



# IL SEGNO E LE LETTERE

---

*Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne  
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'  
diretto da Nicola D'Antuono*

DIREZIONE

Carlo Consani

COMITATO SCIENTIFICO

Giovanni Brancaccio

Carlo Consani

Paola Desideri

Elisabetta Fazzini

Andrea Mariani

*Il segno e le lettere*

Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne  
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'

Saggi - 6

# *Autotraduzione*

*Teoria ed esempi  
fra Italia e Spagna (e oltre)*

a cura di

Marcial Rubio Ávarez e Nicola D'Antuono

Edizione a stampa 2012  
ISBN 978-88-7916-594-5

Copyright © 2012

*LED* Edizioni *Universitarie di Lettere Economia Diritto*

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

---

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da: AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano  
E-mail segreteria@aidro.org <mailto:segreteria@aidro.org>  
sito web www.aidro.org <http://www.aidro.org/>

---

Volume stampato con il contributo  
del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne  
Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

*In copertina:* disegno di Simone Ciccolone

*Videoimpaginazione:* Paola Mignanego  
*Stampa:* Digital Print Service

# SOMMARIO

Prefazione	7
<i>Marcial Rubio Áquez - Nicola D'Antuono</i>	

## PRIMA PARTE

### *Linguistica e autotraduzione*

L'operazione autotraduttiva, ovvero la seduzione delle lingue allo specchio	11
<i>Paola Desideri</i>	
L'autotraduzione «verticale» ieri e oggi (con esempi dalla Spagna cinquecentesca e novecentesca)	33
<i>Rainier Grutman</i>	
Casi di autotraduzione endolinguistica: dal dialetto all'italiano	49
<i>Sergio Lubello</i>	

## SECONDA PARTE

### *L'autotraduzione: Italia e Spagna*

La autotraducción en la Edad Media	63
<i>Julio César Santoyo</i>	
Leon Battista Alberti traduttore di se stesso: <i>Uxoria</i> e <i>Naufragus</i>	77
<i>Martin Mclaughlin</i>	
Giannozzo Manetti e la traduzione umanistica	107
<i>Alfonso De Petris</i>	

«Romançar lo que yo mesmo compuse». Umanesimo e autotraduzione tra Alonso de Palencia e Antonio de Nebrija <i>Antonio Gargano</i>	125
Latino e volgare alla corte degli Este: le autotraduzioni <i>Cristina Montagnani</i>	141
Villena y Tostado: autotraducción y hermenéutica <i>Juan Miguel Valero Moreno</i>	157
Trivia Diosa y Trino Dios: paganismo y cristianismo en una autotraducción de Sor Juana Inés de la Cruz <i>Francesca Leonetti</i>	177
Fray Luis de León y su interpretación de <i>El Cantar de los Cantares</i> : el doloroso camino de la <i>Exposición</i> a la <i>Expositio</i> <i>Avelina Carrera de la Red</i>	199
Al confine fra autotraduzione e riscrittura: le redazioni del commento vitruviano di Daniele Barbaro <i>Francesco P. Di Teodoro</i>	217
Alfonso de Ulloa, autotraductor <i>Marcial Rubio Árquez</i>	237
TERZA PARTE <i>L'autotraduzione, oltre ...</i>	
La pratica dell'autotraduzione nella letteratura croata <i>Maria Rita Leto</i>	257
Avanguardia e tradizione nell'autotraduzione di Jacqueline Risset <i>Federica D'Ascenzo</i>	271
Due casi di autotraduzione intersemiotica: Georgia O'Keeffe ed Elizabeth Bishop <i>Andrea Mariani</i>	291
A modo di conclusione <i>Furio Brugnolo</i>	317
Indice dei nomi <i>a cura di Leonardo Coppola</i>	321

## PREFAZIONE

Negli ultimi anni, tra gli studiosi di differenti ambiti disciplinari, si è sviluppato un enorme interesse intorno al fenomeno dell'autotraduzione. Prova di questo sono i recenti incontri scientifici di Bologna, Perpignan, etc., da un lato, e le numerose e importanti monografie e studi parziali dedicati al tema dall'altro.

Alla luce di ciò, parrebbe alquanto curioso che un fenomeno antico quasi quanto la cultura scritta abbia guadagnato solo negli ultimi decenni questa particolare e senz'altro giustificatissima attenzione critica. Le ragioni di tale lacuna sono numerose e dai contorni indefiniti, tanto da rendere quasi impossibile formulare un'unica risposta ad una domanda che, a guardar bene, corrisponde a tanti quesiti quanti i casi studiati. Si potrebbe affermare, senza il timore di esagerare, che ogni singolo esempio di autotraduzione è, di per sé, unico e irripetibile, sebbene, per necessità scientifiche ineludibili, gli studi del fenomeno cerchino di estrarre conclusioni generali, coincidenze interpretative e valutazioni d'insieme. È, con molta probabilità, proprio questa estrema eterogeneità di casi, esempi e tipologie che ha impedito di affrontare fino ad ora l'argomento in maniera più scientifica e continuativa, come senza dubbio merita e come finalmente adesso si sta procedendo. È da considerare, inoltre, che l'autotraduzione, come oggetto di studio, non può essere circoscritto ad una sola disciplina scientifica, annoverando tra i suoi campi d'interesse tanto la linguistica, quanto la storia, la filologia, la storia letteraria e, naturalmente, gli studi traduttologici.

Solamente la concordata sinergia di tutte queste discipline – alle quali non è sconveniente aggiungerne persino qualcun'altra, quale la sociologia,

la psicologia, etc. – può gettare nuova luce su questo appassionante campo d'indagine.

Per le ragioni appena esplicitate, ci sembrò giusto, nonché conveniente e necessario, proporci l'obiettivo di un congresso sul tema, convocando studiosi e specialisti di chiara fama nazionale ed internazionale ad impreziosire l'evento con contributi in diverse lingue, sebbene l'italiano e lo spagnolo rappresentassero la sua robusta colonna vertebrale. Nel novembre 2010 demmo luogo, pertanto, al congresso dal titolo *Autotraduzione: teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, al quale parteciparono linguisti, filologi e storici della letteratura d'Italia, Spagna, Inghilterra e Canada, al fine di trattare del fenomeno presente nella lingua italiana, spagnola, francese, croata, latina e, inoltre, nella traduzione intersemiotica.

Siamo profondamente riconoscenti tanto ai partecipanti per la loro perizia e la generosità con la quale risposero alla nostra richiesta di contributo, quanto alle istituzioni pubbliche che appoggiarono altrettanto generosamente il suddetto incontro: il Comune di Pescara, la Facoltà di Lingue e Letteratura straniera e, in particolar modo, il Dipartimento di Lingue e Letterature moderne, allora Dipartimento di Studi comparati, senza il cui sostegno economico e la sua disponibilità logistica non sarebbe stato possibile rendere concreto un progetto di tale portata.

L'interesse da esso suscitato, con i suoi dibattiti dagli indubbi risultati, ci animò a realizzare la pubblicazione di una monografia che ne rappresentasse una chiara testimonianza. A tal fine, sollecitammo un ulteriore sforzo dai colleghi congressisti affinché, con il rinnovato brio scientifico risultante dal congresso, dessero un contributo scritto ad un volume nel quale, per ovvie ragioni, sarebbero stati pubblicati solamente i lavori più meritori. Questo volume collettaneo corrisponde al risultato di tale selezione, sebbene sia giusto e doveroso ricordare che alcune conferenze del congresso non furono mai proposte in forma scritta.

Secondo quanto espresso in apertura, queste pagine aspirano solo a colmare qualche lacuna, a far nuova luce su un autore o un'opera, a chiarire alcuni concetti relativi al fenomeno e poco altro ancora. Ci sentiremmo ampiamente soddisfatti se riuscissimo a raggiungere questo modesto obiettivo, sapendo anticipatamente che è ancora molto lunga la strada da percorrere in tal senso.

Pescara, 12 luglio 2012

*I curatori*

Marcial Rubio Áquez  
Nicola D'Antuono

*Prima parte*

LINGUISTICA E AUTOTRADUZIONE



# L'OPERAZIONE AUTOTRADUTTIVA, OVVERO LA SEDUZIONE DELLE LINGUE ALLO SPECCHIO

*Paola Desideri*

Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

[...] l'effetto di una scrittura in lingua straniera sull'animo nostro, è come l'effetto delle prospettive ripetute e vedute nella camera oscura, le quali tanto possono essere distinte e corrispondere veramente agli oggetti e prospettive reali, quanto la camera oscura è adatta a renderle con esattezza; sicché tutto l'effetto dipende dalla camera oscura piuttosto che dall'oggetto.

Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 963

## 1. PROCESSI E DINAMICHE DELLA PRATICA AUTOTRADUTTIVA: IL DIALOGO PLURILINGUE DEL SÉ

1.1. – L'autotraduzione inizia a delinarsi come un ambito particolarmente interessante di studi a partire dagli anni Settanta, tuttavia, sebbene siano state pubblicate monografie sulle autotraduzioni di Beckett, Nabokov e Joyce, le riflessioni e gli interventi su tale campo di indagine sono stati sporadici<sup>1</sup>. Soltanto negli ultimi anni, in ambiente letterario spagnolo, le ricerche si sono intensificate, con il risultato di considerare l'autotraduzione letteraria come un dominio di ricerca, come argomento a se stante<sup>2</sup>. Ciò soprattutto dopo la nascita, nel 2002, del Gruppo di ricerca *Autotrad* del Dipartimento di Traduzione e Interpretazione dell'Università Autonoma di Barcellona, interessato ad analizzare rigorosamente un *corpus* di testi autotradotti in varie lingue. Data la condizione di plurilinguismo istituzionalizzato che caratterizza il paese iberico, in Spagna la ricerca scientifica

---

<sup>1</sup> Per utile *excursus* storico della ricerca autotraduttiva, cfr. Santoyo 2002 e 2005.

<sup>2</sup> Cfr. *Autotrad* 2007; Tanqueiro 2007.

sull'autotraduzione è decisamente avanzata e, di conseguenza, sono sempre più numerosi gli scrittori che traducono in castigliano le proprie opere originariamente scritte in catalano, galiziano, basco, o viceversa.

L'autotraduzione, almeno fino a tempi piuttosto recenti, è stata considerata come una categoria marginale o un fenomeno del tutto occasionale nell'ambito della traduttologia<sup>3</sup>. Oggi invece gli studiosi spagnoli del Gruppo *Autotrad*, il cui caposcuola è Julio-César Santoyo, tentando di dimostrare che l'autotraduzione esiste come fatto traduttivo autonomo, sono concordi nel ritenere che essa sia sempre esistita come pratica linguistica umana e che, per di più, non sia affatto un fenomeno così casuale, come potrebbe apparire a prima vista.

Segno evidente di questo interesse scientifico è l'uscita nell'ultimo decennio di numeri monografici di riviste specializzate internazionali dedicati ai vari aspetti e problematiche dell'autotraduzione: in ordine cronologico ricordiamo nel 1999 il numero doppio 20-21 di *Semicerchio. Rivista di Poesia Comparata*; nel 2002 il n. 210 della rivista spagnola *Quimera. Revista de Literatura*; nel 2003 il n. 25 della rivista francese *Que-Sais-Je*; nel 2005 il n. 25 della rivista britannica *In Other Words. The Journal for Literary Translator*; nel 2007 il n. 7 della rivista rumena *Atelier de Traduction*.

In Italia un tentativo di analisi un po' più sistematica sulla complessa attività autotraduttiva si è realizzato fin dal biennio 1998-'99 con i seminari organizzati dal Comune di Firenze e dalla rivista di poesia comparata *Semicerchio*, seminari sfociati nel Progetto *Autotraduzione e interculturalità nella poesia europea*, i cui Atti – stampati nel succitato numero doppio 20-21 di *Semicerchio* curato da Francesco Stella – hanno, non a caso, un titolo ricco di implicazioni semanalitiche, per così dire lacaniane: *La lingua assente*. Se ci interroghiamo sulle ragioni di questo titolo così emblematico, possiamo rilevare che la «lingua assente» è appunto quella che, oscillando tra visibilità/invisibilità, agisce tra le pieghe del testo quando si scrive in una lingua diversa da quella materna e che quindi determina l'uso «deformato» della lingua di arrivo, una «deformazione» atta ad arricchire il testo di tracce e di echi che non si sarebbero potuti produrre senza tale apporto e che risultano funzionali a livello di stratigrafia semantica.

1.2. – Oggi si intende comunemente per «autotraduzione» il passaggio operato dall'autore di un testo dalla lingua prima, o materna, ad una lingua

---

<sup>3</sup> Sul dibattito traduttologico tra le specificità e gli statuti della traduzione e dell'autotraduzione, cfr. tra gli altri Niculescu 1973; De Andía 1975; Hokenson - Munson 2007; López López-Gay 2007; Maffia 2007.

seconda posseduta ad un livello più o meno alto di bilinguismo, oppure da una L2 ad una L1. Assai rari sono i casi come quello di Wladimir Nabokov<sup>4</sup>, che scrive il suo romanzo *Lolita* direttamente in inglese, seconda lingua acquisita, e lo traduce poi in russo, sua lingua madre; oppure il caso dell'irlandese Samuel Beckett, che giunge ad un notevole parallelismo nell'uso di due codici letterari distinti, l'inglese e il francese. Certamente l'intera operazione dell'autotradursi fornisce un banco di prova ideale per una riflessione teorica su alcune delle dimensioni più interessanti dello strumento traduttivo in generale: innanzitutto la dinamicità delle equivalenze linguistiche e la funzione di *transfer* culturale.

Da quando Charles A. Ferguson<sup>5</sup> conia il termine *diglossia* per riferirsi alla situazione di bilinguismo, di bidialettismo in determinate comunità linguistiche nelle quali si attiva un uso funzionalmente differenziato di diversi codici linguistici o di diverse varietà dello stesso codice<sup>6</sup>, tale lemma fa autorevolmente il suo ingresso nella letteratura sociolinguistica per poi entrare a pieno titolo anche nella nomenclatura traduttologica dal 1985. Ciò avviene allorché il primo studioso ad affrontare la questione dell'autotraduzione, Brian T. Fitch<sup>7</sup>, applicherà il termine *autotraduzione* proprio alla peculiare scrittura letteraria diglossica di Samuel Beckett, il cui inconfondibile bilinguismo sarà costante oggetto di ricerca sia tre anni più tardi<sup>8</sup> che successivamente<sup>9</sup>. Inoltre, sul versante prettamente linguistico, vale la pena ricordare che già agli inizi degli anni Cinquanta Uriel Weinreich<sup>10</sup> aveva compiuto una serie di innovative riflessioni sociolinguistiche sull'interferenza e sul bilinguismo, riflessioni che propongono efficaci modelli interpretativi applicabili anche alla produzione letteraria, campo sul quale però questi modelli non sono stati direttamente verificati.

Nonostante la vocazione plurilingue dell'essere umano, questa strada è stata ben poco battuta, e certamente non per mancanza di materiale testuale letterario idoneo allo scopo. Basti pensare in rapida rassegna alla nutrita serie di autori bilingui dai più antichi ai più recenti, da Marco Aurelio e Luciano agli apostoli cristiani, dagli intellettuali carolingi ai poeti delle

---

<sup>4</sup> Cfr. Banzato - Possamai 1995; Oustinoff 2004.

<sup>5</sup> Ferguson 1959.

<sup>6</sup> Esempi tipici: il latino classico per la comunicazione ufficiale, tecnica e colta e le varianti preromanze per la comunicazione quotidiana; l'inglese e i *pidgins* locali; l'arabo coranico e l'arabo colloquiale, e così via.

<sup>7</sup> Fitch 1985.

<sup>8</sup> Cfr. Fitch 1988.

<sup>9</sup> Cfr. Levey 1995-1996; Sardin-Damestoy 2006.

<sup>10</sup> Weinreich 1953.

corti normanno-sveve, da Raimondo Lullo agli umanisti e ancora Goldoni, Baretta, Shelley, Di Giacomo, D'Annunzio<sup>11</sup>, Rilke, Kafka, Ungaretti<sup>12</sup>, Conrad, Goll, Joyce<sup>13</sup>, Pessoa, Tagore, Green, Kundera, Semprún, Fenoglio<sup>14</sup>, Calvino<sup>15</sup>, Blixen, Federman, per non parlare di una schiera numerosa di autori russi, specialmente fra il XVII e XVIII secolo, di scrittori boemi, svizzeri, arabi, greci, ungheresi, olandesi, nonché di scrittori ebrei di ogni epoca<sup>16</sup>. Tutti costoro, nel corso dei secoli, hanno testimoniato la potenza della sovralingua, la forza verbale dell'autotraduzione, la cui identità ovviamente non è e non può essere riducibile alla storia letteraria di un solo Paese.

1.3. – In questa sede, parlando di teorie e di modelli elaborati dalle scienze del linguaggio, non possiamo esimerci dal citare la canonica distinzione jakobsoniana delle tre forme di traduzione, classificazione che però bene si attaglia anche all'autotraduzione. Citiamo dal notissimo saggio *Aspetti linguistici della traduzione* del 1959 i tre tipi di traduzione:

1) la traduzione *endolingvistica* o riformulazione, consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua; 2) la traduzione *interlinguistica* o traduzione propriamente detta, consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua; 3) la traduzione *intersemiotica*, o trasmutazione, consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici.<sup>17</sup>

---

<sup>11</sup> Va osservato che il bilinguismo dannunziano, seppure occasionale e di breve durata, favorisce alla scrittura letteraria del Vate strategie verbali profondamente mimetiche, con la piena consapevolezza, da parte dello stesso D'Annunzio, dei differenti obiettivi da raggiungere tramite l'utilizzo dell'uno o dell'altro strumento linguistico. Sulle peculiarità autotraduttive di D'Annunzio, Goll e Beckett, cfr. Meter 2002.

<sup>12</sup> Cfr. Sansone 1989; Robaey 2009.

<sup>13</sup> Soffermandoci particolarmente sul laboratorio linguistico di Joyce, espressione di straordinaria creatività linguistica, cfr. la rigorosa analisi condotta da Bollettieri Bosinelli 1996, su *Anna Livia Plurabelle*, che è il cap. VIII di *Finnegan's Wake*. Il volume mette in risalto l'idea joyciana secondo cui la traduzione in altre lingue, poiché integra lo stesso processo di composizione dell'opera, partecipa allo straordinario *work in progress* intrapreso dall'autore. Infatti il libro raccoglie la redazione inglese di *Anna Livia Plurabelle* pubblicata nel 1928, la versione francese di Beckett e altri (con la collaborazione dell'autore) del 1931, nonché quella italiana dello stesso Joyce del 1940. Sull'italiano joyciano nell'autotraduzione di *Anna Livia Plurabelle*, cfr. anche Zanotti 2002.

<sup>14</sup> Cfr. Corti 1974.

<sup>15</sup> Cfr. D'Oria 1980.

<sup>16</sup> Cfr. Stella 2001.

<sup>17</sup> Jakobson 1959 (1966, p. 57). D'ora in avanti i corsivi, all'interno dei passi citati, appartengono sempre al testo.

Questa tassonomia jakobsoniana, sebbene riferita alle tre forme di traduzione propriamente detta, può essere costruttivamente applicabile anche alle equivalenti tre forme distinte di autotraduzione.

Infatti, per il primo tipo, cioè l'autotraduzione *endolinguistica*, esemplare è il «fenomeno» Pirandello, scrittore incline a far dialogare intertestualmente i suoi scritti, oltre che autotraduttore dal dialetto siciliano all'italiano<sup>18</sup>; oppure il caso di Umberto Saba, il quale con *Storia e cronistoria del Canzoniere* correda il suo *Canzoniere* di una rilettura in prosa della sua stessa poesia. Scritto non a caso in terza persona, questo commento autoesegetico è una sorta di testo regolativo metaletterario e costituisce un interessante esempio di sdoppiamento autoriale, processo sottolineato e reso ancora più significativo dall'uso dello pseudonimo «Giuseppe Carimandrei»<sup>19</sup>. Autotraduzione dunque come riscrittura e trasferimento di uno stesso *corpus* significazionale da un genere letterario ad un altro.

Per quanto riguarda il terzo tipo, cioè l'autotraduzione *intersemiotica*, sempre restando nell'ambito della letteratura italiana, non è raro il passaggio dalla novella o dal racconto alla *pièce* teatrale. Alcuni esempi, tra i tanti: le novelle *Il voto* e *Assunta Spina* di Salvatore Di Giacomo che ebbero una «versione» teatrale (tra l'altro Di Giacomo tradusse anche alcune sue novelle in francese nel 1896); oppure ancora l'opera teatrale del già citato Pirandello, frutto di una riscrittura, in quanto tratta dalla novella *Leonora, addio!*. Oppure il caso del teatro di Dino Buzzati che re-interpreta, riformula, «traduce» materiali già presenti nelle raccolte di racconti: ad esempio *Un caso clinico* da *Sette piani* della raccolta *I sette messaggeri*, i tre atti di *Un verme al ministero* da *Paura alla Scala*.

Soffermandoci ancora nel campo dell'autotraduzione intersemiotica, ricordiamo le esperienze cinematografiche di uno dei maggiori rappresentanti del *nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet, attinte dalla produzione letteraria dello stesso; oppure i sette sonetti di *A San Francisco*, sempre del succitato Di Giacomo, ispiratori dapprima di una scena lirica napoletana interpretata dal giovane Enrico Caruso, poi, una ventina d'anni dopo, di un'ulteriore transcodificazione, questa volta però cinematografica. In quest'ultimo caso non si tratta di trasferimento da un genere letterario ad un altro, bensì di una più complessa traduzione dal letterario al cinemato-

---

<sup>18</sup> Sul caso emblematico di Pirandello, autotraduttore dal dialetto siciliano, particolarmente dalla varietà girgentana, all'italiano, cfr. Giacomelli 1970; Salibra 1977; Zappulla Muscarà 2000; Lubello 2011.

<sup>19</sup> Un'analisi puntuale della *Storia e cronistoria del Canzoniere*, quale forma di scrittura autointerpretativa e metalinguistica del *Canzoniere*, è stata condotta da Ferri 1997, 2003.

grafico, con tutta la vasta problematica semiotica che tale passaggio transcodico comporta.

Ma poiché ogni lingua è in sé luogo privilegiato di rappresentazione del mondo e di formalizzazione di cultura e poiché nella produzione letteraria dominano differenti grammatiche, retoriche e protocolli poetici, il tipo jakobsoniano che ci interessa maggiormente è la traduzione d'autore *interlinguistica*, la quale offre esempi di decisiva importanza per la storia letteraria intertestuale e interculturale. Osserviamo quindi nel dettaglio le dinamiche linguistico-culturali e le strategie del processo epistemico che governano e regolano la traduzione interlinguistica di un proprio testo.

1.4. – Lo *status* dell'autotraduttore potrebbe sembrare quello di un traduttore «privilegiato», perché l'*auctoritas* di cui gode pare consentirgli una libertà di interpretazione superiore a qualsiasi altra versione elaborata da un traduttore professionista, permettendogli quindi di manipolare, in misura anche notevole, il testo di partenza con omissioni, reticenze, inserimenti, ampliamenti e spostamenti di sequenze testuali, con innovazioni e variazioni a livello sintattico, prosodico, lessicale, retorico (si pensi alle forme idiomatiche ed ellittiche, alle metafore), modificando, o addirittura capovolgendo semanticamente, certi tratti che nessun traduttore oserebbe fare, compresi quelli concernenti l'impianto narrativo o lo statuto dei personaggi.

Nel convertire la propria opera in un'altra lingua, l'autotraduttore, incarnando in sé la doppia natura di scrittore e di traduttore, rivendica quindi il pieno diritto, quasi onnipotente, all'autonomia creativa<sup>20</sup>, concedendosi delle licenze formali e strutturali anche rilevanti. A questo proposito, molti autotraduttori ritengono che il «tradimento» dell'originale non solo sia necessario per aprire nuovi universi di suono-senso, ma che sia anche un'esperienza demiurgicamente molto gratificante in nome della sovrana creatività letteraria. Va però precisato che, se per molti autori l'autotraduzione comporta quasi la ri-scrittura<sup>21</sup> del testo originale, per altri invece, come il già citato Nabokov, dovrebbe perseguire la massima fedeltà al testo di partenza. In definitiva, a seconda delle modalità e delle procedure retorico-linguistiche adottate dagli autori per questa singolare pratica scrittoria, l'autotraduzione oscilla tra due poli, quello letterario come forma speciale di ri-scrittura e quello traduttologico come tipo particolare di traduzione. È tra questi due estremi che si gioca l'avventura testuale dell'autotraduzione.

---

<sup>20</sup> Cfr. Conde 2002.

<sup>21</sup> Cfr. Riera 2002.

Non va sottovalutato peraltro che si può verificare anche il caso di una sorta di «angoscia della dipendenza», parafrasando il titolo dell'illuminante opera di Harold Bloom<sup>22</sup>, dipendenza che costringe l'autore all'interno di determinati binari semantici, i quali gli lasciano un margine ristretto di autonomia rispetto al testo-fonte. In questa situazione, non senza difficoltà, lo scrittore-traduttore si impegnerà per salvaguardare il significato, intervenendo laddove avverte di poter esercitare il suo pieno diritto autoriale, quindi agirà soprattutto sulla forma e sul genere. Trasferire un testo da un genere letterario ad un altro non compromette infatti l'insopprimibile esigenza di creatività da cui l'autore è animato, in quanto lo scrittore, per poter operare questo spostamento, deve necessariamente abbandonare le norme e i canoni che presiedevano al testo di partenza e obbedire di conseguenza agli imperativi del nuovo genere che informano e modalizzano il testo di arrivo: è come se la scrittura emigrasse in un altro luogo letterario governato da leggi diverse cui sottostare, pur conservando la propria autonomia compositiva.

In questa operazione di trasferimento e di assunzione di nuove grammatiche testuali, la creatività autoriale, potenziata, è chiamata ad esercitare scelte e percorsi che mettono alla prova la sua abilità di trasmutazione di genere, pur nel pieno rispetto del senso. Tale creatività si eserciterà sul versante prevalentemente stilistico-retorico, incrementando la bergsoniana fontana della produttività linguistica e dando luogo ad un testo formalmente e strutturalmente diverso dal precedente. Al contrario, nel caso esemplare di Nabokov, fedele autotraduttore, parafrasando Bloom, si potrebbe parlare di un'«angoscia della dipendenza» avvertita a tal punto da inibire qualsiasi esigenza di ulteriore creatività.

1.5. – Analizzando l'operazione testuale dell'autotraduzione, è quanto mai opportuno effettuare una distinzione tra *produzione testuale* da una parte e *ricezione-comprensione testuale* dall'altra. Nell'eterotraduzione la questione della ricezione-comprensione di un testo comporta un diverso atteggiamento del traduttore: quest'ultimo, avendo il compito di attivare nel lettore i procedimenti compositivi del testo di partenza, tramite l'utilizzo di un altro codice, è certamente il primo lettore del testo oggetto di traduzione.

L'interessante ricerca di Umberto Eco<sup>23</sup> sulla cooperazione interpretativa nei testi narrativi ci suggerisce di sostenere che il traduttore è colui che, da autorevole e primo «Lettore Modello» personifica e rappresenta *hic et*

---

<sup>22</sup> Bloom 1973.

<sup>23</sup> Eco 1979.

*nunc* le istanze ricettive e interpretative della categoria dei lettori-*target* cui è destinata l'opera tradotta e con cui va condiviso il modello interattivo di significato<sup>24</sup>. Di tale categoria ogni traduttore, degno di questo nome, conosce l'*habitus* epistemico, i peculiari processi di comprensione testuale e, di conseguenza, la competenza linguistico-culturale in grado di decodificare e interpretare in maniera adeguata quegli impliciti ed espliciti testuali, quelle anfore e quegli effetti retorici, quelle implicature conversazionali e quegli indizi che, a nostro parere, fanno la cifra migliore di un'opera letteraria.

Ma, nel caso dell'autotraduzione, cioè quando l'autore e il traduttore incarnano una sorta di Giano bifronte, mitica divinità custode di ogni entrata e uscita, di ogni forma di passaggio e mutamento quale del resto è metaforicamente anche quella linguistica, possiamo sostenere che l'«atto di lettura»<sup>25</sup> dell'autotraduttore, cioè quella complessa operazione di identificazione con il lettore, di ricostruzione dei possibili percorsi di lettura del pubblico, sia identica a quella del traduttore professionista? A nostro modo di vedere, l'autore-traduttore della propria opera non potrà mai essere considerato come il Lettore Modello nell'accezione sopra enunciata, perché in realtà a condurre il gioco è l'Io, il quale si leggerà come i meccanismi narcisistici e censori gli consentiranno.

Il lettore dunque prende il posto dell'autore, rifranto sullo specchio della propria scrittura autoreferenziale, la quale genera due testi autonomamente distinti e diversi quanto a tessuto linguistico e a ordine retorico. Tale differenza non risiede soltanto nella costitutiva difformità dei codici, dei sistemi di segni, ma nel fatto che le due lingue sono portatrici di universi simbolici e di mappe semantiche diverse, con forme, culture, mondi possibili, sistemi di significazione, potenzialità espressive e relativismi linguistici disuguali, a volte addirittura divergenti, come per esempio nel caso delle lingue egemoni e delle lingue subalterne. Con tutto ciò l'autotraduttore, come un novello Narciso che osserva ammaliato la propria immagine nell'acqua sempre mobile delle lingue, deve fare i conti.

Se è vero che «tradurre vuol dire situarsi tra le lingue. Stare tra le lingue. Rispondere alla parzialità di ogni lingua con un passaggio di confine», come acutamente sostiene Antonio Prete<sup>26</sup>, ogni autotraduttore, sfidando

---

<sup>24</sup> A tale riguardo, cfr. Iser 1976, la cui opera è ritenuta il maggiore studio teorico dell'autorevole esponente della cosiddetta Scuola di Costanza. Per una disamina della pluralità delle prospettive relative alla teoria della ricezione inserita nel quadro del dibattito fenomenologico ed ermeneutico tedesco dalla fine degli anni Sessanta in avanti, cfr. la silloge curata da Holub 1989.

<sup>25</sup> Iser 1976.

<sup>26</sup> Prete 2011, p. 12.

la propria alterità linguistica, oltrepassa la soglia dell'unicità per approdare alla polifonia del molteplice, dalla quale è sedotto. L'autotraduttore è colui che, mettendo davvero in gioco la propria identità linguistico-letteraria, sperimenta fino in fondo la propria aspirazione all'erranza e, da autentico «nomade» della scrittura, dà ospitalità ad altre esigenze, ad altri codici, ad altri statuti. Sono questi ultimi infatti a consentire quella trasposizione di prospettiva degli stili, dei canoni, dei suoni e dei sensi, che connota la percezione e il riconoscimento del proprio doppio, dell'Altro da Sé, riflesso prepotentemente nella creatività demiurgica dei linguaggi. Non si tratta di una perdita, di una *mise en abîme* del Sé autoriale, bensì, al contrario, di una dilatazione, di una espansione del Sé-scrittore, che si interpreta e si misura con le potenzialità di altri idiomi, con la possibilità di reperire da questi ultimi equivalenze e simmetrie, da cui trarre linfa vitale per sviluppare questa pulsione eteroglotta verso la trasmutazione in altra materia linguistica.

L'operazione dell'autotradurre si pone pertanto come lo sguardo in tensione che l'io-bilingue effettua sulle relazioni tra le lingue, sulle corrispondenze lessicali e sui passaggi retorici tra le convenzioni e i sistemi espressivi che definiscono le appartenenze linguistiche. L'originale testuale e la sua traduzione riverberano dunque le modalità e gli ingranaggi del laboratorio letterario dell'autore, il quale sperimenta sulla propria identità bicefala allo specchio la capacità di «dirsi» in altre *langues*, in altri universi di discorso. E per poterlo realizzare, l'autotraduttore deve mettersi in ascolto della propria voce che si moltiplica a eco, deve costruttivamente interrogarsi, tramite un vitale processo di sdoppiamento, sull'inquietante dicotomia «legame *vs.* autonomia» tra testo di partenza e testo d'arrivo: è un impegnativo viaggio nel labirinto del proprio linguaggio interiore e nelle risorse della propria officina di traduttore.

Diversamente dalla dimensione marcatamente allocutoria della traduzione interlinguistica propriamente detta, quella speculare e pendolare dell'autotraduzione deve invece scendere a patti con la vertigine dell'io autoriale, che sperimenta sul proprio stesso testo la passione verso quell'«altrove» bilingue da cui è attratto in una sorta di sospensione tra presenza e assenza del linguaggio, che chiede di essere plasmato in nome della sua vocazione primaria. Soltanto in questo modo l'immagine del Sé, rifranta sullo specchio dell'autotraduttore, può essere quella di un soggetto che, cimentandosi nelle diverse tessiture di suoni-sensi, riesce magicamente ad uscire dall'unicità linguistica per perdersi nell'eterogeneità delle lingue.

Se è vero che la traduzione letteraria interlinguistica propriamente detta esige una specie di negoziazione identitaria tra due canoni letterari, un confronto tra modelli discorsivi differenti, l'autotraduzione pone lo scrit-

tore-traduttore davanti alla rifrazione speculare e alla frammentazione del proprio Sé, le cui schegge rimandano all'autore un determinato e parziale segmento di lingua e di soggettività alle quali bisogna riattribuire significanti e significati.

Questa Babele dell'inconscio genera una specie di spossessamento del Sé, un vagabondare in uno spazio creativo dominato dalla metamorfosi del linguaggio, dove davvero l'etimo latino del verbo «tradurre», *traducere* («trasportare»), composto da *trans* e *ducere* (cioè «condurre al di là») svolge fino in fondo il suo compito: condurre l'io autoriale da una costellazione ad un'altra, oltrepassando, come Alice, la specularità verbale dell'inconscio e della scrittura. Nella ri-appropriazione del testo, per definizione sempre imperfetta e parziale, si genera quasi un'esigenza di sdoppiamento dell'identità psicologica e linguistica. Infatti, traducendosi, lo scrittore si scinde, si frammenta, si frantuma, è costretto a misurarsi con la sua ubiquità, a guardarsi nella sua obliquità, a interagire con la sua differenza, con quell'Altro da Sé, che lo soccorre nella propria conversione e mutazione.

A tale proposito, sembra quanto mai adeguata la nota similitudine di Walter Benjamin:

Come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre, devono seguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così, invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe – come i cocci frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande.<sup>27</sup>

## 2. FORME DELLA DIGLOSSIA LETTERARIA: DALLA «POESIA NEODIALETTALE» ALLA POETICA DEL DECENTRAMENTO LINGUISTICO

2.1. – La sterile e superata contrapposizione tra *originale* e *copia* viene palesemente contraddetta dalla cosiddetta «poesia neodialettale»<sup>28</sup>, che si caratterizza, rispetto alla vecchia poesia in vernacolo, per la presenza della traduzione nella lingua ufficiale. Tale tratto distintivo costituisce un segno di cambiamento radicale: il testo poetico si presenta in una duplice forma

---

<sup>27</sup> Benjamin 1955 (1962, p. 46).

<sup>28</sup> Sulle interessanti problematiche dell'autotraduzione nella «poesia neodialettale», cfr. Villalta 1999; Zinelli 1999. Sulle questioni inerenti al complesso rapporto tra atto autotraduttivo, poesia, dialetto, cfr. Nadiani 2002; Cozzoli 2003; Ruffato 2004.

linguistica, dato che il dialetto appare corredato della sua versione in lingua standard, fornita anche di un apparato paratestuale, più o meno nutrito, di annotazioni di vario genere e di glosse in appendice o a piè di pagina, per l'esegesi dell'opera.

Note e glosse rappresentano una variante paradigmatica del «testo a fronte», in quanto servono anche da utile dizionario bilingue che combina la traduzione con informazioni metalinguistiche: emblematica al riguardo è proprio la funzione autoriflessiva e, in un certo senso, autoparodistica assegnata alla glossa-traduzione da Carlo Emilio Gadda nei racconti de *L'Adalgisa*, come è stato correttamente dimostrato<sup>29</sup>. La plurivocità mimetica della parola gaddiana esibisce il potere profondamente creativo del linguaggio, cioè questa sua semiosi illimitata, intesa come processo di formulazione di sempre nuove ipotesi interpretative, in cui «l'interpretante può essere una parafrasi, un'inferenza, un segno equivalente che appartiene a un diverso sistema di segni, un intero discorso e così via»<sup>30</sup>.

Esemplari dei fenomeni di lingue in contatto, dove si ha la consapevolezza diglossica della differenza tra l'uso ufficiale dominante (varietà alta) di una lingua rispetto all'uso socialmente ristretto (varietà bassa) dell'altra, sono le autotraduzioni in italiano dei poeti neodialettali, di cui, tra i tanti e limitandoci al solo Novecento, citiamo i maggiori: i friuliani Pasolini, Marin, Giotti e Giacomini; i veneti Zanzotto, Noventa e Calzavara; il lombardo Loi; l'emiliano Rentocchini; i romagnoli Guerra, Baldini e Pedretti; i marchigiani Scataglini e Ghiandoni; i campani Di Natale, Serrao, Sovente, Pignatelli e Bàino; il pugliese Granatiero; il lucano Pierro; il siciliano De Vita.

In qualche modo qui la diglossia, non senza forse un certo autocompiacimento operante tra marginalità e ufficialità delle lingue, ha una sua concretezza semiotica, per così dire, verbo-visiva: alcuni poeti optano per la versione «a fronte», cioè per una versione di servizio in lingua, ma effettuando scelte diverse di organizzazione tipografica. Ad esempio Tonino Guerra colloca il testo dialettale sulla pagina a sinistra, al contrario Franco Loi su quella a destra, altri invece, come Amedeo Giacomini, preferiscono la soluzione più comune e forse più neutra, cioè la trascrizione della traduzione italiana «in calce» con la barratura di separazione dei versi; altri ancora a fine raccolta in corpo minore, o con evidenti giochi grafici finalizzati a contraddistinguere le due composizioni.

Nel caso dei poeti neodialettali, l'autotraduzione si pone dunque come condizione ineludibile di leggibilità, di intermediazione linguistica con un

---

<sup>29</sup> Cfr. Riatsch 1995.

<sup>30</sup> Eco 1990, p. 216.

pubblico più vasto e non necessariamente competente a livello dialettale, rispondendo così alla necessità di colmare il fossato scavato da quella «divaricazione del rapporto tra l'ambito della produzione e quello della ricezione», di cui giustamente parla Gian Mario Villalta<sup>31</sup>. Da parte di questi poeti, seppure con differenti intenti e percorsi lirici, è proprio lo sperimentalismo linguistico di natura diglossica, vale a dire una sorta di «contro-letteratura» da legittimare opposta alla cultura dominante espressa in lingua ufficiale, ad essere collocato al centro della condivisa contestazione nei confronti degli istituti letterari, depositari della tradizione e dei modelli formali.

Andrea Zanzotto<sup>32</sup>, impareggiabile poeta-autotraduttore-traduttore, asserisce consapevolmente di avere sempre scritto in dialetto con la mano sinistra, cioè con la mano alternativa, alla ricerca di una zona di libertà e creatività da contrapporre a quello che lo stesso poeta di Pieve di Soligo definisce «l'italiano illustre e monumentale». Risultato di questo dialogo interiore tra l'Io e il linguaggio è la regressione dialettale nel labirinto dell'«Ego-nepios», zanzottiana autodefinizione del Sé-bambino balbettante il *petèl*, una sorta di prelingua atta a rappresentare la simbiosi infanzia-dialetto, che sceglie il suo Eden salvifico nella valle trevigiana del Soligo.

Non meno pregnante, nell'esternazione del proprio vincolo linguistico di dipendenza con la sacralità delle radici familiari e territoriali, è il poeta napoletano di Caivano, Achille Serrao, al quale si deve questa significativa confessione pubblicata sul n. 9 (1991) di *Diverse Lingue*, rivista fondata e diretta autorevolmente dal filologo, poeta, autotraduttore e traduttore Amedeo Giacomini, ritenuto la più grande voce «contro» del Friuli dopo Pasolini:

Oggi giungo al dialetto e ne assumo responsabilmente l'impiego soprattutto, da un lato da una esigenza di concretezza operativa ed espressiva, con il proposito di recuperare all'esistenza che conduco quei valori antropologici per troppo tempo inespressi e addirittura relegati ai confini della vergogna familiarisociale; dall'altro, e contemporaneamente, da un movente psicologico: la *religiosa* necessità di instaurare con il padremorto un dialogo di verifica del vissuto, dei come, dei perché, nell'unica lingua in definitiva comune, di eguale lunghezza d'onda, una lingua di possibile *intesa* rinvenuta nel luogo

---

<sup>31</sup> Villalta 1992, p. 55.

<sup>32</sup> Vale la pena citare le emblematiche parole di Andrea Zanzotto proferite nell'ambito di un'intervista-conversazione del 15 luglio 2003, dalle quali si evince la concezione linguistica zanzottiana di «colpa» originaria della poesia: «[...] il peccato originale della poesia, il germe di Babele, è di nascere e morire in una lingua. Questa è la grandezza e il mistero di ogni lingua storica». Sull'operazione diglossica e sulla riflessione metalinguistica zanzottiana, condotta soprattutto in *Filò* del 1976, cfr. il pregevole contributo di Agosti 1977.

dove affondano le radici di famiglia, dove antropologia e memoria hanno lasciato sedimenti.

Quindi il testo autotraduttivo diglossicamente marcato, rivolgendosi ad una doppia comunità di riferimento, esce dalla singolarità assoluta del dialetto per entrare nella sfera dell'incontro/scontro tra universi linguistici e tra rispettive rappresentazioni del mondo: potremmo dire che la madrelingua, la lingua ancestrale, pulsionale della *koiné* e del privato si specchia, si rifrange e quindi si moltiplica babelicamente nelle lingue standard del pubblico, dell'estraneità e dell'uniformità.

Tale ancoraggio simbiotico della poesia dialettale all'*humus* etnolinguistico delle radici, da cui dipenderebbe la sostanziale inadeguatezza della traduzione – infatti «le traduzioni italiane a piede delle poesie sono caute approssimazioni agli originali», esplicita sempre Serrao in *Diverse Lingue* – è ribadito dallo stesso autore in un passo estrapolato da un'interessante intervista<sup>33</sup>, volta a chiarire anche il profondo connubio tra poesia dialettale e fonosimbolismo e, nel contempo, a precisare le valenze contrapposte dei binomi «dialetto-oralità» *vs.* «lingua ufficiale-scrittura»:

Non c'è verso che abbia scritto, privo di (li chiamerò per comodo in tal modo) «echi» delle generazioni linguistiche pregresse, della lingua usata e delle forme di cui si sono nutrite e di cui io stesso sento la necessità di nutrirmi «conservando» e «archeologicamente» recuperando. Avverto, in altre parole, una profonda esigenza di «verifica» o «controllo» e di reimpiego di ciò che linguisticamente «era», se il reimpiego «serve» alla efficacia significante, al suono, alla struttura intera del testo poetico.

Di rimando, analogamente, un altro poeta napoletano, Salvatore Di Natale, in una lettera a Franco Loi, pubblicata sul n. 6 (1987) sempre della rivista *Diverse Lingue*, così scrive a proposito delle problematiche, sia di natura squisitamente psicologica, sia di ordine tecnico-testuale, insite nella propria pratica autotraduttiva, con la consapevolezza metalinguistica<sup>34</sup>, comune ai poeti dialettali e neodialettali, dell'inadeguatezza e dell'infedeltà della versione in italiano. Questo è, in qualche modo, un caso emblematico di

---

<sup>33</sup> Cfr. Buonocore 2003, p. 54.

<sup>34</sup> A tale proposito è opportuno ricordare che James S. Holmes 1969, uno dei principali fondatori dei *Translation Studies* e della nuova disciplina traduttologica, considera il tradurre come un'operazione «metalinguistica» di interpretazione e di esegesi testuale, in quanto la traduzione non si riferisce alla realtà referenziale cui rimanda il testo di partenza, ma a una formulazione linguistica. Di conseguenza, sempre secondo Holmes, la lingua della traduzione è diversa da quella della letteratura primaria, come del resto lo sono le varie forme metaletterarie.

«angoscia della dipendenza» dal testo originario, nella fattispecie da quello dialettale; infatti leggiamo:

[...] ecco i testi che sono riuscito a tradurre in questi mesi. Non sono tra quelli che amo di più (perché tradurre mi fa letteralmente paura). Durante la penosa «operazione», in me rispunta quel «letterato» che mi sforzo di essere [...]. Odio la traduzione «esplicativa» [...] e/o «interlineare» [...] e, se faccio la «copia» italiana di un mio testo, finisco per riscriverlo, tentando, anzi imponendomi, di rispettare il metro di partenza. La «traduzione» non è più, allora, un servizio reso al lettore; diventa un perverso gioco al massacro (dell'originale), un inutile braccio di ferro con me stesso.

Del resto, sappiamo bene che l'appartenenza virtuale a comunità linguistiche diverse, che adottano lingue e registri linguistici differenti, tende a contrapporre universi specifici, legati a distinte dimensioni psico-antropologiche, come suggerisce il fondatore della sociologia del linguaggio, Joshua A. Fishman, nei suoi numerosi scritti degli anni Ottanta sul bilinguismo e sul biculturalismo, intesi come fenomeni sia individuali che sociali. Di conseguenza gli autori bilingui si indirizzano a due pubblici a se stanti, a due comunità linguistiche portatrici di registri comunicativi dissimili e autonomi con visioni del mondo altrettanto difforni. Sarà quindi piuttosto raro trovare scrittori bilingui che presentino ai loro lettori opere assolutamente identiche quanto a contenuto semantico, a costellazioni discorsive, ad impianto presupposizionale, ad implicature. In ogni caso l'esigenza di allargare il ventaglio degli uditori-destinatari è comunque insita nella pratica autotraduttiva. Sostiene infatti Anton Popovič: «[...] l'autotraduzione costruisce un nuovo canale comunicativo. Infrange l'irrepetibilità, la chiusura, l'unicità, l'individualità della comunicazione linguistica originale»<sup>35</sup>.

A tale riguardo, esemplare è il caso di Carlo Goldoni, che, sollecitato dalla fortuna incontrata dal suo teatro e quindi mosso alla ricerca di un pubblico più vasto, decide di tradurre due sue commedie dal francese in italiano (*Le bourru bienfaisant* e *L'avare fastueux*), viceversa le *Memorie* dall'italiano in francese, infine traduce copiose parti di ben otto commedie dal dialetto veneziano o bolognese in italiano<sup>36</sup>. Il multilinguismo del Goldoni dischiude infatti il proprio testo di partenza, in qualche modo ingabbiato tra le maglie di un codice linguistico, ad un testo d'arrivo destinato ad altri riceventi, ad un altro pubblico, in pratica un nuovo testo che non può essere considerato come una delle varianti possibili di quello originario,

---

<sup>35</sup> Popovič 1975 (2006, p. 40).

