

PREMIO CITTÀ DI MONSELICE  
PER UNA  
TRADUZIONE LETTERARIA

---

RELAZIONE DELLA GIURIA E CRONACA DEL PREMIO

★  
ATTI DEL QUINTO CONVEGNO SUI PROBLEMI  
DELLA TRADUZIONE LETTERARIA

LE PRIME TRADUZIONI DELL'ARIOSTO

---

6

A CURA DELL'AMMINISTRAZIONE COMUNALE  
MONSELICE 1977

COMITATO D'ONORE

FRANCO M. MALFATTI, *Ministro della Pubblica Istruzione*

VITTORIO CINI

DIEGO VALERI

FERNANDO DE MARZI, *Senatore*

EMILIO PEGORARO, *Senatore*

FRANCO Busetto, *Deputato*

CARLO FRACANZANI, *Deputato*

LUIGI GIRARDIN, *Deputato*

LUIGI GUI, *Senatore*

LIA MIOTTI CARLI, *Deputato*

MARCELLO OLIVI, *Deputato*

FERDINANDO STORCHI, *Deputato*

GUSTAVO GIGLI, *Prefetto di Padova*

OTTAVIANO CORBI, *Provveditore agli Studi di Padova*

LUCIANO MERIGLIANO, *Rettore dell'Università di Padova*

NELLO BEGHIN, *Assessore per l'Istruzione della Regione Veneta*

GIORGIO DAL PIAN, *Presidente dell'Amministrazione Provinciale di Padova*

GIUSEPPE GREGGIO, *Consigliere Regionale*

MARIO BALBO, *Consigliere Provinciale*

ALDO BUSINARO, *Consigliere Provinciale*

G. PIETRO DALLA BARBA, *Consigliere Provinciale*

ERNESTO GRILLO, *Presidente dell'Ente Provinciale del Turismo*

VITTORE BRANCA, *Vice Presidente della Fondazione «G. Cini»*

ODDONE LONGO, *Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova*

AUGUSTO ROSTAGNI, *Presidente dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*

ENRICO OPOCHER, *Presidente dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti*

LUIGI CIBIN, *Presidente della Cassa Rurale ed Artigiana di S. Elena*

EZIO RIONDATO, *Presidente della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo*

ERVINO POCAR, *Presidente onorario dell'A.I.T.I.*

GIUSEPPE TREVISAN, *Sindaco di Monselice*

GIACOMO INVIDIATO, *Pretore di Monselice*

PAOLO MINGARDO, *Assessore per l'Istruzione Pubblica di Monselice*

DON MARTINO GOMIERO, *Arciprete di Monselice*

## IL BANDO E LA GIURIA

L'Amministrazione Comunale di Monselice bandisce per il 1976 il Premio « Città di Monselice » (VI edizione) indivisibile di Lire 1.000.000 destinato a una traduzione letteraria in versi o in prosa, da lingue antiche e moderne, pubblicata nel biennio 1974-75.

Il Premio « Leone Traverso » di L. 500.000, istituito dalla Cassa Rurale ed Artigiana di S. Elena (Padova), in memoria di Leone Traverso, sarà destinato a un giovane traduttore italiano per la sua opera prima, apparsa nel biennio 1974-75.

L'Amministrazione Comunale istituisce inoltre quest'anno un « Premio Internazionale » destinando la somma di L. 1.000.000, messa a disposizione dalla Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, a premiare una traduzione straniera dell'Orlando Furioso dell'Ariosto, apparsa nell'ultimo decennio, quale riconoscimento dell'attività internazionale di studi e di diffusione del poema promossa anche dal recente quinto centenario della nascita (1974).

La Giuria è composta da CESARE CASES, ELIO CHINOL, CARLO DELLA CORTE, IGINIO DE LUCA, EMILIANA FABBRI (Segretaria), GIANFRANCO FOLENA (Presidente), MARIO LUZI, FILIPPO MARIA PONTANI.

Tutte le opere concorrenti dovranno pervenire in almeno tre copie (possibilmente cinque) alla Segreteria del Premio presso il Municipio di Monselice (Padova), entro il 30 aprile 1976.

Monselice, febbraio 1976

- AUGUSTO DONAUDY: Céleste Albaret, *Il Signor Proust*  
Milano, Rizzoli, 1974
- BRUNO FONZI: Nell Kimball, *Memorie di una maîtresse americana*  
Milano, Adelphi, 1975
- GIOVANNI GIUDICI: Alexander Puškin, *Eugenij Onegin*  
Milano, Garzanti, 1975
- MARIO GORINI: AA.VV., *Poesie scelte*  
Padova, Panda, 1975
- DIANA GRANGE FIORI: Maurice Scève, *Délie*  
Torino, Einaudi, 1975
- GIUSEPPE GUGLIELMI: Louis-Ferdinand Celine, *Nord*  
Torino, Einaudi, 1975
- MARGHERITA GUIDACCI - VELLO SALO: AA.VV., *Poeti estoni*  
Roma, Abete, 1975
- MARGHERITA GUIDACCI: Cristopher Smart, *Inno a David e altre poesie*  
Torino, Einaudi, 1975
- MLADEN MACHIEDO: Nikola Sop, *In cima alla sfera*  
Roma, Abete, 1975
- CARLA MAINA BELO: Charles Harold Dodd, *Il fondatore del Cristianesimo*  
Torino, Elle Di Ci, 1975
- PAOLO MARINOTTI: Stephane Mallarmé, *Un tratto ai dadi mai abolirà la sorte*  
Samedan (Svizzera), Munt Press, 1974
- GABRIELLA MICCIOLI: Antonio de Ferrariis Galateo, *La Japigia*  
Lecce, Messapica, 1975
- ADRIANA MOTTI: Gerald Durrel, *La mia famiglia e altri animali*  
Milano, Adelphi, 1974
- ADRIANA MOTTI: W. H. Hudson, *Un mondo lontano*  
Milano, Adelphi, 1974
- GIULIA NICCOLAI - ADRIANO SPATOLA: Prosper Mérimée, *La notte di San Bartolomeo*  
Milano, Emme, 1975
- GIACOMO OREGLIA: Harry Martison, *Le erbe nella Thule*  
Torino, Einaudi, 1975

- GIORGIO ORELLI: Wolfgang Goethe, *Poesie*  
Milano, Mondadori, 1974
- PIERFRANCESCO PAOLINI: Richard Adams, *Le colline dei conigli*  
Milano, Rizzoli, 1975
- FRANCESCO PAVONE: I « carmi diabolici » di Manuel Files  
1975
- ABRAMO ALBERTO PIATTELLI: *Tarqum shir ha-shrim*  
Roma, Barulli, 1975
- MARIO RAMOUS: Catullo, *Le poesie*  
Milano, Garzanti, 1975
- RENZO ROCCA: *La canzone di Orlando*  
Milano, Bietti, 1975
- MARINELLA ROCCA LONGO: AA.VV., *Maori e Pakeha: due culture nella narrativa neozelandese*  
Bologna, Patron, 1975
- ALESSANDRA ROSS: Von Brentano, *Il prode Gaspare e la bella Annetta*  
Milano, Emme, 1976
- GIULIA SEGRE GIORGI: Jorge Amado, *Teresa Battista stanca di guerra*  
Torino, Einaudi, 1975
- VITTORIO SERENI: René Char, *Ritorno sopra monte*  
Milano, Mondadori, 1975
- FRANCESCO TENTORI MONTALTO: Eliseo Diego, *L'oscuro splendore*  
Milano, Accademia, 1974
- FRANCESCO TENTORI MONTALTO: Juan Ramón Jiménez, *Eternità, pietra e cielo*  
Milano, Accademia, 1974
- LAURA TERRENI: Joseph Roth, *La cripta dei cappuccini*  
Milano, Adelphi, 1974
- J. RODOLF WILCOCK - BACCHI
- LIVIO WILCOCK: Jorge Luís Borges, *L'oro delle tigri*  
Milano, Rizzoli, 1974
- FRANCESCO ZAMBON: *Il fisiologo*  
Milano, Adelphi, 1975
- ETTORE ZELIOLI: Pierre Jean Jouve, *Il mondo deserto*  
Milano, Franco Maria Ricci, 1974

*Elenco delle opere concorrenti al*  
PREMIO « CITTÀ DI MONSELICE »  
PER UNA TRADUZIONE LETTERARIA  
*VI Edizione 1976*

- ALESSANDRA BARBANTI TIZZI: Wilhelm Busch, *Il sogno di Eduard*  
Bologna, Patron, 1975
- GIOVANNI BOGLIOLO: Albert Camus, *Le voci del quartiere povero*  
Milano, Rizzoli, 1974
- GIAN PIERO BONA: Mozart-Schikaneder, *Il flauto magico*  
Milano, Rizzoli, 1975
- MARIO BONFANTINI: Charles Baudelaire, *I fiori del male*  
Milano, Mursia, 1974
- FLORIANA BOSSI: James Purdy, *Sono Elijah Trush*  
Torino, Einaudi, 1974
- GIORGIO CAPRONI: Jean Genet, *4 Romanzi*  
Milano, Il Saggiatore, 1975
- CARLO CARENA: Plauto, *Le commedie*  
Torino, Einaudi, 1975
- CARLO VITTORIO CATTANEO: Eugenio de Andrade, *Ostinato rigore*  
Roma, Abete, 1975
- CARLO VITTORIO CATTANEO: AA. VV., *La nuova poesia portoghese*  
Roma, Abete, 1975
- CARLO VITTORIO CATTANEO: Jorge de Sena, *Esorcismi*  
Milano, Accademia, 1974
- ENRICO CICOGNA: Gabriel Garcia Marques, *L'autunno del patriarca*  
Milano, Feltrinelli, 1975
- GIORGIO CUSATELLI: Wolfgang Goethe, *Le affinità elettive*  
Milano, Garzanti, 1975
- LUCIO D'ARCANGELO: Francisco de Quevedo, *Il furfante*  
Milano, Rusconi, 1975
- VALENTINO DE CARLO: Anthony Burgess, *Il seme inquieto*  
Milano, De Carlo, 1974
- GIORGIO DOLFINI: Snorri Sturluson, *Edda*  
Milano, Adelphi, 1974

giore Città di Monselice istituito dalla municipalità e il premio « Leone Traverso » per un'opera prima nel campo della traduzione, messo a disposizione dalla Cassa Rurale e Artigiana di S. Elena, abbiamo potuto destinare un premio internazionale alla traduzione straniera di un nostro classico; e pensando alla recente ricorrenza del quinto centenario della nascita dell'Ariosto, che ha sollecitato anche l'attività dei traduttori, abbiamo pensato di destinarlo a una traduzione dell'*Orlando Furioso*, che già ha recato per secoli in varie lingue a tutta l'Europa l'onda della sua rinfrescante e profonda fantasia e umanità, come ha mostrato stamani attraverso alcuni episodi significativi la nostra tavola rotonda, nella lettura e anche nella recitazione e sulle scene (basti pensare al forse maggiore successo teatrale-popolare degli ultimi anni, il grande spettacolo di Ronconi). I risultati di questa scelta ci pare che non siano stati inferiori all'aspettativa.

La Giuria del Premio, composta da Cesare Cases, Elio Chinol, Carlo della Corte, Iginio De Luca, Mario Luzi, Filippo Pontani, da Emiliana Fabbri, segretaria, e da chi vi parla, si è riunita per un primo esame delle opere concorrenti ai diversi premi il giorno 30 maggio. Preso atto con soddisfazione del crescente successo di partecipazione per il numero e il livello delle opere presentate che assommano quest'anno a 47 per le traduzioni italiane, mentre 4 sono le traduzioni straniere dell'*Orlando Furioso* concorrenti al premio internazionale, la giuria ha proceduto anzitutto a delimitare il quadro delle « opere prime », che sono risultate 6 su 47, concorrenti al premio « Leone Traverso ». Dopo la ripartizione delle competenze fra i diversi membri per un maturo esame delle opere concorrenti è stata compiuta una prima selezione orientativa.

Nella successiva seduta del 19 giugno la giuria ha preso anzitutto in esame le opere concorrenti al Premio Città di Monselice. Dopo ampio esame comparativo si è svolta una prima votazione che ha designato una prima rosa di finalisti comprendente i seguenti nomi:

FLORIANA BOSSI per la traduzione dall'inglese di James Purdy, *Sono Elijah Trush*, ed. Einaudi 1974.

CARLO CARENA per la traduzione delle *Commedie* di Plauto, ed. Einaudi 1975.

GIOVANNI GIUDICI per la traduzione dal russo dell'*Evgenij Onegin* di Aleksandr Puškin, ed. Garzanti 1975.

DIANA GRANGE FIORI per la traduzione dal francese di *Délie* di Maurice Scève, ed. Einaudi 1975.

MARGHERITA GUIDACCI per la traduzione dall'inglese di *Inno a David e altre poesie* di Christopher Smart, ed. Einaudi 1975.

ADRIANA MOTTI per la traduzione dall'inglese di *Un mondo lontano* di W. H. Hudson, ed. Adelphi 1974, e di *La mia famiglia e altri animali* di Gerald Durrell, ed. Adelphi 1975.

GIACOMO OREGLIA per la traduzione dallo svedese di *Le erbe nella Thule* di Harry Martinson, ed. Einaudi 1975.

MARIO RAMOUS per la traduzione delle *Poesie di Catullo*, ed. Garzanti 1975.

GIULIANA SEGRE GIORGI per la traduzione di *Teresa Batista stanca di guerra* di Jorge Amado, ed. Einaudi 1975.

VITTORIO SERENI per la traduzione di *Ritorno sopra monte* di René Char, ed. Mondadori 1975.

FRANCESCO TENTORI MONTALTO per la traduzione di *Oscura splendore* di Eliseo Diego, ed. Accademia 1974, e di *Eternità, pietra e cielo* di Juan Ramón Jiménez, ed. Accademia 1974.

Inoltre la giuria ho espresso il suo rimpianto per la scomparsa recente di due traduttori benemeriti, ENRICO CICOGNA, qui presente con la traduzione dell'*Autunno del Patriarca* di Gabriel Garcia Marquez, ed. Feltrinelli 1975, e BRUNO FONZI che aveva presentato la sua traduzione di Nell Kimball, *Memorie di una maîtresse americana*, Adelphi 1975.

Successivamente una votazione di tutti i membri della Giuria intorno ai nomi segnalati ha designato una rosa più ristretta di quattro nomi e in questa il vincitore. Ecco le motivazioni per gli ultimi selezionati e infine la relazione sul vincitore.

MARGHERITA GUIDACCI per la traduzione dall'inglese del '700 nell'*Inno a David e altre poesie* di Christopher Smart, Torino, Einaudi, 1975: delicata e profonda interprete di poesia religiosa congeniale alla propria esperienza poetica, la Guidacci ha saputo rendere con grande efficacia la potenza visionaria e il lucido delirio del mistico inglese nel *Song to David* fra le ossessioni cabalistiche e il continuo germinare di immagini vitali, offrendo insieme una suggestiva scelta del *Jubilate agno* perfettamente intonata nella traduzione, nella mescolanza di sublimità poetica e di espressività quotidiana, come nel memorabile frammento sul gatto Geoffrey giudicato davanti a Dio.

GIACOMO OREGLIA per la traduzione dallo svedese delle *Erbe nella Thule* di Harry Martinson, Torino, Einaudi, 1975: benemerito mediatore di tutta la migliore moderna poesia svedese per il pubblico

*Opere concorrenti al*

PREMIO INTERNAZIONALE  
PER UNA TRADUZIONE DELL'«ORLANDO FURIOSO»

RICHARD HODGENS: Ariosto, *Orlando Furioso*  
New York, Ballantine Books, 1973

JAROSLAV POKORNI: Ariosto, *Orlando Furioso*  
Praga, Odeon, 1970

BARBARA REYNOLDS: Ariosto, *Orlando Furioso*  
London, Penguins Books, 1975

GUIDO WALDMAN: Ariosto, *Orlando Furioso*  
Oxford University Press 1974

RELAZIONE

Nel presentare per il VI anno consecutivo in questo quadro antico e familiare del Duomo Vecchio le conclusioni della Giuria del Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria (ma le traduzioni premiate sono quest'anno tre) che corona questo prolungato Maggio Monselicense, ci pare anzitutto doveroso esprimere la nostra riconoscenza alla nuova municipalità, uscita dalle elezioni del 15 giugno 1975 e presieduta dal Sindaco Giuseppe Trevisan, che ha voluto continuare una tradizione già consolidata, con la stessa sollecitudine generosa e discreta, e insieme ringraziare ancora l'ex Sindaco Mario Balbo, passato ad altro incarico nella Giunta Provinciale, e i suoi collaboratori ricordando il buon cammino fatto insieme nei cinque anni precedenti.

Noi crediamo che questo Premio, unico del genere in Italia e, per quanto ci consta, almeno nella sua formula bilaterale, anche nel resto del mondo, col suo contorno culturale che va dalle tavole rotonde mattutine alla puntuale pubblicazione dei quaderni degli atti all'arricchimento progressivo della Biblioteca civica – nella quale vorremmo che avesse un giorno sede un modesto attivo centro per lo studio dei problemi della traduzione – rivesta sempre più una funzione utile in un mondo in cui la traduzione si presenta come il segno primo, il più tangibile e fecondo, dell'avvicinamento e della convergenza di lingue e culture diverse. Certo è che il nome di questa città – posso dirlo anche per qualche recente esperienza in paesi molto lontani – viene ormai talora associato oltre che alla grazia dei suoi monumenti al segno ecumenico della traduzione. Il nostro desiderio è di allargare e di far meglio conoscere il significato internazionale di questa manifestazione, che in ogni suo episodio – e sono già molti e memorabili – vede sempre accoppiato il nome di un interprete italiano e di uno scrittore straniero vicino o remoto nel tempo, e talora sul versante opposto e complementare quello di uno scrittore italiano e di un suo interprete straniero. *Interpres* è una parola latina che in origine indicava il mediatore di bestiame che fissava il prezzo medio fra la domanda e l'offerta, passata poi a designare il mediatore di lingua e di cultura, fulcro di tutta la storia culturale del mondo.

Anche quest'anno, come due anni fa per le traduzioni del Petrarca, accanto ai due premi interni ormai consueti, il premio mag-

italiano, come di quella italiana per lo svedese, e profondo conoscitore della lingua poetica svedese, Oreglia ci offre una eccezionale antologia del Martinson, premio Nobel '74 per la poesia, cantore del nomadismo e delle solitudini marine e astrali, mostrando con la nitida precisione romantica un eccezionale senso del ritmo e della misura del verso che sembra riuscire a trasferire in italiano lo spessore sillabico e la lenta scandita musicalità dell'originale svedese.

MARIO RAMOUS per la traduzione delle *Poesie* di Catullo, Milano, Garzanti, 1975, che è certo la migliore versione italiana del poeta veronese, risentito al di fuori di ogni ipoteca « letteraria » con una vigilanza nelle scelte lessicali e nelle intonazioni che rende compatto il dettato, comunicativa e attualissima la resa, risolvendo l'aderenza al testo in esemplare creazione poetica, specie in virtù di genialissime invenzioni puntuali.

Con voti unanimi la giuria ha deciso di conferire il premio « Città di Monselice » di un milione per il 1976 a VITTORIO SERENI per la sua traduzione dal francese di René Char, *Ritorno sopra monte*, Milano, Mondadori, 1974, con la seguente motivazione:

Il significato di questa traduzione poetica – un poeta italiano di « linea lombarda » che traduce un poeta meridionale di Francia, e sono oggi due delle voci più alte e solitarie della poesia europea maturata intorno all'ultima guerra – va naturalmente molto al di là, anzi in direzione opposta dell'esercizio letterario e della fruizione personale. *Ritorno sopra monte* conclude un *itinerarium mentis* di traduttore per scelta o necessità, sul filo di esperienze o vite parallele e diverse, che Sereni aveva iniziato molti anni fa già prima della pubblicazione degli *Strumenti umani* con la raccolta *Poesia e prosa* di Char composta nel '62 in unione con un altro poeta amico, Giorgio Caproni (che ricordiamo vincitore due anni fa di questo premio), poi in *Fogli d'Ipnos* del '68. Sereni ha cercato e trovato in Char, poeta impervio di altissima accensione che brucia in un attimo di luce abbagliante messaggi consegnati alla forma provvisoria del discorso quotidiano, per una scelta morale perentoria, direi per una chiamata irresistibile, l'altro da sé, il diverso nel simile (e anche in poesia il simile si conosce nel diverso), in particolare l'esperienza della guerra e del dopo, certo non esterna né immediata ma tradotta in emozioni e simboli umani. Come i *Feuillets d'Hypnos* erano infatti più che la memoria la presenza attuale dell'esperienza bellica e della lotta partigiana nel paesaggio natale di una Provenza non-provincia, coinci-

dente coi luoghi del Petrarca ma senza memoria di quelli – esperienza parallela e autentica a quella della prigionia nel *Diario d'Algeria*, così *Retour amont*, il ritorno sulla montagna, si colloca idealmente e cronologicamente all'altezza degli *Strumenti umani*. Nel titolo di Char, adottato qui anche per poesie di diversa provenienza, giustamente Sereni osserva che la determinazione locativa, *amont*, sopramonte, conta più del sostantivo, del ritorno, la meta o la pura direzione ascensionale più del movimento. Char non è poeta elegiaco, di memoria, sembra lasciarsi sempre alle spalle tutto il suo passato come terra bruciata. Come dice Sereni in uno di quegli illuminanti appunti del traduttore che mostrano l'intensità della dialettica umana e della riflessione critica che sta alla base del suo lavoro, questa è « una *via crucis* laica, di un laico che non ha smarrito il senso del sacro », e la poesia di Char scocca sempre come in un arco voltaico fra un polo basso, concreto, fisico e un polo alto, metafisico, di laica trascendenza. L'immagine di questo fare eracliteo che si esalta nelle contraddizioni vitali dell'essere (il poeta è per Char un « passante intento a passare ») è l'ascensionalità, *fusée* baudelaيرية in poesia, *illumination* rimbaudiana nel *poème en prose*, che si realizza formalmente nell'aggregato di aforismi, della *parole en archipel* affiorante dal profondo, nella contrazione estrema della parola che genera ed esalta l'espansione del senso e corrisponde allo straziante accrescimento del luogo e dell'istante presente. Se l'emblema sempre ricorrente della poesia di Char è l'*amont*, la linea verticale o la fiamma, come ha indicato lo Starobinski, quello di Sereni, come appare dalla perentoria analisi del Mengaldo, è invece l'iterazione e la circolarità, il cerchio e lo specchio, o se si vuole, secondo la simbologia bachelardiana degli elementi, l'acqua. Ma in poesia l'acqua non spegne il fuoco; ne nasce il più suggestivo dei contrasti – e destino della poesia anche nella traduzione è mantenere il fronteggiarsi dei contrari, e uscirne ingrandita.

Anche per questo la prova del traduttore, nella sua strenua, puntuale fedeltà al significato raggiunta attraverso una vivificante libertà di ricomposizione del significante, di sintassi poetica e di ritmo, nella sua attrazione-assimilazione di fronte all'altro, al diverso, appare straordinariamente significativa. Quando un poeta traduce un poeta e fa poesia, come qui avviene, si parla di poesia sulla o della poesia, come qualcosa di aggiunto e insieme di sottratto oppure di autonomo. Può esser vero, ma non ci pare che sia qui quello che conta, quanto il rapporto di due esperienze parallele diversamente umanissime (la sicurezza delle scelte morali realizzate nella parola). Sembra che con Char il poeta del *Diario di Algeria*, di *Frontiera* e degli



*Strumenti umani*, ripercorrendo dall'interno l'esperienza di un poeta così diverso, sia anche lui tornato *amont*, compiendo come un'anabasi nel suo linguaggio poetico, ritrovando a contatto del poeta francese le accensioni lirico-epigrammatiche dei suoi esordi, ma senza più alcun residuo ermetico, incidendo nella parola quotidiana una moralità netta e dura, nella simpatia morale per un poeta, egli dice, che « si differenzia dalla gestione corrente del fare poetico normalmente divisa tra frustrazione dissimulata e ostentazione di cinismo », fra elegia o satira e fescennino. La traduzione poetica raggiunge così in queste prove di Sereni su Char il suo obiettivo più alto, quello di uno « spazio accresciuto » di poesia.

E la giuria esprime la sua profonda soddisfazione nell'iscrivere il nome di Vittorio Sereni negli annali del nostro premio.

Successivamente la giuria ha esaminato le opere concorrenti per il premio « Leone Traverso: opera prima ». Fra queste sono apparse degne di particolare considerazione le seguenti:

CARLO VITTORIO CATTANEO, con la traduzione dal portoghese di Jorge de Sena, *Esorcismi*, Milano, Accademia, 1974, di Eugenio de Andrade, *Ostinato rigore*, Roma, ed. Abete, 1975 e dell'antologia *La nuova poesia portoghese*, Roma, ed. Abete, 1975.

LAURA TERRENI, con la traduzione dal tedesco di Joseph Roth, *La cripta dei cappuccini*, Milano, Adelphi, 1974.

FRANCESCO ZAMBON, con la traduzione dal greco del *Fisiologo*, Milano, Adelphi, 1975.

Con voto unanime la giuria ha quindi deciso di assegnare il premio « Leone Traverso » di L. 500.000 messo a disposizione dalla Cassa Rurale e Artigiana di Sant'Elena a Carlo Vittorio Cattaneo per le traduzioni ricordate con la seguente motivazione:

Nel giro di poco più d'un anno il Cattaneo ha offerto un contributo di prim'ordine alla conoscenza della poesia portoghese degli ultimi trent'anni. Poeta in proprio, oltre che critico e filologo, amico di poeti e discepolo elettivo dello scomparso Murilo Mendes, collaboratore di tutte le più qualificate riviste portoghési, il Cattaneo ha compiuto la sua prima esperienza impegnativa di traduttore preparando una larga e sicura antologia poetica, la migliore oggi esistente, di Jorge de Sena, la personalità più forte della poesia portoghese dopo Pessoa, su cui egli aveva discusso la sua tesi di laurea. Jorge de Sena, affermatosi giovane con *Perseguição* del '42, che rappresen-

tava la riscoperta di Rimbaud e della parola poetica come *testemunho*, testimonianza della metamorfosi che si compie in noi attraverso il linguaggio, è seguito in questa antologia attraverso l'esperienza dell'esilio americano fino alla *Peregrinatio ad loca infecta* e agli *Exorcismos* del '72 nella sua continua ricerca morale e formale suggestivamente rappresentata attraverso le duttili ed efficaci versioni. Diversa e ugualmente felice la prova su Eugenio de Andrade, delicato poeta della concentrazione metafisica e dell'« ostinato rigore » formale. L'antologia della *Nuova poesia portoghese* comprende i poeti della generazione nata dopo il '30 e fiorita nell'ultimo ventennio, da Herberto Helder, il poeta di Madera, Riu Belo, Pedro Tamen, ai populistici come Manuel Alegre, fino allo scomparso Nuno Guimarães e ai giovanissimi come Magalhães e Nuno Judice, offrendo un bilancio ricco e suggestivo. Le traduzioni sono semanticamente precise e felici ritmicamente, e il Cattaneo non sovrappone la sua personalità a quella dei poeti tradotti, scelti autonomamente in base a una congenialità profonda, con spiccata preferenza per i surrealisti sui neorealisti e per gli apocalittici e i razionali delle ultime avanguardie. Di recente, e fuori dei termini del premio, il Cattaneo ha dato una eccellente traduzione poetica del poeta brasiliano scomparso Murilo Mendes, *Mundo enigma*, pubblicata da Einaudi.

Non ci resta che augurare al Cattaneo una felice continuazione della sua attività fervidamente iniziata per la migliore conoscenza di una così vivace cultura poetica romanza oggi risaldata all'Europa.

Sono state infine esaminate le opere concorrenti al premio internazionale destinato a una recente traduzione straniera dell'*Orlando Furioso*. Fra le quattro opere presentate, tre erano in lingua inglese e precisamente

La traduzione in prosa dell'americano Richard Hodgins, New York, Ballantine Books, 1975, comprendente i soli primi 13 canti.

La traduzione in prosa dell'americano Guido Waldman, Oxford University Press, 1974.

La versione poetica in ottave inglesi di Barbara Reynolds, Penguin Books, 1974, volume 1 comprendente metà del poema con un vasto corredo introduttivo e di note.

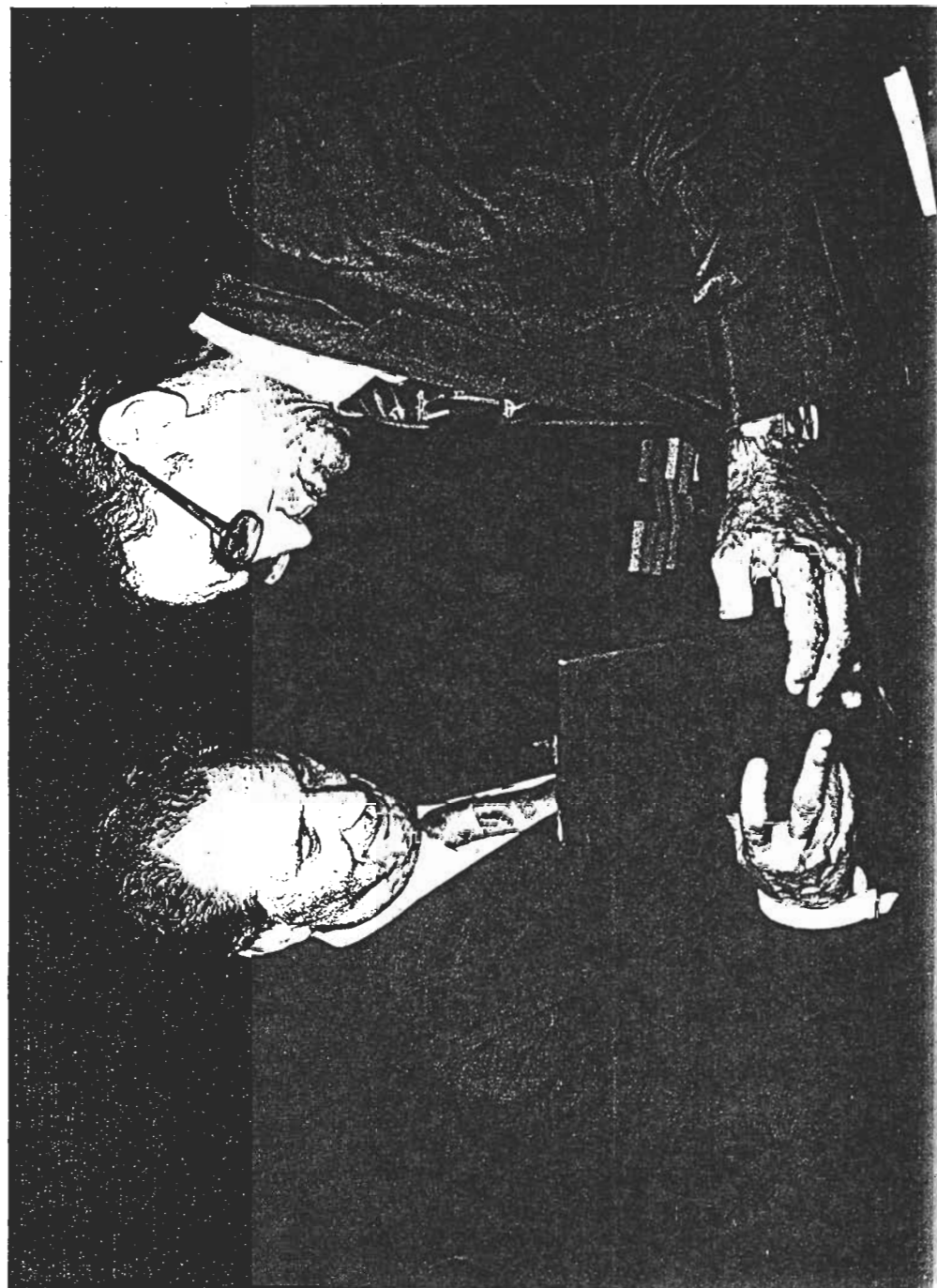
L'altra è una traduzione in ceco della riduzione antologica einaudiana di Italo Calvino, con prose di raccordo, pubblicata a Praga, Odeon, 1970, a cura di Jaroslav Pokorný.

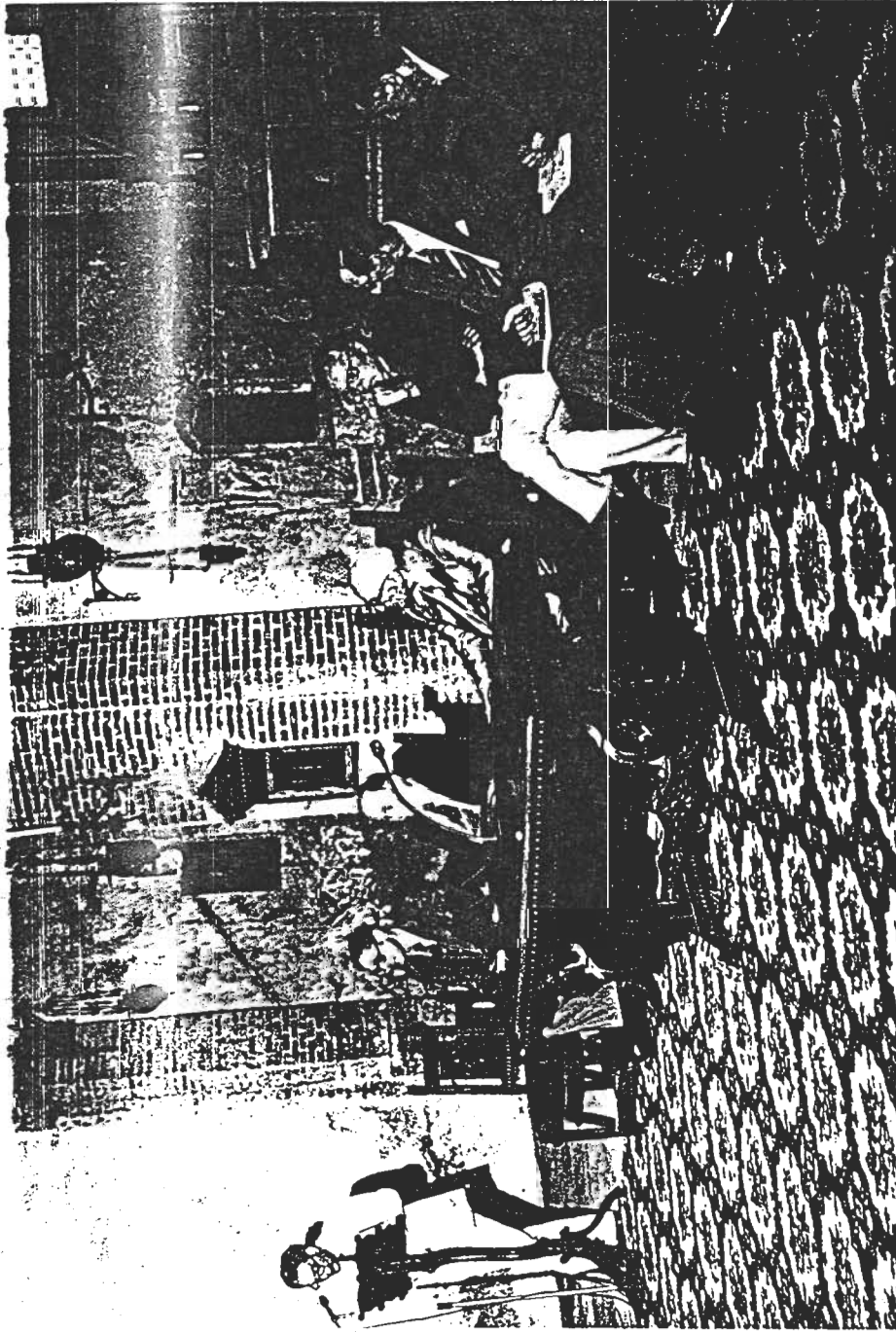
Mentre pregevole per la precisione, anche se puramente strumen-

tale è apparsa la traduzione in prosa del Waldman, e di grande impegno a giudizio di vari competenti interpellati è apparsa la versione ceca negli esperimenti di resa poetica delle ottave, è risultato subito evidente l'eccezionale significato del lavoro della Reynolds.

La Giuria con voto unanime ha quindi destinato il premio internazionale di un milione di lire messo a disposizione dalla Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo per una traduzione dell'*Orlando Furioso* alla signora Barbara Reynolds, con la seguente motivazione:

La studiosa inglese Barbara Reynolds, docente di letteratura italiana nell'Università di Nottingham e attiva in numerose altre università del vecchio e del nuovo mondo (per il quale sta ora per partire), benemerita degli studi inglesi sulla nostra letteratura per originali ricerche storico-critiche (basti ricordare qui il volume ancora fondamentale sul *Manzoni e la questione della lingua*) si è dedicata per molti anni con straordinario ardore e ardore a tradurre le quasi 5000 ottave del *Furioso* in altrettante perfette moderne ottave inglesi. Ha completato ora questa immensa e lieta fatica; della quale la prima parte (23 canti) è apparsa lo scorso anno nella più popolare e diffusa collana di paperbacks del mondo, i Penguin Books, la miglior tribuna per riproporre su larga scala la rilettura globale di un classico che frequentato e amato come pochi altri per vari secoli dai lettori inglesi era venuto a ricoprirsi dall'epoca romantica in poi di uno strato crescente di polvere. L'intento della Reynolds è stato quello di rispolverarlo accuratamente e di restituirlo al pubblico anglosassone *to the enjoyed*, per esser goduto oggi in una lingua attuale e viva, e senza perdere l'incanto poetico dell'intreccio dei versi e delle rime nel meraviglioso microcosmo dell'ottava ariostesca. La cui tradizione inglese, già ricca e solida, era ormai da tempo interrotta, almeno per quanto riguarda la traduzione del *Furioso*. Ogni epoca della cultura inglese ha avuto il suo Ariosto in ottave, dalla versione elisabettiana dello Harington carica di sovrtoni allegorici e fiabeschi fino a quella romantica e neogotica del Rose amico dello Scott e del Foscolo. Il Byron, che secondo la traduttrice sarebbe stato il traduttore ideale dell'Ariosto, e alle cui suggestioni non è stata insensibile, si provò col primo canto del *Morgante* del Pulci. Discutendo nella vasta e suggestiva introduzione le diverse tesi intorno all'unità del poema, così evidente e così sfuggente, la Reynolds conclude che una volta concessa a tutti gli elementi chiamati in gioco la loro importanza strutturale « ciò che dà all'opera la sua fondamentale unità è l'idea d'Europa, vista dall'Ariosto come fonte delle forze creatrici e civilizzatrici del mondo. Come Virgilio





Tavolo della Giuria: da sinistra, Gianfranco Folenia, il sindaco Giuseppe Trevisan, l'Assessore Regionale Nello Beghin, Luigi Gui, Carlo Della Corte, Filippo Maria Pontani, Ignio De Luca

fu il poeta di Roma, Ariosto è il poeta dell'Europa». Se anche questa tesi può essere discussa, è certo che questo spirito europeo sta alla base della sua traduzione: della quale si può dire non soltanto che è sensibilmente aderente ai valori poetici del testo, ma che riesce a vincere la prova su così ampia distanza per il movimento e il dinamismo narrativo che sa conferire all'ottava, usando una lingua piana e spedita, con rari arcaismi e con l'uso frequente di *enjambements*, riducendola a quella misura colloquiale, alla elegante medietà che era dell'Ariosto ed era stata spesso forzata e falsata dai traduttori precedenti.

Parafrasando il testo dell'Amleto di Shakespeare citato dalla Reynolds in epigrafe *the story is extant, and written in very choice italian*, si potrebbe dire che per merito suo la storia di Orlando è disponibile in un inglese corrente ed elegante, in una fresca onda narrativa che potrà di nuovo rallegrare, *enjoy*, il più vasto pubblico del mondo.

