

ATTI DEL TERZO CONVEGNO
SUI PROBLEMI
DELLA TRADUZIONE LETTERARIA
*TRADUZIONE E TRADIZIONE EUROPEA
DEL PETRARCA*

PREMESSA

Nel sesto centenario della morte del Petrarca nella vicina Arquà abbiamo voluto che questa tavola rotonda mattutina, che ci riunisce per la terza volta a discutere intorno ai problemi e alla storia del tradurre, quest'anno nella splendida Biblioteca di questo Castello di Monselice, dove con ogni probabilità il Petrarca sarà stato ospite del principe amico Francesco il Vecchio da Carrara, fosse un tributo al primo cittadino d'Europa: attraverso la voce di amici specialisti, alcuni dei quali venuti da lontano, vogliamo appunto celebrare il Petrarca in Europa ripercorrendo in alcuni episodi la storia delle prime traduzioni poetiche europee delle *Rime sparse*, concludendo così nella maniera migliore il convegno italo-romeno che si è tenuto a Padova nei giorni scorsi intorno alla teoria e alla storia della traduzione, e anticipando il premio straordinario dedicato alle traduzioni attuali del Petrarca, che verrà consegnato stasera nel Duomo antico di Monselice.

Vogliamo ripetere in questa occasione la piú viva gratitudine al Sindaco e al Comune di Monselice per la generosa sollecitudine con cui tutte le iniziative congiunte a questo premio vengono seguite e incoraggiate in un clima di stima e di rispetto reciproci, mai turbati da nessuna ombra. Un ringraziamento particolare va all'amico Giuseppe Billanovich, che ha voluto essere con noi a rappresentare il Comitato petrarchesco, lui insigne fra gli studiosi del Petrarca e del primo umanesimo, e a tutti coloro che hanno voluto partecipare a questo incontro dando ad esso un significato particolare e nuovo, quello di un incontro internazionale quale si addice al tema della traduzione e al Petrarca.

Che il petrarchismo, come fatto non solo formale e non solo letterario, ma morale, religioso, politico, sia un fenomeno non soltanto italiano ma europeo e mondiale, e che esso abbia le sue radici nella lettura e nella *translatio e imitatio Petrarcae*, e particolarmente delle *Rime* e dei *Trionfi*, è un fatto ben noto. Tutta la storia della poesia europea è interrogata sempre, sia pure in

momenti diversi per le diverse lingue poetiche, da questa traiettoria, e gli inizi di molte letterature nazionali, dal Nord al Sud d'Europa, dalla Svezia alla Croazia, son legati proprio alla traduzione del Petrarca, alla trasmissione interlinguistica di elementi metrici e stilistici e di modelli sentimentali e morali. Dopo l'alba trobadorica, il Petrarca rappresenta probabilmente il momento e il legame piú unitario nella formazione e nello svolgimento di tutte le lingue poetiche europee, oltre che in quello della cultura letteraria e filologica latina. È una storia che comincia già prima della morte del Petrarca e si continua ininterrotta fino ad oggi, trovando una modesta ma significativa sanzione nel nostro Premio.

Su questa storia della secolare vita plurilingue del Petrarca esiste naturalmente una foltissima bibliografia; ma è sorprendente che gli studi si siano mossi sempre entro prospettive nazionali e nulla o quasi sia stato compiuto sul piano comparativo che compete al fenomeno e che solo permette di comprenderlo nella sua pienezza: purtroppo il vecchio comparativismo rifuggiva proprio da questi concreti obiettivi storici. Manca ancor oggi una storia comparata della fortuna europea del Petrarca e del petrarchismo: un fenomeno che attraversa tutte le letterature europee, intimamente legato alla storia dell'Umanesimo come una conseguenza diretta, che incide profondamente sulla storia della lingua poetica, delle forme metriche, di tutta la tecnica letteraria. Tutte le letterature europee, e non solo europee, hanno tra le loro forme il sonetto, la cui introduzione, non ostante la già immensa fortuna da Jacopo da Lentini allo Stilnovo, è legata direttamente alle traduzioni e imitazioni del Petrarca.

Eppure questi fogli ciclostilati che ho fatto distribuire e che verranno poi pubblicati in appendice agli atti di questo convegno, contenenti alcuni incunaboli delle traduzioni petrarchesche in Francia, Inghilterra, Spagna e Germania (e a parte si sono aggiunte quattro traduzioni moderne in lingue fra noi meno note dell'Europa orientale, il croato, l'ungherese, il russo e il romeno, a testimoniare un traguardo contemporaneo e un vivacissimo interesse attuale per la poesia del Petrarca), costituiscono credo la prima minima antologia di traduzioni poetiche dal Petrarca in un orizzonte comparativo: e saremmo davvero lieti se da questo

verso quell'antologia petrarchesca europea che ancora manca.

Come ho avuto occasione di dire altrove parlando della storia medievale e umanistica del tradurre, la traduzione per il Petrarca non era un problema, o almeno non era come per Dante un problema tormentoso. Il Petrarca è del tutto fuori dell'area del volgarizzamento, della quale il Boccaccio è stato almeno in giovinezza un personaggio centrale, ci ha dato proprio negli ultimi anni, con la versione latina che è una radicale ristrutturazione della novella boccacciana di Griselda, un solo esempio in senso opposto: invece egli ha avuto per primo in Europa la piena coscienza dell'importanza della traduzione dal greco in latino, non come fatto puramente strumentale come nelle traduzioni medievali da Aristotele, ma come fatto formale ed ermeneutico oltre che come allargamento della conoscenza verso terre incognite. Tradurre è esplorare, riscoprire per esempio il vero Omero, anche se compiuto attraverso una versione *ad verbum* come quella di Leonzio Pilato da lui promossa. Basterebbe questo titolo per fare del Petrarca un Ulisse della nostra cultura.

GIANFRANCO FOLENA

CHAUCER, WYATT
E LE « CONTRARIETÀ DELL'AMOROSO STATO »:
CANZONIERE CXXXII E CXXXIV
NELLA LETTERATURA INGLESE *

I

Nelle pagine che seguono non s'intende riproporre un profilo generale della diffusione della poesia petrarchesca in Inghilterra — il saggio di Praz,¹ ancorché troppo rapido in certi passaggi, è un contributo pregevole a una bibliografia multiforme e copiosa quanto s'immagina — ma offrire qualche non disorganico elemento di riflessione sulla documentazione dei suoi primi innesti. Conviene liminarmente avvertire che l'occasionale discussione bibliografica presente nel testo o in nota aspira solo a rendere esplicito il supporto erudito ritenuto minimalmente funzionale alla trattazione degli argomenti di volta in volta dibattuti, e non si costituisce come sommario dell'*état des travaux* sulla ricostruzione delle fonti italiane di Chaucer² o dell'area intellettuale in

* I testi citt. nella discussione o riprodotti nell'Appendice sono tratti dalle edd. sgg., alle quali si rinvia per le questioni di ordinamento, grafia ecc.:
FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, testo critico e intr. di G. CONTINI, con annotazioni di D. PONCIIROLI, Torino 1964;
GIOVANNI BOCCACCIO, *Filostrato*, a cura di V. BRANCA, in « Tutte le opere di G. B. », vol. II, Milano 1964;
GEOFFREY CHAUCER, *The Works*, ed. F. N. ROBINSON (1957¹), London 1966 (per il solo *Troilus and Criseyde* si rinvia pure all'intr., apparato e nn. dell'ed. di R. K. ROOT, new ed., Princeton 1954);
SIR THOMAS WYATT, *Collected Poems*, ed. K. MUIR-PATRICIA THOMSON, Liverpool 1969.

Una trascrizione delle versioni latine di *Canzoniere* CXXXIV e CXXXII di Coluccio Salutati (dal cod. Pal. 185, p. 122^r, Firenze, Bibl. Naz. Centr.) si trova in A. ZARDO, *Il Petrarca e i Carraresi*, Milano 1887, pp. 306-07.

1. Apparso in inglese in *The Flaming Heart*, New York 1958, lo studio « Petrarca in Inghilterra » si può leggere anche in M. PRAZ, *Machiavelli in Inghilterra ed altri saggi sui rapporti letterari anglo-italiani*, Firenze 1962¹, pp. 253-76.

2. Indispensabili, nonostante l'età, i contributi di K. YOUNG, *The Origin and Development of the Story of Troilus and Criseyde* (« C. Society », 2nd Ser., N. 40), London 1908; G. L. KITTREDGE, *C. and his Poetry*, Cambridge, Mass. 1915; W. F. BRYAN - G. DEMPSTER, *Sources and analogues of C.'s Canterbury Tales*, Chicago 1941; e vedi anche gli apporti di J. L. LOWES, culminati in G. C., London-Boston 1934. Notevoli, in italiano, gli studi di P. RAJNA,

cui va locata l'esperienza petrarchista di Wyatt³: si intendono in linea di massima recepiti i risultati delle indagini filologiche e critiche sui due poeti, anche e soprattutto nella misura in cui sottolineano le difficoltà presentate, per la lettura dell'opera del massimo trecentista inglese, dall'accertamento del modo di azione e a volte della stessa natura o delle intricate intersezioni delle sue numerose fonti, e, per la valutazione corretta dell'itinerario poetico wyattiano, dalla penuria dei dati che consentano di definirne una cronologia esauriente e precisa.⁴

È noto che il duplice *incipit* della fortuna inglese di Petrarca coincise con due momenti singolarmente intensi della creatività letteraria del tardo Medioevo e del primo Rinascimento: l'ottavo-nono decennio del secolo XIV, in cui si svolse una parte significativa della più matura poesia di Geoffrey Chaucer, e il terzo-quarto decennio del XVI, che con le prime imitazioni petrarchiste e le proposte metriche di Sir Thomas Wyatt e del conte di Surrey (e primato non solo cronologico attribuito concordemente a Wyatt dalla critica moderna) assisté all'affermarsi della prima poesia cortigiana 'italianata'. Ora, un tipo di descrizione e discussione comparativa dell'approccio di Chaucer e di Wyatt al testo petrarchesco può consistere nella ricostruzione storico-letteraria: si può isolare qualche tratto comune, per esempio il ruolo decisivo ricoperto dai due nella stabilizzazione prosodica dell'inglese. Sperimentatori di metri e forme poetiche, entrambi dovevano schiudere le porte della migliore, più regolare poesia romanza a

una coscienza dello stile letterario ancora in formazione e a una struttura del ritmo per più versi resiliente e impervia, come ancora alla fine del cinquecento avrebbero sperimentato sulla propria pelle i teorici e i trattatisti elisabettiani più avvertiti, da Webbe a Campion, da Puttenham a Daniel. Inoltre, l'esperienza petrarchesca dei due doveva rimanere, tutto sommato, episodica o quanto meno non suscettibile di sviluppi a breve termine nel senso della formazione di una scuola di poesia: il chaucerismo dei quattrocentisti inglesi (e scozzesi) esclude infatti — in forza della stessa definizione del lavoro culturale dapprima nelle panie della politica continentale della dinastia regnante, subito dopo nella lunga valle yorkista e lancastriana — ogni svolgimento dell'accento, già per suo conto oscuro e mimetizzato, al Petrarca 'volgare' contenuto nell'opera del maestro; e quanto al parziale petrarchismo degli elisabettiani italianati, il fenomeno ha coordinate intellettuali non riconducibili in senso stretto alle proposte della poesia wyattiana, la cui spinta si era esaurita perfino al di qua del quasi contemporaneo, ma tecnicamente assai divergente, protopetrarchismo di Surrey. E già questa seconda similarità, invero di esito più che di approccio, rende conto di alcune macroscopiche divergenze tra i due *incipit*, rilevabili anche *prima facie*. Il fatto è che l'episodio wyattiano trova le ragioni di una sua precisa omologazione nel vasto quadro del petrarchismo cinquecentesco: il ricorso alla forma-sonetto è in definitiva assai meno una scelta personale che una risposta alla diffusione a macchia d'olio di quella forma metrica che, prima ancora di qualificarsi come moda letteraria, si poneva come saggio di unificazione dell'*imagery* poetica quale sottoinsieme di un tentativo di omogeneizzazione delle istituzioni, aspetto vistoso della politica culturale delle corti europee. L'incontro di Chaucer col Petrarca delle rime volgari è invece assolutamente estemporaneo e avviene, nelle condizioni apparentemente meno probabili e 'ufficiali', in un contesto la cui ricostruzione puntuale presenta aspetti tutt'altro che ovvi e qualche problema anche per un lettore smaliziato di poesia medievale. La stessa immagine intellettuale di Petrarca che i due poeti ricavano dalla conoscenza parziale della sua opera risponde alla diversa regolamentazione della domanda culturale e qualificazione del ruolo di operatore intellettuale nei secoli XIV e XVI.

C. », in *Romania* XXXII (1903), pp. 204-67 (saggio di respiro e impegno assai più vasti di quel che non suggerisca il titolo), e ancora M. PRAZ, « C. e i grandi trecentisti italiani », apparso anch'esso in inglese (1927) e raccolto in *Machiavelli in Inghilterra*, cit., pp. 29-91, con bibliografia ragionata alle pp. 92-96.

3. Vedi S. BALDI, *La poesia di Sir T. W., il primo petrarchista inglese*, Firenze 1953; le ricostruzioni d'ambiente e il lavoro filologico di K. MUIR, soprattutto *Life and Letters of Sir T. W.*, Liverpool 1963 e i *Collected Poems* sopra cit.; lo studio della co-editrice dei *Poems*, PATRICIA THOMSON, *T. W. and his Background*, London 1964; e infine O. HIETSCH, *Die Petrarcaübersetzungen Sir Thomas Wyatts*, Wien u. Stuttgart 1960, e i vecchi « Studien zur Geschichte des engl. Petrarchismus im sechsz. Jahrh. », in *Rom. Forsch.* v (1889), pp. 65-97, di E. KOEPEL, oltre ai capp. rilevanti degli studi generali di J. M. BERDAN, di *Early Tudor Poetry*, New York 1920 (rist. 1961) e di J. W. LEVER, *The Eliza-*

niere (sommariamente, dei *Trionfi*), fonte prima di una *koiné* che estimatori e imitatori, commentatori perfino, divulgano in tutta Europa; altrettanto ovviamente, il Petrarca di Chaucer è l'intellettuale 'latino' dei corrispondenti trecenteschi italiani e stranieri, l'instancabile operatore culturale di statura internazionale desunto (con la sola, notevole eccezione di cui dovremo qui occuparci) esclusivamente dalla prospettiva che nell'*opus maius* divulgato, anche buccinato, l'uomo tracciava di sé per i contemporanei.

*

Se la ricomposizione di un quadro di *continuità* storica tra la comparsa del rimatore volgare nel *corpus* poetico chauceriano e il petrarchismo persistente che la raccolta delle poesie di Wyatt scandisce si rivela impraticabile, un rovesciamento del punto di vista, la ricerca cioè di una possibile *contiguità* tecnica dell'operazione di appropriazione e rielaborazione di un testo petrarchesco da parte dei due poeti — che è poi soltanto un altro modo di considerare il ruolo di Petrarca nella poesia di Chaucer e nella poesia di Wyatt — consentirà forse di rintracciare un legame sufficientemente robusto tra l'una e l'altra esperienza. Sotto questo aspetto è certo un caso fortunato e singolare che sia la versione inattesa del sonetto cxxxii (« S'amor non è ») a comparire nel I libro del *Troilus and Criseyde*, il poema narrativo di argomento 'troiano' che verso la metà degli anni '80 Chaucer aveva derivato, per il tramite del *Filostrato*, dall'intero *pedigree* culturale-testuale di questa eminente sottosezione della *matere de Rome*, da Benoît a Guido delle Colonne e ad ancor più remote e perse fonti; la presenza, fra le imitazioni e traduzioni di poesie petrarchesche nel 'canzoniere' wyattiano, del sonetto cxxxiv (« Pace non trovo ») rende per tutta una serie di motivazioni obbligata la scelta delle traduzioni su cui conviene lavorare secondo precisi criteri tecnici: cxxxii e cxxxiv, infatti, non sono prossimi soltanto per posizione nel codice Vaticano 3195 e nelle edizioni del *Canzoniere*, ma risultano tradizionalmente affiancati e beneficiari di una fortuna quasi gemella anche per alcuni eventi significativi che ebbero luogo proprio nei due periodi che ci riguar-

Il primo dato rilevante è costituito dalle probabili circostanze di composizione dei due sonetti. Com'è noto, in assenza di fattori contrari la posizione ravvicinata di due poesie appartenenti alla medesima area del *Canzoniere* comporta la seria possibilità di una datazione ravvicinata delle stesse; e nel caso in questione, dando credito alla cronologia dell'opera petrarchesca compilata da E. H. Wilkins⁵ sulla scorta di un'ampia mole di indagini biografiche e filologiche condotte da una *scholarship* raffinata e sottile di cui egli stesso è tra i protagonisti, la composizione di « S'amor non è » e di « Pace non trovo » risale al 1345-47 (periodo III D: terza residenza a Valchiusa): si tratta cioè di rime assai esposte a varie forme di divulgazione, non solo manoscritta ma orale (giullari ecc.) ancor prima della sistemazione chigiana (c. 1360); e purtuttavia non di rime giovanili, occasionali almeno al tempo della loro composizione, ma di componimenti già inseriti in uno schema che in definitiva è più o meno quello della raccolta finale. Quanto alla diffusione, conclude in altra occasione lo stesso petrarchista americano, « There is in MS evidence that they [cioè, i sonetti cxxxii e cxxxiv] enjoyed some early circulation ».⁶

Accomuna inoltre i due sonetti una larga prossimità tematica: la ricognizione delle caratteristiche retoriche li pronuncia entrambi giocati sui 'contrari d'amore' e dunque dotati *grosso modo* in egual misura di figure di antitesi e di ossimori impegnati *en masse* a sostenere tensioni e torsioni di tutta la composizione e a perorare così una loro sufficienza argomentativa. Non fa meraviglia che di tale contiguità prendesse atto il Vellutello, che nel suo riordinamento delle rime giungeva a estromettere l'intermedio sonetto cxxxiii — impiantato su figure di similitudine (presenti in un solo esemplare, pur notevole, nel cxxxii e singolarmente latitanti nel cxxxiv) — e da commentare il secondo in esplicita funzione del primo:

5. « A Chronological Conspectus of the Writings of P. », in E. H. WILKINS, *The Making of the « Canzoniere » and other Petrarchan Studies*, Roma 1951, cap. xxi; cfr. anche il cap. xxii. In buona parte gli scritti raccolti in questo volume erano apparsi in precedenza su riviste; per l'indicazione delle sedi originali di pubblicazione dei singoli studi si rinvia al vol. cit., al quale unicamente si farà riferimento d'ora innanzi.

Nel presente So. il Poe. a M. L. il suo parlar drizzando dice, le contrarietà [*sic!*] del suo amoroso stato, nelle quali per si troua, come anchora nel precedente [*cioè*: « S'amor non è »] ha fatto, che per se stesso è chiaro.⁷

Del resto, ancor prima che al Vellutello non era sfuggita a Coluccio Salutati, con la contiguità tematica dei due sonetti, l'opportunità di formare con essi una specie di dittico: ne era risultata una singolare *exercitatio*, una versione latina⁸ quasi interlineare in esametri vagamente ovidiani — e appropriatamente, dato il tema! Discutendo le primitive forme di circolazione di alcune poesie del *Canzoniere*, Wilkins propende per una datazione nettamente arretrata delle versioni di Salutati assegnandole a epoca precedente la morte di Petrarca, riconoscendo attraverso l'analisi delle varianti filtrate nella versione la stesura 'pre-Chigi' di CXXXII e astenendosi da analoghe conclusioni per il CXXXIV solo per incompleta recensione dei primi MSS in cui questo compare e per carenza di varianti significative.⁹

Evidenza esterna ed evidenza interna concorrono dunque a catalogare queste tra le poesie del *Canzoniere* più note e diffuse già 'in vita di messer Francesco'; notorietà e diffusione certamente dipendenti dalla serie di combinazioni qui richiamate, che conservano un loro preciso interesse in termini di storia della cultura, e che è possibile ricondurre alla scoperta strategica retorica, alla tipicità formale che marca egualmente « S'amor non è » e « Pace non trovo ». La valutazione moderna di questo genere di sonetti non è certo entusiastica: è difficile pensarli meglio che esemplari didattici, francamente scolastici, di stile petrarchista; e giustamente si è indicato in questo Petrarca 'facile', di scuola e dunque più facilmente ripetibile, imitabile, traducibile infine, la fonte più agevole e diffusa, più ovviamente convenzionale, di ripetitori, imitatori, traduttori — il capitale iniziale, a un tempo esiguo e inflazionato, della fortuna del poeta italiano, e della poesia italianata, in Inghilterra.¹⁰ A fronte della lettura diretta, la secca *explication de texte* del Vellutello può apparire

7. *Le volgari opere del Petrarca...*, Venezia 1525, f. 29^r.

8. Per la fonte dei testi, riprodotti nell'Appendice, vedi sopra, n. preliminare.

9. Cfr. WILKINS, *op. cit.*, pp. 293, 263-64.

10. Vedi la discussione sul "periodo *flamboyant* del sonetto" in Europa in

perfino ridondante, tanto palesi sono i registri retorici ed espliciti i termini del discorso poetico, e finisce per risolversi in tautologia; essa però illumina in retrospettiva l'operazione di Coluccio Salutati, che di per sé già si commentava come (quasi letteralmente) traslitterazione di un'esperienza poetica assoluta, di un *locus* ritenuto irraggiungibile, solo iterabile. Si tratta, com'è evidente, di un'intenzione letteraria magari solo implicita e comunque non nettamente definita in Salutati, ma centrale per tutto il petrarchismo europeo.

II

Wyatt si muove in un'area culturale europea già intensamente petrarchizzata. Ai suoi viaggi in Francia, in Italia e in Spagna corrispondono nel MS Egerton — il manoscritto 'personale' e in parte 'di lavoro' del poeta, che è pure il più importante della tradizione — sussulti e deviazioni e riprese tematiche e metriche cui si è riconosciuto *ex post* il carattere e il valore di un itinerario compiuto. Si ammette volentieri che il poeta abbia reagito con grande alacrità e sensibilità agli stimoli della poesia italiana e francese, contemporanea o appena trascorsa, col risultato di contribuire decisamente al rinnovamento del linguaggio poetico inglese — un problema che appena dieci o vent'anni prima aveva tormentato il più geniale metrico e poeta della prima età Tudor, John Skelton — e di introdurre in Inghilterra, insieme con altri metri di derivazione continentale e segnatamente italiana, la forma-sonetto assolutamente inedita fin allora. Ma una lettura, pur corsiva, dell'opera di Wyatt mostrerà infine un artista dimidiato tra la vocazione di interprete di forme già ricorrenti nella tradizione medievale (ballatetta, rondò) e di sperimentatore di forme nuove: la terza rima delle *Satires*, imitate da Alamanni; l'ottava dei *Penitential Psalms*, cheolgevano in versi inglesi le parafrasi in prosa italiana dell'Aretino; e la sovrana forma-sonetto, nella quale ultima egli, poeta di fatto polimetrico, tende alla realizzazione di un modello prosodico regolare, e che finirà per dominare incontrastata fra le forme metriche d'importazione, mentre il ricorso alla terza rima o all'ottava (forme, è necessario tener pre-

liriche) si esaurirà nelle composizioni sopra elencate. E se in genere si tende ad apprezzare come poesia piú originale la ripresa delle forme metriche tradizionali, adottate dal Medioevo e da Wyatt piegate a uno stile 'maschio' — *manly* è l'epiteto, anche usurato, che la critica appone alla sua esperienza di linguaggio poetico — all'opera dello sperimentatore andrà riconosciuto un tale impossessamento della forma sperimentata da rendere impossibile il seppellimento *tout court* dell'esperimento sotto la rubrica 'traduzione'.