<sup>36</sup> Briamonte 1984, p. 55.

giacché produce sostanziali e determinanti cambiamenti formali e stilistici rispetto all'opera anteriore. Insomma Carlo Goldoni dà vita ad una sorta di personale laboratorio plurilingue e pluriculturale estremamente interessante, sul quale Piero Nardi<sup>37</sup>, Gianfranco Folena<sup>38</sup> e Pietro Spezzani<sup>39</sup> hanno scritto pagine illuminanti.

2.2. – Sebbene molto differenti dai casi succitati di autotraduzione letteraria, considerevolmente significative sono anche le produzioni di bilinguismo obbligato a causa della conflittualità politico-ideologica originata dal colonialismo, dalla sottomissione o dalla presenza di «culture asimmetriche»<sup>40</sup>: la condizione dell'esule o dell'ex colonizzato è quella che innesta spesso ricorrenti comportamenti plurilingui in letteratura, come hanno ben dimostrato i *Postcolonial Studies*. Il ricorso alla lingua maggioritaria del colonizzatore diventa l'unico strumento possibile in mano ai colonizzati per diffondere la voce della denuncia e dell'invettiva, che nella lingua minoritaria resterebbe inevitabilmente ghezzata e invisibile agli occhi del mondo occidentale. Si tratta della cosiddetta «poetica dei vasi comunicanti», che produce una sorta di rovesciamento dell'ottica antropologica: è il caso specifico di alcuni scrittori africani<sup>41</sup>, indiani e antillani.

A tale proposito, Michela Landi<sup>42</sup> approfondisce la dialettica fra *négritude* e *créolité*, studiando sia fenomeni come l'ipercorrettismo degli scrittori francofoni portati ad enfatizzare le rigide norme grammaticali, sia fenomeni opposti di esagerata oralità rispetto all'ufficialità scritta del francese di Francia. La riflessione in ambito francofono ha contribuito, forse più che in altri settori, a una descrizione analitica della poetica che si sviluppa in situazioni diglossiche: oggetto particolare di approfondimento è stata infatti la poetica del *détour*, un fenomeno che possiamo riscontrare diffusamente anche in altre esperienze di autotraduzione non francofone. *Détour*, linguisticamente parlando, equivale al *decentramento* della frase, alla sovversione verbale, allo spaesamento segnico. Ecco che il lemma *decentramento*<sup>43</sup>, da

---

<sup>37</sup> Nardi 1960.

<sup>38</sup> Folena 1972.

<sup>39</sup> Spezzani 1978.

<sup>40</sup> Per un'analisi delle autotraduzioni secondo il criterio dell'asimmetria linguistico-culturale delle lingue, rivelatrice anche delle relazioni ideologiche di dominio/sudditanza, di cui peraltro l'esempio spagnolo è molto ricco, cfr. Parcerisas 2007.

<sup>41</sup> Sulle peculiarità dello scrittore-autotraduttore africano post-coloniale, cfr. Granqvist 2006; Lievois 2007.

<sup>42</sup> Landi 2000.

<sup>43</sup> Cfr. Oustinoff 2001.

parola chiave della poetica postcoloniale, diventa poi negli anni Novanta il paradigma decostruzionista dell'autotraduzione come ri-enunciazione, come rapporto fra due lingue-culture, rapporto osservabile appunto nella duplicità delle strutture e dei sistemi linguistici.

Piena di figure esemplari dell'autotraduzione è l'interculturalità angloafricana, dove il senso di un'identità frammentaria si manifesta nella coscienza vivissima del processo di autotraduzione inteso come procedimento di transculturazione, di mediazione culturale<sup>44</sup>. Tale procedura di ri-creazione e di ri-scrittura non riguarda soltanto la propria opera, ma anche, e soprattutto, se stessi, il proprio vissuto e il proprio mondo. Tutto ciò comporta spesso una sorta di tradimento della propria unicità, della propria identità, in favore di un'identità doppia, di un'identità di «frontiera», molto sinteticamente *in between*<sup>45</sup>.

In questo caso all'autore-traduttore si addice molto bene la metafora del camaleonte, usata da John Keats. Infatti il Poeta camaleonte, come Keats scrisse in una lettera del 27 ottobre 1818 a Richard Woodhouse, «non esiste in sé, non ha un sé; è tutto e niente. Non ha carattere, gode sia della luce sia dell'ombra, vive del gusto, che sia bello o brutto, sublime o volgare, ricco o povero, esaltante o mediocre [...] non ha identità, è continuamente intento a riempire qualche altro corpo».

E come il camaleonte<sup>46</sup> è maestro di travestimenti, così lo scrittore-autotraduttore, con la forza potente della propria creatività linguistica, servendosi delle infinite risorse del ritmo, della melodia, della metafora, della polisemia, dell'allusione, dell'ellissi, della connotazione, del non-detto, riesce ad appropriarsi del principio onnipresente delle lingue: la loro costitutiva variazione e pluralità. Lo spazio psichico di tale operazione autotraduttiva in altre forme e strutture linguistiche non può che essere dunque uno spazio interstiziale, uno spazio ibrido, ambivalente, fatto di linguaggio endofasico, di commistione di codici, di modelli, uno spazio intertestuale dove si intrecciano fili provenienti da più tessuti linguistici, assiologici e culturali.

L'autotraduzione è allora una nuova partita testuale, una nuova sfida linguistica; infatti Jacqueline Risset<sup>47</sup>, nel suo noto lavoro sulla pratica autotraduttiva di Joyce, non a caso parla di «rimessa in gioco», governata da regole «altre», rispondenti al *genio* della lingua d'arrivo, il quale equivale

---

<sup>44</sup> Sulla costitutiva funzione di mediazione culturale espletata dall'autotraduzione, cfr. Castillo García 2006.

<sup>45</sup> Cocco 2009, p. 111.

<sup>46</sup> Cfr. Wilkinson 1999.

<sup>47</sup> Risset 1973.

alla storia, alle stratificazioni diacroniche e socioculturali<sup>48</sup>. Accettando questa sfida, l'autore-traduttore delle proprie opere, raschia metaforicamente con la pomice l'antico manoscritto, appunto il «palinsesto» vergato sulla pergamena, del quale però resta comunque la traccia in trasparenza, come a livello figurato simbolizza efficacemente Gérard Genette<sup>49</sup> allorché parla della «letteratura al secondo grado». E così facendo, meglio di chiunque altro, l'autore mette in pratica l'ambiziosa aspirazione di Ezra Pound, secondo cui «la migliore traduzione è quella nel linguaggio che l'autore avrebbe usato se avesse scritto nel linguaggio del traduttore». In questo modo la lente particolare della leopardiana «camera oscura» delle lingue si mostra senz'altro all'altezza dei suoi compiti.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Agosti 1977 S. Agosti, Diglossia e poesia. L'esperimento di *Filò* di Andrea Zanzotto, *Il Piccolo Hans* 15 (1977), pp. 57-76.
- Autotrad 2007 Autotrad, L'autotraduction littéraire comme domaine de recherche, *Atelier de Traduction* 7 (2007), pp. 91-100.
- Banzato - Possamai 1995 D. Banzato - D. Possamai, Nabokov traduce se stesso, *Testo a Fronte* 13 (1995), pp. 61-78.
- Benjamin 1955 W. Benjamin, *Schriften*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1955 (trad. it. e introd. di R. Solmi, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, da cui si cita).
- Blanco García 2002-2003 P. Blanco García, La autotraducción: un caso para la crítica, *Hieronymus Complutensis* 9-10 (2002-2003), pp. 107-125.
- Bloom 1973 H. Bloom, *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973 (trad. it. di M. Diacono, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983).
- Bollettieri Bosinelli 1996 R.M. Bollettieri Bosinelli, *A proposito di Anna Livia Plurabelle*, in J. Joyce, *Anna Livia Plurabelle*, a cura di R.M. Bollettieri Bosinelli, introd. di U. Eco, Torino, Einaudi, 1996, pp. 31-86.

---

<sup>48</sup> Sempre sull'autotraduzione, cfr. più recentemente Risset 2001, p. 149.

<sup>49</sup> Genette 1982.

- Briamonte 1984 N. Briamonte, Autotraduzione, *Lingua e Letteratura* 2 (1984), pp. 51-65.
- Brugnolo - Orioles 2002 V. Brugnolo - F. Orioles (a cura di), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, II: *Plurilinguismo e letteratura*, Atti del XXVIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 6-9 luglio 2000), Roma, Il Calamo, 2002.
- Buonocore 2003 A. Buonocore, *Dialettali e neodialettali in inglese*, prefazione di C. Siani, Roma, Edizioni Cofine, 2003.
- Castillo García 2006 G.S. Castillo García, *La (auto)traducción como mediación entre culturas*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2006.
- Cocco 2009 S. Cocco, Lost in (Self-)Translation? Riflessioni sull'autotraduzione, *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Sassari* 6 (2009), pp. 103-118.
- Conde 2002 A. Conde, La autotraducción como creación, *Quimera* 210 (2002), pp. 20-26.
- Corti 1974 M. Corti, *Traduzione e autotraduzione in Beppe Fenoglio*, in *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria*, Atti del II Convegno sui problemi della traduzione letteraria (Monselice, febbraio 1973), Monselice, Amministrazione Comunale, 1974, pp. 50-54.
- Cozzoli 2003 V. Cozzoli (a cura di), *Tradursi: l'autotraduzione nei poeti dialettali*, Atti del Convegno (Cremona, 8 aprile 2003), Cremona, Comitato «Angelo Monteverdi» per gli studi di dialetto e folclore cremonese, 2003.
- De Andía 1975 Y. De Andía, Traduire et se traduire, *Revue de Sciences Humaines* 158 (1975), pp. 167-178.
- D'Oria 1980 D. D'Oria, *Calvino traduit par Calvino*, *Lectures* 4-5 (1980), pp. 177-193.
- Eco 1979 U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
- Eco 1990 U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- Ferguson 1959 C.A. Ferguson, Diglossia, *Word* 15 (1959), pp. 325-340 (trad. it. di F. Orletti, *La diglossia*, in P.P. Giglioli, a cura di, *Linguaggio e società*, Bologna, Il Mulino, 1973, pp. 281-300).
- Ferri 1997 T. Ferri, *Saba legge Saba: forme, dinamiche e funzioni dell'intertestualità*, in G. Bogliolo (a cura di), *Percorsi intertestuali*, Fasano, Schena, 1997, pp. 277-303.
- Ferri 2003 T. Ferri, *L'«Autobiografia» di Umberto Saba tra poesia e poetica*, in T. Ferri, *Le parole di Narciso. Forme e*

- processi della scrittura autobiografica*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 229-287.
- Fitch 1985 B.T. Fitch, The Status of Self-translation in Translation: Textualité, *Texte. Revue de Critique et de Théorie Littéraire* 4 (1985), pp. 111-125.
- Fitch 1988 B.T. Fitch, *Beckett and Babel. An Investigation into the State of the Bilingual Work*, Toronto, University of Toronto Press, 1988.
- Folena 1972 G. Folena, *Goldoni traduttore di se stesso*, Comunicazione inedita al Circolo linguistico-filologico padovano; poi in *Il francese di Goldoni*, in AA.VV., *Il Goldoni in Francia*, Atti del Colloquio dell'Accademia dei Lincei, Roma, Accademia dei Lincei, 1972, pp. 71-76; riedito in G. Folena, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 359-396.
- Genette 1982 G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 (trad. it. di R. Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997).
- Giacomelli 1970 G. Giacomelli, *Dal dialetto alla lingua: le traduzioni pirandelliane de «'A Giarra» e di «Liolà»*, in *I dibattiti del Circolo linguistico fiorentino (1945-1970)*, Firenze, L.S. Olschki, 1970, pp. 87-101.
- Granqvist 2006 R.J. Granqvist, *The African Writer as Translator in His/Her Own Text*, in R.J. Granqvist (ed.), *Writing Back in/and Translation*, Frankfurt/M., Lang, 2006, pp. 91-101.
- Hokenson - Munson 2007 J.W. Hokenson - M. Munson, *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-translation*, Manchester, St Jerome Publishing, 2007.
- Holmes 1969 J.S. Holmes, Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form, *Babel* 15 (1969), pp. 195-201.
- Holub 1989 R.C. Holub (a cura di), *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989.
- Iser 1976 W. Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Fink, 1976 (trad. it. di B. Argenton, *L'atto di lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987).
- Jakobson 1959 R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, in R.A. Brower (ed.), *On Translation*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1959, pp. 232-239 (trad. it. di L. Heilmann - L. Grassi, *Aspetti linguistici della*

- traduzione, in R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 56-64, da cui si cita).
- Landi 2000 M. Landi, Francophonie, créolité et situation de diglossie: le cas de l'écriture poétique, *Arapoetica* 1 (2000), pp. 90-97.
- Levey 1995-1996 D. Levey, Samuel Beckett and the Silent Art of Self-translation, *Pragmalinguistica* 3 (1995-1996), pp. 53-61.
- Lievois 2007 K. Lievois, L'auteur postcolonial: autotraducteur plutôt que traducteur?, *Atelier de Traduction* 7 (2007), pp. 231-238.
- López López-Gay 2007 P. López López-Gay, Sur l'autotraduction et son rôle dans l'éternel débat de la traduction, *Atelier de Traduction* 7 (2007), pp. 131-144.
- Lubello 2011 S. Lubello, *Dal dialetto all'italiano: Pirandello auto traduttore*, in G. Massariello Merzagora - S. Dal Maso (a cura di), *I luoghi della traduzione. Le interfacce*, Atti del XLIII Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana (Verona, 24-26 settembre 2009), I, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 103-115.
- Maffia 2007 D. Maffia, Della traduzione e dell'autotraduzione, *Journal of Italian Translation* 1 (2007), pp. 12-30.
- Meter 2002 H. Meter, *Bilinguismo letterario e autotraduzione. Alcune riflessioni su tre scrittori del Novecento* (G. D'Annunzio, Y. Goll, S. Beckett), in V. Brugnolo - F. Orioles (a cura di), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario, II: Plurilinguismo e letteratura*, Atti del XXVIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 6-9 luglio 2000), Roma, Il Calamo, 2002, pp. 351-365.
- Nadiani 2002 G. Nadiani, Con licenza di traduzione. Dialetti, lingue, culture, poesia e operare autotraduttivo, *inTRAlinea. Rivista on line di Traduttologia* 5 (2002), <http://www.intralineait.it>.
- Nardi 1960 P. Nardi, *Il Goldoni traduttore di se stesso*, in V. Bionca - N. Mangini (a cura di), *Studi goldoniani*, II, Venezia - Roma, 1960, pp. 827-829.
- Niculescu 1973 A. Niculescu, *L'autotraduzione: un tipo particolare di traduzione*, in B. Malmberg et al., *La traduzione. Saggi e Studi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi sul problema della traduzione (Trieste, 28-30 aprile 1972), Trieste, Lint, 1973, pp. 303-317.
- Oustinoff 2001 M. Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001.

- Oustinoff 2004 M. Oustinoff, Vladimir Nabokov ou pourquoi se retraduire, *Palimpsestes* 15 (2004), pp. 169-185.
- Parcerisas 2007 F. Parcerisas, Idéologie et autotraduction entre cultures asymétriques, *Atelier de Traduction* 7 (2007), pp. 99-105.
- Popovič 1975 A. Popovič, *Teória umeleckého prekladu*, Bratislava, Tatran, 1975 (trad. it. di B. Osimo - D. Laudani, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Milano, Hoepli, 2006, da cui si cita).
- Prete 2011 A. Prete, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Riatsch 1995 C. Riatsch, *Autoglossa e traduzione*, in M.A. Terzoli (a cura di), *Le lingue di Gadda*, Atti del Convegno di Studi (Basilea, 10-12 dicembre 1993), Roma, Salerno editrice, 1995, pp. 307-334.
- Riera 2002 C. Riera, La autotraducción como ejercicio de recreación, *Quimera* 210 (2002), pp. 10-12.
- Risset 1973 J. Risset, Joyce traduit par Joyce, *Tel Quel* 55 (1973), pp. 47-58 (trad. it. di F. Sinopli, *Joyce traduce Joyce*, in J. Joyce, *Scritti italiani*, Milano, Mondadori, 1979, pp. 197-214).
- Risset 2001 J. Risset, *L'autotraduzione*, in G. Calabrò (a cura di), *Teoria, didattica e prassi della traduzione*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 149-158.
- Robaey 2009 J. Robaey, Su «Ungaretti traduttore di se stesso», *Strumenti Critici* 24, 3 (2009), pp. 403-419.
- Ruffato 2004 C. Ruffato, Tradursi. L'autotraduzione nei poeti dialettali, *Il Convivio* 16 (2004), pp. 2-3.
- Salibra 1977 L. Salibra, *Liolà: Pirandello autotraduttore dal siciliano*, *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani* 13 (1977), pp. 257-292.
- Sansone 1989 G. Sansone, Ungaretti autotraduttore, *Lavoro Critico* 28 (1989), pp. 13-21.
- Santoyo 2002 J.C. Santoyo, Traducciones de autor: una mirada retrospectiva, *Quimera* 210 (2002), pp. 27-32.
- Santoyo 2005 J.C. Santoyo, Autotraducciones: una perspectiva histórica, *Meta* 3 (2005), pp. 858-867.
- Sardin-Damestoy 2006 P. Sardin-Damestoy, Eccentricità e auto-traduzione in Samuel Beckett, *Testo a Fronte* 35 (2006), pp. 250-261.
- Spezzani 1978 P. Spezzani, Il Goldoni traduttore di se stesso dal dialetto alla lingua, *Annali della Facoltà di Lettere e Filo-*

- sofia dell'Università di Padova 2 (1978), pp. 277-324; ristampato in P. Spezzani, *Dalla commedia dell'arte a Goldoni. Studi linguistici*, Padova, Esedra, 1997, pp. 269-315.
- Stella 2001 F. Stella, *L'alterità obbligata: i processi di autotraduzione nella poesia europea*, in A. Dolfi (a cura di), *Identità alterità doppio nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 505-514.
- Tanqueiro 2007 H. Tanqueiro, *L'autotraduction comme objet d'étude*, *Atelier de Traduction* 7 (2007), pp. 101-109.
- Villalta 1992 G.M. Villalta, *Autotraduzione e poesia «neodialettale»*, *Testo a Fronte* 7 (1992), pp. 49-63.
- Villalta 1999 G.M. Villalta, *Cambiare voce: poesia e autotraduzione nell'esperienza neodialettale*, *Testo a Fronte* 40 (1999), pp. 32-41.
- Weinreich 1953 U. Weinreich, *Languages in Contact. Findings and Problems*, New York, Publications of the Linguistic Circle of New York, 1953 (trad. it. e a cura di G.R. Cardona, *Lingue in contatto*, con saggi di G. Francescato, C. Grassi e L. Heilmann, Torino, Boringhieri, 1974).
- Wilkinson 1999 J. Wilkinson, *L'arte del camaleonte: traduzione e autotraduzione nella poesia sudafricana moderna*, *Semicerchio* 20-21 (1999), pp. 34-43.
- Zanotti 2002 S. Zanotti, *L'italiano di Joyce nell'autotraduzione di «Anna Livia Plurabelle»*, in V. Brugnolo - F. Orioles (a cura di), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario, II: Plurilinguismo e letteratura*, Atti del XXVIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 6-9 luglio 2000), Roma, Il Calamo, 2002, pp. 277-307.
- Zappulla Muscarà 2000 S. Zappulla Muscarà, *Pirandello traduttore e autotraduttore*, in E. Lauretta (a cura di), *Pirandello e la parola*, Agrigento, Edizioni Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2000, pp. 133-142.
- Zinelli 1999 F. Zinelli, *Effetti di autotraduzione nella poesia neodialettale*, *Semicerchio* 20-21 (1999), pp. 99-112.

# L'AUTOTRADUZIONE «VERTICALE» IERI E OGGI (CON ESEMPI DALLA SPAGNA CINQUECENTESCA E NOVECENTESCA)

*Rainier Grutman*

University of Ottawa, Canada

A rigor di termini, la voce «autotraduzione» fa riferimento sia al tradurre alcuni dei propri scritti in una nuova lingua, sia al prodotto di tale operazione, vale a dire il testo tradotto dallo stesso autore dell'originale. Prima che i *Postcolonial Studies* la scoprissero (più o meno nell'ultimo decennio)<sup>1</sup>, l'autotraduzione era stata così poco studiata che si poteva parlare di una «terra incognita». Mi sembra idonea quest'espressione, originata nel campo della cartografia cinquecentesca, nella misura in cui gli specialisti del Rinascimento furono forse i primi a provare a circoscrivere il fenomeno. Furono certamente i primi a non vederci una semplice eccezione che veniva a confermare la regola del monolinguisimo, ma piuttosto una conseguenza naturale del poliglottismo allora corrente nell'ambiente letterario. Nelle sue influenti lezioni dal 1968, pubblicate con il titolo *The Poet's Tongues*, Leonard Forster cita parecchi poeti del Cinquecento (il francese Joachim du Bellay, il fiammingo Jan van der Noot, l'inglese Philip Sydney) che avevano «translated their own Latin verses, in order to help them form their poetic diction in the vernacular»<sup>2</sup>. Benché «laborioso», il processo di trasferire la competenza acquisita in latino nella lingua nazionale-volgare, fu anche una maniera di arricchirla. Forster insiste sull'importanza del magistero che il poeta poliglotta met-

---

<sup>1</sup> Evoluzione rispecchiata nella seconda edizione della *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (si veda Grutman 2009a). I miei ringraziamenti più vivi vanno a Rosario Gennaro, che ha avuto l'estrema gentilezza di pulire le scorie linguistiche di questo testo parzialmente autotradotto dallo spagnolo. Va da sé che sono l'unico responsabile degli sbagli che rimangono.

<sup>2</sup> Forster 1970, p. 30.

te a disposizione della lingua natale «to reformulate in one language what he had already formulated in another». Questo rientra, in altre parole, nel vasto progetto di *translatio studii* che accompagna la compresenza e l'interazione, ma anche la crescente rivalità, fra il latino e i volgari in epoca rinascimentale, ancor più che medioevale, segnata da una più chiara giustapposizione diglossica.

Quest'ultimo termine, su cui mi soffermo più a lungo sotto, mette in luce un altro tratto distintivo dell'autotraduzione letteraria, senza dubbio alla base dell'approccio degli autori cinquecenteschi, ma che sembra poter essere esteso all'autotraduzione in generale: mi riferisco alla sua natura asimmetrica. È l'asimmetria, infatti, che si nasconde dietro l'immagine più innocente, più neutra, di «verticalità».

Evidenziare il carattere asimmetrico dell'autotraduzione non significa insinuare che ci sarebbe uno squilibrio qualitativo tra i due versanti linguistici dell'opera di scrittori bilingui. Non mi riferisco neanche allo squilibrio quantitativo, che pure è evidente: sono pochissimi gli autori la cui opera somiglia a una tavola di Rorschach, ossia che hanno prodotto una quantità, se non identica, almeno comparabile, di testi in ciascuna lingua. L'asimmetria non deriva nemmeno dal fatto (facile da verificare) che l'autotraduzione è spesso stata un'esperienza isolata. Si tratta piuttosto di riconoscere che si osserva raramente uno scambio «orizzontale» tra lingue potenzialmente uguali (cioè il cui status è comparabile). Dominano invece i trasferimenti «verticali» tra lingue di status e di prestigio variabili quanto basta per rendere difficile, addirittura impossibile, qualunque tipo di concorrenza.

Non mi riferisco, si sarà capito, all'esercizio individuale che pure è ovviamente l'autotraduzione: come qualsiasi traduzione letteraria, essa implica una specie di lotta corpo a corpo con un testo scritto in lingua A che si tratta di fare entrare nello stampo della lingua B.

Attraverso e a causa di questo «atto linguistico» (nel senso di Austin e Searle) s'incontrano due sistemi, di cui uno (il testo di partenza) è testuale, mentre l'altro (la lingua di arrivo) è linguistico. Donde una serie di tensioni ben note dagli studiosi della traduzione. Essendo però questa ultima anche una forma di contatto linguistico e un mezzo di comunicazione interculturale, si lascia (anzi, si deve) studiare con metodi d'analisi che vanno oltre l'approccio testuale, per incorporare elementi del contesto di produzione e di ricezione delle opere.

Ciò vuol dire che lo studio della traduzione (e dell'autotraduzione) comporta domande come le seguenti: Chi traduce? Da quale lingua a quale lingua? Quando? Per quale pubblico? A quale scopo e per quali ragio-

ni<sup>3?</sup> Dentro la prospettiva così aperta, conviene prendere atto della natura asimmetrica di tanti scambi linguistici, asimmetria che viene sottolineata dal concetto di diglossia (al quale tornerò fra poco), per distinguere:

1. tra due modi diversi («orizzontale» e «verticale») di (auto)tradurre, in funzione dello status sociale e del prestigio simbolico delle lingue implicate e
2. in quest'ultima categoria, tra due configurazioni diverse secondo la direzione del trasferimento linguistico: a valle (partendo dalla lingua più prestigiosa) o a monte (nella direzione opposta). A questo proposito, parlerò d'*infra-autotraduzione* per la prima configurazione e di *supra-autotraduzione* per l'altra, scusandomi presso i lettori del tecnicismo dei termini così conati.

Affinché non rimanga troppo astratta, la dimostrazione verrà illustrata da esempi tratti dalla ricca tradizione d'autotraduzioni in Spagna, conformemente agli obbiettivi del convegno di Pescara.

## 1. DALLA DIGLOSSIA ALLA DIGLOSSIA LETTERARIA

Innanzitutto però, bisogna ricordare l'imprecisione (e conseguentemente l'insufficienza) del termine usuale di «bilinguismo»: è purtroppo diventata tale la sua estensione che ormai manca di caratteristiche che consentano di fare distinzioni nette. Si reputano «bilingui» tanto un dizionario quanto un paese, tanto una persona che parla due lingue quanto certi gruppi (come un'associazione professionale, un consiglio d'amministrazione, un parlamento) i cui membri parlano lingue diverse ma comunicano soltanto tramite interpreti (loro sì bilingui)<sup>4</sup>. In realtà, sono troppo numerose e diverse le situazioni di contatto linguistico per poter essere designate da un termine così generale, per continuare a parlare di «bilinguismo» senza altra qualifica. In particolare, per riflettere la dinamica storica di tali contatti, è necessario utilizzare un termine più preciso.

Donde l'utilità della cosiddetta «diglossia». Non è una semplice traduzione greca del termine d'origine latina<sup>5</sup> ma rimanda a configurazioni ben

---

<sup>3</sup> Ricordiamo la frase mediante la quale Fishman 1973, p. 50, aveva riassunto l'oggetto della sociologia del linguaggio: «Chi parla (o scrive) quale lingua (o varietà di lingua)? A chi? Quando? A quale scopo?».

<sup>4</sup> Quest'ultimo fenomeno si lascia invece qualificare come «doppio monolinguisimo» (si veda Grutman 1993).

<sup>5</sup> Fernández 1995.

specifiche. Secondo la definizione ormai classica di Charles Ferguson, formulata mezzo secolo fa, la «diglossia è una situazione linguistica relativamente stabile» che coinvolge due varietà linguistiche dette A (per «alta») e B (per «bassa») fra le quali c'è una notevole differenza di funzione e di prestigio, sicché il rapporto non è paritario. La prima varietà (in ogni senso), «sovrapposta, molto divergente ed altamente codificata (spesso grammaticalmente più complessa)» è anche il «veicolo di un vasto e rispettato *corpus* letterario, sia di un periodo precedente sia di un'altra comunità linguistica»; «appresa in larga parte per mezzo dell'istruzione formale», ossia non madrelingua nel senso abituale, «viene usata per lo più per scopi formali e nella forma scritta, ma [...] mai [...] da nessun settore della comunità per la comune conversazione»<sup>6</sup>, la quale si svolge poi nella varietà bassa. È soprattutto per quest'ultimo criterio che «la diglossia si differenzia dal rapporto varietà standard/dialetti»<sup>7</sup>, dove la separazione non è osservata così rigorosamente.

Orbene, la «specializzazione della funzione delle due varietà» è «una delle più importanti caratteristiche della diglossia» per il Ferguson: «Può essere difficilmente sopravvalutato quanto sia importante l'uso della varietà appropriata nella situazione appropriata»<sup>8</sup>. Se il soggetto bilingue in una comunità monolingue può passare da una lingua a un'altra in base alle proprie esigenze (che vanno dalla semplice comunicazione all'autentica comunione), quest'alternanza è socialmente regolamentata nelle comunità diglossiche, determinando nella maggior parte delle situazioni l'uso di un codice particolare. Fino al Concilio Vaticano II, per esempio, in molti paesi cattolici, i contadini partecipavano alla Messa in latino (senza sempre capirne molto!), mentre parlavano un dialetto a volte sostanzialmente diverso dalla lingua che i loro figli imparavano a leggere e scrivere a scuola. Eludendo l'iniziativa dei singoli (non c'era scelta né in chiesa né a scuola), tale distribuzione funzionale è basata su un consenso ampio nella comunità, sicché la diglossia «tipicamente resiste per molti secoli»<sup>9</sup>.

Lo stesso Ferguson stabilisce un rapporto con la letteratura giacché considera il patrimonio o «l'eredità letteraria» come una qualità intrinseca delle situazioni diglossiche, sempre caratterizzate dall'esistenza di «un notevole corpus di letteratura scritta nella varietà A altamente stimata dalla

---

<sup>6</sup> Ferguson 1973, p. 294.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 284-285.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 289.

comunità linguistica»<sup>10</sup>. Vale la pena rilevare che Ferguson, mentre esclude esplicitamente il rapporto standard/dialetto come forma di diglossia, si menziona come «illustrazione dell'utilità del [suo] concetto» l'esistenza parallela del latino e delle

[...] nascenti lingue romanze per un periodo d'alcuni secoli in diverse regioni d'Europa. Il vernacolo veniva usato nell'ordinaria conversazione, il latino per scrivere o per certi usi formali della lingua parlata. Il latino era la lingua della Chiesa e della sua letteratura, il latino aveva prestigio, e vi erano notevoli differenze grammaticali fra le due varietà in ciascuna area, ecc.<sup>11</sup>

Sulla base di questa concisa notazione, il periodo diglossico sarebbe stato di circa quattro secoli. Ne segnalerebbe il *terminus a quo*<sup>12</sup> il divorzio tra la scrittura latina e l'oralità romanza (la *rustica romana lingua* a proposito della quale scherzavano i vescovi riuniti al Concilio di Tours nell'813). Il fenomeno si verifica alla svolta del nono secolo in Francia, addirittura più avanti nell'Europa meridionale. Man mano che si estende la *renovatio* o rinascita carolingia, si accentua la differenza fra il latino classico e la lingua scritta del Tardoantico: «[...] quando la grammatica e il lessico latini s'imparano più a fondo, secondo canoni ben determinati, le confusioni diventano meno frequenti, e di rimbalzo il volgare si manifesta come un modo diverso di espressione»<sup>13</sup>. La gerarchia diglossica scompare quando i manoscritti in lingua volgare, non solo esistono, ma sono abbastanza numerosi e abbastanza riconosciuti da essere in grado di competere con il *Corpus Christianorum* (si sarà riconosciuto il nome di una famosa collana di testi latini pubblicata dalla casa editrice belga Brepols). L'indagine dell'Auerbach<sup>14</sup> indica che questo non accade prima dell'inizio del Duecento, però. Prima non si trovano manoscritti interi in volgare ma soltanto brani: se non sono inseriti in contesti latini (come i Giuramenti di Strasburgo o la sequenza di S. Eulalia), appaiono sia in note marginali (com'è il caso dell'Indovinello veronese), sia in glossari bilingui (come quelli composti nel o a partire dal monastero spagnolo di S. Millán). Auerbach<sup>15</sup> spiega questa situazione con il fatto che non c'erano né lettori monolingui – le poche persone in grado di leggere lo facevano principalmente o esclusivamente in latino – né mercato per questo tipo di manoscritti, essendo in gran parte analfabeti i loro

---

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 287.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 295.

<sup>12</sup> Wright 1993, p. 379.

<sup>13</sup> Migliorini 1963, p. 61.

<sup>14</sup> Auerbach 1958, pp. 177-259.

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 212-220.

mecenati potenziali (ossia i signori feudali). I primi testi delle cosiddette letterature nazionali furono piuttosto creati da un'élite bilingue formata all'ombra della Chiesa e versata in latino, oltre ad essere a suo agio con i volgari.

Si vede quindi una specie di distinzione tra ciò che costituisce letteratura e cosa no, distinzione che sembra essere stata incorporata dall'inizio nella definizione della diglossia. Ferguson torna a parlare di letteratura quando descrive le quattro situazioni da lui considerate paradigmatiche, in cui «alcune poesie sono composte nella varietà B e un piccolo numero di poeti compone in ambedue le varietà linguistiche, ma lo status dei due tipi di poesie è molto diverso, in quanto l'intera comunità linguistica sente come 'vera' poesia solo quella composta in A»<sup>16</sup>. Le opere scritte nella varietà meno notevole, se possono fare parte del folklore, raramente sono prese sul serio. Di regola poi, scrittori provenienti da ambienti diglossici non tendono a scrivere nella *locutio vulgaris*: anche se fosse la «lingua del cuore», l'alfabetizzazione potrebbe non essere abbastanza diffusa da fornire loro un pubblico. Ancora peggio: la varietà bassa potrebbe in realtà mancare di regole ortografiche uniformi, ammesso che esista in stampa<sup>17</sup>.

Quando gli scrittori scelgono invece una carriera bilingue e pubblicano non in una ma in entrambe le lingue, non abbiamo più una situazione classica di diglossia (in cui è scoraggiato, per non dire stigmatizzato, l'uso letterario della lingua bassa), ma di «diglossia letteraria»<sup>18</sup>, nozione quest'ultima che estende il principio della «specializzazione»<sup>19</sup> al dominio della scrittura. Non è indispensabile però che siano bilingui i singoli scrittori per poter parlare di diglossia letteraria: quest'ultima si ottiene ogni volta che il sistema letterario presenta una «distribuzione funzionale delle lingue scritte»<sup>20</sup>. A ciascuna è assegnata una zona specifica, mentre nella diglossia classica solamente una delle due varietà linguistiche poteva inorgogliersi di avere una letteratura.

A questo proposito, è utile ricordare il carattere assai recente della nostra concezione della letteratura<sup>21</sup>. Fino all'Ottocento, questo nome non era riservato, come oggi, alla poesia, alla narrativa e al teatro, ma comprendeva scritti molto più diversi: analizzando i rapporti fra la letteratura e la società nel 1800, per esempio, la baronessa de Staël pensava ancora a «tutta

---

<sup>16</sup> Ferguson 1973, p. 286.

<sup>17</sup> Ong 1984.

<sup>18</sup> Grutman 2003, 2005.

<sup>19</sup> Ferguson 1973, p. 284.

<sup>20</sup> Mackey 1976, p. 42, il corsivo è mio.

<sup>21</sup> Escarpit 1970.

arte di parlare ed esprimersi» per via scritta. Tenendo presente quindi l'estensione più grande dell'ambito letterario, si vede facilmente come si può applicare la nozione di diglossia letteraria al Cinquecento, quando «l'uso del volgare si estende molto in tutti i campi, pur senza ancora uguagliare la mole di quel che si scrive e si stampa in latino»<sup>22</sup>. L'enumerazione fatta da Bruno Migliorini suggerisce non soltanto l'assenza di parità, ma anche quello che i linguisti chiamano una «distribuzione complementare» fra i due codici. Mentre la Chiesa e «le Università erano rocche del latino, [...] per lo più le Accademie erano centri di diffusione del volgare»<sup>23</sup>. Mentre «l'uso del volgare è diffuso in quei campi che hanno importanza pratica»<sup>24</sup>, come l'amministrazione, le matematiche, l'architettura, la musica o la storia, «si adopera quasi esclusivamente il latino»<sup>25</sup> nel campo della medicina, della filosofia, dell'astronomia, e addirittura nelle narrazioni di viaggi e scoperte<sup>26</sup>. Insomma, osserva Migliorini, «per ciascuna disciplina l'uso del volgare è ora più ora meno robusto in confronto con l'uso del latino, per un vario convergere di spinte: la forza della tradizione umanistica e della scolastica aristotelica da un lato, le esigenze pratiche e l'umanesimo volgare dall'altro»<sup>27</sup>.

Migliorini parla a questo proposito di una «stretta simbiosi [...] fra latino e volgare»<sup>28</sup>; io sarei piuttosto incline a parlare di *concorrenza*, dato che «il problema della scelta fra latino e volgare si poneva ancora frequentemente ai cinquecentisti»<sup>29</sup>. Nella loro «decisione» di scrivere in latino o in volgare intervengono motivi pratici (di competenza), estetici (legati alla retorica, all'intertestualità), simbolici (il prestigio e l'universalità della *grammatica*), sociali anche: dietro ogni lingua si nasconde un pubblico con le sue attese e *habitus*.

La nozione di diglossia letteraria permette di descrivere meglio il riassetto del repertorio linguistico che ha luogo all'epoca rinascimentale. Il ritorno alle fonti classiche sostenuto dall'Umanesimo, pur mentre purifica ed arricchisce il latino sul piano estetico, l'indebolisce sul piano strumentale e lo riduce a «lingua morta» secondo Migliorini<sup>30</sup>. Infine il Rinascimento

---

<sup>22</sup> Migliorini 1963, p. 311.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 313.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 317.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 319.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 323.

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 325-326.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 312.

favorisce le future lingue nazionali dell'Europa, sia con l'effetto di decisioni politiche<sup>31</sup> sul loro *status*, sia con la standardizzazione del loro *corpus* (lessico, ortografia, grammatica), ideata e operata in gran parte nelle accademie e scuole letterarie – senza dimenticare il ruolo svolto dalla stampa<sup>32</sup>. In Italia, nonostante il «forte sostrato classicistico» delle loro opere, «un senso d'emulazione trionfante anima gli scrittori in volgare» perché sono riusciti nel corso del secolo a eclissare l'attività letteraria degli umanisti in latino, ormai limitata a «egloghe, elegie, poemi sacri, didattici, epici, qualche commedia, qualche tragedia»<sup>33</sup>. L'evoluzione non è avvenuta senza problemi né senza battute d'arresto: i veicoli linguistici della nuova «ragion di Stato» (nozione coniata proprio nel Cinquecento da Giovanni Botero) hanno cercato la loro strada tra la stabilità del latino e la relativa anarchia dei volgari.

Chiusa la parentesi (necessaria a mio parere), si vede come la configurazione diglossica fornisce il quadro nel quale devono operare traduttori e autotraduttori, il loro «spazio dei possibili», per dirla con Bourdieu<sup>34</sup>. Se il Cinquecento può considerarsi come una specie d'età aurea per la traduzione (e per l'autotraduzione), è in modo particolare perché appare allora la possibilità (tanto tecnica quanto simbolica) di scrivere in entrambe le lingue, essendo ormai considerati i volgari degni di (quasi) ogni tipo di scritto. È dunque nelle relazioni e tensioni fra il latino e i volgari ormai scritti che prende forma un ampissimo progetto di *translatio studii*, la cui ambizione traspare bene in queste osservazioni del Migliorini<sup>35</sup>:

I traduttori sono animati dal desiderio [...] di far conoscere i classici a quelli che non sarebbero in grado di leggerli nell'originale; qualche volta dall'intenzione di aprire alla lingua moderna territori in cui ancora non era stata sperimentata; qualche volta dal proposito di cimentarla nel confronto con le lingue antiche.

Il risultato di tale impresa sarà di trasformare in lingue di partenza (degne a volta loro di servire di modello) le lingue di arrivo ancora qualificate *linguas fáciles* dal Chisciotte (in un celebre passo del Secondo Libro, cap. 62). Man mano che si complica la carta geopolitica dell'Europa, le lingue «basse» di una volta vengono liberate dalla tutela latina e sviluppano relazioni di solidarietà, ma anche di potere, fra di loro, senza passare dal latino.

---

<sup>31</sup> Pensiamo a governanti come Francesco I in Francia e Carlo V in Spagna.

<sup>32</sup> Febvre - Martin 1958, pp. 477-486.

<sup>33</sup> Migliorini 1963, p. 322.

<sup>34</sup> Bourdieu 1994, pp. 61-62.

<sup>35</sup> Migliorini 1963, p. 322.

2. INFRA-AUTOTRADUZIONE E SUPRA-AUTOTRADUZIONE,  
DENTRO E FUORI LA SPAGNA

L'esempio del Rinascimento è così istruttivo perché ci ricorda la prevalenza storica degli scambi linguistici verticali, fortemente gerarchici, mentre tanti studi sulla traduzione si concentrano sugli scambi orizzontali tra lingue potenzialmente uguali o almeno comparabili sul piano simbolico. Per ciò che riguarda l'autotraduzione, non mi sembra prudente sottovalutare l'importanza di questa differenza, in primo luogo per la decisione di tradursi (o non tradursi), in secondo luogo per le strategie e modalità dell'autotraduzione che ne risulta.

Una volta stabilito questo fatto, è ancora necessario distinguere tra due tipi d'autotraduzione verticale, secondo la direzione in cui opera: a valle o a monte. D'ora in poi, parlerò di «infra-autotraduzione» e di «supra-autotraduzione». Nel primo caso, il processo traduttivo corre a valle: dalla lingua A (alta) alla lingua B (bassa). All'autore che ha scelto di pubblicare prima in una lingua (appresa ma non sempre straniera) con più capitale simbolico permette di mantenere o riprendere contatto con la sua comunità d'origine, nella cui lingua si è tradotto (per esempio perché gli dava un timbro d'autenticità). La supra-autotraduzione, invece, va dalla lingua B alla lingua A. Andare a monte, in questo caso, non vuol necessariamente dire controcorrente però, dato che l'autotraduttore di questo tipo diventa il mediatore e l'ambasciatore (il *broker*, si dice in inglese) della propria opera in una lingua di maggiore diffusione, per non dire «universale».

Rimando quanti fossero urtati da tale terminologia a un saggio famoso negli studi medievali, dove Paul Zumthor<sup>36</sup> crea l'etichetta di «bilinguismo verticale» per designare la combinazione del latino e dei volgari mentre riserva l'espressione «bilinguismo orizzontale» alle relazioni tra le lingue romanze, più consapevoli della loro identità dopo la rinascita carolingia. A suo parere, «il est incertain que ce deuxième bilinguisme soit issu d'une imitation du premier. L'opposition en effet entre les diverses langues romanes, est [...] à la fois moins forte stylistiquement que l'opposition latin-roman»<sup>37</sup>. Quest'ultima corrisponde al divario tra il veicolo del cristianesimo e delle arti liberali, da una parte, e le lingue romanze non ancora standardizzate dall'altra. La distinzione è stata ripresa da Gianfranco Folena, il primo ad applicarla all'ambito della traduzione: egli distingue

---

<sup>36</sup> Zumthor 1963, pp. 29-31.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 110.

fra «un tradurre ‘verticale’, dove la lingua di partenza, di massima il latino, ha un prestigio e un valore trascendente rispetto a quella d’arrivo», e «un tradurre ‘orizzontale’ o infralinguistico [...] fra lingue di struttura simile e di forte affinità culturale come le romanze»<sup>38</sup>.

Se sono questi i riferimenti lontani del mio pensiero, mi pare nondimeno indispensabile completarli sotto due aspetti. Innanzitutto, non sembra opportuno giustapporre come sinonimi gli aggettivi «orizzontale» e «infralinguistico», perché il prefisso latino *infra* («sotto») presuppone una gerarchia, una subordinazione, ossia tutto il contrario di un trasferimento orizzontale. Di qui la mia proposta di considerare piuttosto la traduzione infralinguistica come uno dei due tipi «verticali», assieme alla traduzione supralinguistica, che ne sarebbe il logico *pendant*. La seconda osservazione riguarda precisamente l’idea di «verticalità». L’applicava a buon diritto il Folena per l’epoca medioevale, caratterizzata come abbiamo visto da quattro secoli d’asimmetria diglossica (con il latino come varietà chiaramente sovrapposta e altamente codificata). Potrebbe tuttavia estendersi a combinazioni di lingue moderne, che non sono automaticamente «orizzontali» semplicemente perché non includono il latino ... Così possiamo descrivere periodi più recenti, come appunto il Cinquecento, che faceva del resto già parte della prospettiva aperta dal Folena.

Illustra perfettamente le idee che precedono la penisola iberica, che ha una lunga tradizione di bilinguismo. Anche in Spagna erano tanti gli autori del passato che traducevano parte della loro opera. Nei loro utilissimi lavori sul Rinascimento spagnolo, Alan Deyermond<sup>39</sup> e Julio César Santoyo<sup>40</sup> hanno mostrato che non meno di una quarantina di autotraduttori (38, per la precisione) furono attivi fra 1417 e 1695. L’elenco cronologico va dal famigerato cavaliere di Villena (il primo traduttore dell’*Eneide* in lingua romanza) all’ignoto predicatore Josep Romaguera. Nella stragrande maggioranza, si trattava di esperienze linguistiche isolate. Spesso l’autotraduzione era commissionata da un ente laico o ecclesiastico: la regina Isabella la Cattolica nel caso del noto grammatico Antonio de Nebrija, l’Inquisizione in quello del frate agostiniano Luis de León<sup>41</sup>. In verità, sono pochi gli studiosi la cui attività autotraduttiva sia stata sostenuta, come nei casi di Alonso Fernández de Madrigal (*Tostatus Abulensis*)

---

<sup>38</sup> Folena 1991, p. 13.

<sup>39</sup> Deyermond 1992.

<sup>40</sup> Santoyo 2003.

<sup>41</sup> *Ivi*, pp. 4-5, 21-22.

e Alfonso de Palencia, nel XV secolo<sup>42</sup>, o di Martín de Azpilcueta nel secolo seguente<sup>43</sup>.

Né è da meravigliarsi che il bilinguismo del 71% di questi autori (27 su 38) combinasse il latino con un volgare, ossia fosse verticale nel senso stretto di Zumthor. È senz'altro rivelatore il fatto che 19 scrittori – esattamente la metà del corpus – si sono tradotti a partire dal latino (lingua di prestigio nella quale avevano scritto la versione originale). L'infra-autotraduzione domina ancora di più se si tiene conto del greco come lingua di partenza. Allo stesso tempo però ci sono segni chiari della *translatio imperii* già accennata: almeno nove autori stimano il castigliano degno di servire da nuova piattaforma interlinguistica nell'impero, dentro e fuori la Spagna (anche in Italia<sup>44</sup>). Richiama particolarmente l'attenzione la sua funzione di lingua di partenza per autotraduzioni in basco: ovviamente perché in quei tempi molti baschi ignoravano il castigliano, ma anche per chiare ragioni di proselitismo (che sempre è stato, da S. Girolamo a Eugene Nida, il più grande stimolo alla traduzione).