La Giuria, riconoscendo poi il valore della traduzione ceca del Pokorny, ha deciso di assegnargli come riconoscimento straordinario insieme con la targa del premio una medaglia d'oro messa gentilmente a disposizione dalla Fondazione Giorgio Cini di Venezia, con la seguente motivazione:

Il professor Jaroslav Pokorny, per vari anni lettore di ceco nell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, profondo conoscitore della lingua e della letteratura italiane, è meritatamente noto come uno dei più competenti e raffinati traduttori dall'italiano in ceco.

Tali sue brillanti capacità si manifestano chiaramente anche in questa sua traduzione in ceco della silloge ariostesca di Italo Calvino.

Nel complesso le traduzioni ceche dell'Ariosto sono molto scarse. Il lettore ceco disponeva già della traduzione completa dell'*Orlando Furioso* curata da Jaroslav Vrchlicky, pubblicata a puntate dal 1892 al 1893. Questa traduzione però è ormai superata per il lettore boemo contemporaneo oltre che per i termini arcaici anche per la poetica invecchiata di scuola parnassiana. (Branzi scelti dell'*Orlando Furioso*, resi in ceco da František Douck, furono pubblicati in varie riviste nel secolo scorso, più di 80 anni fa.)

Pokorny non solo aderisce fedelmente al senso, bensì mantiene anche inalterata la struttura poetica ed il ritmo dell'originale. L'ottava ariostesca risulta resa efficacemente in ceco. Va rilevata l'eleganza della traduzione, che, in genere, si presenta scorrevole e priva di forzature, in una lingua piana che rifugge dagli arcaismi.

## CRONACA DELLA PREMIAZIONE

La VI edizione del Premio « Città di Monselice » è stata particolarmente dedicata al riconoscimento dell'attività internazionale di studio e traduzione che il quinto centenario della nascita di Ludovico Ariosto, ricorso nel 1974, aveva stimolato.

La tradizionale tavola rotonda, che si è tenuta la mattina del 27 giugno 1976, nella sala della Biblioteca del Castello Cini, ha avuto come argomento le prime traduzioni europee dell'*Orlando Furioso*. Hanno svolto le relazioni Enea Balmas sulle traduzioni francesi, Cesare Cases su quelle tedesche, Margherita Morreale su quelle spagnole e, infine, sulle traduzioni inglesi, Barbara Reynolds, dell'Università di Nottingham, traduttrice lei stessa del poema ariostesco.

Ha introdotto il convegno e lo ha presieduto il professor Gianfranco Folena, dell'Università di Padova.

Nel pomeriggio, nel Duomo Vecchio di Monselice, sono stati consegnati i premi ai vincitori, alla presenza di parlamentari, autorità del Comune, della Provincia, della Regione, e di un pubblico di studiosi e di cittadini attenti alle manifestazioni culturali promosse ogni anno dall'Amministrazione Comunale.

Il sindaco di Monselice, Giuseppe Trevisan (successo a Mario Balbo, sotto la cui amministrazione il premio per la traduzione era nato, nel 1971), ha aperto la cerimonia sottolineando come la nuova Amministrazione Comunale intenda continuare a dare il suo appoggio all'iniziativa. Il sindaco ha annunciato inoltre il progetto di organizzare nell'autunno 1976 un convegno di studi per celebrare il VII centenario della morte di Guido Guinizzelli, avvenuta probabilmente a Monselice.

La relazione della Giuria è stata letta dal presidente, professor Folena: è stato rilevato con soddisfazione come, ancora una volta, si sia potuto rendere il premio bilaterale, premiando, oltre a due traduzioni italiane (la migliore traduzione apparsa nel biennio 1974-75 e la migliore opera prima pubblicata nello stesso periodo) una traduzione straniera dell'*Orlando Furioso*. Un riconoscimento speciale si è potuto assegnare anche alla versione ceca del poema ariostesco di Jaroslav Pokorny.

Il premio maggiore è stato assegnato quest'anno a un nome prestigioso di poeta, oltre che di traduttore: Vittorio Sereni, che ha parlato delle sue traduzioni da René Char e ne ha letto alcuni brani.

Altrettanto ha fatto Carlo Vittorio Cattaneo, premiato per le sue traduzioni di poeti portoghesi.

A conclusione della cerimonia, Barbara Reynolds, vincitrice del Premio Internazionale, ha preso la parola ricordando fra l'altro come molta parte della sua traduzione dell'*Orlando* sia stata portata a termine nel Veneto.

In precedenza gli ospiti venuti di lontano avevano avuto l'opportunità di visitare il Castello Cini, uno dei piú interessanti monumenti monselicensi, contenente preziose raccolte di arte medievale e rinascimentale.

## IL MIO LAVORO SU CHAR

Tengo a dire subito che non ho da esporre teorie generali sul tradurre e forse nemmeno semplici punti di vista che non siano connessi con l'esperienza diretta compiuta su questo o quel testo. Di sicuro so che tra le traduzioni in cui mi sono impegnato alcune se non tutte hanno corrisposto a precisi momenti della mia esistenza e che questi nel mio ricordo ne hanno appunto il tono e il colore. Il mio lavoro su Char, che ha avuto due tempi distinti, l'uno sui *Feuillets d'Hypnos*, l'altro sui testi per cui mi viene oggi dato questo riconoscimento che ricorderò con estrema gratitudine verso chi me ne ha ritenuto degno, è decisamente uno di questi casi. Aggiungo che non mi considero uno specialista in René Char, né tanto meno suo unico rappresentante in Italia: basta pensare al volume *Poesia e Prosa* dovuto in larghissima parte a Giorgio Caproni e solo in parte a me, edito da Feltrinelli nel '62.

Dicevo che non ho teorie generali da esporre, ma mi piace legervi due dichiarazioni che riguardano questo tema perché le trovo entrambe appropriate e sicuramente pertinenti al tipo di lavoro.

La prima è di Sergio Solmi: « la traduzione nasce, a contatto col testo straniero, con la forza, l'irresistibilità dell'ispirazione originale. Alla sua nascita presiede qualcosa come un moto di invidia, un rimpianto d'aver perduta l'occasione lirica irritornabile, di averla lasciata a un piú fortunato confratello d'altra lingua ».

La seconda è di Giovanni Giudici; ed è tolta dall'introduzione a una scelta di versi di Sylvia Plath apparsa di recente col titolo *Lady Lazarus e altre poesie*: « Non credo molto alla leggenda del traduttore che fa 'proprio' il testo tradotto... credo piuttosto alla concreta possibilità del traduttore esperto nell'esercizio della poesia di mettere al servizio del testo la sua esperienza di facitore di versi, il suo essere in grado piú di altri di capire quel che succede nella lingua poetica e pertanto di proiettare nella traduzione alcuni caratteri fondamentali del testo originale ».

Va detto che le due dichiarazioni riflettono due aspetti diversi o piuttosto due tempi diversi dell'operazione del tradurre: la prima è di natura essenzialmente psicologica, la seconda riguarda già la fase tecnico-operativa. Direi che sono l'una complementare all'altra e che mi sento di dividerle entrambe. A quanto detto da Giudici apporterei un correttivo personale che in qualche modo risale al discorso di Solmi e cioè: non tanto si tratta di « fare proprio »,

come vuole la leggenda, il testo tradotto quanto di sentirlo proprio, o meglio di pervenire a sentirlo proprio. Esiste insomma, o almeno è esistito nei casi che mi riguardano, un momento ulteriore nel quale non si traduce piú, semplicemente, un testo, bensí si traduce l'eco, la ripercussione che quel testo ha avuto in noi. Può darsi benissimo che questo che qui riferisco sia un effetto illusorio, ma so anche che senza questa sorta di infatuazione, senza questa svolta squisitamente soggettiva, tradurre mi sarebbe stato impoŝibile o mi avrebbe annoiato. Non per niente qualcuno ha parlato a suo tempo, a proposito di tradurre, di una ispirazione di secondo grado...

Parliamo ora di René Char, poeta largamente tradotto un po' dovunque nel mondo ma non proprio risaputo in Italia.

Vorrei però liberarmi di un possibile malinteso. Capita che uno che scrive versi traduca un poeta e che altri siano portati a cercare chissà quali affinità e corrispondenze tra il tradotto e il traduttore. Piú prudente è chiedersi il perché della scelta. A parte quel tanto che va assegnato al caso e a volte persino a circostanze pratiche, debbo riportare il mio *perché* nei confronti di René Char essenzialmente a due ragioni. La prima è che essendomi stato chiesto in anni ormai lontani di condividere con altri la cura di un volume antologico di Char in Italia, avevo aderito a patto che fossi io a curare la parte dedicata ai *Feuillets d'Hypnos*, singolarissimo diario poetico della Resistenza francese. Il motivo è chiaro: ero stato prigioniero di guerra negli stessi anni, avevo fatto un'esperienza passiva e dunque mi attraeva l'esperienza opposta, a me ignota, quella del « maquis ». In piú ravvisavo nei *Feuillets* certi agganci al concreto che mi sfuggivano invece nella restante produzione di Char.

L'altra ragione è piú complessa. Gli anni Cinquanta erano stati per me anni di inattività o piuttosto di aridità. Il brodetto post-ermetico mi aveva saziato. Dall'altra parte avevo visto non senza malessere crescere e declinare presto insane velleità di poesia « engagée » alimentata dalla moda neorealista, fruttifera in parte nel cinema e già molto meno nella narrativa. Mi ero buttato in tentativi di traduzione da William Carlos Williams e ora mi imbattevo in René Char. Ho scoperto piú tardi che Williams amava la poesia di Char e che c'era stato un breve scambio di corrispondenza tra i due. Char al primo contatto mi respingeva. Mi appariva lontanissimo da qualunque idea io avessi della poesia. In sostanza non lo capivo. Il suo insistere aforisticamente sulla definizione del *poème*, la sua « audace d'être un instant soi-même la forme complie du poème », il suo « bien être d'avoir entrevu scintiller la matière-émotion instantanément reine » buccavano la pagina, mi lasciavano

in dubbio come — da sempre — ogni affermazione di sacralità della poesia, oppure come ogni poesia che abbia a oggetto se stessa, cioè la sua origine e il suo sviluppo, il suo stesso farsi. Per altro verso la tensione che avvertivo in lui, l'ampiezza e la foltezza innegabili di un orizzonte poetico per me impenetrabile mi facevano soggezione e al tempo stesso mi sfidavano. Tentavo ogni volta di leggerlo a fondo e ogni volta venivo respinto. Mi riusciva impossibile isolare un'intera poesia e dirmene incondizionatamente preso. Eppure da quel crogiuolo in continua ebollizione di sostanze a me strane che era il tutto Char allora disponibile venivano lampeggiamenti e bagliori: mettiamo, detto della Resistenza, « il tempo dei momenti furenti e dell'amicizia fantastica », oppure — con mia buona pace — della poesia: « di tutte le acque chiare quella che meno si attarda al riflesso dei suoi ponti ». Proprio, se volevo continuare a leggere quel poeta che mi indicava territori sconosciuti in un'aria non piú asfittica, non c'era che un modo: tradurlo.

Questo caso è abbastanza frequente: un testo a prima vista enigmatico ci è posto davanti, ne conserviamo appena un segmento, una scaglia, ma è questo segmento, questa scaglia, a lavorare occultamente in noi. Un bel giorno l'esperienza individuale lo fa avvampare: una luce retroattiva si estende alla totalità del testo. Non dico sempre, ma con Char questo accade, o meglio è accaduto a me.

I tre libri su cui mi sono impegnato in questi ultimi anni sono *L'âge cassant*, *Le nu perdu*, *La nuit talismanique*. Nell'insieme coprono il giro di una decina d'anni. Va aggiunto qualche mio timido approccio verso un gruppo di testi piú recenti ora riuniti sotto il titolo di *Aromates chasseurs*, volume testè apparso da Gallimard. Ho puntato essenzialmente sul *Nu perdu* e all'interno di questo sulla sezione intitolata *Retour amont* che per certe ragioni ho preferito rendere in italiano con *Ritorno sopra monte*. Di qui il volume a mia cura edito da Mondadori alla fine del '74. Sopramonte, una parola sola. Il senso di tale titolo è illustrato dall'autore così: « *Retour amont* non significa ritorno alle sorgenti... Bensí, salto, ritorno agli elementi non differiti della sorgente e al suo occhio, che sta a monte, cioè al luogo tra tutti il piú spoglio ».

Un paesaggio illimitato e in buona parte inesplorato mi stava davanti e non potevo che inoltrarmi per gradi. Portato per vecchia inclinazione a cercare oggetti, luoghi e volti prima di ogni altra cosa anche in un libro di versi, ho tentato da principio gli aditi a me piú accessibili. Mi sono attaccato anzitutto a un paesaggio fisico, geografico e topografico, lo stesso in cui René Char vive, si muove e lavora: il Vaucluse.



Ma l'intero *Nu perdu* e particolarmente la sezione del *Retour amont* è una « via crucis ». Preciso subito: una « via crucis » laica, di un laico che non ha smarrito il senso del sacro, che si batte con tutto se stesso per preservarne la traccia. Sta in ciò una delle ragioni per cui la figura di René Char si oppone con particolare risalto al panorama della poesia odierna, la cui ordinaria amministrazione è spartita tra demoralizzazione dissimulata e ostentazione di cinismo.

Raramente ho incontrato, in poesia e fuori di questa, una così eccezionale commistione e complementarità di introversione e estroversione, di generosità e rigore. Il punto più concreto e riconoscibile di questa tensione, che è anche equilibrio precario ma ricorrente, sta in queste parole che Char ha pronunciato in altri tempi: « Possiamo vivere solo sul semiaperto, esattamente sulla linea ermetica di spartizione tra l'ombra e la luce. Ma siamo irresistibilmente proiettati in avanti. A questa propulsione tutta la nostra persona presta aiuto e vertigine ».

Permettetemi ora di ripercorrere mediante la lettura diretta di alcuni testi tradotti il mio attraversamento del mondo poetico di René Char.

VITTORIO SERENI

## PER UN ASSAGGIO DELLA POESIA PORTOGHESE

Un premio letterario, il primo di una vita per giunta, può essere certamente causa di notevole emozione. Tanto più se penso che un altro dei premi in palio qui a Monselice viene assegnato a Vittorio Sereni, un poeta i cui versi, non molti anni fa, studiavo dietro i banchi di scuola. Non nascondo la grande soddisfazione che provo nel vedere riconosciuto il mio lavoro in favore di una letteratura straniera. Però non è di me che voglio parlare.

Mi preme invece sottolineare come, al di là della mia persona, il « Premio Leone Traverso » è un giusto e tempestivo segnale d'interesse per un'area linguistica la cui poesia, e non solo la poesia, era stata finora un po' troppo trascurata da noi italiani. La letteratura portoghese non ha mai goduto di eccessivo credito da parte della nostra editoria, fatta eccezione per alcuni classici: Camões, Gil Vicente, Eça de Queiros e pochi altri. Abbiamo dei portoghesisti che lo stesso Portogallo ci invidia, ma la difficoltà a pubblicare ha frenato spesso il desiderio di divulgare.

Jorge de Sena ha affermato più volte che la sua maggiore disgrazia è quella di scrivere in lingua portoghese. In effetti, i nostri editori non sono stati molto più ostili alle lettere lusitane di quanto lo siano stati i loro colleghi stranieri. È, a quanto pare, una malattia comune. Ma bisogna ammettere che il salazarismo ha contribuito fin troppo a creare questa frattura nell'intercambio culturale, preso com'era della cosiddetta politica atlantica e dai sogni deliranti di un improbabile « Quinto Impero ». Certo, la « grandeur » è un morbo tristemente diffuso, però quella portoghese arrivava addirittura a ripudiare le proprie matrici europee. L'isolazionismo politico aveva provocato anche quello culturale e così un buon numero di italiani, non è una *boutade*, credevano che in Portogallo si parlasse lo spagnolo.

Comunque, la « rivoluzione dei garofani » ha migliorato molto le cose. Per mesi il Portogallo è stato sulle prime pagine dei giornali (mai lette tante idiozie su un paese, tutte di seguito – ma tanto, sia i giornalisti che i lettori erano accumulati dall'ignoranza) e gli italiani hanno scoperto che, oltre la Spagna, c'è ancora un altro pezzetto d'Europa. Hanno avuto invece una certa difficoltà a scoprire che da quelle parti parlano in portoghese, dato che le interviste radiotelevisive con i vari Soares, Cunhal ecc. erano tutte in lingua

francese. Gli editori non hanno scoperto un bel niente, però alcuni di loro (non i « grandi », per carità!) hanno ceduto alle insistenze di chi scalpitava, come il sottoscritto, per divulgare qualcosina di una letteratura vecchia quanto la cacciata dei Mori dalla penisola iberica, anzi più antica di tre secoli abbondanti. Questa cauta « apertura » in cui si sono distinte le Edizioni Accademia, a Milano, e Abete a Roma, ha permesso un primo aggiornamento della nostra conoscenza in materia di poesia e di teatro portoghesi.

Certo, la situazione non è più nera. Però va detto che non è neppure rosea. Ad ogni modo una breccia, nel muro del disinteresse editoriale, è stata fatta ed ora il lettore italiano comincia ad avere degli strumenti a disposizione per un « assaggio » della letteratura portoghese. Molto andrebbe ancora fatto e forse un poco, di questo molto, si farà davvero. Finché ci saranno giurie attente e sensibili a culture di lingue meno diffuse in Italia, com'è il caso di questa di Monselice, si potrà ben sperare. E forse si arriverà anche (perdonate questa divagazione finale) a vedere un noto caffè brasiliano non più reclamizzato come « el mejor del mundo » ma, in buon portoghese vivaddio!, come « o melhor do mundo ».

CARLO VITTORIO CATTANEO

## IN COMPAGNIA DELL'ARIOSTO

Innanzitutto vorrei ringraziare il Comune di Monselice e la Cassa di Risparmio di Padova e di Rovigo dell'onore che mi fanno nel consegnarmi questo generoso premio. Sono molto felice che la mia traduzione dell'*Orlando Furioso* abbia trovato qui dei lettori tanto benevoli.

Sono inoltre felicissima di tornare a Monselice che conosco da molti anni, e di ritornarci in circostanze così piacevoli. Monselice ha per me un significato speciale, un significato strettamente congiunto alla traduzione. Anni fa, quando stavo completando la traduzione in terza rima degli ultimi tredici canti del *Paradiso*, venivo spesso per le vacanze con mio marito ad Arquà Petrarca. Arrivati stanchi morti dopo un lungo trimestre faticoso, ci sentivamo subito risuscitati dallo splendido vino nero di Arquà, e capaci di camminare per giorni interi su e giù per i colli Euganei, fra lo stupore degli abitanti di Arquà, che promisero di erigere un monumento a memoria delle nostre camminate. Visitavamo spesso Monselice, ed è qui che rimuginando le mie terzine ho trovato le parole (spero adatte) per la fine dell'ultimo canto della mia traduzione del *Paradiso*.

Sono felicissima poi di tornare nel Veneto dove ho molti amici. Infatti, tra la regione di Nottingham dove abito ed il Veneto è stato costruito quello che chiamiamo un « ponte » di rapporti culturali. Da più anni abbiamo organizzato a Montebelluna vicino a Vicenza nella bellissima villa Cordellina-Lombardi dei corsi estivi di cultura veneta ai quali hanno partecipato studenti e professori di Nottingham. Ogni anno il corso soleva essere preceduto da un altro, di studi inglesi, organizzato all'Università di Nottingham, al quale partecipavano studenti e professori del Veneto. Uno dei frutti di questo scambio, che suscitò molta buona volontà, fu la creazione di una borsa di studio a nome del pittore veronese Guido Farina.

Sul programma dei nostri corsi estivi c'era sempre una visita a Padova, alla quale io personalmente non mancavo mai, e dirò il perché: non sono cattolica, quindi dovettero passare molti anni prima che io facessi una bellissima scoperta, e cioè che il mio giorno natalizio, il 13 giugno, è il giorno di sant'Antonio di Padova. Qui in provincia di Padova mi sento di essere fra i suoi protetti e sono



sicura che lui ha influito sui membri della giuria perché guardassero con occhi benevoli la mia traduzione dell'*Orlando Furioso*.

A pagina 101 del primo volume, dopo i ringraziamenti, metto i nomi di tre luoghi dove la maggior parte del lavoro è stato fatto, e sono: Nottingham, Cambridge e il Veneto. Ed è vero che moltissime delle mie ottave sono state composte in questa regione.

Ma devo confessare che avrei potuto fare un elenco piuttosto esteso di tutti i posti e di tutte le circostanze in cui facevo questo lavoro. Durante sei anni l'Ariosto è stato il mio compagno costante, giorno e notte, inseparabile. Siamo diventati amici per la pelle. M'ha accompagnata dovunque, specialmente quando viaggiavo: nel treno, in aeroplano, aspettando l'autobus, negli intervalli fra un appuntamento ed un altro; nessun indugio, nessun ritardo mi dava fastidio. Mi ricordo che una volta, viaggiando col treno da Nottingham a Cambridge, un viaggio lungo e scomodo – bisogna cambiar treno tre volte –, uno dei treni si fermò, forse per sciopero; ad un certo momento le luci si spensero – buio pesto – ma a me non importava; avevo a memoria una bella ottava e continuavo a cercare le parole per tradurla in inglese.

Come ho detto stamattina, parlando coi colleghi alla Tavola Rotonda, voglio molto bene all'Ariosto. Mi sembra di conoscerlo, di aver provato qualcosa che si avvicina alla sua gioia di creare, di combinare bene un'ottava, di trovare (alle volte sembra per miracolo) la parola giusta, la rima adatta.

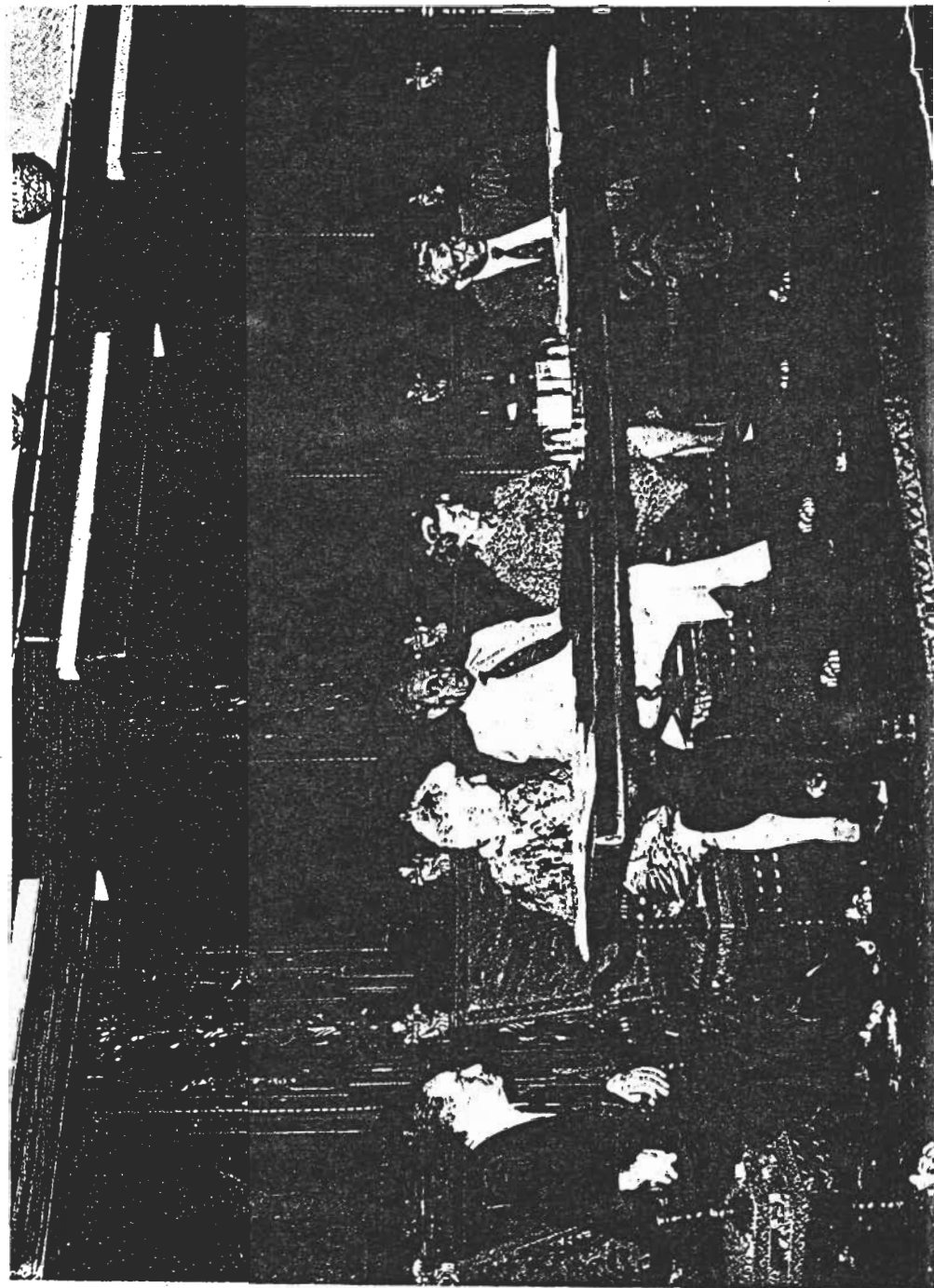
La caratteristica dell'Ariosto che forse mi attrae più di ogni altra è la sua inclinazione all'amicizia. Al principio dell'ultimo canto del poema, egli immagina che una folla di suoi amici aspettino gioiosi a dargli il benvenuto mentre la sua nave si avvicina al porto dopo un viaggio tanto lungo e pericoloso.

Questa è un'idea geniale, un gesto di affetto che commuove. Annovera gli amici ed uno ad uno; prima le donne, le belle donne:

*Le Ferrarese mie qui sono, e quelle  
De la corte d'Urbino; e riconosco  
Quelle di Mantua, e quante donne belle  
Ha Lombardia, quante il paese Tosco!*

*My fair ones of Ferrara I behold,  
Of Mantua and of Urbino's court,  
Ladies of Lombardy, by all extolled,  
And lovely Tuscan girls of good report.*

Poi i poeti, i colleghi (e forse anche qualche rivale), gli eruditi, radunati ed uniti ora a fargli onore. È un momento di pura gioia:



*Sento venir per allegrezza un tuono  
 Che fremèr l'aria e rimbombar fa l'onde:  
 Odo di squille, odo di trombe un suono,  
 Che l'alto popular grido confonde.  
 Or comincio a discernere chi sono.  
 Questi che empion del porto ambe le sponde.  
 Par che tutti s'allegriano ch'io sia  
 Venuto a fin di così lunga via.*

A burst of joy which quivers on the air  
 Rolling towards me, makes the waves resound.  
 I hear the peal of bells, the trumpets' blare,  
 Which the loud cheerings of a crowd confound;  
 And who these are I now become aware  
 Who the approaches to the port surround.  
 They all rejoice to see me home at last,  
 After a voyage over seas so vast.

Ed ora, in realtà, signore e signori, voi offrite il benvenuto a me e io vi ringrazio di cuore. E mi piace immaginare che fra di voi ci sia anche Messer Ludovico e che al momento dello sbarco mi porga la mano e dica:

« Amica, ben tornata. Quando sei partita, ed anche a certe tappe del tuo viaggio, stavo un po' sulle spine, non solo per te, ma anche per le mie ottave. Ma dopo tutto, non c'è male: brava! »

Almeno, spero che se fosse qui direbbe qualcosa di simile.

BARBARA REYNOLDS

ATTI DEL QUINTO CONVEGNO  
 SUI PROBLEMI  
 DELLA TRADUZIONE LETTERARIA

LE PRIME TRADUZIONI DELL'ARIOSTO

## PREMESSA

Il recente quinto centenario della nascita dell'Ariosto, celebrato in congressi e incontri talora sostanziosi, come i due tenutisi fra Reggio Emilia e Ferrara — il primo che nell'autunno del '74 ha contribuito ad approfondire e rinnovare molteplici aspetti testuali, linguistici e stilistici, il secondo che un anno dopo ha allargato la conoscenza storica della società intorno al poeta estense — non mi pare che abbia tuttavia toccato esplicitamente, e fuori della prospettiva tradizionale della fortuna del poeta nei diversi paesi, il tema della sua ricezione europea soprattutto attraverso le traduzioni, in un orizzonte aperto su tutte le principali lingue e culture europee e propizio a un primo bilancio orizzontale, comparativo, dopo molti e talora eccellenti tagli verticali.

Mi pare così che questo rapido incontro, contenuto tutto nel consueto spazio sia pure un po' dilatato di un mattino, sulle avventure interlinguistiche e le peregrinazioni europee del testo di un grande narratore sedentario e aereo viaggiatore nel segno dell'ippogrifo, abbia una sua precisa ragione e un modesto significato di novità. Esso è nato a contorno di un premio internazionale per una moderna traduzione del *Furioso*, secondo una formula già collaudata fruttuosamente due anni fa per il Petrarca.

Il *Furioso* è un'opera intimamente europea, nella materia e nella forma, nella struttura e nello spirito: per la materia cavalleresca e cortese nata in Francia, penetrata lungo quattro secoli in tutte le culture europee e ora restituita all'Europa con una fresca trasparente ondata di fantastica e ironica razionalità narrativa; e anche perché è la prima che nel suo orizzonte geografico accolga un senso tanto reale e compresente dei più diversi paesi e paesaggi europei. Diversamente che nei *Cinque canti*, di così problematica collocazione, dove la prospettiva storico-geografica è italiana, diremmo nazionale, il *Furioso* vive in un'Europa senza confini, aperta sull'Oceano, le asprezze iperboree, le mollezze d'Oriente e i deserti africani: Secondo il primo storico inglese del Rinascimento italiano, William Roscoe, amico del Foscolo, l'Ariosto più d'ogni altro poeta aveva contribuito a diffondere « a true poetical spirit throughout Europe ». L'incontro odierno vorrebbe appunto cominciare a verificare concretamente questa ipotesi.

Tre studiosi italiani specialisti di diverse letterature europee e una benemerita italianista inglese, che ha da poco ultimato una moderna traduzione di tutte le ottave dell'immenso poema, tracciano qui le storie parallele e implicitamente contrastive della prima ricezione e traduzione dell'Ariosto nelle diverse lingue europee, dalla traduzione francese anonima in prosa apparsa a Lione nel 1543; esempio di sostanziale refrattarietà e incomprendimento (ma col contorno di episodi insigni di traduzione e imitazione dell'Ariosto lirico e comico alla pari col narratore), e ciò non ostante fortuntissima, a quelle spagnole in ottave, del Capitano Urrea, pubblicata ad Anversa nel '49 e subito dopo a Lione e a Venezia — tre vertici dell'Europa

tipografica —, con ben 12 cinquecentine, e dell'Alcocer (1550), a quella elisabettiana di Sir John Harington (1591) in ottave energiche e spesso caricate di moralità e pesantezze allegoriche di gusto piuttosto tassiano, fino al primo e incompiuto esperimento tedesco ad opera del Werder (1632-6: 31 canti) che aveva precedentemente tradotto la *Liberata*.

La storia della traduzione è parte integrante della ricezione del testo e insieme dell'ermeneutica secolare: la comparazione delle traduzioni mette in luce anzitutto gli *idola temporis e sermonis*, i limiti filologici della penetrazione della lettera, la sovrapposizione di intenzioni morali e dottrinali e di modelli letterari diversi (l'impatto del « poema eroico » tassiano è stato forte fra l'ultimo '500 e il primo '600 in Inghilterra e Germania), i problemi formali metrico linguistici dell'ottava (con un massimo di refrattarietà nella cultura poetica francese e la tarda ricezione romantica da parte di quella tedesca, di fronte alla pacifica adozione spagnola e a quella inglese, precoce anche se meno pacifica). In questi limiti il testo tradotto realizza, spesso attraverso il filtro della glossa, una serie di valori latenti del testo, li determina e li trasmette attraverso il nuovo « mezzo ». Ed è significativo che, dopo la prima fortuna europea dell'Ariosto sulla scia del Rinascimento italiano, e dopo l'eclissi barocca, l'acme della ricezione ariostea in Europa si collochi fra l'età dei lumi e quella del primo Romanticismo, da Voltaire e Wieland a Schiller e Byron, due epoche che nell'Ariosto leggono due facce complementari, l'equilibrio razionale e lo slancio vitale e fantastico.

GIANFRANCO FOLENA

## NOTE SULLA FORTUNA DELL'ARIOSTO IN FRANCIA NEL CINQUECENTO

La vastità dell'argomento e la mole degli studi critici che esso ha provocato sin qui sembrano scoraggiare un intervento che pretendesse, da un punto di vista qualsiasi, di essere esauriente, anche considerando i limiti di tempo e di spazio che l'occasione dalla quale siamo mossi non può non configurare. Bisogna tener presente, infatti, per disporre di una scala di valori alla quale ragguagliare i livelli della notorietà raggiunta dall'Ariosto in Francia nel Cinquecento, che egli è il solo tra gli scrittori moderni ad essere salutato, nella *Défense et Illustration de la langue française* del 1549 di Joachim Du Bellay, e cioè nel manifesto che segna la data di nascita della nuova letteratura classicheggiante francese, come degno di venir assimilato ai grandi ed indiscussi maestri dell'antichità. Il nuovo poeta francese che, mosso da santa pietà per la sua lingua (la nascita della nuova letteratura avviene sotto il segno del nazionalismo...), le farà un giorno « hausser la tête et d'un brave sourcil s'égalér aux superbes langues Grecque et Latine », deve infatti prendere come modello proprio l'Ariosto e fare « comme a fait de notre temps en son vulgaire un Arioste italien »: solo costui, prosegue Du Bellay, « j'oserais (n'était la sainteté des vieux Poèmes) comparer à un Homère et Virgile ». <sup>1</sup> Non proprio santo come Omero, l'Ariosto; ma insomma degno di essergli paragonato. Un simile elogio, sia ricordato per inciso, non era toccato, sotto la penna di Du Bellay, neppure al Petrarca. <sup>2</sup>

Ed è proprio in direzione della Francia che il *Furioso* inizia la sua carriera internazionale: la prima traduzione francese è del 1543 (di solo dieci anni posteriore all'edizione definitiva del 1532) e precede, se pure di poco, quella spagnola (1549; Anversa; 1550, Lione), <sup>3</sup> ma di quasi cinquant'anni quella inglese

1. *Défense*, II, 5 (cfr. ed. S.F. Baridon in *La Pléiade française*, Milano, Malfasi, 1948, p. 33).

2. Cfr. il nostro studio *Prime traduzioni dal « Canzoniere » nel Cinquecento francese* in *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria*. 4° (Monselice 1975), 123.

3. A cura di Jeronymo de Urrea. La Biblioteca Braidense possiede un esem-

(1591)<sup>4</sup> e di oltre un secolo i primi, parziali, adattamenti tedeschi. È anteriore, questa traduzione francese, persino alla traduzione in padovano (1558: del solo primo canto, però) e a quelle, parodistiche e anch'esse parziali, in altri dialetti dell'Italia del nord, bergamasco, genovese, che si incontrano nella seconda metà del Cinquecento.<sup>5</sup>

È vero che il giudizio di Du Bellay, come vedremo meglio in seguito, è forse in parte interessato, e deve essere accolto perciò con spirito critico; ed è anche vero che notorietà non significa sempre né necessariamente vera intelligenza; ma prima di sollevare la questione, se l'Ariosto sia stato veramente capito in Francia nel Cinquecento, non ci è parso inutile ricordare le proporzioni imponenti di questa notorietà nel dominio francese, e la conseguente problematicità di una rassegna erudita, che del resto è già stata compiuta, e in maniera egregia, da altri.<sup>6</sup>

plare dell'edizione lionese del 1550 di questa traduzione spagnola (M. Bonhomme: 3. 3G. 2) e un esemplare della riedizione del 1558 dell'edizione di Anversa (AB II 47).

4. A cura di JOHN HARRINGTON.

5. Notizie sommarie su queste traduzioni in dialetto negli *Annali delle edizioni ariostee* di G. AGNELLI e G. RAVEGNANI (Bologna, Zanichelli, 1933, 2 vol.: in seguito A. A.), II, 257-58; nonché in J. FERRAZZI, *Bibliografia ariostea* (Bassano, Pozzato, 1881), 169.

6. Il merito di aver avviato gli studi sulla fortuna dell'Ariosto in Francia (ove si voglia trascurare l'apporto, importante ma non strettamente pertinente al nostro assunto, del LAMARTINE, che consacra, nel 1860, nel x tomo del suo *Cours familier de littérature*, circa 150 pagine al poeta italiano) spetta a Joseph VIANEY: il suo articolo su *L'Arioste et la Pléiade* (« Bulletin Italien », 1902, 295-317), per la solidità della documentazione e l'equilibrio delle risultanze critiche, costituisce oggi ancora un punto di partenza utile per ulteriori approfondimenti. Minori elogi meritano altri contributi del VIANEY (*L'Arioste et les Discours de Ronsard*, « Revue Universitaire », 1903 e *Ronsard et l'Arioste*, « Revue des Langues Romanes », 1905) e in genere gli articoli di P. TOLDO (*Sulla fortuna dell'Ariosto in Francia*, « Studi Romanzi », 1903: insiste particolarmente sull'influenza dell'Ariosto sull'opera di Voltaire; *Quelques notes pour servir à l'histoire de l'influence du « Furioso » dans la littérature française*, « Bulletin Italien », 1904: concerne soprattutto il teatro). Ricordiamo una tesi olandese (S. KEYSER, *Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'A. en France*, Leida 1933), ma solo per precisare che il merito di aver sviscerato l'argomento, almeno per il periodo classico, va a A. CIORANESCU, con il suo monumentale *Arioste en France des origines à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle* (Parigi 1939, 2 vol. di complessive 740 pp. circa, di cui 400 consacrate al solo XVI sec.). Un'attenzione particolare è stata consacrata all'opera di Philippe Desportes, che passa spesso per l'introduttore ufficiale dell'Ariosto nella letteratura francese del Cinquecento (A. CIORANESCU, *Les « Imitations » de l'Arioste de Ph. Desportes*,

Il nostro proposito non potrà essere che diverso. Se non potremo non fornire un rapido panorama d'insieme di quella che è stata la fortuna dell'Ariosto in Francia, nei vari settori nei quali si è manifestata, nei settant'anni circa che corrono tra il 1532 (data, come si è già ricordato, della terza e definitiva edizione del *Furioso* direttamente curata dall'autore) e la fine del secolo, vorremmo piuttosto tentare, anche a costo di qualche semplificazione, di formulare un giudizio su questa influenza, di proporre una qualche valutazione critica. Vorremmo poi accennare, in una seconda parte della nostra esposizione, in maniera ugualmente fugace, ma, speriamo, meno superficiale, ad un certo numero di imitazioni ariostesche che si incontrano, per l'appunto, nell'opera di Du Bellay, e sulle quali manca, sin qui, un approfondimento critico di qualche rilievo.

Non sarà necessario ricordare che la storia, la quale ristabilisce — o stravolge — le classificazioni del gusto, ha quasi completamente confiscato, nel giudizio della posterità, a profitto del *Furioso*, tutta la restante opera dell'Ariosto, per cui oggi al suo nome si associa spontaneamente il titolo del poema, ma meno facilmente quello di una delle sue quattro (o cinque, se vi includiamo anche *I Scolari*) commedie; è anche raro che si pensi all'Ariosto poeta lirico.

