traduzione di Emilio Bonfatti: M. Lutero, *Lettera del tradurre*, Venezia 1998; e del Bonfatti si veda l'introduzione, soprattutto alle pp. 16-17. Altre considerazioni il Lutero consegnò ai *Summarien über die Psalmen und Ursachen des dolmetschens*, ora editi in traduzione italiana e testo originale a fronte da Donatella Mazza: M. Luther, *Compendi sui Salmi e sulle questio-*

ni del tradurre, «Linguistica e Filologia», 17 (2003), pp. 25-55.

31. *Dialogo del Fausto da Longiano del modo dello tradurre d'una in altra lingua secondo le regole mostrate da Cicerone...*, Venezia, Griffio, 1556: modernamente edito in appendice a B. Guthmüller, *Fausto da Longiano e il problema del tradurre*, «Quaderni veneti», 12 (1990), pp. 9-152.

te delle diverse culture nazionali interessi con maggiore incisività quei generi che meno erano stati praticati nei rispettivi idiomi, o nei quali più sensibili apparivano i ritardi formali. Così fu, prima di tutto, per la poesia lirica, che se in Italia aveva recepito già nel Quattrocento la non facile eredità del Petrarca, altrove si era mantenuta nel solco dell'esperienza medievale. Tuttavia, accogliere il *Canzoniere* significava non solo dare cittadinanza alle sue unità metriche – di per sé innovative rispetto alle principali tradizioni europee –, ma anche e soprattutto assorbirne la lingua, specie dopo che su di essa Pietro Bembo aveva teorizzato un modello esclusivo e totalizzante di letteratura. Non fu, questo, un risultato immediato: perciò, se può dirsi uniforme la fortuna del Petrarca nel Cinquecento europeo, non altrettanto omogeneo fu il modo di rapportarvisi nei distinti domini culturali.

La Spagna, avvantaggiandosi forse dei contatti stabiliti con le Muse italiane già nel secolo precedente (grazie ai domini aragonesi nel Meridione), può permettersi di imitare Petrarca senza soffermarsi sistematicamente sulle sue traduzioni. Non mancheranno, peraltro, versioni complessive dell'opera petrarchesca: ma o si tratta dei *Trionfi* (opera di Antonio de Obregón, *Francisco Petrarca con los seyes triunfos de toscano sacados en castellano*: Logroño, Brocar, 1512), quindi di testo ancora rispondente ai gusti del Quattrocento e, infatti, reso in versi *de arte mayor*, metro peculiare alla tradizione spagnola; oppure, venendo al *Canzoniere*, autori dell'impresa ed edizioni significativamente individuano orizzonti eccentrici e culturalmente poco aggiornati. *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del Gran Poeta y Orador Francisco Petrarca* pur essendo in castigliano si deve infatti a Salomón Usque, un ebreo portoghese, e si stampa a Venezia (Bevilacqua, 1567),³² e portoghese è anche Enrique Garcés, che pur pubblicando ben avanti nel secolo (l'edizione madrilenà è del 1591 e segue di poco la fine della traduzione, che testimonianza del Cervantes colloca nel 1585) non si risparmia abbagli e incertezze linguistiche di cui l'ormai imperante italianismo avrebbe potuto fargli grazia.³³ Chi, in Spagna, accosta il *Canzoniere* con più spiccata attitudine letteraria preferisce viceversa intervenire su singoli componimen-

32. Su Usque e sulle caratteristiche della sua traduzione si veda J. Canals Piñas, *Salomón Usque y la primera traducción castellana del Canzoniere*, in *El Canzoniere de Petrarca en Europa: ediciones, comentarios, traducciones y proyección*, Actas del seminario internacional complutense, Madrid, 10-12 novembre 2004 («Cuadernos de Filología Italiana», numero extraordinario, 2005), a cura di M. Hernández Esteban, pp. 103-114, con bibliografia.

33. Cfr. F. Meregalli, *Sulle prime traduzioni spagnole di sonetti del Petrarca*, in *Traduzione e*

tradizione europea del Petrarca, Atti del III convegno sui problemi della traduzione letteraria, Monselice, 9 giugno 1974, Padova 1975, pp. 55-63: pp. 55-58; analizza gli italianismi inerzialmente traslocati nella versione A. Garribba, *Aspectos léxicos de la traducción del Canzoniere por Enrique Garcés (1591)*, «Cuadernos de Filología Italiana», número extraordinario (2005), pp. 115-132. Si veda anche F. Sberlati, *Il primato italiano in Europa*, in *Storia della Letteratura italiana*, diretta da E. Malato, XII, *La letteratura italiana fuori d'Italia*, Roma 1994, pp. 193-259: p. 216.

ti, assumendoli a pretesto per personali esercizi di stile che facilmente fanno deviare la traduzione verso il rifacimento. Juan Boscán, l'autore che con Garcilaso de La Vega si colloca sulle vette più elevate della letteratura iberica cinquecentesca e con il quale la Spagna inaugura la stagione italianizzante, può esemplificare degnamente il procedimento. Se ne legga il sonetto che segue, ispirato a *Solo e pensoso i più deserti campi*:

Solo y pensoso en paramos desiertos
 Mis passos doy cuidados y cansados:
 Y entrambos ojos traigo levantados
 A ver, no vea alguien mis desconciertos.
 Mis tormentos alli vienen tan ciertos,
 Y van mis sentemientos tan cargados,
 Que aun los campos me suelen ser pesados,
 Porque todos no' stan secos y muertos.
 Si oyo balar acaso algun ganado,
 Y la boz del pastor da en mis oidos,
 Alli se me rebuelve my cuydado:
 Y queden espantados mis sentidos,
 Como ha sido, no haver desesperado,
 Despues de tantos llantos doloridos.³⁴

È facile vedere con quanta libertà situazioni e temi del sonetto di partenza siano rielaborati o ridotti a mero spunto di divagazioni, tanto che il sonetto petrarchesco perde quasi per intero la propria fisionomia: se non fosse per la prima quartina, che è versione fedele e che risponde alla strategia di esibire l'originale per dare miglior risalto alle innovazioni del testo castigliano. Boscán concepisce il rifacimento come una veste panneggiata su Petrarca: è inevitabile che dai ricchi broccati spagnoli ancora emerga, a capo scoperto, il poeta toscano, ma ad attrarre l'attenzione dev'essere, appunto, il broccato più che la nuda pelle. A carico di tale attitudine va senz'altro l'attenzione di questa cultura verso il petrarchismo italiano contemporaneo e per le più eleganti variazioni che esso – Bembo in testa – andava imprimendo al modello.³⁵ Con tali equipaggiamenti, ben si intende dunque che anche in lingua castigliana la deferenza al Petrarca si converta rapidamente in emulazione.

34. Per Boscán l'edizione di riferimento rimane quella per cura di C. Claveria, *Obras completas de J.B. y Garcilaso de la Vega*, Madrid 1961 (poi ivi, 1995 e, limitatamente al solo Boscán, ivi, 1999). Si cita qui, osservando la grafia, dalla stampa cinquecentesca, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de La Vega re-*

partidas en quatro libros, Barcelona, Amoros, 1543, c. XXIIIv.

35. Cfr. F. Rico, *A fianco di Garcilaso: poesia italiana e poesia spagnola nel primo Cinquecento*, «Quaderni Petrarqueschi», n.s., 4 (1987), pp. 229-236.

Private esercitazioni, ma circolanti fra i letterati e capaci di orientarne i gusti, le versioni-imitazioni di Boscán e di Garcilaso saranno ben presto percepite quali punti di non ritorno della nuova poetica castigliana, maturata giusto in virtù dell'abbondante (ma soprattutto consapevole) assorbimento dei più squisiti testi italiani. Pronunciamenti assai netti al riguardo si avranno in altra traduzione petrarchesca, quella dei *Triumphs* con cui Hernando de Hoces intendeva, nel 1567, riparare all'arretratezza stilistica della precedente versione del 1512:

Despues que Garcilaso de la Vega y Ioan Boscan truxeron a nuestra lengua la medida del verso Thoscano, han perdido con muchos tanto credito todas las cosas hechas, o traduzidas en qualquier genero de verso de los que antes en España se usavan, que ya casi ninguno las quiere ver, siendo algunas (como es notorio) de mucho precio. Y como una de ellas, y aun a mi parecer de los mejores, fuesse la traduccion de los Triumphos de Petrarca, hecha por Antonio de Obregon, porque algunos amigos mios que no entendian el Thoscano no dexassen por esta causa de ver una cosa de tanto valor como los dichos Triumphos son, en algunos ratos del verano passado, que para ello tuve desocupados hize otra nueva traduccion en la misma medida y numero de versos, que el Thoscano tiene.

Le osservazioni del Hoces sono notevoli soprattutto perché sottintendono l'estensione dello stile italianizzante dalla lirica a «quelquier genero de verso», in una dimensione che trova piena conferma nei fatti. Per limitare al minimo i possibili campioni, attento all'insegnamento proveniente dagli originali della penisola cugina è dunque Diego Hurtado de Mendoza all'atto di tradurre, fra il 1540 e il 1545, le satire di Luigi Alamanni (un genere problematico, in bilico fra il polo elevato della tradizione classica, oraziana, e quello più modesto della poesia didascalica in volgare), e non meno sensibile alla matrice petrarchesca che informava l'originale è Alonso de Lobera, il cui *Rissa y planto de Democrito y Heraclito traduzido de Ytaliano en nuestra Lengua Vulgar* recupera un'opera in terzine di Antonio Fileremo Fregoso (ca. 1460-ca. 1532) ispirata congiuntamente ai *Triumphs* e al *Canzoniere*.³⁶ Petrarcheggiante per necessità, in quanto non era facile trovare corrispettivo all'ispida koiné umbra di partenza, si dimostra infine l'anonimo che riversa le laude iacoponiche nei *Cantos morales, spirituales y contemplativos compuestos por el beato F. Jacopone de Tode* (in castigliano; ma impresse a Lisbona, Correa, 1576).

In Francia le prime traduzioni di Petrarca si dimostrano piuttosto fedeli e, soprattutto, rivelano certa disponibilità a trattare il *Canzoniere* come testo unita-

36. *Rissa y planto de Democrito y Heraclito traduzido de Ytaliano en nuestra Lengua Vulgar*, por Alonso de Lobera, Valladolid, Martinez, 1554. Il testo italiano, peraltro non menzio-

nato esplicitamente, è *Riso de Democrito et planto de Heraclito*, Milano, Giovanni Giacomo da Legnano e fratelli, 1515.

rio più che come una raccolta di liriche cui attingere sporadicamente; ma diversamente dalla Spagna, letterati di vaglia non disdegnano di convertirlo in francese con fedeltà quasi letterale. Se persino il re, Francesco I, si cimenta nella non facile versione del sonetto LXI, a maggior ragione un poeta come Clement Marrot e un letterato della stoffa del Peletier sono autorizzati, rispettivamente, a tradurre, attorno al 1530, la cosiddetta *Canzone delle visioni* (*Rvf* CCCXXIII), e a glossare, nel 1547, le proprie derivazioni petrarchesche con prime osservazioni sulla tecnica versoria:

Qui d'un poète entend suivre la trace
 En traduisant, et proprement rimer,
 Ainsi qu'il faut la diction limer,
 Et du François garder la bonne grâce,
 Par un moyen luy conviendra qu'il face
 Egale au vif la peinture estimer,
 L'art en tous pointz la Nature exprimer
 Et d'un corps naistre un corps de mesme face:
 Mais pas sus tout met son honneur en gage,
 Et de grand' peine emporte peu d'estime
 Qui fait parler Petrarque autre langage,
 Le translantant en vers rime pour rime:
 Que pleust aux dieux et Muses consentir
 Qu'il en vinst un qui me peust desmentir.³⁷

Ma perché il *Canzoniere* sia offerto in traduzione integrale bisogna attendere il 1555. Non si tratta peraltro di un assorbimento passivo, posto che, alla discreta fedeltà della traduzione, resta sottinteso un preciso intento di celebrazione nazionalistica. Fin dal titolo, *Livres de M.D. Laure d'Avignon*,³⁸ l'accento viene fatto cadere sulla nascita francese di Laura; di Petrarca si dice più diffusamente nella dedicatoria a Caterina de' Medici, ma con capziosa insistenza sul suo nome di battesimo al preciso scopo di chiudere un cerchio attorno al desti-

37. Nelle *Oeuvres poétiques* del Peletier, a stampa nel 1547: si cita da Marie Vialon, *Corpus de citations sur la traduction à la Renaissance et à l'Âge classique*, in *La traduction à la Renaissance et à l'Âge classique*, Etudes réunies et présentées par Marie Vialon, Saint Etienne 2001, pp. 229-279: pp. 247-248.

38. *Toutes les euvres vulgaires de Francoys Petrarque. Contenant quatre Livres de M.D. Laure d'Avignon sa maitresse: Iadis par luy composez en langage Thuscan, & mis en François par Va-*

quis Philieul de Carpentras Docteur es Droictz. Avecques briefz Sommaires ou Argumens requis pour plus facile intelligence du tout, En Avignon, De l'Imprimerie de Barthelemy Bonhomme, 1555. Già larga, ma ancora a campione, la precedente edizione del 1548, *Laure d'Avignon, au nom et adveu de la reyne Catherine de Medecis ... Extraict du poete florentin François Petrarque et mis en françois par Vasquin Philieul de Carpentras*, Paris, Jacques Gazeau: cfr. Picot, *Les Français italianisants*, cit., II, p. 44.

no tutto francese della sua poesia, dalla genesi alla attuale ricezione: si chiamò *Francesco*, cantò *Laura di Avignone*; la stessa sua patria, Firenze, ha per insegna il giglio che è anche blasone di Francia, e con la Francia condivide attualmente sovrani di casa Medici. Anche il traduttore, Vasquin Philieul (1522-*ante* 1586), tiene ad apparire organico a questo orizzonte 'gallico' sotteso alle rime petrarchesche, mettendo bene in chiaro di provenire da Carpentras, ovvero dalla cittadina presso Avignone notoriamente legata alla biografia del Petrarca. Il dato è già a frontespizio, ma a beneficio di chi, fra tanta congerie di rime, si fosse distratto, vi ritorna, in coda alla stampa, Ian Charrier con un *sonnet* «aux lecteurs»: «Vasquin aussi en la region mesme / Beut mesme humeur: mais puis print meilleur theme, / Quand translata pour la Reine ce livre». Questo accanimento del traduttore nel voler dimostrare che Petrarca fu Petrarca quasi solo in virtù del suo soggiorno gallico può, oggi, far sorridere, ma sarebbe certo svalutativo ritenerlo l'esito d'un becero campanilismo: i tentativi dei francesi di attribuirsi antichi e obliati meriti nel prodigioso rigoglio dei letterati italiani trecenteschi sono tutt'altro che isolati nel corso del Cinquecento, e tutti ispirati all'esigenza di riportare in casa propria le basi dell'attuale fioritura culturale, cosicché altri non ne menano vanto. Non sarà un caso che, di lì a poco, il Philieul traduca anche il *Dialogo delle imprese* di Paolo Giovio, cioè un testo che, riconducendo la voga araldica delle imprese e dei motti alle campagne italiane di Carlo VIII, implicitamente ammetteva una subordinazione della penisola alla Francia anche in fatto di gusti e di costumi.³⁹ Sono i primi e dissimulati sintomi di una reazione all'italofilia che, collateralmente alle parodie linguistiche del 'francese italianizzato' di Henry Estienne,⁴⁰ serpeggiano sul suolo di Francia in varie forme: così, ad esempio, Claude Fauchet assume nel 1581 i gallicismi della prosa boccacciana a conferma di un soggiorno parigino del Certaldese, ovviamente decisivo per la sua carriera letteraria.⁴¹

Più che per il fatto di essere la prima traduzione completa di Petrarca, la fatica del Philieul è però importante come strumento e fonte d'ispirazione per Joachim du Bellay, che a un anno dalla pubblicazione la tenne infatti presente per la sua *Olive*,⁴² cioè per un canzoniere che apre prospettive assolutamente nuove alla lirica francese. Il Du Bellay (già si è accennato) è anche importante per le sue

39. *Dialogue des Devises d'armes et d'amours du S. Paulo Iovio, Avec un Discours de M. Loys Dominique sur le mesme subiet. Traduit d'Italien par le S. Vasquin Philieul...*, Lyon, Rouillé, 1561 (cfr. Picot, *Les Français italianisants*, cit., II, p. 45). Il passo che interessa è a p. 8: «Mais en cestuy nostre temps, depuis la venue du Roy Charles VIII & de Louis XII en Italie, chacun qui suivoit la guerre, imitant les Capitaines François, chercha de se orner de belles & pompeuses devises».