Questa supremazia rinascimentale dell'infra-autotraduzione (prima a partire dal latino, dopo dallo spagnolo) contrasta con il ruolo più recente di *koiné* e di lingua di arrivo per (quasi) tutta la penisola iberica svolto dal castigliano. Anche nel passato, è vero, c'era chi si traduceva dal catalano o ancora dal portoghese (idiomi politicamente subordinati alle corone riunite di Castiglia e d'Aragona). Alla fine del Novecento, tuttavia, queste supra-autotraduzioni (essendosi sostituito lo spagnolo al latino nel ruolo di lingua A) sono ormai endemiche. Julio César Santoyo<sup>45</sup> ha identificato oltre duecento scrittori che hanno trasferito in castigliano almeno un'opera propria originariamente scritta in una lingua regionale della Spagna. Aggiunge che il fenomeno «ha resultado particularmente feraz en tierras vascas, gallegas y catalanas»<sup>46</sup>, vale a dire dove esistono relazioni «verticali» a favore dello spagnolo. Non è per caso che la quasi totalità degli autotraduttori spagnoli provenga da comunità diglossiche, caratterizzate (per ragioni storiche ben conosciute) da una distribuzione asimmetrica dei due codici.

La stragrande maggioranza delle autotraduzioni nella Spagna post-franchista non sono soltanto verticali, ma vanno inoltre a monte, dalla

---

<sup>42</sup> Deyermond 1992, pp. 144-148.

<sup>43</sup> Santoyo 2003, pp. 18-21.

<sup>44</sup> Cfr. Migliorini 1963, pp. 329-330.

<sup>45</sup> Santoyo 2006, p. 24.

<sup>46</sup> Santoyo 2005, p. 864.

lingua regionale (co-ufficiale nella sua Comunità Autonoma, conformemente alla Costituzione del 1978) al castigliano centrale, unica lingua sovraregionale e ufficiale nel paese intero. Domina quantitativamente la cosiddetta supra-autotraduzione: l'illustrano, tra molti altri autori, il basco Bernardo Atxaga, i galiziani Suso de Toro, Alfredo Conde e Manuel Rivas, i catalani Carme Riera, Antoni Mari e Maria de la Pau Janer. Le mie indagini (basate su un corpus di quasi 80 autotraduttori) suggeriscono che oggi questa procedura è almeno tre volte più frequente del suo corollario, ossia l'infra-autotraduzione, praticata da appena un autore su quattro. Orbene, questa proporzione è esattamente inversa a quella che ho potuto calcolare a partire dai lavori già menzionati sulla Spagna dei Re Cattolici e dei primi Asburgo: aggiunte le infra-autotraduzioni che hanno come lingua di partenza il latino (19) e il castigliano (9), si arriva a 28 su un totale di 38 ovvero quasi il 74%.

Sarà un caso? Non credo. Sebbene non possono essere esattissime, queste cifre danno un ordine di grandezza: sono così marcate le due tendenze, è così grande la differenza tra loro, che non si può semplicemente attribuire l'iniziativa di tradursi alle preferenze personali degli individui bilingui coinvolti nel processo. Devono conseguentemente essere collettivi i motivi per cui hanno deciso di scrivere prima in una lingua specifica e poi tradursi in un'altra lingua. Entrano in gioco delle linee guida, anzi delle norme, presenti nelle rispettive comunità di *litterati*.

Così, per esempio, spiega il desiderio cinquecentesco di tradursi a valle (o infra-autotradursi) a partire dal latino, il fatto che la maggior parte degli umanisti era quasi costretta a scrivere in latino: era la lingua della loro formazione intellettuale e del loro magistero. Questi non erano in grado di scrivere testi comparabili direttamente nella lingua madre, spesso priva di concetti astratti e termini per esprimerli. Tuttavia, la decisione di «volgarizzare» (cioè letteralmente trasporre nella *locutio vulgaris*) trattati dapprima scritti in latino, è un modo di contestare la supremazia storica della lingua dotta, risposta ancora impensabile nel Medioevo e che testimonia l'importanza da poco acquisita dalle future lingue nazionali. Al tempo stesso, l'esistenza, anzi la proliferazione, di questo tipo d'autotraduzione all'epoca rinascimentale è il segno inequivocabile che il volgare, in quanto lingua scritta, non era ancora completamente indipendente dal latino: la vera autonomia sarà acquisita quando diventerà possibile scrivere direttamente nella lingua «bassa» (B), senza passare per il filtro latino.

La preferenza moderna per l'autotraduzione a monte (o supra-autotraduzione) suggerisce che è ormai superato questo dilemma. Non man-

cano più le opere nelle lingue ufficiali degli Stati-nazioni; il romanticismo ha anche aperto la via alla creazione letteraria in tante lingue di minore diffusione e/o prestigio. Bisogna precisare però che la stessa promozione romantica della madrelingua ha spesso impedito la creazione bilingue (di cui l'autotraduzione è una modalità), di modo che lo scrittore di madrelingua minoritaria è preso fra due fuochi. Mentre la creazione originale richiede fedeltà alla lingua della «piccola patria», il desiderio di essere letto da un pubblico più ampio, può invece comprometterne l'uso. La scelta è tra due possibilità ugualmente insoddisfacenti: l'autenticità senza universalità nel primo caso, l'universalità senza autenticità nel secondo. Si fa strada allora l'alternativa di scrivere nella lingua meno diffusa e supratradursi da sé nella lingua della maggioranza, con tutta l'autorità che ha l'autore dell'originale. Tanti autotraduttori spagnoli provano oggi ad aggirare il dilemma indicato in questo modo, ma non riescono ad annullarlo completamente. Non sono eccezionali, infatti, i casi nei quali l'autotraduzione in lingua maggioritaria, simbolicamente più visibile ed economicamente più attraente, si è sovrapposta, anzi sostituita, all'originale in lingua minoritaria, fino a nascondere. Viene ovviamente confermato così lo squilibrio diglossico, con il rischio d'emarginare ancora di più la letteratura in lingua minoritaria. Nell'attuale mercato mondiale delle lingue, l'autotraduzione può sfortunatamente rivelarsi un'arma *a doppio taglio*<sup>47</sup>.

### 3. CONCLUSIONE

Le pagine precedenti hanno evidenziato che l'autotraduzione non è un fenomeno isolato ma forma parte di uno svolgimento socio-culturale. Quale che sia la competenza linguistica individuale degli individui coinvolti, è strettamente legata ai mutamenti nei rapporti di solidarietà e di potere tra le lingue utilizzate nella comunità. Poiché questi rapporti sono umani e quindi imperfetti, è difficile evitare il problema dell'asimmetria, che non per niente è la caratteristica comune a tutte le definizioni di diglossia. In particolare, nello studio non più testuale ma contestuale dell'autotraduzione, la nozione di diglossia, costitutiva di tante comunità da cui provengono e dove si reclutano, per così dire, gli autotraduttori, mi pare indispensabile precisamente perché ci permette di vedere le differenze funzionali tra le categorie d'autotraduzioni (e d'autotraduttori).

---

<sup>47</sup> Grutman 2009b.

È per esempio utile distinguere l'autotraduzione orizzontale dall'autotraduzione verticale studiata in questo saggio. All'interno di quest'ultima categoria, la direzione della traduzione – a monte o a valle – è inoltre un indice importantissimo del senso da dare al fatto di tradursi da sé. Il paragone abbozzato sopra tra il Cinquecento (una vera età aurea per l'infra-autotraduzione) e il periodo contemporaneo (che conosce un'esplosione di supra-autotraduzioni) suggerisce che oggi come ieri dominano le relazioni asimmetriche tra lingua di partenza e lingua di arrivo, anche se non con gli stessi effetti, né le stesse implicazioni ieri e oggi.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Auerbach 1958 E. Auerbach, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern, Francke, 1958 (trad. it. di F. Codino, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel medioevo*, Milano, Feltrinelli, 1960).
- Bourdieu 1994 P. Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Éditions du Seuil, 1994 (trad. it. di R. Ferrara, *Ragioni pratiche*, Bologna, Il Mulino, 1995).
- Deyermond 1992 A. Deyermond, *Notas sobre diglosia literaria y auto-traducción en el siglo XV hispánico*, in N. Cartagena - C. Schmitt (eds.), *Miscellanea Antverpiensia. Homenaje al vigésimo aniversario del Instituto de estudios hispánicos de la Universidad de Amberes*, Tübingen, Niemeyer, 1992, pp. 135-157.
- Escarpit 1970 R. Escarpit, *La définition du terme «littérature»*, in R. Escarpit (éd.), *Le littéraire et le social: éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970, pp. 259-272.
- Fanego Pérez 2003 T. Fanego Pérez, *Alfonso Ortiz traductor de Alfonso Ortiz: un discurso dirigido a los Reyes Católicos*, in F. Grau Codina - X. Gómez Font - J. Pérez Durà et al. (eds.), *La Universitat de València i l'Humanisme: Studia Humanitatis i renovació cultural a Europa i al Nou Món*, Universitat de València, Departament de Filologia clàssica, 2003, pp. 423-430.
- Febvre - Martin 1958 L. Febvre - H.J. Martin, *L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1958.
- Ferguson 1973 C.A. Ferguson, *Diglossia*, in P.P. Giglioli (a cura di), *Linguaggio e società*, Bologna, Il Mulino, 1973, pp. 281-300.

- Ferguson 1991 C.A. Ferguson, Diglossia Revisited, *Southwest Journal of Linguistics* 10 (1991), pp. 214-234.
- Fernández 1995 M. Fernández, Los orígenes del término diglosia: historia de una historia mal contada, *Historiographia Lingüística* 22, 1-2 (1995), pp. 163-195.
- Fishman 1973 J.A. Fishman, *La sociologia del linguaggio*, in P.P. Giglioli (a cura di), *Linguaggio e società*, Bologna, Il Mulino, 1973, pp. 49-63.
- Folena 1991 G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991 (ed. orig. 1973).
- Grutman 1993 R. Grutman, Mono vs. Stereo: Bilingualism's Double Face, *Visible Language* 27, 1-2 (1993), pp. 206-227.
- Grutman 2005 R. Grutman, *Diglossie littéraire*, in M. Beniamino - L. Gauvin (eds.), *Vocabulaire des études francophones: les concepts de base*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005, pp. 59-62.
- Grutman 2007 R. Grutman, L'autotraduction: dilemme social et entre-deux textuel, *Atelier de Traduction* 7 (2007), pp. 193-202.
- Grutman 2009a R. Grutman, *Self-translation*, in M. Baker - G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London - New York, Routledge, 2009<sup>2</sup>, pp. 257-260.
- Grutman 2009b R. Grutman, La autotraducción en la «galaxia» de las lenguas, *Quaderns* 16 (2009), pp. 123-134.
- Mackey 1976 W.F. Mackey, *Langue, dialecte et diglossie littéraire*, in H. Giordan - A. Ricard (éds.), *Diglossie et littérature*, Bordeaux - Talence, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1976, pp. 19-50.
- Mackey 1993 W.F. Mackey, Literary Diglossia, Biculturalism and Cosmopolitanism in Literature, *Visible Language* 27, 1-2 (1993), pp. 40-66.
- Migliorini 1963 B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1963<sup>4</sup>.
- Ong 1984 W.J. Ong, Orality, Literacy, and Medieval Textualization, *New Literary History* 16 (1984), pp. 1-12.
- Santoyo 2003 J.C. Santoyo, *De Nebrija a Sor Juana Inés de la Cruz: apuntes someros para una historia de las traducciones de autor (autotraducciones) en España y Portugal, 1488-1700*, in J.A. Sabio Pinilla - M.D. Valencia (eds.), *Seis estudios sobre la traducción en los siglos XVI y XVII*, Granada, Comares, 2003, pp. 1-49.
- Santoyo 2005 J.C. Santoyo, Autotraducciones: una perspectiva histórica, *Meta* 50, 3 (2005), pp. 858-867.

- Santoyo 2006 J.C. Santoyo, *Blank Spaces in the History of Translation*, in G. L. Bastin - P. F. Bandia (eds.), *Charting the Future of Translation History. Current Discourses and Methodology*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2006, pp. 11-43.
- Wright 1993 R. Wright, *Complex Monolingualism in Early Romance*, in W.J. Ashby - M. Mithun - G. Perissinotto et al. (eds.), *Linguistic Perspectives on the Romance Languages (LSRL, XXI)*, Amsterdam - Philadelphia, John Benjamins, 1993, pp. 377-388.
- Zumthor 1963 P. Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Klincksieck, 1963 (trad. it. di M. Maddalena, *Lingua e tecniche poetiche nell'età romanica (secoli XI-XIII)*, Bologna, Il Mulino, 1973).

# CASI DI AUTOTRADUZIONE ENDOLINGUISTICA

Dal dialetto all'italiano

*Sergio Lubello*

Università degli Studi di Salerno

## 1. QUALCHE CONSIDERAZIONE PRELIMINARE

Nell'affrontare alcuni aspetti della traduzione endolinguitica in Italia tra Ottocento e Novecento, mi limito in questa sede a un solo autore, per evitare di assimilare esperienze letterarie accumulate soltanto da un generico comun denominatore e che invece attengono a periodi della storia linguistica dell'italiano, ambienti geografici e culturali diversi. Mi occuperò quindi del caso di autotraduzione endolinguitica (dal siciliano all'italiano) più significativo del periodo postunitario e precedente la stagione novecentesca della poesia neodialettale, Luigi Pirandello<sup>1</sup>.

A dispetto di una letteratura sterminata sull'autore siciliano, gli studi sulla lingua di Pirandello sono stati fino agli anni Ottanta esigui, come constatava Maria Luisa Altieri Biagi<sup>2</sup>; il quadro oggi è ben diverso, dal momento che si dispone di analisi, ancorché concentrate su singoli testi o generi letterari, che mettono in luce, sotto la superficie di una lingua apparentemente grigia e incolore, una complessa stratificazione, e perciò un costante lavoro linguistico dell'autore, per dirla con Nencioni, una «dotta ricerca di scrittura»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Pirandello si autotradusse anche dall'italiano al siciliano.

<sup>2</sup> Altieri Biagi 1980. «Nella proliferante bibliografia pirandelliana gli studi dedicati all'aspetto linguistico si contano sulla punta delle dita» (*ivi*, p. 162).

<sup>3</sup> Così Nencioni nella *Premessa* a Sgroi 1990, p. 6; tra i molti recenti studi sulla lingua di Pirandello segnalo almeno Sgroi 1990 che ha fornito una lettura sistematica degli strati linguistici presenti nel romanzo giovanile *Il turno*.

Un esame complessivo del lessico pirandelliano<sup>4</sup> consentirebbe di radiografare la presenza di parole provvisorie che insorgono e scompaiono, o la loro sostituzione nel tempo, o il loro uso in base a particolari contesti e valenze espressive, in quelle zone di transizione della scrittura particolarmente interessanti dal momento che anche Pirandello rientra in quella nutrita serie di autori non toscani che nella fuga dalla dialettofonia rivelano incertezze linguistiche di vario tipo, come bene ha osservato Stussi<sup>5</sup>:

Tipico è il fatto che scrittori, i quali hanno imparato, o stanno ancora imparando, a usare lessico italiano, incappano, nella loro fuga dalla dialettofonia, sia in arcaismi letterari sia in toscanismi che già al loro tempo erano propri dell'uso vivo soltanto in aree periferiche o in ristretti ambiti sociali.

Prima di entrare nel merito dell'analisi dell'autotraduzione, non è inopportuna una perlustrazione nel laboratorio di scrittura dell'autore, nel tentativo, per esempio, di ricostruirne, ancorché parzialmente, lo scrittoio e gli strumenti di lavoro<sup>6</sup> (il catalogo pubblicato da Alfredo Barbina 1980 restituisce almeno in parte la biblioteca dello scrittore siciliano, o almeno ciò che resta dello studio romano in via Bosio – ora Istituto di Studi Pirandelliani – saccheggiato molte volte anche dagli amici): Pirandello possedeva i due volumi del *Vocabolario* degli Accademici della Crusca del 1717, i sette volumi del *Dizionario della lingua italiana* di Tommaseo - Bellini, ma anche strumenti «moderni» della nuova grammatica storico-comparativa e rari tra i suoi contemporanei pressoché digiuni di tedesco, come l'*Etymologisches Wörterbuch* di Friedrich Diez, il che stupisce poco se si tiene conto del fatto che Pirandello si laureò nel 1891, con una tesi sul girgentano, a Bonn, luogo privilegiato per apprendere la nuova linguistica storico-comparativa e occasione per affinare l'occhio del glottologo, per farsi subito una nitida coscienza della lingua che, per dirla con Nencioni, «conservò vivissima come nodo problematico e tenne al centro della sua teoresi letteraria e artistica»<sup>7</sup>. Nella sua biblioteca ci sono anche il *Vocabolario Siciliano-Italiano* di Traina e il *Nuovo dizionario Siciliano-Italiano* di Mortillaro, che probabilmente potevano essere di qualche utilità proprio nel lavoro di autotraduzione. In tutti questi dizionari sarebbe utile qualche controllo puntuale di alcune delle parole considerate, a partire dal lavoro pur sempre

---

<sup>4</sup> Per ciò che riguarda il progetto di un *Lessico pirandelliano* mi permetto di rinviare a Lubello 2011.

<sup>5</sup> Stussi 2002, p. 493.

<sup>6</sup> Cfr. Lubello 2010a, pp. 146-147.

<sup>7</sup> Nencioni 1973, p. 185. Su Pirandello e il dialetto, cfr. Lubello 2010b.

meritorio di Antonino Pagliaro<sup>8</sup>, coniazioni effimere, neologismi pirandelliani, strato idiolettale, e che probabilmente hanno un'origine diversa, sono attinte altrove, da qualche repertorio, o costituiscono residui di lettura e di memoria letteraria<sup>9</sup>.

## 2. «LIOLÀ»: IL TESTO, LE TRADUZIONI<sup>10</sup>

La produzione teatrale di Pirandello ai suoi esordi comprende una serie di testi in siciliano, autotradotti in italiano; inizia nel 1915, con *Lumie in Sicilia* e si infittisce nel 1916 con *Pensaci, Giacominu!*, *Liolà*, *'A birritta cu' i ciancianeddi*, *'A Giarra*, tutti composti direttamente in dialetto e tutti di matrice narrativa, e finisce nel 1921 con *Ccu i nguanti gialli (Tutto per bene)*. Lo studio linguistico di Pirandello dialettale è stato a lungo ostacolato dalla mancanza di un'edizione completa delle opere, fino a Zappulla Muscarà<sup>11</sup> e ora finalmente all'edizione curata da Alberto Varvaro nel quarto tomo delle *Maschere nude* nei «Meridiani» Mondadori<sup>12</sup>; importa tuttavia far tesoro di ciò che Varvaro afferma nella premessa, che «una edizione veramente scientifica delle opere teatrali in dialetto di Luigi Pirandello non è ancora possibile», dal momento che, a differenza di quanto avviene per le altre opere teatrali, della produzione in siciliano l'autore ha pubblicato a sua cura solo il testo di *Liolà* e la prima parte del *Ciclopù*, fatto che comporta per l'editore il ricorso ai testimoni manoscritti, autografi o copie (in genere eseguiti a servizio delle rappresentazioni, i copioni)<sup>13</sup>.

*Liolà*, la commedia campestre del 1916 nata «dentro il dialetto» (in girgentano), composta a partire dal luglio del 1916, risulta terminata l'8 set-

---

<sup>8</sup> Pagliaro 1969.

<sup>9</sup> Un esempio è la forma *scampaforca*, rara e letteraria, documentata in varie commedie del '500 (e presente anche nel Tommasco - Bellini); bello il rilievo di Brunì 1994 su *sbaldore*, attinto dalla *Crestomazia* del suo maestro Ernesto Monaci che Pirandello leggeva in anteprima; un presunto neologismo pirandelliano, *coinvolgere*, è registrato già nel *Dizionario* del Petrocchi: per tutti questi esempi rinvio a Lubello 2010a, pp. 147-148.

<sup>10</sup> Indico con S, L1, L2 e L3 rispettivamente *Liolà* in siciliano, l'autotraduzione italiana del 1917, il testo italiano del 1928 e il testo definitivo del 1937. Nella presentazione delle forme, pur avendo seguito il testo fornito nell'edizione mondadoriana curata da Varvaro, indico solo per comodità le pagine dell'edizione Garzanti, che è utile per questa analisi in quanto è l'ultima edizione con i due testi a fronte, S e L1.

<sup>11</sup> Pirandello 2005.

<sup>12</sup> Pirandello 2008.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 1295.

tembre 1916 (come si evince da una lettera a Martoglio in quella data)<sup>14</sup>. Il 4 novembre dello stesso anno è portata sulle scene al Teatro Argentina di Roma dall'attore catanese Angelo Musco, ma non ottiene il successo sperato, risultando ostica al pubblico abituato non al «pretto vernacolo», ma al «dialetto borghese» usato solitamente nel teatro dialettale del tempo, non solo in quello siciliano. Non a caso, perciò, nella prima stampa presso l'editore Formiggini di Roma, nel 1917, il testo siciliano fu affiancato da una traduzione in italiano approntata dall'autore, che è, come chiarisce Pirandello nell'*Avvertenza*, «una traduzione in lingua italiana che vuol serbare fin dove è possibile un certo colore, un certo sapore del vernacolo nativo». L'esito sembrò ibrido a Pirandello stesso che nell'edizione successiva, del 1928 presso l'editore Bemporad, decide di pubblicare la commedia nella sola versione in italiano: si tratta in realtà, come già ha osservato Varvaro<sup>15</sup>, di un testo profondamente rimaneggiato, di un'intima rielaborazione dell'opera, come del resto si esplicita nel sottotitolo, *Prima edizione del testo italiano*; il testo definitivo, italiano, è la stampa mondadoriana (nelle *Maschere Nude*) del 1937, l'ultima rivista dall'autore<sup>16</sup>.

Si deve a Varvaro<sup>17</sup> l'attenzione all'esistenza di due *Liolà*, siciliano e italiano; da quegli spunti prendono le mosse prima il lavoro di Giacomelli<sup>18</sup>, poi quello di Salibra<sup>19</sup>. Nella ricostruzione dell'iter linguistico dal testo dialettale a quello italiano definitivo, Elena Salibra ha utilizzato anche due altri importanti documenti: il manoscritto approntato per l'edizione Formiggini del 1917 (conservato a Roma nella Biblioteca del Bucardo, ora presso la Biblioteca Teatrale SIAE e che presenta varianti nei confronti della stampa) e un esemplare dell'edizione Formiggini del 1917 (conservata nella Biblioteca dell'Istituto di Studi Pirandelliani di Roma) contenente molte correzioni manoscritte di Pirandello stesso sulla versione italiana, che documentano quindi una redazione intermedia tra il 1917 e il 1928, una fase «di transizione da un certo tipo di parlato a un altro tipo di parlato»<sup>20</sup>. Infine, per completare il quadro della tradizione del testo, due copioni di scena sono stati presi in esame nell'edizione mondadoriana del 1986 curata da D'Amico

---

<sup>14</sup> Zappulla Muscarà 1985, p. 34.

<sup>15</sup> Varvaro 1957, p. 346.

<sup>16</sup> La stampa del 1933 è di fatto una ristampa di quella del 1928, cfr. Salibra 1977, p. 258. L'edizione del 1937, anche se postuma, fu l'ultima rivista dall'autore e dovette essere preparata da Pirandello perché presenta notevoli varianti rispetto alle precedenti.

<sup>17</sup> Varvaro 1957.

<sup>18</sup> Giacomelli 1970.

<sup>19</sup> Salibra 1977.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 258.

(come si evince dalla *Nota al testo* dell'edizione): il copione apografo usato da Angelo Musco fin dal 1916 per suggerire e recante visti di censura del 1917 (conservato nell'Archivio di Angelo Musco a Catania) e un copione siciliano apografo, usato nelle rappresentazioni che della commedia furono fatte al teatro Argentina di Roma dalla Compagnia Drammatica del Teatro Mediterraneo (conservato nell'Archivio Martoglio a Genova) che contiene, oltre a tagli di scena, anche frequenti e spesso sistematiche correzioni alle forme dialettali (*gna comu* > *ca comu*; *oj* > *oggi*; *muglieri* > *mugglieri*). L'edizione mondadoriana del 1986 riproduce, salvo pochi emendamenti, l'edizione del 1937 e fornisce inoltre la prima riedizione dell'edizione integrale del 1917 (con alcune varianti dell'autografo e alcune correzioni)<sup>21</sup>, mentre per il testo dialettale si dispone ora, si è detto, dell'edizione curata da Varvaro<sup>22</sup>. Accenno appena alla scelta singolare, ma comprensibile, che nell'edizione del *Liolà* siciliano ha adottato Gaspare Giudice<sup>23</sup>, quella di riprodurre come testo a fronte, nonostante le aporie e le irrisolte problematiche della traduzione, la versione del 1917, considerando le versioni italiane di L2 e di L3 «troppo esposte con troppo impaccio ai rischi di una toscanizzazione»<sup>24</sup>.

### 3. LE LINGUE DI «LIOLÀ»: PROVE DI AUTOTRADUZIONE

Occupandomi in questa sede dell'autotraduzione, mi concentrerò solo sul passaggio da S a L1, quindi sulla traduzione del 1917, dal siciliano all'italiano, rinviando a uno studio complessivo le altre traiettorie che conducono al testo definitivo, cioè da L1 a L3, passaggio che costituisce un altro capitolo e pertiene a quella che, parafrasando Maria Corti, è la ricerca di lingua dell'autore.

Nell'*Avvertenza* che l'autore premise alla stampa del 1917 si legge:

Questa commedia [...] è scritta nella parlata di Girgenti che, tra le non poche altre del dialetto siciliano, è incontestabilmente la più pura, la più dolce, la più ricca di suoni, per certe sue particolarità fonetiche, che forse più d'ogni altra l'avvicinano alla lingua italiana. Non per tanto, la maggioranza degli spettatori, che pure con facilità intende gli altri lavori del nuovo teatro

---

<sup>21</sup> Pirandello 1986, pp. 834-978.

<sup>22</sup> Pirandello 2008.

<sup>23</sup> Pirandello 1993.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. LXXXV.

siciliano, stentò molto [...] a intendere questo. La ragione è semplicissima. Quasi tutti gli altri lavori [...] sono scritti, o recitati, in quell'ibrido linguaggio, tra il dialetto e la lingua, che è il così detto *dialetto borghese* [...] che, con qualche goffaggine, appena appena arrotondato, diventa lingua italiana, cioè quella certa lingua italiana parlata comunemente, e forse non soltanto dagli incolti, in Italia. *Liola*, commedia campestre, fu recitata, per espressa volontà dell'autore, così com'è scritta, in pretto vernacolo, quale si conveniva a personaggi, tutti contadini della campagna agrigentina. [...] l'autore del *Liola* presenta qui, accanto al testo dialettale, la traduzione della commedia in una lingua italiana che vuol serbare fin dove è possibile un certo colore, un certo sapore del vernacolo nativo.

Mi limito qui a qualche specimen sull'autotraduzione per ciò che riguarda la traduzione degli alterativi (3.1.), le componenti del lessico in L1 (3.2.) e alcune scelte del processo traduttivo (3.3.).

3.1. – L'alterazione dei sostantivi nel siciliano è terreno minato per il traduttore, un ostacolo «dei maggiori per chiunque traduce da una parlata siciliana in una lingua letteraria»<sup>25</sup>.

Nel passaggio da S a L1 la casistica è così schematizzabile:

- a) soppressione del suffisso (*armuzza* > *anima*), anche nei nomi propri: *Tuzzidda* > *Tuzza*, talvolta compensata dall'aggiunta di un aggettivo che ne recuperi la carica affettiva: *vicineddi* > *buone vicine*;
- b) mantenimento dello stesso suffisso: *urfanedda* > *orfanella* (ma *orfana* in L2 e L3), fino a produrre talvolta esiti precari o in un italiano improponibile (Giacomelli): *carnuzzi* > *carnucce* (ma L2 e L3 *carni*), *capidduzzi* > *capellucci* (resta fino a L3);
- c) uso di un suffisso diverso, non sempre adeguato alla resa della forma siciliana: *'nnuccintuzzi* > *innocentelli*; emblematica la perdita di affettività nel passaggio da *fratuzzu* al neutro *fratello*;
- d) uso di un suffisso diverso con formazione italiana rara, ma con corrispondenza nel dialetto: *canuzzu* 22 > *cagnolo* 23, confortato non dall'italiano *cagnolo*, raro e letterario, ma dal siciliano, già antico, *cagnolo* «giovane cane»;
- e) cambio di lessema: *Signiruzzu* > *Dio*, *rubbedda* > *casuccia* o *rustica casupola*;
- f) introduzione di forme alterate nella traduzione: *gistri* 6 > *cestoni* 7 (anche se nel siciliano si registrano, stando al VS, sia *gjistru* che *gjistuni*);

---

<sup>25</sup> Giacomelli 1970, p. 96. Si vedano ora le riflessioni suggestive di Sornicola 2011, pp. 141-142.

- g) più raramente a una struttura analitica del dialetto, come *grannissimu diavulu* 14, corrisponde una forma prefissata e alterata, *arcidiavolaccio* 15, di chiara eco letteraria (per tutti Machiavelli).

3.2. – Per ciò che riguarda il lessico, le soluzioni adottate nell'autotraduzione circoscrivono un italiano marcatamente letterario, a volte arcaico, a volte inadeguato, con conseguenti forti cadute di espressività rispetto a S; ecco le componenti principali:

- a) letterarismi, arcaismi: da *rangu* 16 si passa a *paraggio* 17 (letterario e di antica tradizione)<sup>26</sup>; a *n'otra finestra cu 'a grada* 6 corrisponde *un'altra finestra ferrata* 7, sintagma sacchettiano; dantesche sono le scelte per il siciliano *cu stu catùnio* 12 «molestia, angoscia» > *con questa lima*, oppure (*fici*) *un satuni* 40 > *springò un palmo di terra* 41 con *springare* già dell'*Inferno*; per *sfurcatu 'nfami* 36 è proposta una coniazione, *scampaforca* 14, già presente in commedie cinquecentesche<sup>27</sup>; interessante la traduzione di *trazzera* 52 (VS: «strada di campagna ampia e carreggiabile; o sentiero di campagna; viottolo») con *straducola* 5, forma non attestata prima di Pirandello, se non nei *Promessi Sposi* (al siciliano si sostituisce quindi un manzonismo); (*facci*) *schifii cu la luta* 88 > *sporche con la roccia* 89 (raro, come si indica nel GDLI);
- b) per contro, alcuni prelievi sembrano di provenienza vocabolaristica: *scorci* 6 «gusci delle mandorle sgusciate» è tradotto con la forma con suffisso collettivo, *gusciaglia* 17, registrata nel Tommaseo - Bellini; allo stesso dizionario rimanda *ciancerulline* 27 che sta per il dialettale *ciuciateddi* 26 «chiacchiere da nulla, bagatelle»; *jurnaturi* 44 > *giornante* 45 (anche di Carducci) è registrato dal Tramater e dal Tommaseo - Bellini, *giornante* s.f. «donna che va per le case a lavorare a giornata»; per il siciliano *struncuna (di ficudinnia)* 98 la soluzione è trovata ancora nel Tommaseo - Bellini, nel raro *stronconi (di fico d'India)* 99, ma questa volta anche per suggestione del lemma dialettale;
- c) toscanismi estranei all'italiano di Sicilia, come nel caso di *seggia* > *seggiola*, già presenti nel romanzo giovanile *Il turno: ammiscaredda* 16 «ficcanaso, impicciona, curiosa» > *ficchina* 17 che il GDLI marca come familiare «chi si intromette in ogni cosa» ed è anche presente nei dizionari toscani (dal Fanfani *Uso* al Giorgini - Broglio); *pistatini (di facci)*

---

<sup>26</sup> La forma è considerata da Mengaldo 1994, p. 142, un esempio della forte perdita di espressività del testo italiano rispetto a quello dialettale.

<sup>27</sup> Nel *Turno* si trova *springare* «tirare calci», cfr. Sgroi 1990, p. 81.

- «rinfaccamenti» 16 > *raffacci* 17 che per Pagliaro è parola inusuale per un non toscano, per Salibra un arcaismo, per il *GDLI* un toscanismo;
- d) coniazioni effimere, *hapax* (alcune indicate già in Pagliaro 1969): *mmir-micatizzi* 10 > *invermicaticce* 11 (con riferimento alle *cimette degli olivi*) «di pianta colpita dalla malattia» (manca al Tommaseo - Bellini, alla Crusca, al *GDLI* che registra *vermicare* «brulicare di vermi» attestato solo in Pirandello novelliere);
- e) regionalismi semantici (e forme di plurilinguismo passivo, dovute cioè a involontarie, inconsapevoli interferenze lingua-dialetto): *firriari* 94 «girare, vacillare» > *vagellare* 95 (che per il *GDLI* è toscano e letterario nel significato di «star malfermo sulle gambe»), mentre in italiano il significato usuale è quello di «vaneggiare, farneticare» (lo ricorda anche Pagliaro<sup>28</sup> tra le innovazioni o deviazioni semantiche); *tuttu cugliutu* 86 > *tutto aggruppato* «raccolto» 87, ma il *GDLI* registra per l'italiano un diverso significato, quello di «radunare, raccogliere, formare nodo»; *fari 'a chiurma* 92 > *far la ciurma* 93 «personale per la raccolta delle olive» (*VS* «squadra di operai»), ma l'italiano *ciurma* ha significati diversi rispetto a questo uso specifico e tecnico; *coffi* 6 > *cofani* 7: il dialettale *coffa* è spiegato nel *VS* come «sporta, cesta di varie forma e grandezza», ma non corrisponde perfettamente all'italiano *cofano* «cassa di notevoli dimensioni con coperchio, di materiale solido per riporvi oggetti» (nel *GDLI s.v.*, nel significato di «cesta, paniero di vimini» è registrato solo nel *Diatessaron Volgare*); il *VS* segnala anche il siciliano *còfanu* «corba di varia grandezza, fatta per lo più con canne e verghe intrecciate» (in un altro contesto, in *Liolà* 46, Pirandello traduce *coffa* con *boccata di paglia*, usando impropriamente l'italiano *boccata* di solito accompagnato da altri sostantivi, *di aria, fumo, cibo*).

3.3. – Sul piano del processo traduttivo, le soluzioni e le modalità di traduzione a cui Pirandello ricorre più di frequente, soprattutto in presenza di lessemi in S1 intraducibili o di difficile resa, sono:

- a) perifrasi: *scacciatina* 8 (il diminutivo di *scacciata* «schiacciatura», stando al *VS* è soprattutto agrigentino) > *abbiamo finito di schiacciare*; il composto (*la serpi*) *'mpasturavacchi* 42 (*VS* «varietà di serpe lunga che si attorciglia ai piedi delle vacche per succhiare il latte») è sciolto nell'italiano *quelle serpi che impastoiano le vacche*; (nella didascalia) *e scaccianu a petra sutta e petra supra* 6 > *schiacciano picchiando con una pietra la mandorla su un'altra pietra tenuta sul ginocchio* 7;

<sup>28</sup> Pagliaro 1969, p. 279.

- b) eliminazione: *comu un saittuni, si jetta nni ll'ortu* 86 (il VS segnala per *saittuni* anche alcuni significati metaforici: «serpente di color nero; leprotto; giovane aitante e vigoroso») > Ø *si caccia dentro l'orto*;
- c) assorbimento nelle indicazioni didascaliche: (zia Croce parla della magrezza della poverina) *Un filu a la porta* 14 > (*mostra il mignolo*);
- d) iperonimia o termini più generici: *sipariu* 6 > *tela* (raro in italiano l'uso di *tela* nel significato di «sipario», si veda il GDLI s.v., n. 6); *lucirtulina* 32 > *serpi* (VS «ramarro; gecco»); *tammuru cu i ciancianeddi* 34 > *cembalo*, mentre il sintagma dialettale descrive meglio il tipo di tamburello provvisto di sonagli;
- e) glossa, spiegazione: *'na jttèna* 6 > *un rozzo sedile di pietra*: nel VS il termine dialettale, glossato come «sedile in muratura posto o sul davanti della casa accanto alla porta o nella stalla», è documentato nel siciliano occidentale;
- f) ampliamento: *ficudinnia* 6 > *ceppi di fichidindia* 7;
- g) riduzioni, ellissi (anche nei nomi propri): *zû Simuni Palummu* 6 > *Zio Simone* 7;
- h) aggiunte in L1: in rari casi nel testo italiano sono aggiunti lessemi mancanti nel testo dialettale: *trasi di la sipala* 86 > *entra per il rastrello della siepe* (*rastrello* «cancello rudimentale di legno»).

#### 4. UN AUTORE IN CERCA DI LINGUA: QUALCHE CONCLUSIONE

Risulta indubbio che L1 si configura come un'autotraduzione di servizio, strettamente legata e correlata al testo dialettale, che deve rendere comprensibile e di cui cerca di riprodurre, spesso senza riuscirsi, la forte carica espressiva.

Dal punto di vista storico linguistico, L1 rivela bene il travaglio linguistico, si è detto, di un autore non toscano in cerca di lingua; del resto, come già osservò Pagliaro, il lavoro di autotraduttore è quello che svela a Pirandello i problemi tipici della nostra situazione linguistica, di una lingua di comunicazione solo scritta e letteraria, inadatta quindi a essere impiegata per il teatro.

L1 costuisce in qualche modo una zona di lingua provvisoria, con tutte le cadute, le zone grigie, le forme transeunti in fase di assestamento e non transitate «a testo», variante di scrittura e di composizione nel percorso dal dialetto all'italiano da osservare e ispezionare per capire meglio come Pirandello sia approdato presto a quella scelta linguistica che Al-

tieri Biagi<sup>29</sup> con una formula felice chiamò «discreta» e che Gianfranco Contini definì «il più proverbiale esempio di *koiné* italiana di irradiazione romana»<sup>30</sup>.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Altieri Biagi 1980 M.L. Altieri Biagi, *Pirandello: dalla scrittura narrativa alla scrittura scenica* (1978), in M.L. Altieri Biagi, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 162-221.
- Bruni 1994 F. Bruni, *Sulla formazione italiana di Pirandello*, in E. Lauretta (a cura di), *Pirandello e la lingua*, Atti del XXX Convegno Internazionale (Agrigento, 1-4 dicembre 1993), Milano, Mursia, 1994, pp. 23-26.
- Contini 1968 G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1968.
- Fanfani *Uso* 1863 P. Fanfani, *Vocabolario dell'uso toscano*, Firenze, Barbera, 1863.
- GDLI *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2004, 21 voll.
- Giacomelli 1970 G. Giacomelli, *Dal dialetto alla lingua: le traduzioni pirandelliane de 'A Giarra e di Liolà*, in *Mille. I dibattiti del circolo linguistico fiorentino. 1945-70*, Firenze, L.S. Olschki, 1970, pp. 87-101.
- Giorgini - Broglio *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze, compilato sotto la presidenza del comm. E. Broglio*, Firenze, Cellini, 1870-1897, 4 voll.
- Lubello 2010a S. Lubello, *Un autore in cerca di lingua: il dizionario sullo scrittoio*, in G. Dotoli - G. Maiello (a cura di), *Il dizionario. Un incrocio di lingue. Presente Passato Futuro*, Atti delle Seste Giornate Italiane del Dizionario (Salerno, 22-24 aprile 2010), Fasano, Schena, 2010, pp. 145-153.
- Lubello 2010b S. Lubello, *Lingua e dialetto in Luigi Pirandello: come lavorava l'autore*, in G. Ruffino - M. D'Agostino (a cura di), *Storia della lingua italiana e dialettologia*, Atti dell'VIII Convegno dell'ASLI (Palermo, 29-31 ottobre 2009), Firenze, Franco Cesati, 2010, pp. 489-502.

---

<sup>29</sup> Altieri Biagi 1978.

<sup>30</sup> Contini 1968, p. 609.

- Lubello 2011 S. Lubello, *Per un dizionario del lessico pirandelliano*, in Gruppo di Ricerca dell'Atlante Linguistico della Sicilia (a cura del), *Per i linguisti del nuovo millennio. Scritti in onore di Giovanni Ruffino*, Palermo, Sellerio, 2011, pp. 318-332.
- Mengaldo 1994 P.V. Mengaldo, *Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- Nencioni 1970 G. Nencioni, *Pirandello dialettologo*, introduzione alla ristampa anastatica di L. Pirandello, *Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti*, Pisa, Marlin, 1970; poi in G. Nencioni, *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 176-190.
- Pagliaro 1969 A. Pagliaro, Teoria e prassi linguistica in Luigi Pirandello, *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani* 10 (1969), pp. 249-293; poi col titolo *La dialettalità di Luigi Pirandello*, in A. Pagliaro, *Forma e tradizione*, Palermo, Flaccovio, 1972, pp. 205-273.
- Pirandello 1993 L. Pirandello, *Liolà. Testo siciliano e traduzione dell'autore a fronte*, a cura di G. Giudice, Milano, Garzanti, 1993.
- Pirandello 2005 L. Pirandello, *Tutto il teatro in dialetto*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Milano, Bompiani, 2005, 2 voll.
- Pirandello 2006 L. Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006.
- Pirandello 2008 L. Pirandello, *Maschere nude*, a cura di A. D'Amico, IV: *Opere teatrali in dialetto*, a cura di A. Varvaro, Milano, Mondadori, 2008.
- Salibra 1977 L. Salibra, *Liolà: Pirandello autotraduttore dal siciliano*, *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani* 13 (1977), pp. 257-292.
- Serianni 1991 L. Serianni, Lettura linguistica di *Pensaci, Giacomo!*, *Studi Linguistici Italiani* 17 (1991), pp. 55-70.
- Sgroi 1990 S.C. Sgroi, *Per la lingua di Pirandello e Sciascia*, Caltanissetta - Roma, Salvatore Sciascia, 1990.
- Sornicola 2011 R. Sornicola, *La Sicilia della mia infanzia e i diminutivi del siciliano*, in Gruppo di Ricerca dell'Atlante Linguistico della Sicilia (a cura del), *Per i linguisti del nuovo millennio. Scritti in onore di Giovanni Ruffino*, Palermo, Sellerio, 2011, pp. 133-143.
- Stussi 2001 A. Stussi, Lettura linguistica di *Rosso Malpelo e Ciàula scopre la luna*, *Italianistica* 30, 3 (2001): *Da «Rosso Malpelo» a «Ciàula scopre la luna»*. *Sei letture e un panorama di storia della critica*, a cura di B. Porcelli, pp. 579-607.

- Stussi 2002 A. Stussi, *Plurilinguismo passivo nei narratori siciliani tra Otto e Novecento?*, in F. Brugnolo - V. Orioles (a cura di), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, II: *Plurilinguismo e letteratura*, Atti del XXVIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 6-9 luglio 2000), II, Roma, Il Calamo, 2002, pp. 491-515.
- Tommaseo - Bellini N. Tommaseo - B. Bellini (a cura di), *Dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1865-1879, 7 voll.
- Varvaro 1957 A. Varvaro, *Liolà* di Luigi Pirandello fra il dialetto e la lingua, *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani* 5 (1957), pp. 346-351.
- VS *Vocabolario siciliano* fondato da Giorgio Piccitto, poi diretto da Giovanni Tropea e Salvatore Trovato, Catania - Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1977-2002.
- Zappulla Muscarà 1983 S. Zappulla Muscarà, *Pirandello in guanti gialli (con scritti sconosciuti o non mai pubblicati in volume di Luigi Pirandello)*, Caltanissetta - Roma, Salvatore Sciascia, 1983.
- Zappulla Muscarà 1985 S. Zappulla Muscarà (a cura di), *Pirandello-Martoglio. Carteggio inedito*, Milano, Pan, 1985.

*Seconda parte*

L'AUTOTRADUZIONE: ITALIA E SPAGNA



# LA AUTOTRADUCCIÓN EN LA EDAD MEDIA

*Julio César Santoyo*

Universidad de León, España

Uno de los tópicos más extendidos, y más erróneos, de los Estudios Descriptivos de Traducción es el que ha venido considerando la autotraducción como un fenómeno extraordinariamente inusual. Y lo más censurable es que no se trata de un tópico antiguo que hayamos heredado de tiempos pasados: es un tópico moderno, de nuestros días, generado exclusivamente, de ello estoy seguro, por el desconocimiento más profundo y la ignorancia más atrevida. De las autotraducciones se ha dicho que «it is rare enough for an author to compose a work in one language and then translate it into another»<sup>1</sup>, que son «exceptions»<sup>2</sup> o bien «borderline cases»<sup>3</sup>, que a lo largo de la historia «few authors have dared to translate their own works»<sup>4</sup>, que se trata de un fenómeno «tão incommum»<sup>5</sup>, «not very common in the field of creative writing»<sup>6</sup>, «exercice plutôt rare et atypique de passage d'une langue dans une autre»<sup>7</sup>, «it is decidedly not a common practice»<sup>8</sup>, etc.

Si a ese tópico hoy tan extendido se le añade, además, lo tantas veces repetido sobre la autotraducción en la Edad Media, el desconocimiento de la realidad resulta ya inexplicable. Y académicamente imperdonable.

---

<sup>1</sup> Sylvester 1963.

<sup>2</sup> Berman 1984.

<sup>3</sup> Kálmán 1993.

<sup>4</sup> Miller 1999.

<sup>5</sup> Costa 1996.

<sup>6</sup> Federman 1987.

<sup>7</sup> Pioras 2002.

<sup>8</sup> Villalta 2003.

En el IX Convegno de la Associazione Italiana di Studi Catalani, celebrado en Venecia en febrero de 2008, la profesora Elena Pistolesi, de la Universidad de Módena y Reggio Emilia, presentó una ponencia sobre el tema *Le traduzioni lulliane fra missione e storia*, cuyo resumen comenzaba así: «L'autotraduzione fu nel Medioevo una pratica molto limitata ed occasionale. Ramon Llull rappresenta senza dubbio un'eccezione ...». La afirmación de Elena Pistolesi no es acertada, porque la autotraducción no fue en el medievo una práctica muy limitada y ocasional, ni tampoco Ramón Llull representa una excepción. Llull representa más bien la mejor confirmación de la regla.