Nel Cinquecento, e non solo per quanto concerne la Francia, le cose andavano diversamente, ed è sotto queste tre rubriche, di poeta lirico, di scrittore di teatro e di autore del *Furioso* che converrebbe esaminare partitamente l'influenza da lui esercitata sul mondo delle lettere d'oltralpe. È anche noto che il poema maggiore non si impose di colpo all'ammirazione dei contemporanei: la prima edizione, del 1516, di poche centinaia di copie, secondo le convenzioni tipografiche del tempo, si vendette lentamente, ed anche grazie all'interessamento personale del poeta,<sup>7</sup> in quattro o cinque anni; solo con la seconda edizione (1521)

<sup>4</sup> Parigi, 1936; PH. LAVAUD ha invece ripubblicato il testo di queste *Imitations*, con degli inediti, Parigi 1936). Va infine ricordato che un'adeguata comprensione della fortuna cinquecentesca oltralpe del poeta italiano passa per una buona conoscenza della corrispondente situazione italiana: le ricerche di G. FUMAGALLI (*La fortuna dell'« Orlando furioso » in Italia nel XVI sec.*, Ferrara 1910) offrono una larga e a nostra conoscenza non ancora superata documentazione.

<sup>7</sup> Una lettera di Ippolito Calandra e Federico Gonzaga, in data 7 maggio

il successo comincia a delinearci, quando gli stampatori veneziani, sull'esempio dello Zoppino, che, per primo, nel 1524, aveva dato alle stampe una ristampa del poema indipendente dal controllo diretto dell'autore, si impadronirono dell'opera e si misero alacremente a far lavorare i torchi, dando alla luce, in sei o sette anni, una dozzina di riedizioni (alle quali vanno aggiunte cinque ristampe lombarde): tra il 1521 e il 1532 le riedizioni saranno 17 in tutto. Nel 1532, quasi alla vigilia della sua morte, l'Ariosto pubblicava la terza e definitiva edizione ferrarese del suo poema, portando da quaranta a quarantasei il numero dei canti, ed a questa sola doveva finalmente arridere il grande successo, 136 edizione italiane (senza contare le traduzioni) prima della fine del secolo.<sup>8</sup>

Anche per i contemporanei, cioè, la carriera del *Furioso* è essenzialmente postuma, come postuma è la sua configurazione definitiva, mediante l'aggiunta dei *Cinque Canti*, che interviene solo nel 1545,<sup>9</sup> e che forse non arricchisce sostanzialmente l'opera, ma senza dubbio la ricompone così come essa era uscita dalla mente del poeta. Di questo successo strabocchevole l'Ariosto non fu testimone; e non è neppure certo che ad una simile

1516, informa che l'Ariosto è giunto a Mantova con una cassa di libri e che, distribuitone alcuni ai maggiorenti della corte, attende a vendere gli altri (cit. da G. FUMAGALLI, *La fortuna*, cit., 18).

8. Le notizie sulle edizioni ariostesche si ricavano in primo luogo dalla già cit. FUMAGALLI (cfr. il cap. « Le edizioni, i commenti, le note », *op. cit.*, 17-56) e dalle due bibliografie ariostesche di J. FERRAZZI e di AGNELLI e RAVEGNANI, già cit. Non vi è accordo tra le fonti. Il vecchio lavoro di U. GUIDI (*Annali delle edizioni e delle versioni dell'« Orlando Furioso »* [...], Bologna, Guidi, 1861) per certe sue risultanze non è stato sostituito dai lavori posteriori; la FUMAGALLI è tornata sul problema delle edizioni cinquecentesche, contraddicendosi in parte (*La fortuna editoriale dell'« Orlando Furioso », « Emporium »*, ottobre 1932). Utili indicazioni si ricavano anche dai cataloghi di esposizioni bibliografiche ariostesche: AGNELLI-RAVEGNANI, *Guida-catalogo della mostra bibliografica ariostesca* (Ferrara, Tip. Soc., 1933); D. FAVA-D. PRANDI, *Celebrazioni ariostesche. Catalogo della mostra bibliografica* [...] (Reggio Emilia, Polig. Reggiana, 1951); G. CAGNOLATI, *Mostra di edizioni ariostesche* (Reggio Emilia, Tecnostampa, 1974).

9. La prima edizione dei *Cinque canti* isolati è aldina; lo stesso anno 1545 il Manuzio pubblicava anche un'edizione del poema con i cinque canti incorporati a guisa di appendice. L'incorporazione è definitiva fin dall'edizione fiorentina dei Giunti del 1546. Cfr. C. SEGRE, *Studi sui « Cinque Canti »* in « Studi di Filologia Italiana », XII, 23-75, e la sua edizione delle *Opere minori* dell'Ariosto (Napoli, Ricciardi, 1955). Segnaliamo anche l'ed. dei *Cinque Canti* a cura di L. FIRPO (Strenna Utet 1964).

udienza (udienza borghese, poiché tanti esemplari di tante e tanto diverse edizioni, riccamente illustrate ma anche spoglie di ogni ornamento e perciò contenute nel prezzo, dovevano necessariamente essere assorbite da un pubblico vasto, non più limitato al mondo delle corti e dei dotti) egli avesse deliberatamente mirato, se è esatto che col suo poema egli ha inteso redigere in primo luogo il codice di galanteria e d'amore di una società sapientemente epicurea e sensuale, « un lavoro finissimo di cesello che solo spiriti colti e delicati potessero gustare ».<sup>10</sup>

Tuttavia, è proprio a questo successo popolare (o borghese, come forse è meglio precisare) che dobbiamo essere attenti, per poter cogliere analogie e diversità del corrispondente fenomeno francese. Se il giudizio, a suo tempo formulato da Edgar Quinet, sulla scia del Sismondi e del nascente liberalromanticismo, può apparirci oggi eccessivamente intriso di moralismo (gli eroi ariosteschi sarebbero i soli eroi espressi – e peggio, esprimibili... – dal genio nazionale italiano nel campo dell'epica, perché « l'Italia sola non ha eroe nazionale, non le resta che demolire gli altri. I prodi del Nord diventano zimbello alle facezie delle grasse borghesie meridionali »),<sup>11</sup> non appare negabile che esso racchiuda un certo numero di verità, in vista appunto di farci comprendere le ragioni di questo successo popolare italiano (non si dimentichi che il *Furioso*, con i suoi 38.000 versi, è di gran lunga il più mastodontico – e perciò, in linea di principio, il più ostico – di tutti i grandi poemi ai quali lo si potrebbe paragonare, raggiungendo da solo la lunghezza dell'*Iliade* (15 mila versi), dell'*Odissea* (13.000) e dell'*Eneide* (10.000) sommate assieme; onde al suo confronto la *Gerusalemme*, con i suoi 15.000 versi, e la *Commedia*, con 14.000, ritrovano di colpo proporzioni ragionevoli e fin modeste).

Certamente nel *Furioso* lievitano numerose tematiche suscettibili di un'udienza universale: vi corre come un istintivo presagio della grande avventura che attende l'Europa della prima metà del Cinquecento attraverso le scoperte geografiche ed una prima ricognizione completa dell'orbe terraqueo, l'ansia presaga di un grande allargamento del visibile (di segno contrario a quel-

10. FUMAGALLI, *op. cit.*, 18.

11. Cit. da J. FERRAZZI, *op. cit.*, 93.

l'allargamento dell'invisibile di cui aveva sognato Dante), un ansito di cosmopolitismo, un'aspirazione forse imprecisa ma percettibile all'incontro con altre civiltà, segnatamente dell'Oriente; e nel gusto per il meraviglioso vi è forse l'intuizione dell'imminente dilatazione dei poteri dell'uomo, della nuova dimensione che sta per aprirsi alle sue capacità di operare in seno al creato, anche nel senso di dominare meglio e persino di stravolgere la natura. Motivi questi recepibili da qualsiasi cultura e perciò, teoricamente, anche esportabili verso il mondo francese. Ma, e in questo forse ha ragione il Quinot, un simile mondo ideale (qui tratteggiato a grandissime linee) riceveva il suo definitivo coronamento da una pennellata che era, e non poteva non essere, solo italiana (e che in ogni caso non era automaticamente trasferibile nel mondo francese): una segreta, ma non poi tanto, dimissione che dal piano politico rimbalzava su quello morale e non avrebbe risparmiato neppure, nei prossimi decenni, quello religioso, una felicità, forse, in ogni caso una letizia, conquistata però, o più semplicemente pagata « a prezzo d'oblio »; ed è proprio questo inesportabile (in direzione del mondo francese) elemento che faceva dei personaggi ariosteschi degli eroi del loro tempo (onde le 136 edizioni), popolari, anche, ma con una inconfondibile intonazione di lettura: è l'Italia, e non solo Orlando che beve il filtro fatale, e l'Italia è ancora Bradamante precipitata nella grotta di Merlino e prigioniera degli incantesimi del palazzo di Atlante, come Olimpia esposta alle brame dell'orca, o Angelica « che s'invola senza posa alle insidie di troppo ardenti amatori »...<sup>12</sup>

Questo — non solo questo, ma anche questo — il pubblico italiano capì subito; o quanto meno risulta legittimo credere che anche in questo senso lesse il poema, andando incontro o contro le intenzioni profonde dell'autore, è problema che non possiamo affrontare qui. Ma proprio questo (che sembra a noi connotazione fondamentale e qualificante del *Furioso*) non potevano leggerci i francesi, posti in una situazione storica e sociologica, e di riflesso morale e ideologica, esattamente opposta a quella della raffinata ma estenuata civiltà che esprime il *Furioso*, tutto risonante del fragore di armi che invece cozzano tra

12. *Ibid.*

loro per nulla, del sibilo di gran fendenti menati nel vento. Ovvio che, escluso da questo tipo di lettura alla quale non poteva avere accesso, il pubblico francese abbia ricercato nel poema un altro nutrimento, anche se questa lettura alternativa comportava dei rischi, di sostanziale impoverimento.

Una constatazione, in ogni caso, si impone, per quanto concerne il mondo francese: che la simpatia dei lettori, quanto meno in un primo momento, va all'autore delle *Rime* e allo scrittore di teatro al tempo stesso e nella stessa misura che al poeta del *Furioso*. Cronologicamente, anzi, il poeta lirico viene prima: il più antico esempio di imitazione dell'Ariosto in francese di cui si abbia notizia è dovuto, come nel caso del Petrarca,<sup>13</sup> al re di Francia in persona, Francesco I, e concerne la traduzione — o l'adattamento — di uno dei *Capitoli* del poeta reggino, l'*viii*, che diviene, nella raccolta di poesie che al Re cavaliere si attribuiscono, l'*Épître XXVI*.<sup>14</sup> Suona implicita conferma di quanto andiamo proponendo anche il fatto che, come vedremo meglio in seguito, i grandi poeti del gruppo della *Pléiade*, Ronsard, Du Bellay, Baif, Magny, per le loro imitazioni dell'Ariosto attingeranno simultaneamente alle *Rime* e al *Furioso*, con una certa preferenza tuttavia, o quanto meno con una maggiore frequenza, per le *Rime* rispetto al poema maggiore. E sempre a proposito di questa simultaneità di registri ricordiamo che, se la prima traduzione francese del *Furioso* risale al 1543, all'incirca contemporaneo è l'arrivo in Francia dell'opera teatrale ariostesca; materializzatosi mediante la traduzione di una prima commedia, i *Suppositi*, che risale al 1545 e che diviene, nel rifacimento francese, ad opera di Jacques Bourgeois, la *Comédie très élégante des amours d'Erostrate et Polymneste*.<sup>15</sup>

13. Cfr. il nostro studio sulle *Prime traduzioni del « Canzoniere »*, cit.

14. *Poésies du Roi François I<sup>er</sup>* [...] (ritrovate e pubblicate da A. CHAMPOLLION-FIGEAC, Parigi, Imprimerie Nationale, 1847), 150-52. Riteniamo di fare cosa utile riproducendo in appendice questa preziosa testimonianza della prima fortuna dell'Ariosto in Francia.

15. L'esistenza di questa traduzione è sicuramente attestata sulla base di testimonianze di bibliofili contemporanei e del XVIII sec., ma nessun esemplare dell'opera è giunto fino a noi. Una seconda traduzione dei *Suppositi* con il titolo *Les Abusez*, a cura di J. P. DE MESMES, apparirà nel 1552 (con testo italiano a fronte; una riedizione del 1585). Questa commedia ariostesca avrà una certa posterità nella letteratura drammatica francese del XVI sec., poiché essa entra, in varia misura, nella genesi di varie commedie originali, *Les Desguisez*



Simultaneità di registri può anche significare esitazione: né vi è motivo di sorprendersi constatando che il mondo francese reagisce con una certa cautela di fronte al poliedrico talento e al variopinto mondo del poeta reggino. Clément Marot, ad esempio, che ha avuto una parte così importante nel far conoscere ai suoi compatrioti il fascino sottile del *Canzoniere* petrarchesco, benché abbia soggiornato a Ferrara nel 1535, due soli anni dopo la scomparsa del Nostro, non mostra, nella sua opera, di aver provato la minima attrazione per il mondo poetico ariostesco. Non si può certo pensare che, nel piccolo mondo della corte estense, dove egli entra in contatto anche con letterati italiani (come il Tebaldeo), non abbia colto gli echi di un'opera che, proprio di quell'ambiente, era stata una manifestazione emblematica e riassuntiva; il suo silenzio ha dunque il significato di un rifiuto. Non diverso il valore di un analogo silenzio che si registra presso i poeti della scuola lionese, il gruppo principale di scrittori che precede e in parte si oppone alla veniente Pléiade, ed in particolare presso il più grande fra essi, Maurice Scève: anche se in questo caso è forse possibile motivare ideologicamente il rifiuto, il rigoroso platonismo dei poeti lionesi, il rarefatto idealismo entro il quale si racchiudono rischiando il supremo sterilitamento rappresentando un ostacolo difficilmente superabile per una spontanea comprensione e partecipazione alla sorridente sensualità, alla solare accettazione della vita che caratterizzano la poesia ariostesca.

Il giudizio di Du Bellay, dal quale abbiamo preso le mosse, si ridimensiona in tal modo, chiarendosi per quello che esso è veramente, un giudizio di parte: il giudizio di una scuola, la Pléiade, come diremo meglio tra breve. Nel frattempo continuano i tentennamenti: nel 1548, cinque anni dopo la pubblicazione della prima traduzione francese del *Furioso*, a un fine letterato come Charles Estienne può accadere l'infortunio di menzionare, nella sua introduzione alla traduzione della commedia degli *Ingannati*, degli Intronati senesi, il poeta di Reggio con il

di Jean GODARD (pubblicata nel 1594), *Les Escoliers* di François PERRIN (apparsa nel 1586) e *Les Corrivaux* di Jean DE LA TAILLE (che risale al 1572). Delle altre commedie dell'Ariosto, solo il *Negromante* sarà tradotto in francese (da Jean DE LA TAILLE, nel 1572). Per tutta questa parte, riportarsi al CIORANESCU, *L'Arioste en France*, cit., I, 300-307.

nome di Pietro e, confondendolo evidentemente con l'Aretino, di assegnargli non soltanto la *Lena* e il *Negromante*, ma anche il *Marescalco*, una delle cinque commedie, per l'appunto, dell'Aretino stesso.<sup>16</sup>

Al solito, una chiave preziosa per sciogliere questo complesso chiaro-oscuro ci è offerta da Montaigne, anche — o forse appunto perché — il suo testo è assai tardivo e ci porta verso gli anni '80.

Le « coquetteries » da letterato dell'autore degli *Essais* sono troppo note perché ci si debba sorprendere constatando come egli abbia voluto impreziosire il suo testo con citazioni, nelle quali un largo spazio è fatto anche ad autori italiani, Dante, il Tasso, e via dicendo; e che un certo posto, sotto questa rubrica, sia fatto anche all'Ariosto, che Montaigne cita alcune volte, riproducendone in due luoghi diversi alcuni versi. Pure, Montaigne non aveva una particolare stima dell'autore del *Furioso*, e si è anche dato la pena di motivare il suo giudizio negativo. Lo fa nel capitolo X del secondo libro degli *Essais*, che ha appunto per titolo *Des livres*, e in cui egli ci fa parte delle sue antipatie e simpatie, delle sue preferenze e delle sue sordità nel campo delle letture, costruendo in qualche modo e a grandi linee una sua « biblioteca ideale ». Parlando dei poeti, Montaigne si dichiara incondizionato ammiratore di Virgilio a causa, afferma, della esemplare linearità della scrittura e del sobrio nitore del suo mondo poetico; e soli possono essere considerati buoni, prosegué, i poeti che hanno fatto come lui: « je voy que les bons et anciens Poëtes ont évité l'affectation et la recherche, non seulement des fantastiques elevations espagnoles et petrarchistes, mais des pointes mesmes plus douces et plus retenues qui font l'ornement de tous les ouvrages poëtiques des siècles suivants ».<sup>17</sup> E qui soccorre l'esempio dell'Ariosto: mediocri poeti quelli che non sanno fare come Virgilio, ma si abbandonano al contrario ai discutibili piaceri dei disordinati voli fantastici. « Cette mienne conception se reconnoit mieux qu'en tout autre

16. *Les Abusez* [...], Parigi, E. Groulleau, 1548 (malgrado la conformità del titolo, da non confondersi, ovviamente, con *Les Abusez* del 1552 di J. P. DE MESMES, cit. alla nota precedente). La svista dell'Estienne è segnalata per la prima volta da P. TOLDO, *La Comédie française de la Renaissance*, in R. H. L. F. 1897, p. 379.

17. *Essais*, ed. PLATTARD, II, X, p. 116.



lieu en la comparaison de l'*Aeneide* et du *Furieux*. Celuy-là, on le voit aller à tire d'aïse, d'un vol haut et ferme, suyvant toujours sa pointe; cettuy-ci voleter et sauteler de conte en conte comme de branche en branche, ne se fiant à ses aisles que pour une bien courte traverse, et prendre pied à chaque bout de champ, de peur que l'haleine et la force luy faille».<sup>18</sup>

Non ha soltanto il fiato corto, del resto, l'Ariosto, ma racconta anche delle storie che a Montaigne non interessano. Nella sua biblioteca ideale l'autore degli *Essais* ha previsto infatti anche un settore di libri «*simplement plaisants*», e in questo particolare settore è disposto ad accogliere alcuni moderni, il Boccaccio anzitutto, e poi Rabelais, ed anche i *Basia* di Jean Second,<sup>19</sup> e cioè uno dei libri piú imitati ed oggi piú dimenticati del Cinquecento: ma non l'Ariosto, né un altro dei piú famosi «*best sellers*» del suo tempo, le storie di Amadigi. Non li ha mai amati, precisa, neppure quand'era giovane; e poiché non teme il paradosso, lo spingerà fino in fondo, accomunando nella condanna persino il buon Ovidio:

Je diray encore cecy, ou hardiment ou temerairement, que cette vieille amé poïsante ne se laisse plus chatouïller non seulement à l'Arioste mais encore au bon Ovide: sa facilité et ses inventions, qui m'ont ravý autrefois, à peine m'entretiennent-elles à cette heure.<sup>20</sup>

Perché lo cita, allora? La risposta non è difficile, ed è illuminante appare il contesto in seno al quale ricorrono le due citazioni ariostesche che abbiamo individuato negli *Essais*. Nei due casi l'Ariosto è invocato come autorità di cui è lecito servirsi per «*trancher*» in un ipotetico dibattito che ruoti intorno a temi della vita militare o cavalleresca. Montaigne discute delle legittimità di ricorrere all'astuzia o all'inganno, oltre che alla forza, per trionfare dell'avversario? (I, 6: *L'heure des parlemens dangereuse*). Ecco la solita cascata di episodi, di esempi contraddittori, chi dice una cosa e chi dice un'altra. E cosa dice l'Ariosto?

18. *Loc. cit.*, 117.

19. Jean Everaerts, umanista olandese (1511-1536). La sua opera, pubblicata a Utrecht nel 1541, sarà ripubblicata a Parigi nel 1561 da A. Wechel e conoscerà uno straordinario successo.

20. *Loc. cit.*, 113.

Fu il vincer sempre mai laudabil cosa  
Vincasi o per fortuna o per ingegno<sup>21</sup>

Con il che, evidentemente, il problema è risolto.

Altra occasione, in altra circostanza (II, 9: *Des armes des Parthes*): Montaigne lamenta la mollezza dei costumi contemporanei, ed in particolare che gli uomini d'arme non vogliono piú indossare la corazza se non all'ultimo momento, quando lo scontro è già iniziato, e cioè troppo tardi. Gli antichi facevano diversamente e non avevano nessuna difficoltà a tenere indosso l'armatura per giorni interi, così dovrebbero fare i nostri giovani d'oggi, invece di mostrarsi tanto rammolliti. Cosa dice infatti l'Ariosto?

L'usbergo in dosso aveano e l'elmo in testa  
Dui di quelli guerrier, de i quali io canto,  
Né notte o di, dopo ch'entraro in questa  
Stanza gli haveano mai messi da canto,  
Che facile a portar come la vesta  
Era lor, perché in uso l'avean tanto.<sup>22</sup>

Come ha dunque letto il *Furioso*, Montaigne? La risposta è implicita in quell'accostamento che gli abbiamo visto fare poc'anzi, tra il poema ariostesco e gli Amadigi: il fatto interessante però è che questa assimilazione non è solo sua, ma di una larghissima parte della cultura francese cinquecentesca.

Il 1543, come abbiamo già accennato, è l'anno che vede la pubblicazione della prima traduzione francese del *Furioso*, traduzione anonima, attribuita senza fondamento a Jean Martin (il traduttore del Caviceo e del Sannazaro, del *Sogno di Poliflo* e degli *Asolani*) e realizzata a Lione dall'editore Sulpice Sabon.<sup>23</sup>

21. *Fur.* xv, 1.

22. *Fur.* xii, 30.

23. La traduzione è preceduta da una introduzione di JEAN DES GOUTTES, il che ha ingenerato l'equivoco che questo oscuro letterato lionese fosse l'autore della traduzione. In realtà, proprio nella sua introduzione, il Des Gouttes prende le sue distanze dal traduttore, di cui parla in terza persona, e sottolinea la sua funzione di semplice intermediario, tra il traduttore stesso e il Cardinale Ippolito d'Este, arcivescovo di Lione, cui l'opera è dedicata. I documenti non consentono di penetrare il mistero che avvolge il nome di questo primo traduttore: il privilegio, dato a Parigi il 7 marzo 1543, per sei anni, è accordato a Jean Thelusson, che risulta essere però lo stampatore, che ha impresso il libro per conto dell'editore Sulpice Sabon.

Traduzione fortunata poiché avrà diritto, in poco più di venticinque anni, tra il '43 e il '71, a 12 ristampe (di cui 3 lionesi e 9 parigine), e che sarà sostituita più tardi nel favore del pubblico da una nuova traduzione, dovuta a Gabriel Chappuys (altra importante figura di «italianisant» cinquecentesco).<sup>24</sup> La traduzione del Chappuys,<sup>25</sup> tuttavia, non è che un rimaneggiamento di quella anonima del 1543; essa avrà comunque sei riedizioni, tra il 1576 e la fine del secolo, tutte lionesi.<sup>26</sup>

Diciotto edizioni, dunque, di questa prima traduzione del *Furioso* in poco più di mezzo secolo: bisogna guardarsi dal trarre conclusioni affrettate da un simile dato, apparentemente confortante. La traduzione del 1543, sostanzialmente ripresa, se pure con qualche correzione dal Chappuys nel '76, è, quanto alla fedeltà del testo, semplicemente catastrofica: l'anonimo autore di «cette ordure»<sup>27</sup> conosceva molto poco l'italiano e cade perciò in una serie di errori macroscopici, di cui conviene sorridere più che indignarsi. Ne diamo come esempio questa traduzione di un'ottava del canto II, in cui è descritto il duello tra Rinaldo e Sacripante:

24. Lione, 1576. La personalità del Chappuys (nipote di Claude Chappuys, poeta «blasonneur» del tempo di Marot, anch'esso quasi dimenticato) non ha avuto diritto sin qui ad uno studio che ne puntualizzi adeguatamente le benemerite. L'opera da lui svolta a favore della diffusione della cultura italiana in Francia è imponente: traduzioni dal Doni (*Les mondes célestes, terrestres et infernaux* [...], 1578), dal Guazzo (*La civile conversation*, 1579), dal Giralducci (*Les Dialogues philosophiques*, 1583), dall'Equicola (*La Nature d'Amour*, 1584), dal Castiglione (*Le Parfait Courtisan*, 1585), dal Botero (*La Raison et gouvernement d'Etat*, 1599)... Per un primo approccio, cfr. BALMAS-VALERI, *L'età del Rinascimento in Francia* (Firenze, Sansoni, 1968), 563-64, 725-26 e *passim*.

25. Oltre a ritoccare superficialmente la traduzione anonima del 1543, il Chappuys ha aggiunto di suo la traduzione di due continuazioni del poema ariostesco (che, com'è noto, il suo autore, sul modello dell'*Eneide*, lasciò interrotto): i *Cinque Canti* dell'Ariosto stesso e *La Morte di Ruggiero* di G. Battista Pescatore. Cfr. CIORANESCU, *op. cit.*, I, 92-94.

26. Ricaviamo l'indicazione del numero complessivo di queste edizioni della prima traduzione del *Furioso* dalle fonti sopra citate, le bibliografie ariostesche (in particolare il Cagnolati: cfr. nota 8) e il Cioranescu, ma ci incombe l'obbligo di aggiungere che una bibliografia delle edizioni ariostesche in Francia (edizioni in italiano e traduzioni) che offra un minimo di garanzie scientifiche è ancora da scrivere.

27. L'espressione è di François de Rosset che si cimenterà anch'egli, agli inizi del Seicento, in una traduzione del *Furioso*, in cui denuncia con una certa virulenza gli errori nei quali è incorso il suo predecessore, individuandone ben duemila.

Ecco Rinaldo con la spada addosso  
A Sacripante tutto s'abbandona  
E quel porge lo scudo, ch'era d'osso  
Con la piastra d'acciar temprata e buona.  
Tagliar Fusberta, ancor che molto grosso:  
Ne geme la foresta e ne risuona.<sup>28</sup>

«Voicy Regnault qui avec l'espée au doz – inizia baldanzosamente il nostro traduttore – s'abandonne tout à Sacripant; et celuy luy jecte au devant l'escu, qui estoit d'os avec les plastrons d'acier bon et bien trempez». E come se non bastasse quel Rinaldo che combatte con la spada dietro il dorso, eccolo concludere: «Flamberge taille, encor que la forest en plaigne et resonne moult hautement». Ma non vi è soltanto Sacripante che getta lo scudo invece di usarlo per difendersi, né Fusberta che compie il suo dovere di spada affilata malgrado i lamenti della foresta: nello stesso canto II lo stesso Sacripante muore... per rinascere al canto seguente. «Io parlo di quell'inclita donzella – scrive l'Ariosto – per cui re Sacripante in terra giacque»; e l'anonimo traduce: «...ceste noble pucelle, pour qui le Roy Sacripant mourut».<sup>29</sup> I controsensi non si contano, del resto, in questa traduzione del 1543: Bradamante continua il suo cammino, «fatto ch'ebbe il re di Circassia / battere il volto de l'antique madre».<sup>30</sup> Si tratta sempre di Sacripante: il nostro traduttore, o non se ne accorge o non ricorda di averlo fatto morire due ottave più sopra, ma soprattutto non comprende l'espressione italiana e traduce letteralmente: «Et apres que le roy de Circassie eut faict battre la face de l'antique mere...» Non si vede come un morto possa abbandonarsi a gesti tanto sconvenienti.

È dunque dubbio che queste traduzioni abbiano reso un vero servizio alla causa della conoscenza dell'Ariosto in Francia. Vi sono due altre considerazioni da fare. La prima è che questa traduzione del poema ariostesco, come lo si sarà già rilevato, è in prosa e che, in questa sua nuova veste, l'opera viene presentata al pubblico francese non come un poema ma come un romanzo. La seconda riguarda la localizzazione ideale, e persino

28. *Fur.* II, 10.

29. *Fur.* II, 31.

30. *Fur.* II, 33.

ideologica del *Furioso*, che il traduttore, con un apposito indirizzamento poetico, colloca chiaramente nella discendenza degli *Amadigi*:

Si d'Amadis la tresplaisante histoire  
Vers les François a eu nouvellement  
Tant de faveur de credit et de gloire  
Parce qu'elle est traduite doctement  
Le Furieux qui dict si proprement  
D'armes, d'amours et de ses passions  
Surpassera en ce totalement  
Avilissant toutes traductions.<sup>31</sup>

Risulta in tal modo definita quella che è stata la prima e forse la più importante udienza che il *Furioso* si è assicurata in Francia nel Cinquecento. Privato della sua veste poetica, il poema perde parte della sua peculiarità, la possibilità stessa di essere individuato come un'opera fortemente originale, ricade nel solco dei « dérimages », i rifacimenti in prosa dei poemi cavallereschi che iniziano la loro voga in Francia già nel Quattrocento con Jean Wauquelin, David Aubert, Jean d'Outremerse;<sup>32</sup> e si confonde con quella letteratura popolare che trova la sua più significativa espressione negli *Amadigi*. Lo abbiamo visto nel caso di Montaigne, il *Furioso* appare all'autore degli *Essais* un'opera di evasione, senza vera profondità, proprio come gli *Amadigi*.<sup>33</sup> E la coincidenza delle date offre una nuova con-

31. Riprodotto dal Cioranescu, II, 225.

32. Cfr. BALMAS-VALERI, op. cit., III-III2.

33. Acquistano un implicito valore di confessione i rinnovati inviti dei traduttori delle storie di Amadigi a leggere in chiave simbolica, a penetrare il senso anagogico di quelle vicende e di quelle avventure. Così, ad esempio Jacques GOHORY, traduttore (oltre che del Machiavelli!) del *Dixiesme Livre d'Amadis de Gaule* (1552), che segnala ai suoi lettori la possibilità di reperire nel suo testo « un exemple et patron de Chevalerie, courtoisie et discretion qui leur elevast le coeur à la vertu, enseignant les actes qu'ilz doivent ensuyvre ou éviter », esortandoli a leggerlo con il rispetto con cui ci si avvicina alle storie degli antichi, « ainsi que les sages anciens ont caché souz fables des dieux et infinies fictions poétiques la cognoissance sacrée des secretz de nature » (cfr. il nostro studio Jacques Gohory traduttore del Machiavelli, in *Studi Machiavelliani*, Verona 1972, 16 e 19). Non diversamente, Jean DES GOUTTES, nell'introduzione alla traduzione del *Furioso* del 1543, assicura il lettore che « le divin aulheur de ce beau livre n'a pas seulement voulu repaistre les oreilles d'une coulante et fluxe volupté d'éloquence, mais y a mis... souz le voile de paroles plaisantes choses en quoy l'esprit de l'homme se peult merueilleusement delecter ». Il successo popolare degli *Amadigi* (e perciò del *Furioso*) va di pari

ferma: se la traduzione del *Furioso* è del 1543, è tra il 1540 e il 1548 che viene portata a termine la traduzione in francese dallo spagnolo della prima parte (8 libri) dell'immensa saga delle avventure di Amadis de Gaula (che ne conta in totale 24); mentre quel Gabriel Chappuys che abbiamo già menzionato e che vorrà farsi nella seconda metà del secolo traduttore dell'Ariosto ha legato il suo nome alla traduzione di ben sette dei libri delle storie di Amadigi. Osserviamo per inciso che, da questo punto di vista, il *Furioso* condivide la sorte dei due poemi che lo avevano preceduto, l'*Innamorato* (tradotto con il titolo di *Roland l'amoureux* nel 1549)<sup>34</sup> e il *Morgante* (tradotto fin dal 1519 con il titolo di *Morgant le geant*),<sup>35</sup> anch'essi assimilati, grazie all'identità della materia e alla sostanziale analogia delle variazioni tematiche che anche gli autori dei « dérimages » si permettono rispetto ai loro modelli, ai rifacimenti in prosa dell'epopea medievale che, segnatamente nella prima metà del secolo, godono in Francia un tale favore da costituire una delle principali fonti di reddito degli editori.

L'aspetto veramente qualificante del fenomeno ci sembra essere, ripetiamo, la traduzione in prosa, che snatura, in maniera sottile ma irreparabile, l'opera ariostesca: infatti, solo privandola del suo supporto più prezioso che ne garantisce il delicato equilibrio tra fantasia e ironia, partecipazione e distacco, le assicura una larga circolazione a livello popolare. Poiché vi saranno anche due tentativi di traduzione in versi del *Furioso*, nel Cinquecento, una ad opera di Jean Fornier, nel 1555 (i primi quindici canti)<sup>36</sup> e l'altra ad opera di Jean de Boyssières, nel

passo con una progressiva distanziamento degli spiriti migliori, o dei letterati più intensamente impegnati: così Jodelle, che definisce i romanzi cavallereschi contemporanei (nella cui categoria, come abbiamo visto, il *Furioso* in prosa finisce col rientrare) « la resverie de noz peres, la corruption de nostre jeunesse, la perte du temps, le jargon des valets de boutique, le tesmoignage de nostre ignorance », invitando gli scrittori contemporanei a non più « embabouiner la France de ces menteries Espagnoles et avecques nostre deshonneur retracer les faulx pas des estrangers » (O. C., ed. BALMAS, I, 88 e 92-93).

34. Ad opera di Jacques VINCENT, che ha legato il suo nome anche alla traduzione di *Palmerin d'Olive* (1553), una continuazione degli *Amadigi*.

35. Cfr. *Dictionnaire des Lettres Française, XVI<sup>e</sup> siècle* (Parigi 1951), 528.  
36. Parigi, M. Vascosan. L'edizione ha diritto ad un'imitazione, realizzata lo stesso anno dal Plantin a Anversa. Cfr. H. VAGANAY, *Le premier essai de traduction du Roland furieux en vers français*, « La Bibliofilia », X (1908), 281-292.

1580 (i primi dodici canti):<sup>37</sup> ma non avranno alcun successo. La stessa oscurità delle personalità dei traduttori denuncia la marginalità di queste imprese.<sup>38</sup> Ugualmente senza seguito resterà la traduzione (in versi) del famoso canto xxviii del *Furioso*, realizzata, questa, da un letterato di qualche fama, Nicolas Rapin, nel 1572.<sup>39</sup> E quando finalmente alcuni grandi poeti si accosteranno al *Furioso*, non sarà per tradurlo, ma per imitarlo. Nascerà allora quella singolare pagina della storia della poesia cinquecentesca francese che è rappresentata dalle *Imitations de l'Arioste*<sup>40</sup> e che vede la partecipazione di Mellin de Saint-Gelais, Jean-Antoine de Baïf, Louis d'Orléans e soprattutto Philippe Desportes. A questo punto però l'Ariosto diventa non tanto un modello quanto un pretesto per nuove creazioni letterarie che di ariostesco hanno appena lo spunto iniziale. Il Desportes, ad esempio, avrà l'ambizione di completare il poema che, come è noto, si arresta con la morte di Rodomonte, e accompagnerà l'eroe saraceno nella sua discesa agli inferi e nel

37. Lione, Th. Ancelin. Il Boyssières aveva già pubblicato, nel 1578 a Parigi e nel 1579 a Lione, le traduzioni in versi del 1° e del 2° canto del *Furioso*.

38. Si sa molto poco di Jean Fornier, che era originario di Montauban e probabilmente di religione riformata. I suoi interessi letterari, quali le sue opere ce li documentano, dovevano essere assai vari, se può spaziare dalla poesia sentenziosa (*Uranie*) alla traduzione delle *Passioni d'amore* di Partenio di Nicea (*Les affections de divers amans*, Parigi, Robinot, 1555), dalla poesia erotica alla storia degli Albiges! Segnaliamo tuttavia che Fornier è il primo poeta francese che tenta di acclimatare nel suo paese l'ottava ariostesca, di cui cerca di rispettare l'esigente schema ritmico, usando, per la sua traduzione, non l'alexandrino ma il decasillabo (cfr. PH. MARTINON, *Les Strophes. Etude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France*, Parigi, Champion, 1912, 531-32). La sola circostanza che pare veramente meritevole di segnalazione, a proposito della traduzione di Jean de Boyssières, è l'impiego, da parte di questo poeta, di una grafia vagamente fonetica, del tipo di quelle preconizzate da J. Peletier, L. Meigret o J. A. de Baïf. Sulla sua opera poetica cfr. M. RAYMOND, *L'influence de Ronsard sur la poésie française* (Parigi, Champion, 1927), II, 146-155.

39. Parigi, L. Breyer. La sua notorietà è soprattutto legata alla sua partecipazione alla redazione della *Satyre Ménippée* (1594), ma la sua personalità possiede contorni più complessi e variamente interessanti. Cfr. BALMAS-VALERI, *L'età del Rinascimento*, cit., 429-30 e bibliografia *ivi*, 702.

40. Questa importante pagina della storia letteraria francese cinquecentesca sollecita un'indagine indipendente e un apposito approccio bibliografico, che non possono trovare posto in queste note. Oltre alle opere già segnalate alla nota 6, ci limitiamo perciò a rinviare al capitolo *Les « imitations » du Roland Furieux* del libro del CIORANESCU (*L'Arioste en France*, I, 104-170), che costituisce la base per ogni ulteriore indagine.

suo viaggio nell'oltre tomba; scriverà anche un seguito alle vicende di Angelica. Potrà bastare, per concludere questa parte, riprodurre il giudizio del Cioranescu, che considera tutte queste opere come l'espressione di « un courant poétique qui comprend la poésie comme une plainte douce et langoureuse et dont l'idéal artistique n'est pas le beau mais seulement le joli ».<sup>41</sup>

\*

Altri contenuti era possibile estrarre dall'insieme dell'opera dell'Ariosto. Scartato quello che sembra forse a noi il più caratteristico, ma che è anche più difficile da cogliere, la sapiente mistura di idealismo e di sensualità, la temperazione di fantasia e sorriso, di esuberante accettazione e di malinconia, restava aperta la possibilità di una lettura più facile, consistente nel fare dell'Ariosto un poeta d'amore. Questa, la direzione verso la quale si orienterà la Pléiade: quel giudizio di Du Bellay, dal quale abbiamo preso le mosse, trova largo riscontro proprio nel canzoniere dello stesso Du Bellay, l'*Olive*, pubblicato nel 1550, dove è possibile rilevare che quasi una ventina dei 115 sonetti che costituiscono la raccolta sono delle imitazioni ariostesche: otto sonetti sono direttamente tradotti da altrettanti sonetti dell'Ariosto, mentre altri dieci prendono le mosse da stanze del *Furioso*, con margini di rielaborazione, comunque, sempre abbastanza ristretti.<sup>42</sup> Du Bellay imita chiaramente, nella sua opera, modelli precedenti, poiché, com'è noto, così voleva la dottrina della scuola di cui egli è, con Ronsard, l'iniziatore, e perciò i suoi sonetti hanno quasi tutti una fonte individuabile. Si spazia da Petrarca a Ovidio a Orazio al Bembo: ma, se nessuna

41. *L'Arioste en France*, I, 168.

42. Secondo H. CHAMARD, che per primo ha procurato un'edizione critica dell'*Olive* (1908), i sonetti tradotti da Du Bellay sono i seguenti: 22(7), 7(8), 6(10), 17(11), 12(18), 8(30), 10(33), 2(5) (il primo numero indica il sonetto ariostesco, il secondo la numerazione dei sonetti dell'*Olive*). E. CALDARINI, che ha recentemente ripubblicato l'*Olive* (Ginevra, Droz, 1974) giunge a conclusioni diverse, indicando i seguenti modelli ariosteschi per i corrispondenti sonetti di Du Bellay: 25(7), 10(8), 9(10), 20(11), 15(18), 11(30), 13(33). Diamo qui di seguito anche l'elenco delle imitazioni del *Furioso* che si incontrano nell'*Olive*: XLIV, 61-62(35), XLIV, 63-64(39), XLIV, 65-66(29), XXXIII, 63-64(47), XLV, 37-39(31), XXXII, 20-21(37); XXIII, 125-126(25), XXIII, 127(42), I, 42-43(97), VII, 11-14(71).

di queste « autorità » ricorre con l'insistenza dell'Ariosto, il lettore moderno si difende male contro un certo imbarazzo, dovendo constatare l'accostamento, all'autore del *Furioso*, di illustri ignoti (o quasi), Pietro Barbatì, Ercole Bentivoglio, Girolamo Volpe, F. M. Ranieri, anch'essi promossi, allo stesso titolo dell'Ariosto, al rango di ispiratori di Du Bellay...