Certo, le spinte all'imitazione e alla versione diretta sono un dato appariscente della sezione iniziale del MS Egerton (e dell'edizione Muir-Thomson, che si apre con le poesie contenute in quel manoscritto e riprodotte nell'ordine in cui vi compaiono): delle settantaquattro poesie che precedono le satire e i salmi penitenziali piú di una trentina sono traduzioni o serrate imitazioni da Petrarca o dai petrarchisti (senza contare, nelle altre, situazioni ed echi già ricorrenti nella poesia continentale del tempo): e in buona parte il materiale originario si trova nel *Canzoniere*. La verità è che¹¹ metricamente la poesia di Wyatt consiste in un lungo viaggio verso il decasillabo (pentametro giambico, nella terminologia prosodica inglese classica e post-classica): partita dal 'verso rotto' assai vicino alla tradizione medievale, essa letteralmente aggredisce la forma-sonetto e le altre forme chiuse importate dal Continente nello sforzo, coronato a volte da grande successo, di rifondare un ritmo già posseduto secondo modelli metrici estranei ma riconosciuti di per sé compiuti, capaci di riprodursi, strumenti perfetti che occorre mettere in opera anche coi congegni fonetici e sintattici dell'inglese. *Exercitationes*, certo, le traduzioni e imitazioni wyattiane; esercizi di apprendimento di uno stile poetico frequentato ampiamente (com'è documentato) negli originali: e questo lascia la sua traccia nell'evidente legnosità di molti versi nonché (come si vedrà in séguito) in una certa, forse ineliminabile attenuazione del tono, nella riduzione al basso di alcune tensioni semantiche, di alcuni impianti retorici. Ma non esigeva di meno la riscoperta del decasillabo, metro già visitato ampiamente nel trecento ma decaduto nel secolo seguente, e l'invenzione di una forma-so-

netto inglese immediatamente dirottata verso la liquidazione del sestetto, anche se non a Wyatt ma ad altri poeti spetterà alla fine del secolo la sistemazione 'shakespeariana' o almeno un'approssimazione a essa.

Accade così che a dilagare nel MS Egerton sia il Petrarca dei sonetti (le poesie tradotte o imitate, integralmente o parzialmente, dal *Canzoniere* si contano in piú decine), non delle canzoni o dei madrigali, forme non imitate e occasionalmente generatrici di composizioni metricamente assai distanti. E, accanto al capostipite, i petrarchisti italiani, Serafino soprattutto, e poi il Filosseno, Giusto de' Conti, Dragonetto, mediati a volte dai francesi, Saint-Gelais e i due Marot.¹² Ma quando la filologia ha distribuito le parti ai vari suggeritori, e ben poche poesie sono sfuggite alla 'caccia alla fonte', il contatto diretto col testo dissolve assai spesso la suggestione dell'esercizio a quattro mani e ci lascia infine di fronte a un poeta in lotta col *jargon* del mestiere, di cui si sforza sí d'impadronirsi, ma non a detrimento dell'*inventio*. Risulta, di conseguenza, complesso il trattamento cui Wyatt sottopone la sua fonte, e se certe soluzioni appaiono obbligate o riduttive, altre si pongono come alternative o dettano anche bruscamente le condizioni del loro affrancamento.

È notevole, per esempio, che a volte ricorrano in traduzione lezioni evidentemente ispirate non dal testo del poeta ma dall'eminente commento del Vellutello. Si veda anche solo il caso della poesia xxv, v. 11, dove il « poi fuggite dinanzi alla mia pace » del parallelo verso della fonte (*Canzoniere* XLIX) è demoltiplicato in

Then are ye gone when I should make my mone,

concetto adombrato appunto nella glossa del Vellutello,¹³ dove all'ardito giuoco della figura, alla fortissima, amara e oltre tutto ipotetica metonimia di Petrarca (Laura *non* è, ma potrebbe/dovrebbe essere la sua 'pace') viene sostituito un enunciato, uno *statement* semplificato che di se stesso è glossa ('voi, lagrime tri-

12. Le fonti delle poesie di Wyatt sono tutte riprodotte per esteso nel « Commentary » dell'ed. Muir-Thomson dei *Collected Poems*.

ste, venite a mancarmi quando non dovrete') e che, lasciando scoperto tempo e luogo dell'evento, riconduce tutto il sonetto alla tematica piú frequentata e scontata dei 'contrari d'amore', solo latente nell'originale. A parte la confessione, piuttosto scoperta, dell'intraducibilità di una figura 'difficile', è da escludere che si tratti di incomprensione della lingua petrarchesca o di fortuita violazione del suo dettato: Wyatt sembra piuttosto aver pareggiato il verso al resto della composizione¹⁴ e aver preso atto della mancata cristallizzazione del verso originale in una figura dai contorni piú noti e in un senso piú dipanato. Una volta accertata la non immediata integrabilità della metonimia nel livello di discorso prescelto, l'adeguamento del verso in via di costituzione al generale contesto dato possa per l'azzeramento del segno al suo contenuto referenziale, della scrittura all'esplicazione scolastica, e il transito viene garantito dal commento.

Un'altra spia del trattamento cui Wyatt sottopone i suoi testi petrarcheschi si può individuare nel modello rigidamente alternativo delle sue rime rispetto alle proposte piú ovvie della tradizione: quale che sia il motivo per cui non viene riprodotta alcuna delle varianti vincenti del sestetto italiano — imitazione e rovesciamento dello schema francese CCD EED (variante del *sonnet marotique*) — generalizzazione di comportamenti fortemente minoritari suggeriti ancora una volta dalla poesia italiana — il suo sestetto (CDD CEE) riesce piú vincolante dell'originale, quasi che la logica della quartina fosse estesa (fonicamente, non ancora o non sempre sintatticamente) al dominio metrico da cui gli italiani l'avevano tenuta fuori. La prima delle quartine è anch'essa definita con rigore e senza eccezioni: la soluzione petrarchesca preferita dello schema incrociato (2 ABBA) è mantenuta anche a fronte di un *pattern* alterno, piú aperto, come dimostra proprio la traduzione di CXXXIV, dove una volta tanto il *Canzoniere* proponeva 2 ABAB.¹⁵ Appresa nei suoi termini esemplari, la lezione

14. Cfr. il trattamento non dissimile cui è sottoposto il v. 8 del medesimo sonetto, « It is as in drewe vnperfaict and lame » a fronte di « son imperfecte, et quasi d'uom che sogna ».

15. Sui 317 sonetti compresi nel *Canzoniere* solo 14 non rimano 2 ABBA nelle quartine: cfr. L. BIADENE, « Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV », in *Studi di filologia romanza* IV (1889), parzialmente riprodotto in R. CREMANTE-
M. PIZZETTI, *Il sonetto petrarchesco*, Roma, 1972.

dell'originale viene dunque applicata, quando viene applicata, nella versione maggioritaria della casistica: la deviazione parziale comporterebbe una trasgressione, e la trasgressione priverebbe l'esercizio di una parte del senso. Tuttavia, proprio come nel caso dello scarto retorico sopra discusso, la ricerca di una forma ottimale che si ritiene di poter desumere dal testo petrarchesco può dar luogo a una variazione, poi rigidamente mantenuta, e a un risultato che l'originale in parte non prevede, col quale esso finisce per non essere interamente commensurabile.

*

Le divergenze dal sonetto originario della traduzione wyattiana di « Pace non trovo », che la critica non ha mancato di segnalare a livello puntuale ma di prima lettura,¹⁶ esaminate nel loro complesso rivelano modalità e costanti degne di attenta riflessione. Infatti, una volta verificata genericamente la compatibilità solo parziale dei due sistemi linguistici sul 'letto procusteo' (Ben Jonson) dei quattordici versi, e preso atto delle conseguenze che ne derivano — l'aggiunta di zeppe, la sottrazione di brandelli di verso per le pur pressanti esigenze dello schema delle rime e dell'articolazione della sintassi inglese, o quanto meno il mero computo delle sillabe disponibili per istituire certe valenze entro il verso singolo o altre unità superiori — resta da esplorare la possibilità di conferire un significato generale alle modificazioni piú vistose apportate al testo italiano, che ne sconvolgono intere parti. Per esempio, con la totale soppressione del v.14 e del suo riferimento vocativo alla « donna », anche *Tal* (sempre che s'intenda come allusione alla donna e non come funzione pronominale, invero piuttosto obliqua, di *Amor*) diventa se possibile piú astratto (*That*): Wyatt sembra dunque aspirare a una versione ancor piú emblematica dell'« amoroso stato » denunciandone le « contrarietà » nei termini piú generali, come conferma

„ I love an othre and thus I hate my self.

In tal modo, ricusando la coppia *donna / Amore* dell'originale ed estromettendo la donna dal ruolo di scoperta destinataria della lirica, il poeta isola questo suo *altro / altra*, di cui non mette

conto neppure individuare il sesso in tutto il sonetto — l'unico altro riferimento pronominale, a parte l'exasperante prima persona protagonista fra l'altro della doppia anafora dei vv. 1-3; 10-12, essendo il neutro *it* con cui deve necessariamente identificarsi „*an othre* — ed elimina così tutto quel che possa distogliere l'attenzione (del mondo? del vago pubblico futuro dei lettori? della *coterie* già italianata?) dal lamento dell' 'io parlante', del paziente d'amore. Se vogliamo, nei citati vv. 5, 7, 11, 14 la lezione di Petrarca viene appresa al di là dell'intenzione del maestro, e in tutta la seconda quartina la traduzione di Wyatt raggiunge, proprio con l'eliminazione della coppia, una concentrazione che l'originale non si cura di possedere. Può essere, allora, altrettanto deliberato lo slittamento del centro di gravità, nel v.11, dal primo al secondo emistichio, ottenuto attraverso lo scambio dei termini dell'antitesi (*me stesso / altrui : an othre / my self*), come conferma metricamente l'introduzione di *thus*, che conferisce pure una connotazione d'inevitabilità a *hate*.¹⁷ Per tornare infine al v. 14, nonostante la pari banalità del concetto, la 'chiusura' di Wyatt funziona addirittura meglio del fiacco, enunciativo

„ in questo stato son, donna, per voi

petrarchesco, dove la convenzionalità della licenza, accoppiata — ed è un pesante pedaggio — alla rinuncia alla figura fondamentale, riesce a suggellare il sonetto quasi esclusivamente nella funzione referenziale. E va qui notato come la chiave metrica contribuisca validamente a render conto della differenza di organizzazione della *diction*: lo schema 2 CDE in un certo senso lavora nel sestetto per il digradare delle figure verso il freddo finale, laddove CDD CEE inchioda, col sonetto, l'autore (che già aveva imposto nelle quartine 2 ABBA per il meno solito 2 ABAB) alla figura di antitesi rimbalzata per tutta la poesia e lo induce a fermare sulla dominante così il *couplet* come l'intero componimento.

17. Il verso finale, e in genere l'organizzazione della rima nei terzetti, aveva qui costituito in qualche modo una difficoltà anche per Petrarca, avendolo costretto all'*unica* rima "siciliana" („*altrui / voi*, che non fa meraviglia dunque vedere diffusamente emendato in *vui!*) in un sonetto — incidentalmente — dallo schema di rime "siciliano". Per *altrui / voi*, cfr. CONTINI, « Preliminari sulla lingua del Petrarca », intr. a *Canzoniere*, cit. p. xvi.

Una ragione unitaria della versione wyattiana può dunque individuarsi nella ragione unitaria delle modificazioni apportate al testo petrarchesco; e se l'unità non riscatta da una sostanziale mediocrità il sonetto tradotto, la causa risiede senza dubbio, oltre che nella divaricazione del gusto intervenuta nel frattempo, nella nostra valutazione del tipo di *exercitatio* cercata sulla fonte e, come si è visto più sopra, nella qualità stessa della fonte. Stancano infine il registro pronominale e l'insistenza quasi monomaniaca sulla figura dell'antitesi, che travalicano i limiti posti dall'originale (ma si è visto come ciò dipenda in buona misura da ragioni di struttura e di metrica), alla cui limitatezza, e al non meno monocorde registro di figure e di tensioni pronominali, va ricondotta la limitatezza della versione. E se può lodarsi la più serrata 'chiusura' di Wyatt, la si dovrà pure attribuire al fatto che i termini dell'esecuzione sono fissati dalla fonte soltanto in linea generale, mentre lo sfruttamento delle possibilità retoriche di un sestetto organizzato in maniera assai remota dall'italiana dovrà ricondursi, in termini storico-culturali, all'acquisizione di moduli alternativi inesistenti o non affioranti nella tradizione maggiore. Non sorprende, per concludere, che l'occhio di Wyatt, scorrendo « il Petrarca » si sia soffermato sul sonetto CXXXIV, che forse gli era noto anche attraverso qualche elaborazione musicale quattro- e cinquecentesca, come su di un allettante esercizio di trascrizione di figure, che doveva riuscire uno degli esercizi di più esemplare 'petrarchismo'; e non sorprende che lo stesso impianto retorico si ritrovi in poesie composte indipendentemente da ogni altro influsso petrarchesco. Questa traduzione wyattiana, a sua volta, doveva presentarsi con sue caratteristiche di esemplarità alla successiva lirica del Rinascimento inglese¹⁸ trovando un significativo elogiatore in Puttenham, il più informato ed estroso teorico della versificazione elisabettiana, che ne citava i vv. 1-2 per la fruizione integrale della tendenza della lingua inglese a organizzarsi in giambi in presenza di serie monosillabiche.¹⁹ Ma anche qui occorre ripensare, in ultima analisi, alla struttura dell'originale, alla sua mirabile organizzazione *katà*

18. Cfr. HIETSCH, *op. cit.*, pp. 98-105; cit. da MUIR-THOMSON, *op. cit.*

stichon, alla sua stimolante simmetria e cedevolezza alla trascrizione, all'imitazione, alla duplicazione.

III

L'atteggiamento di Chaucer verso la cultura del suo tempo e verso la tradizione ha concentrato su di sé l'attenzione di buona parte della critica moderna, alla quale oramai si può tranquillamente rinviare tanto per l'indicazione filologica delle fonti quanto per la sistemazione storico-tipologica dei dati raccolti in sede erudita.²⁰ Dalla bibliografia chauceriana emerge la figura di un intellettuale-poeta proclive a recepire le sollecitazioni più disparate della poesia europea, contemporanea o già tradizionale, e la suggestione di un'Antichità già fervidamente cercata e subito, anche un po' ingenuamente, metabolizzata. Le coordinate biografiche del poeta inglese rendono ragione della sua conoscenza dell'opera dei nostri grandi trecentisti;²¹ per suo conto, l'opera si offre alla lettura come realizzazione sensibile ed eclettica di contenuti in buona parte reperibili altrove, manipolazione baldanzosa di 'materie' già correnti o in ogni caso facilmente rintracciabili, nonostante l'ambiguità, assai spesso deliberata, delle sue elencazioni di *auctours* retrostanti. Del resto, già in vita Chaucer aveva visto riconosciuta in qualche modo la posizione internazionale da lui raggiunta proprio in grazia delle virtù d'interprete di grandi esperienze letterarie europee nell'appellativo di *Grant translateur noble geffroy chaucier* conferitogli da Eustache Deschamps;²² e già gli eruditi del cinquecento (Leland, Bale) si preoccupavano di affiancare alle generalità del « padre della

20. Cfr., p.es., il saggio di C. S. LEWIS, « What C. really did to "Il Filostrato" », in *Essays and Studies* xvii (1932), rifuso poi nel iv cap. dello studio *The Allegory of Love*, Oxford 1936 (tr. it., Torino 1969). Sulla tesi generale della "medievalizzazione" di Boccaccio nel *Troilus* ritorneremo alla conclusione della presente sezione; cfr. pp. 33-34.

21. Oltre allo studio cit. di PRAZ e alle selettive indicazioni bibliografiche fornite alla n. 2, si può segnalare l'articolo di R. A. PRATT, « C. and the Visconti Libraries », in *ELH* vi (1939), che prende lo spunto da una vecchia nota di P. RAJNA (*art. cit.*, p. 249) che rinviava a due opere erudite sulle biblioteche viscontee, in particolare quella del Castello di Pavia.

22. La ballata di Deschamps si può leggere anche in CAROLINE F. E. SPURGEON, *Five Hundred Years of Chaucer Criticism and Allusion*, Cambridge 1926, vol. III, App. B (num. supplement), pp. 16-17.

poesia inglese » i dati anagrafici dei « padri » della poesia italiana, Dante e Petrarca. Il giuoco dei rimbalzi nelle citazioni, la ripetitività sistematica delle allusioni, dovevano più tardi generare la favola di un incontro padovano tra Petrarca e Chaucer, addirittura di una corrispondenza, di un'amicizia instaurata fra i due poeti (George Ogle, 1739),²³ che doveva ricomparire di tanto in tanto, anche in tempi criticamente assai guardinghi, come per puntellare una vicenda altrimenti incomprensibile, e di cui la *scholarship* moderna si è liberata solo a fatica.²⁴

La presenza dei nostri trecentisti nel *corpus* chauceriano pone alcuni problemi che la critica affronta con diverso grado di cautela e con diversa articolazione di prospettive e di fini. Il caso di Petrarca è senza dubbio il più singolare: non si tratta infatti di una presenza massiccia (come accade con Boccaccio) attestata per centinaia, migliaia di versi da citare in apparato come fonte o stretta allusione, di interi poemi calati di peso in paragonabili strutture narrative; e neppure (è il caso di Dante) di quella tenace, incessante frequentazione di un testo che sollecita verbalmente un Chaucer magari orientato in tutt'altra direzione dalla fonte primaria contestualmente attiva, una frequentazione sempre occasionale nei suoi risultati eppure funzionalmente essenziale per rintracciare, per esempio, un livello post-cosciente nella ricostruzione di una trama dell'*imagery*.²⁵ I riferimenti espliciti al nome di Petrarca — *Petrak* nella grafia chauceriana stranamente prossima a Ser Petracco più di quanto il figlio non tenesse a divulgare — sono soltanto due, entrambi ricorrenti nei *Canterbury Tales* (il prologo al « Clerk's Tale » e il « Monk's Tale »)²⁶ ed entrambi connessi con la mai citata figura letteraria di Boccac-

23. Cfr. SPURGEON, *op. cit.*, vol. I, pp. 384-85.

24. Notevole, già al principio del secolo, lo scetticismo di RAJNA, *art. cit.*, p. 246: la visita di Chaucer a Petrarca, ritenuta "non improbabile", è tuttavia solo "supposta"; tra le posizioni recisamente negative, cfr. PRAZ, *op. cit.*, pp. 75-80 e WILKINS, *op. cit.*, pp. 309-10.

25. È questa la conclusione che si può derivare dalle indicazioni critiche della prima parte del saggio di PRAZ sul rapporto di Chaucer coi nostri trecentisti: per analogia d'indagine e similarità di esito, cfr. un altro notissimo saggio, raccolto nello stesso volume, sull'influsso dantesco nella poesia di T. S. Eliot (pp. 337-64).

26. Il racconto del Chierico, un tempo datato come il racconto del Monaco al 1373-74, coltiva chiara il giuoco di Chaucer con l'India o il Cap...

cio.²⁷ L'assenza di ogni riferimento a quest'ultimo e la genericità delle allusioni al Petrarca 'latino' sedimentano l'impressione che il poeta inglese fosse sostanzialmente indifferente a nomi che riteneva meno significativi dei testi a cui erano sommariamente congiunti — una curiosa risposta al carattere così spesso fortunoso della trasmissione dei dati di paternità delle opere letterarie nel Medioevo. L'effetto di dissolvenza che accompagna nell'opera di Chaucer l'attività della fonte-Boccaccio potrebbe dunque dipendere anche dal fatto che, mancando ogni relazione personale o anche solo epistolare coi due poeti italiani, l'identità degli autori di un certo gruppo di opere provenienti dall'Italia e redatte in volgare o in latino non abbia costituito un problema da risolvere indifferibilmente: era il Testo, non l'accidente storico dell'autore, a costituire una poderosa macchina letteraria, e (si può aggiungere) di questa occorre servirsene indipendentemente dalla nomenclatura dei suoi congegni. È allora evidente che la maggior autorevolezza *latina* e la maggior fama europea dell'opera e della personalità di Petrarca agiscono ancor più per la copiosa documentazione indiretta da cui sono sostenute che per il tramite di una serie di opere realmente note e sufficientemente identificate.

all'epoca della composizione dei *Canterbury Tales* nel loro complesso (fine degli anni '80 o principio degli anni '90).

27. La questione può riassumersi nel modo che segue: se la storia di Griselda raggiunge Chaucer attraverso la redazione petrarchesca in latino (*De Obedientia ac fide uxoria mythologia*), ma, pare accertato, anche attraverso la versione francese e l'originale italiano, fonti parziali del racconto del Monaco sono il *De Casibus virorum illustrium* e il *De Claris mulieribus* (quest'ultimo per la storia di Zenobia), non il *De Viris illustribus*, cui obliquamente rinvia la citazione del nome di Petrarca. Si osservi peraltro come il Chierico di Oxford, presentando la storia di Griselda, ne attribuisca (pur con le contraddizioni rilevate da G. L. HENDRICKSON, « C. and Petrarch: Two Notes on the "Clerkes Tale" », in *MP* IV (1906), pp. 179-92: cfr. PRAZ, *op. cit.*, p. 78 e n. 2) il racconto (*tale*), non necessariamente l'invenzione, a un Petrarca alluso questa volta in maniera tutt'altro che generica:

I wol yow tell a tale which that I
Lerned at Padowe of a worthy clerk,
As preved by his wordes and his werk.
He is now deed and nayled in his cheste,
I prey to God so yeve his soule reste!
Fraunceys Petrak, the lauriat poete,
Highte this clerk, whos rhetorike sweete
Enlumyned al Ytaille of poetrie . . .

(*Canterbury Tales*, fr. IV, Gr. E. vv. 26-33).

Ed ecco allora che *My maister Petrak*²⁸ si presenta assai più come un equivalente antonomastico del lavoro culturale connesso con l'Italia che come un intellettuale dai connotati biografici e bibliografici storicamente definiti. Sua è dunque la personalità da nominare in relazione alla paternità dei due luoghi dei racconti di *Canterbury* di cui l'autore ritiene opportuno indicare la fonte italiana: ogni procedimento di attribuzione, ogni scrupolo di anagrafe letteraria, è bruscamente rinviato a futura filologia.²⁹

*

Tuttavia, non le ambigue allusioni dei *Canterbury Tales* ma le tre stanze di « settimana reale » che in parte traducono, in parte espandono *Canzoniere* CXXXII nel primo libro del *Troilus and Criseyde*, costituiscono il documento più singolare della relazione tra l'opera di Chaucer e l'opera di Petrarca. Se non risulta che i primi lettori del « Cantus » o « Canticus Troili » ne abbiano identificato la fonte, in età elisabettiana l'irregolarissimo sonettista Thomas Watson, presentando la quinta « passione » della sua *Hekatompathia, or Passionate Centurie of Love* (1582), anch'essa ispirata nei suoi tre sestetti [!] a « S'amor non è », sottolineava la distanza tra la propria resa del primo verso (« If 't bee not loue I feele . . . ») e la traduzione chauceriana (« If no love is . . . ») nominando sí Chaucer ma non riportando il passo né tanto meno indicandone la collocazione o almeno il titolo del poema in cui era incastonata: è dunque probabile che alla fine del secolo XVI un'allusione alla presenza di Petrarca nella maggiore

28. « The Monk's Tale », *Cant. Tales*, Fr. VII, Gr. B¹, v. 2325.