Como tampoco es del todo atinada la opinión de Hokenson y Munson en su reciente libro *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-translation* cuando se preguntan: «Why is it that the clearest cases of bilingual translation date from the fourteenth and fifteenth centuries, and not earlier [...]?»<sup>9</sup>; o cuando poco después de nuevo aseguran que «the clear, unambiguous and substantial examples of the medieval bilingual text date from the fourteenth and fifteenth centuries»<sup>10</sup>.

De hecho, la autotraducción ni siquiera es un fenómeno originario del Medievo, sino muy anterior a él, porque ya una de las primeras autotraducciones que registran las crónicas es la que el historiador judío Flavio Josefo llevó a cabo de los siete libros de su primera obra, *La guerra de los judíos*: escribió un primer texto en su lengua materna, arameo, que vio inicialmente la luz hacia el final del reinado de Vespasiano, en torno al año 75 o 79 de nuestra era. Era un texto (hoy desaparecido) escrito para lectores judíos que habitaban fuera de Palestina, entre los partos, sirios, babilonios y «los de nuestra nación que viven al otro lado del Eufrates»; posteriormente, corregida y ampliada, el propio Josefo tradujo su obra al griego, quizá en colaboración con algún asesor literario. En el prefacio a la versión griega ya determina claramente que, «en consideración a los que viven bajo el gobierno de los romanos, me he propuesto traducir a la lengua griega los libros que antes compuse en el idioma de nuestra tierra ...». Y lo hizo – añade – porque no podía «sufrir que los griegos y romanos que no estuvieron en aquella guerra ignoren los hechos y no lean [sobre ella] otra cosa que adulaciones e invenciones ...». Dos distintos destinatarios, dos grupos de lectores, dos comunidades lingüísticas distintas. Dos textos también, posiblemente en buena parte distintos.

---

<sup>9</sup> Hokenson - Munson 2007, p. 30.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 32.

Como Flavio Josefo, también el médico africano Teodoro Prisciano (Theodorus Priscianus) compuso inicialmente en griego y publicó un tratado de medicina en tres libros, que luego, en torno al año 400, él mismo, según confesión propia, tradujo al latín con el título de *Euporiston libri tres*: «Nuper me collegae Olympii exhortatione provocatum nonnullos confecisse praesentanae libellos vel mediocris fama retinet, sed graeco stylo quoniam medendi industriam sermone claro haec natio publicavit ...». Y líneas más adelante: «Nunc in tuam gratiam nostro sermone digessi, non sine lucro famae et arbitror, effectum enim in utroque genere opus tam plures testes habebit quam iudices»<sup>11</sup>.

Por lo que a los siglos finales de la Edad Media se refiere, siglos X a XV, a los que ahora me voy a limitar, permítaseme discrepar del citado tan traído y llevado tópico con un brevísimo repaso (el tiempo no da para más) de algunos ejemplos nada discutibles de actividad autotraductora. No ha sido esta una investigación en profundidad: me he limitado a escarbar ligeramente en la historia de esos siglos: un estudio en profundidad y detalle ha de dar sin duda frutos mucho más abundantes.

En los años centrales del siglo X, ca. 950, Mohamed al-Massudi, apellidado *Cothbeddin*, geógrafo y viajero por numerosos países de África y Asia, compuso en árabe un libro al que dio el título de *Praderas de oro y minas de piedras preciosas*, libro que posteriormente él mismo tradujo al siríaco<sup>12</sup>.

En la Península Ibérica, el judío Moses Sefardí, natural de Huesca, conocido tras su conversión como Pedro Alfonso (\* 1062), médico de Alfonso I de Aragón y posteriormente del rey de Inglaterra, compiló a comienzos del siglo XII una de las obras más populares de la Edad Media, *Disciplina clericalis*, basada en fuentes árabes y hebreas. Su prólogo concluye con una invocación típica de autotraductor de la época: «Deus igitur in hoc opusculo mihi sit in auxilium, qui me librum hunc componere et in latinum transferre compulit ...», una traducción que llevó a cabo, en palabras del mismo prólogo, «ad multorum utilitatem».

Por la misma época, primera mitad del siglo XII, otro sabio judío, Abraham bar Hiyya (ca. 1065 - ca. 1145), residente muchos años en Barcelona, matemático y astrónomo, parece haber compendiado en árabe y luego traducido al hebreo los *Fundamentos del conocimiento y torre de la fe*, título de la primera enciclopedia judía sobre matemáticas, astronomía, óptica y música, obra de la que sólo se han conservado breves fragmentos. Fue escrita y traducida a petición de los judíos del sur de Francia, que carecían de

---

<sup>11</sup> Bardy 1940, p. 270; Conde Salazar 1998, p. 322.

<sup>12</sup> De Rossi 1807, p. 129.

textos sobre estas materias <sup>13</sup>. De otra de sus obras, un tratado de geometría originariamente redactado en hebreo, el propio Abraham bar Hiyya dio una versión en romance para que posteriormente Platón de Tívoli la vertiera al latín con el título de *Liber embadorum*, es decir, *Libro de los planos* <sup>14</sup>.

Ya en el siglo XIII, en Inglaterra, al obispo de Lincoln Robert Grosseteste (ca. 1168-1253), iniciador de la tradición científica de la Universidad de Oxford y uno de sus primeros cancilleres, se le atribuyen unos *Estatutos* o *Reglas* para el gobierno de la familia y hacienda (*Statuta familiae* o *Les Reulles de Seint Robert*), compuestos hacia 1241 en tres idiomas, latín, francés e inglés. Según su moderno editor, el original fue redactado en francés anglonormando, «[...] the French text was later translated into Latin, and the Latin in turn extracted in English: Grosseteste is claimed as the author of all of them» <sup>15</sup>.

El franciscano mallorquin Ramón Llull (Raimundus Lullius, 1232-1316) fue quizá el más prolífico autotraductor de la Edad Media europea. Autor de una obra ingente en catalán, latín y árabe (lengua que aprendió ya de adulto con un esclavo moro), escribió precisamente en árabe sus primeras obras, la *Lógica de Algacel* y el extenso tratado *Libro de la contemplación de Dios*, que luego él mismo tradujo, con cambios y adiciones, al catalán y al latín. De esta segunda obra, Llull afirma haber hecho la versión catalana en algo menos de doce meses y haberla concluido en Mallorca en 1272 <sup>16</sup>. Al parecer, el propio Llull llevó a cabo una nueva traducción, esta vez al latín, y personalmente entregó un ejemplar en este idioma a la cartuja parisisina de Vauvert <sup>17</sup>.

Autotraducción al catalán desde una redacción previa en árabe parece haber sido también *El libro del gentil* <sup>18</sup>. En septiembre del año 1300 Llull completaba en catalán el *Libro del ser de Dios*, en cuyo prólogo manifiesta su intención de traducirlo al árabe para usarlo en sus controversias con sarracenos, judíos y paganos. Al final de sus días, durante su estancia en Túnez, y quizá debido a su mala vista, Llull contó con la ayuda de fray Simón de Puigcerdá para la versión de hasta quince obras suyas del catalán al latín <sup>19</sup>. De esta última época, por ejemplo, es el *Liber de consilio divinarum dignitatum* y el *Liber de Deo et mundo*, fechados en Túnez en mayo

---

<sup>13</sup> Millás 1952, pp. 20, 37.

<sup>14</sup> Foz 2000, p. 90; Pym 2000, p. 42.

<sup>15</sup> McEvoy 2000, p. 147; se vea también Southern 1986.

<sup>16</sup> Peers 1969, p. 45.

<sup>17</sup> Pindl-Büchel 1990, pp. 299, 309.

<sup>18</sup> Peers 1969, pp. 99-100.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 369.

de 1315, en cuyo colofón latino se afirma que fue inicialmente escrito en árabe, traducido por Llull al romance y de aquí de nuevo al latín.

El judío toledano Judah ben Solomon ha-Kohen ibn Matkah, buen conocedor del árabe, se hallaba en 1245 «en los estados del emperador [Federico II]», primero en Lombardía, en la propia corte de ese monarca, luego en Toscana, donde ca. 1247 compiló en árabe un extenso tratado de carácter enciclopédico, *La búsqueda del saber*, que él mismo vertió al hebreo: *Midrash ha-Hokhmah*<sup>20</sup>: «Primero escribí esta obra en lengua árabe; pero el año de la epidemia bajé hasta la Toscana y la región romana; allí mis amigos me apremiaron a que la tradujera a la lengua santa, cosa que he hecho en la medida en que me ha sido posible». Dividido en dos partes, el tratado dedica la primera de ellas a la lógica, física y metafísica, y la segunda a las matemáticas, geometría, astronomía y astrología<sup>21</sup>.

El caso del fraile dominico anglo-normando Jofroi de Waterford es particular, aunque no único. Conocedor de varias lenguas y traductor de varias obras del latín al francés, dice haber vertido en París el famoso texto pseudo aristotélico *Secreta secretorum* primero del griego al árabe, luego del árabe al latín y finalmente del latín al francés, lo que, si es cierto, implica dos autotraducciones de anteriores textos propios: del árabe al latín y del latín al francés<sup>22</sup>.

Su caso no es único, porque muy a finales de este siglo XIII (o comienzos del XIV) Berenguer Eimeric tradujo 28 capítulos [«De cibaris infirmorum»] de la enciclopedia médica *Tasrif* de Albucasis, primero del árabe al catalán y luego de su propio texto catalán al latín («translata de arabico in vulgare cathalanorum et a vulgari in latinum a Barengario Eymerici, de Valentia»). Eimeric estudiaba Medicina en Montpellier y llevó a cabo esta traducción, en probable colaboración con un hablante de árabe, a solicitud de uno de sus maestros, el famoso médico escocés Bernard de Gordon («ad instanciam magistri Bernardi de Gordonio»). De nuevo, pues, una autotraducción de traducción ...

El obispo sirio jacobita Abu'l Farag, conocido en occidente como Gregorius Abulfaragius Barhebraeus, árabe de nación, pero cristiano, polígrafo (gramático, historiador, filósofo y poeta), escribió inicialmente en siriaco una *Crónica siriaca* que poco después, en torno al año 1285, el propio autor tradujo al árabe con el título de *Historia de las dinastías*<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Goldstein 1996, p. 279.

<sup>21</sup> Waxman 1933, pp. 314-315.

<sup>22</sup> Cronin 1996, p. 17.

<sup>23</sup> De Rossi 1807, p. 10.

Pocos años después, también el obispo nestoriano Abdisho bar Brika (\* ca. 1250-1318), metropolitano de Nisibis y Armenia, tradujo del siríaco al árabe su tratado doctrinal *Marghianeetha: La Verdad de la Fe*, y otro tanto hizo con su *Catálogo de escritores siríacos*, éste en 1312.

Varias son las obras del médico catalán Arnau de Vilanova de las que se sospecha que puedan ser autotraducciones del latín a su lengua materna, o viceversa, entre ellas, ya al final de su vida, la que corre bajo el título de *Informatio beguinorum*, un duro ataque contra la corrupción del clero y la filosofía escolástica, que cuenta también con su correspondiente versión catalana, *Informació als beguins* (o *Lliço de Narbona*), probable traducción del propio Arnau.

En los primeros años del siguiente siglo XIV, ca. 1305, el dominico fray Bartolommeo da San Concordio (o da Písa, \* ca. 1260-1347) autotradujo su tratado *De documentis antiquorum* a la lengua vulgar con el título de *Ammaestramenti degli antichi*. En el íncipit: «Comincia il libro degli ammaestramenti degli antichi compilato e fatto e volgarezzato dal savio Frate e Maestro frate Bartolommeo da s. Concordio Pisano dell'ordin de' Frati Predicatori al nobile e savio cavaliere messer Geri degli Spini da Firenze». Y al colofón: «Finito è il libro degli Ammaestramenti degli Antichi, ordinato per Frate Bratolommeo da Pisa sopradetto, e da lui volvarizzato».

Asimismo en Italia el notario Francesco da Barberino (\* 1264-1348) publica en 1314 el *Tractatus amoris*, también conocido como *Documenti d'amore*. Obra en la que se mezclan la prosa y los versos de rima variada: «[...] nel manoscritto originale i versi italiani sono accompagnati anche da una traduzione latina», literal, y de un amplio comentario también en latín<sup>24</sup>.

El marqués de Monferrato, Teodoro I Paleólogo (\* ca. 1288-1338), hijo segundo del emperador bizantino Andrónico II Paleólogo, escribió en 1326 en Constantinopla un tratado de práctica bélica y disciplina militar. Escrito originalmente en griego, cuando cuatro años después Teodoro regresó de Constantinopla a Italia lo tradujo del griego al latín en marzo de 1330.

A mediados del siglo, ca. 1358, un Anónimo Romano (identificado por Giuseppe Billanovich con el clérigo y doctor en medicina Bartolomeo di Iacovo da Valmontone) compiló en latín una extensa *Crónica* de sucesos contemporáneos, que explícitamente dice haber traducido también al italiano, con importantes adiciones:

Anche questa cronica scrivo in vulgare, perche de essa pozza trare utilitate onne iente la quale semplicemente leiere sao, como soco vulgari mercatanti

---

<sup>24</sup> Cfr. Goldin 1974-1975.

e aitra moita bona iente la quale per lettera non intenne. Dunqua per comune utilitate e diletto fo questa opera vulgare, benche io l'aia ià fatta per lettera con uno latino moito [...]. Ma l'opera non é ne tanto ordinata ne tanto copiosa como questa. Anche questa opera destinguo per capitoli, perche volenno trovare cobelle, senza affanno se pozza trovare ...

En Francia, el médico Guillaume de Harcigny (\* ca 1310-1393) compuso en latín un tratado de anatomía, «traduit par lui-même en français en 1368»<sup>25</sup>.

Y Nicole d'Oresme (ca. 1322-1382), preceptor del futuro Carlos V de Francia, deán en la catedral de Rouen y obispo de Lisieux, traductor de varios tratados de Aristóteles (entre otros la *Ética* y la *Política*), compuso también en latín, a mediados de la centuria, dos tratados originales, uno sobre las monedas, el *Tractatus de origine et natura, iure et mutationibus monetarum*, otro contra las falsas creencias astrológicas, el *Tractatus contra judicarios astronomos*, obras ambas que posteriormente el propio autor tradujo al francés, con los títulos de *Traicte de la premiere invention des monnoies et des causes et manieres d'icelles*<sup>26</sup>, y *Livre de divinations*<sup>27</sup>. De este último dice el autor: «[...] ay je compose ce livret en françois, afin que les gens lays le puissent entendre [...], et autre foys ay je escript en latin de ceste manière».

Y Jean de Gerson (\* 1363-1429), canceller de la universidad de París, escribió a finales del siglo XIV, o quizá a principios del XV, su *Opus tripartitum*, una suerte de catecismo que, como indica el título, se dividía en tres partes: *De praeceptis decalogi*, *De confessione* y *De arte moriendi*. Escritas inicialmente en latín, contemporáneamente<sup>28</sup>, o bien muy poco después, el autor tradujo las tres partes al francés. Las versiones francesas llevan los títulos de *Les livre des dix commandemens de Nostre Seigneur*, *L'examen de conscience* y *La science de bien morir*. «Gerson a rédigé ces trois traité catéchétiques à la fois en latin et en français», ha escrito Frédéric Duval<sup>29</sup>. Y Brian Patrick McGuire<sup>30</sup>: «These works were probably written first in Latin and then translated by Gerson himself into French [...] Gerson wrote in Latin, then translated into French, and finally improved the Latin version».

En la Península Ibérica tres judíos destacan como autotraductores durante este siglo XIV, respectivamente al catalán, al hebreo y al castellano:

---

<sup>25</sup> Wickersheimer 1979, p. 246.

<sup>26</sup> Cfr. Blancard 1982.

<sup>27</sup> Cfr. Ballard 2002.

<sup>28</sup> Duval 2007, p. 106.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> McGuire 2005, p. 180.

- Jacob ben David Yomtob (o Bonjorn, o Sen Bonet, o Bondia) compiló en hebreo unas tablas astronómicas (y sus cánones), calculadas para la latitud de Perpignan y basadas en ciclos de treinta y un años que dan comienzo en 1361. Fueron coetáneamente traducidas al latín, y de nuevo del latín al catalán (*Cànons* y *Taules de Perpinyà*). Repetidamente se ha sugerido la posibilidad de que, al menos la versión catalana, fuera hecha *per l'autor mateix*. Nada sabemos del traductor, reconoce Millás Vallicrosa, «aunque pudiera ser el mismo autor Sen Bonet, de habla vernácula catalana, como rosellonés que era»<sup>31</sup>.
- Contemporáneo suyo fue el *mestre* Jacob ben Abraham Isaac al-Corsuno (o Corsino), originario de Sevilla, intérprete del monarca aragonés, que en 1375-76 escribió en árabe un tratado en ocho capítulos sobre el astrolabio (*Explicación de la construcción del astrolabio*) y dos o tres años después él mismo lo tradujo en Barcelona al hebreo<sup>32</sup>.
- Sacristán de Santa María la Mayor de Valladolid, el judío Abder de Burgos (\* ca. 1270-1346), converso y bautizado en edad ya madura, cambió su nombre por el de Alfonso de Valladolid. Duro polemista antijudío a partir del momento de su conversión y, según parece, traductor al castellano de sus propios escritos, casi todos de carácter religioso, la mayor parte de los originales hebreos se han perdido y de ellos sólo queda la versión castellana: el *Mostrador de justícia*, ca. 1330, traducción de un original titulado *More Sedeq*, diálogo polémico entre el autor (cristiano) y un *rebelde* judío; las *Respuestas del blasfemo*, que traduce el *Teshuvot la-Meharef*; la *Torre de fortaleza* (*Migdal 'Oz*); el *Libro del zelo de Dios* (*Minbat Qena'ot*); el *Libro de las batallas de Dios* (*Milhamot ha-Shem*), etc.

El caso menos frecuente de autotraducción de la lengua vulgar al latín viene representado en este siglo XIV por dos frailes dominicos contemporáneos, uno alemán, Bertoldo el Teutónico (Bertoldus Teutonicus), otro italiano, Jacopo Passavanti.

Bertoldo el Teutónico escribió primero en alemán, ca. 1340, un tratado devocional y posteriormente él mismo lo vertió al latín con el título de *Horologium devotionis circa vitam Iesu Christi*. Resulta interesante conocer el porqué y el cómo de tal autotraducción, que el propio autor nos detalla en el prólogo:

Puesto que los libros de devoción y de otros muchos temas escritos en lengua teutónica apenas cuentan para los hombres letrados, por esa razón me preocupé de traducir, con la ayuda de Dios, este tratado al latín, haciéndolo

---

<sup>31</sup> Millás Vallicrosa 1959, p. 367.

<sup>32</sup> Chabàs i Bergon 1992, p. 20.

con corrección, aunque en estilo llano y sin galas retóricas, para que la pulcritud y ornato de las palabras no prive al lector de la debida devoción, y para que más prontamente puedan las personas sencillas comprender así el sentido [...].

En Italia, muy pocos años después, en 1354, el dominico florentino Jacopo Passavanti recogía en una obra a la que dio el título de *Specchio di vera penitenza* los sermones que ese mismo año había predicado durante la cuaresma «nella nostra fiorentina lingua volgarmente». Dos años más tarde, en 1356, el propio autor tradujo el *Specchio* al latín, «per lettera in latino per gli cherici», con el nuevo título de *Theosophia*, versión esta que dejó inconclusa, ya que falleció en 1357. Como en el caso anterior, Passavanti llevó a cabo la nueva versión latina para un público distinto, los clérigos, más letrados, «a' quali potrà essere utile e per loro e per coloro i quali egli hanno a ammaestrare o predicando o consigliando o le confessioni udendo»<sup>33</sup>.

Los treinta minutos de esta ponencia no dan para entrar en detalle en la larga lista de autotraductores y autotraducciones que pueblan el siglo XV. Me limito a ofrecerles una breve relación de veintisiete autotraductores y treinta y ocho textos autotraducidos, con las fechas y lenguas involucradas, que sirva al menos de punto de partida para futuras investigaciones sobre este tema y período.

## SIGLO XV

Algunos autotraductores, algunas autotraducciones:

Juan Martínez de Almazán. (ca. 1410) [latín > castellano] *Tratado de confesión*.

Joshua ha-Lorqui (Jerónimo de Santa Fe). (ca. 1415) [latín > castellano] *Hebraeomastix, vindex impietatis et perfidiae Judaicae*.

Pedro de Luna (Benedicto XIII). (ca. 1415) [latín > castellano] *Liber de consolatione* > *Libro de las consolaciones de la vida humana*.

Charles d'Orléans. (1415-1440) [francés > inglés]. «He is one of the earliest verifiable examples of vernacular-vernacular self-translation (rather than Latin-vernacular) ... Charles produced a large body of bilingual lyric

---

<sup>33</sup> Folena 1973, pp. 82-83; se vea también De Rossi 1991, pp. 29-58.

poetry, a total of 141 poems, including an extended series of ballades and chansons»<sup>34</sup>.

- Enrique de Villena [o de Aragón]. (ca. 1417) [catalán > castellano] *Dotze treballs d'Hércules* > *Libro de los doze trabajos de Hércules*.
- Clemente Sánchez de Vercial. (ca. 1433) [latín > castellano] *Libro de los exenplos por a.b.c.*
- Alonso (Fernández) de Madrigal, el Tostado. 1. (ca. 1435) [latín > castellano] *Brevyloquyo de amor e amiçiça* // 2. (ca. 1437) [castellano > latín] *De las çinco figuratas paradoxas* > *Liber de quinque figuratis paradoxis*.
- Leon Battista Alberti. 1. (1436) [latín > italiano] *De pictura* > *Della pittura* // 2. (1438) [latín > italiano] *De re uxoria* > *Uxoria* // 3. [italiano > latín] *Elementi di pittura* > *Elementa* (de la dedicatoria a Teodoro Gaza: «Cum ... postulasses ... uti et 'Elementa' haec, quae a me pridem etrusca essent lingua meorum civium gratia edita, facerem latina tibi que visenda mitterem, volui expectationee tuae ... satisfacere») // 4. (ca. 1439) [latín-italiano] *Naufragus* > *Naufragio*.
- Alonso de Cartagena. (1435, 1455) 1. [latín > castellano] *Allegatio pro praecedentia regum Castellae prae regibus Angliae* > *Proposición ... contra los ingleses ... sobre la prebeminencia que el Rey nuestro Señor ha sobre el rrey de Ynglaterra* // 2. [latín > castellano] *Super Canariae insulis pro rege Castellae allegationes* > *Proposición sobre Portugal* // 3. [latín > castellano] *Contemplación mesclada con oración compuesta en latin e tornada en lenguaje castellano ... sobre el psalmo del profeta davit que comiença jusgame dios*.
- Giannozzo Manetti. (1439) [latín > italiano] *Dialogus consolatorius* > *Dialogo consolatorio*.
- Condestable Don Pedro de Portugal. (ca. 1453) [portugués > castellano] *Satira de infelice e felice vida*.
- Alfonso (Fernández) de Palencia. 1. (1457) [latín > castellano] *Batalla campal de los perros contra los lobos* // 2. (1459) [latín > castellano] *De perfectione militaris triumphi* > *Tratado de la perfección del triunfo militar*.
- Cardenal Bessarion. (ca. 1466) [griego > latín] *Liber defensionum contra obiectiones in Platonem* [«The largest instance of self-translation from Greek into Latin in the fifteenth century», John Monsafani].

---

<sup>34</sup> Hokenson - Munson 2007, pp. 51, 53.

- Paris de Puteo (Paride del Pozzo). (1472) [latín > italiano] *De re militari (De singulari certamine)* > *Duello: Libro de' re, imperatori, príncipi ...*
- Marsilio Ficino. (1474, 1475-76) [italiano > latín] 1. *Libro d'amore (Comento sul Simposio di Platone)* > *Commentarium in Convivium Platonis* // 2. [latín > italiano] *De christiana religione liber* > *Della christiana religione* // 3. [latín > italiano] *De raptu Pauli* > *Il rapimento di Paolo*.
- Francesco Ariosti Peregrino. (1476) [latín > italiano] *De novi intra ducalem regiam Ferrarensium delubri origine*.
- Andrés Gutiérrez de Cerezo. (ca. 1478) [latín > castellano] *Historia sancti Vitoris* > *Vida, Martyrio, y traslacion de san Vitores*.
- Gonzalo García de Santa María. (ca. 1485) [latín > castellano] *Serenissimi Principis Ioannis secundi Aragonum regis vita* > *Vida de Juan II de Aragón*.
- Saadia ben Maimum ben Moses ibn Danan. (ca. 1485) [árabe > hebreo] *La regla necesaria de la lengua hebrea (Al-Daruri fi al-Lughab al-'Ibraniyyah)*: capítulo sobre prosodia hebrea.
- Elio Antonio de Nebrija. (1488, 1492, 1495) 1. [latín > castellano] *Introductiones latinae* > *Introducciones latinas contrapuesto el romance al latin* // 2. [latín > castellano] prólogo del *Lexicon ex sermone latino in hispaniensem* // 3. [latín > castellano] prólogo del *Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonem*.
- Marko Marulic (Marcus Marulus). (ca. 1490) [latín > croata] *Carmen de doctrina Domini Nostri Iesu Christi pendentis in cruce* > *Pjesma o pouci Gospodina našega Isusa Krista koji visi na križu*.
- Alonso Ortiz. (1493) [latín > castellano] *Oración a los reyes en latín y en romance*.
- Luca Pacioli. (1494) [latín > italiano] Texto bilingüe del prólogo-dedicatoria a Guido Ubaldo de Montefeltro, duque de Urbino, de la *Summa de arithmetica, geometria, proportione et proportionalità*.
- Girolamo Savonarola. (1497) [latín > italiano] *Triumphus crucis de fidei veritate* > *Della uerta della Fede: Sopra il triompho della croce di Christo*.
- Julián Gutiérrez. (1498) [latín > castellano] *De potu in lapidis preservatione* > *Cura de la piedra y dolor de la yjada y colica renal*.
- Jacopo Sannazaro. (ca. 1499) [italiano > latín] *Lamentazione sopra al corpo del Redentor del mondo a' mortali* > *De morte Christi ad mortales lamentatio*.
- Michel de Boteauville. (1500) [latín > francés] *Carmen de miseriis guerre* > *Les misères de la guerre*.

Una breve lista, provisional, como digo, esta del siglo XV, a la que ya hay que añadir las autotraducciones de Michele Savonarola, de Battista Guarini, de Carlo da San Giorgio y de Antonio Cornazzano, los cuatro autores estudiados en este volumen por la profesora Cristina Montagnani, de la Universidad de Ferrara.

No parece, pues, que durante el medievo fuera la autotraducción una práctica limitada y ocasional, no al menos durante sus últimos siglos; fue más bien lo suficientemente frecuente como para merecer bastante más atención de la que hasta ahora se le ha prestado. No me queda sino esperar que este trabajo ayude a acabar con ese tópico desacertado.

Por otro lado, el desconocimiento general de la autotraducción al que al comienzo aludía, y el tópico de su rareza y excepcionalidad, tampoco tendrán ya justificación alguna después de este congreso de Pescara. Porque seguro estoy de que el fenómeno autotraductor ha de quedar aquí definitivamente establecido como una de las ramas más interesantes de los Estudios Descriptivos de Traducción, y una de las más dignas de consideración, precisamente por sus muy particulares implicaciones interlingüísticas, literarias (o no) y culturales.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ballard 2002 M. Ballard, *Pouvoir, culture, Église et traduction en France de la Renaissance carolingienne au règne de Charles V*, in A. Bueno - C. Adrada (eds.), *La traducción monacal: valor y función de las traducciones de los religiosos a través de la historia*, Actas del Coloquio Internacional (Soria, 7-10 noviembre 2001), Soria, Diputación Provincial de Soria, 2002 (ed. in CD-Rom, ISBN: 84-95099-50-0).
- Bardy 1940 G. Bardy, *Traducteurs et adaptateurs au quatrième siècle*, *Recherches de Science Religieuse* 30 (1940), pp. 257-306.
- Berman 1984 A. Berman, *L'Épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.
- Blancard 1982 L. Blancard, *Sur le traduction française du «Traité des monnaies d'Oresme»*, in *Mémoires de l'Académie de Sciences, Arts et Belles Lettres de Marseille*, Marseilles, Barlatier et Barthelet, 1982.
- Chabàs i Bergon 1992 J. Chabàs i Bergon, *L'astronomia de Jacob ben David Bonjorn*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1992.

- Conde Salazar 1998 M. Conde Salazar, Nuevas incursiones en el vocabulario de Teodoro Prisciano: formas verbales «técnicas» y tardías, *Emerita* 66, 2 (1998), pp. 321-337.
- Costa 1996 L.A. da Costa, João Ubaldo Ribeiro, tradutor de si mesmo, in J. Milton et al. (eds.), *Anais do V Encontro Nacional de Tradutores – Proceedings of the V Brazilian Translators' Forum*, São Paulo, Humanitas Publicações, 1996, pp. 181-190.
- Cronin 1996 M. Cronin, *Translating Ireland: Translation, Languages, Cultures*, Cork, Cork University Press, 1996.
- De Rossi 1807 G. De Rossi, *Dizionario storico degli autori arabi più celebri*, Parma, Stamperia Imperiale, 1807.
- Duval 2007 F. Duval, *Lectures françaises de la fin du Moyen Âge*, Genève, Droz, 2007.
- Folena 1973 G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, in B. Malmberg et al., *La traduzione. Saggi e Studi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi sul problema della traduzione (Trieste, 28-30 aprile 1972), Trieste, Lint, 1973, pp. 82-83.
- Foz 2000 C. Foz, *El traductor, la Iglesia y el rey. La traducción en España en los siglos XII y XIII*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- Goldin 1974-1975 D. Goldin, Autotraduzione latina nei *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino, *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 133, 2 (1974-1975), pp. 371-392.
- Goldstein 1996 B.R. Goldstein, *The Heritage of Arabic Science in Hebrew*, in R. Rashed, (ed.), *Encyclopedia of the History of Arabic Science*, I, London - New York, Routledge, 1996.
- Hokenson - Munson 2007 J.W. Hokenson - M. Munson, *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-translation*, Manchester, St Jerome Publishing, 2007.
- Kálmán 1993 G.C. Kálmán, *Some Border Cases of Translation*, in J. Lambert - A. Lefevere (eds.), *Translation in the Development of Literatures: Proceedings of the XIth Congress of the International Comparative Literature Association*, Bern, Peter Lang & Leuven - Leuven University Press, 1993, pp. 69-72.
- McEvoy 2000 J. McEvoy, *Robert Grosseteste*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- McGuire 2005 B.P. McGuire, *Jean Gerson and the Last Medieval Reformation*, University Park (PA), The Pennsylvania State University Press, 2005.

- Millás Vallicrosa 1952 J.M. Millás Vallicrosa, *La obra enciclopédica Yesidé ha-Tebuná u-Migdal ha-emuná, de R. Abraham bar Hiyya ha-Bargeloní*, Madrid - Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952.
- Miller 1999 G. Miller, *The Author as Translator*, in *ATA Spanish Language Division: Selected Spanish-Related Presentations*, ATA 40th Annual Conference (St. Louis, Missouri, 3-6 November 1999), Virginia, American Translators Association, 1999, pp. 11-17.
- Peers 1969 E.A. Peers, *Ramon Lull: A Biography*, New York, Burt Franklin, 1969.
- Pindl-Büchel 1990 T. Pindl-Büchel, Nicholas of Cusa's *Extractum ex libris Metidacionum Raymundi* in the Manuscript Transmission of Ramon Llull's Latin *Liber Contemplationis*: Preliminaries to a Critical Edition, *Catalan Review* 4 (1990), pp. 299-321.
- Pioras 2002 V.M. Pioras, Autotraducerea la scriitorii români din diáspora. Les enjeux de l'auto-traduction. De la tératologie à la re-écriture, *Annales Universitaris Apulensis: Series Philologica* 3 (2002), pp. 199-202.
- Pym 2000 A. Pym, *Negotiating the Frontier: Translators and Intercultures in Hispanic History*, Manchester, St Jerome Publishing, 2000.
- Riquer 1980 M. de Riquer, *História de la literatura catalana*, I, Barcelona, Ariel, 1980.
- Rossi 1991 R. Rossi, La redazione latina dello *Specchio di vera penitenza*, *Studi di Filologia Italiana* 49 (1991), pp. 29-58.
- Southern 1986 R.W. Southern, *Robert Grosseteste: the Growth of an English Mind in Medieval Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1986.
- Sylvester 1963 R.S. Sylvester, *Sir Thomas More: the History of King Richard III*, New Haven, Yale University Press, 1963.
- Villalta 2003 G.M. Villalta, *Cambiare voce: Poesia e autotraduzione nell'esperienza neodialettale*, in *Tradursi: l'autotraduzione nei poeti dialettali*, Atti del Convegno (Cremona, 8 aprile 2003), Cremona, Comitato «Angelo Monteverdi» per gli studi di dialetto e folclore cremonese, 2003, pp. 5-9; trad. ingl. <http://userhome.brooklyn.cuny.edu/bonaffini/DP/selftranslation.htm>
- Waxman 1933 M. Waxman, *A History of Jewish Literature from the Close of the Bible to Our Own Days*, II, New York, Bloch, 1933.
- Wickersheimer 1979 E. Wickersheimer, *Dictionnaire biographique des médecins en France au Moyen Âge*, Genève, Droz, 1979.

# LEON BATTISTA ALBERTI TRADUTTORE DI SE STESSO

*Uxoria e Naufragus*

*Martin McLaughlin*

University of Oxford, England

Leon Battista Alberti fu uno dei pochi umanisti del Quattrocento a tradurre le proprie opere dal volgare in latino o viceversa<sup>1</sup>. Nonostante il revival degli studi sull'Alberti collegato con il sesto centenario della nascita dell'umanista nel 1404, veramente pochi studiosi dell'umanista hanno preso in considerazione queste opere scritte in due versioni, e nessun critico si è occupato dell'intero corpus delle autotraduzioni di Leon Battista.

Per il più famoso di tali testi, il trattato sulla pittura, abbiamo due consistenti articoli, di Nicoletta Maraschio<sup>2</sup> e Lucia Bertolini<sup>3</sup>. Tutti e due i saggi sottolineano la maggior lunghezza della redazione latina del trattato, ma l'articolo di Bertolini del 2000 dimostrò anche, e in maniera ineccepibile, che la cronologia tradizionale del *De pictura* latino e del *Della pittura* in volgare andava rovesciata, e che la redazione latina fu in realtà scritta dopo quella volgare. L'intervento dimostrò anche quanto possano essere proficui gli studi sull'autotraduzione, soprattutto se accompagnati da una metodologia solida e analisi precise e capillari.

Tre anni più tardi, in un capitolo del suo volume di saggi albertiani, Francesco Furlan<sup>4</sup> esaminò le due redazioni, latina e volgare, di una delle *Intercenales*, *Naufragus*, un testo narrativo, ma l'analisi fu molto breve (di solo due pagine). Ad ogni modo, lo studioso notò giustamente che la

---

<sup>1</sup> Altri esempi sarebbero Giannozzo Manetti e Marsilio Ficino: per il primo cfr. Manetti 1983; per le quattro opere scritte nelle due lingue da Ficino cfr. il recente contributo di Tanturli 2003.

<sup>2</sup> Maraschio 1972.

<sup>3</sup> Bertolini 2000.

<sup>4</sup> Furlan 2003.

versione volgare tendeva non solo ad abbreviare ma anche a banalizzare la redazione latina originale, soprattutto per quanto riguarda il carattere dello schiavo<sup>5</sup>. Per il resto Furlan suggerì che tutte le altre modifiche apportate nel passaggio dal latino al volgare sono di ordine stilistico e di minore importanza, citando l'eliminazione nel testo volgare di quasi tutte le amplificazioni retoriche<sup>6</sup>. Questi contributi di Maraschio, Bertolini e Furlan, i primi due molto dettagliati, il terzo molto breve, costituiscono gli unici studi – per quanto io sappia – sulle autotraduzioni albertiane.

In realtà, l'Alberti tradusse anche altre due delle sue opere – *Uxoria* (un'altra delle sue *Intercenales*, scritta tra il 1434 e il 1438) e *Elementa picture* o *Elementi di pittura* (un brevissimo trattato sulla pittura, del 1449-50) –, così che disponiamo di un corpus di quattro testi tradotti dall'autore stesso da una lingua in un'altra: due trattati tecnici (*Della pittura* e gli *Elementi di pittura*) e due testi narrativi (le due *Intercenales: Uxoria* e *Naufragus*). Secondo Bertolini, ci sarebbe anche un quinto testo, brevissimo, esistente in due versioni: si tratta di uno degli *Apologi centum*, scritto in latino nel 1437 e poi inserito in versione volgare nei *Profugiorum ab erumna libri* (ca. 1442)<sup>7</sup>.

Finora questo corpus di autotraduzioni non è stato oggetto di uno studio complessivo, quindi in questo intervento vorrei suggerire alcune linee di ricerca per portare avanti tale studio. Dico «alcune linee» perché per motivi di spazio non sarà possibile offrire un quadro esauriente. In particolare, visto che per *Della pittura* abbiamo già le analisi di Maraschio e Bertolini, e visto che l'altro trattato tecnico (gli *Elementi di pittura*) è molto breve, vorrei affrontare qui i due testi narrativi più lunghi, l'*Uxoria* e il *Naufragus*, mantenendo sempre come scopo principale quello di sottolineare alcune costanti della metodologia traduttoria dell'Alberti. Altro scopo di questo studio è, infatti, quello di appurare se e fino a che punto le tecniche individuate da Maraschio e Bertolini nella traduzione del trattato sulla pittura siano operative anche in questi due testi narrativi.

Ad esempio, un elemento che risultò determinante nella dimostrazione della precedenza della redazione volgare del *Della pittura* è la tendenza, da

---

<sup>5</sup> «La rédaction italienne [...] banalise et rend entièrement prévisible le portrait du personnage en question. Le message du récit devient par la même occasion moins radical. Mais nous ne pouvons que souligner la cohérence de ce changement avec l'opération de traduction intégrale accomplie» (Furlan 2003, pp. 211-212).

<sup>6</sup> «D'ordre stylistique e de moindre importance sont les autres modifications qu'entraîne le passage du latin à l'italien. L'amplification rhétorique de la rédaction primitive est presque systématiquement abandonnée en 'volgare'» (*ivi*, p. 212).

<sup>7</sup> Bertolini 2000, p. 182.

parte dell'Alberti, ad adoperare termini o sintagmi più precisi e specifici nella versione latina. Un'altra caratteristica della versione latina del trattato è l'aggiunta di interi brani, soprattutto quando si tratta di un *exemplum* tratto dal mondo antico, brani che aggiungono particolari che seguono più da vicino la fonte classica. Per via di queste aggiunte il testo latino, sia che sia stato scritto prima (come nel caso di *Uxoriam* e *Naufragus*) o dopo (come nel *De pictura* e *Elementa picture*), è sempre più lungo di quello volgare. In quel che segue, vedremo come queste due tendenze – la maggiore precisione e la maggiore lunghezza della versione latina – si manifestino nella redazione latina delle due *Intercenales*, *Uxoriam* e *Naufragus*.

## 1. «UXORIA»

Per quanto riguarda la cronologia dell'*Uxoriam*, Roberto Cardini, nella sua edizione critica del testo, suggerisce che l'originale in latino, quello che si trova nel codice F (Firenze, Biblioteca Nazionale, Cod. Panciatichiano 123), fu scritto tra il 1434 e il 1438<sup>8</sup>. Il *terminus ante quem* è il 2 dicembre 1438, perché questa è la data apposta in fondo al codice che contiene la versione in volgare, scritta dopo quella latina e corredata di una lettera dedicatoria a Piero de' Medici<sup>9</sup>. Esiste anche una seconda redazione latina, più accurata e più elegante per quanto riguarda la lingua ma senza cambiamenti di sostanza, denominata P in quanto proveniente dall'Inc. F. 19 della Biblioteca del Convento di San Domenico di Pistoia, il famoso codice scoperto nel 1964 che contiene una raccolta notevole di *Intercenales*<sup>10</sup>. Il testo di P fu scritto probabilmente due-tre anni dopo F ed è quello su cui Cardini basa la sua edizione, ma è chiaro che il volgarizzamento eseguito dall'autore è basato invece su F, come nota Cardini<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Cardini 1997, p. 275. Come nota Cardini (*ivi*, nota 11), la versione volgare segue la redazione F, e non P, quindi tutte le citazioni dall'*Uxoriam* in quel che segue provengono dall'edizione Grayson (Alberti 1960-1973, II, pp. 303-343) (da ora in poi *OV*) che riproduce il testo di F. Le citazioni del *Naufragus* sono sempre dalla stessa edizione, II, pp. 346-365.

<sup>9</sup> Alla fine del testo volgare nel codice F<sup>1</sup> (codice II.IV.38 della Biblioteca Centrale Nazionale di Firenze) si trova questa nota: «finis die lune in nocte ante die martis ora 1½ die ij decembris 1438» (*OV*, II, p. 448).

<sup>10</sup> Alberti 1965, pp. 9-10.

<sup>11</sup> Cardini 1997, p. 275 nota 11.

L'*Uxoria* è una novella con elementi fiabeschi, ma ambientata nell'antica Sparta: un padre onorato dalla patria decide di lasciare i suoi beni e gli onori ricevuti dalla città non a tutti e tre i suoi figli ma solo a quello che dimostri di essere il più virtuoso. Dopo la morte del padre, il figlio più grande, Mitio in latino (si tratta di un nome parlante, di provenienza terenziana<sup>12</sup>, che allude al suo carattere «mite»), tiene un discorso davanti alle autorità in cui dichiara di essere il più virtuoso dei figli perché per tutta la sua vita ha sopportato con stoica rassegnazione una moglie lasciva e infedele. Il secondo figlio, Acrinno (di nuovo, il nome allude al suo carattere, che è più dinamico, *acer* in latino), rivendica l'eredità paterna perché, anziché sopportare una moglie infedele, ha deciso di chiuderla in casa e di impedirle fisicamente di uscire a cercare amanti. Il figlio più giovane, Trissofo (ormai abbiamo capito il gioco e sappiamo che lui è «tre volte saggio»), sostiene di essere il più virtuoso di tutti perché lui, evitando i due estremi esibiti nel comportamento dei suoi fratelli, quelli dell'indulgenza e della severità nella vita coniugale, aveva deciso di rimanere scapolo e non sposarsi mai. Le autorità della città concludono che ci sarebbe voluto del tempo per arrivare ad una decisione e che nel frattempo i trofei del padre vanno depositati «presso i sacerdoti della dea Cibeles»<sup>13</sup>. Il fatto che Cibeles sia la dea della castità e della castrazione conferma l'intento misoginistico della novella. Si tratta quindi di un testo piuttosto lungo (37 pagine di testo latino nell'edizione Grayson), un ibrido tra la novella e il certame oratorio<sup>14</sup>, e, secondo i curatori della recente edizione delle *Intercenales*, «un'opera giovanile, ambiziosa e talvolta sovrabbondante»<sup>15</sup>.

Passando ora al confronto tra il testo latino e quello volgare, bisogna dire subito che la differenza più importante consiste nella lunghezza delle due redazioni, quella latina essendo più lunga di quella volgare del 25%. C'è una lettera dedicatoria per ciascuno dei due testi, e anche qui la lettera latina, che appartiene – come nota Cardini<sup>16</sup> – solo alla prima redazione latina (F), è più estesa, ma nonostante la sua lunghezza si tratta di una lettera senza dedicatario, consistente in una serie di *topoi* della modestia quali si trovano un po' ovunque nelle dediche albertiane: l'autore si era ritirato in villa in seguito a dei dispiaceri non meglio specificati, ma decide di

---

<sup>12</sup> Micio è il nome del padre indulgente nell'*Adelphoe* di Terenzio: nel primo libro *De familia* l'Alberti lo chiama esplicitamente «quel buono Mizio» (OV, I, p. 30).

<sup>13</sup> OV, II, p. 343.

<sup>14</sup> Cardini 2003. Cardini suggerisce che l'*Uxoria* «combina e fonde tre 'generi': novella, disputa e *suasoria*» (*ivi*, p. 172).

<sup>15</sup> Bacchelli - D'Ascia 2003, p. XXVI.

<sup>16</sup> Cardini 1997, pp. 271-274.

sfruttare il suo ozio in maniera attiva e quindi «exercendi ingenii gratia» si mette a scrivere questa «festivissima intercenalis»<sup>17</sup>; ammette che l'opera è ancora «rudis et inelimita», per cui la invia al suo anonimo ma erudito amico chiedendogli di emendare il testo prima che venga letto dai detrattori dell'autore<sup>18</sup>.

La dedica del testo in volgare invece è più breve, e il dedicatario è nominato esplicitamente: si tratta di Piero de' Medici, che nel 1441 sarebbe diventato lo «sponsor» del Certame Coronario organizzato dall'Alberti. L'autore comincia lodando il modo in cui Piero sostiene gli scrittori e segue l'esempio di suo padre Cosimo nell'aumentare il potere e prestigio della «nostra republica»<sup>19</sup>. Visto che il dedicatario legge e delle volte impara a memoria gli scritti albertiani, l'autore ha piacere nel mandargli questa «operetta scritta in villa fra le selve in ozio»<sup>20</sup>, sperando che Piero la troverà divertente ma anche utile: «[...] materia scritta pur faceta e iocosa e non inutile in vita a consigliarsi»<sup>21</sup>. Si tratta quindi di una dedica, a differenza della dedica latina, veramente scritta *ad personam*.

Passando ora all'analisi particolareggiata dell'*Uxoria*, la prima cosa che ci colpisce nell'ambientazione della novella è che l'autore cerca di dare un contesto religioso appropriato ai due testi, soprattutto alla versione latina. Anche se l'azione si svolge a Sparta, l'ambientazione nel testo latino è tutta romana, e si respira l'aria di una commedia di Terenzio, tant'è vero che il fratello maggiore ha lo stesso nome, Mitio/Micio, e condivide alcune caratteristiche, del padre indulgente o «mite» dell'*Adelphoe* di Terenzio, come è stato notato da Bacchelli e d'Ascia<sup>22</sup>. Quindi ci sono diversi riferimenti ai *Lares* e ai *Penates* che scompaiono nella versione in volgare: tali termini, culturalmente molto marcati, vengono tradotti in maniera neutra con sintagmi quali «sotto questi tetti», «in casa», o saltati completamente (citazioni 1-4)<sup>23</sup>.

---

<sup>17</sup> OV, II, p. 302.