Né il senso di disagio si dissipa quando si cerchi di approfondire le ragioni di questa scelta: i sonetti che Du Bellay ricava dall'Ariosto hanno in sostanza ben poco di tipicamente « ariostesco » e spesso si differenziano appena per la tematica ed anche per gli esiti formali dalla copiosissima produzione dei sonettisti italiani contemporanei accolta dal Giolito nelle sue antologie, dove Du Bellay per l'appunto è andato a cercare di preferenza i suoi modelli.

Valga qualche esempio. Il sonetto xxxiii dell'*Olive* traduce, in parte « contaminando » anche una reminiscenza petrarchesca,<sup>43</sup> il sonetto xiii dell'Ariosto. La scelta è felice: il sonetto ariostesco, dei piú tipici tra quanti sono usciti dalla penna dell'autore del *Furioso*, appare sospeso, in delicato equilibrio, tra la semplice ripresa di motivi di scuola ed una rielaborazione personale e sincera e trova, proprio nell'affiorare di una incompressibile nota di sensualità, quell'accento che caratterizza i momenti migliori della lirica d'amore ariostesca. Il tema tradizionale, la prigionia dell'amante costretto ad una servitù che è simultaneamente gioia e tormento, è assunto con distaccata leggerezza: « avventuroso carcere soave », pretesto lieve, enunciato con enfasi che non inganna – e non vuole ingannare – nessuno, con una consapevolezza di sorriso che implica complicità del lettore. Invitato ad assistere alla celebrazione di un rito – la lamentazione dell'amante – perfettamente dissacrato, costui è avvertito fin dall'inizio che di null'altro si tratta se non di far calare – e colare – tra le maglie di un collaudato reticolo retorico un contenuto di verità – umano, forse, o personale, ma prima di ogni altra cosa, anch'esso, poetico – dal significato sottilmente dissonante rispetto al precetto al quale la convenzione imporrebbe di sacrificare. Con impalpabile ma non im-

43. La seconda quartina riprende la prima quartina del son. lxi del *Canzoniere*: « Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno... ».

percettibile ironia il tema dell'amante stravolto dalla passione impossibile per una beltà crudele e lontana è capovolto, e ad un ideale di macerazione e di ascesi se ne sostituisce un altro, il vagheggiare di amplessi e di carezze voluttuose, il farneticare vagamente « parallelo » di un appagamento perfetto, che le sue stesse connotazioni racchiudono in un ambito eminentemente ideale. Onde i « mille e mille e mille e mille » baci: tanti da non poter piú essere contati, da non contare piú, né per il loro numero, né per la loro qualità, da non esistere altro che per il loro valore di fantasticheria erotica, in cui la concupiscenza si trascende e si sublima.

Se si deve dare atto al Du Bellay di aver colto l'interesse singolare di questo sonetto – se ha pensato di tradurlo – si deve anche concludere che l'esito poetico da lui affidato al giudizio del tempo appare considerevolmente diverso, nella sua portata ultima, dal dato emozionale e stilistico dal quale ha preso le mosse. Accentuando – per imperfetta consapevolezza linguistica o per deliberata scelta ideologica, poco importa – la risoluzione in termini intellettualistici della sensualità del poeta italiano, il Du Bellay conclude ad una costruzione dai contorni piú nitidi, dal disegno piú equilibrato ed organico, forse, ma dove la chiarezza appare raggiunta al prezzo di un sacrificio quasi totale dello « sfumato » o dell'implicito e lieve, ma essenziale ammiccamento della costruzione ariostesca.

## SON. XIII

*Avventuroso carcere soave,  
dove né per furor né per dispetto,  
ma per amor e per pietà distretto  
la bella e dolce mia nemica m'ave;  
gli altri prigionì al volger de la chiave  
s'attristano, io m'allegro: ché diletto  
e non martir, vita e non morte aspetto,  
né giudice sever né legge grave,  
ma benigne accoglienze, ma complessi  
licenziosi, ma parole sciolte  
da ogni fren, ma risi, vezzi e giochi;  
ma dolci baci, dolcemente impressi  
ben mille e mille e mille e mille volte;  
e, se potran contarsi, anche fien pochi.*

XXXIII

O prison douce, où captif je demeure  
 Non par dedaing, force ou inimitié,  
 Mais par les yeulx de ma douce moitié,  
 Qui m'y tiendra jusq'à tant que je meure.

O l'an heureux, le mois, le jour et l'heure,  
 Que mon cœur fut aveq'elle allié!  
 O l'heureux nœu, par qui j'y fu lié,  
 Bien que souvent je plain', souspire et pleure!

Tous prisonniers, vous etes en soucy,  
 Craignant la loy et le juge severe:  
 Moy plus heureux, je ne suis pas ainsi.

Mile doulx motz, doucement exprimez,  
 Mil' doulx baisers, doucement imprimez,  
 Sont les torments où ma foy persevere.

Le « benigne accoglienze », i « complessi licenziosi », le « parole sciolte / da ogni fren », i « dolci baci dolcemente impressi », solo sognati dal poeta italiano (« io m'allegro: che' diletto... aspetto »), in un tumulto sentimentale e sensuale che trova nel suo carattere di fantasticheria la sua definizione e il suo appagamento, diventano, nella trasposizione francese, realtà ben più concrete (« Sont les torments où ma foy persevere »), vagamente mortificate dalla schematicità geometrica dei quattro emistiche nei quali risultano racchiusi; e al tempo stesso ne risulta alquanto appesantita la portata, per l'evidente trascendimento dall'ambito dell'erotismo a quello della licenziosità.

Diverso il discorso per quanto concerne il sonetto xx, che dà luogo al sonetto xi dell'*Olive*. Ancora una volta la rielaborazione ariostesca di un tipico luogo comune della poesia amorosa – il potere lenificante della visione dell'amata, che vale a placare il tumulto del cuore e degli elementi – appare connotata in maniera decisamente personale e originale: il carattere ideale – ed estenuato – dell'occasione poetica è costantemente corretto da una serie di annotazioni realistiche e la fantasticheria, sempre pericolosamente minacciata di risolversi in puri termini intellettualistici, si trasforma in un bozzetto vero, in cui si delineano immagini concrete, il grande fiume padano dalle onde fangose, il tumultuoso trascorrere delle nubi, il rimbombo del tuono, il sentore della pioggia vicina, trasportato dal vento. Diresti che

proprio questo scorcio naturalistico è quel che maggiormente interessa il poeta: questa visione gravida di acque, così legata ad una terra come la sua, terra di fiumi, di paludi, di larghi orizzonti marini; e tuttavia il quadro, così vasto e mosso e arioso, non è fine a se stesso e la sua vera ragion d'essere è forse quella minaccia di tempesta, sottilmente simbolica, che lo percuote con un brivido di inconfessata paura. Perciò l'apparizione della donna amata, che sembra sciogliere il nodo angoscioso e, allontanando l'oscuro presagio, riporta il sole nel cielo, piuttosto che artificio poetico, è « evento », da leggersi in chiave anagogica che appartiene all'ordine del mitologico e si apparenta agli altri eventi mitici, evocati nel sonetto (il mito di Fetonte, precipitato nelle acque dell'Eridano, la leggenda di Eros e Leandro che suggerisce, con leggerezza di accenti, una identificazione trasfigurante del Po nell'Ellesponto). Favole gentili, in sostanza, che offrono pretesto a favellare e lasciano impregiudicata la verità di quel subitaneo rasserenamento, di quel sole che torna a risplendere non appena si mostrano i « bei vostri occhi »... Resta invece pregnante il dato autobiografico: il ricordo stupefatto di un cielo che palpita agitato dal vento, l'inquietudine di una partenza accettata con rassegnazione, l'uggia di dover affrontare un domani incerto in uno scenario reso cupo da un tuono lontano e quasi presago... La bellezza dell'amata è l'irruzione del sogno nella verità di un'esistenza grigia e turbata, il dato che riscatta e appaga; sempre, però, in una dimensione di pura finzione, in cui si attua la conciliazione, solo sognata, del poeta col mondo, del poeta con se stesso.

La lettura che Du Bellay propone di questo sonetto ariostesco è molto bella, e possiede giustificazione estetica compiuta. È una costruzione in larga misura parallela a quella del modello da cui prende le mosse, cui resta legata più per certi tratti esteriori che per intima consonanza di intenti. Il « paesaggio » per il poeta francese non è più terrestre, ma esclusivamente marino (un plumbeo mare in tempesta), il viaggio è già iniziato, la bufera non è più soltanto una minaccia, ma una realtà in atto che riempie l'animo di una gelida paura. Il quadro è molto più drammatico, non vi è punto di appoggio sull'acqua, ad ogni istante si è sul punto di sprofondare nella liquidità minerale del nulla...: i « feux jumeaux », le « fatales étoiles » dell'amata



intervengono appunto a trarre indietro — per un tempo soltanto? — l'amante dalla morte inevitabile.

## SON. XX

*Chiuso era il sol da un tenebroso velo  
che si stendeva fin all'estreme sponde  
de l'orizzonte, e murmurar le fronde  
e tuoni andar s'udian scorrendo il cielo;  
di pioggia in dubbio o tempestoso gelo,  
stav'io per ire oltre le torbid'onde  
del fiume altier che 'l gran sepolcro asconde  
del figlio audace del signor di Delo;  
quando apparir su l'altra ripa il lume  
de' bei vostri occhi vidi, e udii parole  
che Leandro potean farmi quel giorno.  
E tutto a un tempo i nuvoli d'intorno  
si dileguaro e si scoperse il sole;  
tacquero i venti e tranquillossi il fiume.*

## XI

*Des ventz emez le raige impetueuse  
Un voyle noir etendoit par les cieux,  
Qui l'orizon jusq'aux extremes lieux  
Rendoit obscur, et la mer fluctueuse.  
De mon soleil la clarté radieuse  
Ne daignoit plus aparoitre à mes yeulx,  
Ains m'acconçoient les flots audacieux  
De tous costez une mort odieuse.  
Une peur froide avoit saisi mon ame  
Voyant ma nef en ce mortel danger,  
Quand de la mer la fille je reclame,  
Lòrs tout soudain je voy' le ciel changer,  
Et sortir hors de leurs nubileux voyles  
Ces feux jameaux, mes fatales etoiles.*

Accurata rielaborazione razionale di un semplice spunto mutuato dal sonetto ariostesco, la poesia di Du Bellay ha una sua raffinata coerenza interiore che la segnala all'attenzione. Nel perfetto artificio, agevolmente individuabili reminiscenze diverse, di ascendenza cortese ed anche lionese (com'è noto, Scève è il maestro « ripudiato », ma molto spesso presente anche in maniera

inconsapevole nella poesia della Pléiade), che ne accusano il carattere deliberato e composito: al riparo di questa perfetta armatura, comunque, l'occasione sentimentale del poeta francese si risolve in termini puramente intellettuali, senza che resti spazio per una partecipazione individuale, per il trascendimento in termini di verità personale di uno schema collaudato dalla più esigente precettistica retorica. Di qui il perfetto equilibrio tra le parti, di qui la compassata eleganza formale (non riscontrabili, agli stessi livelli, nel modello italiano), di qui il carattere veramente esemplare della « pointe » finale: trasparenza impeccabile che non esclude certo la poesia, ma in qualche modo la congela e la irrigidisce in una sua « zona » astratta, ai margini della realtà.

Non ci è consentito dilungarci, ma in sostanza la conclusione che andiamo cercando a questo punto si delinea. La tesi del Vianey,<sup>44</sup> ripresa dal Cioranescu,<sup>45</sup> secondo la quale i poeti della Pléiade si entusiasmano per l'Ariosto perché vi intravedono un anti-Petrarca e pensano di acquisire il diritto, sul suo esempio, di superare i disseccanti schemi del petrarchismo letterario e l'opprimente convenzione della donna angelicata, al confronto dei testi pare leggermente forzata. L'ispirazione voluttuosa dell'Ariosto, la sua sensualità di volta in volta trionfante, beffarda o sorridente, si manifesta pienamente nel *Furioso* e si coglie meno agevolmente nelle *Rime*: dove essa è presente, semmai, nella sua forma meno raffinata, più vicina a risolversi in fantasia lussuriosa che non in tentazione intellettuale, in dilettezza consapevole. La sublimazione della licenziosità in erotismo è risultato che appare pienamente conseguito nel poema maggiore, ma che si intravede solo talvolta nei sonetti e nei capitoli. Du Bellay, quando casualmente si imbatte in uno spunto di questo genere (è il caso, testè esaminato, del sonetto XIII, che è all'origine del sonetto xxxiii dell'*Olive*), non se ne mostra particolarmente sollecito. In compenso, quando va a cercare la sua ispi-

44. « Le succès que l'école de Ronsard fit... à la poésie amoureuse de l'Arioste... ce qu'elle aimait... ce fut son caractère ardent et voluptueux » (*art. cit.*, 300).

45. « à peine émancipée de la tutelle de Pétrarque, la nouvelle poésie trouva en lui le modèle qu'elle cherchait... les poètes français... ne se lassèrent de Pétrarque et de la fade inspiration de ses disciples que pour se tourner vers l'Arioste et vers ses peintures des voluptés de l'amour » (*op. cit.*, I, 35).

razione nel *Furioso*, per lo stesso quadro metrico nel quale deve far rientrare le occasioni poetiche mutuata dal poema, si rivolge a enunciato di verità generali suscettibili di rielaborazione in termini convenzionali: in sostanza, a luoghi comuni cari alla poesia di tutti i tempi, e che non appaiono per nulla tipici della poesia cinquecentesca.

Esempio caratteristico, l'appassionata dichiarazione di eterna fedeltà di Bradamante a Ruggero del canto 44 (ottave 61-66), che dà luogo a tre sonetti dell'*Olive* (35, 39, 29): Du Bellay ne ricava una « variazione » intorno al tema dell'indefettibile costanza del vero amante, e non sembra aver coscienza di distorcerla e di privarla proprio della sua portata « ariostesca » ponendola non più sulle labbra di una donna (e quale donna!), ma più convenzionalmente sulla bocca di uno spasimante di sesso maschile. È proprio quel pizzico di sale, in cui si mescolano ironia e malizia e che dà un'indefinito portata a certi versi ariosteschi, che si dissolve nella traduzione. « Che 'l cor non ho di cera è fatto prova », fa dire significativamente l'Ariosto a Bradamante (str. 65), con un sorriso appena accennato, a ricordare con una punta di complicità di quale straordinaria virago si stia qui delineando il ritratto. Ma il poeta francese, prigioniero della sua convenzione (parla in prima persona alla donna amata), non può raccogliere la provocazione, e rigetta perciò l'immagine della cera molle, che certo gli appare scarsamente conveniente: ogni sfumatura di ambiguità si dissolve nella linearità perfetta della sua proposta:

Invoire, gemme et toute pierre dure  
 ...De se changer jamais elle n'endure.  
 Mon coeur est tel: et me le fist prouver  
 Amour...

(son. xxix)

Altri lievi ammiccamenti serpeggiano nel testo ariostesco. Bradamante, che « il cuor non ha di cera », lo abbiamo visto, ha anche un suo « franc parler » e dovendo riaffermare la sua fedeltà indefettibile all'amato, trova modo di motivarla adeguatamente: il senso dell'onore, il disdegno dei facili allettamenti della ricchezza, l'indifferenza alle glorie del mondo e alle vanità dell'ambizione entrano senza dubbio in linea di conto, ma vi è

spazio anche per una giustificazione più diretta e bruciante, forse la più ricca, certo vera di una fulgidissima verità poetica:

Non beltà...  
 Vedrò che più di voi mi piaccia mai  
 (str. 64)

Anche qui il poeta francese, impegnato a costruire la sua elaborata e rigorosa architettura di concetti e di immagini, resta prigioniero della propria convenzione: rivolto alla donna angelicata della tradizione (« ô ma seule princesse! »), inconsapevolmente forse, ma irresistibilmente, trasferisce, purifica, essenzializza le immagini molto più dirette e crude del modello. « Non è ricchezza ad espugnarmi buona », diceva Bradamante, andando per le spicce: ma a Du Bellay la forma non sembra abbastanza aulica, e gliene preferisce un'altra (senza dubbio felice): « Thresor ne peult sur elle [la 'ferme foy'] estre vainqueur ». Lo stesso movimento lo porta però a scartare il concetto di quella « beltà » (di Ruggero) che piace a dismisura, quell'accento spontaneo che sembra venire dal cuore e che perciò stesso non conviene del tutto alla « princesse » destinataria di questi versi: certo per non offendere le « bienséances », la bellezza dell'oggetto della sua passione viene essenzializzato, ed il poeta opporrà allora la donna amata alla bellezza (che è qui veramente una categoria universale, un'idea platonica), pronto, il poeta, ad amare la bellezza, ma non l'amata *perché è bella*. A render bella costei basta infatti l'amore del poeta, e non occorre neppure precisare che concorre a questo risultato il riflesso di trascendente bellezza che è certo rimasto impigliato *nel corpo* di costei. È proprio questa idea di *corpo bello*, così prepotente nel modello ariostesco, ad essere qui accuratamente scartata: onde avranno luogo questi pudicissimi versi:

Non la beaute...  
 ...tant que vous me peult plaire  
 (son. 39)

Per quanto concerne poi la « trovata » di Du Bellay, che certo può sorprendere, di capovolgere la situazione iniziale del suo modello (Bradamante parla ad un uomo; egli riprende, spesso letteralmente, quelle espressioni a proprio carico e le indirizza



ad una donna), non si deve pensare che si tratti soltanto di una invenzione sua: anche Ronsard, anche Desportes riprenderanno, il primo in una canzone,<sup>46</sup> il secondo in un sonetto,<sup>47</sup> le martellanti ottave di Bradamante, entrambi assumendole nel loro significato letterale senza intravedere neppure uno dei sottintesi ironici o dei motivi di interiore distanziamento di cui l'Ariosto ha arricchito questa pagina.

Concludendo, non si vuol qui negare che il carattere voluttuoso della poesia ariostesca sia stato colto dai poeti della Pléiade: il Vianey segnala che alcuni celebri testi come il saluto alla notte (« O letto testimon de' piacer miei ») o l'invettiva contro la stessa notte troppo chiara e troppo breve per favorire gli amori del poeta, hanno sollecitato la musa di Remy Belleau, di Jean-Antoine de Baïf o di Philippe Desportes.<sup>48</sup> Sembra però necessario aggiungere che, in una prospettiva storica sufficientemente comprensiva che non soggiaccia alla tentazione dell'astigmatismo, la componente ariostesca nella determinazione del carattere composito della poesia della Pléiade non appare particolarmente significativa. Ronsard e i suoi amici rinnoveranno il petrarchismo ereditato dalla generazione precedente ed arricchiranno di un tocco di sensualità e di verità umana la loro poesia d'amore anzitutto grazie al ritrovato contatto con la poesia classica (Orazio e Ovidio, in primo luogo, ma anche lo pseudo Anacreonte e i poeti della cosiddetta *Antologia greca*, senza trascurare l'apporto della poesia neolatina, ed in particolare di Jean Second, già ricordato). Il contributo ariostesco non appare determinante né particolarmente caratterizzato: va nella stessa direzione di altre influenze e con esse si confonde.

\*

Un quadro, dunque, dove non mancano i contrasti. La gloria, da un lato: due traduzioni in prosa e 18 ristampe, due traduzioni in versi, anche se parziali, le imitazioni numerose del poema maggiore; alle quali bisognerebbe aggiungere, per non la-

46. Nelle *Amours* del 1552: cfr. O. C., ed. Laumonier, IV (1939), 173-76.

47. Cfr. *Oeuvres*, ed. Michiels (1858), 108.

48. Art. cit., 299, nota 2. Per altri riferimenti, cfr. CIORANESCU, I, 285-291.

sciare troppe lacune nel quadro, le otto edizioni lionesi, tra il 1556 e il 1580, del poema in italiano, realizzate, evidentemente, all'intenzione del pubblico francese in grado di accostarsi all'originale, senza la mediazione di traduttori-traditori.<sup>49</sup> Ma, sullo stesso piano, una lettura largamente distorta, al limite dell'incomprensione: ricevuto in Francia nel Cinquecento come un romanzo d'avventure, letto « letteralmente » per quel che esso in sostanza non è, un rifacimento della materia epica tradizionale, il *Furioso* ingenera più equivoci che feconde occasioni culturali, fino ad essere accomunato, dal facile sdegno dei moralisti, nella condanna che colpisce gli *Amadigi*, denunciato anch'esso come un'opera corruttrice: fino all'incomprensione di Montaigne.

Su di un altro piano, modello di elezione dei più famosi poeti contemporanei, dai capiscuola (Du Bellay, Ronsard) agli epigoni (Desportes), saccheggiato senza vergogna al pari dei grandi maestri dell'antichità in omaggio ai principi della scuola, che si vantava di aver « saccagé Thèbes et... pillé la Pouille, t'enrichissant [o Francia!] de leur riche dépouille »; ma anche in questo caso letto più in superficie che in trasparenza, per quel che lo avvicina più per quel che lo distingue dai motivi della convenzione e della pratica poetica contemporanea.

La « levità ariostesca », che pare a noi, oggi, motivo così caratterizzante della personalità dell'autore del *Furioso*, non ha, in pratica, nella Francia del Cinquecento, estimatori né interpreti, poiché proprio i poeti che lo imitano sul terreno cavalleresco ci suggeriscono una più spiacevole sensazione di applicazione, di pesantezza, di mancanza di scioltezza e di distacco.

Il tempo dell'ironia verrà più tardi: un secolo dopo, con La Fontaine, che trasferisce per primo la levità ariostesca nella poesia francese, imitando questa volta senza cadute di tono nei suoi racconti libertini (*Joconde, La coupe enchantée*)<sup>50</sup> il piglio disinvolto del poeta italiano, per un'intima consonanza della visione

49. Diamo qui di seguito l'elenco delle edizioni lionesi da noi ritrovate: B. HONORATI, 1556 (due edizioni, una in -4°, l'altra in -8°), G. ROVILLIO, 1556, 1561, 1569, 1570, 1579, 1580. Cfr. *supra*, nota 26.

50. Si tratta, rispettivamente, di un adattamento del canto xxviii e di un libero adattamento di una novella contenuta nell'ultima parte del canto 42 e nella prima del 43. Cfr. *Contes et nouvelles* di J. DE LA FONTAINE, ed. PILON-DAUPHIN (Parigi, Guarnier, 1951), 9-23 e 175-188.

della vita e per una spontanea adeguazione delle massime morali; e due secoli dopo con Voltaire, che darà alla Francia con la sua *Pucelle* un poema eroico e satirico ad un tempo, realizzato tenendo d'occhio il modello ariostesco, con sapiente alchimia di componenti, fantasia, libertinismo, gioia del raccontare, gusto del meraviglioso e graffiante ironia.

E poiché è giusto dare a ciascuno il suo, ricordiamo per concludere che il merito di una prima situazione soddisfacente del *Furioso* nel contesto che è il suo, e cioè di una storia letteraria franco-italiana, compete ad un oscuro (ma non tanto) erudito settecentesco, il conte di Tressan, animatore di quella « Bibliothèque des Romans » in cui ancora una volta la materia cavalleresca, rimaneggiata e tradotta, è stata riproposta al pubblico francese. Il conte di Tressan traduce a sua volta, in prosa, il *Furioso*, e lo pubblica, non isolatamente però, ma unito ad un romanzo francese quattrocentesco, la storia del *Petit Jehan de Saintré* e della *Dames des Belles Cousines* di Antoine de la Salle. Il conte di Tressan ha visto quel che molti altri non avevano visto prima e dopo di lui, e cioè che il ridimensionamento ironico (e non pesantemente parodistico o satirico) del mondo cavalleresco-feudale era già in atto nel *Petit Jehan*, che l'ingenuo cavaliere alle prese con un mondo sottilmente beffardo appartiene ad uno spazio ideale che è sostanzialmente ariostesco, come ariostesco in qualche misura è già per quel suo temperare simpatia e ironia l'atteggiamento con il quale Antoine de La Salle guarda il mondo che descrive: così vicino a quello del poeta che, per dirla con le parole di Giuseppe Toffanin, « gusta quel mondo leggendario come un cantastorie e ne sorride come un umanista ». <sup>51</sup>

ENEA BALMAS

51. *Il Cinquecento* (Milano, Vallardi, 1960), 191.

Appendice

FRANÇOIS I<sup>er</sup>

EPISTRE XXVI

Douce, plaisante, heureuse, aimable nuyt,  
Plus belle que le jour, pour mon heureux deduyt;  
Tant plus chère je t'ay que moins t'ay espérée.

Estoille aux larcins d'amour si bien apprise,  
Qui, cachant ta clarté, servis à l'entreprise,  
Tant que l'obscurité lors ne nous fust ostée.

Plaisant sommeil, qui deux seuls amans reservaz,  
Tous autres oppressans, affin que bras à bras  
Invisibles fussions, soubz d'amour la franchise.

Et toy benigne porte en te voulant ouvrir  
Qui rendis si bas son, pour non me découvrir;  
A peine que t'ouys quant tu te desserras.

O! penser incertain d'heureuse vérité,  
Quant m'amey embrassay, j'euz la félicité;  
Sa bouche de la mienne en m'asseurant couvrir.

O bien heureuse main, qui me servis de guyde!  
O paisible marcher, qui tant me fust en ayde!  
O chambre, qui me fuz cause de seureté!

Ambrassées redoublées, sans en estre lassés,  
Par tant de divers lieu, que plus fusmes lassez  
Que n'est lierre au mur, qui ne laisse rien vuyde.

O lict qui est tesmoing de mon seul vray plaisir!  
O lict qui m'as causé gouster le myen desir!  
Quant bien je pense en toy tous mes maulx sont passez.

Je ne doys point céler (lumière) ce qu'as fait:  
Car la cause tu fuz d'un si plaisant effect,  
Que mon oeil discerna m'amey à son loisir.

Dont, par toy, fust doublé le myen contantement:  
Car nully ne peult dire avoir parfaictement  
Sans clarté son plaisir, à moins qui soit parfaict.

Hellas! pourquoy d'amours sont si rares les fruitz,  
Et pourquoy du jour sont si briefves les nuytz,  
Qui rendent au partir tel descontentement,  
Que vivre sans tel bien est mort d'ung vray amant.<sup>1</sup>

1. *Poésies du Roi François Ier* [...], ed. A. Champollion-Figeac, Parigi, Imprimerie Nationale, 1847, 150-52.

APPUNTI  
PER UNO STUDIO SULLE TRADUZIONI SPAGNOLE  
DELL'« ORLANDO FURIOSO » NEL CINQUECENTO

1.11 L' *Orlando Furioso* dell'Ariosto fu tradotto ben tre volte nella Spagna del Cinquecento; sono numerose le traduzioni parziali, e molteplici le imitazioni. Di versioni complete in ottave ne conosciamo due quasi contemporanee: quella di Hernando Alcocer (1550) e quella, diffusissima, del capitano Girolamo Jiménez de Urrea (1549), autore pure di un *Diálogo de la verdadera honra militar* (Venezia: I. Grifo, 1566). Vi fu poi una traduzione compendiosa in prosa di Diego Vázquez Contreras, anch'egli dedito alla vita militare.

1.12 Le edizioni dei suddetti testi (se ne veda il quadro che diamo in appendice) non sono state mai descritte. Per averne notizie, anche se succinte, di prima mano, dovremo consultare i cataloghi stranieri piuttosto che gli *Annali delle edizioni ariostee* di G. Agnelli e G. Ravegnani (Bologna 1933).<sup>1</sup>

1.13 Per conoscerne la distribuzione in Italia (fra le edizioni, due sono veneziane) disgraziatamente non possiamo contare nel nostro paese su un'opera come quella che stanno compiendo in Francia i coniugi Michel.<sup>2</sup> Abbiamo invece degli strumenti, alquanto eterogenei nella loro elaborazione, frutto di un progetto in parte abortito, che deve il suo inizio ad alcuni ispanisti italiani e la sua attuazione alla diligenza degli esecutori, nonché all'aiuto del CNR. Essi ci danno un'idea, per quel che si può dedurre dalla presenza di copie di libri spagnoli nei fondi antichi di provenienza in buona parte ecclesiastica, delle nostre Biblioteche Nazionali.<sup>3</sup> Una situazione ancora più precaria vige in Ispa-

1. Se ne veda la recensione di J. FUCILLA, in « *Romanic Review* », xxv (1931), 49-50.

2. S. P. e P. H. MICHEL, *Repertoire des ouvrages imprimés en langue italienne au XVII<sup>e</sup> siècle conservés dans les Bibliothèques de France* (Parigi 1967).

3. Si vedano M. C. BIANCHINI et al., *Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801 in possesso delle biblioteche veneziane* (Venezia 1970); M. DAMONTE, *Fondo antico spagnolo della Biblioteca Universitaria di Genova* (Genova 1969). Si veda

gna, dove ci si deve avvalere principalmente della bibliografia delle opere a stampa nelle singole città o regioni.<sup>4</sup>

Un'idea molto più esatta abbiamo dell'esportazione libraria oltre Oceanò, e ciò grazie alle pazienti ricerche di due eruditi nordamericani, I. A. Leonard ed O. H. Green, i quali spulciarono gli elenchi delle spedizioni di libri da Siviglia (ora nella Casa de Contratación o Archivio delle Indie),<sup>5</sup> nonché quelle delle collezioni private che si conservano negli Archivi dell'Inquisizione del Nuovo Mondo.<sup>6</sup>

1.2 La bibliografia sul tema «l'Ariosto in Spagna» è stata arricchita nell'ultimo decennio dalla tesi di Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1550); recherches sur l'influence du «Roland furieux»* (Bordeaux 1966) e dalla monografia del medesimo, *Los temas ariostescos en el romancero y en la poesía española del Siglo de Oro* (Madrid 1968), in cui lo studioso francese offre materiale abbondantissimo per ulteriori ricerche. La tesi dello Chevalier potrà essere completata con il denso sag-

pure la tesi di laurea dattiloscritta di M. E. TRIVELLATO, «Fondos ibéricos anteriores al año 1701 poseídos por la Biblioteca del Seminario de Padua». In appendice enumeriamo, per comodità del lettore, le edizioni cinquecentine delle versioni spagnole dell'OF (con dati bibliografici tratti da C. L. PENNEY, *List of Books Printed before 1601 in the Library of the Hispanic Society of America* [Nuova York 1955]), più una lista di segnature dei volumi esistenti in varie biblioteche italiane.

4. La consultazione viene ora facilitata dal catalogo cumulativo dei fondi antichi, in formazione (per fotocopia dei vari cataloghi locali) presso la Biblioteca Nazionale di Madrid.

5. Cf. del primo *Romances of Chivalry in the Spanish Indies* (Berkeley 1933), specialmente le pp. 53-55, *Best Sellers of the Lima Book Trade, 1583*, «*Hispanic American Historical Review*» XXII (1942), 25, e *Books of the Brave* (Cambridge 1949), dove lo studioso nordamericano illustra nel suo insieme una circolazione libraria non ostacolata sostanzialmente da interferenze burocratiche o inquisitoriali.

6. Cf., p. es., il documento intitolato *Memoria de los libros que yo Simón García Bezerril tengo en romance y en la lengua toscana*, conservato nell'Archivio Generale del Messico e pubblicato da I. A. LEONARD, *One Man's Library, México City, 1620 in Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington* (Wellesley 1952), 327-334; ivi, oltre al *Vocabulario de la lengua toscana* [y castellana] di C. de las Casas, troviamo l'*Orlando Furioso*, traducido por D. Jerónimo de Urrea (accanto all'*Arcadia* del Sannazzaro, presente in italiano ed in spagnolo, il *De claris mulieribus* del Boccaccio, in italiano, la *Cortegiana* dell'Aretino, il *Momo* di G. B. Alberti, tradotto in ispanolo da A. de Almazán, e la *Gerusalemme* del Tasso, pure in versione spagnola).



Frontespizio della prima edizione dell'Orlando Furioso tradotta da J. Jiménez de Urrea (Anversa 1549)

**ORLANDO FURIOSO**  
 DEL DIVICO ARIOSTO NVEVAMEN  
 TETRADVZIDODE BERVO AD BERBVM DEL  
 VVLGARTOS CANO EN EL NVESTRO  
 Castellano, Por Hernando Alcocer  
 CON VNAMORAL EXPOSICION EN CADACANTO  
 Y VNABREVEDECLARACION EN PROSA  
 al principio para saber de donde la obra se dirina.  
 SO DIRIGIDO AL MVY ALTO Y MVY EXCELENTE  
 PRINCIPE MAXIMILIANO RHYDE  
 BOHEMIA, &c.



Dúda  
Tudud.

*Alcacer*

*Por comision de los señores inquisidores conegj este  
 libro segun la censura de la santa y general in  
 quisicion engranada año 18. de Julio año de 1613  
 corrigi tambien conforme  
 al apudis. *Fuente de Quind**

*Por comision de los señ inquisidores conegj este libro con  
 forme al expurgatorio de 1632.*

Frontespizio dell'edizione dell'Orlando Furioso tradotto da H. Alcocer  
 (Toledo 1550)

gio di Oreste Macrí,<sup>7</sup> con quello più specifico di R. O. Jones, « Ariosto and Garcilaso »,<sup>8</sup> e con le stimolanti e puntuali osservazioni di G. Caravaggi nella monografia intitolata *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento* (Pisa 1974).

Lo Chevalier, nel suo fondamentale *L'Arioste en Espagne*, ha fra l'altro il merito di non essersi basato sull'*Orlando* quale ce lo presentano le edizioni moderne, bensì sul testo con le glosse e commenti. « Poetae cum allegoriis », scriveva Erasmo per contrapporre la letteratura profana alla Bibbia, denotando con ciò una modalità di lettura che deve essere tenuta presente per i poeti del Cinquecento, ed oltre, quando non si voglia cadere in anacronismi (e contrapposizioni infondate fra Italia e Spagna).

1.3 La tesi dello Chevalier, come spesso accade in opere culturali di ampio respiro, presta solo un'attenzione piuttosto superficiale alla traduzione od anche all'imitazione dell'Ariosto nell'aspetto formale. Le versioni dell'OF erano state, e sono ancora considerate dallo Chevalier, quasi esclusivamente per quello che rivelano dell'eventuale *pruderie* dei traduttori, o della riluttanza ad includere nella traduzione quelle allusioni a passi biblici o ad abusi ecclesiastici che avrebbero potuto produrre, come si diceva nella terminologia controriformista, scandalo nei lettori.<sup>9</sup> Eppure, è proprio l'aspetto formale quello che dovremo esaminare in questa sede, se non vogliamo limitarci agli aspetti estrinseci o a quelli più appariscenti della versione.

2. L'ottava ariostesca costituisce un tutto autonomo, melodi-

7. *L'Ariosto e la letteratura spagnola*, « Lettere moderne », III (1952), pp. 515-543, con bibliografia dei saggi anteriori di studiosi italiani (Amos Parducci, G. M. Bertini).

8. Nel « Bulletin of Hispanic Studies », 39 (1962). Mi è grato aggiungere l'indicazione di una brillante conferenza *A. y España*, tenuta a Roma da M. DE RIQUER, e stampata negli *Atti dei Convegni dei Lincei. Congresso Naz. L. A.* (Roma 1975), pp. 319-329.

9. Cf. *op. cit.*, pp. 70-87. Osserviamo che il passo in esame riprodotto in appendice è rimasto intatto nell'ed. dell'Alcocer, che pure fu sottoposta a varie ispezioni e porta nel testo (nei canti 26 e 27) le tracce del controllo inquisitoriale eseguito il 18 luglio 1613, e di un altro esame secondo l'Indice del 1632. Nel testo del Vázquez Contreras manca invece la traduzione, o anche il riassunto, delle strofe 65-69. Un altro aspetto del problema sarebbe quello posto dal tipo di terminologia e dalle frasi della religiosità corrente, anche se lessicalizzate più o meno, che i traduttori immettono nell'opera; si veda, p. es.: « Contrari ai voti poi furo i successi » 1.9.5 e « Pero al revés Dios quiso que saliesse » (Urrea).

co, chiuso, lirico (Contini), che rappresenta nella sua complessa forma metrica un ideale di estrema difficoltà per il traduttore che ne voglia essere pure emulo.

Disgraziatamente, il timore che l'indagine tecnico-stilistica si risolva in un catalogo di fenomeni estrinseci ci ha privato fino ad oggi, per quel che mi consta, di uno studio su cui si possa fondare una ricerca comparativa sistematica; per cui ci verrà più facilmente perdonato il carattere frammentario di questa lettura.

2.1 La traduzione in versi dell'Alcocer (che qui considereremo solo saltuariamente perché, per le libertà metriche si sottrae spesso a un piano omogeneo di comparazione) e quella dell'Urrea, che sarà invece il nostro oggetto principale, ci immettono in *medias res* nella storia ancora solo parzialmente studiata della traduzione ispano-italiana ed in particolare in quella dei poemi italiani in ottava rima.<sup>10</sup>

Ripercorrendo a ritroso l'evoluzione dell'ottava nel Boiardo, nel Pulci, nel Poliziano, nel Boccaccio, come l'hanno descritta il De Robertis,<sup>11</sup> il Limentani<sup>12</sup> ed altri, vedremmo accorciarsi, credo, la distanza che separa i testi spagnoli da quelli italiani. Passeremmo cioè da quell'ottava peculiare dell'Ariosto, ma non certo di tutto l'Ariosto, costituita da una tesi prolungata nei primi sei versi ed un'arsi scattante, stretta negli altri due, ad un'ottava costituita da due parti, ognuna di quattro versi (come nel Pulci o nel Boiardo)<sup>13</sup> o di singoli pezzi, per lo più distici, allineati in successione, come nel Poliziano.

10. Sull'epica spagnola di ispirazione italiana, cf. F. PIERCE, *La poesia épica del Siglo de Oro* (Madrid 1968<sup>2a</sup>). Delle traduzioni è stata pubblicata quella della *Gerusalemme*, con un acuto prologo di A. Cioranescu (lo studioso ben noto per il libro sull'Ariosto in Francia e per importanti saggi sul barocco): T. TASSO, *Jerusalén Libertada. Traducción de B. Carrasco de Figueroa* (Tenerife 1967).

11. Cr. «Le stanze semplici o l'ottava concertante» in *Studi* (Firenze 1944), p. 66. Si vedano pure L. BLASUCCI, *Osservazioni sulla struttura metrica del Furioso*, *Giorn. stor. d. letter. ital.*, cxxxix (1962), 169-218, ed E. BIGI, *Appunti sulla lingua e sulla metrica del Furioso...*, *Giorn. stor. d. letter. ital.*, cxxxviii (1961), pp. 239-253.

12. A. LIMENTANI, *Struttura e storia dell'ottava rima*, *Lettere italiane*, xiii (1961), pp. 20-77.

13. Il *Morgante* fu tradotto nel 1533-35 da Jerónimo de Auner, nel 1533. *L'Orlando Innamorato* lo fu parzialmente da Hernando de Acuña, in una pregevole versione poetica dei primi quattro canti; cf. *Varias poesías de Hernando de Acuña* ed. E. Catena de Vindel (Madrid, C.S.I.C., 1954), pp. 377-485. Cf.

2.11 Non potendo, in questa occasione, illustrare tale sviluppo nelle versioni spagnole, mi rifaccio ad alcuni miei studi di qualche anno fa<sup>14</sup> ed offro come punto di riferimento e di paragone due passi della versione dell'*Inferno* di Dante del Fernández de Villegas, pubblicata a Burgos nel 1515, cioè circa trentacinque anni prima del nostro, ai quali faccio seguire rispettive ottave ariostesche con la versione dell'Urrea. Ecco Dante e il Villegas:

*Ellera abbarbicata mai non fue  
ad alber si come l'orribil fiera  
per l'altrui membra avviticchiò le sue*  
Inf., 25.58-60

segund que la yedra con árbol se aplica  
así aquella fiera se ciñe y replica,  
mostrándose amiga de su compañía.