29. Sotto quest'aspetto è scarsamente rilevante l'illazione, più volte rimbalzata nella critica chauceriana ma mai seriamente vagliata, che Chaucer ritenesse Petrarca autore del *Filostrato*: cfr. PRAZ, *op. cit.*, pp. 73-74, e LILLIAN H. HORNSTEIN, « Petrarch's Laelius, Chaucer's Lollius? », in *PMLA* LXIII (1948), pp. 78-80; e già non è conclusiva l'attribuzione del *Filostrato* alla mano di Petrarca, che risale al siniscalco angioino Beauveau (o Beauvau), traduttore francese del poema, o la stessa presenza di un gran numero di MSS adespoti del *Filostrato* tra quelli descritti da V. PERNICONE nel suo studio « I manoscritti del "F." di G. B. », in *Studi di filologia italiana* V (1938), pp. 41-82 (cfr. pure RAJNA, *art. cit.*, p. 266), per dimostrare che esista al di là della Manica, nel secolo XIV, un problema di attribuzione del poema boccacciano a Petrarca. Analogamente dovrà respingersi l'identificazione della fonte dichiarata da Chaucer per il *Troilus and Criseyde*. « Lollius » con Petrarca (vedi anche, sotto, la n. 51).

opera compiuta di Chaucer non creasse problemi almeno alla sofisticata *coterie* italianata.³⁰ In parte diverso è l'atteggiamento della critica moderna, che ha espresso in sostanza due posizioni, distinte ma in qualche modo complementari: o ha confessato la propria incapacità di andar oltre la constatazione dell'evento — « . . . l'inserzione d'un sonetto petrarchesco in *Troilus* . . . è a tutt'oggi un mistero »³¹ —; o ha recepito l'operazione limitandosi a segnalare, senza porsi altri problemi, l'ulteriore indebitamento del poeta inglese verso una fonte italiana,³² e ne ha magari illustrato con buona perizia le circostanze esterne ma limitando a un minimo indispensabile inferenze e conclusioni.³³ Conviene riassumere queste ultime, che allo stato rimangono i soli dati certi di tutta la questione:

i) nessun indizio può ricavarsi, dalle citazioni dirette del nome di Petrarca nei *Canterbury Tales* o dalla traduzione di cxxxii nel *Troilus*, che Chaucer abbia incontrato il poeta italiano nel suo soggiorno del 1373; e l'analisi di varie circostanze porta a decretare fortemente improbabile che abbia conosciuto personalmente Boccaccio o — la precisazione è d'obbligo per i motivi chiariti nella prima sezione — Coluccio Salutati;

ii) dall'utilizzazione del solo sonetto cxxxii non si può inferire che Chaucer conoscesse o meno altre poesie di Petrarca;

iii) Chaucer può essersi imbattuto in un testo di « S'amor non è », isolato o mescolato, in un manoscritto di qualsiasi genere, con altro materiale, petrarchesco o meno, in qualsiasi occasione e in qualsiasi parte d'Europa, Inghilterra compresa;

iv) è escluso che la redazione del sonetto utilizzato da Chaucer possa risalire, come quella di Salutati, al testo 'pre-Chigi': si tratta invece di quella, definitiva, che si può leggere tanto nel Vaticano 3195 quanto, quasi identica, nel Chigi L.V. 176.

Sebbene, o forse proprio perché negative, queste conclusioni sono significative in quanto delimitano severamente il terreno dell'indagine sulle circostanze esterne del « Cantus Troili » e lasciano in piedi tutta una serie di problemi, a cominciare natural-

30. Vedi SPURGEON, *op. cit.*, vol. I, p. 123.

31. Cfr. PRAZ, *op. cit.*, p. 89; cfr. anche p. 254.

32. È il caso degli *editors*, ROOT (pp. 418-19) e ROBINSON (p. 815).

33. Per ciò che segue, cfr. WILKINS, « Cantus Troili », in *The Making of the « Canzoniere »*, *cit.*, pp. 305-10.

mente dalla scarsa congruenza così dei metri — sonetto e *rhyme royal* — come dei generi — breve forma lirica e forma narrativa inchiodata alla duplice tradizione, più arcaica, del *romance*, e più recente, del poemetto eroico-erotico. E anche quando la filologia ha dipanato circostanze esterne e questioni genetiche dell'intero *Troilus* e del « Cantus », dichiarando per quest'ultimo la relativa indifferenza della provenienza testuale (chigiana o vaticana) e del tipo di approccio al testo petrarchesco (raccolta di poesie più o meno simile al *Canzoniere* o, meno credibilmente, componimento isolato, perfino adespota), resta da esplorare tutta la zona delle possibili ragioni interne della scelta del sonetto cxxxii in ordine alla definizione del particolare contesto culturale e narrativo del *Troilus* che ne ha reso possibile l'utilizzazione. In questo senso non sarà sufficiente ricavare soltanto da Chaucer, da Petrarca e dalla fonte principale del suo poema, Boccaccio, gli elementi dell'indagine, ma occorrerà chiamare in causa almeno un altro poeta italiano, Cino da Pistoia, e poi ancora Guillaume de Machaut e il *Roman de la Rose*.

*

Sul carattere assai derivativo di molti luoghi del *Filostrato* insistono puntualmente i commenti. Nel poema giovanile di Boccaccio si rintracciano echi, e assai più che echi, della maggiore poesia italiana, dagli stilnovisti a Dante e al Petrarca delle prime rime. Senza voler riaprire l'annosa *querelle* sulla datazione del *Filostrato*³⁴ — l'assunto che ci riguarda è scarsamente affetto dallo spostamento in avanti o indietro, nell'arco di quattro-cinque anni complessivi, della composizione del poema boccacciano — si possono citare alcuni eminenti esempi di intervento delle fonti liriche italiane. Nella III parte (stanze 83-85) è attivo il suggerimento tematico di *Canzoniere* LXI (« Benedetto sia 'l giorno ») — non si oppone la canonica cronologia di Wilkins,³⁵ che l'assegna

34. La filologia più recente tende ad arretrare la data di composizione del *Filostrato* a c. 1335: cfr., p. es., la posizione di BRANCA (nell'intr. all'ed. cit.) e di P. G. RICCI, « Per la dedica e la datazione del "Filostrato" », in *Studi sul Boccaccio* I (1963), pp. 333-47 (ottima la *pars destruens*, rimane qualche perplessità sulla retrodatazione così netta alla metà degli anni '30, cfr. la questione di *Canzoniere* cxiii alla pag. seg.).

35. Vedi sopra, n. 5.

al periodo di formazione della poesia petrarchesca (1326-36/7), e le coincidenze verbali possono ben travalicare un fortuito incrociarsi del pur diffuso tema delle 'benedizioni'; nella v (st. 54-55, con ripresa alla st. 58) è ancor più evidente la traccia della *descriptio loci* di *Canzoniere* CXII (« Sennuccio, i' vo' ») con identica pressione anaforica sull'avverbio di luogo — la cronologia corre qualche rischio poiché il sonetto a Sennuccio è datato 1337-41 e solo con un certo sforzo è possibile recuperare un tranquillo ordine di precedenza tra *Canzoniere* CXII e *Filostrato*; e, appena più avanti, il caso più palese e inequivocabile di tutti, l'omaggio all'ultimo della generazione dei giganti, al Cino vecchio o forse appena morto, con la balda ripresa della canzone « La dolce vista e 'l bel guardo soave » (st. 62-65). La rilevanza topica delle aree del poema in cui ha luogo l'intervento petrarchesco e stilnovistico, al culmine rispettivamente dell'esperienza d'amore di Troilo e di uno sconsolato lamento d'amore, rende conto di almeno una caratteristica essenziale dell'operazione letteraria compiuta da Boccaccio: la fissazione paradigmatica di certi elementi situazionali già divulgati del linguaggio poetico toscano e l'attribuzione a essi del valore di luogo di un'esperienza assoluta. Vale a dire, certe componenti essenziali del codice espressivo dell'eroe innamorato — è appena il caso di ricordare che nei casi citati è Troilo che parla, in prima persona — sono già definite, messe a punto da una *inventio* riconosciuta insuperata.

È pensabile che la *contaminatio* di più autori e generi nel poema di Chaucer debba legittimarsi non con un generico rinvio alle consuetudini dei tempi e dell'autore (motivazione che ne invoca altre in un giuoco di specchi forse interminabile) ma con l'esemplarità specifica della fonte boccacciana, invero non seguita in tutti i luoghi sopra indicati, o in tutti i particolari,³⁶ ma intuita

36. Si osservi il comportamento di Chaucer nei luoghi del *Troilus* che corrispondono a quelli citati del *Filostrato*: nel l. III (che riprende un gran numero di ottave della parte III del poema boccacciano) manca l'utilizzazione tematica della 'benedizione' e, con essa, di *Canzoniere* LXI; nel l. V, ai vv. 561-81, la *descriptio loci* del parallelo luogo boccacciano, che già per suo conto rende una versione sfocata di *Canzoniere* CXII, dà luogo a un testo ancor più vago e irrelato alla poesia petrarchesca; e, qualche stanza più tardi, proprio in un momento di intensa attività della fonte boccacciana, il rifacimento della canzone di Cino è deliberatamente lasciato fuori del poema, sostituito da un secondo

e appresa nelle sue istanze fondamentali. Fonte primaria rimane, per tutto il *Troilus*, il *Filostrato*; ma altri interventi sono riconoscibili, e neppure tanto modesti: echi o passi interi del *Filocolo* e del *Teseida* e, per fermarci ai soli italiani, alcuni accenti danteschi incorporati nella maniera che sopra si accennava.³⁷ E se non si può dimostrare che Chaucer si sia reso conto di tutte le *contaminaciones* della sua fonte principale, è tuttavia credibile (considerando pure il lasso di tempo intercorso tra gli anni '30 del *Filostrato* e gli anni '80 del *Troilus*) che non gli siano sfuggite soprattutto le incursioni di Boccaccio nel *work in progress* petrarchesco. Sta di fatto che il medesimo tipo di incastonamento di una fonte lirica nel poema narrativo può osservarsi nelle due opere: in Chaucer come in Boccaccio è la 'prima persona' che cantando cita. Può interessare, a questo proposito, che, delle cinque glosse marginali che compaiono in quasi tutti i manoscritti del *Troilus*,³⁸ due segnalano i luoghi in cui sono attive fonti — il sonetto « S'amor non è » e il *Paradis d'amour* di Guillaume de Machaut — in certo modo troppo dissonanti dal contesto in quanto insieme non narrative e non occasionali. E se non è questo il luogo per notomizzare il ruolo di Guillaume de Machaut nel libro II del *Troilus*, sia lecito almeno identificarlo sommariamente con l'appellativo di 'dettatore d'amore'. Ma questo ruolo Guillaume non lo detiene da solo: se Antigone canta nel II libro la sua fedeltà al culto d'amore con gli accenti del *Paradis d'amour*, Troi-

« Cantus » o « Canticus Troili » (vv. 638-58: le tre stanze di *rhyme royal* sembrano una misura *standard* in casi del genere!) parzialmente imitato dal *Filostrato* e comunque inutilizzabile ai fini della presente discussione.

37. Vedi sopra, n. 25.

38. A parte gli ovvi *Incipit* ed *Explicit* dei vari libri in cui il poema è diviso, si tratta delle sole glosse esistenti: glosse scarse, semplici didascalie anche un po' casuali, che non consentono quindi di istituire alcun rapporto con le frequenti, elaborate glosse del *Filostrato*, che presentano e riassumono tutti gli episodi del poema. Può essere utile richiamare brevemente i punti del *Troilus* in cui compaiono le glosse: « Cantus » o « Canticus Troili » (l. I, vv. 400-20); « Cantus Antigone » (l. II, vv. 827-75), intessuto sul *Paradis d'amour* di Guillaume de Machaut (Antigone è una delle tre nipoti di Criseyde: personaggi inventati da Chaucer); un secondo « Cantus » o « Canticus Troili » (citato sopra, alla n. 36), di cui si ha traccia nella parte V del *Filostrato*, st. 62, 69); e le due drammatiche lettere scambiate fra gli amanti prima della catastrofe, la « Litera Troili » (l. V, vv. 1317-41) e la « Litera Criseydis » (vv. 1590-631), la prima genericamente correlata a *Filostrato*, parte VII, st. 52-75, la seconda consistente in realtà in un *patchwork* di altre situazioni 'epistolari' della fonte boccacciana (cfr. PRAZ, *op. cit.*, pp. 37-38).

lus aveva cantato nel I libro la sua conversione d'amore anche con le parole di Petrarca, il grande contemporaneo italiano del dettatore francese.

*

I vv. 1-434 del I libro del *Troilus* corrispondono per contenuto e situazione narrativa alle stanze 1-39 della I parte del *Filostrato*. In particolare, l'episodio dell'innamoramento di Troilus dopo la prima 'apparizione' di Criseyde al tempio (vv. 324 sgg.) si legge, nel poema boccacciano, alle stanze 32-39; e qui può osservarsi la prima seria divergenza di tecnica narrativa tra i due poemi: mentre Boccaccio affida al racconto e a qualche incursione del discorso indiretto libero (p. es., st. 34) la descrizione dell'innamoramento, Chaucer introduce il discorso diretto per ben tre volte, le prime due in maniera alquanto affrancata dalla fonte (vv. 330-50; 400-20), pur accogliendone in parte i suggerimenti, la terza (vv. 422-34) riproducendo più attentamente (ma con una modificazione sulla quale converrà ritornare) le stanze 38-39, le prime al discorso diretto, dopo un lungo intervallo, nella redazione boccacciana dell'episodio. Ancor più diverge nei due poemi la descrizione della passione d'amore dell'eroe, in termini di formalizzazione culturale. Non che manchino stilemi e prospettive cortesi nel poema di Boccaccio, ma non esiste un quadro di riferimento intellettuale unitario, e accade così che da un episodio come l'innamoramento di Troilo, potenzialmente emblematico, non possa trarsi alcuna indicazione di stampo medievalesco e appunto cortese, e per esempio il 'gabbo' delle stanze 21,5-24 sia redatto in accenti alquanto utilitaristici e gnomici, se non popolareggianti.³⁹ La chiave tematica dell'innamoramento di Troilus è invece, senza dubbio alcuno, quella (cortese) del 'servizio d'amore', come dimostra proprio il primo discorso diretto, l'equivalente del motteggio di cui sopra ma si-

39. 'Gabbare' è il termine chiave con cui Boccaccio definisce il motteggio di Troilo all'indirizzo di « quei ch'amavan » in due occasioni, prima e dopo l'incontro con Criseida: « Così adunque andandosi gabbando / or d'uno or d'altro Troilo... » (st. 26, 1-2); « Poi fu del nobil tempio dipartita / Criseida, Troilo al palagio tornossi / co' suoi compagni, ... / per me' celar l'amorosa ferita, / di quei ch'amavan gran pezza gabbossi... » (st. 32, 1-3, 5-6).

gnificativamente differito, rispetto alla fonte, a un momento più maturo (*immediatamente successivo* all'incontro con Criseyde) e ordito in modo del tutto diverso dalla fonte;⁴⁰ com'è ovvio, un'identica spinta alla formalizzazione si può osservare negli altri due discorsi diretti e puntualmente trasfigurerà lo stesso finale dell'episodio.⁴¹ Coi tre discorsi diretti Chaucer scandisce tre momenti successivi di un solo, compiuto processo: l'ironia di Troilus sul servizio d'amore, più che gettar luce sul temperamento del protagonista al fine di destare la meraviglia del lettore per la subitanea conversione — ufficio ricoperto dalle stanze boccacciane del 'gabbo' — stabilisce il modulo intellettuale per la comprensione di tutto l'episodio; segue (al discorso indiretto) la descrizione del rovello di un Troilus dipinto in preda, ancor più che alla passione per la donna, a un se stesso trasformato e stravolto, come mostra lo stupendo attacco

Thus gan he make a mirour of his mynde,
In which he saugh al holly hire [cioè: di Criseyde] figure ...
(vv. 365-66);⁴²

e si giunge così ai vv. 386-99, che aprono la strada al « Cantus » espandendo le affrettate *stage directions* della stanza 37 del *Filostrato*.

È a questo punto che si fa evidentissima la portata della divaricazione dei due metodi di narrazione e di costruzione del personaggio. Boccaccio, infatti, fa cantare un Troilo oramai innamorato. Il « Signor, omai / l'anima è tua che mia esser solea »

40. BOCCACCIO: « Quel dolente ha dato bando / alla sua libertà, sí gli gravava, / ed a colei l'ha messa tra le mani; / vedete ben se' suoi pensier son vani » (st. 21, 5-8); « O felice colui che del piacere / lor [cioè: delle donne] non è preso, e sassene astenere. » (st. 22, 7-8); « Io provai già per la mia gran follia / qual fosse questo maladetto foco, ... / Or ne son fuor, ... / e benché di veder mi giovi alttui, / io pur mi guardo dal corso ritroso, ... / e rido volentier degl'impacciati, / non so s'i' dica amanti o smemorati » (st. 23, 1-2; 24, 1, 5-8). CHAUCER: « Lord, so ye lyve al in lest, / Ye loveres! for the konnyngeste of yow, / That serveth most ententiflich and best, / Hym tit as often harm therof, as prow. / ... / In feith, your ordre is ruled in good wise! / In nouncerteyn ben alle youre observaunces, / But it a sely fewe pointes be ... » (vv. 330-33; 336-68).

41. Cf. *Filostrato*, st. 38-39; *Troilus*, vv. 421-34; vedi anche, sotto, n. 43.

42. ROOR, *ed. cit.*, p. 419, cita un (pallido) equivalente nel *Boece* (la traduzione del *De Consolatione philosophiae* cui Chaucer lavorò verso il 1380), l. v *metrum* 4 (glossa): ROBINSON, pp. 379-80.

(st. 38, 2-3) è il *commendo spiritum meum* non inatteso di una passione erogata per ben sei ottave; ma la statica poesia che precede la resa d'amore — il protagonista non interveniva in prima persona dalla conclusione delle stanze del 'gabbo' — nulla invero aggiunge al tenue tessuto psichico dell'eroe fin lì delineato. Ben diversa la strategia di Chaucer: il suo eroe coniuga alla prima persona tutti gli stadi del suo innamoramento, di cui è passaggio si direbbe obbligato un istante di sgomento, di derealizzazione dell'io in netto contrasto con l'acuta soggettività — il *mirour of his mynde* — di tutta l'esperienza sofferta: piega, questa, non prevista dalla fonte italiana, decisamente più superficiale;⁴³ ed è a questo punto, in un contesto psicologicamente teso e (come si è dimostrato più sopra) culturalmente formalizzato, che Chaucer prende atto dell'incapacità della sua fonte principale, qui sfocata e tematicamente malcerta, di determinare paradigmaticamente l'esito di una strategia dell'innamoramento di Troilus, che già per suo conto deve assai più ad altre sollecitazioni che a Boccaccio. Com'è appena ovvio, all'esemplarità della situazione occorre provvedere anche col deragliamenti provvisorio, se non con la caduta, della continuità narrativa. Certo, gli stati (senti)mentali dell'eroe sono descritti in successione; ma al livello alto-mimetico sono connessi tra loro piuttosto emotivamente-didascalicamente che temporalmente, appunto come stati (senti)mentali descritti per una loro assolutezza lirica (paradigmatica) e non per una loro relatività epica. I tre momenti dell'innamoramento (il rifiuto — lo sgomento — la resa) sono dunque fasi schematiche di un processo esemplare e impeccabile; e un momento saliente — lo sgomento — dell'esperienza d'amore dell'eroe, di cui non c'è traccia nel

43. Per una prova ulteriore dello scarto complessivo fra testo chauceriano e fonte boccacciana, e del salto di qualità che lo scarto comporta, cfr. la conclusione della resa d'amore nei due poemi: Boccaccio istituisce una trama canonica della *peroratio* ad Amore di Troiolo di maniera stilnovistica — Amore alberga negli occhi della donna; di là partono i dardi che feriscono l'anima dell'eroe, « la qual prostrata giace »; l'innamorato prega il dio che « da quei [cioè: da quegli occhi] . . . impetri la salute / dell'anima . . . » (st. 39); Chaucer, invece, liquida tematicamente gli occhi nei primi due vv. della stanza, e chiude:

... Wherefore, lord, if my service or I
May liken yow, so beth to me benigne;
For myn estat roial I here resigne
Into hire hond, and with ful humble chere
Bicome hir man, as to my lady dere (vv. 430-34).

Filostrato, è sopperito da un'altra voce italiana, dalla poesia di un *rerum vulgarium fragmentum* che per un attimo emana una sua luce come di supernova per sparire subito dopo dietro un Testo che, certo, ha contribuito a determinare, ma da cui dopo tutto è stato provocato *qua* fonte. Il che, operate le necessarie correzioni di prospettiva, somiglia forte al trattamento *tecnico* della canzone di Cino e dei due sonetti di Petrarca (soprattutto il LXI) nel *Filostrato*. Ecco palesata la natura letteraria del « Cantus Troili ». Come si ricorderà, già nel poema boccacciano è attestata la *contaminatio* dei generi oltre che degli autori; e, sia stato o meno cosciente Chaucer della seconda, non può essergli sfuggita la prima, le cui implicazioni risultano perfino potenziate in questo vero e proprio 'squarcio lirico' del poema narrativo: lirico, ma anche didascalico. (Insomma: per la declamazione di Troilus innamorato *exeunt* la *matere de Rome*, i fatti di Troia e di Troiolo, ed *enter*, con l'insinuato Petrarca, il *Roman de la Rose*). A questo punto dovrebbe essere palese anche la natura critica dell'indagine fin qui compiuta: la ricostruzione delle circostanze contestuali della versione inglese di un sonetto petrarchesco in un poema narrativo del trecento, offerta in questo *excursus* necessariamente sommario, rende conto funzionalmente, non geneticamente, del perché dell'evento e della scelta culturale retrostante.

★

Si può adesso parametrare la lettura della traduzione wyattiana di *Canzoniere* CXXXIV con un'analisi parziale della trasfusione chauceriana di CXXXII. Occorre però dissipare subito alcuni equivoci. Wilkins infatti, se nel suo saggio sul « Cantus » già sopra richiamato è assai convincente riguardo alle circostanze esterne e alla sistemazione storico-filologica del testo chauceriano e della sua fonte, lo è assai meno riguardo alle caratteristiche della versione e alla motivazione delle deviazioni dall'originale che innegabilmente vi compaiono: in particolare, Chaucer avrebbe « misunderstood his text in several respects », come dovrebbero dimostrare cinque luoghi della traduzione citati e rapidamente discussi.⁴⁴ Si può invece sostenere che non di *misunderstanding* per

44. *The Making of the « Canzoniere », cit.*, pp. 307-08.

lo piú si tratta, ma di adattamenti talora necessari, talora volontari, talora riconducibili all'uso strategicamente finalizzato del testo petrarchesco che si è cercato di delineare.