40. *Deux dialogues du nouveau langage François italianizé et autrement desguizé, principalement entre les courtisans de ce temps...*, Genève, Estienne, 1578 (ed. moderna a cura di P.M. Smith, Genève 1980).

41. C. Fauchet, *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise, livre 1^{er}*, a cura di J.G. Espinier-Scott, Paris 1938, p. 78.

42. Cfr. G. Gorni, *I tempi dell'Olive*, «Itali-que», VI (2002), pp. 81-105: p. 83.

riflessioni sulla traduzione letteraria. Possibile che certa rigidità del Philieul verso l'originale petrarchesco abbia contribuito a convincerlo dell'impossibilità di rendere un testo lirico da una lingua a un'altra salvaguardandone la complessa struttura retorica non meno che le recondite scintille emotive. Certo è che la *Deffence* è opera decisiva nella formulazione d'un modello lirico francese che, pur senza misconoscere l'apporto della tradizione italiana, rivendica con forza autonomia di forme e genuinità di soluzioni espressive. Che, dunque, alla stessa traduzione tocchi, nel capitolo v (*Que les Traductions ne sont suffisantes pour donner perfection à la langue françoise*), un brusco ridimensionamento, mostra come già con il Du Bellay sia impostata la linea seicentesca delle cosiddette *belles infidèles*: imitazioni piuttosto che versioni, in cui non più la lingua d'arrivo viene forzata nelle dimensioni del modello, ma dove questo si scompagina e si adatta al registro di quella. Esagerando un poco i contorni della situazione, si potrebbe affermare che, proprio perché integrale, la traduzione del Philieul brucia rapidamente le tappe dell'indispensabile tirocinio sul massimo modello lirico italiano, sicché dopo di essa la nuova poesia francese è già bella e pronta per camminare con sicurezza da sola. Così si spiega che nell'*Olive* il Du Bellay alzi il tiro rispetto al puro modello del Petrarca, e si confronti audacemente con le punte più avanzate del petrarchismo italiano contemporaneo. Il rapporto instaurato, ad esempio, con le ardue rime del Della Casa non è più di alunnato ma di rivalità: nella seconda edizione dell'*Olive* (1550) l'artificioso sonetto sulla gelosia (*Cura, che di timor ti nutri e cresci*: era entrato nella fortunata silloge di petrarchisti curata dal Domenichi e pubblicata a Venezia dal Giolito a partire del 1545)⁴³ diventa il terreno di scontro fra le capacità retoriche dei rispettivi idiomi, e il Du Bellay si impegna pertanto a *rifarlo* (non a tradurlo, o a imitarlo) di sana pianta mediante l'esclusivo impiego di risorse endogene al francese.

Cura, che di timor ti nutri e cresci,
 e più temendo maggior forza acquisti,
 e mentre con la fiamma il gelo mesci,
 tutto 'l regno d'Amor turbi e contristi;
 poi che 'n brev' ora entr'al mio dolce hai misti
 tutti gli amari tuoi, del mio cor esci:
 torna a Cocito, a i lagrimosi e tristi
 campi d'inferno: ivi a te stessa incresci,
 ivi senza riposo i giorni mena,
 senza sonno le notti, ivi ti duoli

43. *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1545. Sull'importanza della raccolta come veicolo del petrarchismo in Europa si veda l'introdu-

zione di F. Tomasi alla riedizione d'uguale titolo (a cura dello stesso Tomasi e di P. Zaia), San Mauro Bolognese 2001, p. v e nota 2.

non men di dubbia che di certa pena.

Vattene: a che più fera che non suoli,
se 'l tuo venen m'è corso in ogni vena,
con nove larve a me ritorni e voli?

Vieille, qui prens de crainte nourriture
De faulx rapport & de legere foy,
Pourquoy fais-tu soudain que ie te voy,
Geler mon feu d'une triste froidure?

Si tu es donq' à mes plaisirs si dure
Pourquoy viens-tu loger avecques moy?
Va te noyer en ce fleuve d'emoy,
Fleuve infernal, ou le froid tousiours dure.

Au fond d'enfer va pleurer tes ennuiz
Parmy l'obscur des eternelles nuitz:
Porquoy te plaist d'Amour le beau seiour?

Si la clarté les ombres epoüante
Ose-tu bien ô charongne puäante!
Empoisonner le serain de mon iour!

Chi, come Mario Richter, ha analizzato questa traduzione, s'è opportunamente soffermato sulla completa cassatura dei nodi espressivi dell'originale, sia che si tratti delle suggestioni classiche, della nervosa costruzione anaforica, oppure del lessico attentamente derivato dalla tradizione volgare e latina; ma soprattutto ha evidenziato conclusivamente che Du Bellay «lavora ... secondo un criterio univoco di trascrizione poeticamente personale, mirando costantemente a una attività di poesia, e non di filologia». ⁴⁴ La fedeltà all'esemplare non ha più senso entro un sistema che privilegia la concorrenza, che all'imitazione preferisce l'epigonismo e che, sotto l'aspetto linguistico, si imposta pressoché interamente sul concetto (come si ricordava più sopra) di *naïveté*. Da paradigma che era, la lirica italiana va riducendosi a pretesto di elaborati esercizi di stile: «il della Casa» (sono sempre parole del Richter) «fu adoperato dal Du Bellay con poco rispetto ... Du Bellay non fece troppe distinzioni, assorbito totalmente da un'ansiosa e quasi impaziente ricerca di una propria lingua poetica, quella che qualche anno più tardi gli avrebbe consentito di scrivere con orgogliosa consapevolezza: *J'ecris naïvement tout ce qu'au coeur me touche*». ⁴⁵

Il secolo si chiude con altra traduzione complessiva del Canzoniere, *Le Petrarque en rime française avecq ses commentaires* che il fiammingo Philippe de Mal-

44. M. Richter, *Giovanni Della Casa in Francia nel secolo XVI*, Roma 1966, pp. 27-28.

45. Ivi, pp. 28-29.

deghehem, «Seigneur de Leyschet», stampa a Bruxelles nel 1600. La fatica, in un torno di tempo che vede le lettere francesi ormai autonome dallo scrupolo del raffronto con l'Italia, deve cercare giustificazione altrove che nel bisogno di diffondere un modello stilistico: e infatti questa del Maldeghem si può considerare una sorta di addestramento linguistico che, da privato qual era, decide a un certo punto di farsi pubblico, forse per proporsi a esempio di un personale metodo d'apprendimento dell'italiano. Nei versi che introducono la versione, il Maldeghem prende del resto opportune distanze dall'ambiente letterario (la sezione si intitola *L'excuse du translateur aux Poëtes François*), dichiarandosi uomo d'arme e come tale incompetente a discutere di retorica. È, tuttavia, poliglotta, e tanto basta perché egli abbia deciso di applicarsi all'opera petrarchesca, forte anche di letture pregresse della stessa. Qui il discorso si fa interessante, perché l'«autobiografia di lettore» fornita dal Maldeghem può appunto prendersi a campione del modo con cui uno straniero, all'epoca, si metteva allo studio delle lingue approfittando della disponibilità di testi a stampa. Si viene così a sapere che, prima di tutto, Petrarca era stato accostato in traduzione (a cominciare, par di capire, dai soli *Triumphs*, probabilmente letti nella versione di Georges de La Forge, Paris, Verard, 1514);⁴⁶ poi erano venute le liriche, che il Maldeghem aveva potuto finalmente conoscere in lingua originale durante un acquartieramento a Calais: il commento che accompagnava queste ultime era stato decisivo per risolvere numerosi problemi interpretativi, anche di stretta pertinenza linguistica. A conclusione di tale percorso, complice l'inattività imposta da una rovinosa caduta da cavallo, sta la traduzione: che, a tutti gli effetti, costituisce la conversione in pratica delle competenze idiomatiche maturate precedentemente. L'umile prassi, dunque, sottentra decisamente alla nobile speculazione teoretica sullo stile che aveva accompagnato l'ingresso del Petrarca volgare in Francia. Il dotto Petrarca, l'elegante Petrarca null'altro rappresenta, per ammissione del Maldeghem, che una lettura amena delle ore d'ozio, una ricreazione da tenere «au lieu d'un jeu de table». Chiaro che con tali presupposti i *Rerum vulgarium fragmenta* potevano facilmente venire degradati, da paradigma di stile, a mero strumento di didattica delle lingue.

Quello di confrontarsi con l'Italia non tanto per imitarla quanto per assorbirne gli enzimi utili a far crescere letterariamente la lingua lirica locale è principio che passa rapidamente dalla Francia all'Inghilterra, lungo i vettori che tradizionalmente vincolano le culture dei due paesi. Più vicina alla cultura iberica è, invece, la particolare contingenza per cui sono i letterati di maggiore vaglia a impegnarsi in prima persona nelle traduzioni dall'italiano. A trascurare Chaucer e la versione del sonetto 132 di Petrarca nel *Troilus and Criseyde* – pro-

46. Sulla quale cfr. G. Defaux, *De la traduction du Courtisan a celle de l'Hecatomphe: François 1^{er}, Jacques Colin, Mellin de Saint-Gelais et*

le ms. BNF FR. 2335, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LXIV (2002), pp. 513-548; p. 517.

va precoce, ma insufficiente a inaugurare in patria un filone 'italianizzante' –⁴⁷ e venendo invece al pantheon della lirica preelisabettiana, il nome di Thomas Wyatt è senz'altro fra i più rilevati e significativi. Come nota Kelly,⁴⁸ Wyatt condivide con altri letterati inglesi una consapevole resistenza al prestito lessicale e linguistico in generale, secondo la convinzione che la lingua autoctona, una volta acquisite altrove le debite indicazioni, abbia in sé risorse sufficienti per nobilitarsi autarchicamente. Questo atteggiamento è ben rappresentato dal sonetto *Caesar, when that the traytour of Egypt*: ripreso da Petrarca, *Rvf* 102, vi prevalgono le parole brevi – sentite come naturali inglesi – e non vi è un solo termine mutuato dal sonetto italiano. Ma la fedeltà alla *dispositio* verbale dell'originale ne fa una vera e propria traduzione.

Caesar, when that the traytour of Egypt
 With th'onourable hed did him present,
 Covering his gladness did represent
 Playnt with his teeres owteward, as it is writt:
 And Hannybal eke, when fortune him shitt
 Clene from his reign and from all his intent,
 Laught to his folke whome sorrowe did torment,
 His cruell dispite for to disgorge and quit.
 So chaunceth it oft that every passion
 The mynde hideth by colour contrary
 With fayned visage, now sad, now mery:
 Whereby, if I laught, any tyme, or season:
 It is for bicause I have nother way
 To cloke my care but under spoort and play.⁴⁹

Cesare, poi che 'l traditor d'Egitto
 Li fece il don de l'onorata testa
 Celando l'allegrezza manifesta
 Pianse per gli occhi fuor sì come è scritto;

47. Cfr. M. Melchionda, *Chaucer, Wyatt e le "contrarietà dell'amoroso stato": Canzoniere CXXXII e CXXXIV nella letteratura inglese*, in *Traduzione e tradizione europea del Petrarca*, cit., pp. 5-36: p. 8; L. Rossi, *Il Canzoniere del Petrarca in Inghilterra*, in *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G.M. Anselmi et al., Milano 2004, pp. 1133-1160: pp. 1135-1136.

49. Nella cosiddetta *Tottel's Miscellany (Songes and sonettes written by the ryght honorable Lorde Henry Haward late Earle of Surrey, and other*, London, apud Richardum Tottel, 1557), c. E2v (moderna edizione a cura di H. E. Rollins, Cambridge [MA], 1966). Si cita tuttavia da *Petrarch in England. An Anthology of Parallel Texts from Wyatt to Milton*, a cura di J. D'Amico, Ravenna 1979, p. 75.

48. Kelly, *The True Interpreter*, cit., p. 137.

et Hanibàl, quando a l'imperio afflitto
 vide farsi Fortuna sì molesta,
 rise fra gente lagrimosa et mesta
 per isfogare il suo acerbo despitto.

Et così aven che l'animo ciascuna
 Sua passion sotto 'l contrario manto
 Ricopre co la vista or chiara or bruna:
 però, s'alcuna volta io rido o canto,
 facciol, perch'io non ò se non quest'una
 via da celare il mio angoscioso pianto.

Wyatt, d'altra parte, era un privilegiato quanto a competenza linguistica, perché la sua carriera diplomatica l'aveva portato a soggiornare in Italia nel biennio 1526-1527: quanto bastò, probabilmente, a chiarirlo della distanza che correva fra l'italiano letterario e le molte varietà di parlato che avevano corso nella penisola. Non è forse azzardato, perciò, implicare anche a questa consapevolezza il fatto che il canone letterario italiano si estenda, per Wyatt, ben oltre la poesia del Petrarca, e assuma caratteri di eclettismo normalmente assenti presso altri poeti non italiani. I debiti con il Sannazaro e con l'Ariosto lirici basterebbero, da soli, a rivelare una spiccata e a suo modo eccezionale sensibilità per una stagione della lirica italiana, quella fiorita fra Quattro e Cinquecento e denominata convenzionalmente 'cortigiana', che persino in Italia era in via di estinzione dopo i pronunciamenti del Bembo (ma si badi alle date del soggiorno peninsulare, evidentemente troppo a ridosso della pubblicazione, 1525, delle *Prose della volgar lingua* perché queste riuscissero influenti); basterebbero, cioè, anche in assenza delle conferme che derivano dalle imitazioni di Serafino Aquilano, ovvero di colui che già nel primo Cinquecento era avvertito come il principe di una consuetudine poetica (quella cortigiana, appunto) ormai in declino,⁵⁰ e di un letterato fuori dagli schemi quale Pietro Aretino.⁵¹

L'attenzione del Wyatt ai modelli si avverte meno nell'altro poeta cui è legata la diffusione del petrarchismo in Inghilterra, Henry Haward, conte di Surrey. Forse alla ricerca di originalità, il sonetto *The soote season, that bud and blome furth bringes*, ispirato a *Zefiro torna*, dell'originale assume soltanto la serie iterativa di immagini primaverili, irrigidendola peraltro in un formulario che risente molto di stereotipi della lirica due e trecentesca (non soltanto inglese, ma anche del sostrato mediolatino comune a tutta la cultura europea), ossia di moduli estranei tanto al Petrarca che alla poesia italiana recente e contempora-

50. Cfr. V. Bonanno, *Serafino Aquilano e sir Thomas Wyatt*, L'Aquila 1980.

51. Di cui Wyatt, attorno al 1541, parafrasa i

sette salmi penitenziali: cfr. M. Davie, *I Salmi Penitenziali: Pietro Aretino e Sir Thomas Wyatt*, in *Rapporti e scambi*, cit., pp. 385-395.

nea.⁵² Trascurando tuttavia tali differenze, l'edizione che si incaricò di riunire gli sparsi componimenti dell'uno e dell'altro autore, la già citata antologia di Richard Tottle (o Tottel), non mancò di insistere sul valore di conferma che la produzione di entrambi aveva avuto per le possibilità letterarie della lingua inglese, ormai in grado di competere con l'italiano e lo stesso latino:

That to have wel written in vers, yea & in small parcelles, deserveth great praise, the workes of divers Latines, Italians, and other, doe prove sufficiently. That our tong is able in that kynde to do as praiseworthely as the rest, the honorable stile of the noble earle of Surrey, and the weightinesse of the depewitted sir Thomas Wyatt the elders verse, with severall graces in sondry good Englishe writers, doe show abundantly. It resteth nowe (gentle reder) that thou thinke it not evill doon, to publish, to the honor of the Englishe tong, and for profit of the studious of Englishe eloquence, those workes wich the ungentle horders up of such treasure have heretofore envied thee.⁵³

Per quanto il panorama letterario registri ulteriori e non meno significativi confronti con i classici italiani del Trecento (si pensi soltanto ai non pochi componimenti petrarcheschi messi in inglese da Edmund Spenser)⁵⁴ dopo Wyatt e Surrey la via, come già in Francia, si apriva a serrati e complessi confronti con i più raffinati dei versificatori italiani contemporanei, grazie anche ad altri e paralleli diffusori culturali. La riconosciuta supremazia dell'Italia in ambito musicale fa sì, ad esempio, che le polifonie dei più stimati compositori conoscano in Inghilterra interessanti adattamenti testuali. *Musica transalpina* è il titolo che Nicholas Yonge impone, nel 1588⁵⁵ a una raccolta di testi musicali tradotti dall'italiano, come recita il frontespizio, «Madrigales translated of foure, five and sixe parts, chosen out of divers excellent Authors»; il quale frontespizio si incarica anche di informare che all'interno si troveranno «the first and second part of *La Verginella*» – le ben note due ottave del *Furioso* – intonate da William Byrd, un musicista che per notorietà era in grado di regge-

52. Cfr. D. Daiches, *Storia della letteratura inglese*, Milano 1983 (ed. or. *A Critical History of English Literature*, London 1980), I, pp. 202-203.