<sup>18</sup> Per le caratteristiche delle dediche albertiane, cfr. Pandolfi 2010.

<sup>19</sup> OV, II, p. 303.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 305.

<sup>22</sup> Bacchelli - D'Ascia 2003, p. 477 nota 1, p. 491 nota 2. Cfr. quanto detto da Regoliosi a proposito di Plauto e Terenzio: «[...] è la loro sotterranea e allusa presenza a fornire una delle componenti della veste 'comica' albertiana» (Regoliosi 2005, p. 109).

<sup>23</sup> Nelle tavole con le citazioni le parentesi quadre indicano parole o frasi presenti solo in quella redazione, mentre i corsivi indicano le parole o frasi che traducono le parole o frasi nell'altra lingua.

<p><b>1a.</b> [...] audientur passim querimonie, deplorationes, declamationes] diem primum execrantis quo [primis hymeneis] <i>ad penates nostros</i> adiit. (paragrafo 9)</p>	<p><b>1b.</b> [...] maladirà el di ch'ella entrò <i>sotto questi tetti</i>. (paragrafo 9)</p>
<p><b>2a.</b> Ne <i>in coronis civium</i> de te quicquam illepidum recenseretur <i>intra lares penates</i> infinitam discordiam assiduosque tumultus confovisti. (paragrafo 23) [Illudque postremo a nostris laribus longe abfuisse fortune mee congratulor ...]. (23)</p>	<p><b>2b.</b> E tu, Acrino, per non abbatterti <i>fuori</i> a chi forse parlasse di cose a te ingrate, soffristi <i>in casa</i> infinite discordie, continuo tumulto [e turbolenza]. (23)</p>
<p><b>3a.</b> Ego, [patres], is sum qui neque duras [domi] contumelias pertuli, neque ut [in nostris matrona laribus] lasciviret sivi, [neque ut ullo pacto familiam nostram mulieris cuiusvis scelus dedecoraret uspiam permisi]. (25)</p>	<p><b>3b.</b> Io né sofferarsi dura moglie né permisi fussi inonesta. (25)</p>
<p><b>4a.</b> ... eoque pacto <i>nostros privatos lares</i> immani monstro [detestabilique omnino muliebri] ... omni sinistro rumore vacuos [expiatosque] servavi. (25)</p>	<p><b>4b.</b> [...] col quale propulsai <i>da me</i> ogni dura compagnia e ogni sinistro romore fuori tra le genti. (25)</p>

L'autore riesce ad inserire un altro elemento culturalmente marcato, quello della «matrona» romana, in mezzo ai *Lares* nella citazione 3a: «neque ut [in nostris matrona laribus] lasciviret sivi», mentre né la matrona né i *Lares* figurano nel testo volgare<sup>24</sup>. La parola «matrona» compare in un'altra frase che viene saltata nella versione volgare: «Ego, patres, cum esse in uxore mea servandi nominis [et decoris] studii [cureque] minus [quam nuptam matronam deceat] nossem, dies complures pro re animo ipse mecum con-

<sup>24</sup> Per la conoscenza del concetto di «matrona» da parte dell'Alberti, cfr. l'*Argumentum* della sua commedia, *Philodoxeos*: «[Doxam et Phemiam] ambas esse matronas Romanas fingimus» (Alberti 1977, p. 145), ma il termine viene usato anche nella commedia stessa (*ivi*, pp. 163, 205). Forse una fonte per l'idea della matrona e per la rara parola «solicitor» (*Uxoriam*, paragrafo 10) è da individuarsi in Seneca, *Controversiae*, II 7, 3: «... matrona, quae tuta esse adversus sollicitatoris lasciviam volet, prodeat in tantum ornata quantum ne immunda sit ...».

sultabam ...» (paragrafo 9) viene tradotto «Dico, padri, che conoscendo io in la donna che fu mia, studio men di servarsi buono nome [che di soddisfare a sue nel nostro matrimonio non iuste voglie e desideri], più giorni meco consigliai» (9). Invece della traduzione di «matrona» troviamo una frase in volgare più esplicita che accenna alla soddisfazione dei suoi non giusti desideri, frase che forse richiama la trama di tante novelle della tradizione volgare. C'è anche un particolare interessante nella chiusa del racconto che riguarda la questione religiosa (citazione 5):

**5a.** Interea apud sacerdotes  
dee Cybelis posita ornamenta  
*servantur.* (26)

**5b.** e *piacque* loro quelli trionfali  
ornamenti intanto *si deponessero* presso  
a' sacerdoti della dea Cibeles. (26)

La frase finale contiene un divario nei tempi verbali: nella lingua moderna il testo dice che le autorità insistettero perché i trofei del padre fossero depositati nel tempio della dea Cibeles, e naturalmente qui viene usato il verbo al passato: «*piacque* loro quelli trionfali ornamenti intanto *si deponessero*» (citazione 5b); la redazione latina, però, dice che i trofei del padre furono depositati nel tempio e sono conservati lì ancora, adoperando un verbo al presente (*servantur*) che suggerisce un presente eterno, come se il narratore del testo latino fosse uno scrittore antico che dice che i trofei erano ancora visibili nel tempio alla sua epoca.

Un secondo elemento di ambientazione è la presenza della dimensione pubblica. Non dimentichiamo che la prima opera dell'Alberti, scritta all'età di 20 anni, era stata una commedia latina, intitolata *Philodoxeos*, dal sapore talmente autentico che passò per l'opera originale di un poco noto scrittore antico, Lepido. Non sorprende, quindi, che in questa *Intercenalis* comica ambientata nel mondo classico l'umanista si dimostri molto sensibile alla cultura antica, e in particolare all'importanza della pubblica reputazione di una famiglia rispettabile. Si è già visto (citazione 2a) l'enfasi sui cittadini («in coronis civium») che è presente solo nella versione latina. E non sorprende trovare molta enfasi sul rischio (nel caso del fratello maggiore) che si parli della moglie infedele in tutti i luoghi pubblici della città: i teatri, le strade, i vicoli («angiportus») (citazioni 6-10), secondo una dimensione pubblica e sociale che è quasi totalmente assente dalla redazione volgare (il testo latino ne parla almeno quattro volte, ma quello volgare vi accenna solo brevemente, nella citazione 9b)<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> *Angiportus* è un termine che ricorre spesso sia in Plauto e Terenzio, sia nella commedia dell'Alberti: è interessante notare come l'umanista usi la parola solo due volte nella

<p><b>6a.</b> [...] passim totis theatris et angiportis habebat querula semper mulier et importuna; missaque denique reliqua huiusmodi facio quibus, ut videre licuit, sese illa mihi assiduam,] duram atque intractabilem obiectabat. (8)</p>	<p><b>6b.</b> [...] ella sempre mi si [porgea e] opponea dura e acerba. (8)</p>
<p><b>7a.</b> ... nostraque cura et sollicitudine ovans [totis fenestris et angiportu et trivio lasciviet]. (10)</p>	<p><b>7b.</b> [...] e goderà vedermi affannato. (10)</p>
<p><b>8a.</b> In eo tua fuit cura [exposita], ut nollet, mea ut nequiret uxor dedecore suo [familie nostre candorem splendoremque contaminare aut offuscare.] (18)</p>	<p><b>8b.</b> Tu curasti ch'ella non volesse, io ch'ella non potesse essermi impudica. (18)</p>
<p><b>9a.</b> Ita [et triviis et angiportis et] theatris et templis publicisque [omnibus atque privatis] diversoriis ... (22)</p>	<p><b>9b.</b> E ne' teatri, ne' templi, ne' pubblici diversori ancora [...] (22)</p>
<p><b>10a.</b> ... eoque pacto <i>nostros privatos lares</i> immani monstro [detestabilique omnino muliebri] et publicus cetus [atque fora et theatra] omni sinistro rumore vacuos [expiatosque] servavi. (25)</p>	<p><b>10b.</b> [...] col quale propulsai <i>da me</i> ogni dura compagnia e ogni sinistro romore fuori tra le genti. (25)</p>

Anche sul fronte stilistico ci sono notevoli divergenze. Il testo latino mette in evidenza la profonda conoscenza della retorica antica da parte dell'Alberti: dalle zeppe retoriche che mancano totalmente nel volgare e dalla gestualità dei tre oratori (citazione 11), all'uso di anafora, dittologie e sinonimi, tricola (12-14), superlativi (15) e allitterazione (16), elementi che mancano perlopiù dalla redazione nella lingua moderna<sup>26</sup>.

prima redazione della commedia (Alberti 1977, pp. 152, 160) ma ben quattro volte nella seconda versione: pp. 153, 161, 209 (due volte). Nella commedia, l'Alberti aveva usato la parola al femminile, e spesso preceduta dalla preposizione «sub», come se il sostantivo significasse «una specie di portico»: si veda la nota della Cesarini Martinelli (*ivi*, pp. 229-230).

<sup>26</sup> L'Alberti usa spesso l'allitterazione nel *Philodoxeos* – «preses popine» (*ivi*, p. 201), «parem ut parturiat penam» (p. 203), «non similis solito, quam denique difformis» (p. 207), e così via – secondo una pratica che aveva potuto notare nelle commedie

1.1. *Zeppe retoriche, anafora, dittologie, tricola, sinonimi*

<p><b>11a.</b> frontem sibi et barbam plenam maiestatis [alterutra manu demulcens] (1); [Hec ubi dixisset Cleiodramus] iuvenes (5); [Cum perorasset Mitio,] tum Acrinnus (17); [Cum huiusmodi complurima disputasset, tandem porrecta manu,] «An non ...» – [eos contuens inquit] ... (22-23)</p>	<p><b>11b.</b> Con sua barba e fronte piena di maestà (1); Qui, e' figliuoli [...] (5); Qui Acrino [...] (17); «Soffriva nostro padre [...]» (23)</p>
<p><b>12a.</b> ... et quod patri obsequen[tissimu]s semper fuerim, [quod eius voluntati morem gesserim, quod dictis volens ac lubens steterim, sepe] collaudastis. (7)</p>	<p><b>12b.</b> [...] vedesti [...] l'ubidienza verso el padre nostro. (7)</p>
<p><b>13a.</b> Et quam [preclarum] fuit hoc consilium meum, quam equitatis, [rationis] atque omni prudentia referatissimum, tacendo [dicacem], dissimulando [levem, cedendo mulierem importunam] tuli! (12)</p>	<p><b>13b.</b> Questo adunque fu mio consiglio tacendo e dissimulando soffrirla, quale chi sarà che non lo giudichi prudentissimo e iustissimo [...] (12)</p>
<p><b>14a.</b> ... ut omne suum studium, [operam, diligentiam, omnes conatus, omnes cogitationes, omnes postremo sensus hac una in re consumant, ut] lascivie artibus et incontinentie studiis placeant. (19)</p>	<p><b>14b.</b> [...] educato non ad altro che a studi e arti di lascivia e incontinenza [...] (19)</p>

1.2. *Superlativi*

<p><b>15a.</b> preclarissimorum (1); virtutisque amantissimum (3); maxime spectate et prestantis virtutis (3); vilissimum mancipium (9)</p>	<p><b>15b.</b> famosi (1); virtuoso (3); più degno (3); servendo (9)</p>
---	--

latine, soprattutto in Terenzio; per esempio: «hic est vietus, vetus, veterosus senex» (Ter. *Eunuchus*, 688), «profundat, perdat, pereat» (Ter. *Adelphoe*, 134) ecc.

### 1.3. Allitterazione

<p><b>16a.</b> Neque est <u>m</u>ulierum <u>m</u>oris <u>a</u>micitias <u>c</u>arasque <u>c</u>on<u>c</u>ordias [animorumque coniunctiones] ... non <u>d</u>isci<u>d</u>isse, [<u>d</u>isturbasse, <u>d</u>isper<u>d</u>isse]. [... natura est ad <u>f</u>lagitium <u>f</u>eminina <u>p</u>ropensa, <u>p</u>rona et <u>p</u>ercupida] ... [Ita fit ut, cum hec <u>o</u>diis <u>d</u>isseminandis nunquam <u>d</u>efatigatam se exhibeat, hic tum in terram <u>c</u>on<u>c</u>ussus <u>c</u>ommoveatur et <u>c</u>onruat.] (18)</p>	<p><b>16b.</b> Cosa rara, fratello mio, cosa inaudita che femmina non disturbi l'amicizia e le care unioni dovunque ella in mezzo si segga. (18)</p>
--	--

In questo contesto retorico, è interessante notare come l'autore descriva perfino il registro retorico del discorso di Mizio (17).

<p><b>17a.</b> Sed iuvat [pro mea vetere consuetudine] hac in causa esse [quam] remissum, et parem moribus orationem, [ut hactenus vidistis, simplicem, sedatam, nullisque lenociniis aut dicendi fuco ornatam.] (15)</p>	<p><b>17b.</b> Voglio essere in questa causa remisso, e dicendo nulla più che in la mia quale descrisse vita, veemente. (15)</p>
---	--

Quello che colpisce qui è che i particolari dello stile presenti solo nel testo latino – «simplicem, sedatam, nullisque lenociniis aut dicendi fuco ornatam» (citazione 17a) – richiamano alla mente le precise parole che l'Alberti stesso usa in altre opere per descrivere il proprio stile latino: «Nudam orationem nostram futuram prediximus, sola veritate contentam et onesta»<sup>27</sup>. E non va dimenticato che «simplice» è la parola usata per descrivere lo stile di Senofonte imitato dall'Alberti nel terzo libro del *De familia*: «[...] sentirai lo stile suo nudo, semplice, e in quale tu possa comprendere ch'io volli provare quanto i' potessi imitare quel greco dolcissimo e suavissimo scrittore Senofonte»<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Alberti 1976, p. 82. Altre frasi simili riaffiorano spesso sia in questa opera giovanile albertiana che in altre: «At erit quidem omnis nostra oratio succincta et pro rei magnitudine brevis, veluti que una cum re ipsa prodeat in medium, non ut se ostentet» (*ivi*, p. 48); «Nam succincta et lenis, ut vidisti, nostra fuit oratio eritque ... facillima et brevissima» (*ivi*, p. 97); «... oratio nostra que virtute ipsa comite proficisceretur tametsi ieiuna, exilis, atque humilis esset» (*ivi*, p. 112).

<sup>28</sup> *OV*, I, p. 156.

C'è poi, forse, un altro elemento autobiografico nella novella: la descrizione del padre che era eccelso in tante cose – «... qui et foris armorum expeditionibus et domi consilio atque prudentia *primariis* laude et benevolentia dignis civibus *minime usquam postponeretur*» (nel volgare «non posposto a' primi lodati e amati cittadini», paragrafo 1) – fa venire in mente l'autoritratto all'inizio dell'autobiografia dell'Alberti («Omnibus in rebus quae ingenuum et libere educatum deceant ita fuit a pueritia instructus, ut inter *primarios* aetatis suae adolescentes *minime ultimus haberetur*»<sup>29</sup>). Come scrive, infatti, Alberto Tenenti<sup>30</sup>, le *Intercenales* «vengono a costituire come uno snodo biografico e in un certo senso autobiografico del più grande rilievo, anche se – deliberatamente d'altronde – non vennero suffragate dalla presenza di riferimenti oltremodo precisi e oggettivi».

Quindi l'Alberti, da esperto latinista, conferisce alla sua versione latina dell'*Uxoria* tutti gli elementi di sostanza e di stile appropriati per un testo che vuol farsi passare per un'opera antica. Tuttavia, pur essendo un umanista con tutte le carte in regola, Leon Battista fu anche un grande sostenitore delle capacità linguistiche del volgare, e quindi non sorprende trovare dei momenti in cui anche la lingua moderna dimostra la propria vivacità, per esempio con le allitterazioni che accompagnano il discorso del secondo fratello (citazione 18b):

**18a.** [Enimvero, mi frater,] tulisti vagam, futilem, [ludibundam]. Ego duram, asperam, semper [tristi] supercilio extuantem, nunquam ad obgannendum, ad contumelias inferendas non alacrem [et armatam] pertuli. (18)

**18b.** Tu soffristi femmina vagola e vanicciola: io soffersi la mia dura, bizzarra, sempre acigliata, sempre aparecchiata a contendere e onteggiare. (18)

L'incisività della versione volgare si vede anche verso la conclusione della novella, nel discorso del figlio più giovane. Nel testo latino, a un certo punto, la sua orazione in discorso indiretto viene interrotta per continuare brevemente in discorso diretto e in prima persona (in cui parla degli amici che cercavano di convincerlo a sposarsi), ma poi torna al discorso indiretto

<sup>29</sup> Fubini - Menci Gallorini 1972, p. 68. Ma si tratta di un sintagma usato spesso dal nostro autore, per esempio nella descrizione dell'amante perfetto nell'*Ecatonfilea*: «[...] lui in musica, in lettere, in pittura, in scultura, e in ogni buona e nobile arte peritissimo, e in queste anche e in molte altre lode a quale si sia primo era non secondo» (OV, III, pp. 204-205).

<sup>30</sup> Bacchelli - D'Ascia 2003, p. XV.

to: «... ne *me* inexorabilem, hac in re, ne durum, ne pervicacem *preberem*. Itaque non *sibi* quidem a domestica vexatione ad convicinos et familiares tutum fuisse profugium ...» (corsivo mio, paragrafo 22). Questo tipo di spostamento dal discorso indiretto al discorso diretto, in cui lo scrittore poteva dimostrare il suo virtuosismo stilistico nella lingua latina, era previsto dalle antiche regole retoriche della *variatio*. Nel volgare invece, il discorso di Trissofo continua sempre in discorso diretto e in prima persona: «[...] a chi mi pregava *mi rendessi* non tanto inessorabile e ostinato. E ne' teatri, nei templi, ne' pubblici diversori ancora, mai *a me* fu luogo a fuggire questa seccaggine» (22).

Lo stesso fenomeno si verifica poco dopo nella *prosopopea* in cui Trissofo immagina che il padre torni dall'aldilà per rimproverare i due figli maggiori. Qui, quando il padre si rivolge al secondo figlio, il testo latino passa dal discorso diretto al discorso indiretto – «... unum te, Acrinne, puto intueretur *rogaretque et quam virtutis laude* fretus ipse moveare petere ornamenta ...» – mentre nella redazione volgare il padre usa il discorso diretto: «Poi si volgerebbe a te, Acrino, e direbbe: '*Che laude di tua virtute, che meriti adduci tu ...*'» (paragrafo 24). Alberti quindi è profondamente consapevole delle differenti qualità linguistiche e retoriche delle due lingue: il latino ipotattico che obbedisce alle regole della retorica classica, e il volgare che, in frasi più brevi e con più sequenze in discorso diretto, si rivela capace anche di momenti di grande espressività.

## 2. «NAUFRAGUS»

Sulla cronologia del secondo testo di autotraduzione abbiamo informazioni meno precise. Gli studiosi si limitano a dire che le due redazioni furono composte durante gli anni Trenta del Quattrocento, visto che l'Alberti ci dice nella *Vita* di avere iniziato a scrivere le *Intercenales* prima dei 30 anni, quindi prima del 1434, mentre d'altro canto sappiamo che mise insieme una prima raccolta di *Intercenales* intorno al 1439, con la lettera dedicatoria a Paolo Toscanelli<sup>31</sup>. Ma io spero di poter suggerire una data più precisa per motivi che verranno esposti più in là.

La trama di questa seconda e più breve *Intercenalis* (di una ventina di pagine circa) somiglia a quella di tante novelle del *Decameron*: un viaggio per mare in cui c'è prima un naufragio e poi il lieto fine per i tre protago-

---

<sup>31</sup> Per la datazione, cfr. Cardini 1997, p. 275.

nisti che sopravvivono; ma il testo è molto più allegorico di quello di tali novelle. Su una nave che trasporta trecento persone dirette a passare due giorni di festa in un'altra città si abbatte una terribile tempesta e si salvano solo tre passeggeri, rifugiandosi nella poppa, che non è stata sommersa dalle acque. I tre però, si ritrovano così ad essere prigionieri all'interno della nave: il personaggio che parla in prima persona; una fanciulla che andava a sposarsi nell'altra città; e uno schiavo barbaro. Dopo due giorni, in preda alla fame, lo schiavo minaccia di uccidere la fanciulla per nutrirsi, ma gli altri due riescono a immobilizzarlo finché non arriva una barca di pescatori i quali, essendosi accorti dei tre superstiti chiusi dentro l'imbarcazione, vanno a prendere gli utensili con cui liberarli. Alla fine la fanciulla si sposa; lo schiavo diventa «civilizzato» – al punto che, se prima voleva mangiare la fanciulla, ora si rifiuta di ingoiare perfino un piccolo pesce crudo; e il protagonista sviene dall'emozione nel vedere che l'anello regalato dallo sposo alla sposa era quello che era appartenuto al fratello del protagonista, che era morto nel naufragio e il cui cadavere era approdato sulla costa<sup>32</sup>. I superstiti passano, dunque, in breve tempo, dalla gioia di essere scampati al naufragio alle sofferenze, prima della fame e poi del minacciato cannibalismo. Si tratta, quindi, di un testo allegorico sulla necessità di valutare accuratamente la relativa gravità dei casi della vita e l'importanza della speranza.

Passando all'analisi testuale di questa seconda *Intercenalis*, notiamo subito alcune costanti del sistema traduttorio di Leon Battista. I primi due elementi sottolineati nell'analisi dell'*Uxor* si ritrovano anche nel *Naufragus*: sebbene l'ambientazione e la data non vengano mai specificate, c'è ancora una volta l'enfasi sulla religione antica e sulla sensibilità nei confronti della dimensione pubblica della cultura tipica del mondo classico. Il testo volgare traduce sistematicamente parole come «dei», «superi» ecc. con «Dio» (citazioni 20-23), e il nome di Nettuno, menzionato esplicitamente all'inizio del racconto in latino (citazione 19a), non viene tradotto affatto, come succede anche per i *Penates* (citazione 22a).

<p><b>19a.</b> [... non profecto nostram ullis premiis salutem <i>Neptuni</i> perfidie commitemus.] (paragrafo 1)</p>	
---	--

<sup>32</sup> Il motivo dell'anello come *signum* che porta ad una *recognitio* si trova spesso nelle commedie antiche (per esempio, Ter. *Eunuchus*, 676, 808, 914) e anche nel *Philodoxeos* albertiano (Alberti 1977, pp. 205, 207, 211).

<p><b>20a.</b> repente [quasi emissa <i>celitus</i> peste,] procella oborta est tam atrox ... Eam ob rem <i>superos</i> [maximis votis] precabamur. (2)</p>	<p><b>20b.</b> Per [grave e] atrocissima tempesta quale ruppe subito [...] Per questo pregavamo <i>Dio</i>. (2)</p>
<p><b>21a.</b> hunc ipsum aliquem sedendi [et quiescendi] fore locum datum <i>inter nos congratulandum</i> <i>ducebamus</i> (3)</p>	<p><b>21b.</b> <i>lodavamo Dio</i> che avamo da potere assederci [benché maldestri] (3)</p>
<p><b>22a.</b> <i>superis iuvantibus ... Superos</i> enim sanctissimam pi[issim] amque causam nostram non spreturos. (4) ... qui postridie futurum expectabamus, ut coniuges, parentes, [liberos, <i>deosque penates</i>,] amplexu detineremus. (6)</p>	<p><b>22b.</b> <i>col favore di Dio</i> [...] e a <i>Dio</i> esser comendata la nostra piatà. (4); quali speravamo abbracciare e' padri, la moglie, [amate nostre e care anime]. (6)</p>
<p><b>23a.</b> Dehinc [ira una et fame] exasperatus ad id furoris devenit [ut tumultuosius in nos invehens maximis vocibus] <i>deos execrari</i> [inverecundissime auderet] manumque propius intenderet. (5)</p>	<p><b>23b.</b> Ed esasperato infuriò tanto che <i>biastemò Iddio</i>, e colle mani già me opprimea. (5)</p>

Si può notare anche che, quando i tre superstiti del naufragio trovano un posto a sedere sulla nave, si congratulano tra di loro nel testo latino, mentre il testo volgare dice «lodavamo Dio» (citazione 21). In modo analogo, l'enfasi sul «fato» antico («seu fatum seu flagitium») scompare nel volgare e viene sostituita dall'accenno a «el mio [...] mal costume» (citazione 24).

<p><b>24a.</b> Meum quidem <i>seu fatum seu flagitium</i> accuso, crudum ilico piscem exedi. (7)</p>	<p><b>24b.</b> Accuso el mio, <i>se così vi pare, mal costume</i>. Subito mangiai quel crudo. (7)</p>
--	---

Come in *Uxoria*, così anche qui, all'inizio della novella in latino, viene sottolineata la dimensione pubblica: la festa pubblica che si svolge ogni anno in autunno – «... [festum] diem [qui annuus per id tempus autumnus celeberrimus habebatur]» – diventa semplicemente «la sera e l'altro dí» in volgare (citazione 25); e anche alla conclusione del racconto c'è l'enfasi sulla dimensione civica, perché in latino la folla che viene ad accogliere i tre superstiti consiste in tutti i rematori e cittadini della città – «... [omnem et

remigum et civium qui advenerant turbam]» –, mentre in volgare si parla solo di un «chi» indefinito (26).

<p><b>25a.</b> ... cenas et [festum] diem [qui annuus per id tempus autumnus celeberrimus habebatur] velle postridie ... agere constituissent (2)</p>	<p><b>25b.</b> [...] chi costituiva la sera e l'altro di avere [...] molto piacere in cene e in feste (2)</p>
<p><b>26a.</b> ut arbitraretur illic adstisisset [omnem et remigum et civium qui advenerant turbam] ... letitiae plenos. (9)</p>	<p><b>26b.</b> Credo che chi ci vide molto si commovesse [...] (9)</p>

Di nuovo come in *Uxoriam*, così anche qui troviamo simili tecniche retoriche che adornano il testo latino ma non quello volgare. Ci sono zeppe retoriche (citazione 27), dittologie (citazione 28), superlativi (29), tricola (30), e perfino allitterazione (31), tutti elementi che scompaiono nella versione volgare; resta solo l'allitterazione di «anhelans, pallens, spiritu intremittans et dentibus infrendens» (31a), che viene resa con una frase allitterativa nel volgare: «tutto interriato nel viso, coll'alito tremitoso, e denteggiando» (citazione 31b).

### 2.1. Zeppe retoriche e dittologie

<p><b>27a.</b> «Ad rem redeo», «rem dicam fortassis raram sed veram quidem», «Cum autem illi audissent», «Sed rem ipsam prosequamur. Post hec ...» (7)</p>	
<p><b>28a.</b> omnis navis letitia [et congratulationibus] ardescebat (2); frigentes [languidique] (3); [eiusmodi edebat voces, eiusmodi preces] (4); [Postremo cum diu expectati] horam ante vesperum [et crepusculum] redissent (9)</p>	<p><b>28b.</b> tutta la nave brulicava di letizia (2); el freddo (3);  Pur rivennero a noi e' pescatori presso a sera (9)</p>

## 2.2. Superlativi

<p><b>29a.</b> inter nostra mala [durissima et crudelissima] (4); [diligentissime iterum atque iterum lustrato loco] (4); Superos enim [sanctissimam piissimamque causam nostram non spreturos] (4)</p>	<p><b>29b.</b> fra quali mali (4);  e a Dio esser commendata la nostra piatà (4)</p>
---	--

## 2.3. Tricola

<p><b>30a.</b> [Itaque prolu<b>e</b>bamur, provolvebamur, contundebamurque.] (2); tabulataque ipsa navis dentibus [demordebat] dislacerabat, [mandebat] (5)</p>	<p><b>30b.</b> persino alle tavole della nave co' denti e con urti schiantava e fracassava (5)</p>
---	--

## 2.4. Allitterazione

<p><b>31a.</b> quod insano et furenti ferrum ad perpetrandum facinus deesset (4); anhelans, pallens, spiritu intremitans et dentibus infrendens (4)</p>	<p><b>31b.</b> acciò che quel mostro non potesse quanto e' cercava (4); tutto interriato nel viso, coll' alito tremitoso, e denteggiando (4)</p>
---	--

Altrettanto evidente in questo secondo testo narrativo è la precisione del latino albertiano: il «barbero servo» è in latino uno schiavo della Scizia (citazione 32), paese barbaro per eccellenza per i greci e i romani<sup>33</sup>, e il testo

<sup>33</sup> Per la fonte, Bacchelli - D'Ascia 2003, p. 575 nota 4, propongono Platone, *Repubblica*, IV 435 e, ma il fatto che gli Scizi sacrificassero esseri umani ad Artemide viene ricordato in Luciano, *De sacrificiis*, 13, testo che l'Alberti conosceva benissimo, se Lapo da Castiglionchio gli aveva dedicato la sua traduzione latina: cfr. Marsh 1998, pp. 35-36. Tra gli scrittori latini, a parte i tanti rimandi nelle *Odi* di Orazio, forse il brano che avrà suggerito all'Alberti il paese dello schiavo è questo che si trova in Cicerone: «Si haec apud Scythas dicerem, non hic in tanta multitudine civium Romanorum, ... tamen animos barbarorum hominum permoverem» (Cic. *In Verrem*, II 5, 150), in cui si sottolinea il contrasto tra i barbari e i cittadini romani. Un'altra possibile fonte sarebbe il paese selvaggio

latino fornisce più particolari rispetto alla versione volgare sia sulla lotta tra lo schiavo e il protagonista (33) sia sugli utensili con cui i pescatori avrebbero aperto un varco nella nave per far uscire i tre superstiti (34): la frase «cum serra ac bipenni» in latino viene resa con un sintagma più vago nel volgare, «con molti ferri»: anche in questi testi narrativi, l'Alberti dimostra il proprio interesse per i termini tecnici latini di ambito navale<sup>34</sup>.

<p><b>32a.</b> <i>barbarus quidam ex Scythia, [unicaque item] nubilis puella illa [delicatissima quem vir et parate nuptie expectabant]. (2)</i></p>	<p><b>32b.</b> quella fanciulla sposa e un <i>barbero servo</i> (2)</p>
<p><b>33a.</b> [Nonnullos tamen in eo duello morsus atque in femore gravissimos plerosque pugnos excepi, qui quidem, tametsi erat constrictus, voce territando genibusque et calcibus et morsibus cum puellam tum et me lacessere nequicquam ut poterat intermittebat,] <i>tabulataque ipsa navis dentibus demordebat, dislacerabat, mandebat. (5)</i></p>	<p><b>33b.</b> [...] quale per sino alle tavole della nave co' denti e con <i>urti schiantava e fracassava. (5)</i></p>
<p><b>34a.</b> <i>Cepere deinceps piscatores omni argumento incumbere, ut [fenestram] nobis, [dilaceratis asseribus et ruptis corbibus navigii], aperirent ad exitum. [Quam ob rem], cum preter [manus et] remos argumenta reliqua omnia ad id exequendum deessent, nos optimo esse animo atque valere, quoad [pervicissim] ab se cum serra ac bipenni revolarent. (8)</i></p>	<p><b>34b.</b> Comincioron que' pescatori in ogni modo a volerci aprire da uscirne. Non poterono, ché altro non avean che remi atti a rompere e' tavolati. Adonque «Addio», dissero, «siate di buona voglia. Qui saremo subito <i>con molti ferri</i>, e con noi verrete». (8)</p>

C'è poi un particolare interessante che riguarda il carattere dello schiavo. Nel momento più truce della narrazione, quando il barbaro decide di uc-

dal nome inventato «Scytholatronia», in Plauto, *Miles gloriosus*, 43. Nel libro IV del *De familia* l'Alberti menziona la ferocia di «quelli Scite, de' quali scrive Erodoto».

<sup>34</sup> Cfr. «... [peracuta illic extra ordinem sparsa et perseminata fabrorum ad navis usum coata] ferramenta reddebant» in latino, contro il volgare «Era pieno di ferramenti li riposti al bisogno della nave» (paragrafo 2); si pensi anche al capitolo «Navis» che l'Alberti voleva includere nel *De re aedificatoria*.

cidere la fanciulla, in latino dice una frase più lunga, rivelando un altro lato della sua personalità che rimane nascosto nella versione volgare: «Aut me, clamitans inquit, mactate, aut vestrum profecto alter cadat necesse est» (citazione 35a).

<p><b>35a.</b> «[Aut me, clamitans inquit, mactate, aut] vestrum profecto alter cadat necesse est». Dehinc [ira una et fame] exasperatus ad id furoris devenit [ut tumultuosius in nos invehens maximis vocibus] <i>deos execrari</i> [inverecundissime auderet] manumque propius intenderet. (5)</p>	<p><b>35b.</b> «Un di voi convien che muoia!» Ed esasperato infuriò tanto che <i>biastemò Iddio</i>, e colle mani già me opprimea. (5)</p>
---	--

Nella versione volgare, infatti, la frase è resa semplicemente con «Un di voi convien che muoia!» (35b), traduzione più breve e drammatica che però elimina un piccolo ma significativo particolare positivo del suo carattere, al limite della *virtus* classica. È per questo che Furlan parla di banalizzazione dell'originale nella versione volgare. Ma ci sono tanti altri particolari relativi al comportamento selvaggio dello schiavo che vengono eliminati nel passaggio dal latino al volgare (alcuni già in citazione 35a), anche perché il latino tende a spingere verso gli estremi del bene e del male (di qui la ricorrenza di tanti superlativi), e questo è un fenomeno che si nota in tutte le traduzioni latine di novelle del Rinascimento, dal Petrarca in poi<sup>35</sup>. Quindi, nonostante il misto di eroismo e crudeltà nel discorso dello schiavo («Aut me mactate ...»), altri particolari nel testo latino sottolineano ancora di più la natura bestiale dell'uomo: moltissime frasi che ne descrivono il carattere belluino vengono eliminate completamente nel volgare: «execrandi facinoris», «ab immanitate barbari», «insano et furenti» (paragrafo 4), «immanis barbarus», «hirtis ad frontem crinibus», «ira una et fame», «immitissimam», «truculentissimus barbarus in teterrimum scelus», «immanissimi sceleris», «barbarus infestissimum sese nobis prebebat» (tutte parole che compaiono nel paragrafo 5 solo in latino), e così via. D'altra parte, anche l'eroismo della fanciulla viene sottolineato di più nel testo latino: «Puella [positis lachrimis virilem susceperat sua pro salute animum et ad debellandum atrocissimum hostem] operam [auxi-

<sup>35</sup> Nella versione latina della storia di Griselda, per esempio, Petrarca fa di Gualtieri quasi un principe modello con solo un piccolo difetto, la *curiositas* che lo costringe a mettere la moglie alla prova. Cfr. McLaughlin 2006, in particolare pp. 25-27; 2007, in particolare pp. 163-165.

liumque] adhibuit» viene tradotto semplicemente «la fanciulla m'aitò» (paragrafo 5). Il latino sembra prediligere gli estremi e i superlativi positivi o negativi.

La dimensione più notevole del *Naufragus* latino è, però, la sua ricchezza intertestuale. L'Alberti cita esplicitamente o echeggia implicitamente diversi testi antichi: dopo il naufragio, quando i tre personaggi si trovano sani e salvi ma senza cibo e quindi senza speranza, il testo latino cita direttamente ben sei versi di Ovidio, delle *Epistulae ex Ponto* (senza però nominare il poeta), versi che raccontano di come, quando gli altri dèi avevano abbandonato la terra, per confortare gli uomini fosse rimasta solo la dea Speranza<sup>36</sup>. Qui il testo volgare offre soltanto un breve riassunto di «quello che dicono e' poeti» (citazione 36).

**36a.** ... in mentem redit spem unam esse in terris deam que miseris sit comes relicta. [Nam «hec dea, cum fugerent scelerata numina terras, ex diis invisita sola remansit humo. Hec facit ut videat cum terras undique nullas, naufragus in mediis brachia raptet aquis. Carcere dicuntur clausi sperare salutem, atque aliquis pendens in cruce vota facit»] (2) (Ov. *Epistulae ex Ponto*, I 6, 29-38)

**36b.** E a me [...] tornava in mente quello che dicono e' poeti che, quando gli altri dii salirono el cielo, solo la Speranza rimase a fare compagnia a' mortali posti in miseria e oppressi dalle calamità. (2)

Poco dopo, un altro verso latino, questa volta dal sesto libro dell'*Eneide*, viene inserito dal narratore quando lo schiavo minaccia di uccidere la donna: «O male, ut aiunt, suade fames!» (Verg. *Aeneis*, VI 276), ma la frase non viene tradotta né riassunta nel volgare (citazione 37).

<sup>36</sup> La Nota al testo di Grayson (OV, II, p. 456) riporta il testo di Ovidio che oggi è leggermente diverso da quello citato nel *Naufragus*: «... haec dea, cum fugerent sceleratas numina terras, / in diis invisita sola remansit humo. / ... Haec facit ut, videat cum terras undique nullas, / naufragus in mediis brachia iactet aquis. / ... Carcere dicuntur clausi sperare salutem; / atque aliquis pendens in cruce vota facit» (Ov. *Epistulae ex Ponto*, I 6, 29-38). Forse l'Alberti leggeva queste lettere ovidiane perché trattavano del tema dell'esilio, argomento importante per tutta la famiglia albertiana, e può darsi anche che l'idea dello schiavo della Scizia gli sia stata suggerita dal fatto che Ovidio vi menziona quella terra due volte (*Epistulae ex Ponto*, I 2, 108: «ossa nec a Scythica nostra premantur humo»; *ivi*, I 3 37: «Quid melius Roma? Scythico quid frigore peius?»).

<p><b>37a.</b> ... facinus inauditum et <i>omnium memorabile</i> exsequi aggressus sit. [«O male, ut aiunt, suade fames!»] ad aurem enim sese meam barbarus anhelans, pallens, spiritu intremitans et dentibus infrendens adegit ... (4) Cfr. et Metus et malesuada Fames ac turpis Egestas (Verg. <i>Aeneis</i>, VI 276)</p>	<p><b>37b.</b> [...] che e' tentò cosa inaudita, [incredibile] e <i>degn</i>a di biastemarlo. Porsesi a me presso alla orecchia tutto interriato, coll'alito tremitoso, e denteggiando [...] (4)</p>
---	--

Probabilmente lo stesso libro del poema virgiliano rimane nella memoria dell'Alberti, se poche righe dopo accenna agli occhi pieni di fiamme dello schiavo («oculis iam tum flammis iactantibus»):

<p><b>38a.</b> At barbarus <i>oculis iam tum flammis iactantibus</i>, ut scelus perpetraremus [propalam admodum] clamitando [efflagitabat]. (4) Cfr. Cui plurima mento / canities inculca iacet, stant lumina flamma (Verg. <i>Aeneis</i>, VI 300)</p>	<p><b>38b.</b> Ma quel barbaro già già <i>fiammeggiava rabbia con gli occhi</i> e gridava: «Occidiànla.» (4)</p>
--	--

Come non pensare qui agli occhi di Caronte nella famosa descrizione virgiliana («stant lumina flamma»), appena venti versi dopo quello sulla fame (Verg. *Aeneis*, VI 300)? Nel paragrafo seguente troviamo un'altra citazione, questa volta da Giovenale, anche se di nuovo il testo non specifica il nome del poeta, introducendo semplicemente la frase con «ut aiunt» (citazione 39):

<p><b>39a.</b> Et quam tu adeo efferatam tigrim dabis tibi similem? Quod tam reperiri poterit animal vorax <i>quin cognatis, ut aiunt, maculis</i> non parcat? (5)  Cfr. Parcit / cognatis maculis similis fera. ... Indica tigris agit rabida cum tigride pacem / perpetuam, saevis inter se conuenit ursis. (Giov. <i>Saturae</i>, XV 160-164)</p>	<p><b>39b.</b> Qual tigre sarà mai simile a te? Qual animale affamato, [voracissimo] non perdona <i>a simili a sé?</i> (5)</p>
--	--

Ma perché il testo cita qui Giovenale? Se si guarda il contesto da cui vengono le parole di Giovenale, si nota che, prima dei versi citati, la *Satira XV* descrive la fame sofferta da una setta religiosa in Egitto e condanna il cannibalismo praticato da quella setta («carnibus humanis vesci licet», *Saturae*, XV 13), e poi menziona altri casi famosi di fame sofferta in guerra, tra cui quello della città di Sagunto, che sarà l'argomento dell'allusione intertestuale che segue (citazioni 40a, 40c)<sup>37</sup>.

Ovidio, Virgilio e Giovenale erano poeti canonici, perfettamente noti a tutti i letterati a partire dal periodo classico, e anche per tutto il medio evo, e quindi la loro presenza in un testo albertiano non dovrebbe sorprenderci. Nel paragrafo successivo, però (citazione 40a), si trova un'allusione ad un testo meno noto, o meglio a uno dei nuovi testi riportati alla luce dagli umanisti del primo Quattrocento e subito letto e citato, qui, da un umanista *à la page* come Leon Battista: il poema epico di Silio Italico, *Punica*, scoperto da Poggio Bracciolini nel 1416-1417<sup>38</sup>.

In particolare vengono citati alcuni versi della descrizione della fame a Sagunto, città spagnola i cui abitanti furono costretti dalla mancanza di cibo a rosicchiare perfino il cuoio degli scudi (40a-b-c). Il nostro umanista, come spesso accade, accosta a questo testo quello di altri luoghi classici sulla fame, sia noti che meno noti: così, accanto all'*Ab urbe condita* di Livio, con la storia dell'assedio di Cassilino da parte di Annibale (40a-b)<sup>39</sup>, cita

---

<sup>37</sup> Giovenale dice che, a differenza di quanto si possa dire delle sette in Egitto, la fame sofferta dai cittadini di Sagunto scusa il loro cannibalismo: «sed maior clade Zacynthos / tale quid excusat» (Giov. *Saturae*, XV 114-115). Forse anche la descrizione dei visi distrutti dalla fame nella *Satira* – «paucae sine vulnere malae, / vix cuiquam aut nulli toto certamine nasus / integer» (*ivi*, XV 54-56) – soggiace alla descrizione dei visi dei superstiti in *Naufragus*: «Stabant nares effete, peracuta labia flacca et vieta dependebant, oculi exhausti retrusi latebant, barba pedosa, setosa, squalida, totaque denique corporis facies aderat obscena» (paragrafo 9).

<sup>38</sup> Reynolds 1986, p. 389. Su come l'Alberti fosse sempre aggiornato sulle più recenti scoperte umanistiche, cfr. Regoliosi 2005, p. 107: «Si può dire che non ci sia recente scoperta che non sia stata da lui 'annusata' e riutilizzata. [...] anche la lettura dei latini risulta aggiornatissima. [...] Straordinario l'uso di Manilio, in tempi vicinissimi alla scoperta di Poggio, così come del poema di Silio Italico».

<sup>39</sup> «... nam et [Casilinates] praecipitasse se quosdam non tolerantes famem constabat et stare inermes in muris, ... Postremo ad id uentum inopiae est, ut lora detractasque scutis pelles, ubi feruida mollissent aqua, mandere conarentur nec muribus aliouae animalia abstinerent et omne herbarum radicumque genus aggeribus infimis muri eruerent» (Liv. *Ab urbe condita*, XXIII 19). Non va dimenticato che nel *De familia* l'Alberti menziona lo storico romano due volte accanto a Cicerone come autore canonico (OV, I, pp. 69, 71): Tito Livio è uno dei «suoi» *auctores*. Un'altra possibile fonte per la fame a Cassilino è Valerio Massimo, *Facta et dicta memorabilia*, VII 6, 2.

anche un testo meno noto quale quello di Flavio Giuseppe, che descrisse la distruzione di Gerusalemme (40a-b).

<p><b>40a.</b> [Nimirum igitur, Silio poete ut assentiar, ipsa a nobis perpessa calamitas edocuit, qui etsi ultimi periculi metu parumper a fame sentienda alieni eramus, eam tamen esse durissimam et intolerabilem sentiebamus. Nihil enim tolerare piget rabidi ieiunia ventris; insolitis adigunt vesci, ut nunc quidem] queque de Sagunto, queque de Hyerosolima, et queque de Cassilino oppido litteris tradita sunt, facile apud me fidem faciunt: fuisse qui rudentes, qui ligneos cortices, qui scutorum pelles, [valvarum vectes,] pestiferasque herbas ac denique qui filios fame tracti comederint. Et fuisse quidem nonnullos, qui pre fame <i>in Tybrim</i>, aut e muris [nudos inter hostium tela] precipites sese dederint. (6)</p>	<p><b>40b.</b> Scrivono le storie di Sagonto, di Ierosolima, di Cassilino essere stato chi rose le funi, le scorze de' legni, le pelle delli scuti, chi mangiò erbe pestifere e chi per fame mangiò e' figliuoli, essere stato chi si gittò <i>in fiume</i>, chi si precipitò da' muri [per tedio della fame]. Visto quello ch'io vidi, ogni cosa [e più ne] credo. (6)</p>
<p><b>40c.</b> Cfr. Nil temerare piget; rabidi ieiunia ventris / insolitis adigunt vesci; resolutaque, nudos / linquentes clipeos, armorum tegmina mandent. (Silio Italico, <i>Punica</i>, II 472-474)</p>	

In sostanza, nel testo latino l'Alberti parte da una breve frase virgiliana, «male suade fames», per citare una satira di Giovenale contro il cannibalismo, che menziona brevemente Sagonto, per poi arrivare alle descrizioni degli assedi di Sagonto, Gerusalemme e Cassilino. Virgilio, Giovenale, Silio Italico, Flavio Giuseppe e Livio costituiscono le «tessere» del mosaico di luoghi classici sulla fame raccolti dal nostro autore nella versione latina del *Naufragus*. Non a caso, Lucia Bertolini ha definito l'Alberti un «lettore vorace e agglutinante»<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Bertolini 2005, p. 102.

Per contro, nella versione volgare tutto è meno preciso ed erudito, non c'è menzione esplicita di Silio, né del fiume Tevere (40a-b).

Sono proprio questi luoghi intertestuali ad aiutarci a datare il *Naufragus* con maggiore precisione. Sappiamo che l'Alberti non cita mai Silio Italico nel suo primo dialogo in volgare *De familia* (1434-1437), ma che lo cita una volta nel secondo dialogo *Theogenius* (1439-1441) e due volte nel terzo dialogo *Profugiorum ab erumna libri* (1442)<sup>41</sup>; in modo analogo, non ci sono allusioni a Flavio Giuseppe nel *De familia*, ma questo stesso brano sull'assedio di Gerusalemme viene riassunto nel *Theogenius*<sup>42</sup>, e l'autore viene citato di nuovo nei *Profugiorum*<sup>43</sup>. Quindi, se per la biblioteca dell'Alberti il poema di Silio e le *Storie* di Flavio Giuseppe sono acquisti degli ultimi anni del decennio, è molto probabile che anche il testo latino del *Naufragus* sia degli stessi anni, intorno al 1439<sup>44</sup>.