Cosí, anche ammesso che, per esempio, «*Se bona . . . e *Seria* . . .*» refer to the particular experience of Petrarch, not to the general nature of love», i vv. 402-03 del «Cantus» vanno contestualizzati sui due versi d'apertura, che per loro conto accentuano soltanto il carattere già argomentativo dell'attacco di «*S'amor non è*». Similmente, «*Che cosa et quale?*», ammesso che debba riferirsi a una «particular experience» [?] di Petrarca, genera il v. 401 non per fraintendimento ma per astrazione. Se ben si osserva, nel primo emistichio dei quattro versi d'apertura del «Cantus» Troilus insiste sempre su *love* («*it* ne è ovvia funzione pronominale) inteso come 'altro da sé', i cui effetti sull' 'io parlante', ignoti e fonte di sconcerto, sono enunciati nel secondo emistichio del primo e terzo verso e, piú copiosamente, nei tre versi che chiudono la prima stanza amplificando «*dolce . . . tormento*». Quanto al tono argomentativo, giudiziale, esso domina anche nelle due stanze che seguono e sempre in accentuazione, quando piú quando men lieve, dell'originale.

È giusta, invece, l'osservazione che «*If harm agree me* non traduce affatto «*S'a mal mio grado*, e con buona ragione Wilkins critica come non necessaria la congettura⁴⁵ di una lezione **Se il mal m'aggrada* del possibile MS a disposizione di Chaucer: poiché la sua recensione di tutte le prime versioni di CXXXII, compiuta in altra occasione,⁴⁶ non offre indizio alcuno di una simile variante, è fortemente probabile che il testo italiano, verosimilmente non divergente in altri particolari da quello trádito come definitivo, non sia stato inteso.⁴⁷ Analogamente, «*How may of the in me swich quantite* non può decretarsi equivalente a «*come puoi tanto in me*; neppure in questo caso, però, si può parlare di fraintendimento, poiché lo spirito dell'originale non risulta travisato quanto la sua lettera.

Per il resto, si osservi con quale facilità le tre stanze di *rhyme royal* riproducano la tripartizione del sonetto. Non si tratta di un

fattore di scarso rilievo: nella misura in cui il testo di partenza invoca una suddivisione in movimenti, questa è puntualmente riprodotta, con gli stacchi e le riprese al giusto posto. Ovviamente, la non commensurabilità della «settimana reale» con la quartina, e la diversa articolazione dello schema di rime nel metro narrativo, provoca (soprattutto nella prima stanza, un po' meno nella seconda) l'affiorare di zeppe e una certa diluizione della materia argomentativa piuttosto serrata nelle prime due parti del sonetto.⁴⁸ Nella terza stanza la diversa densità della base di misurazione ha un suo corrispettivo nell'accertata difformità di comportamento del poeta traduttore soprattutto per quanto attiene alla fedeltà di resa dell'impianto retorico originale. La similitudine centrale del sestetto — la *frate barca* dei vv. 10-12 — esce clamorosamente depotenziata dall'elaborazione dei vv. 416-18. Ma è la struttura del sestetto petrarchesco a lasciare francamente perplessi: la figura vi dimora sostanzialmente isolata, come in sospensione, e col transito al v. 13 (nei confronti del quale, fiacco e banalmente enunciativo, Chaucer si comporta esattamente come Wyatt farà con l'ultimo verso del CXXXIV: lo salta) e col digradare delle figure (fenomeno anche questo osservato nel sonetto tradotto da Wyatt), si crea una *ebb tide* ordinata all'unico fine (e questo a differenza di quanto accade nel CXXXIV: ma è differente anche lo schema metrico del sestetto, qui piú intrecciato) di preparare l'ultima figura di antitesi. Quest'ultima, poi, appare scopertamente ricercata e in fondo sprecata e pretestuosa — nonostante il collegamento verbale «*ardo* → «*ardendo* — data la scarsa connessione semantica tra la situazione 'climatica' dell'ultimo verso e le figure e i referenti del resto del sonetto (a parte i «*contrari venti*, che però non suggeriscono [CALDO] vs. [FREDDO] ma [DIREZIONE a] vs. [DIREZIONE b]); lo stesso si dica per la serie «*saver* → «*error* → «*non so*, che risulta perfino sottoutilizzata, nonostante il martellamento delle interrogative nelle quartine, sommersa com'è dall'ultima immagine a effetto.

Con lo smorzamento del tono della figura centrale — la *frate*

48. Se nella prima stanza gli ultimi tre versi e mezzo sono l'amplificazione di mezzo v. 4, nella seconda la misura è trovata piú facilmente e (come nell'originale) l'accento emotivo si sposta dalla prima alla seconda metà dell'unità metrica (i vv. 411-13, corrispondenti alla seconda coppia della seconda quartina).

45. Avanzata da Root, *ed. cit.*, p. 419.

46. WILKINS, *op. cit.*, pp. 260-64.

47. *Id.*, p. 306.

barca è nel « Cantus » semplicemente ¹¹¹ *a boot*, e il resto va di conseguenza —, la soppressione della serie (sottoutilizzata) *sa-ver* → *error* → *non so*, e col diverso andamento delle rime nella « settima reale » (ABABBCC) e in questo sestetto (CDE DCE), Chaucer si è ricavato lo spazio per un'ultima figura composita, piú congrua della finale antitesi petrarchesca (che pur in qualche modo contiene) perché semanticamente meglio connessa con la descrizione dell'alterato stato mentale e volitivo del protagonista innamorato in cui consiste la sostanza cosí del « Cantus » come del sonetto sotteso: l'« amoroso stato » è una ¹¹⁰ *wondre maladie*, definizione che attenua e rende meglio credibile al primo grado della comunicazione la ¹¹¹ *quike deth* conferendole la qualità, oltre che di ovvio ossimoro, di scoperta iperbole, a differenza del suo esatto parallelo italiano *viva morte*, solo ossimorica; infine, l'uso 'clinico' di ¹²⁰ *hete . . . cold* conduce a *dye* (precorso non solo da ¹¹⁰ *maladie* ma da ¹¹¹ *deth* e da ^{100:111} *harm*, con piú tenui e generici antecedenti all'interno e all'ultimo verso della prima stanza) meglio di quanto, come si è visto, non operi nel sonetto la situazione 'climatica' dell'ultimo verso. E il prezzo pagato per la costruzione dell'ultimo *couplet* e per sostenere la chiusura dell'intero « Cantus », l'attenuazione parziale di alcune immagini e figure, non risulta alla fine neppure troppo alto.

*

Cosí Chaucer mostrava di aver compreso e perfino (sul terreno specifico della traduzione di CXXXII) saputo perfezionare certe lezioni di struttura e di ritmo già presenti o latenti nel testo petrarchesco. Non è facile accogliere la tesi di Praz, che (evidentemente altrove che non nel *Troilus*, dove in ogni caso non avrebbe potuto) Chaucer non abbia imitato (in altri termini, inventato per la poesia inglese) la forma-sonetto perché questa « gli giunse in un esempio isolato ». ⁴⁹ È pur vero, come lo stesso Praz ricorda piú avanti, che procedimenti retorici simili a quelli di « S'amor non è » Chaucer poteva incontrarli a ogni passo nel suo amatissimo *Roman de la Rose*, e che quindi lo schema retorico poteva essergli familiare per altra via; ma occorre domandarsi se

⁴⁹ Vedi Machiavelli in *Inghilterra, cit.*, p. 254.

un solo esemplare di una forma lirica sconosciuta avrebbe potuto generare un'interpretazione cosí attenta e una modulazione cosí rispettosa dei suoi ritmi interni, della sua periodizzazione. Ché se per avventura fosse bastato un incontro solo fortuito, l'esemplarità del testo di partenza potrebbe configurarsi in termini ancor piú netti di quel che non abbiano proposto le pur inevitabili argomentazioni di carattere tecnico e culturale fin qui svolte. Nel caso in esame, questo solo testo petrarchesco sarebbe stato sufficiente: 1) a determinare un interesse esclusivo per il suo contenuto in una situazione altamente paradigmatica come quella del contesto narrativo in cui è stato impiegato, ben al di là della traccia fornita dalla fonte primaria, il *Filostrato*; 2) a risolvere tematicamente un momento centrale dell'esperienza d'amore dell'eroe — lo sgoimento — pianificata lungo linee culturali stabilite dalla tradizione cortese; e 3) a modulare con le sue partizioni interne — ben evidenti agli occhi di un cinquecentista ma improbabilmente accertabili nelle condizioni di totale ignoranza della forma metrica che si suppongono in Chaucer — le partizioni stanzaiche in cui effettivamente la versione si organizza. Non è possibile, in definitiva, dimostrare che CXXXII sia stato il solo sonetto noto a Chaucer; allo stesso modo non è possibile dimostrare il contrario; ma rimane in piedi, con formula dubitativa, la modesta illazione (sostenuta da *argumenta a contrariis*, si deve ammettere) di una frequentazione chauceriana della forma-sonetto negli originali italiani piú ampia di quella documentabile. La domanda sottesa, e ovviamente improponibile dal punto di vista critico, è *perché* non esistano sonetti a firma di Chaucer: e qui non vale neppure la pena di replicare sulla diffusione, nel secolo XIV, della forma-sonetto fuori d'Italia.

Non dovrebbero, in ogni caso, sussistere dubbi sul ruolo di Petrarca nel *Troilus*: il poeta che nel cinquecento doveva ispirare tanta parte della lirica europea e contribuire all'edificazione di un linguaggio e di una coscienza artistica omogenea e 'contemporanea', in questo poema trecentesco è parte non accessoria di un riallineamento prospettico operato sulla fonte principale, di quel processo che è stato definito di « medievalizzazione » del *Filostrato*. ⁵⁰ Non è questo il luogo per dibattere se ciò comporti

⁵⁰ Cfr. C. S. LEWIS, *The Allegory of Love*, tr. it. cit., p. 172.

l'arretramento o l'avanzamento di Chaucer rispetto a Boccaccio, e neppure di convalidare l'interpretazione che del *Troilus* dà C. S. Lewis, tanto meno le controverse tesi generali di quel critico sull'allegoria nella letteratura medievale e rinascimentale; ma innegabilmente l'argomento specifico addotto — il filo rosa del *Roman* da lui rintracciato in tutto il poema chauceriano — concorre con l'analisi posizionale di *Canzoniere* cxxxii nel poema e del ruolo del poeta italiano. Che è un ruolo di formalizzazione di un momento codificato della poesia d'amore medievale (e della sua stessa poesia): l'elencazione delle « contrarietà dell'amoroso stato ». Dunque, nel « Cantus Troili » Petrarca non fa la parte dell'operatore culturale 'latino', dell'*auctour* che compare, nel modo particolarissimo che si è visto, nei *Canterbury Tales*⁵¹: è invece il coagulatore occulto di un Testo emblematico, assoluto.

Se l'analisi della traslazione / espansione di *Canzoniere* cxxxii consente il tirare una conclusione, è ben possibile che Chaucer, nell'apprestare un tropo complesso alla *leisure class* inglese del suo tempo, imbattutosi in un Petrarca 'altro' ne abbia fatto, sia pure per un momento e in un senso limitatissimo, il *suo* « Petrarca » sfiorando in qualche maniera, primo in Europa, il petrarchismo. Resta la considerazione che, nell'arco della sua maggiore attività letteraria, in una fase che si riconosce concordemente decisiva per la sua crescita di poeta, in una circostanza occasionale, limitata, infeconda perfino — alla luce del corso preso dalla tradizione letteraria nel secolo successivo — Chaucer ha innestato la poesia del *Canzoniere* nella sua poesia e nella letteratura inglese.

51. È per questo, in definitiva, che non può identificarsi in Petrarca il *myth auctour called Lollius*, pur nominato nei paraggi immediati del « Cantus » (v. 394) ma forse troppo esplicitamente nominato per potervi fondare una sagace identificazione, e oltre tutto connesso con una fonte per nulla narrativa, che incide sulla storia di *Troilus* solo per modificarne la prospettiva culturale rispetto alla fonte principale, Boccaccio. Sulla *querelle* relativa a "Lollius", assai vivace soprattutto tra la fine del secolo scorso e i primi decenni del nostro, cfr., oltre al già cit. articolo della HORNSTEIN, lo studio magistrale e definitivo, nonostante successivi contributi di altri, di G. L. KITTEDGE, « C.'s Lollius », in *Harvard Studies in Classical Philology* xxviii (1917), pp. 47-133.

IV

La contiguità, tante volte cercata e istituita tra le esperienze petrarchesche di Wyatt e di Chaucer, ha trovato un preciso punto di raccordo nell'analisi dei metodi seguiti dai due poeti per anglicizzare un Testo riconosciuto, su diverse motivazioni, esemplare, assoluto; un testo che è lecito modificare solo per sviluppare implicazioni o elevare valenze in esso latenti o deviate o soffocate, e che si può rendere dunque ancora più congruo *iuxta propria principia* in termini di uso delle figure retoriche, di immagini, di simmetrie verbali e via elencando: interventi che perciò non intaccano, ma per contro esaltano, la lezione stilistica impartita dall'originale. In questo senso è stato funzionale per tutte le fasi della ricognizione l'accoglimento dell'ipotesi di un petrarchismo *potenziale* dei sonetti discussi. Se, per fermarci alle circostanze esterne della fortuna inglese di Petrarca, la scelta non poteva cadere più opportuna essendo cxxxii il *primo* sonetto petrarchesco tradotto in versi inglesi di cui si abbia notizia, e cxxxiv *uno* dei sonetti direttamente tradotti dal « *primo* petrarchista inglese », la verifica effettuata sulla tecnica di traduzione dei rispettivi testi originali ha rivelato nei due poeti, per più di una coincidenza, una similarità di approccio che non può spiegarsi geneticamente con la trasmissione di un modulo di riduzione o interpretazione, ma solo funzionalmente, come non dissimile risposta tecnica alle sollecitazioni e agli spunti dei due sonetti gemelli. La qualità delle figure, e la strategia organizzativa dell'enunciato, possono in parte spiegare perché proprio essi abbiano conosciuto abbastanza presto (attraverso il latino di Salutati) il passaggio ad altro sistema linguistico; la loro diffusione, dimostrata da Wilkins nelle sue indagini sui primi manoscritti delle poesie petrarchesche, e la traduzione di Chaucer inducono a ritenere che già nel trecento la loro fortuna consistesse nella loro capacità di passare per modelli di composizione poetica, di resa di un *locus* — le « contrarietà dell'amoroso stato » — tramite le figure di antitesi evidentemente divenute moneta di corso legale e in grado di catturare l'interesse di letterati della statura di un Coluccio Salutati — o di un Chaucer. Quanto alla successiva fortuna petrarchista di testi così apparentati ed emblematici, meritata o immeritata che sia, è ovvio che essa non si esaurisce nell'in-

ventario delle traduzioni qui discusse, o di altre cui quei testi siano stati assoggettati, ma straripa e di fatto finisce per consistere, o quasi, in un altro inventario assai piú vasto, l'inventario generale delle figure e dell'*imagery* del petrarchismo europeo.

MARIO MELCHIONDA

PRIME TRADUZIONI DAL CANZONIERE
NEL CINQUECENTO FRANCESE

Il rapporto tra il Petrarca e il mondo francese — è appena il caso di ricordarlo — è di natura privilegiata, e tale da non poter essere proficuamente ragguagliato a situazioni analoghe che sussistono in ordine alla fortuna del poeta in direzione di altre zone culturali, verso le quali pure si è irradiata la sua influenza. Se la Catalogna, ad esempio, darà, alle soglie del Cinquecento, un poeta come il Cariteo, nel quale l'ammirazione per i modelli petrarcheschi si spinge al punto di suggerirgli atteggiamenti quasi paradossali di mimetismo culturale e poetico;¹ se, per quanto attiene al mondo inglese, il Chaucer, e cioè lo scrittore che per primo ha fatto conoscere il Petrarca fuori d'Italia, in pieno Trecento, mediante il suo adattamento di Griselda, inserito nei racconti di Canterbury (che lo scrittore inglese trae non dal *Decamerone* ma dal rimaneggiamento latino datone dal Petrarca verso la fine della sua vita) può vantarsi di aver conosciuto personalmente il Petrarca, da lui incontrato a Padova verso il 1378,² né la Spagna né l'Inghilterra, né, a piú forte ragione, la Germania, fanno registrare un fenomeno paragonabile al petrarchismo francese, quel complesso movimento, cioè, che, con il nome di Pléiade, domina la vita culturale di Francia a partire dalla metà del Cinquecento e che tanti e cosí fecondi spunti di rinnovamento ha introdotto nel mondo letterario di quel paese. Rapporto privilegiato dunque, non tanto e non soltanto per circostanze estrinseche, sulle quali

1. Benedetto Gareth, detto il Cariteo («alunno delle Grazie»): cfr. su di lui D. De Robertis in *Storia della Letteratura Italiana* (Milano, Garzanti) III, 706-713, e G. Getto, *La poesia del Cariteo*, «Giornale St. Lett. Ital.» CXXIII (1946), pp. 55-68. Le sue *Rime* sono state pubblicate da E. PERCOPO (Napoli 1892).

2. Cfr. E. LEGOUIS, *Chaucer* (Parigi 1910), 10 e 106-113; H.G. HAUVETTE, *Les poésies lyriques de Pétrarque* (Parigi 1931), pp. 180-181. L'accenno del Chaucer al Petrarca si legge nel Prologo del racconto del «Clerk»: cfr. *Troilus and Cressida and The Canterbury Tales* (Chicago 1952), p. 295.

solitamente si insiste — non del tutto a torto, ovviamente — come il prolungato soggiorno del poeta in terra di Francia e persino la nazionalità della ispiratrice della sua poesia d'amore, ma che non sembra indebito imputare piuttosto ad una vera e propria consentaneità delle due culture, l'italiana e la francese, sul terreno di quel platonismo amoroso, quanto meno, che, così efficacemente divinato dal Petrarca, troverà in terra di Francia prolungamento e sviluppi rigogliosi, e tali da caratterizzarne in maniera inconfondibile la poesia ma forse tutta la cultura cinquecentesca.

Rapporto privilegiato, va subito precisato, non significa rapporto semplice: si potrebbe anzi parlare di un lungo contenzioso, a proposito di questo capitolo dei rapporti culturali franco-italiani, di una complessa dialettica di attrazione-repulsione, che si incentra, nel Cinquecento, se non proprio sul Petrarca, sul petrarchismo e che darà luogo a manifestazioni clamorose di « rifiuto » proprio nel secolo che vede l'affermazione trionfale dell'influenza del poeta italiano;³ ma che ha origini molto più antiche, poiché le sue prime manifestazioni risalgono agli anni che seguono immediatamente la morte del Petrarca e ai primi decenni del Quattrocento. Che il poeta stesso abbia contribuito a darle avvio non occorre ricordare: certi suoi giudizi pungenti sulla « levitas gallica », un atteggiamento in genere sdegnoso nei confronti di questi Galli (« tamen sunt barbari »), che si traduce da un lato nel rifiuto di imparare il francese (« linguam gallicam nec scio nec facile possum scire ») e dall'altro nella orgogliosa riaffermazione della superiorità della cultura italiana (« extra Italiam poetae et oratores non quaerantur ») sono all'origine della risposta polemica che, nel primo decennio del Quattrocento, Nicolas de Clamanges formulerà nei suoi confronti, a nome di

3. Petrarchismo e anti-petrarchismo procedono, per così dire, di pari passo nella cultura francese cinquecentesca e costituiscono a loro volta un aspetto di una polemica più generale, pro e contro la cultura italiana, che si trascina per tutto il secolo. In mancanza di studi specifici (le vecchie opere di J. TEXTE, *Influence de l'Italie sur les lettres françaises depuis le XVI^e siècle*, Parigi 1898 e C. DEL BALZO, *L'Italia nella letteratura francese*, Torino 1905-1907, 2 vol., possono essere ancora utili), segnaliamo il contributo di R. J. CLEMENTS, *Anti-petrarchism of the Pléiade*, « *Modern Philology* » xxxix (1941-42), pp. 15-21. Per quanto concerne l'Italia, ove si verifica una situazione analoga, ricordiamo lo studio di A. GRAF, *Petrarchismo e anti-petrarchismo nel Cinquecento* (Roma 1886; estratto da « *Nuova Antologia* », s. 3a, 1).

tutto un gruppo di umanisti parigini tra i quali spicca Jean de Montreuil, e che costituisce come l'antefatto di quel anti-petrarchismo che, curiosamente, in Francia come in Italia, accompagna e si intreccia con la stagione d'oro della voga del Petrarca.⁴

La prima traccia di una fortuna del Petrarca in Francia si ha comunque già alla fine del Trecento, nell'opera di Philippe de Mézières (morto nel 1405) che lo definisce, nel suo *Songe du Vieil Pelerin* del 1389, « solempnel docteur et souverain poète ».⁵ Uomo d'azione, profondamente interessato ai problemi della politica, Philippe de Mézières coglie, del Petrarca, l'aspetto che più gli è consentaneo, l'umanista eruditissimo che trae dalla sua cultura occasione di insegnamento per tutti gli uomini del suo tempo; e in questa direzione si muoveranno anche altri nei primi decenni che seguono la scomparsa del poeta. Già nel 1378, ad esempio, un oscuro canonico della Sainte Chapelle di Parigi, Jean Daudin, intraprende, per incarico del re Carlo V (il re bibliofilo, fondatore di quella biblioteca che dopo numerose vicissitudini doveva dare origine alla attuale Biblioteca Nazionale), una traduzione del *De remediis* (*Remèdes de l'une et de l'autre fortune*: il codice è stato conservato), rimasta manoscritta per circa un secolo, ma pubblicata poi, alla fine del Quattrocento, sotto il nome di Nicole Oresme.⁶ Né sorprende il fatto che sia stato il Petrarca latino il primo a trovare udienza in Francia; vi sarebbe da sorprendersi, se mai, se le cose fossero andate altrimenti. Il valore pienamente umanistico, in senso rinascimentale e moderno, del messaggio poetico petrarchesco non è immediatamente e completamente recepibile dai contemporanei, e uno dei suoi grandi meriti, oltre al segreto della sua fortuna straordinaria, sta per l'appunto nel fatto che esso andava incontro alle aspettative che confusamente germinavano nelle venienti generazioni, onde la sua portata si sarebbe chiarita veramente solo nell'arco di molti anni.

4. I rapporti sottilmente polemici tra l'umanesimo francese e italiano del Quattrocento hanno formato oggetto di studi recenti: citiamo per tutti i lavori di F. SIMONE (*La coscienza della rinascita negli umanisti francesi del Quattrocento*, Roma 1949; *Il Rinascimento francese, studi e ricerche*, Torino 1961; ecc.).

5. Cit. da A. FARINELLI, *Dante e la Francia* (Milano 1908, 2 vol.), I, p. 148 e bibl. *ivi*.

6. Cfr. L. DELISLE, *Notices et extraits des manuscrits* [...], xxxiv (1891), pp. 273 ss. (*Anciennes traductions françaises du traité latin de Pétrarque « De remediis utriusque fortunae »*).