53. *The printer to the Reader* (ed. cit., c. A1v). Al traguardo della nobilitazione stilistica dell'inglese tanto Wyatt che Surrey giungerebbero anche per via di oculute selezioni della materia prima italiana: nella fattispecie, individuando fra i componimenti petrarcheschi da tradurre quelli più consentanei con toni e contenuti della preesistente tradizione lirica inglese (cfr. L. Conti Camaiora, *The Trea-*

chery of Translation. Wyatt and Surrey's Versions of Petrarch's Sonnet CXL, in *Italy and the English Renaissance*, a cura di S. Rossi e D. Savoia, Milano 1989, p. 57).

54. *Petrarch in England*, cit., pp. 102, 141; ma, fuori dalla raccolta del D'Amico, anche si tenga presente l'impegnativa traduzione spenseriana della canzone delle visioni (*Rvf* 323), *Being one day at my window all alone*, pubblicata nel 1591 fra i *Complaints*.

55. «Imprinted at London by Thomas East, the assignè of William Byrd. 1588». Una riedizione, ampliata, si ha nel 1597.

re il confronto con l'Ariosto.⁵⁶ Le stesse due stanze ariostee sono «brought to speake English with the rest»; ma a mostrare come procedesse il lavoro di traduzioni su consimili brani si può ricorrere al non meno celebre madrigale di Giovan Battista Guarini *Tirsi morir volea*, pervenuto oltre Manica sulle note di Luca Marenzio. La versione, nell'antologia dello Yonge, procede nel pieno rispetto degli accenti musicali, il che pone un ulteriore vincolo al traduttore, e di non poco conto: tuttavia, il risultato riesce a mantenere senso e struttura del testo originale (comprese le ripetizioni imposte dalla musica) con assoluta naturalezza.

Tirsi morir volea
 Gli occhi mirando di colei che adora;
 Quand'ella che di lui non meno ardea,
 Gli disse: Ohimé, ben mio,
 Deh non morire ancora,
 Ché teco bramo di morire anch'io.

Thirsis to die desidred,
 marking hir eyes to his hart was nearest,
 and she that with his flame no lesse was fyred,
 sayd to him, oh harts love dearest,
 alas forbeare to dye now,
 bay thee I live, with thee I wish to dye too.⁵⁷

Dal confronto con la lirica italiana si sottraggono, invece, i paesi di lingua tedesca. Il Petrarca che vi si legge è essenzialmente quello latino, e se a Basilea si pubblica nel 1554 il *Canzoniere* è perché esso rientra nell'edizione degli *omnia* dell'umanista:⁵⁸ ma si tratta, ovviamente, del testo originale; e sempre il testo originale si avrà nella riedizione del 1581,⁵⁹ come anche a fianco dell'importante commento petrarchesco di Lodovico Castelvetro (Basilea, Perna, 1582). Le traduzioni, poche e tardive, se certo documentano la conoscenza da parte di alcuni

56. Sul Byrd si veda la voce, a firma J. Ker-
 man, in *The New Grove Dictionary of Music and
 Musicians*, IV, pp. 714-731 (London 2002²).

57. In Kelly, *The True Interpreter*, cit., pp.
 194-195. Sul ruolo della cultura musicale come
 veicolo di diffusione letteraria, assoluto
 rilievo ha il saggio di A. Noe, *La ricezione del-
 la letteratura italiana nella diffusione della mu-
 sica vocale*, in *Deutschland und Italien in ihven
 wechselseitigen Beziehungen während der Re-
 naissance*, a cura di B. Guthmüller, Wiesba-
 den 2000, pp. 153-172.

58. *Francisci Petrarcae florentini philosophi ...
 Opera quae extant omnia...*, Basilea, «per Hen-
 ricum Petri», 1554. Delle parti del titolo qui
 omesse, è la seconda a informare della pre-
 senza del Petrarca volgare, «Adiecimus eius-
 dem authoris, quae Hetrusco sermone scrip-
 psit carmina sive Rhythmos»: *Canzoniere e
 Triumphi* sono dunque *adiectio*, semplice ap-
 pendice al *corpus* che realmente conta, quello
 latino.

59. La basileense di Sebastiano Henricpetri.

letterati della lingua italiana, nulla possono dire invece di come Petrarca sarebbe suonato in tedesco, perché l'idioma d'approdo è il latino. Due epigrammi del calvinista Paulus Schede Melissus dipendono da altrettanti sonetti del grande trecentista (IX e CXXXIII),⁶⁰ mentre «Ex Italico Petrarchae» è rubrica che precede il verso «Si non est id amor, quid erit quod pectore fervet», con cui Georgius Tilenus rende, ormai ai primi del Seicento, *Se non è amor*:⁶¹ per entrambi i traduttori si tratta d'un esercizio stilistico senza dubbio, ma tutto interno a una granitica cultura umanistica e quasi rivolto, se così si può dire, a restituire le suggestioni classiche del dettato petrarchesco a una lingua a esse più confacente.

Ancora oltre, nel 1632, chi fosse stato di lingua tedesca e non avesse avuto la minima cognizione di latino poteva finalmente accedere a tre sonetti i cui incipit suonavano «Es müß auff deinen Kopff deß Himmels flamme krachen», «Du geitzige Babylon! Hast deinen sack so voll», «Ein Herberg's Hasses, Zorns, und aller Qualen Quelle». Si tratta, come è facile vedere, della triade 'babilonese' (*Fiamma dal ciel su le tue trece piova; L'avara Babilonia ha colmo il sacco; Fontana di dolore, albergo d'ira*) scagliata dal Petrarca contro la corruzione della corte pontificia; nel poeta d'Arezzo Dietrich von dem Werder, il traduttore, convinto seguace di Calvino, coglieva meno il letterato che l'alleato nella lotta contro l'autorità papale.

Oltre la lirica

Paradossalmente, la traduzione della poesia lirica può porre meno problemi di quella di altri generi. Nella lirica, nella poesia pura, predomina la lingua (non occorre scomodare Jacobson per autorizzare l'affermazione), in una sorta di dimensione lineare che agevola la trasposizione proprio in ragione della sua essenzialità. Si comprende bene, dunque, che l'ostacolo maggiore per il traduttore di testi poetici sta nell'invenzione del criterio ottimale di conversione; ma una volta individuato – e le soluzioni, come si è visto nel paragrafo precedente, possono essere più d'una – esso sarà un meccanismo che agisce con relativo automatismo e in modo consequenziale, approfittando inoltre dei vantaggi derivanti dalla stilizzazione e dalla rarefazione che la lingua lirica ha per statuto. Ma se in nessun altro genere letterario la lingua si cristallizza in moduli analogamente codificati, ciò si deve soprattutto al rapporto tra forma e contenuto, meno rigido che nella lirica (tendenzialmente ancorata alla dimensione soggettiva) e per ciò stes-

60. Nel terzo dei nove libri d'epigrammi dello Schede editi a Parigi nel 1586.

61. Nelle antologiche *Delitiae poetarum germanicorum* curate dal Gruterus. Per questo aspetto della diffusione del Petrarca volgare

in terra tedesca si veda J.-U. Fechner, *Il "Canzoniere" del Petrarca e la forma del sonetto petrarchesco nei paesi di lingua tedesca*, «Studi petrarcheschi», n.s., 4 (1987), pp. 237-253: pp. 241-243.

so più sfuggente a una classificazione perentoria. In altri generi letterari l'uso del verso, pur essenziale, viene letto come mero accessorio e perciò trascurato a vantaggio di tutt'altre funzioni del testo. Gli endecasillabi sciolti, le strofe di canzone e gli altri ritrovati con cui il Trissino della *Sofonisba* aveva tentato di riprodurre in italiano la varietà di metri delle tragedie greche sono così completamente soppressi nella traduzione francese del 1559, che si dichiara infatti interessata alle «graves sentences» e a «la beauté et l'elegance de la matiere» prima che al «poly langage»;⁶² né devia troppo da questo tracciato la nuova versione che Claude Mermet porta a compimento nel 1584 (Lione, Leonard Odet) perché, se pure essa si fa carico di ripristinare la versificazione, con i suoi alessandrini rimati dimostra di non sapere o non potere accogliere l'oltranza sperimentale dell'autore italiano (che alla rima aveva appunto rinunciato), finendo ancora una volta per traguardare il testo da un'ottica asfitticamente moralistica, che riduce la vicenda della regina numida a un caso di 'borgnese' rottura del fidanzamento (nel frontespizio il sottotitolo è eloquente: *La tragedie de Sophonisbe Reyne de Numidie, où se verra le desastre qui luy est advenu, pour avoir esté promise à un mary, & espousée par un autre...*). Che invece in Spagna le tragedie italiane costituiscano un modello anche per ciò che riguarda la scansione metrica è, infine, verità tanto assodata quanto rivelatrice, nei particolari, di un rapporto improntato più all'imitazione che alla vera e propria traduzione: per cui, se effettivamente la *Sofonisba*, la *Didone* di Lodovico Dolce, l'*Orbecche* del Giraldo Cinzio forniscono materia per riprese quasi letterali nel teatro iberico del secondo Cinquecento, va considerato che si tratta di tarsie autorevoli delegate a impreziosire opere che si ispirano direttamente ad archetipi greci e latini.⁶³

Anche per la letteratura cavalleresca la metrica non è sempre e ovunque percepita come funzione indispensabile del testo, vista anche la flessibilità di registro dell'ottava, che è servita – per dire – sia alla comicità del Pulci che alla restituzione umanistica dell'Ariosto: e l'incostanza del rapporto fra soggetto e metro non è problema da poco per una civiltà letteraria che, riappropriatasi della poetica aristotelica, ne desume la corrispondenza netta di contenuto e forma. Per la fattispecie cavalleresca, poi, la questione di cosa si possa e si debba imitare dei modelli italiani viene complicata dalla difficile classificabilità del romanzo caval-

62. *Sophonisba. Tragedie tresexcellente, tant pour l'argument, que pour le poly langage et graves sentences dont elle est ornée: représentée et prononcée devant le Roy en sa Ville de Bloys*, A Paris, De l'Imprimerie de Philippe Danfric, et Richard Breton, 1559. Nell'epistola «au Lecteur» il traduttore, Gilles Corrozet, accorda appunto il primato a «la beauté et l'elegance de la matiere: la quelle de soymeme se decouvre ornée des parties de bien parler»: non

la forma si adatta dunque alla materia, ma la materia stessa genera la forma, in un processo nel quale la responsabilità dell'autore appare fortemente ridimensionata.

63. Cfr. M.C. Quintero, *Translation and Imitation in the Development of Tragedy during the Spanish Renaissance*, in *Renaissance Rereadings. Intertext and Context*, a cura di M. Cline Horowitz, A.J. Cruz e W.A. Furman, Urbana-Chicago 1988, pp. 96-110: pp. 106-107.

leresco fra i generi tradizionali (cioè aristotelici), che è dibattito innescatosi dopo il successo del *Furioso* e destinato a trarre alimento, ancora oltre, dalle novità introdotte dal Tasso nel suo poema e nella riflessione teorica a corollario di esso. Le questioni connesse al carattere ibrido della narrativa in ottave non potevano non riguardare anche i potenziali traduttori, alle prese con modelli retoricamente instabili e ricchi di chiaroscuri e sfumature davvero difficili da rendere in altro idioma. Alla difficoltà di conservare questa pluralità di dimensioni – espressive, contenutistiche, culturali – implicate alla lingua letteraria di partenza si ovvierà non di rado sperando, nella cultura linguistica d'arrivo, nuove sedi funzionali. L'esito contempla talvolta lo slittamento dal piano espressivo a quello dei contenuti, e questi vengono senz'altro privilegiati se appaiono rispondenti a una lettura moralistica.

Fra letteratura, gusto e morale: tradurre il poema cavalleresco

Un buon esempio di quanto testè detto può essere il *Libro del esforçado Morgante y de Roldan y Reynaldos* (Valencia, 1533). L'edizione non offre il pur minimo rilievo sul carattere parodico e giocoso dell'originale, che ovviamente è il *Morgante* di Luigi Pulci; si apre invece constatando che «muchas cosas ay escriptas que suenan bien enla lengua toscana que enla castellana parecen mal», ossia con una riserva stilistica abbastanza scoraggiante ai fini della traduzione. Tuttavia, questa è stata condotta a termine proprio in quanto «por la estrañedad dela lengua toscana en que estava dexava de ser comunicada y leyda una historia tan aplazible y tambien compuesta». ⁶⁴ Se a ciò si aggiunge una decisa forzatura moraleggiante (il fulcro narrativo viene fatto coincidere con la conversione al cristianesimo di Morgante), si comprende bene come all'anonimo traduttore stia prima di tutto a cuore la sostanza, che viene strumentalizzata a fini edificanti e prevale completamente sulla veste metrica dell'originale: senza alcuna remora, le ottave pulciane sono convertite in una scialba prosa castigliana. Benché utilitaristiche, tali scelte non sono però ingenue: la consapevolezza del traduttore, già implicita nel dubbio stilistico sopra riferito e ribadita nell'affermazione di aver «intepretato» più che «tradotto», emerge in pieno allorché egli si dichiara mediatore attivo fra le complesse esigenze che fanno da contorno a ogni traduzione.

No quiero enesto escrevir quantos trabajos he sufrido enla traducion desta obra por aver tornado las sentencias a peso y nomlas palabras amedida, y esto porque muchas cosas ay escriptas que suenan bien enla lengua toscana que enla castellana

64. *El traductor dela obra presente alos lectores*, c. 1rv.

parecen mal: y por el contrario. Bien se puede imaginar que *para concertar estos dos extremos que aura padecido el medio que es el traductor*. Bien se que el mayor trabajo desta obra esta por desollar, porque, porque los que tienen por costumbre de morder y maldezir antes murmuraran de lo mal traduzido que no albaran ala intencion del traductor, no mirando que esta traduccion se hizo no tanto por evitar ociosidad assi al auctor que la traduxo como al lector que la ha de leer como por complazer ala quel la mando romançar.