E l'Ariosto e il suo traduttore:

*Non così strettamente edera preme  
pianta ove intorno abbarbicata s'abbia  
come si stringon i due amanti insieme*  
7.29, 1-3

No abraça yedra tan estrechamente  
planta con quien se enreda copiosa  
qual estos dos se abraçan juntamente.

E ancora Dante e il Villegas:

*Qual è quel toro che si slaccia in quella  
c'ha ricevuto già 'l colpo mortale,  
che gir non sa, ma qua e là saltella  
vid'io il Minotauro far cotale*  
Inf. 12.22-5,

y bien como el toro fiero y airado  
quando ha rescebido ferida mortal,  
que salta bramando en furor desigual,  
así el minotauro resurge espantado.

sull'OI in Ispagna (di cui l'OF fu considerato, prima dell'avvento dell'aristolismo, come una continuazione), G. CARAVAGGI, *op. cit.*, pp. 7-50.

14. Elencati nei miei *Apuntes bibliográficos para el estudio del tema «Dante en España hasta el S. XVII»*, «Annali del Corso di lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bari», vol. VIII (1967).

## E l'Ariosto e l'Urrea:

Come toro salvatico ch'al corno  
gittar si senta un improvviso laccio  
salta di qua di là, s'aggira intorno,  
si colca e lieva, e non può uscir d'impaccio;  
così fuor del suo antico almo soggiorno...

II,42, 1-5

Como toro que al cuerno ochar se siente  
el improviso lazo, que furioso  
saltando a todas partes va impaciente  
con bueltas, arrimándose vascoso,  
assí d'aquel antiguo mar plaziente...<sup>15</sup>

Il Villegas, pur con i suoi italianismi lessicali, si attiene ancora al metro tradizionale: l'*arte mayor*, cioè una forma di poesia a struttura fluttuante sulla base esasilaba dell'emistichio, caratterizzata dalla coincidenza fra accento grammaticale e struttura ritmica, che prevede la pausa non solo in fine verso, ma anche fra le unità minori degli emistichi. Un verso fortemente ritmico quindi, fondamentalmente composito, che si raggruppa in ottave, generalmente divise esse pure in unità simmetriche.

2.111 Nel lasso di tempo che separa la traduzione dell'*Inferno* da quelle dell'*OF*, il verso di *arte mayor*, ancora coltivato saltuariamente nel Cinquecento, era stato sostituito dall'endecasillabo. La traduzione dell'Alcocer, stentato tentativo polimerico, o per meglio dire, ametrico, va collocata ai primordi della nuova moda, che prende l'avvio dalla pubblicazione delle opere del Garcilaso, nel 1543. L'Urrea, invece, come abbiamo appena visto dal paragone col Villegas, rappresenta un pregevole adeguarsi alla nuova forma, alla quale però frammette la reminiscenza di quella tradizionale specialmente quando la materia, come nel canto 33, gliene offre l'occasione. Ciò si rileva dalla

15. Si vedano pure i rispettivi modelli classici in Ov., *Met.*, IV 365, Or., *Epod.*, XV 5 e Virg., *Aen.*, II 223, e si tenga presente che il tipo di paragone « come B, A » rappresenta una elaborazione stilistica di quello normativo « A come B »; cf. il volgarizzamento biblico del Duecento Esc. I-1-6: « quasi tempestas transiens non erit impius, iustus autem quasi fundamentum sempiternum » *Prov.* 10:25 - « Assí passará el malo como la tempestat que passa, mas el justo assí como cimiesto durable ». Il nesso Dante-Ariosto è suggerito da C. SEGRE, *Esperienze ariostesche* (Pisa 1966), p. 68.

strofa seguente, che nella versione spagnola ricorda da vicino le strofe di circostanza dei *Cancioneros*:

Federico, ch'ancor non ha la guancia  
de' primi fiori sparsa, si fa degno  
di gloria eterna ch'abbia con la lancia  
ma più con diligenza e con ingegno,  
Pavia difesa dal furor di Francia,  
e dal Leon del mar rotto il disegno.  
Vedete duo marchesi, ambi terrore  
di nostre genti, ambi d'Italia onore

33.46.

El moço Federico y esforçado,  
¡mira cómo se precia en su terneza!  
¡mira qué gloria eterna avrà alcanzado,  
con el ingenio más qu'en fortaleza!  
Pavía a Francia toda ha defendado  
y entendido a Venecia con fiereza.  
¡Mira los dos marqueses, flor del mundo,  
qu'es cada qual en armas sin segundo!

La reminiscenza di forme tradizionali, dai ritmi simmetrici e dai martellanti ed enfatici accenti, meriterebbe uno studio contrastivo esauriente, che non possiamo condurre in questa sede, dove considereremo l'Urrea piuttosto nel suo aspetto più aperto verso l'ottava endecasillabica o *octava real*, che è quella propria degli imitatori dei poemi epici italiani. Sennonché, ben consci dei nostri limiti di capacità e di spazio, e portati per temperamento all'esame particolareggiato dei testi piuttosto che ai voli dell'intuizione, abbiamo scelto un brano circoscritto e caratteristico dell'Ariosto per la maniera in cui esso è intercalato nel racconto principale e per l'estrosità e spigliatezza della 'metamorfosi' ad opera di una ninfa, di cui sarebbe stata oggetto Bradamante, *alias* Ricciardetto, che la narra nel canto xxv per mostrare lo stratagemma che gli aveva permesso di gioire delle grazie di Fiordispina.

2.12 Qui di esempi di strofe del tipo prettamente ariostesco (con sei versi interi e due in arsi, come dicevamo sopra) e di traduzione con la stessa modalità ritmica (ma non senza forzature sintattiche) ne troviamo solo uno alle stanze 66-67, che l'Urrea s'ingegna di trasferire il più letteralmente possibile.

Nella zona intermedia, che anche nell'*OF* è la più comune,



e cioè in una serie di strofe divise per la maggioranza in due quartine di due o più segmenti, osserviamo che l'inarcatura è rappresentata in proporzione minore: scompare cioè ai vv. 63.1-2, 65.5-6 e si attenua tra i vv. 63.5 e 6 (l'eliminazione è particolarmente sensibile nella strofa 63, con la ripetizione dell'avv. *ni*). D'altronde, però, essa sorge nella versione non solo quando nell'originale vi è una discrepanza fra sintassi e metrica, bensì altrove; il che dimostra come l'*enjambement* fosse usato dall'Urrea anche indipendentemente, e cioè ai vv. 64.3-4 e 65.3-4 e, in forma attenuata, ai vv. 60.6-7 (ma non necessariamente che ne dominasse l'uso; infatti i versi che meglio gli riescono sono quelli « sapienziali », circoscritti ai limiti del verso, siano essi dotti, come il biblico, « L'animo è pronto ma il potere è zoppo » 25.76.6 [cf. 11 e 14.38] « Pronto el espíritu está mas fuerça hay poca », o di carattere popolare: « Cader de la padella ne le brage » 13.30.4 « Caí de la sartén e di en las brasas »).<sup>16</sup>

In senso inverso, e sappiamo dal paragone fra le diverse stesure del poema, quanto importasse all'Ariosto la varietà anche in questo aspetto, l'Urrea interviene per unire ciò che nell'originale appare in asindeto, ai vv. 61.3-4, o in semplice coordinazione copulativa, ai vv. 69.7-9. Quanto il procedimento di subordinazione fosse prosaico in ambedue i casi ce lo dimostra la versione del Vázquez Contreras, che giova tener presente come esempio di prosa scarsamente inficiato dal calco (se ne veda il testo riprodotto in appendice) e che va oltre l'Urrea eliminando con un nesso relativo anche l'inizio scattante al v. 60.3: « V'accorro », « Corrí », « Al qual corrí ».

2.2 Lo schema ritmico interno del verso è quello che meno si conserva, e meno può conservarsi, nella traduzione, caratterizzata, anche per ragioni morfologiche e sintattiche dalla trasfor-

16. Si vedano pure i vv. 33.46.7-8, citati più sopra (2.111). Nello stesso canto, la scritta « Dominatores principum, defensores Sanctae Romanae Ecclesiae », dà gli esiti seguenti nei due testi, con più esplicito parallelismo in quelli spagnoli:

che domator de' principi, e difesa  
si nomeran de la cristiana Chiesa  
43.7-8,

De reyes se nombran domadores  
y, de la Iglesia fuertes defensores,

mazione dell'endecasillabo *a minore* in endecasillabo *a maggiore*. La stanza 62 ce ne dà l'esempio estremo: nell'originale solo il secondo verso è di quest'ultimo tipo; nel testo spagnolo invece sono ben cinque i versi con l'ictus in sesta.<sup>17</sup> Tale frequenza può spiegare la mancata traduzione *ad verbum*, che pure sarebbe stata possibile, del verso « dove odo un grido risonar vicino » 60.3 « Donde un grito sentí sonar, vezino »,<sup>18</sup> e genera versi simili tra loro; « Allá fui; con la espada alta en la mano » 61.1 e « una guarda, puesta alto en la roca » 10.51.1.

La peculiarità ritmica dell'OF che più sembra avere suscitato l'emulazione del traduttore, è quella del susseguirsi, e, a volte, dello scontrarsi, di due accenti prima e dopo la cesura. Tale distribuzione di accenti (già praticata dal Petrarca) si ha nei vv. 60.7, 63.1,4, 64.3,4,6, 65.6, 69.1. Nella traduzione, la stessa caratteristica ritmica, che era già in Garcilaso nel tipo « Flérida, para mí, dulce y sabrosa » *Egl.* III 305, appare ai vv. 61.1, 62.1,5,7, 63.4, 64.4,8, 65.2,8, 67.5, con un aumento dovuto anche all'accentazione acuta dell'infinito.

2.3 Se poi passiamo alla consonanza, sembrerà superfluo segnalare quanto importi la rima nel determinare la qualità di una traduzione. Lo si vede paragonando la versione dell'Urrea con quelle occasionali di stanze dell'Ariosto che un grande poeta spagnolo, Fernando de Herrera, intesse al suo commento delle composizioni liriche del Garcilaso, per fini chiarificatori e prescindendo quindi dallo schema delle consonanze.<sup>19</sup>

17. In altri casi, dove l'endecasillabo dell'originale è *a maggiori*, l'Urrea lo conserva cambiando un lessema; cf. « che non s'è mosso ancor per darle aiuto » 6.11.8 - « No le ha movido amor para ayudalla ». Nel nostro brano, il tipo di endecasillabo predominante ci aiuta a determinare la lettura e l'interpunzione del v. 65.7.

18. V. q. « Sentí a nitrire il buon destrier vicino » 33.92.8 - « Sintió el cavallo relinchar vezino »

19.

Come al partir del sol si fa maggiore  
l'ombra, onde nasce poi vana fama,  
e come, a l'apparir del suo splendore  
vien meno l'ombra, e 'l timido assicura  
45.36.1-4

Como, al partir del sol, mayor se hace  
la sombra, donde nace el vano miedo,  
y, como apareciendo su luz clara,  
huye la sombra, y asegura al tímido.



Oltre a prendersi certe libertà morfologiche (cf. *acante* 69.6, che in edizioni posteriori apparirà nella forma normale, *acanto*), sintattiche (cf. «noche y días» 65.4), fraseologiche (con quel «le ha puesto en uso» 66.7, che, fino a prova contraria, ci sembra poco idiomatico), e semantiche (dell'ambiguità di *fuerte* v. i.), l'Urrea fa leva sull'omonimia grammaticale delle terminazioni dei verbi, e cioè sulla terminazione del participio debole e dell'imperfetto (v. i. 2.51), e sulla composizione dell'avverbio in *-mente*, che nella stanza 61 è anche nell'originale, ma con maggiore garbo idiomatico (grazie alla congiunzione epesegetica, al v. 6, che dovrebbe essere preceduta da (,)). Si avvale altresì della rima paronima: dal lessema composto *estender*, 62.3, mutuato dall'originale, estrae il lessema semplice: «sepas que mi poder mucho se tiende» v. 1; si avvale della rima attenuata, in *fuerte: despierte* 67.7-8, che, data l'identità della vocale in arsi del dittongo, può considerarsi quasi normale, in una tecnica accomodante, già oltremodo tesa.

Ma sia le rime facili che le zeppe (cf. *de hecho* 69.7, «in effetto») dovrebbero venir giudicate non solo in relazione con uno schema così complesso come quello dell'ottava, ma con dei dati precisi (che non abbiamo) sulla disponibilità relativa delle due lingue.

All'effetto della rima sul lessico ci riferiamo più sotto (2.7). D'altronde le rime poco felici dell'Urrea, come *en un salto: en alto* 62.7,8, possono paragonarsi ad altre dello stesso Ariosto: quel *nuda:cruda* della prima stanza in esame, o *tondo:mondo* 22.7,8, e tante altre, sintomatiche della propensione dell'ottava a cadere nel comico.

2.4 Per quel che concerne il computo delle sillabe, è giusto ricordare che allo stato della lingua nel Cinquecento, l'Urrea era limitato da certe costrizioni che il castigliano arcaico e specialmente l'italiano non avevano.

Como al partir del sol mucho se tiende.  
La sombra, de do nace un miedo escuro:  
Y como quando más su fuego enciende.  
Se va la sombra y quita el miedo puro.

Cito l'Herrera fra l'originale e il Nostro da *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas... acompañadas de los textos integros de los comentarios de El Brocense*, HERNANDO DE HERRERA, TAMAYO DE VARGAS Y AZARA, ed. A. Gallego Morell (Madrid 1972<sup>2a</sup>), p. 495.

2.41 Nell'ambito della fonetica sintattica è arcaizzante (o semplicemente arbitraria?) l'eliminazione della prep. *de* in «por medio un bosque» 60.2 (cf. in un testo della metà del Duecento: «en medio 'l mar» *Esc.* 1-1-6, *Prov.* 30:19), dove il Vázquez Contreras scrive normalmente: «por medio de» 6.22.8, e nell'inarcamento: «en m./del alma» 34.49.5-6; e al v. 7 della stessa stanza traduce semplificando con la preposizione semplice.

D'altronde, la preposizione *de*, che entra nella composizione della frase preposizionale *dentro de* per/ital. *dentro a*, trova un compenso al v. 61.8, nell'inizio vocalico dell'aggettivo dimostrativo *este*, che permette di tradurre parola per parola.

L'omissione della preposizione fra il sostantivo e l'infinito, che permette all'Ariosto di scrivere «ed ho possanza far» 62.1 non era possibile in ispanolo; ed infatti nel verso corrispondente l'Urrea gira al largo; più avanti invece, dove l'Ariosto ha la preposizione: «né fece altra risposta / che di spruzzar...» 64.3-4, il Nostro può evitarla sottraendo la frase infinitiva alla reggenza del sostantivo dal quale dovrebbe dipendere, e costruendola come comparativa avversativa: «sin más respuesta darmé que una fría / agua esparzir...» (cf. il Vázquez Contreras: «sin responderme más que rociar...», e gli esempi di *otra cosa que, otro conocimiento que* + inf., citati da Keniston, § 37.46; v. i. n. 23).

A favore della capienza nel verso opera per lo spagnolo una relativamente maggiore tolleranza per l'assenza dell'articolo sia davanti ai casi retti (cf. 62.2), che, e specialmente, gli obliqui (cf. «en anzuelo» 60.6), e dal Cinquecento in poi, l'omissione dello stesso davanti all'aggettivo possessivo atono (cf. «il mio valor» 62.3 - «mi valor»).

2.42 Il paragone fra *veridade* 65.8 e *verdad* ci ricorda inoltre che lo spagnolo dell'epoca, eccetto nello stile arcaizzante del *romancero*, ha scarsa possibilità di sfruttare l'e paragonica e l'apocope. La prima è normativa negli aggettivi dotti che più tardi termineranno in sillaba chiusa (cf. «Aquel veloce en alto se retira» 33.87.4), la seconda appare, sulla falsariga dell'italiano, nei nomi propri come *Rugero~Ruger*, *Zerbino~Zerbín*, ma non nei lessemi eccetto in certi sintagmi, come *man diestra*, che alterna con *mano diestra* (cf. 6.60.5), ed in alcune forme del verbo come *fuere~fuer*, che permette di tradurre felicemen-

te un verso come il seguente: « Che non vi può salir chi non è augello » 2.44.8 - « Que no podrá subir quien no fuer ave ».

Se l'apocope facoltativa veniva scarsamente praticata<sup>20</sup> (nella versione dell'Alcocer c'imbattiamo in forzature come *espectácul* 16.20.6, e in quella dell'Urrea in aggettivi anormali come l'appellativo *búlgar*: « la búlgar gente » 45.12.2 o l'ordinale femminile *primer*: « primer lança » 35.6.77 per « prima lancia »), rimane come retaggio arcaico ripristinato nella seconda metà del Quattrocento, l'elisione del pronome personale atono proclitico; qui: *s'estiende* 62.3; cf. ancora nello Herrera « *i m'abandonó* » 15.40.<sup>21</sup> Come in italiano (*d'aver* 66.6) è possibile la crasi in *d'andar* 68.4, (diverso è il caso di *dante* 69.1, che consideriamo del tutto lessicalizzato sebbene sia prevalsa la grafia *d'ante*),<sup>22</sup> e la forma enclitica dell'articolo, che troviamo sporadicamente nella versione spagnola (cf., p. es., *l'armada* 33.95.4); *este otro* nel Cinquecento ammette la fusione; cf. *estotro* 69.3.

La possibilità di elisione della *-e* davanti ad altre vocali è molto maggiore in italiano (cf. *ch'avuto* 66.6); nella corrispondenza « un ch'un altro » 63.7 - « uno que otro » osserviamo però che la lingua offre altri compensi.

Osserviamo altresì la sillaba finale aperta oltre che in *dante*, in *mientras* 66.3; nei nomi propri come *Marco*, *Carlo*, essa alterna con la sillaba chiusa, *Marcos*, *Carlos*, che oggi sono le uniche forme possibili. La sillaba chiusa di *quien*, invece, quando il pronome relativo è usato, come al v. 66.2 con un antecedente « inanimato », è una variante propria del Cinquecento.<sup>23</sup>

Quanto poi al suono iniziale, l'alternanza fra vocale e consonante, possibile in italiano per molti vocaboli, non lo è altrettanto per lo spagnolo, che, p. es., in corrispondenza di [*nudo* ~ ]

20. Disgraziatamente scarseggiano gli studi previ su questo importante aspetto. Per epoche anteriori della lingua l'apocope è stata presentata quasi fosse una licenza *ad libitum*. Cf. A. RUFFINATTO, *Silvas cuntadas e cuaderna vía in Berceo. Regole e supposte infrazioni*, « Medioevo Romano », I (1974), 25-43.

21. Cito dall'edizione di J. M. Blecua, F. DE H., *Obra Poética* (Madrid, R.A.E., 1975).

22. Il carattere acustico, non morfemico, dell'iniziale *d-*, in *dante* (come in ital. (*d*)*inanzi*, per il quale non si possono addurre le differenze sintattiche dell'uso medioevale, che osservavamo in « Románica », VIII (1975), 64, ci induce ad adottare questa grafia.

23. Cf. H. KENISTON, *The Syntax of Castilian Prose in the Sixteenth Century* (Chicago 1937), § 15.164.

*ignudo* 60.7 ha solo *desnudo*, necessariamente trisillabico. Qualcosa di analogo, ma in proporzione molto ridotta, lo troviamo nel testo dell'Urrea in esiti diversi dello stesso etimo, come *sombroso* 24.71.68, per calco da *sombra* e *umbroso*, imprestito (cf. il verso già citato).

Il già citato *dante* e il verbo *desparzir* che usa altrove (cf. « néctar sobre el infante desparzia » 46.85.7), può far pensare a una sensibilità avversa allo iato (cf. invece la sinalefe fra *agua* e *esparzir* al v. 64.4).<sup>24</sup>

Per l'aferesi che il traduttore introduce a volte negli imprestiti: *esplende* 6.59.8, in corrispondenza con ital. *risplende*, o *fuscar* 45.24.4 per ital. *offuscare*, si può addurre l'esempio dell'originale, in forme come *improverare* 10.32.6, o *lentare* 18.9.6.

Nel nostro testo, *acorro* 60.4, invece dell'ormai più usuale *socorro* (così, in prosa, il Vázquez Contreras), può essere ispirato dal verbo italiano *accorrere* del v. seguente, ma non senza una motivazione metrica in quanto permette la sinalefe.

Anche se la differenza non è solo quella meccanica della capienza del verso (e l'allargamento testé visto in *desparzir* o nell'italiano *Cortese* 33.27.5 per il nome proprio *Cortés*, ne fa fede), il problema del computo delle sillabe per un traduttore non è meno assillante, pur considerando alcuni vantaggi che lo spagnolo del Cinquecento ha ancora rispetto all'italiano, quale la quadrupla forma *do* 7.74.4, (*d*)*onde* 71.2 e *en donde* 76.5 in corrispondenza con ital. (*d*)*ove*.<sup>25</sup>

Nonostante certi « compensi » però, la minore disponibilità dello spagnolo alla sinalefe è uno degli impedimenti più gravi per la trasposizione del contenuto del modello; ad essa è da attribuire indirettamente anche l'uso di riempitivi; e cioè, nel nostro brano, di *muy* 60.7, 69.2 e *bien* 69.4.

24. Tale avversione allo iato sembra essere l'altra faccia della tendenza alla sinalefe, che nel medioevo spagnolo era stata rallentata dall'imitazione della poesia sillabica francese e latino-medievale, e che si afferma in pieno nella seconda metà del Quattro e nel Cinquecento con l'introduzione delle forme metriche italiane.

25. La forma *do* perde piede nella seconda metà del Cinquecento (cf. Keniston, § 16.237). Quanto ciò importasse nella versificazione si vede, p. es., nella versione dell'*Aminta* dello Jauregui, in versi come « Dove gli astuti e scaltri... » 252 - « Donde el astuto... » 249, o « Quindi... » 291 ? « De donde... » 288.

2.43 Per altri fenomeni possiamo indicare analogie (senza però che esse vengano a coincidere con l'italiano nei singoli lessimi). Così l'alternanza prosodica di *pietà* ~ *pieta* (cf. « Turbossi tutta d'amorosa pieta » 2.59,6 - « turbóse, y de piedad quedó ablandada ») riappare in *tempestad* ~ *tempesta* (cf. 6.64,2, dove *tempesta* potrebbe essere un arcaismo; ma v. i. 2.7).

2.44 Nel caso di *desperación* 66.7 si potrebbe pensare alla simploche o contrazione per licenza poetica, non senza tener presente che la forma piú breve è documentata accanto a quella piú sonante, che finí con l'avere il sopravvento, fino alla fine del Quattrocento. Infatti, dove la necessità metrica non sussiste, l'Urrea usa *desesperación* (ma *desperado* per « Spietato e fello-ne » 2.46.6). Diverso è il caso di *forteza* 68.6, che dovremo considerare fra gli italianismi.

L'uso di forme doppie come il normale *caudaloso* ridotto a *caudal* (cf. Garcilaso « el caudaloso / río » Egl. II 147-2 e « los caudales / ríos », significativamente al plurale, ibid. 1077-8) dovrebbe essere oggetto di uno studio sistematico che qui non possiamo intraprendere. *Cuidoso* 66.2 comunque è derivato dall'arcaico *cuidar* e non presenta un'alternativa a *cuidadoso* (< *cuidado*).

2.51 La prosa spagnola si sostiene di preferenza sui casi retti: il nominativo e l'accusativo. Non è da meravigliarsi quindi se il traduttore mette in apertura di discorso il soggetto, eliminando il caso obliquo al v. 62.5, o riprendendo poi il soggetto stesso col pronome personale pleonastico: « Como el que ...le » 66.1 (dove nell'originale il soggetto logico appare, retto da un verbo impersonale, in dativo: « Come interviene a chi... »), o il complemento oggetto: « Thesoro ...no demando » 63.1. La ristrutturazione si osserva pure all'interno del sintagma; cf. « tolsi di vita » 61.3 - « quité la vida », « Ni otra virtud ni fuerça ni otro mando / ...demando » 63.3, dove l'Ariosto aveva la frase di sapore classico *salire in* + nome di concetto astratto: « Né in piú virtú né in piú vigor salire » (cf. lat. *ascendere in fortunam*).<sup>26</sup> Tale tendenza verso i casi retti non giunge però all'e-

26. Tipico è pure il caso di « L'altro di sí benigno e lieto aspetto » 33.47.4 - « El otro tan cortés, tan gentil hombre », dove l'eliminazione del genitivo di qualità va di pari passo con quella del sostantivo « astratto ». Questo è un

stremo di superare in prosaicità la stessa prosa, come fa l'Alcocer quando traduce « el crudel se la quería comer cruda » 60.8, né impedisce il frequente impiego di iperbatî moderati (v.i. 2.56), ed in genere un alto grado di libertà nell'ordine delle parole.

Non è da meravigliarsi, d'altronde, che proprio nei punti di maggiore condensazione sintattica l'Urrea si tenga piú vicino all'originale. Così nell'uso di *quanto* ai vv. 61.7 e 62.3, dove la regolarizzazione dell'anacoluto avrebbe implicato o l'uso del correlativo implicito *tanto* o un cambio di costruzione.<sup>27</sup>

2.52 In un brano come il nostro i tempi del verbo dovrebbero essere i tempi propri della narrazione, cioè il passato remoto, che l'Ariosto alterna saggiamente al presente storico. L'uso di quest'ultimo scema nella versione, accomunato agli altri casi di passato remoto (60.3, 5, 6, 64.5, 6, 67.1, 68.7; in quest'ultimo verso con una deviazione scioccante che non osiamo attribuire a errore di stampa) o prossimo (67.3). L'abuso della forma composta (pure al v. 5 ed al v. 60.4; Vázquez Contreras ha qui l'imperfetto) è dovuto alla rima, così pure la scelta della voce passiva del v. 64.5 (che può paragonarsi con l'altra del v. 61.6, legittima in quanto l'agente è implicito).

Alla rima sembra ubbidire altresí l'imperfetto del v. 67.2, dove nella lingua letteraria ci aspetteremmo, in corrispondenza col trapassato prossimo dell'originale, la forma in *-ra*: *deseara*,<sup>28</sup> o il presente al v. 67.4; alla corrispondenza con il modello, il futuro dell'indicativo al v. 61.7, dove la prosa del Vázquez Con-

fenomeno che si osserva, in termini quasi identici, nella traduzione del Cortegiano di Giovanni Boscán; cf. il mio saggio, *Castiglione y Boscán. El ideal cortesano en el Renacimiento español* (Madrid, R. Academia Española, 1959), vol. I, pp. 157 e 159. Citando dall'*Aminta* potremmo ricordare altresí il seguente uso poetico di un caso obliquo che scompare nella versione: « ...e tutta spira / d'invisibili fiamme » 48-49 - « y toda espira llamas invisibles ».

27. Cf. le versioni letterali regolarizzate del Vázquez Contreras: « bien galardonado serás por ello con quanto pedir supieres » e « pide tú todo aquello a que mi poder se estiende ». L'Alcocer, da parte sua, sacrifica al computo delle sillabe parte del contenuto e scioglie la condensazione sintattica, senza poter evitare l'accumulazione dei monosillabi: « Dar te he lo que querrás en pago » 61.7, e, senza ottenere un ritmo adeguato: « Pide, que a todo, mi poder se estiende » 62.3. L'anacoluto nel nesso relativo è per altro comune nella prosa dell'epoca.

28. Cf., p. es.: « Como Angélica el freno rebolviese / al punto que el guerrero conociera » I.II.7-8.

treras ha il futuro del congiuntivo: «quanto pedir supieres» (la stessa forma, normale nello spagnolo dell'epoca, che abbiamo visto al v. 2.44.8; v.s. 2.42, e che si distingue dal futuro composto [cf. 61.5] in quanto quest'ultimo indica una inferenza circa un'azione o uno stato che si completa nel presente).

L'indicativo ai vv. 60.4 (in concomitanza con l'omissione dell'avv. *come*) e 66.1, è idiomatico, per quanto appaia in contesti non molto felici.<sup>29</sup> L'imperfetto al v. 64.1, al posto del trapassato remoto, va oltre la propensione dello spagnolo per le forme semplici del verbo.<sup>30</sup> Sul gerundio ai vv. 61.4 e 68.8 torneremo nella prossima sezione. Chi ricordi lo stile dei *cancioneros* non si meraviglierà dell'aumento del numero degli infiniti (tre della stessa coniugazione ai vv. 62.7-8, il primo in sostituzione di un sostantivo al plurale). Di stile canzoneresco sono pure, è giusto riconoscerlo, le rime facili dell'imperfetto.

2.53 L'unità sintattica del discorso è assicurata in italiano, oltre che dall'uso abbondante della congiunzione copulativa, che cade, sacrificata al computo delle sillabe: «E se...» 65.1 - «Si...», o che viene eliminata dall'uso del gerundio (cf. il v. 68.8), da quelle opportunissime particelle, *vi*, *ne*, alle quali corrispondono in spagnolo o l'avverbio di luogo (cf. «piantovi» 68.7 - «planté allí») o Ø, dato che l'arcaico *ende* era quasi caduto in disuso; cf. «vi accorro» 60.5 - «Corrí»; «ben ne sarai premiato» 61.6 - «que bien serás pagado», e, nell'interno della clausola: «piú se n'affligge e se ne strugge e arrabbia» 66.4 - «más gime y más se duele sin reposo», con la ripetizione, ben più pesante dell'avverbio *más*.

Nella versione (quando non manca l'elemento congiuntivo, col conseguente anacoluti, al v. 61.2) si manifesta la frequenza, e la funzione poco felicemente multiple, del nesso *que*, usato: con un valore fra relativo e consecutivo al v. 61.6, dove il traduttore, dopo aver introdotto un elemento senza corrispondenza nell'originale, si vede poi costretto ad omettere la congiunzione epesegetica sulla quale abbiamo già avuto occasione di soffer-

29. Cf. il Vázquez Contreras: «of sonar un grito como de muger que pedía socorro» e l'Alcocer... «que favor procura» 60.4; l'altro verso 66.1 tradotto letteralmente dall'originale mostra come l'indicativo sia di norma in tali costrutti quando l'azione principale è al presente.

30. Cf. il Vázquez Contreras: «Apenas ove yo propuesto mi demanda».

marci; con un valore completivo, al v. 62.1; e relativo, al v. 69.4, dove oltre a trasformarsi il paragone, da proposizionale che era nell'Ariosto, in nominale, viene estromessa dal computo delle sillabe la ben piú elegante correlazione con *or(a)...or(a)*, che pure era possibile in ispanolo (cf. Keniston § 4.225). Un altro mezzo, caratterizzato ugualmente da scarso rigore sintattico, è il gerundio, al v. 61.4, in sostituzione dell'asindeton che sottolinea il carattere puntuale delle due azioni drammatiche con cui si apre la favola. (Lo studio comparato della poesia è evidentemente prematuro, fintantoché non si sarà approfondito quello della prosa soggiacente).

2.54 Fra le peculiarità sintattiche dello spagnolo rispetto all'italiano è da segnalare, perché illustrata nel nostro brano, l'uso della preposizione *a*, davanti al complemento diretto quando esso è costituito da nomi di persone ed esseri animati o astrazioni personificate: «Que fuerço yo a elementos y a Natura» 62.2; dove nella trascrizione abbiamo conservato la maiuscola per sottolineare il carattere «personale» di tale accusativo (nell'edizione del 1575 la preposizione viene omessa davanti a *elementos* quasi a sottolineare la disparità rispetto al secondo membro), in un verso che nell'originale appariva come perfettamente omogeneo: «e sforzare gli elementi e la natura» (l'Alcocer, con disparità dovuta al morfema del plurale [q.v.i. 2.61]: «Forçar los elementos y natura»). L'assenza della preposizione al v. 68.8 probabilmente è dovuto all'uso del verbo *poner*, che si associa al concetto di cosa (cf. Keniston § 2.251).

2.55 Al limite fra la sintassi e la retorica è l'uso, importante anche per la datazione cronologica delle opere letterarie, specialmente quelle in versi, dell'*epitheton ornans*, che le piú volte si risolve anche nell'anteposizione dell'aggettivo. Il nostro passo, col predominio già in italiano degli aggettivi posposti, come in «lago cristallino» 60.5 (e lo stesso predominio vige per gli aggettivi che di propria invenzione usa l'Urrea in funzione predicativa: *alto*<sup>31</sup> 61.1, *ledo* 62.5, *fuerte*<sup>32</sup> 67.7, *ñudoso* 69.6,

31. Cf. piú su nell'originale: «Cosí si tien la spada o bassa o alta» 24.62.

32. *Fuerte*, che potrebbe essere stato suggerito per antinomia da *sabroso*, che descrive la sensazione di Fiordispino, potrebbe avere qui tale significato (piú usuale allora) per antifrasi, di «duro», «triste», o quello (insolito), di

*valiente* 63.4, non è il piú adatto per osservare il comportamento del traduttore, nel cui dettato gli stilemi italiani come *chiara linfa* 61.8, ai quali torneremo piú sotto, entrano come unità, e le cui espressioni originali, ma non fortunate, « una fría/agua » 64.3 e « el rebuelto acanto » 69.5, non si distinguono dalla prosa.

È da notare la posposizione retorica dell'aggettivo possessivo in « concede las honestas mis porfías » 65.6, che qui non corrisponde al modello immediato, ma ha abbondantissimo riscontro nell'uso poetico italiano dal Petrarca all'Ariosto (cf. p. es.: « D'ogni antica amorosa mia ferita » 7.18.4). Con anacoluto (o endiadi) abbiamo lo stesso tipo al v. « no fue menos est'otra ni abundante » 69.1.

2.56 La differenza fra « Io'l veggo, io'l sento » 64.7 y « Véolo y siento » ci porterebbe a considerare gli aspetti retorici della versione, compito che lasciamo per un'altra occasione limitandoci a indicare qui che l'andamento parallelistico e chiasmico del discorso, che si presta all'asserzione enfatica ed alle contrapposizioni, è proprio quello che piú spesso trova riscontro nella versione spagnola. L'iperbato, invece, che l'Urrea introduce a volte in corrispondenza con l'originale (cf. 63.5-6) e a volte in luogo diverso (cf. 61.6), o in proprio (cf. 63.1), rientra nello studio dell'influenza della poesia italiana.

La posposizione dell'aggettivo possessivo tonico in « la enemiga mia » 68.8 sarebbe insolita in prosa (cf. Keniston, § 19.54).

2.61 Nell'ambito della morfologia, la maggiore, e certamente la piú costante differenza acustica in qualsiasi situazione, la costituisce l'-s del plurale, che lo spagnolo ha in comune con le altre lingue romanze, eccetto il rumeno; e, appunto, l'italiano, in quanto l'implosiva cambia sensibilmente la proporzione fra vocaboli e consonanti; cf. « Tutte le cose belle discolora » 2.54.4 - « Todas las cosas bellas descolora ». Si confronti pure l'aggettivo indefinito *altre tanti* 69.3 con *otros tantos*, equivalente che l'Urrea però non usa, e la relazione fra *a pena* 64.1.7 e *apenas* (v. q. 67.5).

Quando il lessema termina in consonante o vocale accentata,

« durevole », qualità opposta a quella che per antonomasia si attribuisce ai sogni (v. i. « El bien fue sueño a deshazerse presto » 33.62.3).

il morfema del plurale causa, inoltre, l'aggiunta di una sillaba. Solo *tal* e (*tal*) *cual* si sottraggono a tale aggiunta secondo la norma: « qual palomas » 68.3 (contro di essa: « toda gente » 63.2). Lo stesso avviene quando la -s è intervocalica per fonetica sintattica ed impedisce la sinalefe. Alla tirannia del morfema del plurale, con tutto ciò che essa comporta, la lingua, già al livello della norma, oppone l'uso del singolare collettivo: cf. *le vesti* 45.25.3 *la ropa* e nella composizione lessicalizzata si pensi a ital. *allarme*, sp. *alarma*. Non mancano le analogie con l'italiano e i precedenti nell'originale dell'Ariosto:

*fa cader la foglia*  
6.26.7,

hoja siembra en tierra,

che ci propongono il tema del singolare da neutro latino; il quale, l'osserviamo empiricamente, è attestato piú volte nella versione, e non solo in lessemi come *hoja*: « Jardín de hoija y flores adornado » 45.26.2, ma in molti altri, analoghi, come *rama* « fra le piú dense frasche » 6.26.2 - « entre hojas y rama », *fruta*; si veda (completando la citazione di 6.21):

*cedri et aranci ch'avean frutti e fiori*  
3,

cidros, naranjos con su fruta y flores,

e nel nostro passo, *arma*: « altr'arme » 67.5 - « otra arma », e in corrispondenza con *risi*, *feste* 69.4, *risa*, *fiesta*.

Per analogia possiamo aggiungere a questi, i lessemi femminili sin dall'etimo, come *vena*:

*acciò che de le vene il calore esca*  
6.25.3

Porque salga el calor d'entre la vena,

*rueda*: « con spaziose rote » 2.53.5 - « con espaciosa rueda », *ala*: « batte l'ale » 2.49.7 - « bate el ala », in cui concorre il nesso sintattico o l'uso fraseologico a rendere il singolare, usato per necessità metrica, meno aberrante dalla norma.

I mezzi, però, dei quali il traduttore si avvale per adeguare il contenuto al computo delle sillabe, esulano spesso dall'ambito linguistico. Possono vedersi compendiatamente, p. es., nell'inter-

Abbiamo però, oltre ai singolari collettivi idiomatici elencati più sopra ed a quelli che per analogia possono esservi associati, il singolare rappresentativo o emblematico, che forma parte della poesia ispana e che vi predomina (non senza motivo la riduzione del numero si accompagna a volte alla posposizione dell'aggettivo; cf. « l'erbose valli » 1.62.6 - « el valle hervoso »).

Osserviamo a questo punto che anche quando la poesia ispana è libera dalla costrizione di un modello immediato, pur nell'alternanza fra i due numeri, si afferma maggiormente il singolare; così, p. es., in

*misto color di rose e di ligustri*  
7.11,

che appare nella prima egloga di Garcilaso come:

*la color de la rosa que solia*  
*con la blanca azucena ser mezclada*  
122-3;

altresí nel verso,

*alle fresche ombre e all'onde cristalline*  
24.94.3,

tradotto come

verde prado de fresca sombra lleno  
ibid. 341,

e nell'altro verso,

*Che tutti spargon poi per l'aria i venti*  
10.5.8,

che viene trasformato in

...dejas llevar desconocida al viento  
ibid. 88.

D'altronde tale frequenza del singolare, che abbiamo osservato nella poesia di tipo italianizzante (osservato, ma non generalizzato; si veda, p. es., il plurale in presenza dell'aggettivo: « a los airados vientos » in Garcilaso, *Egl.* I 374), è in con-

trasto con l'altra tendenza a neutralizzare il morfema del numero, che illustriamo altrove sia con documenti della lingua viva che con testi poetici,<sup>35</sup> e che trova la sua più appariscente manifestazione nella poesia dei *Cancioneros*, ai quali appunto possiamo far risalire il termine *amores* del verso,

Mas besos cual palomas con amores.  
68.3.

Si veda pure:

*Che per amor venne in furore e matto*  
1.2.3

Que per amores fue loco impaciente,

e nel Garcilaso (che però suol preferire il singolare):

En poco espacio yacen mis amores.  
Son. 25.5.

2.7 Se poi, dopo aver considerato degli aspetti non differenziali, come il metro, ed in particolare la rima (che funziona in senso contrario a quello normale del fonema), ed altri modi sintagmatici che accompagnano il metro, passiamo alla denominazione del contenuto, cioè al lessico, per seguire la stessa linea dovremmo cominciare da quella parte del vocabolario che costituisce un traguardo poetico importato, o riproposto nel Cinquecento.