Per lo stesso motivo, saranno i *Trionfi* e non le *Rime* a giungere per primi, in terra di Francia, a quell'ideale appuntamento con la posterità che attende i capolavori: nel suo romanzo allegorico *Vie du coeur d'amour épris* del 1457, René d'Anjou, il principe poeta che rivaleggia in questi anni con il cugino Charles d'Orleans e che sul suo esempio ha riunito ad Angers una corte di letterati e di poeti che richiama quella di Blois,⁷ non solo consacra al Petrarca un epitaffio con il quale egli « trionfa » della morte, ma riprende, lungo tutto il suo libro (in cui la poesia e la prosa si alterano) questo motivo, tipicamente petrarchesco, della fama che trionfa della morte, del tempo che trionfa della fama, così come la morte aveva trionfato dell'amore. Nasce in tal modo una piccola galleria di scrittori francesi e italiani (vi ha posto anche il Boccaccio), ed appare una prima menzione di Laura. Sono gli elementi ancora medievali quanto alla forma, al linguaggio, alla simbologia presenti nei *Trionfi* che spiegano perché l'opera sia recepita prioritariamente rispetto alle *Rime*; ma si deve anche essere attenti alla sostanziale evoluzione che ha ormai conosciuto il Petrarca nella valutazione dei suoi ammiratori d'oltralpe. Per il principe poeta angioino della metà del Quattrocento, il Petrarca non è più il « solempnel docteur » di Philippe de Mézières, ma bensì il « florentin Pétrarque, poète renommé, servant d'amour qui . . . pour madame Laurya [sic] gente et blonde a faict maints dicts genilz ».⁸

Per tutto il Quattrocento, il Petrarca conosciuto dai francesi sarà in tal modo l'autore dei *Trionfi*, anche se continua parallela la fortuna del Petrarca latino.⁹ Vi è su questo punto coincidenza tra il gusto italiano e quello d'oltralpe: quando, nel 1494,

7. Cfr. A. LECOY DE LA MARCHE, *Le Roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires* (Parigi 1878, 2 vol.), M. L. DES GARETS, *Un artisan de la Renaissance fr. au XVe siècle. Le Roi René - 1419-1480* (Parigi 1946) e C. MURCIAUX, *René d'Anjou, peintre, poète et mystique* (« Table Ronde », 1961).

8. Cfr. H. HAUVETTE, *op. cit.*, p. 140 n. 2.

9. Cfr. E. ORNATO, *La prima fortuna del Petrarca in Francia* (« Studi Francesi », (1961), pp. 201-217 e 401-414) che analizza in particolare l'influenza del Petrarca sulla formazione di Jean de Montreuil. Per uno sguardo d'insieme, non molto approfondito ma assai utile, ricordiamo anche le pagine di C. PELLEGRI, *Il Petrarca nella cultura francese* (« Rassegna di Letterature Moderne » I [1946], pp. 75-84).

Carlo VIII passerà da Firenze, durante una delle tappe del suo « voyage de Naples », la municipalità gli farà solenne omaggio di un codice riccamente miniato, che era già appartenuto a Lorenzo il Magnifico. Si tratta di un manoscritto dei *Trionfi*, sontuosamente ricoperto di raso rosso, e che ancor oggi è conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi.¹⁰ In questo ordine di considerazioni si spiega che la prima traduzione dell'opera poetica del Petrarca realizzata in Francia concerna per l'appunto i *Trionfi* e non le rime, e che essa veda la luce all'inizio del secolo, nel 1514, alla vigilia di Melegnano. Il traduttore, George de la Forge, non ha lasciato grande traccia di sé, ma non così i suoi *Triumphes*, che hanno diritto a sei edizioni nel giro di quarant'anni (cinque a Parigi e una a Lione), via via arricchendosi di illustrazioni e di commenti (tra cui quello famoso, di Bernardo Illicino, esso pure tradotto all'inizio del secolo).¹¹

È necessario che il Rinascimento « esploda » in Francia con la violenza e l'aggressività della giovinezza (si pensi all'intonazione generale e più ancora a certe prese di posizione, a certi giudizi contenuti nella *Défense* di Du Bellay) perché il Petrarca delle *Rime* si affacci alla ribalta della notorietà. Le prime traduzioni si avranno verso la metà del secolo, come vedremo, ma tutta la prima metà del Cinquecento, che vede il progressivo sviluppo dell'umanesimo e perciò il riflesso dell'italianismo, assiste ad una sorta di silenziosa impregnazione di petrarchismo da parte del mondo letterario francese. La mancanza di traduzioni non costituisce un vero ostacolo alla diffusione di questa conoscenza intima e amorosa dell'opera poetica petrarchesca, in quanto l'italiano gode in quegli anni di un prestigioso grandissi-

10. f.f. 588. Cfr. L. DELISLE, *Notes sur un ms. des poésies de Pétrarque rapporté d'Italie en 1494 par Charles VIII*, in « Bibliothèque Ecole des Chartres » LXI (1890), p. 450.

11. Le edizioni dei *Triumphes* da me sconosciute sono: Parigi 1514, 1519, 1520, 1539, 1554 (le ultime due illustrate); Lione 1531 (illustrata: cfr. BAUDRIER, *Bibliographie Lyonnaise*, v, pp. 373-374). Sulla fortuna dei *Trionfi* in Francia non conosco studi italiani posteriori a quello di G. BERTONI, *I « Trionfi » del Petrarca in Francia*, in *Poesie, leggende, costumanze del Medio Evo* (Modena 1917), pp. 271-289; ancora utili sono pure le note di F. FLAMINI (*Studi di letteratura italiana e straniera*, Livorno 1895, p. 450 e pass.). Per gli studi francesi recenti, cfr. GOLENISCHEFF-KOUTOUSOFF, *La première traduction des « Triumphes » de Pétrarque en France*, in *Mélanges Hauvette* (Parigi 1934).

mo e tutti lo conoscono o almeno se ne dicono profondi conoscitori.¹²

Andrà ricordato che questa ascesa della notorietà del Petrarca è fenomeno che ha connotazioni europee e in ogni caso franco-italiane. Non solo in Francia, cioè, il Petrarca si affaccia così perentoriamente alla ribalta nel corso del Cinquecento, ma anche e soprattutto in Italia. Se dobbiamo prestare credito alle cifre fornite dalla collezione di edizioni petrarchesche riunite da Willard Fiske (e che costituisce uno dei vanti della biblioteca dell'Università di Cornell, nello stato di New York), mentre le edizioni quattrocentesche del Petrarca (partire dalla prima, realizzata nel 1470) sono una trentina, le edizioni cinquecentesche raggiungono la cifra di 140, di cui ben 64 realizzate nell'arco di 25 anni, tra il 1537 e il 1565.¹³ Se si pensa che durante tutto il XIX sec. si avranno complessivamente 204 edizioni del Petrarca (contro le 140 del XVI sec.) si ha l'indicazione concreta dell'enorme fortuna del poeta nel Cinquecento. Non vi è infatti possibilità di ragguaglio tra le 140 edizioni del '500, che vanno ad un pubblico ristretto e di veri amatori, e le 200 edizioni dell'Ottocento, che sono il prodotto di una editoria industrializzata e si rivolgono ad un mercato dilatato al mondo dell'erudizione e della scuola. La promozione del Petrarca nel Cinquecento è dunque fenomeno solo parzialmente legato all'invenzione della stampa e allo sviluppo dell'editoria: esso sottolinea con la perentorietà che posseggono le affermazioni confortate dalle statistiche una circostanza di cui abbiamo la riprova per molte altre vie, e cioè che solo il Cinquecento è stata la vera, grande stagione del petrarchismo.

Toccherà agli uomini della Pléiade di realizzare quella incorporazione dell'insegnamento che è possibile trarre dall'esperienza poetica petrarchesca nel mondo letterario francese. I modi

12. Un quadro particolarmente convincente della profonda interpretazione della cultura francese e italiana del Cinquecento emerge dai lavori di E. PICOT (cfr. in particolare *Les Français italianisants au XVIe s.*, Parigi 1906-1907, 2 vol., e *Des Français qui ont écrit en italien au XVIe s.*, «Revue des Bibliothèques», 1898-1901).

13. Queste indicazioni si ricavano dal catalogo di M. FOWLER (*Catalogue of the Petrarch Collection* [...], Oxford 1916), largamente utilizzato dall'HAUVETTE, *op. cit.*, *pass.*

e le strade a tal fine seguite non possono essere investigati qui¹⁴ per ovvie ragioni: ci si limiterà a ricordare che uno dei risultati dell'operazione sarà l'acclimatazione (e tutti sanno quali frutti rigogliosi ne siano poi venuti) del sonetto in terra di Francia. Imitazione del Petrarca e adozione di questo nuovo metro vanno infatti di pari passo,¹⁵ e sarà solo quando, grazie all'opera degli uomini della Pléiade, il sonetto farà il suo ingresso trionfale nella poesia francese cinquecentesca (*l'Olive* di J. Du Bellay, il primo canzoniere francese, è del 1549-50; i sonetti scritti da Ronsard a partire dal 1552 sono centinaia; Tyard, Baif, Belleau, Jodelle, Peletier, Magny e tutti gli altri seguiranno senza soluzione di continuità) che l'imitazione del Petrarca e dei petrarchisti prenderà quel carattere che dà risonanze inconfondibili all'opera dei poeti del gruppo di Ronsard.

Può essere interessante ricordare che non vi è elogio esplicito del Petrarca nella *Défense* (1549) di Du Bellay: non un elogio diretto del tipo di quello, ad esempio, che è indirizzato all'Ariosto, proposto come perfetto esempio di moderno poeta epico (« un Arioste italien, que j'oserais (n'était la sainteté des vieux poèmes) comparer à un Homère et Virgile », II, 5). Petrarca, nello stesso capitolo, deve accontentarsi di molto meno: tra le raccomandazioni rivolte al « poète français » che voglia illustrare e arricchire la propria letteratura, vi è quella di avvalersi del sonetto (« Sonne-moi ces beaux sonnets, non moins docte que plaisante invention italienne »), e a questo proposito ricorre il nome del Petrarca come possibile modello: « Pour le sonnet donc tu as Pétrarque et quelques modernes italiens ».¹⁶ Il Petrarca, dunque, ma non solo lui, e si è sensibili alla sfuma-

14. Ci limitiamo a segnalare gli studi fondamentali sull'argomento, M. PIERI, *Pétrarque et Ronsard ou de l'influence de Pétrarque sur la Pléiade française* (Marsiglia 1896); J. VIANEY, *Le Pétrarquisme en France au XVIe siècle* (Parigi 1909), nonché l'interessante saggio di A. PAUPHILET, *Sur des vers de Pétrarque* (*Mélanges Hauvette*, Parigi 1934, pp. 113-121).

15. Cfr. J. VIANEY, *Marot et le premier sonnet français* (R.H.L.F., 1920, pp. 538-547); Id., *Les origines du sonnet régulier* (R.R., 1903, pp. 74-93); H. VAGANAY, *Le sonnet en Italie et en France au XVIe siècle* (Lione 1902-1903, 2 vol.: si tratta di una accurata bibliografia di tutti i volumi pubblicati in Italia e in Francia che contengono sonetti).

16. *Défense*, II, 5 e 4 (ed. S.F. BARIDON in *La Pléiade française. Choix de textes*, Milano 1948), pp. 33 e 32.

tura. Ma se non vi è elogio esplicito del Petrarca nella *Défense*, ve ne è uno indiretto che risulta, forse per questo, ancor più clamoroso. Sviluppando, nel cap. 5° del suo libro I, la nota polemica contro la traduzione (non è legittimo tradurre i poeti, le traduzioni sono tutte goffe e infedeli), Du Bellay la fa culminare con un'argomentazione destinata a imporre silenzio a qualsiasi avversario: e qui ricorre il nome del Petrarca:

Et ce que je dis des langues latine et grecque se doit réciproquement dire de tous les vulgaires, dont j'alléguerai seulement un Pétrarque, duquel j'ose bien dire que si Homère et Virgile renaissant avaient entrepris de le traduire, ils ne le pourraient rendre avec la même grâce et naïveté qu'il est en son vulgaire toscan.¹⁷

Verso la metà del secolo verrà fatto naturale a Thomas Sébillet nel suo *Art poétique* (1548) di definire il Petrarca « le prince des poètes italiens »;¹⁸ allo stesso modo, Ronsard non troverà elogio migliore per Du Bellay, che ha pubblicato nel 1550 la sua *Olive*, che salutare la riapparizione nel suo amico de « l'âme de Pétrarque ».

Per tornare all'elogio, testé citato, di Du Bellay — elogio invero straordinario, e raro sotto la sua penna, con il quale il Petrarca è assimilato alle glorie consacrate dell'antichità, a quegli scrittori sommi che non si discutono ma solo si ammirano — va aggiunto che il poeta francese così prosegue: « quelques-uns de notre temps ont entrepris de le faire parler français ». Siamo nel 1540, a chi pensa dunque Du Bellay? Con ogni probabilità egli è a conoscenza della pubblicazione, avvenuta l'anno precedente a Parigi, di un libretto dal titolo: *Laure d'Avignon. Au nom et adveu de la Royne Catherine de Médicis, royne de France. Extrait du poète florentin François Pétrarque et mis en françois par Vasquin Philleul de Carpentras* (Parigi, J. Gazeau, 1548),¹⁹ che contiene la traduzione di 196 sonetti del Petrarca; ma non è da escludere che pensi anche ad altri scrittori contemporanei che, con minori ambizioni e in un ambito più ristretto, si

17. Ed. cit., p. 15.

18. Cit. da H. CHAMARD nell'art. *Sonnet*, in *Dictionnaire des Lettres Françaises - Seizième Siècle* (Parigi 1951).

19. Descritto dal VAGANAY, *Le Sonnet*, op. cit., pass. Al Philleul ha consacrato un articolo il PICOT, *Les Français italianisants*, op. cit., II, pp. 43-48.

erano cimentati già da qualche anno nella traduzione delle *Rime*. Si tratta in particolare di Jacques Peletier du Mans, che pubblica nel 1547 nelle sue *Oeuvres poétiques* la traduzione di dodici sonetti di Petrarca,²⁰ e soprattutto di Clément Marot, al quale va il merito di avere per primo tentato una traduzione del Petrarca, fin dal 1534.

Non prenderemo in considerazione, in questa nostra rapida rassegna, né le traduzioni del Philleul (che saranno completate alcuni anni dopo e daranno luogo alla pubblicazione di *Toutes les oeuvres vulgaires de François Pétrarque*, in 4 libri, apparse ad Avignone nel 1555)²¹ né quelle di Jacques Peletier, ma ci limiteremo ad una rapida analisi delle traduzioni di Marot.

Clément Marot, poeta di corte dalla vita movimentata (sono noti i suoi imprigionamenti per intemperanze nei confronti degli arcieri del re, o per i suoi atteggiamenti non conformistici, come pure le sue ripetute « fughe » all'estero, in Italia, ove trova rifugio alla corte di Renata di Francia, duchessa di Ferrara, a Ginevra, ove soggiorna per qualche tempo nell'« entourage » di Calvino, a Torino, dove finirà col morire), ha soprattutto colpito la posterità per il taglio spigliato e quasi sbarazzino di certi suoi componimenti (epigrammi ed epistole in versi, in massima parte) o per l'intonazione tra il sensuale e il faceto di certe poesie d'amore (si pensi ai « blasons » del corpo femminile, sorta di concorso poetico nazionale, organizzato per l'appunto da Marot e da Maurice Scève, e che vede una frotta di poeti scendere in lizza per celebrare, ciascuno, una parte del corpo femminile, dai capelli ai piedi). La tonalità di questa poesia di Marot è molto caratteristica e segna in qualche modo una data nella storia letteraria, come è assai chiaramente indicato dalla nascita di un apposito aggettivo (« marotique », per l'appunto) per designare un temperamento, una tecnica, quasi un criterio di approccio alla realtà.

Personalità complessa, questa di Marot, in realtà, e che appare indebito racchiudere nella formula che pure solitamente gli si applica, di poeta disinvolto e « badin »: come è ben sottolineato

20. Il Peletier traduce i seguenti sonetti delle *Rime*: 2, 74, 75, 132, 134, 163, 164, 267, 274, 276, 285, 314.

21. Un esemplare nella B. N. di Parigi (Rés. Yd 1154). Non conosco studi specifici su questa traduzione del Petrarca che la sua stessa data segnala all'attenzione degli studiosi.

dalle sue inquietudini di carattere spirituale (è compromesso nel famoso affare dei « placards » contro la messa, affissi nel 1534 per tutta la Francia e fin sulla porta della camera da letto del re, e per questo deve fuggire in Italia; nel 1542, dopo l'esecuzione del suo amico Etienne Dolet, prende nuovamente la fuga, questa volta in direzione di Ginevra), che si manifestano anche nella sua opera letteraria (Marot è l'autore di una traduzione francese del salterio, da lui lasciata interrotta e che sarà completata da Théodore de Bèze, adottata ufficialmente dalla chiesa riformata ginevrina e da tutto il protestantesimo di lingua francese). La traduzione del Petrarca non è ultimo dato sconcertante nell'attività di questo poeta pieno di contrasti, la cui personalità non si lascia penetrare facilmente.²²

La prima traduzione petrarchesca realizzata da Marot risale agli anni intorno al 1530. Essa appare infatti nella *Suite de l'Adolescence Clémentine*, il secondo volume di versi di Marot, pubblicato nel 1534 e che raccoglie la sua produzione anteriore all'esilio. Si tratta della Canzone 323 delle *Rime*, la cosiddetta canzone delle sei visioni,²³ presentata con il titolo di « Chant des visions de Pétrarque translaté de italien en françoys par le commandement du Roy ».

Che il poeta abbia voluto legare il nome del re di Francia (si tratta di Francesco I) a questa impresa può sorprendere a prima vista: si pensa subito ad un gesto di cortigianeria. Le cose, tuttavia, sono forse meno semplici: nel senso che abbiamo la prova per altra via del fatto che Francesco I portava un interesse personale assai vivo alla poesia del Petrarca. Il re cavaliere, come è noto, si diletta di letteratura e non sdegnava di coltivare egli stesso la poesia (come altri membri della sua famiglia); e dall'album personale dei suoi versi, ritrovato nel XIX sec. dal Champollion-Figeac, apprendiamo che, almeno una volta, il re si è cimentato personalmente nella non facile impresa di adattare un sonetto del Petrarca (il n. 61 delle *Rime*) in versi francesi. Il re non tenta neppure di usare per la sua traduzione il sonetto, e cioè un metro praticamente sconosciuto in quel momento in

22. La bibliografia su Marot è vastissima. Per un primo approccio rimandiamo al nostro *L'Età del Rinascimento in Francia* (Milano 1968), pp. 55 e 661-662.

23. Cfr. F. MAGGINI, *La canzone delle visioni*, « Studi Petrarcheschi » 1 (1948), pp. 37-50.

Francia, e ricorre ad un metro più tradizionale per il mondo francese, il « rondeau »: il risultato cui giunge è curioso e gustoso ed ha quanto meno il pregio dell'originalità. È senza dubbio un segno supplementare della fama grandissima del poeta italiano ed un singolare gesto di omaggio il fatto che autore di un simile tentativo sia stato il re di Francia in persona.²⁴

Parrebbe comunque acquisito il fatto che Marot si interessa per la prima volta al Petrarca a seguito di una sollecitudine alla quale non può sottrarsi: e le cose debbono veramente essere andate così se si pensa a quanto dissonanti siano rispetto ai moduli consueti della poesia di Marot, che conosciamo attraverso l'*Adolescence clémentine*, la malinconia preziosa, il sottile ordito di artifici fantastici e più ancora quel finale desiderio di morte su cui è costruita la canzone petrarchesca.

Dopo il 1534, come abbiamo già ricordato, Marot abbandona la Francia e per circa due anni peregrina attraverso l'Italia, soggiornando in modo particolare a Ferrara e a Venezia. È certamente durante questo soggiorno, in un paese, già lo abbiamo ricordato, tutto pervaso di fervore petrarchista, che Marot si avvicina nuovamente, e questa volta autonomamente al Petrarca, e che matura la decisione di tentare un adattamento di un manipolo di versi dalle *Rime*. Non sappiamo quando esattamente e dove l'impresa sia stata portata a termine, in quanto le breve « suite » di sei sonetti petrarcheschi che Marot ha tradotto sarà pubblicata solo dopo la morte del poeta, nella prima edizione postuma delle sue opere data alle stampe a Lione nel 1544, solo pochi mesi dopo la sua scomparsa.

Malgrado le sue dimensioni, l'opera compiuta da Marot merita attenta considerazione. Non vi è dubbio che la breve serie dei sei sonetti da lui predisposta è stata realizzata sulla scorta di un preciso intendimento, che non è impossibile penetrare e cui non disdice l'appellativo di ambizioso. Marot non sembra aver mirato soltanto a dare qualche campione della poesia del Petrarca tradotta in francese: pare lecito pensare che egli si sia posta preli-

24. Il « rondeau » di Francesco I è stato pubblicato per la prima volta dal CHAMPOLLION-FIGEAC (*Poésies de François Ier* [...], Parigi 1847, p. 50) e successivamente in una recensione più accurata da L. DOREZ (*François Ier et la « Commedia »*, nel vol. *Dante. Mélanges de critique et d'érudition*, Parigi 1921, pp. 112-113).

minarmente la questione della struttura delle *Rime*, da lui intese come un'opera unitaria, che sviluppa un discorso poetico ed umano coerente. Senza pretendere di riassumere questo discorso, che si dilunga attraverso centinaia di componimenti, mediante sei sonetti soltanto, il poeta francese ha posto tuttavia molta cura nel cercare di non spezzarne il filo: si è sforzato, perciò, di calarsi nella struttura dell'opera petrarchesca, che ha tentato in qualche modo di richiamare nella sua breve silloge. Per questo ha rispettato nella sua traduzione la progressione, che non è solo numerica ma ideale, dell'originale, ed ha anche cercato di riprodurre la simbolica simmetria (i primi tre sonetti sono tolti dalla prima parte delle *Rime*, « In vita di Madonna Laura », gli ultimi tre dalla seconda, « In morte di Madonna Laura »: la distinzione in queste due sezioni del canzoniere petrarchesco rivestiva, agli occhi dei lettori cinquecenteschi, una grande importanza).

La sua risulterà quindi, entro certi limiti, ma comunque secondo le sue intenzioni, una traduzione per così dire « tematica »: si è trattato, per il poeta francese, di cogliere certe articolazioni importanti del discorso poetico petrarchesco, certi nodi significazionali particolarmente illuminanti, e di tentare conseguentemente di renderli, per tentare di riprodurre, in un condensato ad un tempo chiaro e allusivo, coerente ed emblematico, questo denso messaggio. Questa interpretazione aiuta a chiarire i criteri della scelta dei vari sonetti: il 1°, ovviamente, che apre la raccolta e fornisce, per così dire, il motivo fondamentale di tutta l'opera (il poeta racconta la sua avventura umana e canta i suoi « errements »); il 161, che presenta in termini particolarmente splendidi l'oggetto e la causa di questi errori e postula per ciò stesso, per il poeta, una possibilità di perdono; il 248, che riprende e approfondisce questo concetto fino a denunciare una incapacità del poeta di fronte all'assunto, e aggiunge al tempo stesso un nuovo tema, il raggelante timore che viene da un oscuro presagio di morte. Nella seconda parte il dramma è consumato e il discorso ristagna nei toni uggiosi dell'elegia funebre; nel 338 Laura è morta ormai, il sole si è spento e la terra è un deserto, l'invettiva alla morte si innalza anche più netta e violenta nella traduzione francese che non nell'originale; il sonetto 346 è l'apoteosi di Laura salita al cielo, là essa aspetta il poeta ed implicitamente lo sprona a raggiungerla; il sonetto 348 infine segna un ritorno alla

posizione iniziale come se con un ideale movimento circolare il discorso si fosse concluso: il poeta richiama la causa dei suoi errori (l'amore, la bellezza irresistibile di colei che amò) ribadendone il carattere fatale; piange sul suo attuale abbandono ma al tempo stesso cerca conforto nella speranza di un celeste ricongiungimento in cui tutta la sua storia sia, in un certo modo, riscattata.