Questa rivendicazione di un ruolo culturalmente attivo e, a suo modo, degno di stima sarà ricordata da Hyeronimo Aunes, che da lì a due anni si cimenta in una nuova traduzione castigliana del *Morgante*. La versione è sempre pro-sastica, condotta come la precedente «no palabra por palabra, ma sentencia de sentencia», e tuttavia persegue lo scopo di dare anche al lettore spagnolo la possibilità di godere della «sabrosissima escritura» del Pulci, vale a dire della comicità delle vicende e del modo sapiente di condurle. L'intento torna dunque ad avere una sia pur lieve risonanza letteraria e il traduttore, oltre che alla resa contenutistica, mostra attenzione all'equilibrio estetico della sua opera. Le stesse infrazioni all'originale possono cercare giustificazione nel tentativo di perfezionarlo nella sostanza narrativa, così come si dichiara a proposito degli episodi creati *ex novo* dall'Aunes e interpolati al testo pulciano:

Y si alguno de los señores letores Toscanos les pareciesse leyendo eneste segundo libro haver yo puesto algunas cosas demas que no estan escritas enel libro de Morgante ... les suplico no condenen mi pluma porello, pues ha trabajado de ganar el juego con aquella carta de menos que faltava para perfeccionar l'obra: sin lo qual quedara (como quedava) manca.

Anche dalle versioni cinquecentesche del *Furioso* trapela analogo imbarazzo nell'individuare la resa più opportuna, con l'ovvia complicazione di avere a che fare – diversamente che il Pulci – con un testo rapidamente promosso ai ranghi più elevati del canone letterario italiano. Che la prima traduzione francese (1543: adespota, e attribuita con minima probabilità a Jean Martin) sia in prosa potrebbe indicare un'insensibilità quasi completa per lo statuto retorico del capolavoro ariosteo; ma se è certo indiscutibile che, in questo modo, il *Furioso* finiva assimilato all'indistiguibile massa delle finzioni cavalleresche tradizionalmente circolanti in Francia,⁶⁵ è anche vero che la dedicatoria della traduzione, a firma di Jean de Gouttes, sottolinea come molte delle difficoltà incontrate fossero dovute proprio alla densità letteraria dell'originale. Esito e intenzioni vanno dunque distinti. La

65. Cfr. D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, Milano 1999, p. 241.

prosa non costituisce il punto d'arrivo per chi, traducendo, riteneva trascurabile la veste poetica del *Furioso*, ma è piuttosto il compromesso reso necessario dall'impossibilità di districare del tutto forma e sostanza e di rendere appieno le infinite implicazioni letterarie del testo di partenza (chi avesse preteso a tanto non avrebbe impiegato meno di quindici anni per tradurre l'opera):

assavoir qu'il ne dubtoit point que l'Arioste tourné en prose françoise ne perdist beaucoup de sa nayfueté: & pareillement qu'il ne convint a quiconque le vouldroit représenter en vers françois, qui fussent d'aussi bonne grace, & resonance, qu'il est en son original.

Alla ricerca di un denominatore comune fra Italia e Francia che possa giustificare la versione, il Gouttes lo ritrova peraltro a livello contenutistico: quella cantata dall'Ariosto è, in definitiva, l'epopea carolingia, e tradurre il *Furioso* significa pertanto riappropriarsi d'un patrimonio nazionale; o, se si preferisce, rieducarlo a parlare nella lingua che più gli si confà. Da tali considerazioni deriva – lo si vede nella citazione sopra riferita – una particolare insistenza sul mezzo idiomático e sulle reciproche relazioni fra lingua d'arrivo e di partenza. Posto che il francese è evidentemente ritenuto ancora inetto ad assumersi per intero il carico dell'originale, si tratta di potenziare la presunta 'naturalzza' della lingua ariosteica sottraendola, appunto, all'artificiosità dell'ottava e plasmandola nella ritrovata linearità della sintassi prosastica.

Così facendo, può addirittura darsi che taluna delle vicende narrate dall'Ariosto acquisti in eleganza: «parce qu'il cognoissoit aussi que telles histoires (mesmes en nostre langaige) ont ie ne scay quoy plus de gracieux». Non si prenda per troppo spericolata od ottimistica questa affermazione: che davvero il *Furioso* in francese dovesse piacere più in prosa che in verso si può intuire, e *contrario*, dalla traduzione metrica – piuttosto libera, per verità – che Jean Fournier de Montauban pubblicò a Parigi nel 1555.⁶⁶ Già la parzialità di essa (si limita ai primi quindici canti) pare imputabile, in proporzione eguale, all'insufficienza dell'interprete e al desiderio di saggiare la risposta del pubblico: risposta che fu evidentemente modesta, se il Fournier pensò bene di non continuare l'impresa e se non si ebbero altre edizioni dopo la prima. Ben diversa la sorte dell'altra, che fra il 1543 e il 1571 arrivò a contare dodici ristampe.⁶⁷

La versione prosastica manifestò tuttavia qualche segno di obsolescenza, specie in rapporto alle aspettative sempre più evolute di quei circoli di francesi 'italianizzanti' che si erano intanto sviluppati all'ombra della corte parigina e fra

66. *Le premier volume de Roland Furieux ... mys en rime françoise par Jean Fournier de Montauban*, Paris, Michel de Vascosan, 1555. Cfr. anche G. Fatini, *Bibliografia della critica ariosteica*

(1510-1956), Firenze 1958, pp. 30-31.

67. Javitch, *Ariosto classico*, cit., p. 242 nota 1.

i cenacoli culturali della Francia meridionale. Sarà appunto un letterato vicino a questi ambienti, Gabriel Chappuys, a incaricarsi di tradurre nuovamente l'Ariosto. Correttore di tipografia a Lione fra il 1574 e il 1586, nel *Roland furieux* del 1576 Chappuys mette a frutto la propria esperienza professionale, ricorrendo con competenza all'abbondante produzione esegetica sul *Furioso* che, proliferata nel frattempo in Italia, aveva ormai invaso anche il mercato editoriale lionese. Chappuys preferisce tuttavia non derogare al modulo prosastico inaugurato dal predecessore: se il suo lavoro può dunque dichiararsi «corrigé et melioré», i motivi vanno cercati al di sotto della sola superficie espressiva. La nuova traduzione finisce infatti per gareggiare con la precedente non tanto in precisione ed eleganza linguistiche, quanto nella capacità di riplasmare il testo sulla base dei commenti, delle interpretazioni allegoriche, degli argomenti premessi ai canti, in breve sfruttando quella strumentazione bibliografica che, si diceva, era divenuta complemento indispensabile al *Furioso*. Come si vede, coltivare la cultura italiana significava prima di tutto, per Chappuys e per i sodalizi da lui frequentati, mantenersi aggiornati sugli sviluppi editoriali della penisola, sfruttandoli quali indizi preziosi dei principali orientamenti di gusto.

Altro destino tocca invece al *Furioso* in Spagna e in Inghilterra, dove le traduzioni coinvolgono la veste metrica. Quella spagnola, opera di Jerónimo Jiménez de Urrea e che si pubblica nel 1549, è appunto in ottave, e fedele all'originale anche sotto il profilo della sintassi. Tanta coerenza pare imputabile meno a una deliberata progettualità che all'insicurezza del traduttore dinanzi a un originale di sì vasta mole. Sviste e incomprensioni, recentemente censite e analizzate da Edoardo Ventura,⁶⁸ delineano infatti una cultura linguistica e letteraria non troppo profonda (l'Urrea era, del resto, capitano dell'esercito di Carlo V),⁶⁹ l'insufficienza della quale provoca un contegno duplice e contraddittorio: da un lato si ha l'osservanza quasi superstiziosa del dettato ariosteo, dall'altro, la modifica fortunosa di ciò che sfugge all'intelligenza del traduttore. Il risultato, sia pure incidentalmente, ha però una sua intrinseca armonia, tanto più che la naturale struttura linguistica del castigliano non subisce forzature di sorta nemmeno nell'esotica struttura dell'ottava. Quanto al lessico, per i pochi toscanismi che ricorrono qui e là, sono molto più numerosi i calchi nella lingua d'arrivo, e la stessa realtà ibrida dell'idioma ariosteo (quel sentore di koiné settentrionale che, come noto, permane anche nell'estrema redazione del poema) trova un riflesso nelle screziature lessicali delle ottave spagnole.⁷⁰ Insomma, più o meno per caso il *Furioso* dell'Urrea

68. E. Ventura, *Sulla prima traduzione spagnola dell'Orlando Furioso*, «Critica letteraria», XXXIII (2005), pp. 47-88.

69. Cfr. G. Borao, *Noticia de D. Gerónimo Jiménez de Urrea y de su novela caballeresca inédita D. Clarisel de las Flores*, Zaragoza 1866; P.

Geneste, *Le capitaine poète aragonais Jerónimo de Urrea. Sa vie et son oeuvre, ou chevalerie et Renaissance dans l'Espagne du XV^e siècle*, Paris 1978.

70. Si vedano le note introduttive a L. Ariosto, *Orlando furioso*, Edición bilingüe de Ce-

soddisfaceva alla sensibilità stilistica che il pubblico castigliano aveva affinato attraverso un diuturno commercio con i testi italiani e, sul più generale orizzonte europeo, annullava la discrepanza fra strutture poetiche dell'originale e mera attenzione contenutistica che aveva contrassegnato le traduzioni prosastiche francesi. I paratesti delle prime edizioni non mancano di enfatizzare la differenza, se nella stampa veneziana del 1553 – l'extraterritorialità è un chiaro indizio della fortuna di questa versione – il curatore Alonso de Ulloa, dopo aver difeso l'Urrea dalle possibili obiezioni al suo operato («El que no quiesiere crear póngase a otra tal fatiga, que conoscerá que tengo razón»),⁷¹ polemizza con il traduttore francese, a suo dire troppo disinvolto e trascurato. Ed è appunto Ulloa – lui sì uomo di lettere, noto e stimato – a fingere una intenzione dietro al traduttore, proponendo giustificazioni proprio a quegli elementi che sancivano gli stacchi maggiori dall'originale. Se il secondo canto è soppresso, è perché (spiega l'Ulloa) i personaggi storici celebrativi sarebbero riusciti oscuri al lettore spagnolo; ancora: se gli encomi di personaggi illustri dell'epoca dell'Ariosto sono stati aggiornati sul Gotha castigliano, ciò è stato fatto dietro previa autorizzazione di Francesco d'Este, che l'Urrea avrebbe interpellato come membro della casata cui il *Furioso* italiano era stato dedicato; e via discorrendo, in una serie di considerazioni più o meno surrettizie, ma che certo contribuirono al successo del testo castigliano.

Soprattutto, Ulloa insinuò nei lettori l'impressione di avere a che fare con una versione affatto coerente con il classicismo volgare che contraddistingueva la contemporanea letteratura italiana. Ciò significava aggiornarla sul piano, delicatissimo, del rinnovamento dello stile, corroborandone insieme l'avvenuto distacco dal filone autoctono dei popolari romanzi di cavalleria: quei romanzi che, come s'è visto, già Valdés giudicava sprezzantemente. La carta della genuinità espressiva, vincente sul tavolo delle prime traduzioni francesi, era dunque sfavorita presso la cultura iberica, più aperta alle novità forestiere e meno sollecita nella tutela delle proprie tradizioni letterarie. Ciò può in parte spiegare l'insuccesso toccato all'altra traduzione castigliana del *Furioso*, posteriore di un anno appena alla prima edizione dell'Urrea e opera di Hernando de Alcocer. Anch'essa in ottave, anch'essa ossequiosa verso l'originale, rispetto a quella dell'Urrea ebbe evidentemente il torto di esibire fin dal frontespizio questa fedeltà: affermare che *l'Orlando furioso* veniva «nuevamente traduzido *de bervo ad verbum* del vulgar to-

sare Segre y M. de las Nieves Muñiz Muñiz. Traducción de Jerónimo de Urrea (1549), Madrid 2002, p. 42.

71. *Alonso de Ulloa al lector*, in appendice a *Orlando furioso de M. Ludovico Ariosto... traduzido en romance castellano por el S. Dom Hieronimo de Urrea*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1553; cfr. l'edizione, citata alla nota 70, curata da Segre e Muñiz: p. 42 nota 33. Sul ruo-

lo dell'Ulloa come curatore editoriale di testi castigliani e come traduttore in italiano presso le tipografie veneziane si è soffermato recentemente A. Stussi, *Appunti su Venezia e la Spagna nel Siglo de Oro*, in *La scena del mondo. Studi sul teatro per Franco Fido*, a cura di L. Pertile, R.A. Syska-Lamparska e A. Oldcorn, Ravenna 2006, pp. 99-112: pp. 106-107.

scano enel nuestro Castellano» dava, con quel «de bervo ad verbum», un'impressione non di rigore ma di rigidità, quasi che l'Alcocer rinunciasse in partenza a ogni attenzione artistica, provvedendo insomma a una traduzione meccanica e, dal punto di vista della lingua, artisticamente inefficace; e se questo sospetto di ingenuità formale autorizzava al paragone con i cantari spagnoli medievali, ben s'intende che l'astro calante di quelli riverberava automaticamente sull'opera, facendola naufragare all'uscita del porto e inibendone (come di fatto fu) ogni ipotesi di ristampa dopo la *princeps*.⁷²

Nel 1591 è finalmente la volta dell'Inghilterra: sir John Harington pubblica a Londra la prima versione integrale del *Furioso*. Il lavoro di Harington si segnala per lucidità d'impostazione, originalità d'esecuzione, eleganza di risultato. Se si guarda all'aspetto più appariscente, quello linguistico, l'inglese di Harington presenta una netta matrice letteraria e si dichiara infatti in debito verso quei primi «refiners of the English tong» (non per caso due traduttori dall'italiano) che erano stati Wyatt e Surrey. Harington considera Ariosto un autore classico di indiscutibile altezza, comparabile a Virgilio, e in ciò risente certo dalla letteratura critica sviluppatasi sul *Furioso* che già sembra aver pesato sulla versione dello Chappuys; ma occuparsi dell'opera in questo estremo scorcio di secolo significa doversi confrontare anche con i dubbi e le riserve che questa esegesi ha frattanto sollevato, ponendo soprattutto la questione dell'incoerenza del *Furioso* con le norme aristoteliche; inoltre, i dissensi sulla moda italianizzante che serpeggiano da tempo in Inghilterra non mancano di coinvolgere anche quest'opera: Roger Asham ad esempio, oltre a probabili riserve morali, biasima il *Furioso* come modello fuorviante (perché in rima) per chi voglia esercitarsi nel genere eroico in inglese.

Harington dunque, più ancora dei suoi predecessori francesi e spagnoli, deve rinunciare a una versione incondizionatamente fedele, adattando piuttosto l'originale e la stessa struttura narrativa alle nuove esigenze. Il procedimento, egregiamente illustrato dallo Javitch, consiste allora nel filtrare il tessuto narrativo con la *Poetica* di Aristotele, per ridurne gli elementi meno compatibili con essa. Harington non esita ad alterare il racconto se ciò attenua la sospensione da episodio a episodio (che è notoriamente tecnica peculiare dell'Ariosto, ma appunto contraria alla continuità predicata dallo Stagirita), e anche in questo non è troppo dissimile dallo Chappuys. Originale è invece il modo di affrontare il problema del fantastico ariosteo, che per le molte inverosimiglianze era il lato più esposto alla censura degli aristotelici. Harington non esita al sacrificio degli

72. Il divario dal 'classicismo' della versione dell'Urrea si accentua se si considera che Alcocer, ispirandosi a un particolare filone della fortuna italiana del *Furioso*, tende a insistere su presunte valenze edificanti (ciascun canto è introdotto da interpretazioni morali derivate da Lodovico Dolce) e su altri aspetti in

odore di religione, che confermano un susseguimento contenutistico assolutamente prevalente. D'altra parte, anche sul piano linguistico l'Alcocer appare ritardatario rispetto alla precedente versione, ad esempio moltiplicando quegli italianismi lessicali da cui l'Urrea s'era viceversa mantenuto lontano.

episodi meno difendibili, ma sempre a condizione di non compromettere l'equilibrio narrativo. Dove il correttivo drastico non è possibile, piega allora i contenuti a interpretazioni allegoriche, sfruttando al meglio un criterio tipico dei commenti italiani al *Furioso*. L'invenzione di un sovrasenso è di per sé una buona tutela dalle accuse di immoralità che potevano provenire dal pubblico inglese, ma il traduttore preferisce fare meglio e adotta un criterio che è, di nuovo, risoluto e insieme rispettoso dell'originale. Harington individua le riflessioni morali che l'Ariosto spesso intercalava alla narrazione, le amplifica e le sviluppa, infine le infarcisce di nuove considerazioni: in questo modo il testo di partenza viene rimaneggiato senza perdite significative.