Un ultimo commento sulla versione in volgare. Come nell'*Uxoria*, così anche nel *Naufragus* il testo in lingua moderna, pur essendo più breve, dimostra le sue capacità espressive almeno sotto tre aspetti. Il primo aspetto è l'enfasi particolare sulla fortuna, che non si trova nel testo originale latino (citazioni 41-43), soprattutto le importanti frasi aggiunte alla fine del racconto (44b), che echeggiano l'allusione alla fortuna nella primissima frase della novella nelle due versioni («inauditamque a fortuna perpersam iniuriam»; «della gravissima iniuria quale io ricevetti dalla fortuna»); solo nella redazione volgare si trova, però, questa riflessione sulla fortuna anche nella chiusa del racconto.

**41a.** Post hec hortari quisque alterum *bonamque spem* polliceri ... non cessabamus. (2)

**41b.** [...] fra noi confortavamo l'un l'altro promettendoci *men rea fortuna* [...] (2)

<sup>41</sup> OV, II, pp. 103, 132, 150.

<sup>42</sup> «Scrive Iosofò ebreo istorico che molti giudei ierosolomite, assediati dallo esser-cito de' Romani, fuggendo la fame e peste in quale inchiusi nella terra periano [...]» (OV, II, p. 72).

<sup>43</sup> OV, II, p. 148.

<sup>44</sup> Nell'*Uxoria* si rilevano solo due allusioni intertestuali: una, abbastanza generica, all'*Adelphoe* di Terenzio (il nome di Mitio, come si è visto), e un'altra, implicita, a dei versi famosi e addirittura proverbiali di Giovenale: le parole di Mitio – «Prestat igitur dissimulare et que videas non videre, siquidem indomitum animal, ut aiunt, mulier frenari nusquam potest» (paragrafo 11), frase non presente nella versione volgare – rimandano chiaramente al famoso brano delle *Satire* in cui il poeta critica la libidine delle mogli: «Pone seram, cohibe.» Sed quis custodiet ipsos / custodes? Cauta est et ab illis incipit uxor» (Giov. *Saturae*, VI 347-348). I sottotesti del *Naufragus* sono più numerosi e molto meno scontati.

<p><b>42a.</b> ... uti puellam ipsam comitem interimeremus qua depasceremur. (4)</p>	<p><b>42b.</b> [...] ch'io lasciassi ucciderli quella infelicissima fanciulla compagna mia [in questa acerbissima fortuna], per pascersi. (4)</p>
<p><b>43a.</b> qui denique plus deesse nihil arbitrabamur, quod navigantibus nobis optandum diiudicaremus, (6)</p>	<p><b>43b.</b> a' quali non pareva navigando più potere altra facilità [dalla fortuna] altrove domandare, [...] (6)</p>
<p><b>44a.</b> ... merore nescio magis et misericordia an gaudii potius atque letitie plenos. (9)</p>	<p><b>44b.</b> [...] che a gaudio e letizia [di tanta comutazion di nostra fortuna. Indi imparai, amicissimi miei, a nulla mai disperarmi. Siate felici.] (9)</p>

È vero che la parola fortuna compare ben cinque volte in latino nel primo paragrafo e solo tre volte nel primo paragrafo in volgare, ma nel testo latino il termine riaffiora solo altre due volte (nel sesto paragrafo), mentre nella versione volgare «fortuna» compare una volta nei paragrafi 2, 3 (qui il testo latino ha «fatum»), 4, poi addirittura tre volte nel sesto paragrafo e una volta nell'ultimo. Queste frasi nella lingua moderna offrono, così, un'esplícita chiave di lettura per l'intero testo, chiave che è meno presente nel testo latino: la novella volgare è un'*Intercenalis* in cui i grandi cambiamenti della fortuna nella vita degli uomini («[...] tanta comutazion di nostra fortuna») vengono sottolineati più spesso che nella redazione latina, forse perché è un tema tipico della novella in volgare dal *Decameron* in poi. Anche la penultima frase del testo volgare, altra frase che manca dalla versione latina, rispecchia l'altra enfasi di tutta la novella, quella sulla speranza: «Indi imparai, amicissimi miei, a nulla mai disperarmi. Siate felici».

In secondo luogo, nei momenti più drammatici del racconto risalta la vivacità della lingua volgare. Quando lo schiavo decide di uccidere la fanciulla, il testo latino adopera il discorso indiretto (citazione 38): «At barbarus oculis iam tum flammam iactantibus, ut scelus perpetrarem propalam admodum clamitando efflagitabat» (paragrafo 4). Nel volgare, invece, si passa molto più drammaticamente al discorso diretto, come nel discorso di Trissofo nell'*Uxor*, e sentiamo le parole o meglio la parola dello schiavo: «Ma quel barbaro già fiammeggiava rabbia con gli occhi e gridava: 'Occidila'» (4).

Questo passaggio dal discorso indiretto al discorso diretto nel volgare si è già visto nel momento in cui i pescatori ripartono per trovare gli utensili

per liberare i tre superstiti (citazione 33b). Un altro elemento che rende più vivace il volgare è il passaggio dal passato al presente nei tempi verbali: così quando la fanciulla si prostra ai piedi degli uomini per chiedere pietà, il discorso rimane al passato in latino (45a), mentre nel volgare l'Alberti passa al tempo presente per sottolineare la drammaticità del gesto (45b):

<p><b>45a.</b> Dehinc [ira una et fame] exasperatus <i>ad id furoris evenit</i>, ut [tumultuosius in nos invehens maximus vocibus] <i>deos execrari</i> [inverecundissime] <i>auderet</i> manumque propius <i>intenderet</i>. O durissimum spectaculum! [Hinc] puella [quantum loci angustie patiebantur,] formidolosissima <i>nostros se ad pedes provolvebat</i> [sibique uti parceremus] <i>deprecabatur</i>. [Hinc] barbarus [ad facinus] accinctus [et pronus] iam iam ad vim irrupere <i>constituerat</i>. (5)</p>	<p><b>45b.</b> Ed esasperato <i>infuriò</i> tanto che <i>biastemò Iddio</i>, e colle mani già me <i>opprimea</i>. O spettacolo durissimo! La fanciulla impaurita <i>mi si getta a' piedi, pregami</i>. El barbaro già presto e arrabbiato <i>cominciava</i> essequire la crudelità (5)</p>
--	--

Un altro esempio dell'espressività del volgare si trova quando i pescatori si rendono conto del pericolo in cui versavano i naufraghi. Qui il latino rimane piuttosto astratto (46a), mentre il volgare rende più chiaro il contrasto tra i pescatori di fuori e i superstiti dentro la nave con particolari visivi e acustici:

<p><b>46a.</b> Vidisses mutuas illic lachrimas et singultus et dulce utrimque pietatis studium (7)</p>	<p><b>46b.</b> Aresti veduto que' di fuori lacrimare, [e que' dentro] siniozzando [aresti udito con troppa umilità pregare]. Dolce era all'uno e all'altro queste lacrime e questa pietà.</p>
--	---

In terzo e ultimo luogo, la redazione in lingua moderna del *Naufragus*, a differenza del volgarizzamento dell'*Uxorìa*, si arricchisce anche di allusioni intertestuali ad un altro testo volgare. Allo stesso modo in cui l'Alberti aveva raccolto una serie di «luoghi» sulla fame per la versione latina, così anche per il *Naufragus* volgare sembra che voglia alludere al testo più famoso sulla fame nella nuova lingua, l'episodio di Ugolino del canto XXXIII dell'*Inferno* di Dante (citazioni 47b-c).

<p><b>47a.</b> Itaque <i>integre biduum</i> eo pacto <i>pertulimus</i>. (4)</p> <p>Non facile dici potest quo [subito] gaudio affecti fuerimus. [Rem dicam fortassis raram sed veram quidem:] nobis pro letitia vox [et pene omnis anima] defecit, ut iam piscatores [alia inter se agentes] ... de deserendo consulerent. (7) ... <i>despectare alter alterum, superi boni, quales erant nobis vultus!</i> (9)</p>	<p><b>47b.</b> In questo modo <i>stemmo due dí</i>. (4) Non posso dire quanta allegrezza ne impiette. Per letizia perdemmo la voce, <i>stemmo muti</i> tanto che que' pescatori [...] deliberavano partirsi. (7) [...] <i>guardammo l'uno l'altro</i>. O Dio, quali erano <i>e' nostri visi!</i> (9)</p>
	<p><b>47c.</b> Cfr. Ond'io <i>guardai / nel viso a' mie' figliuoi</i> senza far motto [...] <i>Lo dí e l'altro stemmo tutti muti</i> (Dan. <i>Inferno</i>, XXXIII 47-48, 65)</p>

La presenza dell'episodio di Ugolino in un'altra *Intercenalis*, l'*Hostis*, era già stata notata da Roberto Cardini, e quindi non sorprende ritrovarlo qui<sup>45</sup>. Dunque, anche in questa dimensione intertestuale, per il nostro autore il volgare è allo stesso livello delle lingue classiche. Mentre i critici albertiani hanno insistito sul fatto che la sua prosa riparte da zero, e trascura la prosa di Dante e di Boccaccio<sup>46</sup>, qui vediamo che il nostro autore conosceva almeno alcuni luoghi del poema dantesco.

### 3. CONCLUSIONE

Non è facile stabilire perché l'Alberti scegliesse di volgarizzare proprio questi due testi narrativi. I curatori della recente edizione di tutte le *Intercenales* suggeriscono che fosse perché si trattava di testi di una certa «ampiezza, novità di contenuto ed elaborata tessitura retorica e che, inoltre, rientravano per la loro struttura narrativa in uno dei generi più vitali della

<sup>45</sup> Cardini 1990, pp. 42-43. C'è forse anche un altro rimando al canto di Ugolino nella prima opera dell'Alberti: «Post hoc accessi ad turrim et parvum per foramen vidi eam ...» (*Philodoxeos fabula*, 171), che richiama «Breve pertugio [...] per lo suo forame» (Dan. *Inferno*, XXXIII 22-25).

<sup>46</sup> Spongano 1946.

letteratura toscana, quello novellistico»<sup>47</sup>. Ma un altro motivo potrebbe essere il tono meno satirico, più serio rispetto ad altre *Intercenales*: tali volgarizzamenti avrebbero arricchito la nuova letteratura di altri due testi che appartenevano al nuovo genere della novella ma che si rifacevano al mondo antico, come la storia di Tito e Gisippo dell'ultima giornata del *Decameron* (X 8), novella tra le più fortunate per il numero di traduzioni in latino. La questione dei generi letterari forse spiega anche perché le ultime versioni dei trattati albertiani sulla pittura siano in latino, la lingua appropriata per i trattati eruditi, mentre le ultime versioni dell'*Uxorìa* e del *Naufragus* siano in volgare, la lingua appropriata per la novella.

Per quanto riguarda le costanti dell'autotraduzione in Alberti, abbiamo visto che le due tendenze presenti nel trattato sulla pittura si trovano anche in questi testi narrativi: (1) la versione latina è sempre sensibilmente più lunga di quella volgare; e (2) il testo latino tende ad essere più preciso e specifico in certi particolari. La maggiore lunghezza del testo nella lingua antica è dovuta, in parte, all'inclusione di interi brani che mancano nella versione volgare, brani che spesso rievocano una fonte classica, e in parte all'aggiunta di parecchi particolari che riguardano il mondo antico, soprattutto nella sua dimensione religiosa e sociale. È interessante notare il contrasto qui con Giannozzo Manetti che inserisce nella versione volgare (non in quella latina) del *Dialogus consolatorius* molte aggiunte che contengono esempi tratti dal mondo antico<sup>48</sup>. Un terzo fattore che spiega la maggiore lunghezza del testo latino albertiano è un fattore stilistico, cioè il numero più elevato di elementi retorici (dittologie, tricola, superlativi) che innalzano il tono del dettato.

Per ultima cosa, offro qui alcune considerazioni di ordine generale che emergono dalla nostra analisi:

1. L'Alberti considerava l'autotraduzione un'operazione letteraria molto importante e vi investiva notevoli energie intellettuali, conferendo a ciascun testo le qualità appropriate ad opere scritte in quella lingua.
2. L'umanista non traduceva mai le proprie opere in modo pedissequo e automatico: quasi ogni singola frase viene riscritta in qualche modo, come si è visto. In termini moderni, si potrebbe dire che l'Alberti fu un traduttore tutt'altro che invisibile. Per di più, la nostra analisi conferma quanto è stato detto da Nicoletta Maraschio, quarant'anni fa, a proposito delle due redazioni del trattato sulla pittura: «[...] l'intento albertiano [era] di fare le due versioni del trattato linguisticamente non sovrapp-

---

<sup>47</sup> Bacchelli - D'Ascìa 2003, p. XXVII.

<sup>48</sup> Manetti 1983, pp. XVII-XVIII.

- ponibili»<sup>49</sup>. Lo stesso intento si vede anche in queste due *Intercenales*: la versione latina e quella volgare si rivolgono a due tipi di lettori diversi, e non a caso l'*Uxoria* volgare presenta una lettera dedicatoria totalmente diversa e più specifica rispetto a quella che accompagna la redazione latina. Quindi, in linea con alcune moderne teorie dell'autotraduzione, si può dire che nessuno dei due testi sia completo: i testi latini contengono elementi assenti dal testo volgare e viceversa.
3. L'Alberti è perfettamente a suo agio in entrambe le lingue, ma semmai sembra esserlo di più quando scrive in latino. La sua esperienza di lettore e scrittore di commedie latine informa qui la sua scrittura. Allo stesso tempo, si dimostra un attento lettore di molteplici altri testi latini, soprattutto nel *Naufragus* latino, con i numerosi riferimenti intertestuali a fonti classiche note e meno note.
  4. Questi volgarizzamenti ci ricordano le varie iniziative per la difesa e lo sviluppo della lingua moderna promosse da Leon Battista, così che non sorprende trovare nelle due redazioni volgari una vivacità e rapidità di narrazione che si richiamano alla tradizione novellistica, per non parlare della conclusione del *Naufragus*, con un' enfasi sulla fortuna e sulla speranza che risulta più coerente con il resto della novella. *Last but not least*, gli elementi intertestuali che evocano l'*Inferno* dantesco in quel volgarizzamento rappresentano un altro esempio della sua tendenza a «trasferire» le tecniche della lingua classica a quella moderna<sup>50</sup>.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- |                   |   |
|-------------------|---|
| Alberti 1960-1973 | L.B. Alberti, <i>Opere volgari</i> , a cura di C. Grayson, Bari, Laterza, 1960-1973, 3 voll.                            |
| Alberti 1965      | L.B. Alberti, <i>Intercenali inedite</i> , a cura di E. Garin, Firenze, Sansoni, 1965.                                  |
| Alberti 1976      | L.B. Alberti, <i>De commodis litterarum atque incommodis</i> , a cura di L. Goggi Carotti, Firenze, L.S. Olschki, 1976. |
| Alberti 1977      | L.B. Alberti, «Philodoxeos fabula», a cura di L. Cesarini Martinelli, <i>Rinascimento</i> 17 (1977), pp. 111-234.       |

---

<sup>49</sup> Maraschio 1972, p. 223.

<sup>50</sup> Landino 1974, pp. 35-36, commentò per primo sul fatto che nelle sue opere volgari l'Alberti «trasferì» le ricchezze della lingua latina nella lingua nuova.

- Bacchelli - D'Ascia 2003 F. Bacchelli - L. D'Ascia, «*Delusione*» e «*Invenzione*» nelle «*Intercenali*» di Leon Battista Alberti, in L.B. Alberti, *Intercenales*, a cura di F. Bacchelli e L. D'Ascia, premessa di A. Tenenti, Bologna, Pendragon, 2003.
- Bertolini 2000 L. Bertolini, *Sulla precedenza della redazione volgare del «De pictura» di Leon Battista Alberti*, in M. Santagata - A. Stussi (a cura di), *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, Pisa, ETS, 2000, pp. 181-210.
- Bertolini 2005 L. Bertolini, *Per la biblioteca greca dell'Alberti*, in *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, a cura di R. Cardini, con la collaborazione di L. Bertolini e M. Regoliosi, Firenze, Mandragora, 2005, pp. 101-103.
- Cardini 1990 R. Cardini, *Mosaici. Il «Nemico» dell'Alberti*, Roma, Bulzoni, 1990.
- Cardini 1997 R. Cardini, «*Uxoria*» dell'Alberti. Edizione critica, in V. Fera - G. Ferráú (a cura di), *Filologia umanistica per Gianvito Resta*, Padova, Antenore, 1997, 3 voll., I, pp. 267-374.
- Cardini 2003 R. Cardini, Onomastica albertiana, *Moderni e Antichi* 1 (2003), pp. 143-175.
- Fubini - Menci Gallorini 1972 R. Fubini - A. Menci Gallorini, L'autobiografia di Leon Battista Alberti. Studio e edizione, *Rinascimento* 12 (1972), pp. 21-78.
- Furlan 2003 F. Furlan, *Le «Naufragus» et (non pas) l'Istorietta*, in *Studia albertiana. Lectures et lecteurs de L.B. Alberti*, Paris - Torino, Vrin - Arago, 2003, pp. 207-215.
- Landino 1974 C. Landino, *Scritti critici e teorici*, a cura di R. Cardini, I, Roma, Bulzoni, 1974, 2 voll.
- Manetti 1983 G. Manetti, *Dialogus consolatorius*, a cura di A. De Petris, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983.
- Maraschio 1972 N. Maraschio, Aspetti del bilinguismo albertiano nel *De pictura*, *Rinascimento* 12 (1972), pp. 183-228.
- Marsh 1998 D. Marsh, *Lucian and the Latins. Humor and Humanism in the Early Renaissance*, Ann Arbor (MI), The University of Michigan Press, 1998.
- McLaughlin 2006 M. McLaughlin, Humanist Rewriting and Translation: the Latin *Griselda* from Petrarch to Neri de' Nerli, *Humanistica* 1-2 (2006), pp. 23-40.
- McLaughlin 2007 M. McLaughlin, Translation or Rewriting? Beroaldo's Version of *Decameron* X, 8, *The Italianist* 27, Special Supplement, 2 (2007): *Caro Vitto', Essays in*

- Memory of *Vittore Branca*, ed. by J. Krayer and L. Lep-schy, pp. 150-173.
- Pandolfi 2010 C. Pandolfi, *Il «Commentarium» e la dedica della «Philodoxeos fabula»*. Osservazioni sui paratesti, in *Leon Battista Alberti*, Atti del Congresso Internazionale *Gli Este e l'Alberti: Tempo e misura* (Ferrara, 29 novembre - 3 dicembre 2004), a cura di F. Furlan e G. Venturi, Pisa - Roma, Serra, 2010, 2 voll., I pp. 99-117 (Numero speciale di *Schifanoia* 30-31).
- Regoliosi 2005 M. Regoliosi, *Per un catalogo degli «auctores» latini dell'Alberti*, in *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, a cura di R. Cardini, con la collaborazione di L. Bertolini e M. Regoliosi, Firenze, Mandragora, 2005, pp. 105-113.
- Reynolds 1986 L.D. Reynolds, *Texts and Transmission: a Survey of the Latin Classics*, Oxford, Clarendon Press, 1986.
- Spongano 1946 R. Spongano, *La prosa letteraria del Quattrocento*, in *Leon Battista Alberti, I primi tre libri «Della famiglia»*, testo e commento di F.C. Pellegrini, riveduti da R. Spongano con una nuova introduzione, Firenze, Sansoni, 1946, pp. VII-XXXII.
- Tanturli 2003 G. Tanturli, *Osservazioni lessicali su opere volgari e bilingui di Marsilio Ficino*, in *Il Volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento*, Atti del Convegno Internazionale (Mantova, 18-20 ottobre 2001), a cura di A. Calzona et al., Firenze, L.S. Olschki, 2003, pp. 155-185.

# GIANNOZZO MANETTI E LA TRADUZIONE UMANISTICA

*Alfonso De Petris*

Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

1. – Ancora a distanza di anni, anzi di decenni, chi scrive si volge a riesaminare (ed eventualmente riapprofondire) metodi, indirizzi e motivi di rilievo, atti a conferire nuova e più illuminante luce che illustri e convalidi l'apporto di Giannozzo Manetti all'arte di tradurre e, specificamente, all'enucleazione di una salda teoria umanistica del tradurre, maturata invero e definita nell'ambito della consuetudine dell'allora nascente e presto affermatasi scienza della filologia umanistica. È nell'opera dell'*Apologeticus* (composto a difesa della propria versione del *Salterio* dall'ebraico in latino) che il ruolo storico-cultural-letterario dell'Umanista si manifesta nella sua entità reale, nonché nella meticolosità come nel rigore traduttologico.

A pieno merito, il Fiorentino s'inserisce tra i fautori e sostenitori di una ben definita teoria umanistica del tradurre. In lui si riscopre il movente ispiratore ed animatore di quell'«atteggiamento critico»<sup>1</sup> che fu del primo e del pieno Umanesimo e non solo toscano: del Petrarca e Salutati, del Crisolara e Traversari, del Bruni e del Valla, per menzionarne alcuni. Ciononostante, in consapevole autonomia Giannozzo attinge sì da altri, ma, altresì, elabora in proprio criteri-base, canoni teorici, norme e guise nella prassi del tradurre. Ben a ragione, Giannozzo medesimo si manifesta partecipe del clima culturale e delle propensioni letterarie che ebbero a pervadere la sensibilità ed a destare l'interesse degli Umanisti a riguardo delle problematiche traduttologiche.

---

<sup>1</sup> Cfr. De Petris 1975 e, in particolare, Manetti 1981, pp. V-LXV, per il riferimento p. VI.

Lungi dal permanere estraneo all'innovativo clima toscano, di fatto il Fiorentino acquisisce a sé un ruolo, non di certo secondario, nel vivo del dibattito e sull'arte e sulle tecniche del tradurre, che, all'epoca, si veniva a svolgere proprio in seno a quella cultura umanistica, la quale invero, da un canto, era considerata *in toto* nella sua pluriforme globalità, e, dall'altro, poggiava sui fondamenti e sui temi portanti dello stesso Umanesimo. Anche il tradurre s'impone a seguito dell'istanza umanistica in una particolare forma di ritorno ai classici. Ciò si concretizza, da un punto di vista, nell'accezione di una riacquisizione di testi e profani e sacri, ora assunti a testimoni esemplari di una umanità pienamente realizzati, e, nondimeno, nella vivida consapevolezza della stringente necessità di un «distacco critico» dai tempi ormai trascorsi e dalle culture non più attuali.

Nel Quattrocento, come per non pochi tra i più noti contemporanei, la teorizzazione e l'esercizio manettiani, relativi al perseguimento di un'adeguata *recta interpretatio* sono, pertanto, da rivisitare e ricomporre debitamente. Il che è dato conseguire, qualora gli sforzi già manettiani vengano riconsiderati prima in rapporto al milieu storico-culturale, tardo-trecentesco e primo-quattrocentesco, come alla temperie intellettuale, e quindi sono prospettati nell'ottica di un nesso tra filologia umanistica ed il nascere di una non propriamente «scienza moderna», ma di sicuro della traduzione. Un tale legame, sin da allora nel Quattrocento, diveniva inscindibile. Esso si evidenziava, per altro, in sempre più accentuate esigenze di rigidità d'indagine, di precisione d'analisi, d'esattezza valutativa.

Manetti anticipa e controbatte le critiche di superfluità che avrebbero investito la sua versione del *Salterio*. Lamenta che alcuni ebrei e anche cristiani, «partim ignavis, partim doctis» ma alquanto incolti («parum eruditus») nelle Lettere sacre, l'abbiano accusato di un «arrogantie crimine»<sup>2</sup>. I detrattori obiettarono, infatti, che, dopo quelle di Girolamo, ogni versione di testi sacri – e dall'ebraico e dal greco – fosse da ritenersi «supervacanea» ed «arrogans»<sup>3</sup>. Giannozzo, dal canto suo, confuta un siffatto genere d'irragionevole e pretestuosa critica e cioè: «iniuste et temerarie reprehensionis». Pur tuttavia, proprio in quanto cultore e revisore dell'accuratezza testuale delle Scritture. Egli – «sincere et pure veritatis conscius»<sup>4</sup> – tollera un siffatto biasimo, originante da malevoli, invidiosi e ignoranti («a malivolis ... invidisque et ignaris hominibus»<sup>5</sup>).

---

<sup>2</sup> Manetti 1981, I, 1, p. 3.

<sup>3</sup> *Ivi*, I, 2.

<sup>4</sup> *Ivi*, I, p. 4.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

Poco prima, a tessere le lodi di Girolamo era stato anche il Valla che, lungi da intenti di critica radicale («Non Hieronymi translationem retracto») <sup>6</sup>, dichiara di voler solo «ritoccare» la versione geronimiana in una propria libertà interpretativa non differente da quella che fu del Dalmata, dal momento che considera non «nefas eandem mihi tribui libertatem ... , qua ipse in ceteros omnes ... usus est» <sup>7</sup>. Asserisce sì: «... a translatione Hieronymi dissentio» <sup>8</sup>, ma non senza specificare che le sviste e imprecisioni risalgano non al traduttore («non sic ab eo traductum») ma piuttosto a corrottele successive nel tempo («sed tempore depravatum»). Di fatto, ci si era limitati a rivedere le mende più gravi («que maximum intellectum depravarent» <sup>9</sup>) che sono da ascrivere a testimoni che «dissonant» dagli originali e, quindi, «parum commode» trasmettono il testo di Girolamo.

Ai primi del Cinquecento Valla fu difeso da Erasmo che ignorò, tuttavia, le versioni manettiane e dall'ebraico e dal greco. Ciononostante, come non altrimenti risponde anche a veridicità storico-letteraria, è innegabile che Giannozzo – pur moderato per temperamento, ideologia e visione cultural-religiosa – si ricollega a Valla, ne condivide e fa propria la teoria e la prassi di una traduzione «oratoria puntuale», che venga intesa sia come fedeltà di pensiero che come ricchezza di ornato <sup>10</sup>.

In un medesimo ambito di critica filologica, il Fiorentino estende la critica testuale anche ai testi biblici e ai contenuti di essi. Nell'indagine sulla riscoperta del Verbo primigenio arreca un suo contributo: e ciò, all'originarsi e fiorire di una «metodologia filologica» che, fondata su delle proprie componenti, includa ugualmente e la «precisione di linguaggio» e «l'esattezza» tanto «terminologica» quanto «grammatical-sintattica» <sup>11</sup>.

La rigosità manettiana si evince anche nei libri III e IV dell'*Apologeticus* nella analitica rassegna dei diversi esiti ermeneutici delle due versioni geronimiane del *Salterio* (prima le varie interpretazioni, aggiunte, omissioni, distorsioni; poi i differenti titoli dei *Salmi*). Il che è quanto sostiene Giannozzo. Ma, come dal Pal. Lat. 41, che su tre colonne tramanda la «Psalterii triplex translatio: Septuaginta Interpretum, Hieronymi et Manetti», non sembra da escludere che, di fatto e forse basandosi sul testo ebraico trasmesso dal Pal. hebr. 8, il Manetti mirasse a proporre le modifiche e i ritocchi da lui apportati. Secondo quanto appare suggerire il Trinkaus, non

---

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, p. XXII e nota 48.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem* e Valla 1540 (1962, p. 802).

<sup>10</sup> Manetti 1981, p. VI e *passim*.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. XXIII.

risulterebbe del tutto incongruo che lo studioso americano non esiterebbe a sostenere che, in ultima analisi, intento dell'Umanista sarebbe quello di mostrare «what he considered to be his own corrections of both versions of Jerome, although pretending only to compare Jerome's two versions»<sup>12</sup>.

Di sicuro, è da puntualizzare che, a differenza di quanto operato dal Valla nelle *Adnotationes*, Manetti non approfondisce né scava nel senso preciso e nell'accezione specifica della scrittura in senso filologico stretto. Si limita, per altro, a dare il latino, rilevarne le variazioni, senza neppure riproporre il testo ebraico.

2. – Sull'impellente esigenza di nuove traduzioni, motivate appunto dalla crescente corruzione dei codici, oltre al Manetti, avevano insistito altri. Nell'*In illud: Si eum volo manere*, il Bessarione lamenta che, già mille anni dopo la versione di Girolamo, i testimoni dei testi sacri erano «mendosi» e «corrupti», «inter se in plerisque discrepantes» e, per questo, Nicola da Lira deplorava che «tot scilicet exemplaria esse quot codices». A supporto del lavoro di *emendatio* valliana, ancora Erasmo sosterrà che a base di tale operazione fu l'evidenza che è vero che si corresse Girolamo («emendavit Hieronymus»), ma anche che di nuovo vengono corrotti i passi già emendati («rursus depravantur emendata»).

Non altrimenti, in *Apologeticus*, II 61-62, Giannozzo si sofferma anch'egli a ridelineare l'ambiguità, le distorsioni ed equivocità dei significati attribuiti alle Scritture. A causa di degrado testuale si additava la pluralità delle «diverse» interpretazioni delle correzioni («emendationis interpretationes») che, «diversimode» e «hinc inde», a seconda della «varietate locorum», si propagavano già ai tempi di Girolamo. E fu, per l'intolleranza di una siffatta «discrepantia» e «quasi contrarietas» come anche al fine di sradicare «penitus» l'«ambiguitas» risultante «ex diversis traductionibus», che, sul modello del Dalmata, il Fiorentino intraprese una nuova versione dell'ebraico.

A genesi della propria versione dall'ebraico, Manetti adduce le medesime ragioni che erano state di Girolamo. In quanto proteso ad avallare la validità della propria opera di traduttore, l'Umanista colloca se stesso sulla scia dell'illustre predecessore. Nel proposito espresso di ricomporre in unità la pluriforme molteplicità e discordanza delle versioni preesistenti, Giannozzo presenta se stesso nelle vesti di novello Dalmata o, perlomeno, di lui seguace.

---

<sup>12</sup> Trinkaus 1970, p. 595 nota 51. Cfr. anche Manetti 1981, p. XXIII.

Con l'ammirazione manettiana per Girolamo, interprete delle Scritture, non era in dissonanza l'ammirato apprezzamento di Valla. Questi, nella *Collatio* attesta di non ardir avvertire e, tanto meno, obiettare alcunché «adversus Hieronymum», che egli non esita a definire uomo «tum sanctissimum tum doctissimum» e «preclarissime» benemerito della religione cristiana. Nel caratterizzare la propria teoria critico-letteraria secondo cui nelle lettere – né profane né sacre – sia dato prescindere da norme e moduli d'«eloquentia», in *Elegantie*, IV, proe., Valla categorizza che, di Girolamo, nulla si rinvenga di «eloquentius», di «magis oratorium» e, ancora, di «dicendi sollicitus, studiosus, observantius».

Non si crede sia qui il luogo di ripercorrere le fasi e modalità dell'intera disamina manettiana delle versioni geronimiane<sup>13</sup>. Si ribadisca, pur tuttavia, che a Girolamo, guida e punto di riferimento «storico», Manetti attribuisce un «ruolo» di primo piano non solo nella propria consuetudine traduttologica ma, più in generale, nella più vasta umanistica «early history of the textual tradition of the Bible in Greek and Latin»<sup>14</sup>.

Il nesso-analogia, che Manetti instaura a riguardo delle versioni propria e di Girolamo, è fondato sulla specificazione che entrambe le traduzioni sono condotte sugli originali ebraici, e pertanto non sono finalizzate precipuamente a celebrare l'opera del Dalmata, bensì esse siano ugualmente intese a giustificare e suffragare la traduzione di Giannozzo. Nell'*Apologeticus*, oltre che in sintonia interpretativa, Manetti esplicita ed evidenzia non poche altre affinità e colleganze con Girolamo: in rapporto e alla rilettura dei testi sacri, e alla teoria delle traduzioni in generale. È dalla riconsiderazione delle capacità e dei risultati del Manetti traduttore e, principalmente, è da una *comparatio* attenta e convincente, tra queste peculiarità e le norme propugnate e applicate dal Dalmata, che è dato accertare e chiarire la posizione che a Giannozzo compete nella storia delle teorie delle traduzioni umanistiche (e ciò, non unicamente in relazione al Fiorentino).

Sui Giudei Manetti riversa una radicata ignoranza delle lingue straniere. E a una tale insignificante conoscenza delle lingue altrui egli imputa l'incapacità di vagliare la fedeltà e accuratezza delle versioni dei Cristiani. Asserisce Giannozzo in *Apologeticus*, II 66-67<sup>15</sup> che, a causa delle versioni dei Cristiani, gli Ebrei «... in sacris litteris vel maxime invident» e, per ciò, stigmatizza che «nulli Hebreorum vel ... pauci ullam vel grecarum vel latinarum litterarum cognitionem post Philonem ac Iosephum ... habuisse videntur».

---

<sup>13</sup> Cfr. Manetti 1981, p. 26 ss.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. XXX; Trinkaus 1970, p. 594.

<sup>15</sup> Manetti 1981, pp. 49-50.

In tono più forte in II 73<sup>16</sup>, l'Umanista non si perita di asserire che «ex crassa ... ignorantia falsam Scriptorum nostram et impiam fidem arbitrantur».

Al tempo medesimo, Manetti assume il Dalmata come suo modello, a livello e critico-filologico e linguistico-letterario. Ed è in questa specifica ottica che ne celebra la versione dall'ebraico, e in *Apologeticus*, II 64<sup>17</sup>, ne proclama la complessità («tam arduum ac tam difficile et tam asperum traductionis sue opus»), la necessità-proficuità ai Latini («latinis hominibus utile ... necessarium»), l'efficacia salvifica («ad consecutionem humane salutis saluberrimum»), e, d'altronde, ne puntualizza l'unicità ed esclusività, fra le opere scritte in termini iperbolici, da un solo individuo.

Si noti solo che il Fiorentino prende in particolare considerazione la versione dall'ebraico. Si richiami anche che Giannozzo – come ha evidenziato sempre Trinkaus – è lungi dal manifestare chiara coscienza del processo storico-evolutivo dell'ebraico biblico, che egli suppone sia stato «the most ancient» e che, invece, «modern scholars are aware that it continued to evolve» persino dopo il tempo della versione dei LXX<sup>18</sup>.

Emblematico risalta il rilievo sull'esigenza di una integrale acquisizione di un adeguato patrimonio linguistico e al livello di traduzione e sul piano letterario. E pare, invero, che per Manetti – come per Girolamo e i traduttori umanisti – le stesse strutture linguistico-sintattiche debbano integrarsi nel decoro letterario, nell'eleganza formale e d'ornato. Giannozzo è animato vivamente da uno spirito peculiarmente umanistico nell'apprezzamento e nella ricerca di una scrittura che – nell'amore e nella prassi delle arti liberali –, in armonica sintesi, si sostanziasse di contenuti validi e, al tempo medesimo, si contemperasse di solidità strutturale, elaboratezza stilistica e grazia d'espressione.

Queste proprietà Manetti, con altri umanisti, proclama esclusive delle lettere greco-latine, le nega agli Ebrei recisamente. Ancora in *Apologeticus*, II 70<sup>19</sup>, scandisce: «Suis ... contenti nec aliena querentes, iandiu peregrinis linguis caruere, et propriam quoque ac vernaculam perperam intellexere»<sup>20</sup>. Né si perita di affermare categorico che i Giudei «certa quadam omnium liberalium artium cognitione penitus ac omnino caruisse videntur»<sup>21</sup>, ascrivendone la causa alla mancanza, tra di essi, di poeti, storici, oratori, fisici, metafisici.

---

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. XXVII; Trinkaus 1970, p. 594.

<sup>19</sup> Manetti 1981, p. 50.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

A rivendicare il tono elevato, la forbitezza d'eloquio ed i pregi letterari della prosa umanistica, anche relativamente alle traduzioni, Manetti si colloca all'interno della schiera di studiosi ed autori del calibro dei Petrarca e Salutati, del Valla e del Brunì. A riprova dell'includibilità della sensibilità od istanza critico-linguistico-letteraria nella prassi del tradurre, Giannozzo ripropone una stridente contrapposizione tra una «lingua veluti barbara» o priva di «politiori elegantia» da parte degli Ebrei, e, d'altro canto, un'«elegantia dicendi» o i «facundie studia» che i Greci tengono «in singulàri honore» e «precipuo pretio»<sup>22</sup>.

Già prima del Manetti, nell'*Epistola al Cirignani* dal titolo «Hebraicas literas inutiles, Grecas vero Latinasque utilissimas», in rapporto alla cultura ebraica il Brunì sosteneva che «voluptas fortassis» ma «utilitas vero nulla» ne derivasse. Entrambi gli Umanisti pongono l'enfasi sul fattore stilistico, sull'eleganza della forma, come ugualmente sull'eloquenza e oratoria. Alla «Grecorum eruditio» oppongono la «Iudeorum ruditas». Di contro alla «Greca ... lingua», che si adorna della «gratia philosophie ceterarumque disciplinarum», e alla «perfectionem litterarum» dei Latini, presso gli Ebrei i due traduttori Toscani non rinvencono simili allettamenti («nullum tale invitamentum»).

Tra gli stessi Ebrei – per altro né filosofi né poeti e neppure oratori – è dato solo riscontrare l'assenza manifesta di una tecnica linguistica e di figure letterarie, di cui gli Ebrei sono invero ignari («lingua vero ac figuris litterarum ... abhorrent») <sup>23</sup>.

3. – Ad entrare nel vivo della rivisitazione della teoria manettiana del tradurre si richiede un'analisi pur fugace del libro V dell'*Apologeticus*. Di questa indagine si è trattato altrove. In un saggio precedente, noi si è cercato di rinvenire e focalizzare alcuni aspetti ritenuti notevoli al riguardo. Si precisa unicamente che, con il Trinkaus<sup>24</sup>, si è osservata la rilevanza della manettiana «attitude toward the Biblical translation». Questa *consuetudo* si è considerata «of general interest», in quanto essa viene a costituire, specificamente, «a humanist statement on the art of translation»<sup>25</sup>.

È da richiamare all'attenzione come emerge che Manetti non prosegue una linea trattatistica in senso univoco. In termini ben definiti, non pare che egli assuma una posizione netta, ma che invero privilegi un atteggiamento

---

<sup>22</sup> *Ivi*, p. XXIX e I, 56, p. 25.

<sup>23</sup> Cfr. *Leonardus Iobanni Cirignano S.*, in Brunì Arretinus 1741, pp. 160-164.

<sup>24</sup> Trinkaus 1970, p. 595.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

mento programmaticamente equidistante e volutamente comprensivo dei due «generi» del tradurre. Invero, da sempre, questi «generi» erano stati teorizzati e praticati. Ma allora, specificatamente nel periodo storico del Quattrocento e nella temperie cultural-letteraria dell'Umanesimo, i medesimi «generi» vengono riproposti ed applicati. Il riferimento è ai due «generi»: del «letterale» o *ad verbum*, e del «letterario» – o, plurivocamente – dell'*ad sensum* nell'eloquio geronimiano, o dell'*ad sententiam* nella terminologia crisoloriana.

Una soluzione motivata ad un'eventuale apparente antinomia – come nondimeno ad una duplice propensione –, noi si crede si possa individuare nella poliedricità – nonché plurivalenza – della figura stessa di un Giannozzo traduttore sì di testi sacri e filosofici (quali il *Salterio* dall'ebraico e i *Moralia* di Aristotele dal greco), ma al contempo letterato, animato dagli ideali umanistici e partecipe dello spirito intellettuale della Firenze quattrocentesca. Non altrimenti, nell'*Apologeticus*, Manetti apologeta del proprio tradurre, si presenta e si propone edotto nella teoria, provetto nell'esecuzione. Anziché ostinarsi nell'insolvibilità di presupposte fittizie contrapposizioni di traduzioni *ad verbum* vs. altre *ad sensum*, l'Umanista fiorentino ipotizza un temperante incontro tra aderenza letterale al testo ed istanza stilistico-formale. È in altra sede che noi ci occupiamo di letteralismo e di letterarietà, trattando di principi teorico-normativi e di prassi traduttologiche a proposito di alcuni Umanisti.

Manetti propugna canoni e applica criteri di un saldo «letteralismo», finalizzato ad uno scopo sia apologetico sia critico-filologico. Intento esplicito permane quello espressamente inteso a definire i caratteri precipi delle versioni sue e di altri. Una simile fedeltà testuale, che Giannozzo prospetta come «pene ad verbum», costituiva un tratto o, più propriamente, un vero e già diffuso *topos* in ambito manifestamente umanistico. In più avvertita esigenza ed in più estesa dimensione, Manetti mirava ad un recupero e ripristino nella purezza primitiva del significato che fu dell'originale.

Dal canto suo, e dopo tutto, Giannozzo non si discosta dai suggerimenti di Bessarione di cui segue le orme e ripropone la *lectio* impartita nell'*In illud: Si eum volo manere*, II 1. Qui, infatti, si postulava una conoscenza approfondita («nosce») della lingua dalla quale si traduceva («linguam ipsam ... quam transfert») sì che se ne cogliesse il senso generale delle frasi («eius ... sententiae veritatem») ed anche rendesse fedelmente il significato esatto di ogni parola («verba de verbis exprimere»). Al tempo medesimo, si pone in risalto che, a riguardo dei testi sacri, è da preservare la valenza specifica dei singoli termini («non modo verba ipsa custodiri»), e, pur an-

che, era da mantenere la stessa sequenza delle parole («ordo quoque verborum ... servari debet»). Ciò è da rispettare, giacché una minima alterazione risulterebbe dannosa («periculosum ... aliquid in ea mutare») <sup>26</sup>.

Di più accentuato rilievo storico-culturale, e di certo eloquente, noi si crede s'imponga un sì debito che proficuo raffronto del Fiorentino con il Valla. Il Romano si manifesta ed evidenzia in una innegabile veste tanto di innovatore per la sua epoca, quanto – in larga misura – di cofondatore dell'allora nascente critica testuale in senso moderno. L'accostamento è, d'altronde, sollecitato dalla concomitante o successiva sequenza di riscontri d'ordine storico nella biografia anche culturale dei due. Una probabile correlazione può desumersi: da una che parte dal dato di fatto che Lorenzo da Napoli era approdato a Roma poco prima che Manetti divenisse segretario di Papa Niccolò V e v'intraprendesse la *Psalterii conversio* dall'ebraico, e, dall'altra, dall'accertamento che alla corte aragonese a Napoli – dove passò nel 1455 e ultimò l'*Apologeticus* – Giannozzo ben sapesse della *Collatio* valliana. Non sfugge, del resto, che proprio nella *Collatio* si faceva esplicita menzione di Giannozzo quale «lettore attento ed esaminatore» degli scritti valliani. Non sfugge, pertanto, la portata reale del non insignificante peso che il precedente del Romano venne a esercitare sui criteri e metodi del tradurre del Fiorentino, al fine non unico di motivare, ma piuttosto di convalidare e, quindi, legittimare la *versio* manettiana stessa.

Alla luce di quanto asserito, non sorprende neanche lo spiccato «letteralismo», di cui il Manetti si fa araldo nel suo *Apologeticus* in nome del rigore filologico, dell'esattezza scientifica e dell'aderenza testuale indispensabili a rendere l'originale: sempre puntualmente ed in manifesta fedeltà, come non altrimenti – ed ancora nella terminologia del Trinkaus – in rimarcata «strictness» <sup>27</sup>.

Non è, tuttavia, da dubitare che Manetti fosse del tutto consapevole delle riserve e della scarsa benevolenza con cui questo suo rigidismo letterale fosse accolto dagli Umanisti suoi coevi. Una tale presa di coscienza e, al contempo, la teorizzazione di una *traductio ad sensum*, esposta nel medesimo libro V e in sintonia con i principi generali del tradurre (condivisi, enunciati e generalizzati dagli Umanisti), inducono il Fiorentino a un prudente tentativo di sintesi o, perlomeno, ad un proposito di contemperare, in certa misura, le divergenze di due distinte guise del tradurre: cioè, dell'*ad verbum* e dell'*ad sensum*. Il Trinkaus si è cimentato nello sforzo di

---

<sup>26</sup> Bessarion 1967, p. 74.

<sup>27</sup> Trinkaus 1970, pp. 598-599.

sciogliere il nodo di questa che è solo un'«apparente antinomia»<sup>28</sup>. Ma non convince tutti.

La valutazione – è da precisare! – non si estende oltre la supposizione che il letteralismo, espresso nel «pene» *ad verbum* manettiano, viene a significare una «premura di maggiore accuratezza» che implica comprovata conoscenza e consumata perizia linguistica – nel caso dell'ebraico –. Essa è, tuttavia, pur sempre lungi dal contrapporsi stridentemente all'*ad sensum* nell'accezione che se ne rinviene presso gli Umanisti.

A proposito delle due tipologie di traduzione, Manetti fa proprio un atteggiamento meditato e ponderato. Spunti di ulteriori chiarificazioni si delinearono in seguito, allorché si tornerà a individuare e prospettare la natura del rapporto e gli elementi di contatto fra il Dalmata e il Fiorentino, oltre che a distinguere i criteri variamente applicati a seconda della specificità dei testi di volta in volta tradotti.

4. – Nel vivo del dibattito umanistico sul *modus* più accurato del tradurre, Manetti s'inserisce a pieni titoli nel contesto storico-culturale e filologico-letterario dell'epoca. Arreca un suo proprio contributo non indifferente alla rinascita e al fiorire dello spirito critico moderno, venutosi a formare e consolidare sulla base di un intenso studio testuale e fervore nel tradurre dall'originale.

Testimone, traduttore ed interprete egli medesimo, nell'ambito dell'Umanesimo fiorentino repubblicano prima – e romano-napoletano dopo –, nell'arte del tradurre Giannozzo non si discosta dalla direttiva e via maestra già intrapresa e percorsa dalla folta schiera dei Petrarca e Salutati, dei Poggio e Valla, nonché dei Crisolara e Traversari, e, in particolare, del Bruni – come di non pochi altri, inclusi il Decembrio e il Cassarone –. Con questi Autori Manetti intesse legami, ed altresì manifesta autonomia nei confronti di essi. Per sé, il Fiorentino evidenzia innovatività, quando non anche «esemplarità di moduli».