Aggiungiamo che al servizio di questo suo assai interessante tentativo di lettura dell'opera petrarchesca Marot metterà un grande mestiere poetico. Con questi suoi sonetti, che sono tra i primi prodotti dalla poesia francese, egli avrà non soltanto il merito di aver acclimatato in Francia un nuovo metro promesso ai più straordinari destini, ma anche la fortuna di inventare lo schema ritmico che sarà un giorno chiamato del sonetto « regolare » (tre rime nelle due terzine CCD + EED) per essere stato usato sistematicamente da Ronsard (e poi via via, fino dal Parnassiani), ma che altro non è se non una sua originale creazione, molto diverso da quello dei sonetti italiani contemporanei e da quello usato nei sonetti petrarcheschi che egli prende a modello.²⁵ Chi poi volesse osservare che Marot traduce gli endecasillabi petrarcheschi in decasillabi, usando cioè il tipico « vers héroïque » della tradizione francese medievale, e volesse far appunto al poeta di Cahors di non essere riuscito a trapiantare in Francia l'endecasillabo, potrà forse essere indotto ad attenuare il suo eventuale giudizio negativo dalla riflessione che neppure a Baudelaire è riuscito veramente di trasferire nella lirica francese questo tipico verso della tradizione italiana.²⁶

25. Non si registrano esitazioni negli autori di sonetti francesi per quanto concerne le rime delle due quartine: fin dalle origini, esse sono sempre e solo due, disposte secondo lo schema AB AB/ AB AB (rime bacciate). Per quanto concerne le rime delle due terzine, invece, si assiste ad una molteplicità di tentativi e di proposte, che traduce una certa esitazione. Marot e Peletier proporranno, rispettivamente, uno schema ritmico su tre rime, così disposte: CCD / EED (Marot), CCD / EDE (Peletier), ma il loro esempio non farà testo in un primo tempo e Du Bellay, ispirandosi a modelli italiani, proporrà numerose soluzioni, articolate su due sole rime. Gli altri poeti della Pléiade cercheranno proprio su questo punto di dare prova di originalità, sforzandosi di elaborare gli schemi più diversi, sia su due che su tre rime. Sarà l'intervento di Ronsard che adotterà (se pure dopo qualche incertezza) lo schema di Marot (e, con minore frequenza, quello di Peletier) a far attribuire a queste due forme di sonetto l'appellativo (e il valore normativo) di « sonnets réguliers ».

26. Il suo esempio sarà ripreso solo da Verlaine, senza risultati veramente probanti.

Il tentativo di Marot servirà da modello per Jacques Peletier che come già si è detto, qualche anno dopo, nel 1547, darà a sua volta una nuova breve silloge di sonetti petrarcheschi (dodici, per la cronaca, inseriti nelle *Oeuvres poétiques*, apparse a Parigi in quell'anno); anche Peletier tenta una traduzione « tematica », rispettando nella sua scelta l'ordine della disposizione originale e seguendo la scansione tradizionale « In vita » e « In morte di Madonna Laura » (sette sonetti sono tolti dalla prima e cinque dalla seconda parte delle *Rime*). A parte si colloca invece l'impresa, che abbiamo già evocata, di Vasquin Phillieul, scrittore meridionale di formazione giuridica, ma che finirà la sua vita in qualità di canonico della chiesa di Carpentras: benché il suo volumetto *Laure d'Avignon*, che contiene 196 sonetti tolti dalle *Rime*, appaia nel 1548 a Parigi, esso non eserciterà nessuna vera influenza, e allo stesso modo presto sepolta nell'oblio sarà la sua traduzione di tutte le opere volgari del Petrarca (compresi perciò anche i *Trionfi*) che appare nel 1555. La localizzazione geografica di questa traduzione (ad Avignone), assai eccentrica rispetto al centro riconosciuto della vita letteraria contemporanea, aiuta a comprendere ma non spiega veramente l'indifferenza che circonda l'impresa del Phillieul. Bisogna fare appello, per questo, a considerazioni di carattere estetico, alla mancanza di smalto di questa traduzione del Phillieul; ma più ancora al fatto che, con il 1549, comincia la pubblicazione della grande serie dei « canzonieri » francesi, dovuti a Du Bellay, a Tyard, a Ronsard, a Magny, a Bellau e a tutti gli epigoni, come già si è detto. È in questi poeti che Petrarca troverà, non tanto dei traduttori (anche se Ronsard e tutti i suoi amici hanno talvolta tradotto alla lettera alcuni sonetti di Petrarca), quanto degli emuli; saranno costoro che si assumeranno il compito di far passare, in forme largamente originali, il succo vitale della poesia petrarchesca nella nuova lirica francese nata dalla rivoluzione del 1550.

L'analisi della tecnica di traduzione impiegata da Marot richiederebbe uno spazio maggiore di quello che ci è accordato qui. Sia perciò consentito, in guisa di conclusione, solo un rapido accenno limitatamente ad un solo sonetto, il primo della « suite » composta da Marot, ed il primo del Canzoniere petrarchesco. Senza che si possa affermare che ne avesse avuto conoscenza, Marot mostra di sapere applicare la teoria generale della tradu-

zione messa a punto alla fine del Trecento da Laurent de Premierfaict, il primo traduttore francese del Boccaccio, e che può essere sintetizzata in una frase, compito del traduttore dovendosi intendere quello di rendere « le trop bref en plus long et le plus obscur en plus clair langage ».²⁷ Troppo stretti, inoltre, risultano essere stati i rapporti tra Marot e Etienne Dolet, autore del primo trattato teorico in lingua francese sulla traduzione apparso nel 1540²⁸ perché si possa ammettere che il nostro poeta si sia accinto alla sua traduzione del Petrarca non sorretto da una precisa coscienza critica e metodologica.

Il Premierfaict, come abbiamo testé ricordato, assegnava al traduttore funzioni duplici e parallele, di amplificazione e di semplificazione e su questo stretto sentiero, delimitato da istanze apparentemente antitetiche, lo invitava ad inoltrarsi. Un raffronto tra l'originale e la traduzione del sonetto che abbiamo scelto ci illuminerà circa la strada seguita da Marot. Alla amplificazione egli ha sempre preferito la semplificazione, sacrificando in genere ogni forma di ridondanza, di « sfumato » poetico del testo petrarchesco. Così « in rime sparse (v. 2) dà luogo a « mes rythmes »; il « mio primo giovanile errore » (v. 3) diviene « en erreur ma jeunesse passoye »; « al popol tutto / favola fui » (v. 9) viene reso « fuz .au peuple passetems »; « onde sovente / . . . meco mi vergogno » (v. 10), con « dont à part moy honte . . . me ronge »; ed anche il « breve sogno » finale (v. 14) è tradotto con un più semplice « n'est que songe ».

Verrebbe fatto di pensare ad una sorta di caccia, da parte di Marot, alla ridondanza, ma in realtà il suo modo di procedere è meno semplice. Marot conosce infatti la tecnica della « amplificatio » e non esita a ricorrervi: « ma ben veggio or » (v. 9) dà luogo a « si voy-je bien maintenant et entens », con una duplicazione dell'immagine e l'aggiunta di una rima interna rafforzativa; il « mi vergogno » del v. 11 ha diritto ad una traduzione quasi risonante (« honte le coeur me ronge »), ed un analogo

27. Su Laurent de Premierfaict cfr. il nostro *L'Età del Rinascimento*, op. cit., pp. 183-185, e soprattutto la serie di articoli che gli è stata consacrata da una studiosa americana, P. M. GATHERCOLE, in « *Filologia Romanza* » xxvi (1954), « *Italica* » xxiii (1955) e « *Modern Language Quarterly* » 1956, 1958, 1960, 1962.

28. *La manière de bien traduire d'une langue en autre* [...] (Lione 1540).

svolazzo è riservato ad Amore (« ove sia chi per prova intenda amore », v. 7: « où l'on congnost amour, ce faulx garçon »).

Sarà piú opportuno parlare, nel caso del poeta francese, di tipica connotazione spirituale, di opzione irreversibile per una musicalità esatta, per una genialità misurata, lucida, in qualche misura razionale che lascia ben poco spazio per l'*aura* tipica della lirica petrarchesca, così ricca di poetica imprecisione. Troppo facile, naturalmente, definire anti-poetico questo bisogno invincibile e ben caratteristico di una mentalità e di una cultura, di conciliare ispirazione e chiarezza, pathos e razionalità. Comunque, nel caso di Marot, sembra che si possa parlare di intervento sistematico, che abbedisce ad un orientamento cosciente e preciso.

Ne abbiamo la riprova fin dal primo verso. Le « rime sparse » del Petrarca, su cui pesa un vago sospetto di pleonasma, non trovano grazia agli occhi del poeta francese, che preferisce lorò una parola, « rythme » (anziché vers, rimes) che suona oggi deliziosamente arcaica, ma che era al contrario, in quegli anni, un freschissimo neologismo.²⁹ La ricerca lessicale si accompagna ad una ricerca formale non meno attenta, che conclude alla proposta di una traduzione assonanzata, oltre che alla sostituzione di una metafora (« rime sparse ») con un'altra (« rythmes », di senso considerevolmente diverso.

Abbiamo già segnalato la cancellazione, nella traduzione di « in sul mio primo giovenile errore », v. 3, di ogni contorno di approssimazione, di sovrabbondanza imprecisa, che conferisce peraltro una determinata portata all'espressione petrarchesca, a profitto di un enunciato dai contorni esatti e perfin crudi, in cui quanto era implicito nel pensiero del poeta italiano — la deplorazione un tantino ambigua dei propri trascorsi — viene evidenziato con un rigore quasi moralistico. Le stesse osservazioni potrebbero ripetersi a proposito della traduzione di quel « quand'era in parte altr'uom », v. 4, reso con « n'estans pas moy mais bien d'autre façon »: anche qui la traduzione precisa e perciò stesso appesantisce il giudizio lasciato prudentemente nel vago nell'espressione italiana.

Una maggiore attenzione merita invece la traduzione della

seconda quartina, che comporta un intervento piú accentuato del traduttore e parziale sconvolgimento dell'ordito stesso del discorso dell'originale italiano (un verso, il 6, non è neppur tradotto). Il francese infatti rende la costruzione piú diretta e trasporta il verbo principale (« spero trovar pietà »), rimandato nell'originale fino al v. 8, all'inizio del periodo (« trouver m'attens », v. 6), facendolo poi seguire dai complementi e dalle subordinate; ma opera anche un intervento piú rilevante condensando « il vario stile ond'io piango e ragiono fra le vane speranze e il van dolore » in un unico verso, « des vains travaux dont feis rythme et chanson »: dove non sai se la ricerca puramente estrinseca di una simmetria formale appariscente abbia preso la mano al traduttore, o se piuttosto questi non abbia inteso rigorosamente escludere dal suo sonetto ogni indulgenza verso quell'immagine, sostanzialmente barocca, di parola e pianto mescolati e confusi. Proprio questa condizione, si direbbe, di incomposto tumulto sentimentale, di conflitto irrisolto tra speranza e dispezzazione, tra certezza e illusione, che si configurava, nel linguaggio petrarchesco, in termini altamente poetici e di innegabile bellezza, viene sacrificata — deliberatamente? — dal poeta francese che ancora una volta semplificando risolve in termini sostanzialmente moralistici il conflitto implicito nella situazione (« de vains travaux »: il travaglio sul quale con evidente compiacenza il Petrarca indugia e che cerca di definire con pennellate successive, con annotazioni a volte chiaramente pleonastiche, come nel v. 6, tutto ciò, in sostanza, merita la definizione di *cosa vana*).

Non ci si discosta da questa linea negli altri interventi di Marot che è possibile segnalare nel proseguimento della sua traduzione: il « mi vergogno » del v. 11 è reso con « honte le coeur me ronge », che pare allusivo ad una condizione psicologica assai piú drammatica di quella configurata nell'originale e che anche in questo caso fa registrare uno spostamento dell'asse del discorso verso una maggiore assunzione, da parte del poeta, di una responsabilità di ordine morale. A proposito di quel « mio vaneggiar » del v. 12, reso con « mon vain exercice », sembra ritornare invece la congenita diffidenza del poeta francese verso quegli stati psicologici intermedi, di cui si compiace in Petrarca, che segnano un parziale obnubilarsi della ragione, un confondersi dei sentimenti e della volontà; al « vaneggiamento » del poeta

29. È attestata per la prima volta nell'*Art de Rhétorique* di P. FABBRI, nel 1520. Cfr. ДАУЗАТ, *Dict. Etym.*, ad v.

italiano, che comporta certo deplorazione di un simile stato, ma solo in forma blanda, viene opposto « vain exercice », l'ammissione senza mezzi termini della vanità di un simile modo di essere.

L'analisi della traduzione, insomma, fa risaltare la netta diversità di nerbo e di timbro del linguaggio poetico dei due autori, ed è proprio quel che abbiamo chiamato lo « sfumato » del discorso petrarchesco, quel dire in parte e in parte suggerire, quel parlare leggermente « a latere », invitando il lettore a colmare gli iati con la sua fantasia o la sua sensibilità, che il poeta francese non sa o non vuole recepire. Se ne vuol dare come ultimo esempio quella felice crasi con la quale Marot rende i versi 12-13, « vergogna è il frutto / e il pentersi e il conoscer chiaramente », che danno luogo ad un solo, martellante decasillabo, « c'est repentance avec honte et notice ».

Diversità di temperamento poetico, ma forse anche (e il discorso si fa allora più interessante) diversità di concezione della poesia. Resta il fatto che le traduzioni di Marot possono in molti casi passare per esemplificazioni scolastiche della tesi, cara agli uomini della Pléiade, secondo la quale è impossibile tradurre i poeti.³⁰ A questo punto, ognuno può concludere secondo le proprie preferenze: che quanto vi era di non detto, ma solo di suggerito e di accennato, e cioè di veramente poetico, nel sonetto italiano, è rimasto nell'originale; o che la nuova costruzione, proposta da Marot è qua e là più chiara e sciolta, certo più organica. Il conflitto inevitabile tra fantasia e comprensibilità, tra indicibile poetico e significato concluso non poteva certo essere risolto dall'impresa — pur così meritevole per tanti aspetti — del poeta di Cahors.

ENEA BALMAS

SULLE PRIME TRADUZIONI SPAGNOLE DI SONETTI DEL PETRARCA

È ben noto che risonanze dei sonetti petrarcheschi si trovano nella penisola iberica assai precocemente, nei *Sonetos fechos al itálico modo* del marchese di Santillana, morto nel 1458. In un manoscritto appartenutogli¹ troviamo la prima traduzione di un sonetto petrarchesco, il 148 *In vita*, che comincia:

Non Tesin, Po, Arno, Adige e Tebro.

Tale traduzione, tuttavia, costituì un fatto isolato; le circostanze che la caratterizzano (è in appendice ad un manoscritto della *Divina Commedia*, utilizza pagine restate bianche dello stesso, ha un lungo commento che dimostra interesse piuttosto per l'idrografia che per gli aspetti letterari della composizione) ne riducono il significato. Ancora nei primi decenni del Cinquecento, non si pensava a traduzioni di sonetti, ma ad imitazioni più o meno competitive. Garcilaso e Boscán, come d'altra parte il portoghese Francisco Sá de Miranda, che ancor prima di Garcilaso, negli anni 1521-6, fu in Italia, e poi introdusse le forme metriche italiane, tra cui il sonetto, in Portogallo, non ci hanno lasciato alcuna traduzione di sonetti del Petrarca, o d'altri.

1. Si tratta del ms. 10186 della B. N. di Madrid, fol. 196: « Soneto que fizo Miçer Françisco, por el grand desso que auia de obtener la poesia, afirmando que otro deleyte o bien temporal no lo podrian tanto contentar la sitibunda voluntad suya. E fabla de amor metaphoricamente entendiendolo de lo suso dicho ». Segue il sonetto in italiano, la traduzione e un lungo commento, che nessuno, che io sappia (nemmeno Mario SCHIFF, *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris 1906, p. 276, che dà una precisa descrizione del ms.), ha pubblicato. Il traduttore, a dire il vero, non ha compreso molto, e non molto ha compreso il commentatore, che verosimilmente si identifica col traduttore. Il primo verso è tradotto: « Non ha asi en po cierto arno adige o tebero », e il commento (197 r) conferma che non sono stati individuati come nomi di fiume « Tesin » e « Varo ». Viceversa al v. 6 (tradotto, se ben ho letto il ms., « non odra habete mas faggio o girebro ») il commentatore interpreta « faggio » e « genebro » come nomi di fiumi. A quanto sembra, al commentatore interessava soprattutto (così egli conclude) che il Petrarca « auia leido muchos y diuersos cosmographos y auia en prompto la recordacion dellos ».

30. Cfr. *Défense*, I, 6: Des mauvais traducteurs et de ne traduire les poètes.

La storia delle traduzioni sistematiche del Petrarca volgare in verso, in castigliano, comincia con la traduzione, in versi *de arte mayor*, dei *Trionfi*, dovuta ad Antonio de Obregón e pubblicata nel 1512, e quindi nel 1526, nel 1532 e nel 1542. Nel 1554 Hernando de Hoces pubblicò un'altra traduzione dei *Trionfi*, questa volta « en la medida y número de versos que tiene en el toscano », cioè in terzine. Questa traduzione ebbe una ristampa, nel 1581. Evidentemente, Hernando de Hoces interpretava il disagio dei lettori spagnoli, dopo l'introduzione dell'italianismo metrico da parte di Boscán e di Garcilaso, di fronte ad un testo in verso italiano tradotto in verso non italiano. Nel 1549 era stata pubblicato, tradotto in ottave, l'*Orlando furioso*: la traduzione, di Jerónimo Urrea, stava avendo un grande successo.²

In quegli anni si affermò anche l'idea di una sistematica « translación del toscano » in spagnolo di sonetti. In questo, la Francia precedette di alcuni anni la Spagna. È vero che nel 1520 un Hernando Díaz tradusse in verso *de arte mayor* il sonetto petrarchesco *S'amor non è*, insieme ad altre poesie del Petrarca (le traduzioni sono andate perdute),³ e che quindi egli precedette Clément Marot, che tradusse sei sonetti del Petrarca presumibilmente durante o dopo la sua permanenza a Ferrara degli anni 1535-6; ma è anche vero che la prima traduzione sistematica del *Canzoniere* in francese, quella di Vasquin Filieul, fu pubblicata ad Avignone nel 1555, dodici anni prima della traduzione de *Los sonetos, mandriales y sextinas del Gran Poeta y Orador Francisco Petrarca*, avvenuta a Ferrara nel 1567 e dovuta a « Salusque lusitano ».

Se guardiamo più da vicino le circostanze di queste prime traduzioni scopriamo aspetti singolarissimi. Come abbiamo detto, Clément Marot, protestante e traduttore di salmi, risiedette per qualche tempo a Ferrara. Non a caso: a Ferrara era duchessa regnante (lo fu dal 1528 al 1559, data della morte di Ercole II suo marito) Renata di Francia, protettrice di avversari del cattolicesimo romano. Orbene: Salusque lusitano era un ebreo portoghese. Nel 1553 i *marranos* erano stati autorizzati da Ercole

2. Le notizie bibliografiche qui date sono dedotte dalla seconda edizione del *Manual del librero hispanoamericano* del PALAU.

3. Cfr. Joseph G. FUCILLA, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid 1960, p. xv.

II a ridiventare ebrei. L'istituzione della Inquisizione portoghese ad opera di Giovanni III, nel 1547, aveva determinato una fuga di *marranos* portoghesi, e la famiglia Usque venne dal Portogallo a Ferrara.⁴

Appare dunque chiaro che la traduzione dei sonetti del Petrarca, se si colloca in un contesto generale di fiorire di traduzioni letterarie (quella di Urrea fu ristampata molte volte),⁵ ha qualche relazione con l'idea dell'accesso diretto ai testi biblici, attraverso traduzioni dall'ebraico, idea sostenuta dai protestanti, ma anche da cattolici che ora chiameremmo liberali.

Questa connessione, che qui mi limito a segnalare, e che varrebbe la pena di sottoporre al collaudo di ulteriori ricerche, sembra confermata dalle altre notizie riguardanti la traduzione di sonetti del Petrarca in Spagna. Si assegnano a Francisco Sánchez de las Brozas, detto il Brocense, undici sonetti del Petrarca, tradotti.⁶ Il Brocense, famoso professore dell'università di Salamanca, ebbe gravi problemi con l'Inquisizione e fu amico di fray Luis de León, che sappiamo converso di origine ebraica e fu a lungo nelle carceri inquisitoriali per aver tradotto parti della Bibbia direttamente dall'ebraico. Il Brocense era nato a Las Brozas, località dell'Estremadura spagnola a pochi chilometri del confine portoghese. Egli aveva passato la sua gioventù alla

4. Degli Usque sappiamo così poco che non si è nemmeno sicuri che Abraham, Samuel e Solomon fossero tre persone diverse, né si conosce la loro precisa relazione di parentela. Si identifica Salusque lusitano in Solomon Usque, autore anche di una tragedia in spagnolo, *Esther*, rappresentata nel ghetto di Venezia nel 1558. Si vedano ora gli articoli sugli Usque di M. A. COHEN, in *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalem 1971. Il Cohen, traduttore della *Consolação as Tribulações de Israel* di Samuel, in inglese, sembra tuttavia non aver visto le traduzioni petrarchesche di « Salusque lusitano », dal momento che parla di « translation of the final part of Petrarch's Sonnets, Venice 1567 », mentre anzi Salusque pubblicò solo la parte « in vita ». L'edizione, afferma il Cohen, « did much to spread Petrarch's fame abroad ». Non conosco fatti che suffraghino tale affermazione.

5. Dopo la *princeps* di Anversa 1549, abbiamo le edizioni di Lione 1550, Toledo 1550, Venezia 1553, Anversa 1554, Lione 1556, Anversa 1558, Barcellona 1564, Venezia 1568, Medina 1572, Venezia 1575, Salamanca 1577, Bilbao 1583, Toledo 1583, Salamanca 1588, Venezia 1595. La serie viene interrotta dalla messa all'Indice dei libri proibiti. È facile congettura che il successo di Urrea abbia contribuito a decidere Salusque lusitano ad affrontare la traduzione sistematica del *Canzoniere*.

6. Sono riportati in Francisco de la TORRE, *Poesías*, ed. A. Zamora Vicente, Madrid (« Clásicos castellanos », 124) 1944, pp. 184-194. Ringrazio per la segnalazione di queste traduzioni il prof. Carlos Romero.

corte portoghese, presso uno zio materno, pressappoco dal 1534 al 1543, vale a dire prima della introduzione dell'Inquisizione in Portogallo.⁷

È ben noto che i recenti studi hanno rivelato l'origine « conversa » di molti scrittori spagnoli del Cinquecento; è quindi legittimo chiederci, date le circostanze, se anche il Brocense fosse un converso. Egli aveva nozioni di medicina; due suoi figli furono medici, cioè esercitarono una professione larghissimamente praticata da conversi, come lo era stata nei secoli precedenti dagli ebrei. E l'essere di origine portoghese, e più se si trattava di persone di cultura, era considerato sintomo di origine ebraica, in Castiglia.⁸

Non risulta facile datare le traduzioni petrarchesche del Brocense; ma non andremo lontani dal vero collocandole negli anni ottanta, vale a dire precisamente all'epoca dei suoi incidenti con l'Inquisizione.