Traduzione, dunque, o piuttosto, rifacimento? Anche in questo caso la risposta non è immediata, tenuto conto della varietà di segno (conservazione stilistica, adattamento alle teorie correnti e considerazione per le aspettative del pubblico): certo è che la sensibilità di Harington fa sì che l'opera ariostea abbia degna diffusione anche in Inghilterra, ancorché in una veste 'addomesticata'.

Se dunque con l'Ariosto erano autonomia narrativa e licenziosità contenutistica a creare qualche imbarazzo, dinanzi al Tasso della *Gerusalemme* i traduttori devono invece aprire la partita con l'osservanza rigida delle regole aristoteliche e con una morale non meno rigorosa, fondata com'è sui capisaldi della Controriforma.⁷³ Nell'Europa protestante e delle guerre di religione il confronto con il Tasso non poteva dunque che essere problematico, e l'ambizione ad acquisire un paradigma di stile di riconosciuto valore doveva perciò fare i conti con posizioni confessionali mal disposte verso i contenuti del poema. Anche per questo, laddove la cattolicissima Spagna se ne appropria con la traduzione integrale di Juan Sedeño (Madrid 1587), in Inghilterra Richard Carew of Anthony tasta il terreno limitandosi ai primi cinque canti (1594)⁷⁴ e anticipando prudenziali rivendicazioni dello scopo puramente letterario dell'impresa; non per nulla, alla versione si affianca l'originale, cosicché «the learned reader shall see to how strict a course the translator hat tyed himself in the whole work, usurping as little liberty as any whatsoever that every wrote with any commendations». Giustificazioni stilistiche e riproduzione del testo italiano – che permetteva controlli immediati anche del contenuto, con piena deresponsabilizzazione del traduttore – convinsero evidentemente a sufficienza perché, solo sei anni più in là, Edward Fairfax voltasse in inglese l'intero capolavoro tassiano.⁷⁵

73. Sul dibattito europeo intorno al *Furioso* e alla *Gerusalemme*, e alle questioni poetiche a esse opere implicate, frequenti i richiami nel miscelaneo *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*, a cura di Rosanna Gorris-Camos, Paris 2003.

74. *Godfrey of Bulloigne or The recoverie of Hierusalem: an Heroicall poeme written in italian by*

seig. Torquato Tasso; and translated into English by R.C. Esquire; and now the first part containing five cantos imprinted in both languages, London, Iohn Windet for Christopher Hunt of Exeter, 1594.

75. Si veda la moderna edizione *Godfrey of Bulloigne. A critical edition of Edward Fairfax's translation of Tasso's Gerusalemme liberata, to-*

Per suonare in lingua tedesca la *Gerusalemme* attese invece il 1626. Il ritardo si spiega bene con la necessità di sancire ufficialmente e in via esclusiva il valore culturale dell'opera, cosicché i pericolosi risvolti dottrinali passassero del tutto in secondo piano. Occorreva dunque la fondazione, nel 1617, della *Fruchtbringende Gesellschaft*, cenacolo che, rifacendosi dichiaratamente alla fiorentina Accademia della Crusca, poneva a proprio obiettivo specifico l'affinamento formale dell'idioma tedesco e la sua definitiva promozione a strumento letterario.⁷⁶ Come già è avvenuto di ricordare, mezzo d'elezione per tale scopo furono le versioni dalla letteratura in italiano, praticate con programmatica ampiezza e indefessa costanza; sicché fu quasi scontato che della *Fruchtbringende Gesellschaft* facesse appunto parte anche il primo traduttore di Tasso, quel Dietrich von dem Werder che già è capitato di incontrare a proposito delle versioni dal Petrarca. Inutile dire che non si trattò di una traduzione rigidamente fedele. Già l'ottava, che pure è rispettata nella struttura, si compone non più di endecasillabi ma di alessandrini, e ciò si deve sia alla già sperimentata fortuna del verso presso i letterati germanici contemporanei, sia alla particolare sua forma, con una forte cesura che risponde a taluni moduli sintattici del tedesco. Complessivamente, Werder opera in modo da incrementare la solennità dell'originale, quasi a rendere leggibile in filigrana – come è stato notato⁷⁷ – il retroterra della grande epica omerica e virgiliana. Messa dirimpetto la prima ottava del Werder con quella inglese del Carew si nota come, a fronte d'un analogo procedimento 'verso per verso', Werder distribuisca più liberamente complementi e verbi, sfruttando a questo scopo la forma bimembre dell'alessandrino per separare gli uni dagli altri secondo gli stereotipi dei versi classici:

Canto l'arme pietose e 'l capitano
 che 'l gran sepolcro liberò di Cristo.
 Molto egli oprò co 'l senno e con la mano,
 molto soffrì nel glorioso acquisto;
 e in van l'Inferno vi s'oppose, e in vano
 s'armò d'Asia e di Libia il popol misto.
 Il Ciel gli diè favore, e sotto i santi
 Segni ridusse i suoi compagni erranti.

gether with Fairfax's original poems, a cura di K.M. Lea e T.M. Gang, Oxford-New York 1981.

76. Si veda M. Bircher, *The Fruchtbringende Gesellschaft and Italy: Between admiration and imitation*, in *The Fairest Flower. The Emergence of Linguistic National Consciousness in Renaissance Europe*, Atti della International Confe-

rence of the Center for Medieval and Renaissance Studies, Los Angeles, 12-13 dicembre 1983, Firenze 1985, pp. 121-131.

77. B. Ceresa, *La prima traduzione tedesca della «Gerusalemme liberata» ad opera di Dietrich von dem Werder (1626)*, «Studi tassiani», XXIV (1974), pp. 47-70: saggio cui si rinvia per tutte le considerazioni riferite in questa sede.

I sing the godly armes, and that chieftaine,
 Who great sepulchre of our Lord did free,
 Much with his hande, much wrought he with his braine,
 Much in his glorious conquest suffred hee,
 And hell in vaine hit selfe opposed, in vaine
 The mixed troopes Asian and Libick flee
 To armes, for heaven him favour'd, and he drew
 To sacred ensignes his straid mates anew.

Von Wehr und Waffen ich und von dem Hauptmann sing,
 Der Christi werthes Grab gar ritterlich erstritte,
 Mit Hand und mit Verstand verrichtet er viel ding,
 In dem berühmten Sieg er mächtig viel erlitte,
 Die Hell, zu dempffen jhn, umbsonst sich unterfing,
 Die Heydenschafft umbsonst auff jhn zusammen ritte,
 Dann seine Helden er, durchs Himmels Gunst und Macht
 Bey alle Creutz Panier zusammen wider bracht.

Maggiore autonomia il Werder rivendica anche rispetto al dettaglio, omettendo, come si vede, la menzione degli alleati «d'Asia e di Libia» in funzione d'una più aulica genericità. Ma non conviene insistere su aspetti che condurrebbero troppo lontano: importa invece ricordare che il Werder era calvinista, e come la sua confessione ne aveva orientato la scelta fra le liriche petrarchesche (cfr. sopra), così in questo caso ne guidò la mano in tagli e rifacimenti oculati. Sistemática, pertanto, l'omissione delle invocazioni ai santi (compresa la Vergine), e non meno costante l'elisione dei più scoperti riferimenti alla mitologia pagana. La *Gerusalemme* approdava, sì, in Germania prima di tutto come testo di lingua, ma dinanzi alla sua morale, così contraddittoriamente in bilico fra rigore e sensualità – in breve così *italiana* – conveniva non abbassare del tutto la guardia.

La prosa

Se è capitato sin qui di battere le vie regie della traduzione, beneficiando della sicurezza d'un tracciato che, come quello poetico, sostanzialmente coincide con i più diffusi e autorizzati codici espressivi, per discorrere delle prose occorrerebbe viceversa aprire un sentiero in una selva avviluppata, dove la quantità stessa dei titoli è d'ostacolo al riconoscimento preciso delle dipendenze dagli originali. A far bene, toccherà dunque restare ai margini del bosco, senza nemmeno pretendere di aggirarlo completamente e dando piuttosto conto degli alberi più vicini o di quelli più in vista.

Non è frequente incontrare un Jean Martin, le cui versioni dall'italiano delineano un programma unitario, affatto intenzionale e facilmente riconducibile a un preciso clima storico e culturale. Se fra l'inizio del secolo e il 1553, anno della morte, Martin traduce un prosimetro come l'*Arcadia* sannazariana (1544), un dialogo filosofico quale gli *Asolani* del Bembo, la prosa romanzesca del Polifilo di Francesco Colonna, per rivolgersi infine a opere tecniche come l'*Architettura* del Serlio (1545 e 1547), è perché ha la convinzione del primato che le lettere italiane detengono ormai anche nell'ambito della prosa; e del canone prosastico, ai massimi livelli di esemplarità e nelle declinazioni più disparate, vuole dunque appropriarsi. Sensibilità certo spiccata questa del Martin, ma – ecco il punto – giustificabile per una biografia culturale difficilmente reperibile in altri traduttori: iniziando la sua carriera di segretario presso Massimiliano Sforza (prigioniero in Francia dal 1515 al 1530) e concludendola al servizio del cardinale di Lenoncourt, nonché praticando i circoli umanistici francesi più aperti all'Italia (ben noti i contatti con Jacques Peletier du Mans, Denis Sauvage, Théodore de Bèze: sono gli stessi ambienti dove vanno formandosi i poeti della *Pléiade*), il Martin si trova infatti in privilegiata equidistanza fra le lingue e le letterature di cui si occupa. Dove queste condizioni non si danno, o non si danno con altrettanta evidenza, le versioni dalla prosa italiana non fanno per così dire 'sistema', assecondando piuttosto stimoli occasionali e non necessariamente di natura letteraria.

Ottimo terreno di verifica al riguardo è offerto dal panorama germanico, dove il settore prosastico delinea una sorta di rimonta dello svantaggio che si è visto caratterizzare altri settori di traduzione. La quantità di titoli italiani in prosa che vengono voltati in tedesco durante il XVI secolo è davvero imponente, come può rivelare già una sommaria scorsa dell'ottimo repertorio dello Hausmann.⁷⁸ Ma da questo stesso strumento anche è facile evincere che, appunto, le scelte tengono meno conto del valore culturale delle opere che della loro immediata utilità. I tedeschi privilegiano insomma i testi di natura pratica, o comunque fruibili sul piano della concretezza, ed è pertanto inevitabile che gli orientamenti siano disparati e relativamente accidentali: estranei al condizionamento delle mode letterarie, i traduttori guardano prima di tutto a ciò che 'serve', senza disdegnare la pratica con prodotti editoriali di modesta qualità o, come li definirebbero i bibliofili, 'popolareggianti'; e la partita andrebbe mantenuta aperta con le opere di autori italiani che abbiano scritto in latino, le quali pure assumono un deciso rilievo nell'ambito delle traduzioni in tedesco, tanto più dopo la dimostrazione luterana (con la traduzione della Bibbia) di quanto fosse legittimo oltre che necessario aggiornare sull'idioma corrente i testi anti-

78. F.R. Hausmann, *Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen von den Anfängen bis 1730*, Tübingen 1992.

chi. A mantenersi entro la serie dei soli titoli volgari è comunque ovvio che sia la trattatistica a detenere la quota proporzionale più elevata, fra l'altro con significative anticipazioni rispetto a parallele versioni in altre lingue: col titolo *Die gemeine regeln von der Architectur* il quarto libro dell'*Architettura* del Serlio (edito a Venezia nel 1537 per i tipi di Francesco Marcolini) compare ad Anversa nel 1542, tre anni prima che il Martin metta mano alla sua versione francese. Meno aristocratici degli architettonici, ma di non minore fortuna, sono poi i cosiddetti 'libri di secreti', farmacopee vulgate e di sicuro smercio che si stampavano in formato ridotto e con mediocre (o minima) cura tipografica. Un *best seller* del genere, i *secreti* medicinali che il poligrafo viterbese Girolamo Ruscelli pubblica a più riprese a Venezia sotto lo pseudonimo di Donno Alessio Piemontese, si diffonde in terra germanica a partire dalla seconda e più ricca edizione, del 1557:⁷⁹ trascorsi infatti due anni, a Basilea vede la luce il *De secretis libri sex mira quadam rerum varietate referti, ex italico in latinum sermonem nunc primum translati*. Nella predilezione per il latino a scapito del tedesco andrà riconosciuto il peso della professione medica del traduttore, Johann Jakob Wecker, e a carico della stessa si dovrà mettere anche il disincanto con cui il Wecker denuncia l'improbabilità dei rimedi collezionati dal Ruscelli: sicché a preambolo capita di leggere che, all'origine della versione, è stato più il desiderio di mantenersi in esercizio nella lingua italiana che l'intento di divulgare un sapere in fondo alieno alla dignità dell'*ars* ippocratica. Il Wecker parla insomma da scienziato, e da scienziato in procinto di licenziare un trattato, *Medicae syntaxes*, di ben più alte ambizioni.⁸⁰ Pur con queste riserve, il successo arrise all'edizione basileense ben al di sopra delle aspettative dello stesso traduttore, convintosi infatti a fornire una seconda versione e questa volta nell'idioma natio; probabile che abbia giocato a favore la vicinanza del libriccino ruscelliano con i *Kunstbuechleinen*, manualetti di chimica spicciola e di medicina empirica di tradizione plurisecolare e che dagli anni Trenta del Cinquecento si stampavano a uso della borghesia mercantile delle città tedesche. La prima versione, quella latina, non fu tuttavia sostituita, divenendo anzi un riferimento quasi obbligato per le successive traduzioni in altre lingue⁸¹ (e giungendo a generare qualche equivo-

79. *De' secreti del reverendo Donno Alessio Piemontese...*, Venezia, Comin da Trino, 1557. La *princeps* è la veneziana di Sigismondo Bordogna, 1555.

80. *Medicae syntaxes, medicinam universam ordine pulcherrimo complectens*, Basilea, Episcopus, 1562. Si tratta di opera anatomica decisamente innovativa nel ricorso (forse ispirato dall'ambiente medico padovano) a diagrammi arboriformi per la maggiore efficacia didattica.