Tralasciamo qui le specificazioni concernenti i rapporti e gli influssi intercorsi con altri Umanisti. Valga porre in risalto l'apporto determinante che l'insegnamento del Crisolara conferì all'affermarsi ed evolversi di una nascente nuova consuetudine: ben presto, definita prassi, e, quindi, riconosciuta e conclamata quale «scienza» del tradurre. Fu alla scuola del Crisolara che non pochi Umanisti appresero a concepire la *versio* non più nella prospettiva di una mera e stringente resa letterale, bensì nella dinamica tensione a perseguire e conseguire una peculiare consonanza delle

---

<sup>28</sup> Manetti 1981, p. XXXIII.

caratteristiche del «letteralismo» che si venisse a conciliare con le istanze di una ineludibile «ricercatezza letteraria». Senza per altro tradire od alterare il senso del testo, ma in piena adesione intellettuale al modello originario, ci si sollecita a volgersi a rispecchiare nel latino «l'aureo fiume d'eloquenza scorrente nel testo»<sup>29</sup> e, parimenti, ad adornare dei «fiori dell'eleganza latina»<sup>30</sup> i testi ebraici e greci che si traducono.

È in questa ottica e propensione che, nel loro tradurre, sul piano linguistico-letterario, gli Umanisti rivendicano l'autonomia stilistica e la creatività artistica che sono degli Autori stessi.

E ciò essi non si peritano di sostenere grazie all'innovatività del tradurre ed in virtù anche del nitore e decoro formali che imprimono al latino nelle loro versioni. Ferma restando l'adesione al contenuto e, precipuamente, al nucleo di pensiero trasmesso nell'originale, da cui non ci si discosta mai arbitrariamente, gli Umanisti concedono a se stessi una «libertà» d'interpretazione, al fine di «abbellire» il «testo» a un livello di grazia e raffinatezza, oltre che di accuratezza ed elaboratezza, nonché in un processo sempre vario di mutamenti, aggiunte, ritocchi.

Manetti, nondimeno, fa suoi gli ideali umanistici. Ne condivide e applica sia i criteri che i dettami congrui e finalizzati a realizzare una traduzione oratoria puntuale, che si sostanzia sì di solidità di contenuto, ma risulti pur sempre esposta in elegante veste letteraria. Nell'acquisita consapevolezza dell'irrinunciabilità alla dignità che i pregi d'elevata prosa conferiscono alla «resa» dei testi greci ed ebraici, non diversamente da predecessori e coevi, Giannozzo concepisce, progetta e si cimenta nell'attualizzazione di una «forma» d'arte. Questa si concretizza, specificandosi in un rinnovato, coerente e già maturo «esercizio del tradurre». Il Fiorentino non esita a convenire che al traduttore è da riconoscere il compito di riaccostarsi all'originale, riproponendone un testo in altra lingua ed in non minor innovatività. Pur non definendola tale, presenta, invero, la *versio* come una ricreazione artistico-letteraria che pur si preservi fedele al senso primigenio della parola originaria, ed essa è tramandata dall'autore stesso.

In sintesi, di contro a non infrequenti affermazioni di presunta contrapposizione tra «letteralismo» e «letterarietà», come già nel 1975, noi si permane nell'opinione che, ferma permanendo la fedeltà ai testi tradotti, Giannozzo non solo si mostrò sensibile, ma condivise, seguì e applicò, dal canto suo, i principi teorici e i canoni normativi che si rivelano ispiratori, ed egualmente direttivi, dell'intensa e fervida attività del tradurre che fu

---

<sup>29</sup> De Petris 1975, p. 16.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

propria degli Umanisti. A non più breve distanza, noi si ribadisce con convinzione che «con questi [*i.e.* gli Umanisti] Manetti si allinea» e, purtuttavia, «a dispetto delle sue dichiarazioni di letteralismo»<sup>31</sup>.

5. – A tal punto del nostro discorrere ed a seguito di una ponderata valutazione critico-filologica dell'operare stesso del Fiorentino, prassi e regola imporrebbero un sia fuggevole *excursus* – o, per lo meno, riscontro – delle formulazioni più espressive della teoria del tradurre che fu peculiare di Umanisti non lontani dal Fiorentino e per età e per tecnica od affinità metodologica. Il ripercorso risulterebbe esteso e ricco di connotazioni. Si spazierebbe su un ampio orizzonte, nella rivisitazione delle molte eppur non del tutto discordanti enunciazioni di autori di rilevanza considerevole. Non si ritiene sia questo il luogo di rielaborare tali enucleazioni.

Valga accennare al Petrarca *in primis* (manifesto ed emblema del tradurre umanistico: dalla *Varia* XXV, al Boccaccio, alla *Familiaris* XXIV 12, ad Omero) come al Salutati, e, quindi, ad un Valla o ad un Bruni, ad un Bracciolini o ad un Uberto Decembrio, per menzionare solo alcuni.

Non si taccia dell'apporto primario del Crisolara, la cui lettera al Salutati, sullo studio della lingua greca, era ben nota a Giannozzo. Su di questi, come sulle versioni che precedettero il grande progetto parentucelliano a Roma, il Dotto bizantino esercitò costante e preponderante influsso. Delle tradizioni stesse egli determinò la «filosofia», configurò la «fisionomia» nelle guise e caratteristiche essenziali, fissandone modalità e tecniche di realizzazione all'insegna della teoria del tradurre che a Firenze, nella scuola da lui fondata, aveva fissato e che di lì divenne fondamento normativo dell'«arte» del tradurre e, contestualmente, patrimonio cultural-letterario degli Umanisti – del Manetti incluso, e tra i primi –.

In accordo all'insegnamento crisoloriano quale trasmesso dal discepolo Cencio de' Rustici e, poi, formalizzato e categorizzato sia da Bruni che da Manetti, la validità della *traductio ad verbum* è riposta nella sua funzione di metodo, nonché di «esercizio scolastico», efficace nell'apprendere la lingua da cui si traduce. Un non diverso scopo pedagogico-istruttivo avrà questa medesima concezione per Giannozzo che, nel medesimo periodo storico, si volgeva a studiare l'ebraico. Inequivoco si evince, per altro, il giudizio negativo di ogni letteralismo esasperato della *versio* in sé. Un siffatto rigidismo letterale, di certo, è foriero di inestricabili confusioni («absurda»), distorsioni contenutistiche, travisamenti testuali. Esso viene così a falsare il senso primigenio del testo originario.

---

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 17.

Al riguardo, riferisce Cencio del Maestro: «Ferebat Manuel ... conversionem in latinum ad verbum minime valere; nam non modo absurdam esse asseverabat, verum etiam interdum graecam sententiam omnino pervertere»<sup>32</sup>. Il Discepolo del Crisolora prosegue nell'affermare in piena convinzione l'opportunità e la proficuità di una versione *ad sententiam* di cui si avvalorò perspicacemente anche quell'insieme di pregi letterari che Valla, dal canto suo, denomina «fiori», «numeri», «figurae eloquendi» e «proprietas»<sup>33</sup>.

Si specifica, per altro, che, nel *transferre ad sententiam*, il traduttore ha da imporsi una norma ferrea, quasi una *condicio sine qua non*, per cui non incorra in radicali modifiche o falsificazioni dell'originale. Precisa pertanto: «Sed ad sententiam transferre opus esse aiebat hoc pacto, ut hii ... legem sibi ipsis indicerent, ut nullo modo, proprietas graeca immutaretur»<sup>34</sup>. È in nome dell'impellenza di restaurare o ricomporre in equilibrio la natura e i caratteri particolari della greca *proprietas*, che si richiama il traduttore a fungere da interprete, e non da «espositore». Per questo si ammonisce a non tradire il testo alterandone la *proprietas* originaria in eclatante splendore di forma («luculentius»), e neppure in ridondanza di linguaggio od in eccessi retorici («aperte»). Testimonia ancora Cencio: «... si quispiam, quo luculentius apertiusque suis hominibus loquatur, aliquid graecae proprietatis immutarit, eum non interpretis, sed exponentis officio uti»<sup>35</sup>.

In questa sede, per noi è giocoforza il limitarci a far osservare che alla dottrina del Bessarione – codificata e trasmessa dal discepolo Cencio – si ricollegano e il Bruni e il Manetti. Dei rapporti e debiti raffronti tra i due Umanisti si elaborerà e discetterà presto in altri prossimi nostri studi. Per il momento, si rinvia al *De interpretatione recta* bruniano ed alle puntualizzazioni manettiane nel libro V dell'*Apologeticus*. È, ciononostante, da precisare che del Crisolara i due Umanisti seguono i principi teorici e ne applicano i criteri operativi. All'insegnamento del Greco i due Toscani conferiscono una più definita enucleazione-formulazione, ne ammirano ed esaltano le forme più mature, come, non altrimenti, ne sanzionano l'acume critico, l'acribia filologica e l'efficacia della prassi traduttologica.

Sul piano delle culture moderne non solo d'Italia bensì anche d'Europa, sulla base e sui fondamenti della *lectio* crisoloriana, Bruni e Manetti concorrono a costituire e diffondere un *topos* di rilievo nel *genre* delle tra-

---

<sup>32</sup> De Petris 1975, p. 19 nota 18; Lehnerdt 1901, p. 160.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*. Si veda Bertalot, p. 19 nota 18.

duzioni. Essi prospettano saldi antefatti traduttologici che vengono a consolidarsi nelle filologie moderne e nelle letterature comparate.

Entrambi, Leonardo e Giannozzo si propongono un precedente illustre e definiscono un canone normativo: perlomeno, se ci si riferisce ai primordi della scienza moderna del tradurre. Specificatamente, del dettato del Crisolara i due Umanisti toscani assunsero in proprio, riteorizzarono, propugnarono il modello di una traduzione «oratoria libera». E fu grazie all'apporto e bruniano e manettiano che, negli anni di maggiore splendore dell'Umanesimo fiorentino, il tradurre divenne inteso e proteso a cogliere il senso vero – se pure riposto – del testo, a renderlo propriamente in aderenza sì allo «spirito dell'autore» ma, al contempo, ricreando l'ornato e la validità artistica dell'originale<sup>36</sup>.

6. – Da ultimo, a non deviare dal tema in discorso, noi ci si sofferma a riproporre alla considerazione un'osservazione si specifica che indicativa della «formazione» manettiana alla consuetudine del tradurre, che fu caratteristica della Firenze umanistica e, non altrimenti, beneficiò del contributo determinante, apportato in ambiente veneziano (e non soltanto). A ciò, noi ci si rivolge nell'intento precipuo di delineare (o, piuttosto, indicare) un quadro (o, perlomeno, un'immagine) che, per non pochi elementi, possa gettare luce sullo *status*, sulla personalità e peculiarità del Manetti traduttore: ed in particolare, nel suo accostamento e rapporto-raffronto con due grandi maestri di traduzione.

Noi, invero, si crede di correlare Manetti direttamente al Bessarione ed al Traversari: entrambi, quali suoi maestri (il Traversari, *in primis*). Da parte nostra, valga limitarsi a prospettarne innegabili accostamenti, non impliciti rinvii, e nondimeno chiare correlazioni, quando non anche *derivationes*.

Risonanze delle concezioni e vedute del Generale dei Camaldolesi, come del Cardinale, sono pertanto presenti; e, del resto, non ardue da rinvenire nell'opera di Manetti traduttore e apologeta del proprio tradurre. Giannozzo apprezza, e intende perseguire la puntualità e la limpidezza delle versioni dei due Religiosi. Del suo Maestro di Santo Spirito riferisce le problematiche connesse alla traduzione dello Ps-Aeropagita. Lamenta il pericolo di non riscontrare nel Latino una ricchezza e varietà di termini appropriati che permettano una possibilmente adeguata conseguibile «resa» raffinata ed elegante. S'impone di conseguire precisione di linguaggio, nitore di stile e, altresì, diletto letterario.

---

<sup>36</sup> Cfr. De Petris 1975, p. 20.

Il Traversari si rammarica di non potere tradurre significativamente le forme espressive, nell'*Epistola* XVIII 9: «... poenitebit ... quam vellem quamque ratio ipsa poscebat, emendare eas et limare licuerit»<sup>37</sup>. E sull'azzardo di non tradurre in chiarezza i brani dottrinali, oltre che di sminuire la magnificenza della veste greca, a riguardo della versione di Diogene Laerzio, in *Epistola* VI 27, il Camaldolese ribadisce: «Tanta illic offenditur vocabulorum silva, ac precipue in explicandis disciplinis, ut fere desperem Latina reperiri posse, quae Graecis reddita erudito Lectori aures impleant»<sup>38</sup>.

Ancora, sull'istanza di non offuscare lo splendore della prosa greca e, innanzitutto, di non incorrere nel rischio di travisare – o, pertanto, oscurare – il senso dell'autore in frasi tronche o espressioni poco comprensibili, in *Epistola* VIII 2, si sottolinea la necessità di ricorrere ad efficaci e proficue «tecniche oratorie»: «Putabam esse simplicem historiae narrationem, neque admixta habere disciplinarum omnium, linguarumque varietates, quae ... nusquam minutius explicantur, atque ita ut iudicio meo reddidi latine, nisi insulse atque inconcinne non possint»<sup>39</sup>.

Della difficoltà del tradurre, si adducono i motivi. Per l'esattezza, da una parte si richiama l'ampio patrimonio di forme e termini linguistici greci difficilmente traducibili in latino («... terminos plurimos a consuetudine latina omnino abhorrentes»), e, dall'altra si specifica: «Adde truncas plerunque sententias, in quibus plurimum obscuritatis est, intelligentiae minimum»<sup>40</sup>, ponendo l'enfasi sulla difficoltà di cogliere il senso originario di espressioni oscure e scarsamente intelligibili.

Del Bessarione, da parte sua, Giannozzo possedeva e teneva in debita considerazione il trattatello sui fondamenti e sulle istituzioni del tradurre: precisamente, il già citato *In illud: Si eum volo manere*. Se ne avvale nei libri III-IV dell'*Apologeticus*, nella rassegna degli errori dei LXX che cataloga in aggiunte, omissioni ed erronee interpretazioni. A riguardo del letteralismo e di una incondizionata aderenza testuale, l'Oratore fiorentino manifesta una sua ponderata autonomia in un atteggiamento critico di rigorosa esattezza. Nel prosieguo della *versio* dei testi sacri, il Nostro si propone di perseguire il fine precipuo di ristabilire una unità interpretativa di contro alla pluralità di riletture discordanti per ragioni di faziosità e ideologico-dottrinale o di non esauriente preparazione filologica.

---

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 20, nota 20. Cfr. Traversari 1759, p. 734.

<sup>38</sup> *Ibidem*. Cfr. Traversari 1759, p. 310.

<sup>39</sup> *Ibidem*. Cfr. Traversari 1759, pp. 329-331.

<sup>40</sup> *Ibidem*. Cfr. Traversari 1759, p. 321: «... terminos ...» e «Adde ...».

In primo luogo, il Cardinale lamenta, e biasima, l'incompetenza linguistica ed il mancato tirocinio letterario. Ed è sull'imperizia delle due lingue, da cui e in cui si traduce, che il Bessarione asserisce che «oportet enim qui aliquid ex una in aliam transfert linguam, et linguam ipsam nosse quam transfert»<sup>41</sup>. Si puntualizza altresì che la maestria linguistica deve essere tale che – grazie ad essa – il traduttore possa essere in grado non solo di fare proprie le accezioni delle espressioni del testo, ma ugualmente di afferrare il significato particolare e l'accezione specifica delle singole parole: e cioè, pervenga a «et eius non modo sententiae veritatem, sed etiam verba de verbis exprimere»<sup>42</sup>, recita il testo. Una sì stretta fedeltà alle lettera si conviene alla Lettere Sacre. In queste si ha da riprodurre la stessa sequenza delle parole, recita l'*In illud*: «... idque praesertim in sacris litteris, ubi non modo verba ipsa custodiri, sed ordo quoque verborum ... servari debet»<sup>43</sup>.

Il Bessarione fa presente, inoltre, che è dato penetrare il senso profondo delle Scritture tenendo sì conto delle valenze dell'ordine delle parole, ma a condizione che la lingua, in cui si traduce, sia ricettiva anche delle forme espressive ebraiche e greche. E ciò si verifica se, per *proprietas* delle lingue antiche, le peculiarità dei testi si possono trasferire – o adottare – nel Latino. Il Cardinale mette in guardia dall'incorrere in rischi connessi a eventuali mutamenti («periculosum est enim aliquid in ea mutare»), qualora nella natura e nei caratteri della nuova lingua le peculiarità non permettano una resa fedele e convincente degli stilemi anche letterari degli originali («... nisi proprietas linguae, in quam fit translatio, tantam interim observantiam non patiatur»<sup>44</sup>).

Solo in tal caso, pur nella perifrasi o nel giro di parole diverse nelle due lingue, è ammissibile una *transductio ad sententiam*, in puntuale aderenza al significato di fondo. Non tanto il dettato quanto invero l'accettazione o l'attendibilità di una versione oratoria è ammessa, più che sostenuta, dal Bessarione. Ed una siffatta traduzione viene riconosciuta, in quanto essa, compatibilmente con la «gravità» delle Scritture sul piano dei contenuti, è volta ad esprimere propriamente il senso del sacro nella sua purezza primigenia. Ed è a tal fine che il traduttore ha da evitare che, nella versione, il significato medesimo venga oscurato – quando non reso incomprendibile – da dissonanze linguistiche, incongruenze stilistiche e disarmonie

<sup>41</sup> Cfr. Bessarionis *Si eum volo manere*, in *Patrologia Graeca*, T. 161, c. 626; e in De Petris 1975, p. 21 nota 21.

<sup>42</sup> Cfr. *ibidem* e in De Petris 1975, p. 21 nota 21.

<sup>43</sup> Cfr. *ibidem* e in De Petris 1975, p. 21 nota 21.

<sup>44</sup> Cfr. *ibidem* e in De Petris 1975, p. 21 nota 21: «... periculosum ...» e «... nisi proprietas ...».

espressive. In queste annotazioni e puntualizzazioni sul modo di tradurre le Scritture in specie, il Bessarione espose le sue direttive metodologiche e norme di traduzione. In ciò egli si ricollegava al modello precedente e alle teorizzazioni di San Girolamo.

Non si crede si possa sostenere come Manetti si ponga a traduttore e – al tempo stesso – a teorico e apologeta di un particolare tradurre. Nel suo *Apologeticus*, e altrove, la figura e l'autorità del Dalmata campeggiano: l'una centrale, e l'altra incontrastata. Il Fiorentino segue gli insegnamenti del Cardinale, facendone tesoro sia nella *Psalterii translatio* che nell'*Apologeticus*. Ne fa proprio il principio generale di una «traduzione oratoria puntuale», intesa come sintesi o conciliazione di «fedeltà di pensiero» e «ricchezza d'ornato»<sup>45</sup>.

In definitiva – nonostante un suo qual inizialmente proclamato letteralismo, a riguardo dell'*interpretatio* dei testi sacri –, in teoria Manetti si dichiara a favore di una *traductio ad sensum*. Invero, egli non risulta «meno mellifluo» di tanti, allorché trasmette «più il senso che la lettera»<sup>46</sup>.

A chiusa, valga riasserire quanto, da noi, fu già scritto trentacinque anni fa:

Continuando con il crisoloriano *transferre ad sententiam*, il salutiano *facere gratiorem*, la valliana emulazione dei grandi oratori, la bruniana ricerca dell'eloquenza d'Aristotele, ed il geroniminiano *non verba, sed sensus*, Manetti si presenta nell'*Apologeticus* interprete eloquente della teoria umanistica del tradurre come riproduzione del significato originario dei testi in un'esposizione che abbia i requisiti formali di un pezzo d'arte.<sup>47</sup>

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bessarion 1967                      G.B. Bessarion, *In illud: Si eum volo manere*, in L. Mohler, *Kardinal Bessarion als Theologe, Humanist und Staatsmann* (1923-1942), 3 voll., II.4, Paderborn, F. Schöningh, 1967.
- Bruni Arretinus 1741                L. Bruni Arretinus, *Epistolarum libri VIII*, a cura di L. Mehus, Firenze, 1741.
- De Petris 1975                      A. De Petris, Le teorie umanistiche del tradurre e l'*Apologeticus* di Giannozzo Manetti, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 37 (1975), pp. 15-32.

---

<sup>45</sup> De Petris 1975, p. 16.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

- Lehnerdt 1901 M. Lehnerdt, Cencio und Agapito de' Rustici, *Zeitschrift für Vergleichende Literaturgeschichte* 14 (1901), pp. 147-172.
- Manetti 1981 G. Manetti, *Apologeticus*, a cura di A. De Petris, Roma, 1981 (Temi e testi, 29).
- Traversari 1759 A. Traversari, *Epistolae et Orationes ... a donno P. Canneto ... ac.*, II, Florentiae, ex typ. Caesareo, 1759.
- Trinkaus 1970 C. Trinkaus, *In Our Image and Likeness*, II, Chicago, Constable, 1970.
- Valla 1540 L. Valla, *Opera omnia*, I, Basilea, s.e., 1540 (rist. anast. Torino, 1962, da cui si cita).
- Valla 1970 L. Valla, *Collatio Novi Testamenti*, a cura di A. Perosa, Firenze, Sansoni, 1970.

# «ROMANÇAR LO QUE YO MESMO COMPUSE»

Umanesimo e autotraduzione  
tra Alonso de Palencia e Antonio de Nebrija

*Antonio Gargano*

Università degli Studi Federico II di Napoli

Non aveva ancora compiuto il cinquantunesimo anno di età, essendo nato – come egli stesso precisa – nell’anno che precedette la «próspera batalla de Olmedo», quando Elio Antonio de Nebrija scrisse il celebre prologo al *Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonem*, che vide la luce a Salamanca, probabilmente nel 1495. Dopo aver passato in rapida rassegna i momenti salienti della sua attività professionale, in conclusione l’illustre grammatico si accinge a dar conto del lavoro svolto negli ultimi sette anni, occupati dal 1488 al servizio del dedicatario dell’opera, il maestro dell’Ordine di Calatrava e arcivescovo di Siviglia, Juan de Zúñiga (o Estúñiga)<sup>1</sup>. E così, dopo aver puntualmente recensito le cinque opere di grammatica e di lessicografia pubblicate nel settennio in questione, aggiunge con un atteggiamento di distaccata superiorità: «No quiero agora contar entre mis obras el arte de la gramática que me mandó hacer su Alteza contraponiendo renglón por renglón el romance al latín, porque aquel fue trabajo de pocos días y porque más usé de oficio de intérprete que de autor».

«Quod paucorum dierum labor ille fuit et quod potius interpretis quam auctoris officio functi sumus»<sup>2</sup>, si legge nella colonna di destra che riporta il testo del prologo in latino, ossia in quella che era stata, probabilmente, l’originaria redazione del testo.

---

<sup>1</sup> Per un rapido profilo del programma umanistico di Nebrija, mi sia consentito rimandare a Gargano 2008. Sul servizio presso l’arcivescovo di Siviglia, Segura Covarsi 1950.

<sup>2</sup> Nebrija ca. 1495, f. c. aIII $\nu$ .

Nebrija allude chiaramente all'edizione bilingue, «*contra ponien- do renglón por renglón*» – con testo originale a fronte, diremmo oggi –, delle sue *Introductiones latinae*, con una versione in castigliano che egli stesso aveva portato a termine nel 1488, per mandato della regina, e con la mediazione del frate gerolamino Hernando de Talavera, confessore e influente consigliere di Isabella<sup>3</sup>. Nonostante il grande riconoscimento di cui menar vanto per il fatto di essere stata composta «*ipsius Reginae imperio*», sappiamo che, tuttavia, al principio l'incarico del volgarizzamento non entusiasmò l'umanista, perché il volgare gli parve pensosamente «*po- bre de palabras*» – così aveva dichiarato nel prologo alla versione bilingue del 1488<sup>4</sup> –, e dalla citazione del prologo al *Dictionarium* apprendiamo che, a distanza di sette anni dalla realizzazione di quell'impegno, Nebrija continuava a sottrarre merito a un'iniziativa che gli portò via pochissimo del suo prezioso tempo, ma anche – ed è ora ciò che più interessa – per- ché richiese le sue competenze di *intérprete* più che quelle maggiormente pregevoli di *autor*. Non ritengo che sia del tutto privo di significato che il grande umanista abbia reso il termine latino *interpres* col vecchio sino- nimo castigliano e, più in generale, romanzo del più moderno *traducere/ traductor*, rinunciando così ai connotati innovativi di cui era portatore il neologismo semantico introdotto da Leonardo Bruni, col quale nuovo vo- cabolo l'Aretino aveva conferito all'operazione di trapianto d'una in altra lingua – come ha suggerito Gianfranco Folena nel suo ben noto scritto su *Volgarizzare e tradurre* – «[...] il tratto della 'individualità' o della causivi- tà soggettiva [...] sottolineando insieme l'originalità, l'impegno personale e la 'proprietà letteraria' di questa operazione sempre meno anonima»<sup>5</sup>. E, nondimeno, è bene aggiungere subito che nell'umanista spagnolo non si tratta affatto di una tarda manifestazione della *querelle* tra «inventori» e «traduttori», com'era stata testimoniata già nel primo Quattrocento in Italia dal *pamphlet* antiumanistico di Ser Domenico da Prato, il quale aveva sostenuto che «la fama è delli inventori delle opere e non dei traduttori»<sup>6</sup>, e neppure degli auto- traduttori, potremmo aggiungere, a voler acconciare il polemico testo italiano alla citazione del prologo spagnolo. No, non è di questo che si trattava, nel caso dell'umanista spagnolo. Nell'ottemperare al mandato della regina, dopo aver superato l'iniziale esitazione, Nebrija

<sup>3</sup> Rico 1981, pp. 62-63 e nota 3.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>5</sup> Folena 1991, p. 72.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 76. Su ser Domenico da Prato, cfr. Martelli 1988, p. 27 e nota 10, dove si troverà citata anche la bibliografia su di lui.

riconosce alla sovrana il merito e, di conseguenza, a se stesso attraverso di lei, di aver fornito a «los hombres de nuestra lengua» lo strumento per accedere direttamente all'apprendimento del latino, per ignoranza del quale «todos los libros en que están escritas las artes dignas de todo hombre libre yacen en tinieblas sepoltados» da molti secoli e, insieme a quelle, «todas las otras buenas artes», ossia «las artes que dicen de humanidad, porque son propias del hombre en cuanto hombre»<sup>7</sup>. Perché la conoscenza del «buen latín» è non solo il tramite indispensabile per avvicinarsi ai grandi maestri delle lettere antiche e umanistiche, ma è anche il fondamento su cui poter edificare una nuova cultura e una nuova società, come risulta con la massima evidenza nel prologo alla versione bilingue delle *Introductiones*, che si chiude con questo riconoscimento alla sovrana castigliana: «¡O bienaventurança de nuestros tiempos, en que quiere nuestra princesa i gobernadora no solamente reduzir a nuestros siglos las costumbres i sanctidad antigua, mas aun las letras»<sup>8</sup>. Insomma, l'autotraduzione dal latino al volgare è da Nebrija intesa esclusivamente come una pratica ulteriore per quello che è da considerare l'obiettivo principale dell'intero suo progetto culturale, alla cui realizzazione attese a partire dal ritorno in patria, dopo il decennale soggiorno italiano, vale a dire: la restituzione alla Spagna barbara degli *studia humanitatis*.

Un lustro circa prima della stampa salmantina del *Dictionarium* di Nebrija, nel sud della penisola, a Siviglia, era stata pubblicata un'altra importante opera lessicografica, l'*Universal Vocabulario en latín y en romance*, che l'umanista Alonso de Palencia aveva, a sua volta, compilato per incarico della regina Isabella di Castiglia. Nel breve epilogo dell'opera, dove si alternano in doppia colonna il testo latino e quello in volgare, il quasi settantenne storiografo che, alla morte di Juan de Mena, nel 1456, ne aveva preso il posto come segretario delle Lettere latine e cronista reale del monarca<sup>9</sup>, Enrique IV, non risparmia allusioni alle contrarietà determinate dall'età avanzata nel portare a termine i gravosi progetti di lavoro per un uomo della sua età: «[...] la flaqueza de la ancianidad retiene la mano, que no sigua tan gran empresa», si lamenta a proposito di un'opera che si era impegnato a redigere in latino, nella quale intendeva «resumir todas la fazañas de los antiguos príncipes, que señaladamente prevalecieron recorriendo la mayor parte de la España que los moros avían ocupado», ossia

---

<sup>7</sup> Entrambe le citazioni sono tratte da Rico 1981, p. 93.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Paz y Melia 1914, p. VII nota 1. Il documento di nomina, in data 6 settembre 1456, è riprodotto in trascrizione in Fabié 1876, pp. XXI-XXIII.

quel *Bellum granatense* che non potrà finire per la morte sopraggiunta nel '92. E ancora: «Aquesto sin dubda no podiera comportar mi vejez», aveva esordito, riferendosi all'impegno profuso nella redazione del *Vocabulario*, che aveva, peraltro, comportato l'interruzione dell'opera storiografica, quegli «*annales de los fechos de España*», a cui attendeva da tempo. Il prologo si chiude con una convenzionale preghiera di gratitudine ai lettori dell'opera, a «*todos los que algún reffuerzo de facilidad disciplinada sentieren aver conseguido desta mi recollección y exposición de vocablos*»<sup>10</sup>. Ma di quale «*facilidad*» si tratta? Che tipo di servizio aveva inteso offrire il nostro attempato autore ai suoi lettori, nell'ambito di un progetto umanistico, nel quale inquadrare – come presto vedremo – l'attività dell'autotraduzione?

Notiamo, intanto, che l'*Universal Vocabulario* di Alonso de Palencia presenta una concezione affatto distinta da quella che sottende l'opera lessicografica di Nebrija, sia il menzionato *Dictionarium*, sia quello, «*ex sermone latino in hispaniensem*»<sup>11</sup>, pubblicato tre anni prima, nel '92. I due repertori, d'altronde, sebbene operassero su un versante differente, risultavano motivati da intenzioni analoghe a quelle che erano state all'origine della compilazione della grammatica, come, peraltro, è testimoniato dallo stesso Nebrija nel già citato prologo alla versione bilingue delle *Introducciones*, quando in tono di sfida annuncia quell'«*obra de vocablos en latín i romance*», che in verità non realizzerà, ma di cui i dizionari menzionati sono un «*escueto extracto*», come li ha definiti Francisco Rico<sup>12</sup>. Con essi, difatti, s'intendeva assicurare l'accesso al lessico latino classico, come condizione necessaria per il recupero di tutte le arti e le scienze antiche, contribuendo così, congiuntamente alla grammatica, nell'originaria redazione latina e in quella bilingue, all'esecuzione di quel disegno umanistico, intimamente connesso, che è alla base della vasta opera linguistica e filologica di Nebrija. In tal senso, val la pena di segnalare che i due repertori dell'umanista savigliano segnarono un reale rinnovamento in ambito lessicografico, dal momento che – come è stato sinteticamente suggerito – al loro autore «*no le interesaba la cosa nombrada, o lo anecdótico, sino las palabras que sirven para nombrar*»<sup>13</sup>.

Assai diversa era stata l'impostazione con la quale Alonso de Palencia aveva costruito il suo *Universal Vocabulario*: «*[...] lo de menos en esta*

<sup>10</sup> Per le citazioni dell'epilogo, cfr. Palencia 1490, pp. CCCCXXXVIII-CCCCXXXIX.

<sup>11</sup> Nebrija 1492.

<sup>12</sup> Rico 1981, p. 82. Per la citazione dal prologo alle *Introducciones latinas* si veda *ivi*, p. 93.

<sup>13</sup> Alvar Ezquerro 1992, p. 202.

obra – è stato scritto – es el léxico: lo que importa en ella, más que otra cosa, son las explicaciones de carácter enciclopédico que pudieran interesar a una persona culta del siglo XV»<sup>14</sup>; definizioni e chiose, per le quali il nostro lessicografo attingeva, peraltro, al vecchio dizionario di Papias, *Elementarium doctrinale erudimentum*, uno dei nomi e dei testi esecrandi, in opinione di Nebrija<sup>15</sup>. In effetti, l'*Universal Vocabulario* si presentava come un dizionario monolingue latino tradotto – o, per meglio dire, autotradotto – in spagnolo e distribuito a doppia colonna, con spiegazioni enciclopediche – a volte, persino prolisse – di genere letterario, mitologico e storico, la cui autotraduzione in spagnolo dava all'opera – come ha giustamente precisato Gili Gaya – un «cierto carácter incipiente de diccionario enciclopédico de humanidades grecolatinas»<sup>16</sup>, ad uso – è lecito aggiungere – di un pubblico lettore che non s'intendeva indirizzare alla lettura diretta dei grandi maestri delle lettere antiche, fornendogli i rudimenti teorici minimi a ciò indispensabili. Non meraviglia, perciò, che il vocabolario cadesse presto e radicalmente nel dimenticatoio, dal momento che la *princeps* sivigliana del '90 rimase l'unica edizione dell'opera, fino al suo recente recupero, a metà del Novecento, grazie al facsimile della Real Academia. Il fatto è che la natura e le esigenze culturali della «persona culta» a cui il *Vocabulario* era destinato nelle intenzioni dell'autore erano, nel frattempo, mutate; o, almeno, erano in rapida e sostanziale trasformazione, origine ed effetto della quale, al tempo stesso, era da considerare l'attività svolta da Nebrija, dall'81 al '95, dall'opera grammaticale a quella lessicografica. Non a caso Alonso de Palencia faceva parte di quel ceto dei «curiales», a proposito dei quali Rico ha affermato che «pueden librar escaramuzas sueltas contra los españoles 'qui insulsa barbaraque oratione loquuntur', pero no pueden asestar el golpe mortal a la barbarie. No pueden si saben», e ciò perché – aggiunge l'illustre studioso nella medesima pagina – «llegaron tarde a la cultura cuyo paradigma brindaba Italia»<sup>17</sup>. In effetti, come si è avuto modo di sottolineare, lo spazio di una generazione separava Alonso de Palencia dal più giovane

---

<sup>14</sup> García Macho 1987, p. 89. Sull'*Universal Vocabulario* di Palencia, si vedano anche i lavori di Alemany Ferrer 1981, Niederehe 1986 e Medina Guerra 1991.

<sup>15</sup> Così, per esempio, come ricorda Rico 1978, p. 48: «[...] cuando en la *Repetio secunda* [1486] señala que existieron vocales latinas sin representación gráfica [...] Nebrija invoca los mejores testimonios clásicos, alega a los doctos preceptores que tuvo 'in Italia' y se apresta a desacreditar a los ignorantes que inevitablemente van a objetársele: 'non deerunt qui dicant se quoque habere suos auctores, Papiam, Hugutionem, Catholicon, et nescio quem Raimundum et Petrum Heliam'».

<sup>16</sup> Palencia 1490, p. 6.

<sup>17</sup> Rico 1978, p. 38.

Antonio de Nebrija; giusto il tempo perché si possano riconoscere due ben diverse fasi dell'umanesimo spagnolo, nelle quali il fenomeno dell'autotraduzione dal latino al volgare assume dimensioni e funzioni completamente diverse.

Insomma, nella Spagna quattrocentesca, a cui fu del tutto estraneo quel fenomeno di svalutazione – se non, addirittura, di «rimozione»<sup>18</sup> – umanistica del volgare che caratterizzò la cultura letteraria italiana del secolo, bisogna però distinguere la posizione di un Antonio de Nebrija, il quale – come la maggior parte degli umanisti italiani – non fu interessato a trasferire in volgare le proprie opere composte in latino e, quando lo fu, in atto di obbedienza al mandato reale, l'autotraduzione si limitò a un episodio che, come la tessera di un mosaico, incastrava mirabilmente nel suo organico progetto culturale; bisogna distinguere – dicevo – una tale posizione da quella di un Alonso de Palencia, il quale, in quanto appartenente alla precedente generazione di umanisti, e come esponente di quel ceto di «curiales» a cui ho già alluso, può essere reputato una delle più significative espressioni di quel «vernacular humanism» castigliano, su cui ha insistito Jeremy Lawrence in un fortunato lavoro di alcuni anni fa<sup>19</sup>, nel senso che egli fu tra quegli umanisti che, prima che la lezione di Nebrija sortisse i suoi effetti, «habían hecho tanteos para afianzar en España tal o cual aspecto del humanismo italiano»<sup>20</sup>, e che spesso essi stessi si erano visti costretti a tradurre dal latino i maestri delle lettere antiche e italiane, o anche ad autotradurre le proprie opere, allo scopo di rendere fruibile un patrimonio di opere e di idee a un pubblico di destinatari, più o meno vasto, formato prevalentemente dai grandi signori, aristocratici e membri del clero, ai quali, sebbene amanti della lettura e affascinati dalle novità culturali italiane, era però negato l'accesso diretto ai testi pertinenti.

Tanto più che all'autotraduzione dal latino in volgare, Alonso de Palencia aveva contribuito, meglio ancora che con il più tardo *Universal Vocabulario*, con il volgarizzamento di due opere che egli aveva composto, molto tempo prima, intorno alla metà del secolo, poco dopo il suo rientro dal soggiorno italiano, in un clima politico e culturale affatto diverso da quello che avrebbe caratterizzato l'epoca dei Re Cattolici. Si tratta di due favole allegoriche, di cui la prima, il cui testo latino è andato sfortunatamente perduto, è la *Batalla campal de los perros contra los lobos*, con la versione casti-

---

<sup>18</sup> Per il concetto di «rimozione» del volgare da parte degli umanisti italiani, cfr. Tavoni 1992, p. 68.

<sup>19</sup> Lawrence 1987, pp. 63-79.

<sup>20</sup> Rico 1981, p. 80.

giana datata 1457; mentre della seconda, di poco posteriore, *De perfectione militaris Triumphi*, l'umanista terminò il volgarizzamento nel 1459<sup>21</sup>.

Prima di soffermarmi brevemente a considerare alcuni aspetti di quest'ultimo testo, vorrei ricordare che Alonso de Palencia si era dedicato alla composizione delle menzionate due opere negli anni immediatamente posteriori al suo ritorno in patria, dal momento che – al pari di numerosi altri intellettuali spagnoli dell'epoca – Alonso de Palencia non si era sottratto all'inevitabile soggiorno italiano, che nel suo caso fu particolarmente duraturo – dal '42, probabilmente, al '53, l'anno della presa di Costantinopoli –, consentendogli un periodo di formazione, grazie alla frequentazione di alcuni ambienti e al contatto con alcuni dei migliori esponenti della nuova cultura italiana. In particolare, dai dati biografici a nostra disposizione, sappiamo che egli si mosse tra Firenze e Roma, quando, soprattutto durante il lungo soggiorno di Eugenio IV nella città toscana, «vengono a crearsi le condizioni di una profonda integrazione fra cultura fiorentina, e attività intellettuale dell'ambiente pontificio»<sup>22</sup>. Così, tra il '42 e il '43, a Firenze, il giovane spagnolo dovette assistere alle lezioni del Trapesunzio, a quel tempo professore di retorica e lettore di poesia presso lo studio fiorentino e, in un periodo successivo, già nella Roma sotto il pontificato di Niccolò V, dovette frequentare l'Accademia Bessarionea, alla cui attività il cardinale aveva dato inizio dopo il suo trasferimento da Firenze presso la corte pontificia romana<sup>23</sup>.

*Il De perfectione militaris Triumphi* è una delle quattro favole morali in latino che Alonso de Palencia compose nella seconda metà degli anni Cinquanta, quando si ritrovò a sperimentare – come ha suggerito Rafael Alemany – il

desajuste que se produce en el ánimo del escritor al entrar en pugna los paradigmas de su universo intelectual, que se había forjado en el decenio juvenil vivido en la sugestiva atmósfera de la Italia del quattrocento, y la decepcionante realidad social, política y cultural que presenta la corte castellana a su retorno a la península.<sup>24</sup>

In effetti, l'opera, sul versante delle forme letterarie, era in forte debito con alcuni recenti risultati dell'umanesimo italiano che egli ebbe modo proba-

---

<sup>21</sup> Per le edizioni delle due opere, oltre a Fabié 1876, si vedano Palencia 1945 e 1996.

<sup>22</sup> De Caprio 1988, p. 365.

<sup>23</sup> Sugli anni di formazione in Italia, si vedano Alemany Ferrer 1978; Tate 1993; Durán Barceló, *Introducción*, in Palencia 1996, pp. 13-18.

<sup>24</sup> Alemany Ferrer 1982, pp. 9-10. Si vedano anche Tate 1979 e 1982 e, naturalmente, Durán Barceló, *Introducción*, in Palencia 1996, pp. 19-51.

bilmente di conoscere, com'è il caso dell'elaborata allegoria di *Momo sive de Principe* di Leon Battista Alberti o anche del repertorio di generi letterari confluiti nelle *Intercoenales* dello stesso Alberti<sup>25</sup>; laddove, sul piano dei contenuti, rifletteva fedelmente la visione che l'autore aveva della situazione spagnola, dal momento che con la sua «fabla moral» egli pretendeva fornire un'utile lezione «a todos los principales desta nuestra provincia», dando così una risposta al problema «de qué enfermedad más vezes recibiese trabajo la cosa militar» («quo sepius morbo militaris res laboraret», recita il testo latino), e offrendo ai nobili castigliani una teoria che riunisse «'los méritos del triunfar' y los apareios del perfeto 'triumfo militar'»<sup>26</sup>. Naturalmente, la necessità di non perdere di vista il tema che maggiormente ci concerne non ci consentirà di entrare nel merito di tali questioni, né lo consentirebbe lo spazio a nostra disposizione, anche se è evidente che il nostro oggetto d'interesse – l'autotraduzione – non può essere isolato del tutto dagli aspetti, formali e contenutistici, a cui ho appena alluso.

Il volgarizzamento si apre con un doppio prologo: a quello diretto ad Alonso Carrillo, arcivescovo di Toledo e primate di Spagna, dedicatario del testo latino, si aggiunge nella versione castigliana il prologo rivolto a Fernán Gómez de Guzmán, *comendador mayor* dell'Ordine di Calatrava e, a quanto pare, uno dei maggiori mecenati letterari<sup>27</sup>. È in questo secondo testo proemiale, presente ovviamente solo nel volgarizzamento, che si leggono alcune brevi ma indicative dichiarazioni dell'autore sul valore della autotraduzione dal latino in castigliano.

Sono tre i punti che, nel menzionato prologo, riguardano maggiormente la questione dell'autotraduzione di nostra pertinenza: il giudizio dell'autore sull'atto stesso del volgarizzare, le motivazioni che lo muovono al volgarizzamento, le ragioni che lo inducono a eleggere il dedicatario del volgarizzamento, che – come abbiamo visto – non coincide con il personaggio pubblico a cui viene offerto l'originale latino. Esaminiamo rapidamente tutti e tre gli argomenti, tenendo conto anche del prologo all'opera di poco anteriore, la *Batalla campal de los perros contra los lobos*, il cui testo latino – come ho già detto – è andato perduto.

Sul primo punto, Palencia mette l'accento su «las dificultades del bien romançar la lengua latina», ostacoli tali che, in un primo momento, lo ave-

---

<sup>25</sup> Palencia 1996, p. 21 ss.

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 130, 75 e 129, rispettivamente.

<sup>27</sup> Sul circolo di Carrillo, cfr. Moreno Hernández 1985. Su F. Gómez de Guzmán, cfr. López Casas 2000. Sul mecenatismo durante il regno dei Re Cattolici, può consultarsi il recente contributo di Herrán Martínez de San Vicente 2008.

vano convinto a «reprimir la mano y no presumir lo que no pode careçer de reprehensión»<sup>28</sup>. Ma cosa rende tanto difficoltoso il «romançar la lengua latina»? Il prologo in oggetto non dice nulla in proposito, ma qualche breve riflessione sull'argomento si legge nel prologo alla *Batalla*. Ebbene, rivolgendosi questa volta ad Alfonso de Herrera, Palencia argomenta che

como quiera que mucho se me faga grave el romançar sabiendo las faltas que asy en el són de las cláusulas como en la verdadera significación de muchos vocablos, de neçessario vienen en las translaçiones de una lengua a otra, mayormente en lo que de latín á nuestro corto fablar se convierte.<sup>29</sup>

Sebbene i rischi riguardino necessariamente ogni tipo di traduzione, Palencia precisa che le difficoltà maggiori sono da ascrivere a «nuestro corto fablar», all'inadeguatezza del volgare castigliano rispetto al latino, e ciò su un doppio versante: quello lessicale, per cui i vocaboli latini non trovano una perfetta corrispondenza di significato in quelli castigliani; e quello prosodico, per cui la prosa in volgare, per la perdita della quantità sillabica e per la differente organizzazione sintattica, mal si conforma alla resa dell'originale testo latino. Per tali ragioni, il risultato che si ottiene è, per lo più, un testo scialbo e del tutto privo di efficacia stilistica, perché «lo agudo se torna grosero, i lo muy vivo se amortege del todo, i lo que primero tenía calor y fuerça, asy se resfria y enflaqueze que allende de la iniuria fecha á los altos componedores, valdria mas nunca leer-se»<sup>30</sup>.

Nel prologo alla *Batalla*, Palencia distingue nettamente la traduzione dall'autotraduzione, ammettendo che, se non si fosse trattato di un'opera propria, difficilmente avrebbe accondisceso alla preghiera del «muy amado Alfonso de Herrera», né questi con la sua preghiera lo avrebbe esposto alla riprovazione dei letterati:

[...] dióme osadía para que syn reçelo de mucha rephehension tomase este cargo, que tengo de romançar lo que yo mesmo compuse; ca si tratado por otro compuesto oviera de vulgarizar, primero te rogara que no me mandasses cosa, en que fuese con razon despues de los varones letrados reprehendido, ni creo que tu insistieras en lo que reprehension me pudiera traer.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Palencia 1996, p. 129. Sui prologhi alle due opere di Palencia 1996 e 1945, si vedano le brevi considerazioni di Santoyo 2004, pp. 154-155. Dello stesso autore, sull'autotraduzione, cfr. Santoyo 2003.

<sup>29</sup> Palencia, *Prólogo a Batalla campal*, in Fabié 1876, p. I. Su quest'opera si vedano Pardo 1973; Tate 1977.

<sup>30</sup> Fabié 1876, p. III.

<sup>31</sup> *Ivi*, pp. II-III.