Uno studio del lessico però non può innestarsi adeguatamente su un esame della lingua quasi esclusivamente incentrato sugli aspetti contrastivi di questa, né può attuarsi su un frammento senza compulsare le scelte del traduttore in circostanze metriche e sintattiche diverse. Vediamo infatti che *resonar* (cf. 60.3) o *afligir* (cf. 66.4) che qui l'Urrea non usa, appaiono in altri punti della versione.<sup>36</sup>

È evidente quanto importasse, p. es., la rima nell'impiego di certi termini, quale l'aggettivo *jocundo* 6.20.1 et passim,

35. Cioè nel saggio *Aspectos gramaticales y estilístico del número*, « Bol. R. Acad. Esp. », LI (1971), pp. 83-138 e VIII (1973), pp. 99-205.

36. Si veda *resonar* in: « El cuerno resonando de continuo » 33.5; *afligir*, usato spesso nel poema, appare anche nel participio forte con grafia italianizzante; cf. « con triste boz aflitta y piadosa » 6.28.1.

pretazione dei versi in cui l'Ariosto riecheggia un passo di Dante (e questi di Virgilio, *Aen.*, VI 983): « Tutti dicean: *Benedictus qui venit / e fior gittando di sopra e d'intorno: / Manibus date lilia plenis* » *Purg.*, 30.19-21. Eccoli:

*Nembo d'erbe e di fiori d'alto si spande,  
e sopra e intorno ai vincitori cade,  
che da verroni e da finestre amene  
donne e donzelle gittano a man piene.*

44.32, 4-8.

De alto esparzen vazedores  
frescas rosas de mano enamorada,  
que de balcón, finiestras o de almenas,  
echan damas, sembrando a manos llenas.<sup>33</sup>

Per risolvere l'aumento sillabico che il morfema del plurale impone, tanto a livello paradigmatico come a quello sintagmatico, la soluzione più ovvia è quella di omettere un elemento del binomio, come l'abbiamo appena visto rispetto ai vv. 4 e 8, o, nel nostro brano, dell'enumerazione di « risi, feste, gioir, giochi soavi » 69.4 - « de risa, fiesta, juegos bien sabrosos ».

Nella contrazione, l'attributo dell'elemento che cade può passare a modificare quello che viene tradotto; si veda nel passo in esame, il verso seguente:

*Pien di sospiri e di querele gravi*  
69.2

Muy lleno de sospiros congoxosos;

o trasmettere a questo l'elemento che lo modifica; si veda, l'altro verso conosciutissimo in Spagna per l'imitazione che ne fece il Gongora,<sup>34</sup> che presenta anche la riduzione dell'onomatopea per la scomparsa del lessema *suon*:

*non rumor di tamburi o suon di trombe*  
68.1,

No rumor de trompetas y de atambores.

33. Si noti pure il sostantivo *nembo*, che qui scompare (come tanti altri lessemi di carattere poetico che servono per raccogliere in unità oggetti numerabili). L'Alcocer impiega il prosaico *cantidad*:

Flores y rosas de alto se les manda  
con más olores, en gran cantidad.

34. E cioè « *Tórtolas enamoradas / son sus roncós atambores* »; citiamo da D. ALONSO, *Góngora y el « Polifemo »*, I (Madrid 1961), pp. 287-291.

Nell'ambito sintagmatico l'elemento dal quale il traduttore è più facilmente indotto a prescindere è l'aggettivo. Così, mentre al singolare « l'angelico semblante » 1.12.7 dà « el angélico rostro » o, senza articolo determinato, « angélico semblante » 53.7, « gli angelici sembianti » 7.15.7 si riduce a « los semblantes ».

Altra vittima del riaccomodamento è spesso l'articolo, con gli inconvenienti che ne conseguono a scapito della chiarezza e della fluidità ed omogeneità dell'enumerazione; si veda qui:

El fuego, yelo, el aura torno dura  
62.6,

e, con omissione pure della preposizione:

*agli occhi, al tatto, a se stessa non crede*  
67.3,

Al toque, ojos ni a ella no ha creído.

Una soluzione, spesso la più sbrigativa, è quella di omettere il morfema del numero; si veda nella strofa 44.32 sopracitata: « que de balcón, finiestras o de almenas » 7, e nel nostro brano il v. finale, in cui si conservano tutti gli elementi che l'Ariosto accumula in rapida successione, con *fianchi*, però trasformato in *lado*.

A tale proposito si potrebbe ricordare la celebre stanza iniziale dell'*Araucana*, dove la reminiscenza ariostesca d'uso si configura con omissione sia del morfema del numero che dell'articolo, così che il secondo membro viene ad equivalere nella forma a un vocativo; e cioè: « mas las armas, amor, y el varón canto » 7.

Al caso inverso, cioè al plurale, anomalo nel secondo membro di un binomio in ossequio alla rima, abbiamo già accennato (v. s. 2.3).

In certi casi, l'eliminazione del morfema rappresenta la rinuncia all'opposizione fra lingua letteraria e lingua comune; così in « prendere agli ami » 60.6 - « prender en anzuelo » (dove il sintagma spagnolo sa però di ripiego), o fra la lingua poetica e quella comune, così in *acanti* 69.5 - *acante* (e altrove con la riduzione quasi sistematica di *allori* a *laurel*, *edere* a *yedra*).

Il più delle volte il cambio di numero è dovuto al computo delle sillabe nel verso spagnolo e rappresenta uno scadimento.



consonante con *mundo*, o del sostantivo *onda* (cf., p. es., 45.112.4), a scapito di *ola*, che si relega all'uso non letterario, ed anche nell'esclusione di certi altri, che lo spagnolo aveva da sempre, alla pari dell'italiano, come *donar* che per affinità con *dar*, avrebbe permesso di imitare nella versione la paronomasia del celebre verso, «che quanto io posso dar tutto vi dono», che si trasforma in «Pues, quanto puedo dar, todo os he dado».

D'altronde certe forme retoriche come la dittologia o l'enumerazione di vari lessemi affini, pur essendo proprie anche dello stile letterario spagnolo, non possono venire imitate per la difficoltà di reperire degli equivalenti, sia perché le due lingue non si aprono alla sinonimia negli stessi ambiti lessicali, sia perché i termini affini non possono compaginarsi col metro. Si vedano nel nostro passo i vv. 63.6 e 66.4.

2.71 Pur riconoscendo tali difficoltà faremo un tentativo di distribuire in modo articolato, e tale quindi da potere costituirsi in termine di paragone, le constatazioni lessicali a cui il nostro brano si presta, seguendo qui il senso inverso a quello che metteva in primo luogo l'aspetto formale del modello, e cominciando quindi dalle soluzioni di ripiego, cioè da quella fascia o «terra di nessuno» in cui il traduttore, costretto dalla rima o da altre circostanze formali, o anche per inerzia, si colloca, con scelte ambigue o non tratte dal repertorio dei sintagmi della propria lingua; a questa zona relegheremo, *muy texido* 60.2 (al quale fa riscontro il brutto *muy desnuda* al v. 7); (la massima approvazione possibile all'ital. *intricato* sarebbe qui quella che offre l'Alcocer con *espeso*,<sup>37</sup> ed inoltre *poner baxo* 68.8, dove l'Alcocer ha, più intelligibilmente *echar debaxo* trans. + il dativo etico pronominale, e *poner en uso* 66.7, a meno che esistesse realmente tale frase in corrispondenza con *tener en uso* «essere abituati a» e che potesse avere un essere animato come oggetto.

37. Anzi, la traduzione, per sintagmi, sarebbe stata quella di «montaña oscura», se ci atteniamo al modo di descrivere lo stesso tipo di paesaggio nei canzonieri; così Giovanni del Enzina in un *villancico*; cf. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, (Madrid 1944), vol. v, p. 244. Il participio *texido* lo ricordiamo in connessione con vari oggetti come corone, catene; l'Urrea lo usa anche più avanti; cf. «Entra y busca la hoja más texida» dove l'Ariosto ha «le più spesse fronde».

2.72 All'interferenza dell'italiano, intesa nell'effetto di adeguamento meccanico, attribuiremmo *per medio* + sostantivo 60.2, se non si tratta di un arcaismo (v. s. 2.41), o di una licenza che l'Urrea si sarebbe permesso in ogni caso (l'Alcocer ha anche, al verso precedente, «fuera camino»), *altrimente* 61.2 - *otramente* (possibile nel castigliano arcaico, quando la forma in *-mente* era più produttiva, ma sostituito all'epoca dell'Urrea, se non andiamo errati, da *de otro modo*, che troviamo nella traduzione del Vázquez Contreras; si veda oggi *al mismo tiempo* per ital. *contemporaneamente*), e forse anche *tempesta* (v. s. 2.43). Come imprestiti lessicali già consolidati ci sarebbero da citare *efeto* 63.7<sup>38</sup> e probabilmente *forteza* 68.6 per *fortaleza* (in corrispondenza con l'ital. *rocca*), che l'Urrea ed altri spagnoli prima di lui, avranno potuto assorbire come parte del vocabolario militare col quale erano in contatto.

*Vezino* 60.3 è il più appariscente esempio di interferenza lessico-sintattica, sebbene la funzione avverbiale di certi aggettivi (cf. Keniston § 25.41 e 39.14) ne facilitasse l'uso.<sup>39</sup>

La corrispondenza di *demandar* 63.1 e *demanda* 64.1 con gli equivalenti italiani dovrà considerarsi nell'aspetto della frequenza relativa di questi lessemi (che erano anche dello spagnolo del Cinquecento), lasciando da parte per ora come si distribuiscono nel campo semantico rispetto a *pedir*, che l'Urrea usa al v. 63.7 per tradurre pure *domandare*, ed ai vv. 61.7 e 62.3 in corrispondenza con ital. *chiedere*.

Si ha poi anche spesso la difficoltà di determinare se, a parità di termini, corrisponda pure l'accezione intesa dal traduttore nella trasposizione *ad verbum* (cf., p. es.: «ai muri illustri» [perché vi si rifrangeva il lustro] 2.42.3 - «al muro illustre»).

2.73 Per raggiungere i fini che ci proponiamo le soluzioni di

38. Sebbene il vocabolo sia documentato per la prima volta, secondo il DCELC nel Vocabolario latino-castigliano di A. de Palencia (1490), sembra evidente l'influenza dell'italiano nella frequente sostituzione di sia *de becho* con *en efeto* come locuzione avverbiale che di *becho* con *efetto* (senza che peraltro a volte si possa stabilire una linea divisoria netta fra i due casi (cf., p. es.: «Or noi vedrem l'effetto» 5.86.6 - «Pruevese en efeto»).

39. Ci incliniamo qui all'imprestito *pedissequo*, non senza segnalare che nella versione sono illustrati tutti i diversi gradi d'interferenza (cf., p. es. la contaminazione *a pesar de su grado* 1.14.5, l'imprestito, *a su malgrado* 14.128.2 e la forma compatibile con l'uso spagnolo *mal su grado*).

tipo lessicografico potranno essere distribuite (non senza certi arbitri) fra i due livelli, popolare e dotto, e negli stessi ambiti, all'interno dei quali osserveremo divergenze fra le due lingue, secondo la corrispondenza o non corrispondenza dei temi e configurazione morfologica, e secondo la corrispondenza semantica o meno.

2.7311 Al primo livello si potrà identificare la, non breve, serie di vocaboli che va da *camino* 60.1 a *petti* 69.8, includendo lessemi e frasi di origine incerta o non latina, come *bosco* 60.2 e *fare alto* 68.4, nei quali le due lingue coincidono.<sup>40</sup> È di questo tipo, nel Cinquecento, ed ancora oggi nello spagnolo regionale, *sentir* 60.3, che l'Urrea usa in corrispondenza con *udire*. Di *prender* 60.6, usato con valore arcaico che si riflette, con leggera restrizione semantica nell'attuale *tener preso* (che è nell'Alcocer), dubiteremmo che fosse idiomatico, nella sfera della pesca, se il Vázquez Contreras non ce ne certificasse l'uso.

2.7312 Si riconosceranno altresì le molte corrispondenze lessicografiche fra lessemi di tema o composizione diversa (cioè *amo* 60.6 - *anzuelo* (con tipica relazione Ø + suffisso diminutivo), (at)tuffare 64.2 - *somorgujar* (altrove l'Urrea ha *çabullirse* 2.64.2; Alcocer: *sampuzar*; *submergir* è coltismo più tardo; DCELC: fine s. XVII), chiedere 61.7, 62.3 - *pedir*, *colomba* 68.3 - *paloma*, comandare 65.5 - *mandar* (con tipica relazione prefisso - Ø), *destarsi* 67.8 - *despertar*, *fermare* 62.8 - *parar*, *fronza* 68.5 - *passador*, *lasciare* 62.4 - *dexar*, *mangiare* 60.8 - *comer*, *nudo* 60.7 - *desnudo*, *privo* 66.3 - *privado*, *segno* 68.4 - *señal*, *sforzar(e)* 62.2 - *forçar*, *tirar fuori* 60.1 - *sacar*, *togliere* 61.3 - *quitar*, *trovare* 65.8 - *hallar*, *viso* 64.5 - *rostro*, *volere* 60.8 - *querer*, *volta* 64.2 - *vez*,<sup>41</sup> ai quali si aggiungeranno quelli che

40. *Bosco* è tradotto altrove con *monte* (cf. 12.87.1). *Hazer alto*, documentato dal DCELC per gli anni 1571-75, funziona nello schema della consonanza come l'autoctono *hazer salto*, usato frequentemente nell'Urrea anche a costo di rendere molto liberamente l'originale (cf., p. es., « Rodomonte sprezza di venire » 14.117.5 - « R. desprecia hazer salto »); il che può aver contribuito all'acclimatizzazione del neologismo (la cui evoluzione d'altronde va oltre l'italiano, in quanto oggi si può dire *hacer un alto* [en el camino]).

41. Uno studio attento della versione contribuirà non poco alla conoscenza del lessico spagnolo in questo ambito; abbiamo osservato, p. es., *burjaca* 1.68.2 in corrispondenza con ital. *tasca* (DCELC s. v. *horadar* segnala *buraco* « foro », ma nulla di più prossimo).

differiscono in relazione al referente: *maschio/femmina* 64.8 - *hombre/muger*, o nell'opposizione implicita nel contesto: (g)ire [fermars] 68.4 - *andar*, o per la diversa configurazione di lessema o sintagma: *agghiacciare* 62.6 - *tornar yelo* (ma *tornar duro* ibid. come *far duro*; l'Alcocer: *endurar*), o come sintagmi diversi *aver nel pensier(o)* 66.2 - *estar cuidadoso*; *star dubbioso* 67.4 - *dudar*.

Contro lo sfondo di tali corrispondenze (tralasciando la libera interpretazione di *ritrovare* 60.6 - *ver* ed i punti in cui l'Urrea passa al largo), sono da notare le scelte di lessemi di minore estensione semantica, e quindi più appropriati al contesto, nei casi di *aiutar(e)* 61.2 (che l'Alcocer fa suo con *ayudar*) - *valer*, equivalente del *socorrer* del Vázquez Contreras), *mutare* 64.6 (con esito indeterminato) - *trocac* (con esito determinato dall'opposizione con la cosa o lo stato primitivo); come pure quelle di lessemi di estensione semantica maggiore, e per tanto meno appropriati, come *esparzir* 64.4, dove l'Alcocer ed il Vázquez Contreras hanno *r(o)ciar*, per *spruzzare* (al quale il vocabolo dell'Urrea per altro si accosta per associazione acustica), o *tender* 62.1 per *estendere* e *sonar* 60.3 per *risonare*.<sup>42</sup>

42. In senso retto *tender* appare, p. es. in corrispondenza con ital. *stendere(e)* « le penne stese » 6.20.2 - « tiende el ala ». Un contesto come il seguente: « Muy más se tiende la sombra » 45.36.1 per « si fa maggiore l'ombra » può servire di transizione per l'uso del verbo nel nostro passo, ed altrove come nel v. 45.36.1, citato più sopra (n. 19). Tanto di *tender* come di *estender* si è molto abusato nella poesia spagnola italianizzante per causa della rima.

Più complicata è la relazione fra *risonare* e *sonar*, in quanto rientra nel problema del valore semantico o asemantico del pref. *re-*, non sufficientemente studiato in nessuna delle due lingue. Qui ci limitiamo a osservare che tale prefisso è meno produttivo in spagnolo, come si vede da vari casi in cui viene sostituito nella versione. Sono meno abbondanti altresì i lessemi formati con *re-* asemantico, sebbene si manifestino certe coincidenze, a volte senza corrispondenza immediata (cf. *respingere* 45.33.7 - *relançar*), o non necessariamente dovute all'influenza dell'italiano (così in « per fuggir si rivolta » 6.26.3 - « por huir se rebuelve », dove *rivoltar(e)* sta a *voltar(e)* come *rebolver* a *bolver*, con una maggiore frequenza di quest'ultimo). Nei casi in cui fra *risonare* e *sonare* si percepisce una differenza semantica inerente alla « dimensione » del suono, si potrebbe pensare ad un'interferenza dell'italiano, in quanto lo spagnolo aveva il termine (meno adeguato alla sfumatura poetica), *reteñir*; cf. p. es.: « Al rumor belicoso reteñan / los montes » 33.79.7-8. Dai documenti contemporanei sappiamo però che *resonar* veniva usato come improprio quale sostituto dello sp. *sonar* anche nel significato di « si dice »; cf., p. es.: « Confírmome en esta opinión porque resuena aquí de algunos hombres que... » lettera del 1526, in

2.732 Al secondo livello si riconoscerà equivalenza nel caso di *acanto* 69.5 - *acante* (v. s. 2.3), *confuso* 66.1, *elemento* pl. 62.2, *fauno* 60.6, *fortuna* 60.1, *ninfa* 61.7, *principio* 68.2, *tesor(o)* 63.2, *virtù* 63.3, ai quali sono da aggiungere i lessemi che comportano una scelta, e cioè *dominar* 63.2 (rispetto al *señorear* del Vázquez Contreras e della circonlocuzione *ser gran señor* dell'Alcocer), *natura* 62.2 (rispetto a *naturaleza*, od anzi, con attenuazione della metonimia, *obras de n.*, del Vázquez Contreras), *offerta* 63.1 (rispetto a *ofrecimiento* di quest'ultimo); *rumor* 68.1 (rispetto all'autoctono *ruido*), *valor* 62.3 (rispetto a *poder*, che hanno l'Alcocer ed il Vázquez Contreras, e che lo stesso Urrea aveva già usato al v. 1).

Tale lista si accresce con l'avverbio *encontinente* 61.4 (il Vázquez Contreras: *luego*), che qui sostituisce l'*immantimente* dell'originale, e con il cultismo *toque* 67.3, a mezza strada fra il medioevale *tañer* ed il tecnicismo *tacto*, documentato nella lessicografia posteriore.

Se ne sottrae invece, come abbiamo già visto, *intricato* 60.2, del cui equivalente spagnolo è documentato l'uso sporadico nel Quattrocento, ma la cui circostanza metrica non ne favoriva la conservazione.

Altre sostituzioni si osservano a proposito di *circundar(e)* 69.6 - *asir*, *premiar(e)* 61.7 - *pagar* (il Vázquez Contreras: *galdonar*; però l'Alcocer ha *premiar*, che il DCELC data dal 1570), *rimettere* 63.8 - *someter* (l'Alcocer: *idem*), *satisfare* 62.4 - *pagar*, qui come affine a *agradar*, che appare nella versione dell'Alcocer (il Vázquez Contreras invece *satisfazer*), *vigor(e)* 63.3 - *fuerça* (Alcocer: *idem*; il Vázquez Contreras: *fortaleza*).

Gli esiti *honra* 63.4, usato qui per tradurre *onore* e *simple* 62.7, in corrispondenza di *semplice*,<sup>43</sup> si aggiungono a questa, di

A. Rodríguez Villa, *Memorias para la historia del asalto y saqueo de Roma en 1527 por el ejército imperial* (Madrid, 1875), p. 35.

43. L'aggettivo *simple* appare nei Diari di C. Colombo, dove ha suscitato la perplessità degli editori (si veda ora l'edizione elaborata da M. Alvar [La Laguna 1976], indice). Il diminutivo (cf. G. de Cetina « como la simplecilla mariposa »), il superlativo *simplicísimo*, oggi di uso comune, ed il sostantivo *simplicidad* fanno corona attorno a una forma che, forse perché sdrucchiola, non fu mai accolta in maniera duratura dalla lingua.

per sé breve, serie di differenze di livello che in altra epoca o in altra temperie culturale sarebbe stata molto maggiore.

I «silenzi», poi, sono rappresentati in corrispondenza con *stupendo* 62.1 (il Vázquez Contreras: *admirable*; DCELC data *estupendo* dalla fine del Seicento), ed in parte, come abbiamo già visto, con *intricato*.

2.74 Avendo sfronato il lessico del brano in esame ai due livelli che sarebbero pertinenti anche nell'esame di una versione in prosa possiamo ora abordar, tremebondi, la questione dell'adeguamento dell'Urrea al lessico poetico.

Nel testo italiano vi sono due vocaboli alla cui peculiare connotazione stilistica lo spagnolo non può adeguarsi, e cioè:

*desire* 63.5 / [*desiderio*] - *deseo*

*speme* 66.1 / [*speranza*] - *esperanza*,

ai quali si potrebbe aggiungere, con certe riserve,

(*aver*) *possanza* 62.1 / [(*aver*) *potere*] - *poder*.

Con maggiore scarto semantico e stilistico dai corrispondenti vocaboli popolari ve ne sono poi due che l'Urrea invece accoglie come latinismi puri per il tramite dell'italiano:

*aura* 62.6 / [*aria*] (l'Alcocer ed il Vázquez Contreras: *aire*)<sup>44</sup>

*linfa* 61.8 / [*acqua, acque*] (l'Alcocer: *lago*, il Vázquez Contreras: *aguas*).

Nello spagnolo attuale *lecho* 69.1 / [*cama*] apparterrebbero *mutatis mutandis* alla stessa serie, ma è azzardato attribuire tale opposizione alla sensibilità cinquecentesca.

Aggiungeremo invece *ledo* 62.5, senza antecedente immediato nel modello, vocabolo al quale l'associazione con l'italiano

44. Si veda pure il Garcilaso nell'imitazione della stanza seguente dell'UFO:

*Cosí diciendo, le reliquie estreme  
de lo spírto vital che morte fura,  
va ricogliendo con le labra meste,  
fin ch'una minima aurá ve ne reste*

24.82,5-8,

Boca con boca coge la postrera  
parte del aire que solfa dar vida  
al cuerpo

Egl. III 189-191

Anche l'Urrea ha altrove *aire* per *aura*; cf., p. es., 8.36.6.

diede nuovo vigore nel Cinquecento, dopo essere stato del lessico corrente medioevale, e gli altri tre aggettivi, *claro*<sup>45</sup> 61.8, *cristalino*<sup>46</sup> 60.5 e *proceloso*<sup>47</sup> 66.6, quest'ultimo usato anch'esso dal traduttore di propria iniziativa, non tanto perché siano esclusivi dell'uso poetico quanto perché entrano nel linguaggio della poesia come stilemi insieme ai sostantivi che accompagnano.

Fra tali stilemi acquisiti direttamente, e che meriterebbero uno studio a parte, sia quelli riscritti tali e quali quanto gli altri che fanno affiorare uno stadio anteriore della poesia d'imitazione (cf. « silvestre dea » 6.19.8 per « boschereccia dea »), annovereremo anche « amoroso assalto » 68.2.<sup>48</sup>

In senso inverso, *flessuoso* 69.5, che nella forma *flexuoso* sarà preziosismo di poeti dotti, come il Gongora, è occasione di un ritorno del Nostro a quel vocabolario di tipo colloquiale (« el rebuelto acante »), che la poesia dei canzonieri frequentava, e che non disdegna nemmeno la poesia alla maniera italiana. Infatti, anche il Garcilaso offre soluzioni simili; così per riecheggiare il verso,

quelle Furie crinite di serpenti  
33.17.6,

45. L'aggettivo, col significato di « luminoso » è già nella traduzione conservatrice del *Cortegiano* condotta da Giovanni Boscán: « claras estrellas »; cf. lo studio citato a n. 26, p. 180, n. 3.

46. Quest'aggettivo, che appare pure nell'Alcocer ed in Vázquez Contreras, fu consacrato dal Garcilaso come aggettivo ornamentale: « Corrientes aguas, puras, cristalinas » *Egl.* I 239 (per influenza, scrive il chiosatore antico, Sánchez de las Brozas, di Ludovico Paterno: « Fontana d'acqua cristallina e pura »).

47. Anche se non è così tardo come vorrebbe la documentazione del DCELC (1589) quest'aggettivo, il cui uso in poesia è indotto anche dalla rima, sembra doversi considerare fra gli imprestiti più recenti. Un decennio prima della versione dell'Urrea il Boscán rendeva, nella già menzionata versione del *Cortegiano*, *proceloso* con *bravo* ed una circonlocuzione; cf. « passando per quel p. mare » II 1 - « de una en cien mil tormentas por aquel bravo mar ».

48. *Assalto* rappresenta un'acquisizione isolata in quanto, sia in prosa che in poesia viene accolto il sostantivo e non il verbo (v. s. *hazer salto*, 3.7311, e cf. *saltear* al v. 11.53.2). Un caso simile si ha nell'italianismo *asedio* rispetto a *sitiar* (cf. nelle lettere di cui alla n. 42, « lo de la guerra y asedio del dicho castillo » p. 127 e « tener sitiado el castillo » p. 163. Su *asalto* nella poesia posteriore all'Urrea, cf. D. Kossor, *Vocabulario de la obra poética de Herrera* (Madrid 1966).

mentre il Gongora avrà « luz crinita » II 271, l'autore delle Egloghe scrive:

...las culebras  
de las hermanas negras mal peinadas  
I 944-2,

2.75 Al lessico dei canzonieri sono da ascrivere, oltre al già citato *amores* (v. s. 2.61), il verbo *desmandarse*, che serve per descrivere l'audacia dell'innamorato, che osa varcare i limiti impostigli dal servizio d'amore (v. q., p. es.: « Allí el tímido (sic) amante se desmanda / a descubrir su amor... » 7.21.5-6), ed il sostantivo *porfía*, usato al plurale (qui significativamente in corrispondenza con *voglie* 65.4) per esprimere la perseveranza ostinata dell'amante (pensiamo a dichiarazioni del tipo « Son serviros mis porfías » Enzina loc. cit., p. 232).

La tradizione canzoneresca, ricca in vocaboli tratti dall'ordinamento gerarchico feudale, offre altresì al traduttore tutta una serie di termini atti ai bisticci, e di vocaboli, come *publicar* 6.51.1 per ital. *narrare*, o espressioni come nella nostra favola, « el remedio suficiente » 63.6, che fanno più di prosa che di poesia. (E qui potremmo riallacciarsi e agli infiniti e ai gerundi che abbiamo visto più sopra 2.52 e 3).<sup>49</sup>

2.8 All'aspetto psicologico della relazione più o meno cosciente fra interprete e testo ascriveremo le reminiscenze di lezioni dell'originale che affiorano nella versione dopo, ed anche prima del luogo corrispondente; così, l'avverbio *come*, omissso al v. 60.4 (« come di donna »), che riappare in « está como confuso » 66.8; così, forse, l'anticipazione di *acorro*, suggerito probabilmente dall'omologo verbo italiano (v. s. 2.42), e l'aggettivo indeterminato *todo*, inserito non troppo felicemente in « toda gente » 63.2 (per analogia con *todo viviente*; v. q. s. 2.62); che sembra far rimbalsare in avanti l'equivalente italiano in « tutte le guerre » del v. 4.

49. Potremmo tornare qui anche sull'avverbio *encontentente*, che appare anche in corrispondenza di *subito* (cf. 33.125.4) e *tosto* (cf. 33.68.8, dove però l'Urrea usa la variante *al continente*; v. q. *en el continente* 10.12.1), perché è vocabolo molto caratteristico dei documenti legali (si veda, p. es., nel *Repertimiento de Comares* (1487-1496) ed. F. Bejarano [Barcellona 1974]; « Luego encontentente los dichos moros viejos dixerón... » p. 1). Altro vocabolo della stessa origine è *letijo*; cf. « con turbato ciglio » 45-47.5 - « con letijo ».

3. A questo punto potremmo anche porci un quesito, ovvio, sulla conoscenza della lingua dell'originale da parte del traduttore. Tale conoscenza è sempre relativa alla durata, motivazione, tipo di contatto con la lingua straniera. Nel nostro brano specifico vediamo che è l'Alcocer a interpretare felicemente il significato dell'ariostesco *cantare* al v. 62.5: «Del cielo la luna a mi encantar descende» mentre l'Urrea, usando, in funzione predicativa, l'aggettivo *ledo*, mostra di aver inteso il verbo nel suo significato corrente. Incomprensione? Desiderio di evitare un calco sintattico (v. s. 2.51) e semantico poco accessibile al lettore spagnolo? Le corrispondenze lessicografiche, non solo quelle sopraelencate, ma molte altre più specifiche, saggiate in vari punti (cf. p. es. *trar* 2.47.8 - *tirar* [nel nostro brano *trarsi* 61,1 - *ir*] o *piropo* 2,56.1 - *carbuncllo*, e nel nostro passo *premere* 66.5 [cast. arc. *apremir*], che interpreta con *llorar*), dimostrano padronanza della lingua dell'originale. Quanto poi alla capacità di distinguere fra le due lingue, è molto difficile giudicare (lo si è visto a proposito di *por medio* + sostantivo, o di *otramente*, v. s. 2.72) fino a che punto l'Urrea fosse cosciente della vigenza di tali forme in un periodo anteriore della propria lingua. Ciò suscita il problema, che a volte si è tentati di risolvere troppo frettolosamente, della estensione a una data epoca, di una lingua « passiva », della quale, per il fatto stesso di esserlo, non abbiamo documentazione.<sup>50</sup> D'altronde, sebbene il Nostro non sia scevro di prestiti « brutti », come *recaçar* 19.5.2 per *ricacciar(e)*, dobbiamo anche ridimensionare la nostra sensibilità in quest'aspetto. In un periodo relativamente meno lontano dall'unità romanza ed in cui tali e tanti erano i contatti, il problema di stabilire una frontiera netta fra le due lingue è spinosissimo, e spesso ingiusto l'esigerne una chiara coscienza agli scrittori e traduttori.

50. Anche la dichiarazione dell'autore stesso ha causato perplessità; così quella dell'Herrera: « *Aimé...* vocabolo antiguo, i no, como piensan algunos, solamente toscano, sino también español » in O. MACRÍ, *Fernando de Herrera* (Madrid 1972<sup>2a</sup>), p. 113. Ma *aimé* era, in effetti, forma castigliana (cf. p. es.: « ¡Aimé [scritto *ay me*] sobre 'l mio quebranto, mui mala es la mí llaga! » Esc. 1-1-6, Jer. 10:19. Per questo abbiamo citato forme come *tempesta* (che pure troviamo in testi di prosa molto esposti all'interferenza dell'italiano, come le citate lettere; « Pendente esto, ha caído aquí mucha tempesta de nieve » p. 80), ancor prima di abordare il tema dell'italianismo.

3.2 Potremmo altresì chiederci, dopo aver scongiurato il pericolo di attribuire a un distanziamento voluto per ragioni di sensibilità o di gusto le deviazioni che possono essere dovute a motivi più materiali e modesti, come il traduttore leggesse l'originale. A questo fine però dobbiamo premettere che l'Urrea, per una specie di affinità elettiva, riesce meglio nella resa degli episodi cavallereschi (ed in special modo delle azioni militari), che nelle parti incidentali come la narrazione di Ricciardetto, che per la sua stessa evanescente ambiguità non compare nei *romances* né fra le favole mitologiche redatte in ispanolo all'epoca della massima fioritura del genere.<sup>51</sup>

Che l'Urrea procedesse con una certa noncuranza lo dimostra l'introduzione del personaggio principale, che, prima ancora di essere riconosciuto, si presenta come *donzella* 60.4: « de mujer que socorro me ha pedido » sarebbe stata la soluzione più ovvia (cf. quella in prosa: « como de mujer que pedía socorro ») se il Nostro non avesse proceduto per analogia con le altre avventure, tutte di *donzellas*, o di *damas*, come traduce il Nostro al v. 60.7). Quando poi se ne confonde il sesso (a differenza delle altre versioni): « Todo a su juicio me someto » 63.8, l'aggettivo indefinito usato predicativamente per indicare la pienezza dell'acquiescenza (maschile per antonomasia, nel codice cavalleresco) può essere benissimo d'autore e non attribuibile a errore di stampa.

3.3 Potremmo altresì ritornare su quell'aspetto di *bienséance* che, come indicavamo al principio (v. s. 1.3), attrae l'attenzione degli storici della fortuna dell'Ariosto. In quest'aspetto l'Urrea si colloca a mezza strada fra il Vázquez Contreras, che sorvola, ma in un rifacimento compendioso, (e nel 1570), e l'Alcocer, che calca la mano, come si deduce non tanto dalla versione *sexo* 65.3 - *forma* (dove l'Alcocer ha *sexu*), che potrebbe significare desiderio di sottrarsi ad accogliere un cultismo (che però l'Urrea altrove adotta), quanto per la versione del v.

51. Cf. M. CHEVALIER, *Temas*, cit., e J. M. DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España* (Madrid 1952).

52. Ancora nel 1569 C. de Reina mette in ispanolo tutta la Bibbia senza usare il latinismo, che tradizionalmente era stato sostituito con *linage* o con varie circonlocuzioni.

*trovò con la man la veritate espressa*  
65.8,

che il Nostro congegna in modo da conservare la metafora, con un evidente, ma non scioccante doppiosenso:

*halló assi la verdad toda en la mano,*<sup>53</sup>

mentre l'Alcozer insiste sul contenuto materiale: « que con mano lo toque, vea y tiene ».<sup>54</sup>

3.4 Ci potremmo infine chiedere a quale livello l'Urrea ha voluto tenere la sua versione dell'OF. A tale domanda risponderemo meglio dopo aver fatto uno studio della retorica del poema nella sua veste spagnola. Qui basti dire che nei punti più leziosi del testo, il nostro traduttore sembra rassegnarsi senza rimpianti alle deficienze della propria lingua (si veda, per citare un passo conosciutissimo, il « languidetta come rosa » 24.80.4, che riduce a un « marchita como rosa », con un *mar-chito* « appassito », antipoetico di natura), mentre interviene in proprio con ben riconoscibile slancio a sottolineare l'elemento eroico ed esemplare della narrazione e dei suoi personaggi; si veda p. es.:

*era l'altro, Ruggier, giovane forte,*  
*pregiato assai ne l'africana corte*  
2.45.7-8,

El otro era Ruger, la flor, el norte  
y claro sol de la africana corte.

Nel nostro brano, per determinare gli intenti del traduttore ci sembra sintomatico il fatto che, avendo egli rinunciato a tradurre la metafora dell'originale, *seminar in sabbia* 66.6 (perché né *sabbia*, né il complemento avverbiale *gran tempo*, che modifica l'azione potevano tradursi in ispannolo senza un eccesso di sillabe), la sostituisca con un'altra, pure di origine classica,

53. Ricordiamo la frase *ser en la mano*, del citato testo *Esc.* 1-1-6: « en su mano es de fazer lo que quisier d'ello » *Eccli.* 33:13, che indica appunto il senso retto dell'espressione dell'Urrea.

54. Per un eventuale futuro studio dei termini sconsigliati per ragioni di proprietà, segnaliamo *rincolare* 2.52.6, che il Della Casa condannerà (nel rificamento spagnolo: *reclar*; cf. la mia edizione di L. GRACIÁN DANTISCO, *Galateo español* [Madrid, CSIC 1968], p. 333); l'Urrea: *retraerse*.

*arar en mar* « far cosa inutile », che poi contamina però, nel senso primitivo di « solcare il mare » (cf. *Aen.* II 780), con l'aggettivo *procelloso*.

4. Alla fine di questa lettura qualcuno ci potrà obiettare che anche senza bisogno dei dati che abbiamo elucubrato, si può giudicare la versione dell'Urrea dell'OF e dichiararla, p. es., inferiore a quella dell'*Aminta* eseguita dallo Jauregui (e che ambedue lo sono rispetto agli originali!).

Le diverse traduzioni di un'opera, e specialmente di un'opera in versi, si distinguono per la maniera come i loro autori hanno affrontato le difficoltà di una (essenzialmente insuperabile) differenza fra due lingue e due culture. Se lo sforzo di mettere in luce alcune di queste difficoltà sarà sembrato inutile, avremo almeno trascritto un brano di una delle traduzioni dell'Ariosto con un po' più di avvedutezza di quella che osserviamo anche in opere di critici scaltriti, dove i testi spagnoli, malconci per l'incomprensione dei tipografi, appaiono a volte incomprensibili. (Lo studio dell'interpunzione secondo i metri tradizionali potrebbe esser di per sé oggetto di studio).

Aggiungeremo come postilla finale che anche i chiosatori, cioè coloro che si dedicano a quell'altro tipo di traduzione, all'interno della stessa lingua, che rende possibile la comprensione dei classici agli italiani d'oggi, non farebbero male a frequentare queste antiche versioni, per il vantaggio che esse offrono della vicinanza cronologica, ed in certi aspetti anche spirituale e linguistica, dei traduttori al testo.

MARGHERITA MORREALE

## Appendice

## I

ARIOSTO, « ORLANDO FURIOSO », XXV 60-69  
SECONDO LA VERSIONE DI J. JIMÉNEZ DE URREA

- 60.I Fortuna me sacó de mi camino  
por medio un bosque d'olmos muy texido,  
donde un grito sentí sonar vezino,  
de donzella que acorro me ha pedido:  
5 corrí, y sobre un gran lago cristalino  
vi un fauno, que en anzuelo avía prendido  
una dama en el agua, muy desnuda,  
que comella el crüel quería, cruda.
- 61.I Allá fui; con la espada alta en la mano,  
por no poder valelle yo otramante,  
quité la vida al pescador villano,  
saltando ella en el agua encontinente.  
5 « No me avrás dado acorro, dixo, en vano,  
que bien serás pagado ricamente  
quanto sabrás pedir, porque soy nimpha  
que moro dentro d'esta clara limpha.
- 62.I Sepas que mi poder mucho se tiende,  
que fuerço yo a elementos y a Natura;  
pide tú quanto mi valor s'estiende,  
y déxame el pagarte con ventura.  
5 La luna a mi cantar leda deciendo;  
el fuego, yelo, el aura torno dura,  
y con simple hablar hago en un salto  
andar la tierra, el sol parar en alto ».