In quella stessa epoca un portoghese traduceva, anch'egli in spagnolo, tutto il *Canzoniere*, eccettuate alcune composizioni riguardanti lo Scisma: Enrique Garcés, infatti, pubblicò la sua traduzione a Madrid, nel 1591; ma di essa parla già, nel *Canto de Caliope*, contenuto ne *La Galatea* (pubblicata nel 1585), Miguel de Cervantes.⁹ Di questo Garcés sappiamo parecchio circa la sua attività di scopritore di miniere nel Perú e nell'Alto Perú, e ci risulta che finì i suoi giorni come canonico della cattedrale di Città del Messico; nulla però circa la sua origine familiare. Resta comunque da rilevare la straordinaria circostanza che gli unici due traduttori sistematici del *Canzoniere* in spagnolo non erano spagnoli nel senso ristretto del termine, ma portoghesi; che uno

7. Cfr. Aubrey G. BELL, *Francisco Sánchez el Brocense*, Oxford 1925, pp. 3-5. Da questo libro deduco anche le altre notizie sul Brocense.

8. Cfr. ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Los judeoconversos en España y América*, Madrid 1971, cap. IV. Sui *marranos* portoghesi in America si vedano le pp. 135 ss.

9. De un Enrique Garcés que al piruano reino enriquece, pues con dulce rima, con sutil, ingeniosa y fácil mano, a la más ardua empresa en él dio cima, pues en dulce español al gran toscano nuevo lenguaje ha dado y nueva estima, ¿quién será tal que la mayor le quite, aunque el propio Petrarca resucite?

era certamente ebreo; che anche il Brocense, traduttore di alcuni sonetti, ebbe stretti rapporti col Portogallo.

Dopo Garcés, la cui opera, come quella di Salusque, non ebbe riedizioni,¹⁰ il *Canzoniere* non fu più ripubblicato per secoli, in traduzione spagnola. Una traduzione di Francisco Trenado de Ayllón, del 1598, restò inedita.¹¹ Il fenomeno si riscontra anche nell'unica altra nazione d'Europa in cui si tradusse sistematicamente il *Canzoniere*, la Francia. La traduzione di Philieul fu ristampata nel 1600, anno in cui venne pubblicato a Bruxelles, cioè in territorio sotto il re di Spagna, un *Pétrarque en rime françoise*, « traduit par Philippe de Maldeghem », opera ristampata nel 1606. Dopo d'allora non si fecero per secoli, in nessun luogo d'Europa, tentativi del genere. Si tratta d'un fatto unicamente letterario o di qualcosa che implica una certa diffidenza d'altra natura per la traduzione letteraria, o per una certa traduzione letteraria? Non è facile dirlo, ma, per quanto riguarda la Spagna, occorrerà rilevare che il fenomeno non riguarda soltanto le traduzioni petrarchesche.¹²

Quale accoglienza, comunque, fecero gli immediati contemporanei alle due traduzioni di Salusque e di Garcés? Per quanto riguarda il primo, non me ne risulta alcuna. Del secondo, come ho detto, parlò Cervantes, e ne parlò con una benevolenza che chi conosce il *Canto de Caliope* ed il ben più tardivo *Viaje del Parnaso* non è certo incline a prendere come un giudizio critico. Che io sappia, è il solo passo d'autore dell'epoca che parli della traduzione di Garcés, eccettuati gli elogi degli amici, che questi scrissero, come si soleva, perché fossero stampati nello stesso volume dell'autore.

Non del parere di Cervantes si dimostrò Marcelino Menéndez Pelayo, il quale affermò, senza peraltro esemplificare, e pensando certamente anche alla traduzione dei *Lusiadas* dello stesso Garcés, che i versi di Garcés sono « incorrectos, desabridos, mal

10. Solo nel 1957 Justo GARCIA MORALES la ripubblicò, insieme ai *Trionfi* tradotti da Hernando de Hoces, nella coll. *Crisol* dell'ed. Aguilar.

11. Cfr. PALAU, *Manual*, voce *Petrarca* (XIII, 177).

12. Abbiamo visto la vicenda della diffusione del *Furioso*. Del *Decameron* si pubblicò una traduzione nel 1496, ripubblicata nel 1524. Epurata, fu ripubblicata nel 1539, 1543, 1550. Fu quindi proibita. Non si ripubblicò il *Decameron* completo fino al sec. XX.

FRANCISCO SÁNCHEZ, EL BROCENSE, m. 1600

No hallo paz ni estoy para dar guerra,
temo y espero, y ardo estando elado,
y buelvo sobre el cielo, y quedo en tierra,
y abarco el mundo, y quédome burlado.

Ni me abre el carcelero ni me cierra,
ni bien me da por suyo o me da vado,
ni bien me suelta ya ni bien me atierra
ni bien viuo me quiere, ni acabado.

Sin ojos veo, sin lengua hablar porfío,
muérome por morir, y ayuda llamo,
y amando en otra parte me aborrezco.

Manténgome en dolor, llorando río;
la muerte y vida igualmente desamo:
esto es lo que por vos, mi bien, padezco.

La traduzione di Salusque rispetta le contrapposizioni e gli ossimori del Petrarca, con qualche eccezione dovuta alla difficoltà della rima, che costringe il traduttore a qualche curiosa infedeltà. « Abraço a todo el suelo » concretizza in modo quasi grottesco l'originario « tutto 'l mondo ». Qualche espressione (« fallo ») sembra da interpretarsi come arcaismo, non sorprendente in un sefardita.

Garcés è meno preoccupato di mantenere le simmetrie, sicché nel v. 4, se interpreta meglio « et tutto 'l mondo abbraccio », è costretto, avendo distrutto la contrapposizione « nulla — tutto 'l mondo », a inserire di sua iniziativa, e senza contrapposizioni, « en vano ». Egli non sembra aver usufruito dell'esempio di Salusque, poiché al v. 3, dove questi esattamente traduce « buelo », interpreta « vuelvo » (a meno che si tratti di un errore di stampa). « Per suo mi ritien » è reso con un pallido « me quiere », dove Salusque ha « me retiene ». Al v. 11 « de hora en hora » non ha relazione col testo italiano, e di nuovo lede l'andamento bimembre dell'insieme. La coincidenza con Usque nell'ultimo verso (ma « estoy » di Usque sembra più aderente alla situazione di « soy » di Garcés) non sembra sufficiente a intaccare l'impressione che Garcés non conoscesse, o non avesse sotto gli occhi, l'opera del suo predecessore.

Sánchez rispetta più di Garcés le contrapposizioni. Singolare è la sua coincidenza con lui nell'errore di interpretazione del v. 3 (« bueluo »). « Muérome por morir » ricorda i *Cancioneros*, ma l'introduzione di un elemento nuovo, l'uso ossimorico dello stesso verbo, è felice. Ciò che più sorprende e caratterizza la traduzione nei confronti delle altre due è il fatto che di « Amor » e di « donna » non v'è traccia. È vero che nel testo petrarchesco amore è carceriere, ed è vero che era celebre la *Cárcel de amor* di Diego de San Pedro; ma qui « carcelero » potrebbe benissimo essere preso nel senso letterale della parola. All'ultimo verso, invece di « donna » (reso da Usque e da Garcés con « señora ») c'è un indefinito « mi bien ». Immaginiamo che il Brocense scrivesse mentre era prigioniero dell'Inquisizione, nell'incertezza dell'avvenire. In tal caso comprenderemmo molto bene perché abbia scelto precisamente questo sonetto.

FRANCO MEREGALLI

acentuados muchas veces, llenos de italianismos y lusitanismos, como quien calca servilmente, en vez de traducir de un modo literario y haciéndose cargo de las diferencias de las lenguas». ¹³ Più benevoli, ma quasi altrettanto generici, furono i più recenti giudizi di Justo García Morales, che si limita ad apprezzare « su fidelidad al original italiano », ¹⁴ e di Giuseppe Bellini, che riconosce a Garcés « un entusiasmo che finisce per riscattare anche gli scadimenti » ¹⁵

Qui ci limiteremo a un confronto delle tre traduzioni del sonetto *Pace non trovo et non ò da far guerra* (*In vita*, 134), scelto perché è uno dei pochi tradotti da tutti e tre; e perché permette di esaminare come ciascuno dei tre rendesse il conflitto in esso espresso. Tale conflitto era, nel Petrarca, un conflitto amoroso con risonanze esistenziali; esso doveva per certi aspetti essere vicino all'esperienza dell'ebreo Salusque, esule dalla sua terra, e di Francisco Sánchez, che aveva problemi con l'Inquisizione. Ecco dunque i testi del Petrarca, e, in probabile ordine cronologico (è impossibile stabilire con esattezza la precedenza tra le traduzioni di Garcés e di Francisco Sánchez), le tre traduzioni.

PETRARCA, CXXXIV

Pace non trovo, et non ò da far guerra;
e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;
et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra;
et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.

Tal m'à in pregion, che non m'apre né serra
né per suo mi riten né scioglie il laccio;
et non m'ancide Amore, et non mi sferra,
né mi vuol vivo, né mi trae d'impaccio.

Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido;
et bramo di perir, et cheggio aita;
et ò in odio me stesso, et amo altrui.

Pascomi di dolor, piangendo rido;
egualmente mi spiace morte et vita:
in questo stato son, donna, per voi.

13. *Historia de la poesia hispanoamericana*, Madrid 1912, t. II, p. 270 s.

14. Introduzione all'ed. cit., p. 75.

15. *Per una storia delle relazioni letterarie ecc.*, in *Studi di letteratura ispanoamericana*, Milano 1974, pp. 76-7.

SALUSQUE LUSITANO, Venezia 1567

Paz yo no fallo, y no puedo hazer guerra,
y temo y espero, y ardo y soy un yelo,
y buelo sobre el cielo, y yazgo en tierra;
y nada aprieto, y abraço a todo al suelo.

Tiéneme preso, quien no m'abre o cierra,
ni me retiene, ni me suelta el buelo,
y no me mata Amor, ni desafierra,
ni me quier bivo, o rompe el mortal velo.

Sin ojos veo, y sin lengua gritando
voy y desseo morir y ayuda pido,
a mí m'odio y el alma a otrie adora.

De dolor me mantengo, río llorando,
muerte y vida ygalmente he aborrescido;
en tal estado estoy por vos, Señora.

HENRIQUE GARCÉS, Madrid 1591¹⁶

No hallo paz no habiendo de hacer guerra;
espero y temo y ardo, andando helado;
vuelvo hasta el cielo y quédome en la tierra
y todo el mundo en vano he abarcado.

Prendiome quien no me abre ni me cierra
ni me quiere ni menos me ha dexado.
Amor no me aprisiona ni deshierra,
ni me ha con vida o muerte despenado.

Sin ojos veo y mudo voy gritando;
la muerte busco y búscole guarida;
amo otri, a mí aborresco de hora en hora.

Mi pasto es de dolor, río llorando;
igualmente me pena muerte y vida:
en tal estado soy por vos, señora.

16. Deduco il testo dalla ed. cit. di García Morales.

IL SONETTO IN GERMANIA
E LE PRIME TRADUZIONI
DI SONETTI PETRARCHESCHI

Le ragioni della tarda introduzione del sonetto in Germania stanno certamente nel fatto che i due secoli seguiti alla morte del Petrarca sono secoli dominati dalla letteratura e dalla poesia popolare. Il metro imperante sono i versi a quattro battute, con numero variabile di tesi, con o senza anacrusi, rimati a rima baciata. I primi tentativi sono quindi imitazioni dalle lingue romanze che si servono di questo metro per riprodurre la struttura del sonetto. Il primo esempio a noi noto¹ è la traduzione del sonetto *Al cristianesimo bastardo* premesso da Bernardino Ochino ai suoi *Apologhi*, tradotti in tedesco nel 1556 da un certo Christoph Wirsung. Il traduttore se l'è cavata piuttosto bene, mantenendo lo schema dell'originale (ABBA - ABBA - CDE - CDE) e mettendo dappertutto rime tronche. La prima quartina suona:

O zeit für andere torecht, toll,
O welt on witz, blind viehisch und
Die gantz und gar im finstern Schlund
Versenkt, verstrickt, und mangels voll.

È da notare che lo sforzo imitativo conduce il traduttore a ottenere una certa regolarità: i versi, salvo il primo (che ha il dattilo « andere »), presentano un'alternanza regolare di sillabe toniche e atone, e siccome cominciano con un'atona hanno un andamento giambico, certo inconsapevole.

Anche i sonetti del grande polemista e satirico Johann Fischart nascono in ambiente riformatore e per influsso romano (Fischart era alsaziano e aveva studiato a Parigi con Pietro Ramo), ma sono creazioni originali. Verso il 1575 Fischart traduce un pamphlet francese contro Caterina de' Medici e aggiunge in appendice sette sonetti satirici contro le donne al governo, fondati

1. Secondo HEINRICH WELTI, *Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung*, Leipzig 1884, pp. 58-59. Dal libro del Welti, che è ancora la miglior trattazione generale, abbiamo desunto molte notizie.

sul paragone con un pollaio in cui la gallina domina sul gallo, e contro gli effetti di tale governo, cioè la degenerazione dei Galli divenute galline (o capponi). Anche Fischart si serve in questi spiritosi sonetti di versi a quattro battute alternando l'andamento giambico a quello trocaico, secondo uno schema fisso, ma alquanto inconsueto (ABBA - ACCA - DDE - FFE), mentre l'ultimo sonetto è caudato. Nell'uso delle rime piane e tronche Fischart si riserva la massima libertà, e in complesso i suoi sonetti sono un esempio interessante di come avrebbe potuto svilupparsi il sonetto entro il quadro del verso tedesco tradizionale se non fosse intervenuta la riforma opitziana.

Tre sonetti si trovano nella traduzione di un romanzo pastorale francese, *Die Schöffereyen der schönen Juliane* (Mümpelgart 1595). I prossimi sonetti li troviamo in due poeti che hanno in comune il calvinismo e la tendenza francesizzante: Schede e Weckherlin. Essi hanno in comune anche il tentativo di riprodurre il verso romanzo contando semplicemente il numero delle sillabe senza tener conto dei forti accenti tedeschi, estendendo alla poesia non cantata il procedimento adottato dai Maestri cantori per quella cantata. Sono questi i *Welschverse* (come li chiama un po' sprezzatamente il metricista Andreas Heusler) contro cui essenzialmente si rivolgerà la riforma opitziana. Di Paulus Melissus Schede (1539-1602), poeta in latino e autore di una delle due traduzioni del salterio ugonotto di Marot,² ci è tramandato un solo sonetto (« Was im Weltkreise rund, allenthalb lebt und schwebet ») che attraverso le sei battute ricalca per la prima volta l'alessandrino, destinato a dominare la scena per un secolo e mezzo. Tra Schede e Weckherlin si situano traduzioni come quella di sei sonetti del Campanella fatta dal noto mistico rosacruciano Johann Valentin Andreae (sono versioni assai libere che non rispettano affatto la forma del sonetto ma che hanno una loro forza, tanto che Herder le ristampò due secoli dopo nell'*Adrastea*)

2. Sullo Schede, interessante figura di mediatore internazionale di cultura, sui suoi viaggi e in particolare sul suo viaggio in Italia cfr. l'approfondita monografia di Enea Balmas, *Paul Melissus viaggiatore italiano*, Verona 1969 (« Quaderni del seminario di lingue e letterature moderne straniere dell'Università di Padova », n. 1). Il suo sonetto è oggi comodamente accessibile nell'antologia *Epochen der deutschen Lyrik*, Bd. IV, *Gedichte 1600-1700*, hg. v. Christian Wagenknecht, München 1969, p. 59.

e quella dei sonetti dell'*Astrée* di Honoré d'Urfé, compiuta dall'anonimo traduttore del 1619 conservando il numero di sillabe dell'originale.

Il primo grande sonettiere tedesco, in generale il primo grande sperimentatore di forme romanze, dall'ode alla sestina al rondello, è Georg Rudolf Weckherlin (1584-1653).³ La sua fama è stata offuscata dal fatto che la riforma opitziana, condotta in gran parte contro di lui, si è imposta a tutta la lirica successiva fino a Klopstock (anzi, fino al giovane Goethe), ma oggi si tende a rivalutare la ricchezza delle sue forme contro la monotonia ingenerata da Opitz. Questa varietà sperimentale non è dovuta tanto al desiderio nazionalistico « di accrescere audacemente la ricchezza della nostra lingua (cui gli stranieri, peraltro senza ragione, rimproverano la sua povertà e rozzezza) », come si dice nella dedica del suo primo scritto (1616), quanto a quello di fornire un linguaggio poetico illustre in cui le corti potessero celebrare la propria cultura. Non a caso il suo primo scritto è la descrizione di una festa tenuta a Stoccarda per la nascita di un figlio della duchessa del Württemberg. Qui si trova già un sonetto, ma poi Weckherlin, importante funzionario prima a Stoccarda e poi a Londra, dove finì segretario per gli affari esteri, sostituito nel 1649 nientemeno che da Milton, non pubblicò quasi nulla fino alla raccolta *Gaistliche und Weltliche Gedichte* (Amsterdam 1641) e a una più ampia raccolta con lo stesso titolo (Amsterdam 1648) in cui si trovano 58 sonetti. Ma è sicuro che almeno i 19 sonetti amorosi raccolti con il titolo *Buhlereyen oder Lieb-Gedichte* sono stati scritti assai prima, per esempio ce n'è uno (*Venedig gegen seiner Liebsten verglichen*) in cui secondo un prototipo di Du Bellay si enumerano le bellezze di Venezia per dichiararle nulle di fronte gli occhi della sua donna, e sappiamo che Weckherlin è stato a Venezia nel 1618-19. Questo ha una certa importanza perché nel 1624 erano usciti il *Buch von der teutschen Poeterey* e i *Teutsche Poemata* di Martin Opitz, cioè la teoria e l'esempli-

3. L'edizione critica dei *Gedichte* di Weckherlin a cura di H. Fischer (3 voll., Stuttgart 1894-1907) è ora disponibile in riproduzione fotomeccanica (Darmstadt 1968). Un'ottima scelta commentata nella Reclams Universalbibliothek (Stuttgart 1972) è stata curata da Christian Wagenknecht, autore dell'importante studio *Weckherlin und Opitz. Zur Metrik der deutschen Renaissancepoesie*, München 1971.

ficazione della nuova poetica, a cui Weckherlin si sottomise, sia pure a malincuore, e che certo lo spinse a introdurre qualche modifica. Opitz scrisse in tutto sessanta sonetti, trenta dei quali si trovano nell'edizione strasburghese del 1624, curata da Zinkgraf. È probabile che la traduzione del sonetto cxxxii del *Canzoniere* (« S'amor non è, che dunque è quel ch'i' sento? ») sia tra i primi sonetti scritti da Opitz, forse nel 1618, sotto lo stimolo delle traduzioni petrarchesche eseguite da Ernst Schwabe von der Heyde in un libretto di poetica apparso nel 1616 a Francoforte sull'Oder, libretto che deve avere esercitato un influsso importante sulla riforma opitziana ma di cui non si è conservata nessuna copia, mentre Opitz nel suo *Aristarcus sive de contemptu linguae teutonicae* ci ha tramandato un esempio delle versioni petrarchesche del von der Heyde e cioè quella (assai libera) di « Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono ».

Possiamo dunque supporre che le prime traduzioni di sonetti del Petrarca⁴ siano state fatte a breve distanza (von der Heyde, Weckherlin, Opitz) nel lustro tra il 1615 e il 1620. Il fatto che Weckherlin e Opitz si cimentino con il Petrarca non significa però affatto che questi abbia una posizione eminente tra i loro modelli, anzi la sua imitazione rimane eccezionale. Weckherlin imita per lo più dai francesi (Ronsard, Du Bellay), una volta da Claudio Achillini; Opitz dai francesi (quasi esclusivamente Ronsard), dagli spagnoli (Gil Polo), dagli olandesi (Hooft, Heinsius, i poeti del *Bloem-Hof*) e da Veronica Gambara (7 sonetti contro l'unico del Petrarca). In realtà la marea petrarchistica aveva relegato in secondo piano il capostipite. Nel suo fondamentale libro su Fleming,⁵ Hans Pyritz dice che quando citerà il Petrarca nella sua indagine non lo farà perché lo consideri il modello di Fleming, ma solo perché è « il punto di partenza dell'evoluzione cui

4. Dei *Trionfi* esisteva invece già una traduzione « aus Tuskanischer Sprach inn zierliche Teutsche Verß » di DANIEL FEDERMANN (Basel 1578). È sintomatico che i *Trionfi*, con il loro carattere allegorico-didattico, abbiano attirato l'attenzione prima del *Canzoniere*. Secondo HELLMUTH PETRICONI e WALTER PABST (*Einwirkung der italienischen Literatur auf die deutsche*, in *Deutsche Philologie im Aufriß*, hg. v. W. STAMMLER, Bd. III, Berlin 1962', col. 120), un sonetto petrarchesco sarebbe stato tradotto in tedesco dall'umanista Tilenus, su cui peraltro non ci è riuscito di trovare altre notizie.

5. HANS PYRITZ, *Paul Flemings Liebeslyrik. Zur Geschichte des Petrarchismus*, Göttingen 1963, p. 162 (la prima edizione è del 1932).

si riallaccia anche Fleming: un avo remoto cui non risale più alcun ricordo ». Lo stesso Pyritz ha insistito sul fatto che il grande serbatoio del petrarchismo non è tanto o soltanto la tribù dei sonettieri di ogni paese quanto la poesia latina rinascimentale, in particolare Giulio Cesare Scaligero, in cui i due elementi principali del sistema petrarchista, l'antitetica e l'iperbolica, si presentano nel modo più esasperato. In lui l'amata, scrive il Pyritz,⁶ « non ha più nulla di umano: è più possente del destino, . . . è diventata uno spettro colossale, un demone che sputa fuoco e fulmini . . . Quando ella lo guarda, i capelli e gli occhi gli si inceneriscono . . . In generale l'amore di questo poeta è comunque morte: se l'amante è crudele, muore; se è benigna, muore lo stesso; che lui le sia vicino o lontano, muore; se ella lo guarda, muore di caldo; se non lo guarda, muore di freddo. Non c'è semplicemente occasione che non induca questo poeta ad annunciare immantinenti la propria morte ». Il Pyritz conclude dicendo che, se il tutto sembra una parodia, l'enorme influsso di quest'uomo costringe a prenderlo sul serio come « l'esponente di un indirizzo artistico cui l'Europa soggiacque per secoli come a una psicosi ». Le origini del petrarchismo dei tedeschi vanno dunque cercate soprattutto qui; in particolare gli olandesi, cui Opitz guardava come a coloro che in una lingua assai affine al tedesco erano già riusciti a creare quella poesia illustre cui egli aspirava, si rifacevano allo Scaligero, e Opitz ha tradotto in forma di sonetto una delle poesie di Heinsius *Ad manes Scaligeri*.

Se dunque Weckherlin e Opitz traducono ciascuno un sonetto del Petrarca, ciò non significa altro che un omaggio all'« avo remoto »: probabilmente casuale, e dovuto alle sue frequentazioni italiane, nel caso di Weckherlin, mentre in quello di Opitz c'è certo, oltre all'influsso difficilmente determinabile di Schwabe von der Heyde, quell'associazione tra interesse teorico e storico che lo spinse a frugare anche tra le antichità germaniche.