81. Nonostante la priorità cronologica della

traduzione francese (1557), con la successiva del 1563 anche in Francia si assume a fondamento la versione del Wecker: cfr. W. Eamon, *La Scienza e i segreti della natura. I "Libri di segreti" nella cultura medievale e moderna*, Genova 1999, p. 372. Anche in Inghilterra, dove l'operina si pubblica a partire dal 1558 (traduttore William Warde: cfr. Eamon, *La Scienza*, cit., p. 212 nota 17; una successiva versione si deve a Richard Androse, 1569) vige il criterio di confrontare il testo italiano con la traduzione latina e con quella francese.

co sulla paternità stessa dell'opera: che viene infatti attribuita direttamente al Wecker nella stampa di Rouen del 1608).⁸²

Risvolti pratici sono sottintesi anche alle relazioni di viaggio, tanto antiche che recenti; ancora una volta, la Germania brucia i tempi e assimila precocemente testi italiani. Forse del 1520 (e dunque contemporanea alla *editio princeps*) è *Die schiffung mitt dem Lanndt der Gulden Jnsel gefunden durch Hern Johan von Angliara Hawptman des Cristenlichen Königs von Hispania...* (Augsburg, Georg Nadler?), versione della navigazione al Nuovo Mondo intitolata *El viaggio: col paese de lisola de loro trovato per el signor giuan di angliara capitano del catholico re di spagnia cosa bellissima con tutto il viver & costumi*; nel 1534 si pubblica invece *Marx Paulen des Venedigers Erst Buch von den Morgenlendern*, con cui Michael Herr aggiorna la precedente versione (1472) del *Milione* di Marco Polo. Se si considera che la versione castigliana di Rodrigo de Santaella è del 1503,⁸³ e che la prima stampa in francese è del 1556,⁸⁴ i tedeschi detengono anche in questo caso il primato; anzi, nel passaggio in tipografia anticipano persino quella che sarà l'edizione vulgata del *Milione* in italiano, nel secondo volume (1573) delle *Navigazioni e viaggi* del Ramusio.⁸⁵ Il novero, che potrebbe estendersi per molte voci ancora, non ammette qui che la menzione di un solo altro fortunatissimo titolo odepico, la *Relazione del reame di Congo* allestita (su materiali forniti dal portoghese Duarte López) da Filippo Pigafetta nel 1591. Il primato della traduzione spetta di nuovo alle lingue germaniche, fiamminga (1596) ancor prima che tedesca (1597); l'inglese segue in terza posizione (1598), a pari merito con l'«universale» conversione latina.⁸⁶

Se si accetta la forzatura di far rientrare nella letteratura pragmatica anche opuscoli spirituali e trattatistica d'analogo argomento etico, un vero paradigma della circolazione europea è costituito dal trattatello *Della vera tranquillità dell'animo*, dell'irrequieto poligrafo Ortensio Lando. Impresso a Venezia nel 1544 sot-

82. *Les secrets et merveilles de nature*, Rouen, Theodore Reinsart, 1608.

83. Cfr. *El libro de Marco Polo anotado por Cristóbal Colón. El libro de Marco Polo, versión de Rodrigo de Santaella*, a cura di J. Gil, Madrid 1988.

84. *La description géographique des provinces & villes plus fameuses de l'Inde Orientale, meurs, loix, & coutumes des habitans d'icelles, mesme-ment de ce qui est souz la domination du grand Cham Empereur des Tartares. Par Marc Paule gentilhomme Venetien, Et nouvellement reduit en vulgaire François*, Paris, Estienne Groulleau, 1556.

85. Va notato che, diversamente dalla francese, tanto la traduzione tedesca che la spagnola

la dipendono dal ramo 'veneto' della tradizione poliana: cfr. Marco Polo, *Il "Milione" veneto. Ms. CM 211 della Biblioteca Civica di Padova*, a cura di A. Barbieri e A. Andreose, Venezia 1999: *Introduzione*, pp. 42-43.

86. Cfr. la nota al testo di G.R. Cardona all'edizione per sua cura di F. Pigafetta, *Relazione del reame di Congo*, Milano 1978, pp. 197-229: p. 217-218, con bibliografia. Si vedano inoltre G. Lucchetta, *Viaggiatori, geografi e racconti di viaggio dell'età barocca*, in *Storia della cultura veneta*, 4/II, *Il Seicento*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza 1984, pp. 201-250: pp. 203-215; D. Perocco, *Viaggiare e raccontare*, Alessandria 1997, p. 49 nota 27; Hausmann, *Bibliographie*, cit., n. 914 (per la traduzione tedesca).

to il falso nome di Isabella Sforza, il testo è ricettacolo di larvati (ma non troppo) principi riformati, imbarazzanti per chi traduce. Daenens, nell'acuta indagine in merito,⁸⁷ ha mostrato come la versione francese⁸⁸ e la seconda spagnola⁸⁹ manipolino l'opuscolo per costringerlo a parlare cattolicamente; per l'Inghilterra, invece, la situazione si fa più delicata e ambigua, perché la traduzione (opera di Anthony Mundy) matura in un ambiente protestante sì, ma non alieno da residui contatti con la Chiesa di Roma e, soprattutto, dissenziente dalla persecuzione anticattolica avviata dal potere costituito.⁹⁰ Proprio in Inghilterra, dove la riforma religiosa diviene rapidamente confessione di stato, capita del resto che chi resiste alla diffusione del protestantesimo guardi all'Italia per volgere nel proprio idioma testi informati alla più schietta ortodossia cattolica. La serie dei titoli è di per sé significativa: *A treatise of the holy sacrifice of the altar, called the masse*, di Thomas Butler, converte nel 1570 il trattato di Antonio Possevino in materia di eucarestia; del gesuita Luca Pinelli è l'originale delle *Breife meditations of the most holy sacrament and of preparation, for receiving the same*, del 1595; al titolo *The exercise of a Christian Life written in Italian by the Reverend Father Gaspar Loarte D. of Divinitie of the Societie of Iesu* corrisponde una traduzione di John Jewels del 1581, essenziale per conoscere il contributo dei Gesuiti nella diffusione di simili libelli (c. **ijr, *To Althose of the Reverend Societie of the name of Iesus*: «having from you received both the copie, the counsaile, and other commodities, to translate this woorthie Treatise into our English tongue») non meno che per apprezzare la consapevole ricerca di una lingua d'arrivo «plaine and not impure», secondo dettami che sembrano ripresi dal Wyatt traduttore di Petrarca. *The second part of the meditations of the passion, and resurrection of Christ our savior*, del 1599, dichiara di rifarsi alla versione italiana del «rev. Fa. Vincent Bruno of the Societie of Jesus» perché più ampia e più accurata dell'originale latino. Ovviamente la maggior parte di tale pubblicistica viene impressa non in Inghilterra ma in Francia, e successivamente diffusa alla macchia.

Abbandonando la materia confessionale ma non le forzature classificatorie, si provi a integrare nel novero dei testi 'pratici' il *Cortegiano* di Baldessar Castiglione (ma va a tara dell'indubbia temerarietà il fatto che esso venisse accolto, in Italia e all'estero, anzitutto come un manuale di comportamento). Naturalmente si trattava di precettistica destinata ai ranghi eminenti della società, ed è a questo circuito selezionato che appartengono le prime versioni, di poco seguen-

87. F. Daenens, *Le traduzioni della Vera tranquillità dell'animo (1544): l'irricoscibile Oratio Lando*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LVI (1994), pp. 665-694.

88. Stampata a Lione nel 1546: ivi, pp. 673-680.

89. La prima traduzione in castigliano, edita a

Valencia nel 1568, fu condotta dall'eremitano Nicolas Diaz; la seconda, impressa sempre a Valencia nel 1571, è una pesante rielaborazione anonima della precedente: ivi, pp. 680-681.

90. Non per caso l'approvazione per la stampa, richiesta nel 1602, non fu mai ottenuta: cfr. ivi, pp. 687-689.

ti alla *princeps* italiana del 1528. Francia e Spagna intervengono pressoché contemporaneamente, la prima con una traduzione limitata a parte del libro III, databile al 1533 e rimasta manoscritta (nell'attuale Bibliothèque Nationale de France, Fr. 2335), ancorché il *Preamble aux lecteurs* che la precede ne dimostri la destinazione ai torchi tipografici; la seconda, con l'edizione de *Los quatro libros del cortesano* che vede la luce a Barcellona, «por Pedro Montpezat» nel 1534. I nomi dei traduttori individuano tanto per l'uno che per l'altro dominio linguistico il raffinato ambiente dell'aristocrazia più blasonata, che dell'opera castiglianica era del resto lo spontaneo recapito anche Oltralpe. Mellin de Saint-Gelais, probabile traduttore ancorché non menzionato dal manoscritto, apparteneva infatti a quella classe di letterati che alla simpatia per l'Italia affiancavano le giuste entrate nella corte regia; per quanto riguarda Juan Boscán e Garcilaso de la Vega – versore l'uno, revisore e prefatore l'altro –, a quanto già detto sopra circa il loro ruolo di importatori del petrarchismo in Ispagna basterà qui aggiungere che appartenevano alla nobiltà e che, come il loro omologo francese, godevano delle più eminenti protezioni.

La completezza e l'organicità della versione castigliana, ma soprattutto la sensibilità intellettuale dei due responsabili, costituivano premesse vantaggiose per provarsi a dedurre qualche schema teorico sulla tecnica traduttoria. Le lettere a firma di Garcilaso e del Boscán che aprono l'edizione e le sue successive ristampe riflettono sulle affinità e sulle differenze delle lingue coinvolte, e sull'esigenza di convogliarle entro uno schema di equivalenze che le stabilizzi e le renda facilmente riconoscibili, limitando perciò automaticamente il margine d'errore. Il fatto di non tradurre da una lingua classica, ma da volgare in volgare appare evidentemente un'ulteriore complicazione, perché diversamente che per il greco o il latino manca una norma grammaticale rigida che guidi il traduttore e lo aiuti a selezionare la lingua d'arrivo o, in casi estremi, ne giustifichi la decisione di tradurre «palabra por palabra». La versione dall'italiano non può dunque che essere libera: ma non tanto libera da tradire le intenzioni dell'originale, che deve venire, prima di tutto, correttamente interpretato; né deve essere tanto radicalmente innovativa da apparire licenziosa. Osservazioni così pertinenti e raffinate comportano non meno acuti corollari terminologici. Se volgere dal volgare è cosa diversa che tradurre dal latino o dal greco, si dovrà dire che il tal testo non è stato *romancado*, cioè 'volgarizzato', bensì *traducido* («traducir este libro no es propriamente romanzalle, sino mudalle de una lengua vulgar en otra quizá tan buena»).⁹¹ Di qui l'ulteriore distinzione fra *romancistas*, che volgono meccanicamente

91. Il Boscán nella dedicatoria «A la Muy Magnífica Señora Doña Jerónima Palova de Almagávar». Si veda anche M. de las Nieves Muñiz Muñiz, *La ricezione dei classici italiani attraverso il paratesto delle traduzioni cinquecentesche spagnole (La penna e la spada ai tempi del-*

l'impero), in *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, Atti del convegno internazionale, Roma 15-17 novembre 2004-Bologna 18-19 novembre 2004, a cura di M. Santoro e M.G. Tavoni, Roma 2005, I, pp. 349-357: pp. 349-361.

mente e senza troppi problemi i testi classici, e coloro che prima di accingersi a tradurre, sia pure da una lingua usuale, si interrogano sui criteri da seguire e sulle questioni da risolvere. *Traducir* è termine che appiana il divario gerarchico fra gli idiomi e svincola automaticamente l'attività traduttoria da parametri di giudizio esterni ad essa: la dignità delle traduzioni non dipende cioè dal prestigio della lingua di partenza, ma dalla capacità del traduttore di darsi regole d'azione e, ovviamente, di osservarle, sbrogliando la matassa delle relazioni culturali implicate alle lingue in gioco.⁹² Appaiono conclusive le parole di Garcilaso:

siendo a mi parecer tan dificultosa cosa traducir bien un libro como hacelle nuevo, diose Boscán en esto tan buena maña que cada vez que me pongo a leer este su libro o (por mejor decis) vuestro, no me parece que le hay escrito en otra lengua ... Fue, demás desto, muy fiel tradutor, porque no se ató al rigor de la letra, como hacen algunos, sino a la verdad de las sentencias y por diferentes caminos puso en esta lengua toda la fuerza y el ornamento de la otra.⁹³

Sorte diversa toccò invece al *Cortegiano* nelle sue prime edizioni francesi. Le quattro stampe concentrate nel biennio 1537-1538⁹⁴ sono il chiaro indizio d'una richiesta pressante dell'opera castiglionea: richiesta che – informano le prefazioni – proveniva soprattutto dalla corte regale, ed era perciò opportuno soddisfare tempestivamente. La fretta, ancorché giustificata, influì sia sull'organizzazione del lavoro, che coinvolse più traduttori, sia sulla sua qualità, non proprio eccelsa nonostante la supervisione di letterati del calibro del Dolet.⁹⁵ Come per le versioni francesi del *Furioso*, anche in questo caso una ulteriore traduzione si incaricherà di rimettere le cose a posto; e anche in questo caso il responsabile sarà Gabriel Chappuys. Il suo testo fu stampato a Parigi da Nicolas Bonfons nel 1585 con il titolo di *Le parfait Courtisan du Comte Baltasar Castillonnois*, ed è appunto introdotto da una rivendicazione di eccellenza sulle precedenti edizioni. Altra importante novità consiste nella pubblicazione, su colonna affiancata, del testo italiano, «pour ceux qui veulent avoir l'intelligence de l'une d'icelles

92. Riflette ora sui risvolti linguistici della traduzione castigliana, compresi quelli che si confrontano con le posizioni del Castiglione teorico della lingua, G. Carman, *Defining Courtly Language: from Castiglione to Boscán*, «Annals of Scholarship», XVI (2004), pp. 25-36.

93. Garcilaso de la Vega «A la Muy Magnífica Señora Doña Jerónima Palova de Almogávar».

94. Due edizioni con lo stesso titolo di *Le Courtisan Nouvellement traduit de langue ytalique en francoys*, ma distinte per caratteri di

stampa, rispettivamente gotici e romani, videro la luce nell'officina di Vincent Sertenas nel 1537; lionese, del 1537 o dell'inizio del 1538, è la stampa di Denis de Harsy, *Le quatre livres du Courtisan du Conte Baltazar de Castillon. Reduyct de langue Ytalique en Françoisse*; lionese ancora, e del 1538, è quella di François Juste, *Le Courtisan de Messire Baltazar de Castillon Nouvellement reveu et corrige*. Si veda anche P. Burke, *The fortunes of the Courtier*, Cambridge 1995, pp. 63-64.

95. Per tutto ciò, cfr. G. Defaux, *De la traduction*, cit., pp. 530-548.

[langues]»: i tempi erano cambiati, e l'opera ormai notissima anche fuori d'Italia rinnovava le proprie attrattive facendosi sussidiario poliglotta.

Correlate da un intento perfezionistico sono anche le due traduzioni tedesche apparse durante il Cinquecento. *Der Hofman*, impresso nell'officina di Johann Mayer, a Dillingen, nel 1593, è il mezzo con cui Johann Engelbert Noyse von Campenhouten aspirava a rinfrescare, migliorandone la leggibilità presso un pubblico più vasto, la versione di Lorenz Kratzer, precedente di un trentennio (München, Adam Berg, 1565) e il cui principale difetto era probabilmente quello di basarsi, dichiaratamente, su una conoscenza non libresca dell'italiano.⁹⁶

Si sbaglierebbe tuttavia a ritenere che la versione del Campenhouten sia animata da un'istintiva sollecitudine letteraria, rimanendo il *Cortegiano*, per lui come il suo predecessore, fondamentalmente un trattato di comportamento. Oltre agli spagnoli, a dimostrarsi consapevole della ricchezza artistica della prosa castiglionea sembra essere il solo traduttore inglese, Thomas Hoby. La versione, pubblicata nel 1561,⁹⁷ è celebre, e giustamente: come Boscán e Garcilaso, Hoby assume infatti l'opera meno come trattato di buone maniere che come modello espressivo; e, come quelli, riesce a trasfondere l'essenza letteraria del testo nella propria lingua senza forzature eccessive, dimostrando in tal modo d'aver pienamente assimilato quello che è il precetto essenziale del Castiglione, ossia l'arte che dissimula se stessa. Hoby, che è fedele alla struttura dialogica dell'originale e ne esalta la propensione alla novellistica, nella lingua contempera il 'purismo' anglista di sir John Cheke con la tendenza eclettica sostenuta nelle pagine del *Cortegiano*, equilibrando così l'eliminazione dei più scoperti forestierismi con la conservazione dei termini d'origine alloglotta ma ormai pienamente stabilizzatisi nell'inglese⁹⁸.