Rinvii al commento. 60. I: 2.3, 731I, 7312, 732; 2: 2.4I, 7I, 72, 731I, 732;  
3: 2.2, 7, 72, 731I; 4: 2.42, 52, 8; 3.2; 5: 2.12, 52, 53, 55, 7I, 72, 74; 6:  
2.4I, 5I, 6I, 731I, 7312, 732; 7: 2.2, 4I, 42, 731I, 7312, 732; 3.2; 8: 2.5I,  
53, 7312; 6I. I: 2.2(2), 55, 3, 731I; 2: 2.72, 7312; 3: 2.5I, 7312; 4: 2.52,  
53, 732; 5: 2.52; 6: 2.52, 53; 7: 2.5I, 52, 7I, 72, 7312, 732, 73; 8: 2.4I,  
55, 72, 74(2); 62. I: 2.2, 3, 4I, 53, 732, 74; 2: 2.4I, 54, 7312, 732(2); 3: 2.2,  
3, 4I, 5I, 72, 7312, 732; 4: 2.7312, 732; 5: 2.2, 5I, 55, 7, 72, 74; 3: 6: 2.6I,  
7312, 74; 7: 2.2, 3, 5I, 732; 8: 2.3, 5I, 7312; 63. I: 2.12, 2, 5I, 56, 72, 732(2);

- 63.I Tesoro a tal oferta no demando,  
ni pueblos dominar ni toda gente,  
ni otra virtud ni fuerça ni otro mando,  
ni con honra vencer guerras valiente;  
5 mas de vuestro desseo me desmando  
a pedir el remedio suficiente;  
ni más le pido uno que otro efeto,  
mas todo a su juizio me someto.
- 64.I Apenas mi demanda yo cumplía  
quando otra vez la vi somorgujada,  
sin más respuesta darne que una fría  
agua esparzir en mí, creo, encantada,  
5 que apenas en mi rostro fue sentida,  
que no sé cómo me sentí trocada;  
véolo y siento, apenas no me creo:  
siento que de muger hombre me veo.
- 65.I Si no fuesse que puedo bien provallo  
muy claramente, aquí no lo creerías:  
qual en la otra forma tal me hallo  
en ésta, a tu servicio noche y días;  
5 mándame, pues que muero por mostrallo;  
concede las honestas mis porfías:  
tanto le dixé y hize, que no en vano  
halló assí la verdad toda en la mano.
- 66.I Como el que la esperança le ha faltado  
de cosa por quien siempre está cuidoso,  
que mientras llora más en ser privado,  
más gime y más se duele sin reposo:  
5 si bien la halla, tanto ha ya llorado  
d'aver arado en mar tan proceloso,  
y la desesperación le ha puesto en uso,  
que a sí no cree, y está como confuso,

2: 2.52, 6I, 732, 8; 3: 2.5I, 732(2); 4: 2.2(2), 52, 55, 732; 5: 2.5I, 56, 74;  
6: 2.12, 72, 75; 7: 2.42, 72(2); 8: 2.732; 3.2; 64. I: 2.52, 6I, 72; 2: 2.7312(2);  
3: 2.2, 4I; 3.3; 4: 2.2(2), 12, 4I, 7312; 5: 7312; 6: 2.2, 7312; 7: 2, 56, 6I;  
8: 2.2, 7312; 65. I: 2.3, 52; 2: 2.2; 3: 3.2; 4: 2.12, 2, 6I, 75; 5: 2.12, 7312;  
6: 2.2, 3, 55, 75; 8: 2.2, 42, 7312; 3.2, 3; 66. I: 2.5I, 74; 2: 2.3, 42, 44,



- 67.1 así la dama, quando tocó y vido  
 aquello qu'ella tanto desseava,  
 al toque, ojos, ni a ella no ha creído;  
 duda, y piensa soñar lo que tocava,  
 5 y gran prueba a dar fe le ha convenido  
 que sentía lo que sentir pensava.  
 « Haz Dios, dize ella, si éste es sueño fuerte,  
 que siempre duerma y nunca me despierte ».
- 68.1 No rumor de trompetas ni atambores  
 fueron principio al amoroso assalto,  
 mas besos qual palomas con amores,  
 que dan señal d'andar o hazer alto.  
 5 Otra arma usamos que arco y passadores:  
 yo sin escala en la forteza salto;  
 planté allí el estandarte sin porfía  
 poniendo baxo la enemiga mía.
- 69.1 Si fue aquel lecho la otra noche dante  
 muy lleno de sospiros congoxosos,  
 no fue menos est'otra, ni abundante  
 de risa, fiesta y juegos bien sabrosos.  
 5 No en tantos ñudos el rebuelto acante  
 ase postes y árboles ñudosos,  
 quanto los que teníamos, de hecho,  
 en cuellos, braços, piernas, lado y pecho.

7312; 3: 2.42, 7312; 4: 2.3, 53, 71; 5: 3; 6: 2.12, 3, 72, 74; 3-4; 7: 2.2; 3, 44,  
 71; 8: 2.8; 67. 1: 2.52; 2: 2.52; 3: 2.52, 61, 732; 4: 2.52, 31; 5: 2.2, 3, 52;  
 7: 2.3, 55; 8: 2.7312; 68: 1: 2.61, 732; 2: 2.55, 72, 732, 74; 3: 2.61, 7312;  
 4: 2.42, 53, 7311, 7312(2); 5: 2.7312; 6: 2.44, 72; 7: 2.3, 53; 8: 2.52, 55, 71;  
 69: 1: 2.2, 42, 7, 74; 2: 2.3, 42, 61; 3: 2.42, 61; 4: 2.3, 42, 53, 61; 5: 2.3,  
 55, 61, 71, 72, 732, 74; 6: 2.3, 54, 55, 732; 7: 2.3; 8: 2.61, 7311.

## TRADUZIONE COMPENDIOSA DI D. VÁZQUEZ CONTRERAS

- 60.1-4 Y llevóme la fortuna por en medio de un espresso bosque,  
 donde oí sonar un grito come de muger que pedía socorro;  
 60.5-8 al qual corrí presto, y sobre un lago christalino hallé un fauno,  
 que avía prendido, con un anzuelo, una donzella desnuda, en  
 el agua, y quería, el traidor, comérsela viva.
- 61.1-4 Yo me fui a él, y con la espada en la mano, que no podía  
 socorrerla de otra manera, le quité la vida. Ella saltó luego  
 en el agua,  
 61.5-8 y dixò: No embalde me avrás favorecido, que bien galardo-  
 nado serás por ello con quanto pedir supieres, porque yo soy  
 Ninfa que vivo en estas claras aguas,
- 62.1-4 y tengo poder para hazer cosas admirables y para forzar los  
 elementos y las obras de naturaleza. Pide tú todo aquello a  
 que mi poder se estiende, y déxame después el cuidado de  
 satisfazerte;  
 62.5-8 que la luna abaxa desde el cielo a mi canto, y el fuego se  
 yela y el aire se enciende, y alguna vez con palabras solas he  
 movido la tierra y detenido el sol.
- 63.1-4 A este ofrecimiento que me haze, no le demando que me  
 junte riquezas, ni que me haga señorear tierras, ni crecer en  
 fortaleza, ni vencer las guerras con honra,  
 63.5-8 sino que solamente me descubra alguna vía por donde se  
 cumpla vuestro desseo.
- 64.1-4 Apenas ove yo propuesto mi demanda, quando la vi otra vez  
 çabullirse, sin responderme más que roziar el agua encantada  
 hazia mí;  
 64.5-8 la qual luego que al rostro me tocó, no sé cómo me hallé  
 mudada toda de muger en varón.

TRADUZIONI SPAGNOLE DELL'«ORLANDO FURIOSO»  
ESEGUITE NEL CINQUECENTO

- \* di Jerónimo Jiménez de Urrea (in ottave)
- \*\* di Hernando Alcocer (in ottave)
- \*\*\* di Diego Vázquez de Contreras (versione compendiosa in prosa)
- \* 1549 Anversa, Martín Nucio
- \* 1550 Lione, Mathias Bonhomme
- \* 1553 Venezia, Gabriele Giolito de Ferrariis e frat. ed. de A. de Ulloa
- \*\* 1550 Toledo, Juan Ferrer
- \* 1554 Anversa, Martín Nucio
- \* 1556 Lione, Mathias Bonhomme
- \* 1558 Anversa, Biuda de Martín Nucio
- \* 1564 Barcellona, Claude Bornat
- \* 1572 Medina del Campo, Francisco del Canto per Juan de Escobedo
- \* 1575 Venezia, Domingo Farris
- \* 1578 (1577) Salamanca, Alonso de Terranova y Neyla
- \* 1583 Bilbao, Mathías Mares
- \* 1583 Toledo, Pero López de Haro
- \*\*\* 1585 Madrid, Francisco Sánchez per Juan de Montoya

Edizioni presenti in alcune Biblioteche italiane:

Padova, Universitaria, \* ed. Venezia, 1575, 98 b. 75, 63a 94/1; del Seminario \* ed. 1553 EE 2, \* ed. 1575 Atr. XII 3; Bologna, \* ed. 1550 Aula VI L II 19; \* ed. 1553 ibid. 18, \* ed. 1556 Aula II L II 7, \* ed. 1575 Aula VI C IX 8; Venezia, Marciana \* 1550 M 86.C.46, \* 1553 M 15 T. 90, \* 1556 M.84.C. 59, \* 1558 M 221 D.151, \* 1575 Ar. VII E 1; Genova \*\*\* 1585.

I PRIMI TRADUTTORI INGLESI  
DELL'«ORLANDO FURIOSO»

Il tradurre, secondo George Steiner,<sup>1</sup> non vuol dire solo trasferire il significato da una lingua ad un'altra. Nel senso comprensivo della parola, la traduzione è sinonimo di comunicazione: chi redige un testo, traduce; chi commenta, chi interpreta, chi riassume, chi adatta, traduce. L'ampia interpretazione dello Steiner permette di annoverare fra i primi traduttori inglesi dell'*Orlando Furioso* anche alcuni scrittori che hanno adattato certi elementi, innestandoli al ceppo nativo della cultura inglese.

Il primo traduttore inglese del poema (nel senso stretto della parola) fu Sir John Harington, cortigiano all'epoca della Regina Elisabetta I, alla quale dedicò la traduzione, pubblicata nel 1591. È risaputa la barzelletta (la quale se non è vera è ben trovata) secondo la quale Sir John avrebbe cominciato con una settantina di ottave del celebre canto ventottesimo, facendole passare di mano in mano fra le damigelle di corte; e che la Regina, scandalizzata, avrebbe bandito il traduttore dalla corte finché non avesse portato a termine la traduzione di tutto il poema.

La barzelletta pone in rilievo la tendenza, caratteristica dei primi traduttori inglesi, di strappare all'opera alcuni brani, facendone proprietà comune. Ad esempio, una trentina di anni prima della pubblicazione della versione dell'Harington, troviamo Peter Beverly il quale nel 1565 pubblicò la sua traduzione dell'episodio di Ginevra e di Ariodante;<sup>2</sup> e nel 1576 abbiamo la traduzione dello stesso episodio di George Whetstone.<sup>3</sup> Per via forse di queste due traduzioni, ma più probabilmente per via diretta di una novella del Bandello che tratta lo stesso argomento, la storia di Ginevra è entrata nella tradizione letteraria

1. *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press U.P., 1975.

2. *The historie of Ariodante and Ginevra*, Stationers' Register, 1565-66; v. C. T. PROUTY, *The Sources of «Much Ado About Nothing»*, Yale University Press, 1950.

3. *The Rocke of Regard*, «Discourse of Rinaldo and Giletta».

inglese, non solo nella commedia di « quel barbaro non privo d'ingegno », *Much Ado About Nothing*, ma anche nella *Faerie Queen* dello Spenser, dove l'intreccio finisce in modo tragico.<sup>4</sup>

L'innocenza tradita, dunque, è il motivo ariostesco che per primo colpì la fantasia degli scrittori inglesi. Vediamo che è proprio questo motivo che colpisce anche Christopher Marlowe il quale nella sua tragedia *Tamburlaine*<sup>5</sup> si serve dell'episodio della morte di Isabella. La vittima si chiama qui non Isabella ma Olympia, nome ispirato da quell'altra vittima innocente, l'Olympia ariostesca, abbandonata da Bireno. L'Olympia di Marlowe, addolorata, come Isabella, dalla morte del marito, si difende contro il re Theridamas, come Isabella si difende contro Rodomonte, servendosi dello stesso inganno. Sul palcoscenico, per ovvie ragioni di prassi, la decapitazione viene sostituita con una pugnalata.

La pazzia di Orlando, vittima anche lui, è il motivo che affascina subito Robert Greene, il quale già nel 1588 nella sua *Alcida* si riferisce ad Angelica che, indifferente e crudele verso « divers kings », s'innamora di un semplice soldato. Nel suo dramma, *The Historie of Orlando Furioso*, pubblicato nel 1592, il Greene cambia la fine dell'intreccio amoroso. Angelica, malgrado parecchi indizi, comprese perfino iscrizioni sugli alberi, che fanno pensare il contrario, ama Orlando e gli rimane fedele; e Orlando, avendo bevuto una medicina magica che gli prepara la buona incantatrice, Melissa, torna in sé stesso, e tutto finisce bene. Prima però del « dénouement », il Greene si serve con evidente piacere del motivo della pazzia, echeggiando la ferocia delle ottave italiane:

ORGALIO (*Orlando's servant, calling for help*):

...the Count Orlando is run mad, and taking of a shepheard by the heeles, rends him as one would tear a Larke. See where he comes with a leg on his necke.

Enter ORLANDO with a leg.<sup>6</sup>

4. Libro II, Canto IV.

5. Registrata a Stationers' Hall nel 1590.

6. Edizione della Malone Society, curata da W. W. Greg, 1922, p. 153.

Qui il Greene si ricorda non solo del momento in cui Orlando « del capo... scema » un pastore

*Con la facilità che torria alcuno  
Da l'arbor pome, o vago fior dal pruno.  
Per una gamba il grave tronco prese  
E quello usò per mazza adosso al resto.<sup>7</sup>*

Si ricorda anchè dell'incontro di Orlando con « duo boscherecci »,<sup>8</sup> uno dei quali « in due pezzi... straccia

*A quella guisa che veggian talora  
Farsi d'uno aëron, farsi d'un pollo,  
Quando si vuol de le calde interiora,  
Che falcone o ch'astor resti satollo ».<sup>9</sup>*

L'immagine della gamba e l'immagine dell'uccello (« a Larke ») vengono così unite, mentre che nell'originale appartengono a due momenti diversi. Diamo uno sguardo alla traduzione del Harington:

Among the rest he takes one by his heel,  
And with his head knocks out anothers braine,  
Which caused both of them such paine to feel,  
As still doomes day they never shall complaine...<sup>10</sup>  
The tother that of feare like passion feels,  
Did thinke to clammer up upon the rocke,  
But straight Orlando takes him by the heels,  
And pulls him downe and beats him like a stocke,  
As fishers use to beat their sliding Eels,  
And ev'n as fawlkners teare some time a cocke,  
To give unto their hawks their intrals warme,  
So he tears leg from leg, and arme from arme ».<sup>11</sup>

The « heeles » (caviglie) del passo del Greene provengono forse dalla traduzione del Harington, la quale precede di un anno il dramma. Il Greene però deve aver conosciuto abbastanza bene il testo italiano. Ha notato con piacere ad esempio l'ottava in-

7. *Orlando Furioso*, xxiv, 5-6.

8. *Op. cit.*, xxix, 52.

9. *Op. cit.*, xxix, 56.

10. *Orlando Furioso in English Heroical Verse*, edizione del 1634, xxiv, 7.

11. *Ibid.*, xxix, 54.

cantevole dove l'Ariosto racconta l'origine della rete di Caligorante:

*Mercurio al Fabbro poi la rete invola;  
Che Cloride pigliar con essa vuole,  
Cloride bella che per l'aria vola  
Dietro all'Aurora, all'apparir del sole,  
E dal raccolto lembo de la stola  
Gigli spargendo va, rose e viole.  
Mercurio tanto questa Ninfa attese,  
Che con la rete in aria un dì la prese.*<sup>12</sup>

Nella traduzione del Harington questo diventa:

Slie Mercury did after steale this net,  
His lovely Cloris therewithall to get.  
Faire Cloris who flies out before the morne,  
And sprinkleth aire with smell of fragrant flowres,  
That in her lovely lap about are borne,  
From whence do fall the pleasant Aprill showres:  
But Mercury, sith she his love did scorne,  
Lay with his net in waite not many houres,  
Till at the last by Nylus banks he caught her,  
And there to daunce *la volta* then he taught her.<sup>13</sup>

Il Greene, adattando, vi rimane più fedele:

...The matchless beautie of Angelica,  
Fairer then was the Nimph of Mercurie,  
Who when bright Phoebus mounteth up his coach  
And tracts Aurora in her silver steps,  
And sprinkles from the folding of her lap,  
White lillies, roses and sweete violets.<sup>14</sup>

Molto più bello il verso:

And sprinkles from the *folding* of her lap

che rende a pennello

*E dal raccolto lembo della stola  
...spargendo...*

12. *Orlando Furioso*, xv, 57.

13. xv, 42, vv. 7-8, 43.

14. *Op. cit.*, Malone Society Reprints, 1907, vv. 106-111.

Meno sensibile alle delicatezza dell'ottava italiana, Sir John Harington si permette dei cambiamenti poco idonei e piuttosto stonati.

La traduzione del Harington fu molto ammirata e gode tuttavia di grande stima presso gli eruditi. Gli anni che lo dividono dall'Ariosto non sono la misura della distanza fra di loro. Ci sono di mezzo la Riforma e la Controriforma. Ci sono di mezzo i teorici letterari del Cinquecento che ritengono che l'epopea dev'essere uno strumento di educazione morale. C'è di mezzo Giangiorgio Trissino che sprezza l'*Orlando Furioso*. C'è di mezzo Torquato Tasso che si tormenta a proposito della «raison d'être» dell'arte epica. Verso la fine del Cinquecento, per giustificare la traduzione di un'opera quale l'*Orlando Furioso*, era necessario porne in rilievo, anzi caricare, gli elementi allegorici e moraleggianti. Il commento che ne fece Simone Fornari ebbe purtroppo molta influenza sull'Harington, il quale nella sua Introduzione accenna a significati nascosti che sono poco caratteristici dell'arte e del temperamento dell'Ariosto:

...men of greatest learning and highest wit in the auncient times did of purpose conceale these deepe mysteries of learning and, as it were, cover them with the vaile of fables and verse... that they might not be rashly abused by prophane wits in whom science is corrupted, like good wine in a bad vessel; ...a principal cause of all, is to be able with one kinde of meate and one dish (as I may so call it) to feed divers tastes. For the weaker capacities will feed themselves with the pleasantness of the historie and sweetness of the verse, some that have stronger stomaches will as it were take a further taste of the Morall sence, a third sort, more high conceited than they, will digest the Allegorie...<sup>15</sup>

Il tentativo fatto dall'Harington di difendere l'Ariosto contro l'accusa di oscenità sembra equivoco e poco sincero:

...it may be and is by some objected, that although he write Christianly in some places, yet in other some he is too lascivious, as in that of the bawdy Frier, in Alcina and Rogero's copulation, in Anselmus his Giptian, in Richardetto his metamorphosis, in mine hosts tale of Astolfo, and some few places beside; also if this be a fault, pardon him this one fault; though I doubt too many of you (gentle readers) will be too exorable in this point; yea me

15. *Op. cit.*, «A Preface, or rather a Briefe Apologie of Poetrie», p. 4 v.

thinks I see some of you searching already for these places in the booke, and you are halfe offended that I have not made some directions that you might find out and read them immediately. But I beseech you to stay a while, and as the Italian saith *Piano piano*, faire and softly, and take this caveat with you, to read them as my author meant them, to breed detestation, and not delectation.<sup>16</sup>

Questo ci sembra mille miglia lontano dallo spirito dell'Ariosto.

Un difetto piuttosto grave, specialmente secondo criteri moderni, della traduzione dell'Harington è ammesso dal traduttore stesso:

And one fault more there is, which I will tell my selfe, though many would never find it; and that is: I have cut short some of his Cantos, in leaving out many staves of them, and sometimes put the matter of two or three staves into one.<sup>17</sup>

Infatti la sua traduzione consiste di 4114 ottave al confronto delle 4842 del poema originale. E non solo omette, anche aggiunge, aumentando e caricando specialmente i commenti moraleggianti ed i biasimi delle donne.

Il cortigiano elisabettiano, strano a dire, si mostra poco sensibile alle descrizioni della bellezza femminile. Perfino nella sua versione delle ottave che mettono in rilievo le forme tizianesche di Olimpia nuda è ben lontano dal raggiungere i tratti sublimi dell'arte dell'Ariosto:

*Le bellezze d'Olimpia eran di quelle  
Che son più rare: e non la fronte sola,  
Gli occhi e le guance e le chiome avea belle,  
La bocca, il naso, gli omeri e la gola;  
Ma discendendo giù da le mammelle,  
Le parti che solea coprir la stola,  
Fur di tanta eccellenzia, ch'anteporse  
A quante n'avea il mondo patean forse.  
Vinceano di candor le nievi intatte,  
Et eran più ch'avorio a toccar molli:  
Le poppe ritondette parean latte*

16. *Ibid.*, p. 7.

17. *Ibid.*, p. 8. v.

*Che fuor dei giunchi allora allora tolli.  
Spazio fra lor tal discendea, qual fatte  
Esser veggian fra picciolini colli  
L'ombrose valli, in sua stagione amene,  
Che 'l verno abbia di nieve allora piene.*

*I rilevati fianchi e le belle anche,  
E netto più che specchio il ventre piano,  
Pareano fatti, e quelle coscie bianche,  
Da Fidia a torno, o da più dotta mano.  
Di quelle parti debbovi dir anche,  
Che pur celare ella bramava in vano?  
Dirò in somma ch'in lei dal capo al piede,  
Quant'esser può beltà, tutta si vede.*

*Se fosse stata ne le valli Idee  
Vista dal pastor Frigio, io non so quanto  
Vener, se ben vincea quelle altre Dee,  
Portato avesse di bellezza il vanto:  
Né forse ito saria ne le Amiclee  
Contrade esso a violar l'ospizio santo;  
Ma detto avria: Con Menelao ti resta,  
Elena, pur; ch'altra io non vo' che questa.*

*E se fosse costei stata a Crotone,  
Quando Zeusi l'immagine far volse,  
Che por dovea nel Tempio di Giunone,  
E tante belle nude insieme accolse;  
E che per una farne in perfezione,  
Da chi una parte e da chi un'altra tolse;  
Non avea da torre altra che costei;  
Che tutte le bellezze erano in lei.<sup>18</sup>*

Nella traduzione dell'Harington queste cinque bellissime ottave si riducono a quattro, meno belle:

And sure Olympias beauties were so rare,  
As might well move a man the same to note,  
Her haire, her eyes, her cheeks most amorous are,  
Her nose, her mouth, her shoulders and her throte,  
As for her other parts that then were bare,  
Which she was wont to cover with her cote,  
Were made in such a mould as might have moved  
The chast Hipolytus her to have loved.

A man would thinke them fram'd by Phydias arts,  
Their colour and proportion good was such,

18. *Orlando Furioso*, XI, 67-71.

And unto them her shamefastnesse imparts  
 A greater grace to that before was much:  
 I cease to praise those other secret parts,  
 As not so fit to talke of as to tuch,  
 In generall all was as white as milke,  
 As smooth as ivory, and as soft as silke.

Had she in valley of Idea beene,  
 When Pastor Paris hap did so befall,  
 To be a judge three goddesses betweene,  
 She should have got, and they forgone the ball.  
 Had she but once of him bene naked seene,  
 For Helena he had not car'd at all,  
 Nor broke the bonds of sacred hospitalitie,  
 That bred his country warres and great mortalitie.

Had she but then bene in Crotona towne,  
 When Zeuxes for the goddesse Juno's sake,  
 To paint a picture of most rare renowne,  
 Did many of the fairest damsels make  
 To stand before him bare from foot to crowne,  
 A patterne of their perfect parts to take,  
 No doubt he would have all the rest refused,  
 And her alone in steed of all have chused.<sup>19</sup>

Quanto alla bellezza di Angelica, nella famosa ottava, modellata, con squisita tenerezza e maestria, Sir John o non vede o non vuol vedere la necessità di andare qui molto cauto, quasi sulla punta dei piedi, trattenendo il respiro per paura di rovinare; si mette invece senza esitazione a remare e prende il suo gran- chio celebre:

*Creduto avria che fosse statua finta  
 O d'alabastro o d'altri marmi illustri  
 Ruggiero, e su lo scoglio così avvinta  
 Per artificio di scultori industri;  
 Se non vedea la lacrima distinta  
 Tra fresche rose e candidi ligustri  
 Far rugiadoso le crudette pome,  
 E l'aura sventolar l'aurate chiome.*<sup>20</sup>

Rogero at the first had surely thought,  
 She was some image made of alabaster,  
 Or of white marble curiously wrought,

19. *Op. cit.*, XI, 53-56.

20. *Orlando Furioso*, X, 96.

To shew the skifull hand of some great master.  
 But vewing neerer he was quickly taught,  
*She had some parts that were not made of plaster;*  
 But that her eies did shed such wofull teares,  
 And that the wind did wave her golden heares.<sup>21</sup>

Può darsi che qui Harington si beffi di proposito dell'originale. In tale caso, pecca non solo di mancanza di sensibilità ma anche di gusto.

Sir John è più dotato per gli elementi bellicosi del poema. Vediamo ad esempio l'incontro fra Rinaldo e Puliano, seguito da quello col Re d'Oran:

Renaldo riding out afore the rest,  
 (With mind to do as much as he had said)  
 Puts spurs to horse and sets his speare in rest,  
 His onely fight the Pagans greatly fraid,  
 With fainting hearts, pale looks, and panting brest,  
 They shew most certaine signes of minds dismaid,  
 Yet stout king Puliano shewes no token  
 Of heart astonishèd or courage broken.

But trusting to his strenght, and void of feare,  
 And ranging out in sight of all his band,  
 He met him man to man and speare to speare,  
 He met him horse to horse, and hand to hand:  
 But straight it plainly was discernèd there,  
 Sleight without force in little steed doth stand:  
 This kind of fight was of a rougher sort,  
 Then running of a course at tilt in sport.

Thus was king Pulian overthrown and tane,  
 To no small terrour of the Pagan host,  
 Next came the king (that giant) of Oran,  
 That of his goodly nature much doth bost,  
 But soon Renaldo brought him to his bane,  
 His horse, his weapon, and his life he lost:  
 The horse was glad to find himselfe enlarg'd,  
 And of his heavy burden so discharg'd.<sup>22</sup>

La traduzione non è esatta; inoltre, anche qui Harington raccorcia (quattro ottave si riducono a tre). Nondimeno, lo stile

21. *Op. cit.*, X, 82.

22. *Op. cit.*, XVI, 37-39.

conciso ed energico rende in modo efficace il movimento dell'originale.

All'Harington piace anche il combattimento verbale. Alle volte esagera, caricando troppo. Ad esempio, quando una delle damigelle della corte di Alcina cerca di sedurre Ruggero, il quale invece tira avanti lungo la sabbia senza risponderle, lei si mette a gridare:

*Tu non sei né gentil né cavalliero  
(Dice gridando quanto può più forte),  
Et hai rubate l'arme; e quel destriero  
Non saria tuo per veruna altra sorte:  
E così, come ben m'appongo al vero,  
Ti vedessi punir di degna morte;  
Che fossi fatto in quarti, arso o impiccato,  
Brutto ladron, villan, superbo, ingrato.*<sup>23</sup>

Nella traduzione dell'Harington questa ottava diventa:

And straight the third as in a raging mood  
Said thus, O creature void of all gentilitie,  
And borne (no doubt) of base unworthy blood,  
And bred where never usèd was civilitie,  
Ay during life fro thee depart all good,  
Nor maist thou die in quiet and tranquillitie,  
But burnèd maist thou be, or cut in quarters,  
Or driven to hang thy selfe in thine own garters.<sup>24</sup>

Malgrado i suoi difetti, la traduzione dell'Harington ha molti meriti. La lingua inglese della sua epoca ci si prestava a meraviglia. Sentiamo ad esempio la prima ottava:

Of Dames, of Knights, of armes, of loves delight,  
Of courtesies, of hight attempts I speake,  
Then when the Moores transported all their might  
On Africke seas, the force of France to breake:  
Incited by the youthfull heate and spight  
Of Agramant their King, that vow'd to wreake  
The death of King Trayano (lately slaine)  
Upon the Romane Emperour Charlemaine.

23. *Orlando Furioso*, x, 41.

24. *Op. cit.*, x, 37.

O questa, dove Oberto, il re d'Irlanda, cerca invano vestiti degni della bellezza d'Olimpia:

No, not in Florence (though it doth abound  
With rich embroideries of pearle and gold)  
Could any piece of precious stufte be found  
Of worth to serve to keepe her from the cold.<sup>25</sup>

Come disse il critico Walter Raleigh, « the speech of that eloquent age ran freely from his tongue, and in the numerous incidental similes and 'sentences', or moral aphorisms, ha often attains a note of finality ».<sup>26</sup>

Durante quasi due secoli, Harington non ebbe concorrenti. Nel 1757 fu pubblicata la traduzione di William Huggins, anche questa in ottave. Nel 1783 e 1784 ne vennero alla luce ancora due, la prima di John Hoole, in distici, e l'altra di Henry Boyd, in ottave. John Hoole, ispirato forse da Dryden e da Pope, fece un esperimento caratteristico del Settecento inglese. Fu un esperimento che fallì. Uno sguardo alla sua versione della stanza dove Ruggero si accorge di Angelica mette chiaramente in evidenza il perché:

Rogero first the distant virgin thought  
Some lovely form, of alabaster wrought,  
Or purest marble, which the sculptor's hand  
Had fixed with art to grace the desert strand,  
But that he viewed, midst animated snow,  
And roses red, the dewy sorrows flow,  
Which, trickling down her panting bosom stray'd,  
While in her golden hair the zephyrs play'd.

Si sente subito che Hoole, sacrificando la forma dell'ottava, sacrifica anche il movimento, le pause, il ritmo, le tappe dell'originale. Ogni ottava è un piccolo mondo in sé, un cosmo, che ha il suo principio e la sua fine; fra questi termini circola la vita del poema. I distici creano un effetto diverso; il contenuto viene distribuito in un modo arbitrario; si tratta non solo di un trasferimento da una lingua ad un'altra, ma di un cambiamento di struttura.

25. *Op. cit.*, xi, 60; nell'originale, xi, 75.

26. SOME AUTHORS, *Sir John Harington*, Oxford, Clarendon Press, 1923, p. 148.



Nell'Hoole, però, si riconosce la sensibilità poetica del Settecento, la delicatezza verbale, un non so che di grazioso, non caratteristico dell'Ariosto, ma neanche sgradevole. Il Settecento in Inghilterra fu l'epoca della moda ariostesca. Haendel scelse addirittura per tre delle sue opere degli episodi derivati dal poema: *Orlando*, *Alcina* e *Ariodante*. Le prime due hanno poco a che fare con l'originale, ma l'*Ariodante* è fedelissimo all'intreccio. Si capisce quanto familiari al pubblico inglese fossero a quell'epoca almeno i personaggi e gli episodi principali dell'*Orlando Furioso*.

Dal Settecento ai primi decenni dell'Ottocento, l'Ariosto godeva presso gli inglesi di una fama incontestata. Lo storico William Roscoe, nella sua biografia di Leone X,<sup>27</sup> scrisse:

On a work so well known, and so universally read, as the *Orlando Furioso*, any observations would now be superfluous.

I letterati inglesi ne erano entusiasti. Charles James Fox, ammalato e vicino a morire, si consolava a sentirlo leggere ad alta voce. Gibbon, Pope, Johnson, Wesley, Wordsworth, tutti l'ammiravano. Sir Walter Scott lo rileggeva ogni anno. Keats cercava di imitarlo. Fu soprattutto Lord Byron che lo capì, che lo apprezzò, che l'assorbì e che ne riprodusse lo spirito nel suo proprio stile. Per Byron le ottave del Pulci, del Boiardo e specialmente dell'Ariosto furono una rivelazione. Condivideva l'opinione di William Roscoe, secondo il quale l'Ariosto avrebbe « contributed more than ... any other author to diffuse a true poetical spirit throughout Europe ».<sup>28</sup>

Lord Byron non dubitava che l'ottava fosse realizzabile in inglese. Di fatti l'ha realizzata lui stesso in due delle sue opere: *Beppo* e *Don Juan*. All'inizio aveva concepito anche *Childe Harold* come un'opera che dovesse combinare il grave e l'allegro proprio come li percepiva nell'*Orlando Furioso*. Fu appunto quel miscuglio che lo affascinò, non solo nell'Ariosto, ma anche nel Pulci e nel Boiardo. Tradusse in ottave il primo canto del *Morgante* e pare avesse voglia di continuare. Se si fosse messo a

27. *The Life of Leo X*, 1805, Vol. II, Chapter xvi.

28. Ibid.

tradurre l'*Orlando Furioso*, è probabile che l'Ariosto non avrebbe subito l'eclisse che gli sopravvenne in Inghilterra dopo i primi decenni dell'Ottocento.

Fu invece William Stewart Rose che intraprese il compito, spintovi ed incoraggiato da Sir Walter Scott, che avrebbe voluto forse darsi lui stesso all'impresa. Come spiegare altrimenti la velleità del suo personaggio Francis Osbaldistone che nel secondo capitolo di *Rob Roy* esprime la speranza di tradurre l'*Orlando Furioso* in versi, anzi accenna ad una traduzione già cominciata?<sup>29</sup>

Il Rose sta a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento. Non dispone più della semplicità, della tenerezza ingenua di certe poesie pastorali, neanche del genio mordace di un Pope o di un Byron; e non è ancora venuta l'epoca della migliore poesia dell'Ottocento. Ecco la sua traduzione dell'ottava dove Ruggiero si rende conto che Angelica non è una statua:

Her would Rogero have some statue deemed  
Of alabaster made, or marble rare,  
Which to the rugged rock so fastened seemed  
By the industrious sculptor's cunning care,  
But that he saw distinct a tear which streamed  
Amid fresh-opening rose and lily fair,  
Stand on her budding paps beneath in dew,  
And that her golden hair dishevelled flew.

È interessante paragonare i vari modi in cui è stata tradotta la celebre ottava che comincia « la verginella è simile alla rosa »:

La verginella è simile alla rosa,  
Ch'in bel giardin su la nativa spina  
Mentre sola e sicura si riposa,  
Né gregge né pastor se le avvicina:  
L'aura soave e l'alba rugiadosa,  
L'acque, la terra al suo favor s'inchina:  
Gioveni vaghi e donne inamorate  
Amano averne e seni e tempie ornate.<sup>30</sup>

29. ...« I thought (this) would rather please me than otherwise, since it would give me an opportunity of setting about my unfinished version of *Orlando Furioso*, a poem which I longed to render into English verse. » Ibid.

30. I, 42.

Sir John Harington:

Like to the rose I count the virgine pure,  
That grow'th on native stem in garden faire,  
Which while it stands with wals environ'd sure,  
Where heardmen ith their heards cannot repaire  
To favor it, it seemeth to allure  
The morning dew, the heate, the earth, the aire.  
Young gallant men, and lovely dames delight  
In their sweet sent, and in their pleasing sight.

John Hoole:

The spotless maid is like the blooming rose  
Which on its native stem unsullied grows;  
Where fencing walls the garden-space surround,  
Nor swains nor browsing cattle tread the ground:  
The earth and stream their mutual tribute lend,  
Soft breathe the gales, the pearly dews descend:  
Fair youths and amorous maidens with delight  
Enjoy the grateful scent, and bless the sight.

William Stewart Rose:

The virgin has her image in the rose,  
Sheltered in garden on its native stock,  
Which there in solitude and safe repose,  
Blooms unapproached by shepherd or by flock.  
For this earth teems, and freshening water flows,  
And breeze and dewy dawn their sweets unlock:  
With such the wishful youth his bosom dresses,  
With such the enamoured damsel braids her tresses.

Il piú grave difetto del Rose è di aver reso l'Ariosto noioso. È peccato perché fra tutti i poeti italiani l'Ariosto è forse il piú idoneo al carattere inglese: quel suo amore dell'incongruo, quella sua capacità di ridere, soprattutto di ridere di sé stesso, quel suo desiderio di tastare l'intera gamma delle emozioni, senza insistere troppo, di esplorare tanti aspetti della vita, tanti rapporti umani, sono tratti che lo rendono essenzialmente comprensibile agli inglesi. È piú moderno di molti poeti che vissero piú tardi, piú vicino ai nostri gusti. Fra i tanti personaggi simpatici del poema, il poeta si stacca come il piú simpatico di tutti. Fra i suoi amici che l'aspettano alla fine del suo lungo viaggio, ci sentiamo di essere anche noi:

A burst of joy which quivers on the air,  
Rolling towards me, makes the waves resound.  
I hear the peal of bells, the trumpets' blare,  
Which the loud cheerings of a crowd confound;  
And who these are I now become aware  
Who the approaches to the port surround.  
They all rejoice to see me home at last  
After a voyage over seas so vast.<sup>31</sup>

BARBARA REYNOLDS

LE PRIME TRADUZIONI TEDESCHE  
DELL'« ORLANDO FURIOSO »

Nel 1631, alla vigilia della prima traduzione tedesca dell'*Orlando Furioso*, c'erano già 30 traduzioni francesi, 24 spagnole, due inglesi, una olandese e una latina.<sup>1</sup> In realtà mancavano in Germania i presupposti per la ricezione dei poemi italiani. Essi cominciano a crearsi tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento in due corti (Kassel e Köthen) tra cui trascorse la vita del primo traduttore del Tasso e dell'Ariosto, Diederich von dem Werder (1584-1657). Il langravio Moritz von Hessen aveva fatto eseguire a Kassel rappresentazioni teatrali da lui composte il cui contenuto era desunto dai due poeti.<sup>2</sup> Questo principe aveva altresì fondato una famosa scuola, il Mauritianum, di cui von dem Werder fu allievo. Poi il giovane aristocratico studiò all'università di Marburgo e si recò in Francia e in Italia per il solito viaggio d'istruzione. È probabile però che già conoscesse i classici italiani, che al Mauritianum erano oggetto dell'insegnamento di Giovanni Castiglione. Al suo ritorno si mise al servizio di Maurizio d'Assia come diplomatico, e dopo lo scoppio della guerra dei trent'anni anche come militare, finché nel 1622 cadde in disgrazia e si ritirò nei suoi possedimenti dell'Anhalt, mantenendo frequenti contatti con il principe Ludwig von Anhalt-Köthen, suo signore naturale e promotore della prima accademia tedesca, la *Fruchtbringende Gesellschaft* ovvero *Palmenorden*, di cui Werder era membro dal 1620.<sup>3</sup>

Werder tradusse successivamente la *Gerusalemme liberata*, l'*Orlando Furioso* e la *Dianea* di Gianfranco Loredano, uno dei romanzi barocchi imitati dall'*Astrée*. Particolare importanza ha la versione del Tasso, intrapresa dopo il ritorno di Werder nel-

1. Dati secondo W. WIESNER (*Ariost im Lichte der deutschen Kritik*, Diss. Basel 1941, p. 6) che li riprende da GUIDI, *Annali delle edizioni e delle versioni dell'Orlando Furioso*, Bologna 1861.

2. Cf. F. W. BARTHOLD, *Geschichte der Fruchtbringenden Gesellschaft*, Berlin 1848, pp. 62-72.

3. Su Diederich von dem Werder cf. GEORG WITKOWSKI, *Diederich von dem Werder*, Leipzig 1887, e G. DÜNNHAUPT, *Diederich von dem Werder. Versuch einer Neuwertung seiner Hauptwerke*, Bern 1973.

l'Anhalt, terminata nel 1624 e pubblicata in sontuosa edizione a Francoforte sul Meno nel 1626.<sup>4</sup> Essa è in alessandrini che seguono fedelmente la forma dell'ottava, un *tour de force* salutato dal plauso dei contemporanei e in particolare di Opitz, di cui anticipava gli intenti. Sappiamo infatti che Werder conobbe solo nel 1625 il *Buch der teutschen Poeterey*, uscito l'anno precedente: esso rimase quindi senza influsso sul *Gottfried*, di cui l'autore diede peraltro nel 1651 una seconda edizione riveduta che segue strettamente i dettami della precettistica opitziana. Il successo di questa traduzione spinse Werder a cimentarsi anche con il *Furioso*, senza più attenersi alla rigorosa fedeltà metrica e servendosi di ottave costruite da quattro coppie di alessandrini a rima baciata, alternativamente femminile e maschile. La ragione di questa audacia sta nel diverso pubblico che Werder desiderava raggiungere. Il *Furioso* non soddisfaceva i più severi canoni del poema epico, ribaditi da Opitz, ed era quindi per Werder un poema destinato al popolo, ai lettori dei *Volksbücher*, che ne potevano apprezzare gli aspetti fantastici e scurrili. Diverso fu perciò anche il modo di pubblicazione, probabilmente influenzato inoltre dal fatto che Werder era entrato al servizio dell'esercito svedese con il titolo di colonnello e scriveva tra una battaglia e l'altra.<sup>5</sup> Mentre aveva aspettato di compiere la traduzione della *Gerusalemme* prima di darla alle stampe, egli pubblicò nel 1632 i primi *Drey Gesänge vom Rasenden Rolandt / Aus / Dem Italianischen Poeten Ariosto zur Prob / und Anfang vbergesetzt* (Leipzig 1632), avvertendo che se questo primo saggio avesse avuto successo avrebbe fatto seguire «alcuni altri canti o gruppi di tre o quattro disponibili da una fiera all'altra» (« von Märckten zu Märckten je zu hand etzliche mehr Gesänge, zu dreyen vnnd vieren »). Egli immaginava dun-

4. *Gottfried von Bulljon oder das Erlösete Jerusalem*. Cf. la ristampa anastatica a cura di G. Dünnhaupt, Tübingen 1974 (Deutsche Neudrucke, Reihe Barock, n. 24).