Vediamo adesso i due sonetti. Essi si distinguono anzitutto naturalmente per il metro. Entrambi sono in alessandrini, ma gli alessandrini di Weckherlin, per quanto abbastanza regolari, portano tracce della tendenza ai *Welschverse*, con divario tra l'accento metrico e quello naturale: al v. 2 il metro richiede « Nà-

6. *Ivi*, pp. 154-55.

tur », al v. 6 « sparènd », al v. 8 « Schönheit ». Questo, s'intende, dal nostro punto di vista, poiché è probabile che, come sostiene il Wagenknecht, Weckherlin non leggesse affatto i versi in questo modo, bensì intendesse distribuire il peso metrico più uniformemente su tutte le sillabe, secondo il modello delle lingue romanze. Invece il sonetto opitziano segue rigorosamente il principio dell'alternanza di sillabe toniche e atone, per cui praticamente non ci possono essere altro che giambi e trochei (secondo l'alquanto indebita assimilazione dei suoi piedi a quelli classici): principio che domina ferreamente la metrica tedesca fino a Klopstock, anche se Buchner ha riammesso i dattili e gli anapesti. Entrambi gli autori usano l'alessandrino di sei battute divise in due emistichi, il primo dei quali ha sempre un esito ossitono, mentre il secondo alterna rima piana e tronca, femminile e maschile, secondo il modello francese. Per quanto riguarda lo schema metrico, Weckherlin usa lo schema ABBA - ABBA - CDC - DCD, scostandosi dall'originale petrarchesco (che ha i terzetti CDE - CDE) ma adottando nei terzetti le rime incatenate, che sono altrettanto frequenti nel Petrarca. Weckherlin predilige le rime incatenate anche nei quadernari, questa è una delle poche eccezioni. Opitz ha le rime ABBA - CDDC - EFF - EGG, che possono dare l'impressione di un sonetto all'inglese, con tre quartine, se separiamo gli ultimi due versi (EFFE - GG). Se così fosse, si tratterebbe di un caso isolato sia nell'opera di Opitz, il quale per lo più si è attenuto al modello ronsardiano ABBA - ABBA - CCD - EED (con alcuni esempi di CDD - CEE, cioè della stessa forma che abbiamo qui), sia nella poesia tedesca in generale.⁷ Il sonetto che, insieme a questo, è considerato tra i più antichi (*Bedeutung der Farben*), ha anch'esso i quadernari con rime diverse, ma ha i terzetti EEF - GGF che escludono ogni interpretazione come sonetto all'inglese. Si aggiunga che quest'ultimo ha

7. Le ragioni per cui la poesia inglese ha modificato lo schema del sonetto sono state acutamente indagate da Jiří LEVÝ (*Language and Stanza Pattern in the English Sonnet*, in *Worte und Werte. Bruno Markwardt zum 60. Geburtstag*, Berlin 1961, pp. 214-31). Secondo il Levý, una delle cause principali che hanno condotto alla struttura binaria del sonetto dopo Surrey sarebbe la natura accentuativa del verso germanico, che non consente la struttura bipartita del verso con cesura obbligatoria, come nelle lingue romanze. I tedeschi avendo adottato l'alessandrino, cioè l'unico verso con cesura obbligatoria, non hanno avuto bisogno di un'evoluzione analoga.

quadernari della forma ABAB e non ABBA, in seguito alla « tendency to avoid larger distances between rhyming words ».⁸ A favore della tesi del sonetto all'inglese militerebbe solo la circostanza, certo non trascurabile, che nell'edizione del 1624 l'impostazione grafica è tale che il primo e il quarto verso di ogni presunto quadernario sono spostati a sinistra.

Passiamo al confronto con l'originale. La versione di Weckherlin è molto libera, è piuttosto un'imitazione, del resto a differenza di Opitz egli non indica la fonte. « Chi vuol veder quantunque pò natura e 'l Ciel tra noi » diventa « Chi desidera ristorare il suo occhio intorbidito con tutto lo splendore degli dèi e l'arte di natura »; in compenso il « mondo cieco che virtù non cura » è ridotto alla « fünstre Welt », mentre il « ch'è sola un sol » diventa « guardi il sole che concede il dolce lume ». La seconda quartina comincia con un'avversativa che non c'è nell'originale, il « fura / prima i migliori e lascia stare i rei » è reso con un « grava sempre di precece notte i migliori, risparmiando i rei ». Ai vv. 7-8 arriva la grande delusione. Weckherlin traduce: « questa dea è già onorata con zelo e cura degli dèi come ornamento del cielo ». L'aspettativa degli dèi del Petrarca si è trasformata in zelo e tutela e il verso più famoso del sonetto è del tutto scomparso, dove peraltro occorre tener presente che a Weckherlin esso poteva non apparire così essenziale come a noi. Il primo terzetto è caratteristico come elegante variazione petrarchistica: nel Petrarca le diverse qualità congiunte « in un corpo con mirabil tempore » sono analoghe, non antitetiche, quindi semplicemente giustapposte, mentre Weckherlin trova « opera mirabile » il fatto che in un corpo siano « sposate la grazia con l'onore, la virtù con la bellezza ». E siccome si contrappongono qualità fisiche e spirituali, il verso 11 separa di nuovo l'« opera mirabile » in quanto essa « benedirà la sua vista [dell'ammiratore] con diletto, e il suo capo con insegnamento »; tuttavia questa pedanteria viene attenuata in quanto la « lehr » serve da trapasso all'ultimo terzetto, che indubbiamente contiene una « lezione »; l'ammiratore dovrà confessare in Weckherlin: « il mio

8. LEVÝ, art. cit., p. 219. Anche l'ultima studiosa di Opitz, JANIS LITTLE GELLINEK (*Die weltliche Lyrik des Martin Opitz*, Bern und München 1973, p. 12), pensa che egli in questa imitazione petrarchesca riveli semplicemente di non aver ancora riconosciuto « den Oktettreim als Formgesetz des Sonetts ».

canto è in gran difetto, canto in cui io (confuso) non accresco abbastanza la sua lode, perché il suo occhio al contempo mi disanima e mi rianima ». Abbiamo dunque un finale antitetico-epigrammatico che non c'è nel Petrarca, e « l'ingegno offeso dal soverchio lume » è trapassato in parte nella parentesi, in parte nel nuovo finale. In compenso Weckherlin, che già si era dimenticato per strada l'urgenza di veder Laura (non traducendo il « s'ariva a tempo » del v. 9), sopprime completamente l'ultimo verso.

Si noterà come Weckherlin stringa tra loro quadernari e terzetti, al v. 5 con un « doch » e al v. 12 con un « daß », mostrando la tendenza a subordinare di fronte alle costruzioni paratattiche dell'originale. In generale si può dire che la traduzione ha molti pregi: nonostante una distribuzione un po' diversa, Weckherlin mantiene quasi tutti i concetti essenziali e li collega elegantemente, concedendo un tantino alle disposizioni antitetiche, ma con gusto e soprattutto senza sottolineare le antitesi con la struttura bipartita dell'alessandrino, come faranno tutti da Opitz in poi. Del resto gli alessandrini scorrono molto bene, la cesura non è mai troppo forte anche perché spesso il secondo emistichio comincia con un pronome relativo o con una congiunzione. Se Weckherlin voleva dare una poesia adeguata all'eleganza della vita di corte, certo ci è riuscito. Anche l'attenuazione del motivo della mortalità della donna corrisponde a un mondo in cui il poeta, sia pure per finta, deve morire ogni momento (e anche qui lo sguardo « entsehlet », cioè ammazza), ma la donna no. Ci si può meravigliare che un poeta alle soglie del barocco non traduca proprio il « cosa bella mortal passa e non dura », quando ad esempio di lí a vent'anni Gryphius insisterà con tanta efficacia sul motivo della caducità. Ci si può vedere la sostanziale appartenenza del poeta del Rinascimento, ma anche la forza della tradizione per cui la donna, come dice il Pyritz, è piú potente del destino, tradizione che resisterà anche nei poeti propriamente barocchi, che di massima non faranno entrare il motivo della caducità nelle loro poesie amoroze. Il sistema petrarchistico è così forte che tende ad eliminare anche quegli elementi propriamente petrarcheschi che di per sé rientrerebbero nell'atmosfera del tempo.⁹

9. A questo sonetto delle *Bublereyen*, intitolato *Ihrer Schönheit wunderliche Wirkung*, Weckherlin ne fa immediatamente seguire un altro imitato dallo

Opitz, per quanto dia l'indicazione della fonte (« Auß dem Italienischen Petrarchae »), traduce in realtà ancora piú liberamente di Weckherlin. Già il primo verso è diverso. Il Petrarca si chiede se quel che sente è amore o altro, e nel primo caso pone la questione della natura d'amore, se sia buona o cattiva. Opitz parte invece dalla questione della consistenza ontologica e chiede: « Se l'amore non è nulla, come mai mi accende? E se è pur qualche cosa, a chi è consapevole il suo agire? » (cioè: chi sa come agisce?). In questo modo l'essere nulla o qualcosa e l'essere buono o cattivo vengono messi sullo stesso piano. Il discorso del Petrarca, in cui ogni domanda scaturisce impazientemente dalla precedente, si irrigidisce nelle antitesi di quattro interrogative retoriche, sottolineate dalla disposizione anaforica appresa dagli olandesi. Certo nei vv. 3-4 anche nel Petrarca c'erano l'antitesi e l'anafora, tuttavia anche qui Opitz schematizza. Nel Petrarca l'antitesi non è perfetta: il v. 4 è collegato al precedente in quanto si riconosce comunque che l'amore è un tormento e ci si chiede perché questo tormento sia dolce. Invece Opitz contrappone il « cattivo piacere » alla « gioia »: anche lui usa un ossimoro, però questa « böse Lust » suona maledettamente come un cliché protestante, come un'anatemizzazione del piacere contrapposto alla gioia puramente spirituale. Il secondo quadernario è tradotto quasi letteralmente nei primi due versi. Ma poi il Pe-

stesso sonetto CCXLVIII del Petrarca. Questa variante, che si discosta maggiormente dall'originale, è centrata, come indica già il titolo (*Jhr lob ist unaufsprechlich*), sul motivo dell'inadeguatezza del poeta, contenuto nell'ultimo terzetto. In effetti, questo suona ora: (l'ammiratore) « riconoscerà che la lode del dolce angelo può essere acconciamente cantata solo dalla bocca di un angelo, e che senza di lei il mondo è del tutto misero, povero e rozzo ». Si noti che anche questa volta è stata espunta dal terzetto l'allusione alla morte della donna, anzi essa non si trova praticamente nemmeno nel secondo quadernario, dove nella redazione precedente era rimasta almeno la « zu frühe Nacht » che fura i migliori e lascia stare i rei: qui invece si esorta l'ammiratore a far presto, « dan schon ein ieder Got begihrig nach ihr söhnet [= sehnt] »; dio il quale sarà incoronato da lei « mit chr » e a sua volta la incoronerà. Ancor piú decisamente di prima, la donna trapassa qui senza incidenti dal mondo a un « regno delli dèi » che ha perso la genericità del topos petrarchesco per diventare un soffitto cinquecentesco in cui dèi e donna angelicata s'incoronano a vicenda, e il senso di questo trapasso sta nella possibilità di far cantare le lodi della donna da una voce piú adeguata di quella del poeta. Sembra evidente che costui ha sentito il bisogno di ritornare sul sonetto petrarchesco per adattarlo ancora piú strettamente ai moduli del tempo.

trarca usciva nell'invocazione « O viva morte, o dilectoso male », rivolgendosi direttamente all'amore, mentre Opitz sopprime del tutto l'invocazione con il suo doppio ossimoro e al solito continua il parallelismo con altre due interrogative retoriche. Nella prima (« Se non lo faccio volentieri, chi è che me lo comanda? ») rimane qualcosa del v. 8 dell'originale, anche se l'abolizione della personificazione introduce un potere astrattamente indeterminato, ma la seconda (« Se lo faccio volentieri, perché allora mi lamenta? ») è in pratica una mera ripetizione del v. 6, mentre il Petrarca riesce a variare sia attraverso il chiasmo del v. 9 rispetto al v. 8, sia abbandonando l'interrogativa per l'affermativa, sia infine e soprattutto terminando nel primo terzetto il discorso che aveva condotto nei quadernari, cioè spezzando la tradizionale separazione tra quadernari e terzetti. La vivacità petrarchesca, che infrange gli schemi al tempo stesso in cui se ne serve, qui cede il posto a una rigida monotonia.

Piú elaborati, poeticamente piú maturi, tanto che qualcuno suppone che siano stati rifatti piú tardi, sono i terzetti. Opitz sopprime il v. 12 e il « senza governo » del v. 11 e occupa lo spazio ottenuto sia in questo modo, sia spostando al v. 8 il v. 9 del Petrarca, affiancando all'immagine della nave quella dell'erba (« io oscillo come l'erba che alla sera viene inclinata or qui, or là dai freschi venti »). Le similitudini occupano il primo terzetto e il primo verso del secondo, e Opitz le stacca nettamente dal contesto, a differenza del Petrarca che collega la sua da una parte col « fra sí contrari venti » del v. 10, dall'altra con la consecutiva del v. 13. Invece Opitz riprende negli ultimi due versi la formula antitetica, completando chiasticamente il v. 13 dell'originale (« io non so quel che voglio, io non voglio quel che so », un concetto quanto mai petrarchesco anche se qui non c'era) e trasformando in asindeto l'opposizione del v. 14 che il Petrarca aveva espresso con un gerundio. Direi che quel che ci fa capire la coerenza e l'importanza di questa traduzione è proprio il sovraccarico e il distacco dell'immagine. Si intuisce che Opitz segue qui una legge che dominerà tutto il secolo. Quel che nel Petrarca è un travaglio, una ricerca unica che mobilita sia l'intelletto che le immagini sempre al servizio del dramma del soggetto, qui si sdoppia in due elementi ben separati: la riflessione intellettualistica che procede per antitesi e paralleli e le immagini che si stagliano

con prepotenza, assumendo la consistenza oggettiva di un riferimento paradigmatico. Questa separazione tra immagine e discorso è propria dell'allegoria barocca. Non per nulla Opitz ha tratto uno dei suoi sonetti dagli *Emblemata* dell'Alciato, che stanno alla base di tutta l'allegorizzazione barocca. Da questo punto di vista le principali omissioni si spiegano meglio: « O viva morte, o dilectoso male » viene eliminato perché personifica l'amore in un modo che disturba la riflessione; « sí lieve di saver, d'error sí carica », perché introdurrebbe un elemento soggettivo e turberrebbe l'oggettività di immagini che in Opitz diventano due tipiche immagini di precarietà e caducità, destinate ad essere ripetute migliaia di volte. Qui la distanza dal Petrarca è molto maggiore che in Weckherlin, che lo aveva appena ammodernato e schematizzato secondo il gusto del tempo, mentre Opitz l'ha trasformato in qualche cosa di assai diverso. Il premio per la miglior traduzione sarebbe da attribuire a Weckherlin, ma storicamente la traduzione di Opitz è ben piú importante perché di qui nasce tutta una progenie di sonettieri tedeschi cui egli fornisce sia la forma meccanicamente riproducibile che lo spirito informatore.

Questa progenie si estingue nei primi decenni del Settecento. Il primo illuminismo muove guerra al sonetto come artificioso passatempo da cortigiani, Gottsched lo chiama¹⁰ « un'immondizia poetica di cui le Muse non si curano e che esse gettano ai piccoli spiriti cui piacerebbe salire sul Parnaso affinché indugino sulle pendici del monte e non possano mai arrivare in alto ». Ma l'eclissi è di breve durata, e del resto Gottsched stesso ha scritto un sonetto. La forma viene coltivata nella cerchia di Gleim, che nel 1764 pubblica dei *Petrarchische Gedichte*. Nel 1789 Gottfried August Bürger pubblica una serie di sonetti in pentapodie giambiche (il metro che ha ormai surrogato l'alessandrino) o trocaiche, tra cui due imitazioni del Petrarca. La propaganda di Bürger stimola la ricca produzione di sonetti di August Wilhelm Schlegel, traduttore di molti sonetti petrarcheschi. Tutti o quasi tutti i romantici si cimentano con il sonetto, finché Goethe stesso, dapprima assai recalcitrante, cede le armi e, stimolato da romantici come Gries e Zacharias Werner, nel 1807-1808 scrive

10. J. CHR. GOTTSCHED, *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, Leipzig 1730, pp. 487-88.

i diciassette sonetti per Minna Herzlieb. Il penultimo, dedicato al Petrarca, è un omaggio al « remoto avo » che grazie ai romantici era stato definitivamente reintegrato nei suoi diritti. Dieci anni dopo, nel 1818-20, con ritardo di secoli rispetto ad altri paesi, appare la prima traduzione completa del *Canzoniere* a cura di Karl Förster. E, se si volesse, la storia si potrebbe proseguire almeno fino a Bertolt Brecht, che scrisse sonetti spesso assai notevoli, pur impregnandoli di ironia e tenendo a distinguersi dai neoclassicisti. Donde la sua celebre battuta contro Johannes R. Becher: « Tutti e due scriviamo sonetti, solo che lui fa sul serio ».

CESARE CASES

INTORNO ALLE PRIME VERSIONI CROATE DEL PETRARCA

Il petrarchismo è stato giustamente definito « tema arduo e sconfinato » (Calcaterra), sia per quanto riguarda i suoi aspetti generali sia per quanto riguarda la fortuna delle opere del Petrarca nelle versioni in diversissimi ambienti, linguaggi e periodi. È ovvio quindi per quali motivi uno studio comparativo e complessivo del fenomeno e una bibliografia integrale siano rimasti e rimarranno forse ancora lungo tempo un debito inadempito della critica petrarchesca al grande poeta. Non mancano, è ben noto, saggi su singoli problemi e tentativi di sintesi, compresi quelli relativi al petrarchismo croato, conosciuto sommariamente anche in Italia.

Questa non è certo l'occasione di riassumere i risultati di tali indagini, anche se circoscritte al periodo delle prime versioni croate nel Cinquecento, e neppure di esaminare minutamente le versioni in una lingua meno nota. Preferiamo, nei nostri brevi appunti, limitarci a trattare di un aspetto caratteristico delle traduzioni croate, dimostrando che esse, allo stesso modo che gli altri componimenti lirici mimetizzanti l'eloquenza petrarchesca, riproducevano le strutture dell'originale in una forma metrica specifica, fuori della regola comune nell'ambito del petrarchismo europeo, insolita e assai curiosa in confronto con le versioni contemporanee in altre lingue. Come tutti sanno, circa trecentomila sonetti si sono scritti in Europa a tutto il secolo XVI, per cui il termine petrarchismo si identifica spesso con quello di sonettismo, e quest'ultimo equivale in gran parte al concetto dell'*art de pétrarquizer*. Invece nella vecchia letteratura croata sulle coste orientali dell'Adriatico è quasi del tutto assente la forma di sonetto, diffusasi dall'Italia in molti paesi, talvolta con modificazioni più o meno evidenti. Fatto sta che, con pochissime eccezioni, priva di sonetti è rimasta non solo tutta la produzione lirica anteriore al secolo scorso, e copiosa particolarmente nel '500 sin dall'inizio del secolo, ma anche l'attività, abbastanza

scarsa e unica presso gli slavi meridionali, dei traduttori, prevalentemente dei sonetti, del Petrarca, l'attività cioè dei produttori di quei componimenti che vanno considerati traduzioni propriamente dette, a differenza di tanti altri nei quali è difficile distinguere se volessero essere versioni o invece imitazioni petrarcheggianti.

Sia che traducessero o parafrasassero il Petrarca e i petrarchisti italiani, sia che scrivessero liriche di qualche stampo autentico, dovuto a motivi e toni della poesia popolare, i poeti croati non accettarono, dunque, la forma di sonetto, come pure non adottarono endecasillabo, strambotto, ottava rima e terza rima. Non è certamente una qualsiasi ragione polemica la causa del loro rifiuto, bensì la fedeltà a un metro nazionale fortemente radicato nella tradizione, al dodecasillabo doppiamente rimato o rimalmezzato, verso a cui era legata la parte preponderante della lirica croata del tempo e di cui la prima notizia si è avuta da un'annotazione in margine a un documento ragusco tra il 1421 e il 1430, ma la sua origine e la sua preistoria son rimaste a tutt'oggi ignote.

Prima di tentare una spiegazione di tale conservativismo sul piano metrico, faremo una breve rassegna di quelle poche traduzioni vere, le quali confermano che la provenienza e lo sviluppo del petrarchismo croato non sono indiretti, cioè connessi solo con gl'influssi di un Cariteo o quelli dei lirici italiani, ma sono anche, e soprattutto, legati alla conoscenza diretta delle opere del Petrarca. La prova più importante fu la famosa versione in distici latini della Canzone alla Vergine, ad opera di Marko Marulic (1450-1524), la prima della serie di ben sei traduzioni della grande canzone presso i Croati sino ad oggi, studiata e ammirata anche nella critica italiana. È meno noto che il Marulic, umanista tanto affine al suo celebre precursore, tradusse anche nella sua lingua materna due sonetti del Petrarca, *Poi che voi et io più volte abbiam provato* e *I' vo piangendo i miei passati tempi*. Sempre agli inizi del '500, un amico del poeta spalatino, Franjo Božicevic-Natalis (m. intorno al 1525), tradusse la Canzone alla Vergine in croato, direttamente dal testo originale. Il poeta zaratino, poi, Petar Zoranic (1508 - tra il 1543 e il 1569), inserì nel suo romanzo pastorale *Planine (Le Montagne)* due proprie versioni: l'inizio della canzone *Che debb'io far? che mi con-*

sigli, Amore? e il sonetto *Pace non trovo et non ho da far guerra*. Un'altra versione anonima ragusea dello stesso sonetto, più fedele all'originale, è stata da noi recentemente pubblicata. Fra i traduttori dell'epoca si notino ancora i poeti ragusei Dinko Ranjina (1536-1607), con una versione libera della sestina *A qualunque animale alberga in terra* e con una traduzione, considerata assai riuscita, del sonetto *Né per sereno ciel ir vaghe stelle*, e Horacije Mažibradic (1570-1639), che tradusse il sonetto *Piovonmi amare lagrime dal viso* e la ballata *Quel foco ch'i' pensai che fosse spento*. Ricordiamo infine il lesiniano Marin Gazarovic (sec. XVII), tra le cui rime figura la versione del sonetto *Per fare una leggiadra sua vendetta*. Come le altre poesie di codesti poeti e traduttori, così anche le loro versioni hanno naturalmente la forma tipica che abbiamo ricordato, e che escludeva la possibilità di riprodurre le forme metriche originali, in primo luogo il sonetto.

Il problema complesso del sonetto nella vecchia letteratura croata riflette un'atipica situazione storico-letteraria, riguardante anche il fatto che i sonetti del Petrarca venivano tradotti o imitati esclusivamente in un numero indeterminato di dodecasillabi doppiamente rimati, e non in una forma in qualche modo parallela al modello originario. Il fenomeno diventa ancora più interessante quando sappiamo che molti poeti (tra i quali i più noti come Hanibal Lucic, Petar Hektorovic, Dinko Ranjina, Sabo Bobaljevic, Dominko Zlataric, ecc.) si esibivano, allo stesso tempo, scrivendo sonetti regolari in lingua italiana, anzi componendone addirittura in latino. E c'è da aggiungere un altro fatto, che estende l'interesse per il nostro problema dai limiti di una letteratura marginale a un livello comparativo e internazionale, rivelando quanto strane e innattese fossero alle volte le vie di diffusione e di influssi nel clima universale del petrarchismo europeo. Accadde così, ad esempio, che tre poesie croate, del raguseo già ricordato Dinko Ranjina, furono dall'autore stesso rimaneggiate in italiano e in forma di sonetti, i quali furono in seguito imitati dal francese Philippe Desportes, che a sua volta influì su alcuni petrarchisti inglesi nell'ultimo decennio del '500, particolarmente su Henry Constable (1562-1613): sicché è lecito affermare che certi tratti di alcune liriche del poeta inglese potrebbero avere una derivazione complessa, risalente agli archetipi