Venendo ad altri ordini di questioni, va rimarcato il fatto che i testi pratici per loro stessa natura impiegano termini estremamente specialistici, al limite di una gergalità tecnica il cui corso difficilmente valica i confini professionali. Il riflesso problematico di questo stato di cose sulle versioni in altre lingue appare a questo punto ovvio, implicando cioè l'esigenza di una competenza settoriale che il traduttore di rado possiede con ampiezza sufficiente. Ne consegue, altrettanto scontatamente, il ricorso a compromessi e adattamenti. Per ridurre a un paio gli esempi possibili, si citano qui di seguito i casi della *Pirotechnia* di Vannoccio Biringuccio (1540) e della *Ragione di adoprare sicuramente l'arme* di Giacomo Grassi (1570).⁹⁹ Il trattato del senese Biringuccio, con la sua meticolosa esemplificazione

153

96. Per una rassegna delle traduzioni tedesche si veda Burke, *The fortunes* cit., pp. 64-65 e, nel presente volume, il contributo di E. Bonfatti.

97. *The Courtyer of Count Baldessar Castilio divided into foure bookes. Very necessary and profitable for yonge Gentilmen and Gentilwomen abi-*

ding in Court, Palaice, or Place, done into Englysh by Thomas Hoby, Imprinted at London by William Seres. Si veda inoltre Burke, *The fortunes*, cit., p. 64.

98. Burke, *The fortunes*, cit., p. 66.

99. *Ragione di adoprare sicuramente l'arme sì da offesa, come da difesa, Con un Trattato dell'in-*

delle tecniche di sfruttamento minerario, allestimento e impiego dei forni e di trattamento dei materiali metallici, costituiva un fondamento pressoché imprescindibile dell'arte fabbrile e fusoria, sicché non sorprende la sua tempestiva diffusione in altri paesi europei; dal canto suo, il manuale del Grassi rappresenta la scherma italiana al colmo della sua fioritura rinascimentale. Queste rispettive peculiarità implicano lessici specifici e, come tali, non di rado imbarazzanti per i traduttori: i quali mantengono, al caso, le forme originali e, eventualmente, azzardano glosse o minime parafrasi. Se dunque Biringuccio usa *vigentina* per indicare il territorio di Vicenza, anche il testo francese di Jacques Vincent (Paris, Fremy, 1572) legge «in vigentina» (c. 29^r), e se per la *Ragione* del Grassi i *passi* sono, come di norma nella scherma, l'arcillesema per i movimenti sul campo, ecco che nell'anonima traduzione inglese¹⁰⁰ si incontrano i *paces*, seguiti però subito, in funzione di glossa, dai più usuali (per un lettore di lingua inglese) *footsteps*.¹⁰¹

La prosa letteraria e l'assestamento del canone

Allorché Peletier du Mans stabilisce l'equivalenza fra 'traduzione' e 'rifacimento letterario' («la plus grande espede d'imitacion, c'est de traduire: car imiter n'est autre chose que vouloir faire ce que fet un autre»)¹⁰² Jean Martin ha già tradotto – come si diceva – l'*Arcadia*, il Polifilo e gli *Asolani*. Se la scelta ha la minima possibilità di assecondare il precetto del Peletier – con il quale fu peraltro in stretta amicizia –, il Martin intende allora 'rifare' in francese quelli che erano fra le opere più inconsuete e oltranzistiche della letteratura italiana recente: intende, come si anticipava, trasferire per intero e senza l'esclusione delle punte più avan-

152

ganno, & con un modo di essercitarsi da se stesso, per acquistar forza, giudicio, & prestezza, di Giacomo Di Grassi..., In Venetia, appresso Giordano Ziletti, & compagni, MDLXX.

100. *Giacomo Di Grassi True Art of Defense, plainly teaching by infallible demonstrations, apt Figures and perfect Rules the manner and form how a man without other Teacher or Master may handle all sorts of Weapons aswell offensive as defensive: With a Treatise of Deceit or Falsing; And with a way or Means by private Industry to obtain Strenght, Judgement, and Activity. First written in Italian by the Foresaid Author, and Englished by I.G., gentleman, Printed at London by I.I. ... at the Signe of the Hand and Starre, 1594.* Si veda anche L. Einstein, *Il Rinascimento italiano in Inghilterra*, Siracusa 1969 (ed. or. *The Italian Renaissance in England*, New York 1902), pp. 98-102.

101. Non sfugga tuttavia che, mentre il Vincent procede per ignoranza (immediatamente prima del passo in questione aveva anche pasticciato in *Schie* il nome della cittadina vicentina di Schio, confermando l'assenza di scrupoli per la toponomastica del Biringuccio), dietro ai *paces* della versione del Grassi sta la consapevolezza della mancanza, in inglese, d'una voce che come l'italiano *passo* si fosse evoluta da un significato generico a quello tecnico pertinente a una precisa disciplina; e se *footstep* vale *passo*, ma non ancora 'passo di scherma', il traduttore preferisce dunque recuperare il termine forestiero con la sua specializzazione semantica, adattandolo quanto basta al sistema linguistico d'arrivo.

102. J. Peletier du Mans, *L'art poëtique ... de-parti en deux livres*, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gauzeau, 1555, p. 30.

zate il complesso ordine di registri che ormai domina il panorama italiano. L'inestricabile nesso di versi e prosa dell'*Arcadia*, la lingua umanisticamente preziosa del Polifilo, l'ardua materia filosofica trattata nel volgare boccacciano degli *Asolani* costituiscono il *non plus ultra* verso cui è opportuno forzare anche il francese se lo si vuole condurre con rapidità verso un definitivo assetto letterario. Martin deve tuttavia osservare qualche compromesso, specie per ciò che riguarda le aspettative di un pubblico potenzialmente impreparato all'eccentricità dal canone tradizionale. Ciò chiarisce perché, nel complesso, egli non si dimostri mai un traduttore temerario, ma cerchi piuttosto di rendere appetibili anche i lati più indigesti degli originali, ora attenuandoli ora orientandoli a scopi lontani dalle intenzioni autoriali ma più confacenti al mutato orizzonte d'arrivo. Così il Polifilo perde la sua eccentricità linguistica (del resto improponibile nella versione) e vede promossa l'erudizione antiquaria a principale tema conduttore, divenendo una specie di trattato d'architettura classica *sub allegorica specie*.¹⁰³ Il limite strutturale e inevitabile dell'intera operazione del Martin risiede, del resto, proprio in quella lingua che si sforzava di imitare e di riprodurre in francese: una lingua (ma meglio sarebbe usare il plurale) artificiosa, priva di riscontri diffusi nell'uso quotidiano, e rispecchiante non un univoco orientamento quanto piuttosto idiosincrasie individuali, esperienze formali solitarie, prove isolate e perciò difficilmente comunicabili. Polifilo, *Asolani*, *Arcadia* corrispondono ad altrettanti idioletti cui è facile fornire, oggi, etichette precise (il volgare strutturato sull'eccentrico latino apuleiano del Polifilo, il fiorentino trecentesco del Boccaccio negli *Asolani*, l'eclettismo virato al toscano letterario del Sannazaro), ma per i quali sarebbe inutile cercare un denominatore comune: quel denominatore che, ribaltando l'ordine di causa ed effetto, Martin confonde con la fortuna di quelle opere, tentando di isolarlo come una cellula di lievito da mettere a coltura fra le lettere di Francia.

Pur con questo fraintendimento di fondo, l'esperienza del Martin risulta feconda in virtù della sua sistematicità e della capacità di affrontare la prosa letteraria italiana come un tutto organico, un insieme unitario in cui le pur marcate differenze individuali si armonizzano e si fondono nell'indubbio valore artistico complessivo: perciò – e qui sta l'intuizione del Martin – era fondamentale superare la sporadicità e avviare una campagna di traduzione che esaurisse il canone dei generi prosastici più cospicui. Non per caso, nell'applicazione al prosimetro del Sannazaro Martin si dimostra scrupoloso e fedele nella versione delle parti in prosa, mentre approfitta delle parti poetiche per concedersi qualche significativa libertà:¹⁰⁴ ed

103. Cfr. l'introduzione di G. Polizzi all'edizione per sua cura della versione del Martin, Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile. Traduction de l'Hypnerotomachia Poliphili par Jean Martin* (Paris, Kerver, 1546), Paris 1994, pp. XVII-XXI.

104. Della traduzione del Martin si ha una recente edizione, J. Sannazar, *L'Arcadie (1544)*, édition établie et présentée par J.C. Ternaux, Reims 2003 (Collection «Mémoire des Lettres» – Publications du Centre de recherche sur la transmission des modèles littéraires et esthétiques), all'introduzione

è atteggiamento, si osservi, decisamente difforme da quanto accade nella penisola iberica dove, in ragione del tradizionale ossequio verso la lirica italiana, a venire messa in castigliano l'*Arcadia* comporta nel 1547 due traduttori, Diego López de Ayala affidatario delle sole prose, e Diego de Salazar per le sole egloghe. Non che a quest'ultima traduzione manchi la consapevolezza del valore complessivamente poetico del capolavoro sannazariano, ché anzi la dedicatoria a Gonzalo Perez, con una finezza critica prossima ai moderni referti del Folena,¹⁰⁵ riconduce la sovrabbondanza di aggettivi propria della prosa arcadica al coerente intento del Sannazaro di conferirle aulicità ed eleganza retorica («Aunque algunos medio letradillos podrian achacar los muchos epithetos quel lleva, diziendo ser agenos de buena prosa: no considerando que toda esta obra tien nombre de poesia y fiction donde aquellos largamente se consienten: y que assi estava en la primera lengua; en que no descuydadamente la compuso su sabio author»);¹⁰⁶ le fa però difetto la capacità di mettere in pratica tale percezione, che è invece quanto caratterizza il lavoro del Martin.

Con questo pioniere i successivi traduttori francesi potranno dunque polemizzare, ma è dalla larghezza e dalla varietà del suo orizzonte – nonché dai suoi stessi errori – che essi ricavano spunti e indicazioni preziose. Se, in assenza del Polifilo martiniano, il genere romanzesco fosse penetrato in Francia tramite il *Peregrino* di Iacopo Caviceo tradotto da François Dassy nel 1527, probabilmente sarebbero sfuggite le essenziali novità della narrativa lunga italiana, tanta è l'irrisolutezza del Dassy sul modulo, diegetico o storiografico, da dare alla versione: è insomma possibile che, a queste condizioni e in grazia di una tradizione romanzesca mai venuta meno, la Francia avrebbe proceduto sulla stessa linea della Spagna, dove appunto il *Peregrino* veniva forzato negli schemi autoctoni dei 'romances' amorosi di Diego de San Pedro¹⁰⁷ (l'accostamento è meno provocatorio di quanto possa sembrare, poiché proprio il Dassy traduce anche la *Cárcel de amor* del San Pedro).¹⁰⁸ Viceversa, il biasimo riservato dal Gohory, curatore del-

della quale si rinvia per altre considerazioni sul contegno del traduttore. Cfr. anche C. Vecce, *L'Arcadie de Sannazar, selon Jean Martin*, in *Jean Martin. Un traducteur au temps de François I^{er} et de Henri II* (Cahiers V.L. Saulnier, 16), Paris 1999, pp. 161-176.

105. Cfr. G. Folena, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'Arcadia di J. Sannazaro*, Firenze 1952.

106. *Arcadia de Jacobo Sanazaro gentilbombre Napolitano traduzida nuevamente en nuestra Castellana lengua Hespañola, en prosa y metro, como ella estava en su primera lengua Toscana*, Toledo, Juan de Ayala, 1547, c. 3r.

107. La traduzione del Dassy e quella spa-

gnola di Hernando Diaz (edita a Siviglia attorno al 1515) sono studiate da C. Griffin, *Giacomo Caviceo's Libro del Peregrino: the Fate of an Italian Wanderer in Spain*, in *Book Production and Letters in the Western European Renaissance. Essays in Honour of Conon Faby*, a cura di A.L. Lepschy, J. Took e D.E. Rhodes, London 1986, pp. 132-146.

108. Cfr. S. Ferrari, *La traduzione francese del "Peregrino": echi della cultura ferrarese nella Francia del Cinquecento*, in *Alla corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, Atti del convegno internazionale di studi, Ferrara, 5-7 marzo 1992, a cura di M. Bertozzi, Ferrara 1994, pp. 345-353: p. 350. Va osservato, con il Ferrari (ivi, p. 348),

la riedizione parigina del Polifilo, nel 1554, a parecchie scelte formali del Martin è la conferma che la traduzione letteraria ha ormai raggiunto un suo statuto specifico, diverso e distinto dagli altri tipi di traduzione; ed è una consapevolezza metodologica che, senza il Martin, sarebbe forse maturata più lentamente.

Su queste basi e sui loro corollari metodologici si spiegano le numerose revisioni di precedenti traduzioni prosastiche che costellano il panorama francese dalla metà del secolo. Per il Polifilo, appena ricordato, le riserve del Gohory, se non proprio subito (varie sono infatti le riedizioni nel corso del secolo), trovano udienza nel ben noto Béroalde de Verville, che nel 1600 licenzia un nuovo testo più ricco di richiami ai termini latineggianti dell'originale; ma è soprattutto il testo principe delle prose italiane, il *Decameron*, a dare la temperatura della situazione.¹⁰⁹

Dedicando nel 1545 la propria versione delle cento novelle a Margherita di Navarra – rivolgendosi dunque ai vertici dell'aristocrazia nazionale – Antoine Le Maçon non esita a paragonare il Boccaccio a Cicerone e a Demostene, definendolo inoltre come «l'homme de toute l'Italie qui a paraventure le mieulx escript en sa langue que nul autre fait onques»; anzi, egli è stato superiore ai due retori classici perché «Ciceron, ne Demosthene n'avoient point mieulx, ne plus proprement et aysement parlé, l'ung en Latin et l'autre en Grec, que Bocace avoit fait en Tuscan». ¹¹⁰ È facile intuire da queste righe che la questione della naturalezza linguistica, spesso aperta dai francesi proprio in sede di traduzione dall'italiano (cfr. sopra quanto rilevato a proposito del *Furioso*), sia ormai in fase di soluzione. Che Boccaccio eccella sui principali prosatori latini e greci perché più fedele alle strutture 'naturali' della propria lingua è constatazione importante per i francesi, perché essi possono rifarsi al *Decameron* non solo come a un modello retorico ma come a un paradigma di discrezione linguistica: per dire altrimenti, se Boccaccio seppe elevare artisticamente la propria favella senza violentarne le strutture essenziali, anche un letterato di lingua diversa potrà sperare, imitandolo, in analogo risultato. Ma proprio per questo, cioè proprio in ragione di questa ulteriore consapevolezza, la precedente traduzione del *Premierfait*, mediata dal latino e fiscale nell'applicazione di moduli retorici pertinenti più a quella lingua che al volgare, non poteva più circolare impunemente. È appunto a es-

che la riedizione del 1528 è curata dal Martin, che introducendo postille marginali a commento dei principali riferimenti culturali del romanzo cerca di dare maggiore dignità alla traduzione del Dassy e di adeguarla ai propri parametri teorici.