5. «... il Furioso non venne tradotto a tavolino col distacco e la ponderazione dello studioso, ma tra una battaglia e l'altra da chi aveva negli orecchi il fragore delle armi e il gergo dei soldati.» (M. TERESA DAL MONTE, *Ariosto in Germania*, Imola 1971, p. 20). Werder è già salutato come poeta soldato (« ein so wol wegen der Faust als der Feder berühmter vom Adel ») nella *Ausführliche Arbeit von der Teutschen Haupt-Sprache* di JUSTUS GEORG SCHOTTELIUS (Braunschweig 1663, rist. anastatica Tübingen 1967, p. 1174).

que che l'opera si potesse vendere a dispense nelle fiere, ma l'accoglienza deve aver deluso subito le sue aspettative, poiché il seguito dell'impresa testimonia di un certo compromesso. Non appaiono tre-quattro canti alla volta, ma sette (cioè i canti 4-10) nel 1634, altri dieci (11-12) sempre nello stesso anno e ancora dieci (21-30, che in realtà corrispondono a undici canti dell'Ariosto, poiché nel canto 25 Werder ha condensato il 25 e il 26 dell'originale) nel 1636. Nello stesso anno comparve a Lipsia un'edizione complessiva dei trentun canti tradotti con il titolo *Die Historia vom Rasenden Roland*. Werder si fermò lì e non tradusse il resto, benché sia vissuto fino al 1657. Evidentemente l'idea di presentare l'Ariosto come poeta popolare non solo corrispondeva a un'erronea concezione del suo poema ma era sbagliata anche editorialmente: Werder non conquistò alla sua traduzione né il popolo né i dotti, sicché restò l'autore di quella della *Gerusalemme*. Tuttavia il suo errore è anche alla base delle qualità della versione ariostesca. Liberato dal gravoso impaccio del calco fedele dell'ottava, passato a una composizione che sia pure nel legnoso schema dell'alessandrino riprendeva quella tradizionale nella poesia narrativa tedesca a rima baciata, Werder scopriva in sé al di sotto del letterato cortigiano e accademico un poeta di vena più schietta.<sup>6</sup>

La mancanza di quel rispetto che aveva osservato nei confronti del Tasso, il poeta aulico, non si limita alla forma metrica: Werder taglia molte pagine che gli sembrano poco interessanti o licenziose, e inversamente inserisce ben 76 stanze dell'*Orlando innamorato* (scelte con mano felice, poiché si tratta di un episodio giustamente famoso, il duello di Orlando e Agricane). Sopprime o dichiara allusioni dotte – mitologiche, classiche o geografiche – che ritiene incomprensibili al lettore in-

6. Sulla traduzione werderiana dell'*Orlando Furioso* cf. FASOLA, *L'Ariosto tradotto da un secentista tedesco*, « Rivista mensile di letteratura tedesca », 1 (1907), pp. 71-85; ID., *Diderichs von dem Werder Uebersetzung des Ariost*, « Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte », n.F., A. VI (1894) pp. 185-205; G. DÜNNHAUPT, « *Historia vom Rasenden Roland* ». *The First German Ariosto Translation*, « Renaissance and Reformation », A. X (1974). Il Dünnhaupt è molto più prudente del Witkowski per quanto riguarda la destinazione « popolare » della traduzione: secondo lui il pubblico cui Werder si rivolgeva era più o meno lo stesso, solo che l'accento era posto sul « delectare » anziché sul « prodesse » come nella versione della *Gerusalemme*.

colto da lui vagheggiato, che ha di mira anche nell'attenuare od omettere gli attacchi al volgo: il « volgo sciocco e ignavo » diventa « der gemeine Mann » (VIII, 1, 5), la « gentaglia vile » « Bärenhäuter », cioè « lazzaroni » (XXIII, 108, 5), i famosi versi sul popolo parigino fatto a pezzi da Rodomonte (« ...non dirò squadre, non dirò falange / ma vulgo e popolazzo voglio dire, / degno, prima che nasca, di morire », XVI, 23, 6-8) vengono senz'altro eliminati. Werder ricorre poi ampiamente a termini e locuzioni popolari, e qui è particolarmente efficace. Per esempio: « Marfisa intanto si levò da terra / e tutta ardendo di disdegno ed ira / credesi far la sua vendetta, et erra... » (XXIV, 132, 1-3) diventa « Marfisa hatte sich erhoben unterdessen / und hette sich für Zorn schier selber eufgefressen » (« ... si sarebbe quasi mangiata dall'ira »). Spesso Werder carica la dose del comico. La descrizione di Alcina tornata al suo vero aspetto (« Pallido, crespo e macilento avea / Alcina il viso, il crin raro e canuto, / sua statura a sei palmi non giungea, / ogni dente di bocca era caduto... », VII, 73, 1-4) viene arricchita di particolari che significativamente sostituiscono i dotti richiami a Ecuba e alla Cuma: « Der Athem stank jhr sehr, ein Buckel auf dem Rücken / Macht', daß sie sich im gehn und stehen muste bücken » (« Il fiato le puzzava molto, una gobba sulla schiena / faceva sì ch'ella dovesse andare e stare curva »). Se qui entra in gioco il gusto tedesco della pesantezza caricaturale, altrove Werder grava la mano sulle enumerazioni, secondo una tendenza barocca che aveva avuto un grande precursore in Fischart. Ad esempio quando Alcina fa uscire i pesci dal mare per incantamento (« Veloci vi correvano i delfini / vi venia a bocca aperta il grosso tonno / ...pistrici, fisiteri, orche e balene, / escon dal mar con monstruose schiene », VII, 70), l'Ariosto si accontenta di enumerare undici specie ittiche mentre Werder arriva a ventiquattro, approfittando dello spazio consentitogli dall'alessandrino: « Es schossen da herum die Schwerdtfisch und Delphinen, / Mit auffgerektem Schlund sah man auch die Thuninen, / Es ließ sich fangen da der Blawling mit dem Els, / Der Prasse, Winger, Stör, die Neunaug' und der Wels, / Lampreten, Hägeln, Hecht, Migling und Adelfelgen, / Putz, Kutteln, Horrenfisch', Ohnhäupter, sampt der Schwälgen, / Karauschen, Sprützenwahl, die Quapp' und Meereslaus, / Die kamen all' im Meer' in großen

Hauffen raus ». Insomma, quello che Werder ci dà è un Ariosto alquanto involgarito, teutonicamente *derb*, rustico e legnoso, però non privo di forza e di sapore e talvolta anche di poesia (ad esempio nell'invettiva contro il fucile di Cimisco, dove si sente vibrare il contemporaneo di Gryphius, coinvolto nella guerra dei trent'anni e autore di una *Friedensrede* dopo la conclusione di essa).

Dopo Diederich von dem Werder l'Ariosto subisce un'eclisse che dura più di un secolo. Il primo illuminismo di un Gottsched non può che disprezzare l'impiego della fantasia e la commistione dei generi, ma anche Bodmer, che solitamente gli viene contrapposto come sostenitore dei diritti della fantasia, rimprovera al suo caro Milton di aver preso sul serio un *Possenreißer* come l'Ariosto. L'interesse riprende dopo la metà del Settecento, quando questi divieti cadono e c'è una generale riscoperta della letteratura italiana, soprattutto grazie a Johann Nikolaus Meinhard e ai suoi *Versuche über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter* (Braunschweig 1763-64 e 1774, 3 voll.). In quest'opera meritoria, elogiata da Wieland e da Lessing, Meinhard dà anche dei saggi di poesia ariostesca tradotti in una prosa assai letterale.

In Wieland la lettura di Meinhard coincide cronologicamente con la fine del suo periodo misticheggiante e con la scoperta della sua vera natura. Con i suoi racconti in versi, a cominciare da *Idris und Zenide* (1768), egli si propone di vedere « se nella nostra lingua non si potesse, volendolo, essere anche un Ariosto », almeno « riguardo alla fantasia, allo stile, alla vivacità e alla versificazione ». <sup>7</sup> L'imitazione dell'Ariosto, che culmina nell'*Oberon* (1780) diventa dunque identificazione: la propaganda di Wieland per il poeta italiano è anche propaganda per se stesso ed egli mira ad essere chiamato l'Ariosto tedesco, come i suoi ammiratori non mancano di fare. La sua rivista « Der Teutsche Merkur » ospita numerosi tentativi di versione del poema ariostesco, stimolati da Wieland e che egli raramente lascia senza commento. Pubblicando nel 1774 il primo di questi tentativi, quello di Friedrich August Clemens Werthes (un italianista che tradusse anche il teatro del Gozzi) Wieland riconosceva che una

7. *Ausgewählte Briefe von C. M. Wieland*, Zürich 1815-16, II p. 291.

versione del *Furioso* in ottave che riproducessero esattamente quelle italiane era « indiscutibilmente una delle più audaci e faticose imprese che un poeta tedesco potesse osare », e aggiungeva: « anzi, considerando la povertà della nostra lingua in fatto di rime e il grande vantaggio che inoltre l'italiana possiede rispetto alla nostra quanto a duttilità, io non esito a dichiarare impossibile una traduzione siffatta, ove essa debba rimanere fedele anche all'espressione dell'originale ».<sup>8</sup> Questa sfiducia Wieland continuò a nutrirla per molti anni. Ancora nel 1794, a proposito del saggio di traduzione di Lütkemüller, egli la ribadisce confessando di aver fatto egli stesso molti tentativi falliti: « Ritengo impossibile tradurre l'*Orlando furioso* in altrettanti versi e stanze rimate; anzi dopo molti tentativi che ho compiuto io stesso ho perso la speranza che si possa elaborare una traduzione così prossima all'originale quanto la desidero senza rime, in stanze di otto versi giambici che procedano parallelamente a quelle dell'Ariosto, senza stendere queste ultime sul letto di Procuste, ora potandole, ora stiracchiandole con la violenza ».<sup>9</sup> Invece quattro anni dopo, nel 1789, Wieland capitola di fronte alla traduzione della *Gerusalemme liberata* di Johann Diederich Gries, che gli sembra aver risolto l'insolubile problema dell'ottava. Egli scrive:<sup>10</sup> « È degno dei progressi compiuti in Germania dall'arte delle Muse negli ultimi cinquant'anni se vediamo intraprendere e riuscire opere alla cui felice esecuzione nessuno sperava di poter assistere ancora poco prima della metà di questo periodo di tempo » (e qui è evidente il riferimento all'asserzione del 1774; Wieland avrebbe potuto riferirsi anche a quella del 1794, ma smentendosi dopo un tempo troppo breve).

Vedremo poi che cosa si debba pensare sia della dichiarazione d'impossibilità che della palinodia di Wieland. Torniamo ora ai saggi di traduzione. Werthes aveva tradotto il primo canto in ottave rimate. Wieland gli attesta di essersi abbastanza avvicinato al « particolare carattere della poesia ariostesca, o a quello che io (in analogia alla *Correggity* di Yorick) vorrei chiamare la

8. « Der Teutsche Merkur », VI (1774), p. 288, rist. in WIELAND, *Sämmtliche Werke*, Leipzig 1858 (Göschen), XXXVI, p. 148.

9. « Der neue Teutsche Merkur », II, (maggio 1794), p. 44.

10. WIELAND, *Sämmtliche Werke*, cit., XXXVI, p. 151.

*Ariostheit* dell'Ariosto » e di avere così « in qualche modo supplito a quel che gli manca in fedeltà e gli doveva necessariamente mancare non appena si risolve a tradurre in *ottave rime* ». Meglio dunque rinunciare alle ottave rime, poiché l'essenziale è salvare quel che è « il più certo pregio » dell'Ariosto, e cioè la « sua poesia dello stile, il suo colorito poetico, la sua espressione ».<sup>11</sup> Wieland propone di scegliere come metro quello che aveva adottato per *Der neue Amadis* (1771) e cioè il più libero tra quanti aveva fino allora escogitato per la sua poesia narrativa: strofe di dieci versi variamente rimati di cinque, sei o sette giambi talora sostituiti da dattili. Werthes non seguì questo consiglio ma tradusse altri sette canti che pubblicò nel 1778. Il giudizio che Wieland dà del suo tentativo sembra azzeccato, certo più esatto di quello di Heinse, che gli rimproverava di non aver « messo nulla di suo », mentre di suo aveva messo anche troppo, come si può vedere dall'ottava che diamo come esempio nelle due versioni (poiché nell'edizione del 1778 Werthes aveva rielaborato la precedente traduzione del primo canto pubblicata nel « Merkur »).

Wilhelm Heinse, il più noto tra questi primi traduttori, annunciò sul « Teutscher Merkur » del 1776 la sua intenzione di tradurre l'*Orlando furioso* e l'anno seguente ne diede degli esempi, mentre la traduzione completa apparve a Hannover nel 1783. La scelta della prosa è dovuta sia alla maggior domestichezza con questa forma del grande prosatore dell'*Ardinghella*, sia al fatto che l'identificazione di Heinse con l'Ariosto, di cui diventa un propagandista altrettanto zelante quanto Wieland, a differenza che in questi ha carattere propriamente ideologico e non poetico: l'Ariosto diventa in lui un apostolo della sensualità pagana rinascimentale che viene appunto esaltata nei bacchanali dell'*Ardinghella* e nel cui mito Heinse aveva radicalizzato l'epicureismo di Wieland, volgendolo da una parte verso le ebbrezze dello *Sturm und Drang* e dall'altra verso il sogno del ritorno degli dèi vagheggiato dal suo discepolo Hölderlin. Egli stesso racconta<sup>12</sup> che una volta che si credeva in punto di morte si fece portare a

11. Ivi, pp. 148-49.

12. W. HEINSE, *Sämmtliche Werke*, hrsg. v. K. Schüddekopf, Leipzig 1904, IX, p. 131.

letto l'Ariosto, La Fontaine, Voltaire e Orazio « per rendere quanto più possibile piacevoli le ultime ore della *sua* vita ». Si capisce che una concezione così unilaterale e contenutistica dell'opera ariostesca, di fronte alla quale appare assai più pertinente l'insistenza di Wieland sulla « Poesie des Stils », non potesse giovare a una traduzione integrale anche a prescindere dagli inconvenienti della resa prosastica e dalla disinvoltura propria del traduttore, che si vantava in una lettera di volgere « senza fatica cinquanta stanze al giorno ». <sup>13</sup> Sul tentativo di Heinse grava il pesante giudizio dello xenion di Schiller intitolato appunto *Der Heinsische Ariost*: <sup>14</sup>

Wohl, Ariosto, bist du ein wahrhaft unsterblicher Dichter,  
Denn da du hier nicht starbst, stirbst du, du Göttlicher, nie.

Certo, Ariosto, tu sei un poeta davvero immortale,  
poiché se qui non moristi, giammai, o divino, morrai.

Tuttavia, presa sulla pagina e non nell'insieme, non si può dire che la versione di Heinse sia indegna di quel potente prosatore che egli era. Basta confrontarla con quella di Jakob Mauvillon, apparsa nel 1777 e stroncata nel « Teutscher Merkur » dello stesso anno in un articolo anonimo, ma con ogni probabilità proprio di Heinse e quindi accolto dallo Schüddekopf nell'edizione delle opere di costui. Del resto è naturale che fosse Heinse a rispondere alle critiche mosse da Mauvillon, nella prefazione alla sua traduzione, ai suoi saggi già apparsi nel « Merkur ». Da una parte e dall'altra fioccarono le accuse di ignoranza, come solitamente in questi casi, ma il confronto anche della sola strofa che riportiamo è rivelatore: Mauvillon traduce non meno pedestremente di Meinhard, mentre la prosa di Heinse è una prosa poetica in cui si sceglie sempre la parola più pregnante, l'espressione più sintetica e la sintassi che dà le cadenze migliori. Certo, proprio la prosa ispirata è quella che regge meno alla duratura: se già la lettura cursoria dell'*Ardingbello* o dello *Hyperion* di Hölderlin urta contro questa difficoltà, essa rende pra-

13. A. Gleim, 11.6.1776, in *Briefe zwischen Gleim, W. Heinse und J. v. Müller*, hrsg. v. W. Körte, Zürich 1806, lett. n. 69.

14. SCHILLERS *Werke*, hrsg. v. A. Kutscher, Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart (Bong), s.d., 1, p. 408.

ticamente illeggibile l'Ariosto di Heinse, e in questo Schiller aveva ragione.

Per tornare al « Teutscher Merkur », in esso non apparvero più traduzioni ariostesche fino al 1794, quando in due numeri di quell'anno (e in uno dell'anno seguente) uscirono dei saggi di una traduzione dello zurighese Ludwig Christian Lütkemüller, stimolata da Wieland, insoddisfatto di quelle fino allora uscite. Seguendo un consiglio di Wieland, Lütkemüller aveva tradotto in versi sciolti, mantenendo il numero delle stanze ma usando in ognuna il numero di versi che si rendeva necessario. La traduzione progredì fino a quindici canti, che uscirono a Zurigo nel 1797-98, con buona introduzione e commento. Recensendo il volume nel 1799, August Wilhelm Schlegel stroncò il tentativo di Lütkemüller chiedendosi se costui voleva che si considerasse « la sua traduzione come puramente interpretativa o come traduzione poetica ». « Nel primo caso, egli ha dato più di quel che si può esigere, poiché ai fini del lettore che non è ancora abbastanza esercitato per capire il poeta straniero senza un aiuto basta un'esatta versione prosastica ». <sup>15</sup> Invece per una resa poetica « i giambi non rimati non servono a nulla; anzi è come se alla fine di ogni verso si ricordasse espressamente che c'è qualcosa che manca ». « Una traduzione dell'Ariosto che voglia essere considerata poetica deve essere necessariamente rimata », e rimata nella forma dell'ottava. Finché non si trovava l'uomo in grado di adempiere adeguatamente a questo compito, tanto valeva « arrangiarsi con traduzioni puramente interpretative ». Inoltre Schlegel rimproverava a Lütkemüller di non aver tradotto fedelmente nonostante la libertà metrica che si concedeva, e mostra come questo fosse possibile dando l'esempio di un'ottava da lui tradotta in versi sciolti in modo molto più aderente di quanto aveva fatto lo zurighese.

Con questa recensione di A. W. Schlegel l'Ariosto sfugge dalle mani di Wieland e dei suoi seguaci per passare in quelle dei romantici e in particolare del massimo traduttore romantico, Gries, di cui nel 1798 il « Merkur » pubblica un saggio di traduzione dalla *Gerusalemme liberata* con la lode di Wieland già

15. A. W. SCHLEGEL, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. E. Böcking, Berlin 1847, XI, p. 383.



menzionata. Tuttavia Wieland non desiste, nel 1803 appare nel «Merkur» una discreta traduzione di parte del quarto canto di autore ignoto, a rime libere. K. A. Böttiger, il preside del liceo di Weimar cui Wieland aveva delegato dal 1799 la direzione della rivista, ne approfitta per ribadire la sfiducia nella possibilità di tradurre adeguatamente tutto l'Ariosto, pur aggiungendo: «Mi farà piacere se qualcuno potrà smentirmi».<sup>16</sup> Data la stretta dipendenza di Böttiger da Wieland, è lecito interpretare queste parole come se la capitolazione del poeta svevo di fronte alla *Gerusalemme* di Gries valesse solo per il poema in ottave in generale, non per il *Furioso*. Sempre nel 1803 il «Merkur» stampò un altro saggio di traduzione dal canto quarto, assai mediocre, a rime bacciate, di S. G. Bürde, autore anche di una versione del poema di Milton.

Dopo il 1803 Wieland (o Böttiger) e il «Merkur» cessano di occuparsi dell'Ariosto, e questo per la buona ragione che era apparso l'uomo preconizzato da Schlegel e nella cui esistenza Wieland non credeva. Nel 1804 Schlegel pubblica nei suoi *Blumensträuße italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie* (uno dei testi fondamentali dell'operazione letteraria romantica) alcune stanze del primo canto tradotte da Gries, e nello stesso anno appaiono i primi tredici canti da lui tradotti. L'opera viene compiuta e pubblicata entro il 1809 e nel 1827 Gries fa seguire una seconda edizione completamente riveduta e assai migliorata. La sua traduzione viene salutata entusiasticamente da W. A. Schlegel, che la recensisce ampiamente nel 1810,<sup>17</sup> ma anche da Goethe. Schlegel non aveva voce in capitolo soltanto come critico, poiché già nel 1799 aveva pubblicato nel secondo volume dell'«Athenäum» una sua versione del canto undecimo, meno letterale ma più fluida di quella di Gries, rinunciando però a priori, come dice nella lettera a Tieck che accompagna questa versione, a «cantare fino alla fine quest'aria di bravura con le sue quarantasei variazioni».<sup>18</sup>

Questa pazienza la trovò solo Johann Diederich Gries (1775-1842), il traduttore professionale del gruppo romantico jenense.

16. «Der neue Teutsche Merkur», 1803, II, p. 174.

17. W. A. SCHLEGEL, *Sämtliche Werke*, cit., XII, pp. 243 ss.

18. «Athenäum», II, 2, p. 284.

Amburghese di nascita, egli si era trasferito a Jena e accanto a pochi infelici tentativi di produzione in proprio si era specializzato come traduttore, volgendo in tedesco, dopo la *Gerusalemme* e l'*Orlando*, il teatro di Calderón (particolarmente caro ai romantici) e poi riprendendo a tradurre i suoi prediletti italiani e cioè l'*Orlando innamorato* (nel rifacimento del Berni) e il *Ricciardetto* del Fortiguerra. Del traduttore professionale a lungo respiro il Gries ha gli aspetti positivi e negativi: l'accanimento filologico e la tendenza allo schema fisso. La qualità della sua traduzione è testimoniata dal fatto che nessun traduttore posteriore poté prescindere da essa e che ancor oggi la si può leggere come degno prodotto di quello che Heine chiamò il periodo artistico della Germania. Tuttavia essa ha dei limiti ben precisi. Se Schlegel di fronte al tentativo di Lütkenmüller aveva ribadito la necessità di tradurre in ottave, non pensava però a uno schema così rigido come quello usato da Gries. L'abbondanza di parole tronche impose in tedesco, fin da Opitz, nei tentativi di imitare la poesia romanza, l'alternanza di versi maschili e femminili (inversamente in italiano bisogna arrampicarsi sugli specchi se si vuole conservare questa alternanza, come si provò a fare il compianto Ferruccio Amoroso nelle sue traduzioni da Goethe e Heine). Gries non è certo stato il primo a preferire per l'ottava l'alternanza regolare del tipo aBaBaBcc, poiché essa si trova già nella traduzione tassiana di Werder e ad essa aspirano tutti i traduttori precedenti a cominciare da Werthes. Ma proprio l'attuazione integrale di questo sforzo ne rivela gli inconvenienti. In primo luogo in tedesco lo schema regolare, essendo una camicia di forza poco consona allo spirito della lingua, suona monotono di per sé. In secondo luogo, siccome Gries (a differenza p. es. di Werder) comincia sempre con un verso femminile, ciò significa che ogni stanza contiene cinque rime femminili contro tre maschili, ciò che turba le proporzioni naturali. Infine questo schema, come osserva Schlegel nella sua recensione, implica una «inclinazione verso l'elemento lirico» ed è perciò più adatto per il Tasso che per l'Ariosto. Si può aggiungere che le grandi creazioni poetiche tedesche in ottave regolari sono brevi componimenti elegiaci come la *Trilogie der Leidenschaft* o la *Zueignung* di Goethe. Schlegel raccomandava quindi di variare almeno il numero di versi maschili e femminili cominciando ora con l'uno

ora con l'altro, come aveva fatto egli stesso nella sua versione del canto undecimo. Di questa raccomandazione fece tesoro Karl Streckfuß, noto anche come traduttore di Dante, che tra il 1818 e il 1820 pubblicò a Halle una sua versione del poema ariostesco. Ma questo resta l'unico pregio rispetto a quella del Gries, da lui ampiamente saccheggiata e che continuò ad essere ristampata per tutto l'Ottocento nonostante le nuove traduzioni, che hanno minore interesse nonostante il maggiore virtuosismo tecnico. Con Gries si può infatti ritenere esaurito il periodo della traduzione come operazione culturale; il resto rientra nella storia di essa come raffinato esercizio tecnico.

Con Gries l'operazione culturale è terminata, ma non riuscita, a differenza di altre operazioni analoghe condotte dal romanticismo, di cui oggi giustamente si sottolinea proprio questo aspetto di mediatore di cultura di massa. Tra queste operazioni riuscite eccelle la traduzione Schlegel-Tieck dei drammi di Shakespeare, il quale grazie ad essa divenne a tutti gli effetti un classico della letteratura tedesca. Altrettanto non può certo dirsi dell'Ariosto di Gries. Si può obiettare che nonostante l'opinione in contrario del Trissino e di Diederich von dem Werder l'Ariosto ha cessato ben presto di essere un poeta che piace al vulgo, se mai lo è stato. Tuttavia non si tratta solo dell'estensione, ma anche dell'intensità di una presenza culturale. Per l'Ariosto questa intensità è testimoniata dagli entusiasmi di Wieland e di Heinsé e si è depositata almeno in un capolavoro, l'*Oberon* di Wieland, che non avrebbe potuto sorgere senza il patrocinio del poeta di Ferrara e che è rimasto un'opera per gli *happy few*, in parte per ragioni analoghe a quelle per cui lo è rimasto il *Furioso*, in parte per ragioni intrinseche all'evoluzione dello spirito tedesco. Ora W. A. Schlegel contestò proprio questa « Ariostheit » di Wieland. Egli scrive nelle *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*: « Sento chiamare Wieland l'Ariosto tedesco ed egli stesso si vanta di avere questo poeta come guida. Solo la totale ignoranza della letteratura italiana da parte dei tedeschi... poté procurar fede a siffatta pretesa, poiché quanto all'eredità dell'Ariosto le cose stanno come per la riproduzione delle ottave rime italiane che egli ha 'così amabilmente trasformato' (*entstanzt und umgestanzt*). L'Ariosto, benché occupi tra gli artisti romantici solo un posto subordinato, è gigantescamente

superiore a Wieland nell'inventiva, nella maestria delle sue robuste rappresentazioni materiali, perfino nello stile del suo modo di scherzare ».<sup>19</sup>

Se si fanno confronti di statura, può anche essere che si debba dar ragione a Schlegel, ma dal suo passo, che rientra in quella campagna antiwielandiana dei romantici largamente responsabile dell'oblio in cui è caduto il poeta, si desumono due punti importanti: in primo luogo che Schlegel si è bensì interessato all'Ariosto ma non gli assegna un posto molto alto nella sua gerarchia per la ragione fondamentale che rappresenta la disgregazione e l'ironizzazione dell'epica « romantica »; in secondo luogo che egli rimprovera a Wieland di essersi scostato dalla forma dell'ottava rifacendola a piacer suo. Cominciamo con il secondo punto perché è quello su cui soprattutto Friedrich Beißner<sup>20</sup> ha invertito i segni rivendicando pienamente la legittimità dei procedimenti wielandiani e parlando dei « romantici privi di forma » che nella loro smania sonettiera (*Sonettenwut*) non li hanno intesi. Ai romantici faceva difetto, secondo il Beißner, proprio il senso di quella « Poesie des Stils » in cui eccelleva Wieland. Ad esempio essi ignorano la distinzione, sempre avvertita dal loro avversario, tra le pentapodie giambiche rimate, i *vers communs*, che abbisognano per controbilanciare la rima di una lieve cesura costante dopo la seconda battuta (cfr. l'ottava tradotta da Werthes, che specie nella prima redazione si attiene a questa regola) e il *blank verse* non rimate in cui il discorso dev'essere procedere ininterrotto. Inoltre la tendenza dei romantici al calco meccanico ignora le profonde ragioni che avevano suggerito a Wieland di variare l'ottava italiana, ragioni che non stavano affatto soltanto nella presunta impossibilità del calco. Bisogna dire che di questo scacco della poetica wielandiana è in parte responsabile Wieland stesso, che come abbiamo visto tendeva spesso a considerarla una soluzione di ripiego e a vagheggiare la riproduzione al cento per cento dell'ottava rima, pur affermandone l'impossibilità (che doveva vedere clamorosamente smentita), oppure a proporre al-

<sup>19</sup> A. W. SCHLEGEL, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, Stuttgart 1884, III, p. 82.

<sup>20</sup> Fr. Beißner, *Poesie des Stils*, in AA.VV., *Wieland. Vier Biberacher Vorträge*, Wiesbaden 1954, pp. 5-34, specie pp. 18 ss.

tre soluzioni di ripiego come i versi sciolti. Solo una volta raccomanda esplicitamente le soluzioni adottate nei suoi poemetti, proponendo però proprio la più estrema, quella del *Neuer Amadis*, mentre noi potremmo benissimo rappresentarci un Ariosto tradotto nei modi dell'*Oberon*, cioè in ottave liberamente rimaste con rime bacciate e alternate, maschili e femminili, di giambi regolari a cinque, sei o sette battute, ma con prevalenza della pentapodia. Sarebbe stato un Ariosto veramente *verdeutscht*, e senza di esso il nostro poeta ha forse mancato l'ora della sua introduzione in Germania per quanto riguarda la « Poesie des Stils ».

E forse l'ha mancata anche per quanto riguarda la costellazione storica. Schiller tradusse in *Poesia ingenua e sentimentale* l'ottava dei cavalieri antichi per sottolineare la differenza tra questo episodio e quello di Glauco e Diomede: mentre in Omero, poeta nativo, le leggi dell'ospitalità prevalevano ovviamente su quelle della guerra, nell'Ariosto, poeta sentimentale, le virtù dei cavalieri antichi erano esaltate solo nel passato, divenivano un motivo elegiaco. Sull'idea schilleriana che l'Ariosto rimpiangesse quei tempi e volesse dare « la sensazione del distacco di quei costumi da quelli che caratterizzavano il suo tempo », <sup>21</sup> ci sarebbe molto da dire ed essa è già stata criticata da W. A. Schlegel. Ma Schiller non faceva altro che attribuire all'Ariosto quella proiezione dell'utopia nel passato che fu propria di tutto il periodo classico tedesco e anche del primissimo romanticismo (fino a Novalis, che anche lui si interessò all'Ariosto). Proprio nella sua libertà, la bella invocazione con cui Werthes (nella seconda redazione) rende il primo verso dell'ottava (« O Herz der alten Ritter, kehre wieder! ») potrebbe essere presa ad epigrafe di tale nostalgia. Senonché il ferrarese poteva reggere il peso di questa attribuzione al massimo in rari momenti; peraltro valeva per lui quanto Schiller ebbe a scrivere a Körner dopo una riletura del *Furioso*: <sup>22</sup> « Non si deve certo cercare qui la *profondità* né la *serietà*; ma abbiamo invero tanto bisogno della superficie quanto della profondità, e alla serietà la ragione e il destino prov-

21. SCHILLER, *Werke* cit., VIII, pp. 132-33.

22. A Körner, 21.I.1802, in SCHILLER, *Briefe*, hrsg. v. R. Buchwald, Leipzig s.d., p. 768.

vedono abbastanza perché non occorra che la fantasia vi si immischi ». Anche Goethe mette in bocca il famoso elogio dell'Ariosto ad Antonio Montecatino, cioè all'uomo di Stato che concepisce l'arte come evasione e non capisce il dramma del Tasso. D'altra parte i romantici erano costretti dalla loro stessa impostazione a vedere nell'*Orlando furioso* un'opera di transizione che né aveva le virtù dei poemi antichi, né quelle dei romanzi moderni: capolavoro, certo, ma capolavoro sottratto sia alla nostalgia dello « stato epico del mondo » che all'esperienza del presente, e quindi da recuperare su un piano puramente letterario. La conversione al cattolicesimo implicò anche un distacco dall'Ariosto e da quel che vi era di « moderno » in lui: nelle lezioni viennesi del 1812 sulla *Geschichte der alten und neuen Literatur* <sup>23</sup> Friedrich Schlegel, che dedica parecchie pagine al Tasso e al Camoes, lo nomina appena. Solo il classicismo illuministico di Wieland, privo di ambizioni di profondità filosofica, educato su Orazio e Luciano, orientato verso la « poesia dello stile », poteva identificarsi pienamente con il momento della poesia ariostesca. Ma Wieland tradusse Orazio e Luciano e non l'Ariosto: fu proprio la pienezza dell'identificazione a impedirglielo, né i traduttori da lui sollecitati, di lui tanto minori, poterono surrogarlo nella bisogna.

CESARE CASES.

23. Cf. la nuova edizione della traduzione italiana di FRANCESCO AMBROSOLI (*Storia della letteratura antica e moderna*) a cura di Rosario Assunto, Torino 1974.

Und von den rauhen, bittern Streichen glühte  
Ihr ganzer Leib, durch manchen Hieb gebräunt;  
Und doch, ohn' allen Argwohn im Gemüthe,  
Im dunkeln Walde ritten sie vereint.  
Das Roß, getrieben von vier Sporen, eilte  
Bis wo der Eine Weg in zwei sich theilte.

Gries 1827

O Biederkeit der alten Rittersitten!  
Die Nebenbuhler waren, die entzweit  
Im Glauben waren, bittern Schmerz noch litten  
Am ganzen Leib vom feindlich wilden Streit,  
Frei von Verdacht und in Gemeinschaft ritten  
Sie durch des krummen Pfades Dunkelheit.  
Das Roß, getrieben von vier Sporen, eilte  
Bis wo der Eine Weg in zwei sich theilte.

Streckfuß 1818

O große Biederkeit der alten Ritter!  
Sie waren Nebenbuhler, Heid' und Christ,  
Und fühlten noch die argen Streiche bitter  
Auf ihrem ganzen Leib – doch keinem ist  
Auf krummem Weg durch dunkeln Waldes Gitter  
Gang etwa vor des andern Hinterlist.  
Getrieben von zwey scharfen Sporen, eilte  
Das Roß dahin, bis sich die Straße theilte.

## INDICE

RELAZIONE DELLA GIURIA E CRONACA DEL PREMIO	
Comitato d'onore	v
Il bando e la giuria	vii
Elenco delle opere concorrenti al Premio « Città di Mon- selice » per una traduzione letteraria (vi edizione 1976)	ix
Relazione	xiii
Cronaca della premiazione	xxiii
VITTORIO SERENI, <i>Il mio lavoro su Char</i>	xxv
CARLO VITTORIO CATTANEO, <i>Per un assaggio della poesia portoghese</i>	xxix
BARBARA REYNOLDS, <i>In compagnia dell'Ariosto</i>	xxxI

\*

ATTI DEL QUINTO CONVEGNO SUI PROBLEMI DELLA TRADU-  
ZIONE LETTERARIA  
« LE PRIME TRADUZIONI DELL'ARIOSTO »

Premessa di GIANFRANCO FOLENA	1
ENEAS BALMAS, <i>Note sulla fortuna dell'Ariosto in Francia nel Cinquecento</i>	3
MARGHERITA MORREALE, <i>Appunti per uno studio delle tra- duzioni spagnole dell'« Orlando Furioso » nel Cinquecento</i>	33
BARBARA REYNOLDS, <i>I primi traduttori inglesi dell'« Orlando Furioso »</i>	73
CESARE CASES, <i>Le prime traduzioni tedesche dell'« Orlando Furioso »</i>	89

## Appendice

## ESEMPI DI TRADUZIONI

ERICH SCHMIDT, in appendice al suo saggio *Ariost in Deutschland* (in *Charakteristiken*, Berlin 1901, I, pp. 45-62), riporta tutte le traduzioni allora disponibili dell'ottava dei « cavalieri antiqui » (I, 22). Diamo qui di seguito quelle che ci interessano.

Werder 1636

O freye Redligkeit der alten Rittersleute,  
Die waren wegen Lieb' und Glaubens beyd' im Streite,  
Sie fühlten beyde Weh an jhren Leibern gleich  
Die scharffen Stöß' und Hieb' und bittre harte Streich',  
Und dennoch ritten sie im Wald hin jhre Strassen,  
Und wolte keiner nicht vom andern Argwohn fassen,  
Das Pferd in kurtzen sich mit seinen rennen eilt,  
Biß es kömpt, da der Pfad sich in zwey Wege theilt.

Werthes 1774

Religion und Eifersucht entzweyten  
Das hier so nah vereinte Ritter-Paar;  
Sie fühlten nichts als Schmerz, der noch vom Streiten  
An ihrem Leib zurückgeblieben war:  
(O Edelmuth der alten Ritter-Zeiten!)  
Doch fürchtete sich keiner vor Gefahr.  
Sie ritten fort in Wäldern und in Flüssen,  
Bis sie zuletzt auf einen Scheidweg stiessen.

Werthes 1778

O Herz der alten Ritter, kehre wieder!  
Sie hatten wegen Lieb und Glauben Zwist;  
Ein jeder fühlte noch durch alle Glieder,  
Wie schwer und rauh der Arm des andern ist,  
Doch ritten sie zusammen, wie die Brüder,  
Im finstern Wald, ohn' Argwohn schlimmer List.  
Ihr Roß langt endlich, wund von zwey Paar Sporen,  
An einem Scheidweg an, und spitzt die Ohren.

Mauvillon 1777

O große Gutherzigkeit der Ritter in alten Zeiten! Sie waren Nebenbuhler, sie waren verschiedenen Glaubens, und sie fühlten noch den Schmerz der gewaltigen bösen Hiebe an ihrem ganzen Leibe; und dennoch wandern sie o, ohne den geringsten Verdacht auf einander zu haben, durch finstre Wälder und abgelegne Wege. Von zwey Paar Sporen angetrieben, langte endlich das Pferd an einem Ort an, wo sich ein Weg in zweene schied.

Heinse 1783

O große Gutheit der alten Ritter! Sie waren Nebenbuhler, waren im Glaube verschieden, und fühlten von den bitterbösen Hieben noch die Schmerzen am ganzen Leibe: und doch reiten sie durchs dunkle Holz und durch Abwege ohne Verdacht beysammen. Von zwey Sporen gestochen, langt das Pferd an, wo aus einem zwey Wege wurden.

Schiller 1795

O Edelmuth der alten Rittersitten!  
Die Nebenbuler waren, die entzweyt  
Im Glauben waren, bitterm Schmerz noch litten  
Am ganzen Leib vom feindlich wilden Streit,  
Frey von Verdacht und in Gemeinschaft ritten  
Sie durch des krummen Pfades Dunkelheit.  
Das Roß, getrieben von vier Sporen, eilte  
Biß wo der Weg sich in zwey Straßen theilte.

Lütkemüller 1797

O große Treu' und Gutheit alter Ritter!  
Rivalen waren sie, sie waren Glaubensfeinde,  
Und fühlten noch die Weh'n der schweren Schläge  
An ihrem ganzen Leib; und dennoch ziehn  
In dunkeln Wäldern, auf verlornen Pfaden,  
Von allem Argwohn fern sie mit einander!  
Vierfach gespornt verfolgt ihr Pferd die Straße,  
Bis endlich sie sich in zwei Arme theilet.

Gries 1804 (e 1809)

O jener alten Ritter große Güte!  
Sie waren Nebenbuhler, Glaubensfeind',