109. Si veda l'introduzione di Polizzi all'edizione del Polifilo sopra citata (nota 103), p. XXXV, nota 59.

110. La dedicatoria che precede *Le Decameron de messire Jehan Bocace, florentin, nouvellement traduit d'italien en françois par maistre Anthoine Le Maçon, conseiller du Roy et tresorier de l'extraordinaire de ses guerres*, Parigi, Roffet, 1545, si cita dall'edizione data da L. Sozzi, *Per la fortuna del Boccaccio in Francia: i testi introduttivi alle edizioni e traduzioni cinquecentesche*, «Studi sul Boccaccio», VI (1971), pp. 11-80: p. 26.

sa che il Maçon si rivolge con intento polemico e proponendo la propria come la versione destinata a sostituirla definitivamente.¹¹¹ Importa dunque al Maçon, come importerà al Gohory, capire il funzionamento del testo e riprodurlo nel proprio sistema linguistico e culturale; tuttavia, proprio perché prevalente, l'interesse per la densa e complessa lingua boccacciana oscura non poco gli aspetti contenutistici, che si direbbero passare in subordine. Quanto il *Decameron* del Premierfait era un'opera che non poteva e non voleva prescindere dal messaggio trasmessovi dall'autore, e che anzi quel messaggio si incaricava di divulgare oltre i confini della lingua d'origine, tanto quello del Maçon è testo che programmaticamente sorvola sui temi delle novelle, e che essi temi considera anzi poco più che pretesti per l'esercizio retorico dell'autore prima, del traduttore poi. Benché «costituisse un riferimento obbligato, un necessario punto di confronto per chiunque volesse dare veste letteraria a episodi e vicende che vagamente ricordassero le avventure narrate dallo scrittore di Certaldo»,¹¹² il *Decameron* del Cinquecento europeo è un'opera violentata. Inutile ricordare come, nell'età in cui scrive, il Maçon sia sotto l'influenza del Bembo e della riduzione a repertorio grammaticale che era toccata al Boccaccio nelle *Prose della volgar lingua* del 1525; anche è inutile enfatizzare i vantaggi di questa indifferenza in un orizzonte che andava incupendosi moralisticamente per effetto della Controriforma, ma è bene però sottolineare che tale lettura quasi indifferente alla sostanza del testo è quella che ebbe maggior corso nell'Europa del XVI secolo. Sintomatico di uno scrupolo inferiore a quello riservato ad altre opere italiane più recenti è, ad esempio, l'atteggiamento che l'editoria iberica riserva, sempre, al capolavoro del Boccaccio. Mentre, come si è visto, l'*Arcadia* castigliana comportava un lavoro di gruppo e usciva fra il pubblico munita di lucide dichiarazioni metodologiche, il *Decameron* tradotto che viene impresso nel 1524 non aggiorna la precedente edizione del 1496, e di quella conserva il disordine delle novelle, la tendenza a interpolare nuovi elementi narrativi nonché la brutalizzazione della cornice, diminuita del *Proemio* generale, delle chiuse delle giornate e delle ballate a esse solidali.¹¹³ Il testo che più dovrebbe rappresentare il Certaldese circola dunque in Spagna sterilizzato degli elementi più rappresentativi dell'autore, quelli cui era demandata la morale complessiva dell'opera: ciò che importa, nuovamente, è l'eleganza dello stile, ma per il resto ci si accontenta di quella che è poco più d'una antologia di bei racconti per le ore d'ozio.

111. Per un sintetico raffronto delle due versioni, Premierfait e Maçon, si veda almeno G. Di Stefano, *Dal 'Decameron' di Giovanni Boccaccio*, cit., pp. 96, 98.

112. Cfr. L. Sozzi, *Boccaccio in Francia nel Cinquecento*, in *Il Boccaccio nella cultura Francese*, Atti del convegno di studi, Certaldo, 2-6 set-

tembre 1968, a cura di C. Pellegrini, Firenze 1971, pp. 211-356: p. 211.

113. Cfr. J. Blanco Jmènez, *L'eufemismo in una traduzione spagnola cinquecentesca del "Decameron"*, in *Il Boccaccio nelle culture nazionali*, a cura di F. Mazzoni, Firenze 1978, pp. 127-147.

Che accade, invece, quando una raccolta si impone non per la sua eleganza formale ma, al contrario, per pregi contenutistici? La risposta si può ritrovare seguendo per sommi capi le versioni di uno dei maggiori novellatori cinquecenteschi, Matteo Bandello. La lingua bandelliana batteva dichiaratamente sentieri 'cortigiani' poco adatti alle simpatie per il toscanismo classicheggiante, ovvero bembiano, manifestatesi con tempestività anche in Europa; d'altra parte, la larghezza del *corpus* bandelliano insieme con la fortuna toccata alle sue edizioni, dal 1550 in avanti, aveva di che richiamare l'attenzione, nel bene e nel male. L'accostamento, nella gamma tematica vastissima delle novelle bandelliane, di esempi di alta moralità e storie affatto scabrose non poteva, infatti, che suscitare contraddittori sentimenti di attrazione e ripulsa: ciò che, in aggiunta alla ricordata questione linguistica, fece sì che la ricezione europea del Bandello fosse tutt'altro che passiva. L'antologizzazione, ovviamente sulla base degli argomenti di maggiore valenza morale, fu tecnica intuitiva e non sorprende perciò di trovarla esplicita fin dal titolo nella versione francese di Pierre Boaistuau e nella prosecuzione di François de Belleforest, *XVIII Histoire tragiques extraites des oeuvres italiennes de Bandel*.¹¹⁴ Il testo viene dunque riletto in chiave etica, dando inoltre risalto a una dimensione, quella tragica, che al sublime contenutistico correlava, a norma di retorica, il decoro formale. Ma il discorso è ribaltabile, e proprio al *decus* stilistico i traduttori pretendono di essersi ispirati per impostare la propria selezione, costretti a ciò dalla cattiva lingua bandelliana.¹¹⁵ Il cerchio si chiude, con sostanziale deresponsabilizzazione dei traduttori: non questi avrebbero scelto gli argomenti, ma gli argomenti si sarebbero imposti da sé dopo l'indispensabile ottemperanza all'estetica letteraria corrente.

La traduzione francese fu quella che dischiuse gli accessi anche agli altri paesi europei, posto che pressoché tutte le versioni in altra lingua dalla francese dipesero: non solo l'inglese (*Certain Tragical discours of Bandello, translated into english by Geffraie Fenton*)¹¹⁶ sospettabile di una scelta opportunistica dell'idioma

114. Paris, Benoit Prevost, 1559: il Belleforest subentrò al defunto Boaistuau, ampliandone la traduzione e curando l'edizione definitiva. Vasta la bibliografia relativa alle rispettive responsabilità dei due traduttori: si vedano almeno M. Simonin, *François de Belleforest traducteur de Bandel dans le premier volume des "bistoires tragiques"*, in *Matteo Bandello novelliere europeo*, Atti del convegno internazionale di studi, Tortona, 7-9 novembre 1980, a cura di U. Rozzo, Tortona 1982, pp. 455-471; R.E. Stoye, *How to account for Belleforest's Command of Italian?*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XLIX (1987), pp. 383-388.

115. Osserva Boaistuau: «sa phrase [del Bandello] m'a semblé tant rude, ses termes impropres, ses propos tant mal liez, et ses sentences tant maigres, que i'ay eu plus cher la refondre tout de neuf, et la remettre en nouvelle forme, que me rendre si superstitieux imitateur, n'ayant seulement prins de luy, que le suiet de l'histoire» (cit. nell'introduzione di D. Perocco all'edizione per sua cura di M. Bandello, *Giulietta e Romeo*, Venezia 1993, p. 10).

116. London 1567. Precedette, nel 1562 (London, Tottill), l'isolata versione di Arthur Brooke della novella di Romeo e Giulietta: cfr. D. Riposio, *Il Bandello e la sua fortuna in-*

più noto, ma anche la spagnola (*Historias tragicas exemplares, sacadas de las obras del Bandello Veronés*);¹¹⁷ e per quest'ultima la sudditanza non sarà dovuta all'economia dello sforzo (per uno spagnolo sarebbe stato anzi più semplice dall'italiano), ma implicherà piuttosto il definitivo assestamento del modello antologico inaugurato in Francia. Per passare la frontiera d'una cultura europea ormai lontana dallo sperimentalismo e dalla spregiudicatezza del filone cortigiano, Bandello lasciava alla dogana buona parte del suo carico.

Conclusioni

L'adattamento dei testi a coordinate diverse dalle originarie, particolarmente visibile nella novellistica per le possibilità di selezione e ricombinazione intrinseche al genere, in realtà coinvolge anche altri settori del panorama letterario italiano e, si direbbe, specialmente quelli di più recente canonizzazione. Le raccolte epistolografiche, genere tipicamente 'nuovo', valicano le Alpi sull'impulso del successo editoriale conosciuto in Italia; ma nel paese d'approdo può capitare che al principale motivo dell'interesse suscitato in patria ne sottentri un altro, e che invece di esemplari di stile (il Bembo fra i primi aveva divulgato a stampa – con opportuni adattamenti – la letteratissima prosa toscana del suo privato carteggio) le lettere si traducano per fornire un più prosaico modello di genere cancelleresco. Così, nelle *Lettres missives* di Étienne du Tronchet l'autore – cioè il traduttore dalle più rinomate sillogi epistolografiche italiane – dopo aver reso tributo alla lingua italiana per la quale «la langue françoise commence à mitiguer sa ancienne dureté»,¹¹⁸ indirizza la propria fatica al ceto dei segretari (cui egli stesso appartiene) perché ne faccia tesoro nel quotidiano esercizio della professione e si riabiliti concretamente nella stima generale.¹¹⁹

Il discorso potrebbe estendersi ad altri generi ancora, e prendere in considerazione le *Harangues militaires* del Belleforest, che ispirandosi a una raccolta di volgarizzamenti di orazioni classiche (le *Orationi militari* del domenicano fiorentino Remigio Nannini) tradiscono la vocazione puramente erudita dell'originale per proporsi, a tutti gli effetti, quale manuale di precettistica politica;¹²⁰ ma più

glese: dalle novelle "out of Bandell" al palcoscenico scespiriano, in *Matteo Bandello novelliere europeo*, cit., pp. 559-582: pp. 563 sgg.

117. Salamanca 1589.

118. Si cita dall'edizione del 1591, *Lettres missives et familiares d'Estienne Du Tronchet, Secrétaire de la Royne, mere du Roy ... Reveües, corrigées & augmentées de plusieurs lettres amoureuses, tirées tant de l'Italien du Bemb, que de plusieurs autres Auteurs*, Lion, Heritiers de

François Didier, c. A4r.

119. «I'ay encores à te dire qu'il seroit bien necessaire de reformer l'abus que iusques icy eu cours en ce Royaume de ce pauvre tiltre de Secrétaire, avilité, profané et degeneré de la divinité de la plume»: ivi, c. A5r.

120. Cfr. N. Hester, *Scholarly Borrowing: The Case of Remigio Nannini's Orationi militari and François de Belleforest's Harangues militaires*, «Modern Philology», CI (2003), pp. 235-258.

importa rilevare come, dall'assieme di tali forzature, risulti leggibile una variazione della sensibilità verso la civiltà italiana, letteraria e non solo.

Che Tronchet e il testé citato Belleforest siano segretari, così come buona parte dei più apprezzati versori francesi dall'italiano (Gabriel Chappuys, Nicolas Colin, Jacques Berson, Guy Le Fèvre de la Boderie, il Vigenère) stimola a considerare come, dalla seconda metà del Cinquecento, la traduzione acquisisca una nuova e diversa connotazione, passando con relativa rapidità dall'imitazione ossequiosa di quello che era, come si ricordava, il solo volgare dotato di statuto letterario, alla messa in pratica dei benefici toccati al francese in virtù, per l'appunto, del tirocinio imitativo. Da professionista delle lettere, il segretario è infatti interessato alla funzionalità dei propri strumenti più che al reperimento di essi: prima di mettersi in traccia di mezzi non indispensabili, adopera insomma ciò che gli è a portata di mano. In rapporto alla lingua italiana, questo significa che il patrimonio culturale a essa associato è stato assimilato pressoché interamente, fissandosi al patrimonio genetico dell'idioma ospite. Si tratta del risultato della intensa campagna versoria che, s'è visto, interessò la Francia fin dalle date più alte; ma è anche risultato che impone un decisivo giro di boa, perché ridottasi l'utilità delle traduzioni come veicolo d'assorbimento d'una civiltà straniera, esse traduzioni devono rivolgersi ora ad altro scopo: devono anzi farsi scopo, in sé e per sé, mettendo in atto le potenzialità espressive e formali, in una parola letterarie, che il francese ha desunto dall'italiano ma ha ormai fatto proprie.

Di qui innanzi e sempre più spesso la traduzione si converte in gara fra gli idiomi e fra le rispettive tenute stilistiche, in un quadro sintomatologico ravvisabile con facilità dai frontespizi a stampa. Il termine *traduction* tende a scomparire e a venire sostituito da *imitation*, soprattutto quando il confronto avviene con le opere italiane più segnalate. Nel 1587 le fortunatissime *Lagrima di san Pietro* del Tansillo passano nel francese di Malherbe come *Le larmes de Saint Pierre imitées* – appunto – *du Tansille*,¹²¹ e se la qualità letteraria del traduttore-imitatore lascia da sola presagire i termini della manomissione toccata all'originale, l'esito dell'intervento, con l'accentuazione sistematica dei 'barocchismi' tansilliani, conferma che si è dinanzi al tentativo di strappare la palma dell'oltranza stilistica all'italiano per assegnarla al francese. Infine – e si è già oltre la fine del secolo, nel 1604 –, con il *Dialogue de Minerve et Iunon* e con *Les rencontres des Muses de France et d'Italie* Philippe Desportes si permette di omettere qualsiasi cenno alla natura di traduzioni che pure competerebbe alle due opere, rispettivamente in debito verso un poemetto del Guarini e vari mazzetti di celeberrimi rimatori italiani: a corroborarlo nella scelta del silenzio, le drastiche metamorfosi impresse agli originali e – soprattutto per il secondo, dove le liriche del Sannazaro, del Tebaldeo, di Bernardo Tasso, del Gesualdo sono comunque stampate in origina-

121. Paris, Breyel, 1591.

le dirimpetto ai testi francesi – la volontà di far passare le poesie francesi come proliferazioni spontanee su soggetti analoghi a quelli cantati in italiano (*rencontre* come *convergenza*), a riprova inconfutabile della totale autonomia espressiva raggiunta dalla lingua delle Gallie.

Se si eccettuano i paesi tedeschi, dove dal 1617 il gusto letterario italianizzante si formalizza nell'ormai più volte ricordata *Fruchtbringende Gesellschaft* (ma che occorresse un atto d'imperio, come fu la fondazione da parte del reggente dell'Anhalt, principe Ludovico, dice molto sui limiti dell'istituzione; come anche dice molto il modello ispiratore, quell'Accademia della Crusca che nemmeno in Italia godeva di incondizionati favori), l'attenuazione della riconoscenza verso l'italiano come lingua di cultura non appartiene soltanto alla Francia, ma si percepisce in quasi ognuno dei paesi europei che più cospicuamente avevano attinto alla tradizione peninsulare. Quanto Cervantes fa dire a Don Quijote nella stamperia di Barcellona (II, 62: «el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se veen con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero que no sea loable este ejercicio del traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen»), basterebbe a esprimere, nella distinzione fra traduzioni facili e traduzioni complesse, l'insofferenza che la letteratura spagnola avverte, ai primi del Seicento, per modelli diversi dai classici latini e greci: la versione di questi soli comporta un effettivo sforzo intellettuale e rivendica un significato culturale preciso, mentre tradurre dall'italiano pare cosa scontata e di poco momento. Allo stesso modo l'Inghilterra elisabettiana potenzia le riserve morali sull'Italia che già serpeggiavano nel corso del secolo, e ne approfitta per caldeggiare il ripudio complessivo della moda italianizzante, aspetti letterari compresi. Non è, in alcun caso, fraudolento oblio dei debiti contratti, quanto invece naturale aspirazione all'autonomia dopo un altrettanto naturale tirocinio sotto l'ala della cultura italiana; come figli che, cresciuti, escono dalla casa paterna e si appropriano responsabilmente della propria esistenza, le letterature nazionali chiudono per così dire la porta alle spalle e si mettono sulle strade che portano a Góngora e a Cervantes, a Shakespeare e a Milton, a Racine e a Molière.