Ma la ragione che lo ha indotto a tale *osadía* è, in verità, un'altra, come Palencia afferma a chiare lettere nel prologo al *De perfectione*, riferendosi al testo latino:

[...] viendo que sy no se vulgarizase vendría en conoçimiento de pocos, lo qual repugnaba a mi deseo, antes cobdiçiava que muchos viesen cómo muchos erravan, y lo que trae grandes daños por no se emendar, pudiese receber emienda por se notificar.<sup>32</sup>

Palencia è, dunque, consapevole che l'opera da lui composta in latino «vendría en conoçimiento de pocos», dal momento che – a differenza di quanto occorreva con il primato di Spagna, l'arcivescovo Carrillo – in molti nobili spagnoli «nobleza y conoçimiento de latinidad [...] no concurrían»<sup>33</sup>. La complicazione consisteva perciò nella condizione culturale nella quale Palencia riteneva con ragione che all'epoca versasse il ceto dei naturali destinatari dell'opera, vale a dire la classe dirigente spagnola, laici o chierici che fossero. Ora, se il nostro umanista si è deciso a «colegir en latinidad los 'méritos del triunfar' y los apareios del 'perfeto triunfo militar'», è perché, avendo constatato che, specie nell'arte militare, «en estos nuestros días [de la nobleza] ha quedado mayor parte del nombre que del mereçimiento», ha inteso porvi rimedio con una favola allegorica, dove il protagonista, «deseoso de saber la causa por que el Triunfo no visitava esta provincia» spagnola, apprenderà, nel corso di un viaggio in Italia, che l'Esercizio, se non si accompagna all'Ordine e all'Obbedienza, «no podía ver el vulto y fiesta del Triunfo»<sup>34</sup>. Ma a che valeva aver offerto gli strumenti con cui emendarsi, se poi i lettori non avevano accesso alla lingua con cui era scritto il discorso che quegli strumenti correttivi conteneva? Nel prologo della *Batalla*, Palencia è ancora più esplicito, quando riporta – facendola sua – la ragione addotta dall'amico dedicatario per spingerlo ad autotradursi, «poniendo delante quanto mayor fruto traeria el trabajo de la conpusiçion sy viniese en conoçymiento de todos, que no sy entendida de pocos fuese aiena á los más de los noble de esta nuestra provincia»<sup>35</sup>.

Siamo giunti all'ultimo dei tre punti: l'elezione del dedicatario del volgareggiamento del *De perfectione*. Naturalmente, sia per organicità di discorso che per ragioni di spazio, farò riferimento esclusivamente a quanto l'autore afferma nel prologo, prescindendo, mio malgrado, dalle pur fon-

---

<sup>32</sup> Palencia 1996, p. 130.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 129-130.

<sup>35</sup> Palencia, *Prólogo a Batalla campal*, in Fabié 1876, p. II.

damentali motivazioni che spiegano la scelta dei dedicatarii con la rete dei rapporti politici e culturali, nei quali Palencia era inserito negli anni Cinquanta, dopo il suo rientro dall'Italia, al tempo in cui è nominato cronista reale, è in costante contatto con i due Alfonso di Fonseca, zio e nipote, ed è coinvolto nelle rivalità di nobili e prelati che si contendevano il potere, formando alleanze per opporsi al potente *valido* di Enrique IV, Juan Pacheco, marchese di Villena<sup>36</sup>. Ebbene, se il dedicatario del testo latino del *De perfectione*, l'arcivescovo Carrillo – come ho più volte ricordato – riuniva in sé nobiltà e conoscenza del latino, oltre che «amor de virtudes, y enemistad de los vicios, y enseñanza militar», cosa giustificava la scelta del laico Fernando de Guzmán, come dedicatario del volgarizzamento? A tale proposito, Palencia dichiara: «[...] porque tomarías gusto de la latinidad y iuzgarías sy en algo se desviava la traslación vulgar del enxemplar latino»<sup>37</sup>. Il *comendador mayor* dell'Ordine di Calatrava non era, dunque, da annoverare tra quei lettori per i quali si fece necessaria l'autotraduzione: aveva davvero una conoscenza tale del latino da consentirgli, come sembra riconoscergli l'autore, un compiuto giudizio sulla qualità del volgarizzamento, rispetto al testo originale? O non è forse il caso di intendere, più maliziosamente, che la sua competenza non andava oltre la possibilità di una lettura del testo latino, grazie al costante ricorso a quello in lingua materna? All'autore di una monumentale storia della prosa medievale spagnola non è sfuggito che, stando alla citata affermazione del prologo, «la condición letrada de este Fernán Gómez es muy parecida a la que don Íñigo [Marqués de Santillana] declaraba al comentar su afición de comparar la versión latina de los textos con la vernácula»<sup>38</sup>. Gómez Redondo si riferisce a quel passo della lettera in cui il marchese, rivolgendosi a suo nipote, Pedro de Mendoza, signore di Almazán, a proposito della traduzione di un'opera di Seneca, scrive: «[...] la forma del tradusçir me paresçió buena y asaz conforme al seso e letra latina»<sup>39</sup>. Solo che è cosa arcinota che in un'altra celebre epistola, indirizzata questa volta al figlio, Pero González de Mendoza, che aveva ricevuto dal padre l'incarico di volgarizzare l'*Iliade* latina di Pier Candido Decembri, lo stesso marchese confessava la sua limitata conoscenza del latino: «E pues no podemos aver aquello que queremos, queramos aquello que podemos;

---

<sup>36</sup> Cfr. Tate 1993, p. 177 ss.

<sup>37</sup> Palencia 1996, p. 130.

<sup>38</sup> Gómez Redondo 2007, p. 3771. Qui si potranno leggere i paragrafi dedicati alle due opere di A. de Palencia, il *De Perfectione* e la *Batalla campal*, pp. 3761-3783.

<sup>39</sup> López de Mendoza 1988, p. 458.

e si carescemos de las formas, seamos contentos de la materia»<sup>40</sup>. «No todos llevaron la situación con la dignidad de Santillana», ha commentato Francisco Rico<sup>41</sup>, a proposito di questo passo. Ebbene, con ogni probabilità, la frase che Palencia rivolge a Fernán de Guzmán e che indurrebbe fallacemente a credere in un'approfondita conoscenza del latino da parte di quest'ultimo, è in larga misura dettata dalla cerimoniosa deferenza del nostro umanista, dal momento che quella conoscenza non doveva essere più esauriente di quella dignitosamente confessata da Santillana, per cui non è difficile dedurre il grado di perizia con il quale il *comendador* seppe calibrare il valore del volgarizzamento. Insomma, detto in altri termini, è legittimo il sospetto che Fernán de Guzmán fosse da annoverare tra quei «nobles de esta nuestra provincia», per raggiungere i quali Palencia si vide costretto ad autotradursi.

Sui limiti della formazione umanistica dei ceti dai quali era composta la classe dirigente dell'epoca, non è il caso di insistere ulteriormente, posto che essi dettero luogo a quella che è stata suggestivamente definita come «la tragicomedia de una 'élite' de curiales y nobles deslumbrados por la cultura de moda en Italia, e incapaces de seguirla»<sup>42</sup>, tra i quali nobili sono da ravvisare i dedicatarii e, più in generale, i destinatari dei volgarizzamenti di Palencia. Sarebbe più opportuno, forse, valutare, oltre ai meriti, i limiti stessi dei risultati a cui pervenne un umanista come Alonso de Palencia, sottoponendo ad analisi la sua prosa latina, ma valutando anche il livello di maturazione raggiunto dal suo volgare, grazie al rinnovato contatto con la lingua dei classici. È superfluo aggiungere che non è impresa che si possa tentare al termine di queste note.

Qui, in conclusione, è lecito soltanto ribadire in rapida sintesi quanto si è preteso segnalare sul differente rapporto che due umanisti, come Nebrija e Palencia, intrattennero con la traduzione delle proprie opere scritte originariamente in latino. Un'ultima citazione dal prologo alla *Batalla* offrirà l'occasione per tale conclusione. Lamentando, ancora una volta, «los muchos denuestos que incurren aquellos que luégo se atreven á traspasar de lengua limada latina á nuestro corto vulgar muchas escripturas», si riferisce a coloro che «no alcançando el conoçimiento del dulçor frutuoso, con fiuza de fallar todos los libros en lengua vulgar, desdeñan aprender la latina, donde muchos y mayores daños proçeden de los que en este prologo breve

---

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 456. Sulla questione, cfr. le osservazioni di Gómez Redondo 2002, p. 2534 ss.; Rohland de Langbehn 1977, pp. L-LI.

<sup>41</sup> Rico 1982, p. 33.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

dezir te podría»<sup>43</sup>. Nel passo citato, Palencia segnala con ammirevole lucidità i «muchos y mayores daños» che derivano dal cosiddetto «vernacular humanism», ossia dall'ignoranza del latino e dalla contestuale pretesa di recuperare il sapere antico e quello moderno, elaborato col sostegno degli antichi, grazie alle «muchas escripturas» trasposte dal latino in volgare.

Non è solo responsabilità dei singoli individui, ma è anche conseguenza delle mutate condizioni storiche che, paradossalmente, Alonso de Palencia contribuì con i propri volgarizzamenti ai danni da lui stesso impietosamente segnalati; e che, a distanza di un paio di decenni, ma col contemporaneo passaggio dal disordinato regno di Enrique IV alla moderna fondazione dello stato con i Re Cattolici, Antonio de Nebrija puntasse a un programma col quale vincere, nelle aule universitarie e fuori di esse, il rifiuto con cui i molti «desdeñan aprender la [lengua] latina», e persino nell'unico caso di volgarizzamento di una sua opera, l'autotraduzione finisse per costituire un contributo ulteriore alla relazione del suo ambizioso programma di restituire integralmente gli *studia humanitatis* alla barbara Spagna.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alemany Ferrer 1978 R. Alemany Ferrer, En torno a los primeros años de formación y estancia en Italia del humanista castellano Alonso de Palencia, *Item* 3 (1978), pp. 61-72.
- Alemany Ferrer 1981 R. Alemany Ferrer, Un antecedente de A. de Nebrija: la obra lexicográfica de A. de Palencia, *Item* 5 (1981), pp. 119-132.
- Alemany Ferrer 1982 R. Alemany Ferrer, Dimensión humanística de una obra menor de Alfonso de Palencia: el *Tratado de la perfección del triunfo militar* (1459), *Anales de Literatura Española* 1 (1982), pp. 7-20.
- Alvar Ezquerro 1992 M. Alvar Ezquerro, Nebrija, autor de diccionarios, *Cuadernos de Historia Moderna* 13 (1992), pp. 199-209.
- De Caprio 1988 V. De Caprio, *Roma*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Literatura italiana. Storia e geografia*, II.1: *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 327-472.
- Fabié 1876 A.M. Fabié, *Dos tratados de Alonso de Palencia*, Madrid, Librería de los Bibliófilos, 1876.

---

<sup>43</sup> Palencia 1945, pp. III-IV.

- Folena 1991 G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991.
- García Macho 1987 M.L. García Macho, Algunas consideraciones en torno al *Vocabulario* y al *Diccionario* de Elio Antonio de Nebrija, *Revista de Filología Española* 67, 1-2 (1987), pp. 89-105.
- Gargano 2008 A. Gargano, *Un programma contro la moderna barbarie: Antonio de Nebrija e gli «Studia humanitatis»*, in A. Gargano, *Le arti della pace. Tradizione e rinnovamento letterario nella Spagna dei Re Cattolici*, Napoli, Liguori, 2008, pp. 17-33.
- Gómez Redondo 2002 F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, III, Madrid, Cátedra, 2002.
- Gómez Redondo 2007 F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, IV, Madrid, Cátedra, 2007.
- Herrán Martínez de San Vicente 2008 A. Herrán Martínez de San Vicente, *El mecenazgo de los jerarcas eclesiásticos en la época de los Reyes Católicos*, in N. Salvador Miguel - C. Moya García (eds.), *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Iberoamericana - Vervuert, 2008, pp. 79-101.
- Lawrence 1987 J.N.H. Lawrence, *On Fifteenth-Century Spanish Vernacular Humanism*, in *Medieval and Renaissance Studies in Honour of R. Brian Tate*, Oxford, Dolphin Book Co., 1987, pp. 63-79.
- López Casas 2000 M.M. López Casas, *Fernán Gómez de Guzmán, el envés histórico de la figura del comendador de «Fuenteovejuna»*, in M.D. Burdeus (ed.), *Las órdenes militares: realidad e imaginario*, Castellón, Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2000, pp. 469-480.
- López de Mendoza 1988 I. López de Mendoza, *Marqués de Santillana, Obras completas*, ed. de A. Gómez Moreno y M.P.A. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988.
- Martelli 1988 M. Martelli, *Firenze*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, II.1: *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 25-101.
- Medina Guerra 1991 A.M. Medina Guerra, *Modernidad del Universal Vocabulario* de Alfonso Fernández de Palencia, *ELVA* 7 (1991), pp. 46-60.
- Moreno Hernández 1985 C. Moreno Hernández, Pedro Guillén de Segovia y el círculo de Alfonso Carrillo, *Revista de Literatura* 47 (1985), pp. 17-49.
- Nebrija 1492 E.A. Nebrija, *Interpretatio dictionum ex sermone latino in hispaniensem*, Salamanca, Juan de Porras, 1492 (ed. facsímil, al cuidado de G. Colón y A.-J. Soberanas, Barcelona, Puvill, 1979).

- Nebrija ca. 1495 E.A. Nebrija, *Dictionarum ex hispaniensi in latinum sermonem*, Salamanca, Juan de Porras, ca. 1495 (ed. facsímil Madrid, Real Academia Española, 1951).
- Niederehe 1986 H.J. Niederehe, *Das Universal Vocabulario des Alfonso Fernández de Palencia (1490) und seine Quelle*, in A. Quilis - H.J. Niederehe (eds.), *The History of Linguistic in Spain*, Amsterdam - Philadelphia, Johns Benjamins Publishing Company, 1986, pp. 39-54.
- Palencia 1490 A. de Palencia, *Universal Vocabulario en latín y en romance*, Sevilla, 1490, 2 voll. (ed. facsímil Madrid, Comisión permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, 1967).
- Palencia 1945 A. de Palencia, *Batalla campal de los perros y los lobos* (ed. facsímil), *Revista de Bibliografía Nacional* 6 (1945), pp. 255-302.
- Palencia 1996 A. de Palencia, *De perfectione militaris triumpho. La perfeccion del triunfo*, ed. de J. Durán Barceló, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.
- Pardo 1973 M. Pardo, *La «Batalla campal de los perros contra los lobos» d'Alfonso de Palencia*, in *Mélanges de langue et littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, SEDES, 1973, pp. 587-603.
- Paz y Melia 1914 A. Paz y Melia, *El cronista Alonso de Palencia, su vida y sus obras*, Madrid, The Hispanic Society of America, 1914.
- Rico 1978 F. Rico, *Nebrija frente a los bárbaros*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978.
- Rico 1981 F. Rico, *Un prólogo al Renacimiento español. La dedicatoria de Nebrija a las «Introducciones latinas» (1488)*, in P.M. Piñero Ramírez - R. Reyes Cano (eds.), *Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro (Literatura e Historia). Homenaje a Marcel Bataillon*, Sevilla, Universidad de Sevilla - Université de Bordeaux III, 1981, pp. 59-94.
- Rico 1982 F. Rico, *El quiero y no puedo de Santillana*, in *Primera cuarentena y tratado general de literatura*, Barcelona, El Festín de Esopo, 1982.
- Rohland de Langbehn 1977 R. Rohland de Langbehn (ed.), *Marqués de Santillana, Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, Barcelona, Crítica, 1977.
- Santoyo 2003 J.C. Santoyo, *De Nebrija a Sor Juana Inés de la Cruz: Apuntes someros para una historia de las traducciones de autor (autotraducciones) en España y Portugal, 1488-1700*, in J.A. Sabio Pinella - M. Dolores Valen-

- cia (eds.), *Seis estudios sobre la traducción en los siglos XVI y XVII*, Granada, Editorial Comares, 2003, pp. 1-49.
- Santoyo 2004 J.C. Santoyo, *La Edad Media*, in F. Lafarga - L. Pege-naute (eds.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Editorial Ambos Mundos, 2004, pp. 23-174.
- Segura Covarsi 1950 E. Segura Covarsi, Nebrija y don Juan de Zúñiga, *Revista de Estudios Extremeños* 6 (1950), pp. 191-221.
- Tate 1977 R.B. Tate, Political Allegory in Fifteenthcentury Spain: a Study of the *Batalla campal de los perros contra los lobos* by Alfonso de Palencia (1423-1492), *Journal of Hispanic Philology* 1 (1977), pp. 169-185.
- Tate 1979 R.B. Tate, The Civic Humanism of Alfonso de Palencia, *Renaissance and Modern Studies* 23 (1979), pp. 25-44.
- Tate 1982 R.B. Tate, *El «Tratado de la perfección del triunfo militar» de Alfonso de Palencia (1459): la villa de discreción y la arquitectura humanista*, in R.B. Tate (ed.), *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, Oxford, The Dolphin Book Co., 1982, pp. 164-176.
- Tate 1993 R.B. Tate, *Alfonso de Palencia: an Interim Biography*, in A. Deyermond - J. Lawrence (eds.), *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain. Studies Presented to P.E. Russel on His Eightieth Birthday*, Oxford, The Dolphin Book Co., 1993, pp. 175-191.
- Tavoni 1992 M. Tavoni, *Storia della lingua italiana. Il Quattrocento*, Bologna, Il Mulino, 1992.

# LATINO E VOLGARE ALLA CORTE DEGLI ESTE

## Le autotraduzioni

*Cristina Montagnani*

Università degli Studi di Ferrara

Prima di iniziare, concedetemi una breve divagazione su un fatto che mi ha sempre piuttosto divertito: al ferrarese Ercole Strozzi nelle *Prose della volgar lingua* spetta la difesa ad oltranza della supremazia del latino sul volgare<sup>1</sup>: all'inizio del Cinquecento Bembo ha dunque dell'umanesimo della corte estense, specie in rapporto alla Firenze rappresentata da Giuliano de' Medici, una visione assolutamente diversa da quella che oggi ne abbiamo noi. Questione di punti di vista, di prospettive, come accade spesso nella letteratura e anche nella vita: certo la scelta di affidare le sorti dell'umanesimo più intransigente, nella Ferrara di Boiardo e già di Ariosto, al figlio di Tito Vespasiano Strozzi, raffinato poeta in latino come il padre, mi è sempre sembrata singolare e in qualche modo alquanto bizzarra.

Diverse, come dicevo, sono le nostre idee: se parlare di Ferrara come di un caso assai particolare della dinamica antico/moderno e nella nozione di classico, oggi, potrebbe parere un luogo comune un po' frusto, l'idea che anche in letteratura esistesse una «Officina ferrarese» con sue peculiari

---

<sup>1</sup> Siamo all'inizio dell'opera, secondo capitolo del primo libro, quando Ercole Strozzi afferma: «Io non so per me quello che voi in questa lingua vi troviate, perché si debba così lodarla e usarla nello scrivere, come dite. Ben vorrei e sarebbemi caro, che o voi avete me a quello di lei credere persuaso che voi vi credete, in maniera che voglia mi venisse di scrivere alle volte volgarmente, come voi scrivete, o io voi svolgere da cotesta credenza potessi e, nella mia openione traendovi, esser cagione che voi altro che latinamente non scriveste. E sopra tutto, messer Carlo, vorre' io ciò potere con messer Pietro vostro fratello, del quale sicuramente m'incresce, che essendo egli nella latina lingua già avezzo, egli la tralasci e trametta così spesso, come egli fa, per iscrivere volgarmente».

caratteristiche è piuttosto recente e non risale in realtà a più di una trentina d'anni.

Con l'eccezione del regno di Leonello, del breve sogno di un principe umanista celebrato nella *Politia litteraria* del Decembrio, sotto Niccolò III, e poi sotto Borso e Ercole (anche se è Niccolò a chiamare a corte Guarino, nel 1429), la riscoperta del classico è sempre stata mediata, piegata alle esigenze di una corte, e di un signore, forse affascinati dalle «favole antiche», ma tenacemente ancorati a un sistema culturale – e linguistico – che non è solo umanistico. Di questa storia, che è appunto storia nota, vorrei oggi raccontare una *tranche* magari meno nota e più in sintonia con l'argomento di questo nostro convegno.

Non intendo, quindi, parlarvi di volgarizzamenti, i celeberrimi volgarizzamenti estensi, storici o teatrali, ma di qualche caso di autovolgarizzamento, autotraduzione dal latino; prenderò soprattutto in esame casi legati alla committenza di Borso<sup>2</sup>, il principe che, secondo tradizione, ebbe meno domestichezza con la *gramatica*. Su un esempio in particolare, quello del Cornazzano, mi fermerò un po' di più.

Da una ricognizione – ancora provvisoria – sono per ora emersi:

1. Michele Savonarola, *De felici progressu Borsii Estensis ad marchionatum Ferrariae Mutinae et Regii ducatum comitatumque Rodigii*, vale a dire *Del felice progresso di Borso d'Este al marchionato di Ferrara et al ducato di Modena e Rezio et al contato di Rodigio*<sup>3</sup>: Estense Lat. 215, α W 2, 15 la versione latina e Ravenna, Classense Cl. n. 302 quella italiana. Codici gemelli, entrambi di dedica; testo datato fra 1454 e 1461; la curatrice non prende partito riguardo alla priorità della versione volgare o di quella latina, ma la redazione italiana è leggermente più ampia, più attenta ai dettagli della vita di corte. Insomma, è chiaramente pensata per un pubblico diverso, fa parte di una strategia comunicativa differente (sarebbe ragionevole pensare che sia seriore, ma non voglio entrare in una questione che non ho studiato). Anche alcune delle opere mediche

---

<sup>2</sup> Qualche esempio è successivo: Francesco Peregrino Ariosti nel 1476 indirizza a Sisto IV *De novi intra ducalem regiam Ferrariensium delubri origine*. Operetta in versione doppia, non tramandata quindi da due testimoni distinti, conservata all'Estense di Modena (Lat. 309, α W 4, 4) su cinquanta miracoli avvenuti in una cappella per la Vergine consacrata da Ercole I. Dell'Ariosti esiste anche la duplice versione dell'ingresso di Borso a Roma, alla Biblioteca Vaticana, Chigiano I, VII, 26, che accoglie prima il testo latino poi quello volgare, preceduti da una lettera di dedica ad Ercole d'Este del 1479. Si tratta delle cerimonie che nel 1471 accompagnano l'investitura ducale di Borso da parte di Paolo II, succeduto a Pio II, cui Borso l'aveva chiesta in origine. Il testo è stato pubblicato nella sua versione volgare da Celani 1890.

<sup>3</sup> Savonarola 1996.

- del Savonarola dopo l'approdo da Padova a Ferrara (e quindi da una università a una corte) sono in volgare (una anche in doppia redazione), in rapporto a un pubblico più ampio e potenzialmente femminile, ma il caso è diverso da quello dell'opera politica dedicata a Borso <sup>4</sup>.
2. Orazioni in morte di Ludovico Casella, potente capo della Cancelleria (ovvero referendario) degli Este: quella di Ludovico Carbone (tenuta il 17 aprile 1469) e quella di Battista Guarini (che non si sa quando sia stata pronunciata, anche se nel testo ci sono precisi riferimenti al funerale e alle persone presenti; nel novembre del 1471, a quanto si legge in una sottoscrizione del codice, di mano coeva e non calligrafica, fu recitata a Parma). Tutte e due sia in latino che in volgare; la stesura in volgare del Carbone – che riprende puntualmente quella latina – viene realizzata in un secondo momento ed è dedicata ad Ercole, dopo il 1470 (data alla quale Ercole viene posto a capo del Consiglio segreto) e prima del 20 agosto 1471, data della morte di Borso <sup>5</sup>; due codici anche in questo caso, ma solo quello volgare è di dedica. Un solo codice, di dedica e elegantemente miniato, accoglie invece le due versioni di Battista Guarini: Estense Lat. 1269, α J 9, 43; come nell'esempio precedente la stesura in volgare, che è ragionevole supporre sia la seconda perché i discorsi ufficiali sono sempre in latino, segue da vicino il modello.
  3. Un altro testo della serie è la *Commemorazione vel tractato del tradimento facto verso il clarissimo et excellentissimo principe duca Borso per li sceleratissimi homini Ioan Ludovico Impio et Andrea da Varenana* di Carlo da San Giorgio, sulla congiura dei Pio da Carpi, che si colloca nel delicatissimo momento in cui matura la scelta di Borso di indicare in Ercole (e non nel figlio di Leonello, Niccolò) il suo successore (del 1469, Estense Ital. 1004, α G 6, 12; la versione latina non ci è conservata). Il testo si segnala per un'importante novità: l'autore ci offre qui una spiegazione del suo operato, e soprattutto afferma chiaramente che prima ha scritto in latino e poi ha volgarizzato, dietro precisa richiesta di Teofilo Calcagnini, e cioè di un uomo vicinissimo al duca Borso.

---

<sup>4</sup> All'interno delle opere in italiano, comunque, ampi tratti paiono in realtà autotraduzioni dalla *Pratica maior* latina; sono in volgare il *De regimine pregnantium* su cui cfr. Gualdo 1996, il *Libellus de aqua ardentis* e il *De preservatione a peste et eius cura* (entrambi in origine scritti in latino: cfr. Belloni 1953), il *Libreto de tutte le cosse che se manzano*, e il *De Gotta*, cfr. Pesenti 1984.

<sup>5</sup> In latino: *Oratio in funere Ludovici Casellae*, Biblioteca Estense di Modena, Lat. 174, α O 6, 15; la redazione volgare, assieme all'*Orazione nel convento di messer Federico protonotario di Salluzzo*, in un codice pergameneo di dedica: Estense Ital. 96, α P 6, 6.

Havendo io deliberato ad defensione del tuo glorioso nome et etiandio a memoria de li nostri posteriori in latino scrivere il tradimento contra di te a' di passati tractato, la fortuna, inimica de ogni virtuoso omo, non ha voluto a li altri tuoi singolari ornamenti adiungere l'ornamento de le littere, il quale è 'l più eccellente che l'uomo havere possa. [...] Quando il mio libretto ad te presentare feci, furiosamente et aspramente dal mio magnifico et carissimo compatre messer Teophilo [Calcagnini] represso et quasi calonniato fui, come quasi uno grandissimo errore commesso avesse a scrivere cotale facenda in latino et non nel nostro volgare parlare. Io glie perdono, che anche lui de quelli che littere non sciano se ritrova [...]. Et per volere ad te, unico et caro mio signore, et a li altri tuoi fratelli et compagni, come è mio desiderio et debito, fare cossa che agradire vi debia, a ciò quello che per manchamento de littere gustare non poteti, cussi vulgarmente legendo qualche dilecto ne pigliati, benché tanta differencia sia da l'uno parlare a l'altro di dolcezza et suavità, quanta da uno dolce et delicato vino ad un altro bruscho et despiacevole che per sede bere se conveni, questa mia opereta in volgare ho reducta. [...] Ferrariae kal. octobris 1469.<sup>6</sup>

Quella della doppia redazione, in qualche caso sicuramente della resa in volgare di un'opera concepita in latino, non sembra quindi, a Ferrara, una autonoma iniziativa di chi scrive, ma una precisa richiesta della committenza; in maniera analoga, anche l'allestimento di due codici di dedica realizzati a specchio (o di un solo codice esattamente bipartito) appare il frutto tutt'altro che casuale di un progetto che tende a equiparare anche visivamente le due lingue. E in una cultura che ha prodotto Schifanoia, certo non possiamo pensare che gli aspetti della comunicazione extraverbale siano secondari.

Il caso del Cornazzano, che costituisce il *focus* di questo intervento, rientra in questa serie, ma offre qualche elemento di interesse in più.

Intanto per l'autore, che nel 1972, quando Antonia Tissoni Benvenuti firma il suo *Quattrocento settentrionale* per Laterza, aspettava ancora uno studio serio: il guaio è che, a parte l'ottimo strumento messo a punto da Roberto Bruni e Bruno Zancani<sup>7</sup>, mi pare che lo aspetti ancora. Qualche opera è a stampa, magari qualcosa avremo per il canzoniere<sup>8</sup>, ma per i testi importanti mancano all'appello persino gli studi preparatori.

Eppure, è uno scrittore cui Dionisotti dedica dieci pagine di *Machia-vellerie*: doveva bastare questo per imporlo all'attenzione degli studiosi. Sul

---

<sup>6</sup> Sulla *Commemorazione* cfr. Mastronardi 2003. Da qui (p. 924) la porzione a testo, donde qualche difformità nella resa grafica rispetto alle mie citazioni dirette; l'indicazione finale della data viene invece dalla prima trascrizione del testo, quella di Cappelli 1864.

<sup>7</sup> Bruni - Zancani 1992.

<sup>8</sup> Comboni 1985, 1987, 1988, 1989, 1991, 2003.

terreno del quale ci occupiamo oggi, poi, il Cornazzano è un vero caso clinico di appassionato del rifacimento, della riscrittura; segnalo almeno due opere interessanti, di cui però non mi occupo: il *De proverborum origine*, raccolta di dieci novelle in distici elegiaci, per lo più oscene, che giustificano l'origine di alcuni proverbi (secondo Bruni e Zancani la prima redazione, dedicata a Cicco Simonetta, potrebbe risalire al 1464), assume veste italiana in prosa nei *Proverbi in facetie* (di cui abbiamo solo testimonianze a stampa, molto toscanizzate, con unanime attribuzione al Cornazzano). Le storielle nel frattempo sono diventate sedici (cinque corrispondono al testo latino, almeno come trama), cui si aggiunge la cosiddetta *Novella ducale*, che ha come protagonisti Francesco e Bianca Maria Sforza. Il rifacimento risale forse al periodo ferrarese del Cornazzano (dopo il 1475; in realtà una data sicura *post quem* è solo il 1466 della partenza da Milano), e quindi poteva rientrare entro l'ambito culturale che mi era stato proposto, ma i problemi dell'opera, soprattutto legati alla lingua fortemente toscanizzata del rifacimento in prosa, mi sono parsi un po' troppo complessi per proporre una soluzione accettabile in tempi brevi.

Il secondo caso, a dire il vero, era quello che mi interessava di più, ma si tratta di una traduzione un po' particolare, da prosa a poesia (che non è esattamente il tema del convegno). *L'Arte militare* – che è poi l'origine dell'attenzione di Dionisotti verso il Cornazzano – fu composta in origine in prosa, fra 1476 e 1478, e dedicata a Ercole d'Este (Estense Ital. 176, a F 5, 17). L'opera viene poi riscritta in terzine e, in questa seconda vita, conosce diverse dediche, tutte riconducibili alla volontà degli editori (non sono rimasti manoscritti quattrocenteschi, se non uno copiato dall'incunabolo)<sup>9</sup>. È anche fatta oggetto di una vera traduzione, in toscano, nel momento in cui viene stampata da Bernardo di Filippo Giunti nel 1520. Il fatto che mi

---

<sup>9</sup> La prima stampa (Venezia, Cristoforo de' Pensi per Piero Benagli, 8 novembre 1493) è dedicata dall'editore a «F. Mantuano», cioè Francesco Gonzaga, capo dell'esercito veneziano nel 1494-95; l'edizione del 1507 (Pesaro, Girolamo Soncino, 7 maggio) attesta la dedica di Giacomo Costanzo da Fano a Francesco Maria della Rovere, il nipote di Federico da Montefeltro; con la stessa data del 7 maggio 1507, ancora a Pesaro presso lo stesso stampatore esce un'altra edizione che differisce dalla precedente solo per titolo e dedica: la prefazione di Alessandro Gabuardi, che lavorava presso il Soncino come revisore, indirizza l'opera a Galeazzo Sforza, che sarà signore di Pesaro nel 1512; nel 1515 la stampa veneziana di Alessandro Bindoni riproduce la lettera, e quindi la dedica, della precedente; il 17 marzo del 1518, a Ortona, esce una nuova edizione di Girolamo Soncino, dedicata a Ludovico de Franchis, conte di Montorio; il 25 maggio 1520 l'edizione fiorentina di Bernardo di Filippo Giunti, profondamente rivista in direzione toscanizzante, senza dedicatario illustre. Le successive edizioni cinquecentesche non esibiscono ulteriori dediche, e riproducono per lo più la versione toscanizzata. Relativamente alle stampe del Soncino cfr. Soncino 1997.

ha colpito più, al di là del riuso editorial-cortigiano di uno stesso testo, che è un dato tutto sommato banale, è che già la versione in prosa presenta *in nuce* parecchi versi, endecasillabi e settenari, come accade anche alla prosa dei *Proverbi in facie*. Evidentemente i confini fra le due lingue, prosastica e poetica, non sono per il Cornazzano poi tanto rigidi; ma di questo, si era detto, non ci occupiamo.

Stringo quindi il fuoco sull'operina di entusiasta omaggio cortigiano dedicata a Borso: il *De excellentium virorum principibus*, scritta dopo il 1465, anno in cui si celebrarono le nozze fra Ippolita Sforza e Alfonso d'Aragona. Appena un cenno, perché l'argomento, adesso, non ci interessa, al fatto che la successione di Borso a Leonello era in sostanza illegittima, anche se forse necessaria e proficua: ciò spiega in termini politici il fiorire delle opere encomiastiche, nettamente superiori alla media del periodo.

Il Cornazzano fece parte del seguito della sposa durante il suo viaggio verso Napoli, e rimase assai colpito dalla trionfale accoglienza che, a Reggio, il duca Borso riservò al passaggio del corteo. Forse già in difficoltà nell'ambiente milanese, dal quale si dovette infatti allontanare dopo la morte di Francesco Sforza nel marzo del 1466, il Cornazzano rivolse al duca di Ferrara un'opera in quattro libri, di cinque capitoli ciascuno, che culmina, dopo le vite di diversi uomini illustri<sup>10</sup>, con un'appassionata biografia del duca stesso, e la descrizione delle feste di Reggio Emilia. L'opera venne realizzata in due versioni, latina e italiana, affidate a due manoscritti<sup>11</sup> elegantemente miniati ora posseduti dalla Biblioteca Estense: Lat. 872, α P 6, 26, in distici elegiaci e Ital. 101, α P 6, 4, in terzine<sup>12</sup>. Il dono risultò gradito, come testimonia la ricompensa di «ducati sexanta d'oro» e «braza

---

<sup>10</sup> Interessante sarebbe lo studio del terzo libro, dedicato agli influssi astrali, tema ben caro agli Este e soprattutto al Borso committente di Schifanoia.

<sup>11</sup> La redazione volgare è tradita anche dal Sessoriano 413 della Biblioteca Nazionale di Roma, un celebre codice del XVI secolo che accoglie opere umanistiche, e dal ms. Pallastrelli 184 della Biblioteca Comunale di Piacenza, che si dichiara copia del codice estense.

<sup>12</sup> L'equivalenza è quasi scontata: come sappiamo, il Quattrocento è piuttosto restio alla teorizzazione metrica – come a molti altri generi normativi –, ma nella concreta prassi del fare poetico, le elegie sono quasi sempre in terzine (anche i testi bucolici, ma questo ci fa meno gioco). Si veda a questo proposito il saggio di Vecchi Galli 2003. L'unico intervento in qualche modo di impegno teorico che si collochi ai confini del Quattrocento, e cioè l'epistola del Calmeta a Isabella d'Este Gonzaga del 5 novembre 1504, su cui si veda Calmeta 1959, pp. 51-55, sancisce in maniera recisa il parallelismo fra elegia e capitolo ternario. Nel caso del Cornazzano, la terzina è utilizzata a fini narrativi, cosa piuttosto usuale nella tradizione italiana, e la stessa funzione tocca anche al distico elegiaco, cui in teoria compete meno. Nel Cinquecento dei grandi trattati di metrica Dolce, Ruscelli, Varchi ed altri ancora considerano *tout court* la terzina come corrispondente volgare del

12 de veluto cremisino»<sup>13</sup>, ma il Cornazzano riuscì ad approdare alla corte estense solo nel 1475, quattro anni dopo la morte di Borso.

Se ho scelto di dedicare il tempo che mi è concesso a un testo di indubbia modestia, nell'una come nell'altra lingua, è stato per due ragioni: intanto volevo verificare se anche in questo caso la progressione andasse dal latino verso l'italiano, come è probabile per gli esempi precedenti e indubbio per la *Commemorazione* di Carlo da San Giorgio; in secondo luogo mi interessavano le ricadute stilistiche e metriche della traduzione, visto che la gran parte degli esempi noti riguarda testi in prosa.

Inizio col dire che il confronto fra i due testi è tutt'altro che agevole<sup>14</sup>, e i risultati non paiono univoci. Intanto le due stesure si somigliano, per così dire, ma non sono affatto sovrapponibili (il che ha fatto decadere anche le progettate riflessioni metriche che tanto mi avevano affascinato dall'esterno). Il dato è evidente sin dalla macrostruttura: solo a prima vista, come pare a Bruni e a Zancani, a ogni distico corrisponde una terzina (come succederà nel Cinquecento nel caso di Iacopo da Diacceto studiato da Nicoletta Marcelli)<sup>15</sup>; in realtà, là dove le due redazioni si sovrappongono perfettamente, si dà spesso il caso che il testo volgare appaia dilatato rispetto a quello latino, con l'ultimo verso del ternario che introduce materiale testuale assente in latino; a volte – più di rado – sono due i distici latini che corrispondono a una sola terzina volgare. Là dove la sovrapposizione dei due testi è meno stringente, si danno sia casi di sovrabbondanza della stesura volgare sia, e più di frequente, esempi di sviluppi più ampi del dettato latino. A ciò si aggiunga che, a seconda dei contesti e dei materiali intertestuali utilizzati, a volte è la versione latina a sembrare la prima, a volte il viceversa. A conferma di tante affermazioni, è ora necessaria qualche pezza d'appoggio.

Procedo con ordine, a partire dal processo di dilatazione del testo volgare concentrato nell'ultimo verso della terzina<sup>16</sup>:

---

distico elegiaco. Una corrispondenza in qualche modo strutturale, fondata sull'iterazione di piccoli blocchi metrici di uguale misura.

<sup>13</sup> Cfr. Fava 1925.

<sup>14</sup> Ho analizzato sistematicamente il *Proemio*, di 61 vv., e la *Vita del duca Borso* (265 vv.), che chiude il IV libro.

<sup>15</sup> Ho letto il contributo, ancora inedito, grazie alla cortesia dell'autrice.

<sup>16</sup> Siamo nella parte conclusiva dell'opera, che reca la rubrica *Vita del duca Borso / Divi Borsii vita*, a c. 65v del testo italiano, 55v di quello latino. Ho numerato i vv. a partire dalla rubrica, preceduti dalla sigla VB (*Vita di Borso*). La mia trascrizione è sostanzialmente conservativa, sia per l'italiano che per il latino: ho distinto *u* da *v*, sistemato le maiuscole e la punteggiatura in entrambe le lingue; inoltre per il volgare ho regolarizzato l'uso dell'*acca* e ho mantenuto le grafie latineggianti. Nel testo latino ho ridotto la *j* finale

della sua età el robusto e verde fiore,  
Vener spreçata, sottopose a Marte  
e un dio fu mastro di terren signore (VB, vv. 4-6).

corporis egregium formaque et robore florem  
dat tibi Mars: spreta est desidiosa Venus (vv. 2-3).

Testo latino e testo volgare, in buona sostanza, si equivalgono nei primi due versi, e non emergono precise indicazioni intertestuali (se non la «verde età» petrarchesca e poi petrarchista che traspare dietro al «verde fiore», ma si tratta di un sintagma banale), mentre l'ultimo della terzina è un'aggiunta non necessaria.

Un esempio analogo, forse più interessante sotto il profilo lessicale ci viene offerto dal resoconto delle feste che, a Reggio Emilia, accolgono il passaggio del corteo nuziale:

Gionti in ta' giochi alle mura regiane  
esce la plebe et stride ogn'alta torre  
timpaniçando colle sue campane (VB, vv. 190-192).

Post ut ad aerisonas ventum est his lusibus urbes  
visua in foribus plebs stupefacta fuit (vv. 155-156).

Senza affrontare, per ora, il problema della priorità fra le due stesure, su cui tornerò verso la conclusione, mi limito a notare come per trovare un equivalente di *aerisonas*<sup>17</sup> (cioè «risonante di bronzo») sia stato necessario un verso e mezzo. Notevole sotto il profilo lessicale è senz'altro il verbo *timpaneggiare*, qui in forma settentrionale: in questo, ma anche in altri casi, il volgare appare più connotato dal punto di vista espressivo. Si veda qualche esempio: VB, v. 169: «Al suon di trombe par che 'l ciel si schiappi», dove il verbo *schiappi* corrisponde a un più referenziale *scindi* latino: vv. 133-134 «... putares / et scindi caelum plausibus atque tubis». Ancora VB, vv. 202-203: «Nel meço della corte a mille sguici / malvatici et dolci aque un fonte spande» suona in latino (vv. 165-166): «Fons fuit aeterni pro tempore dulce liquoris / effundens ...», dove si smarriscono sia gli *sguici* che il loro bizzarro aggettivo *malvatici*<sup>18</sup>.

---

a *i*, eliminato l'*b* superflua nel grafema della velare, adottato le grafie dittongate usuali e eliminato i dittongamenti per ipercorrettismo, eliminato le *y* che non fossero etimologiche, come pure gli scempiamenti (che non c'è prova possano essere d'autore e non di copista).

<sup>17</sup> Che è già piuttosto raro in latino, a quanto risulta dagli spogli della *Library of Latin Texts (series A)*, d'ora in avanti LLT-A (da qui tutti i rimandi): cinque occorrenze, tutte del I secolo d.C.

<sup>18</sup> «Guizzi di malva», dunque, a meno che l'aggettivo non contenga una allusione conviviale al *vino malvatico*, cioè alla malvasia.

In altri casi il testo volgare si dilata per ragioni cortigiane: si veda per esempio l'inizio dell'opera, dove al vocativo «clarissime Borsi» corrisponde una intera terzina: «Principe excelso e glorioso Borso, / re di iusticia cui fortuna irata / mai non piegò dal suo natural corso» (*Proemio*, vv. 1-3), ulteriormente ricalzata dai vv. 7-9, che svolgono il soggetto «poetae»<sup>19</sup> in una formulazione più articolata: «Così si driga a te ciascun poeta / come a termine sacro di quei rai / che sparge al mondo ogni gentil pianeta». In maniera analoga i vv. 10-12 «Ma non può alcun di noi né potrà mai / cantando augumentar le tue virtute / che 'l soggetto ogni stil vince d'assai» corrispondono al solo v. 4 «crescere sed nulla laus tua laude potest» (costruito sul doppio significato di *laus*, «lode» ma anche «gloria»).

Esempio, quest'ultimo, tutto sommato di scarso interesse. La parte finale dell'opera presenta forse qualche spunto più accattivante. Le nozze di Ippolita Sforza offrono al Cornazzano l'occasione per rievocare quelle, avvenute un decennio prima, di Beatrice d'Este con Tristano Sforza; come Ippolita, anche Beatrice danza meravigliosamente. E il Cornazzano, autore di suo dell'*Arte del danzare*, nella versione volgare della sua opera si esibisce in un'appassionata rievocazione – che di certo poteva essere apprezzata anche dal pubblico della corte meno esperto del latino – dell'abilità della giovane sposa ferrarese:

Qual stella transitoria ch'entecide  
l'aer nocturno, giva, e d'intervallo  
colla sua coda lungo lume guide;  
et io l'ho vista alcuna volta in ballo  
[...]

Quante volte già a'lei con studio intenso  
furati e bei sembianti gli han figliuole  
di stato eccellentissimo et di senso [censo],  
dicendo: «Così gli occhi mover sole,  
così man, così testa» e in un sol viso  
hanno avuto a ben far diverse scole (*VB*, vv. 127-138).

Molto più sobrio lessicalmente e più circoscritto nel contenuto<sup>20</sup>, anche in questo caso, il dettato latino:

Miratae hanc regum quot iam cupiere puellae  
sic os sic oculos sicque movere manus (vv. 99-100).

---

<sup>19</sup> V. 3 «Et tibi multa ferunt certatim scripta poetae».

<sup>20</sup> Si noti solo l'immagine iniziale della stella, che sembrerebbe essere una cometa più che una stella cadente, e dunque «transitoria» varrebbe in senso etimologico «che passa», «che scivola via», e la fine dell'ultima terzina, con la «visione» (stilnovisticamente *viso*) di Beatrice che vale più di tante scuole di ballo.

Al mutare del contesto, però, è il testo latino che può farsi più vario e articolato di quello volgare; ciò accade, per esempio, nei passaggi in cui è implicata la mitologia, che possiamo presumere riscuotesse maggiore successo presso chi possedeva una preparazione umanistica. Ne riporto qui uno solo, a titolo di esempio, ma sono in realtà abbastanza numerosi. Per accogliere gli sposi, Borso ha fatto predisporre «padiglioni» e «tende», che subiscono un repentino processo metamorfico trasformandosi in luogo di incanti classici:

Come se 'l bosco idalio e ogni suo fonte  
fusse per arte magica traducto  
quivi a fare ombra alle persone conte (VB, vv. 175-177).

Il primo distico latino, più o meno, corrisponde alla terzina:

Arte Dionei magica sibi lucus amoris  
cretus ab Idalio sponte volasse sinu (vv. 139-140).

Ma il bosco incantato si popola di altri protagonisti, che affiancano i *duces* e le *puellae* del corteo nuziale: Apollo e Dafne, la sventurata moglie di Cefalo, Procri, e un Eolo cui, con un sincretismo piuttosto spinto, viene attribuito l'appellativo di *spirator*, che nella latinità cristiana compete a Dio.

Pressit odoratam Daphnes pro corpore laurum  
Phoebus et intacti praeteriere duces.  
Ipsa inter frondes Procrin referentia vivam  
ora puellarum sole furente nitent.  
[...]  
Eolus hic levibus spirator ab aethere flabris  
serpit: habent molles vota secunda sinus (vv. 141-147).

Resta ora da affrontare l'ultimo argomento, forse troppo a lungo rinviato, ovvero la priorità dell'una o dell'altra delle versioni. Come si è già intravisto, in realtà Cornazzano non traduce quasi mai, crea due testi che scorrono paralleli l'uno all'altro. A volte si ha la netta impressione che sia il dettato latino a prevalere, ma in molti altri casi è senz'altro il volgare cui il latino si piega.

Qualche esempio, e poi le conclusioni. Parto dai luoghi in cui il latino orienta il dettato volgare: nel proemio dell'opera il Cornazzano si dichiara inadeguato a cantare le lodi di tanto signore:

E se pur professor di poesia  
[...]  
tolga l'impresa quello a cui fa lume

Apol col raggio, e chi con bocca piena  
gustata ha l'onda del pegaseo fiume (*Proemio*, vv. 22-27).

«Con bocca piena» non è, con ogni evidenza, un sintagma usuale nella poesia italiana<sup>21</sup>; se leggiamo però l'equivalente latino

Hoc onus accipiat cuius cum gutture pleno  
hausit castalii musa liquoris aquam (vv. 13-14),

vediamo che l'espressione volgare traduce alla lettera «cum gutture pleno» che, invece, troviamo spesso in contesto poetico: si vedano, fra gli altri esempi possibili, i *Remedia amoris* ovidiani, vv. 534-537: «Sed bibe plus etiam, quam quod praecordia poscunt; / Gutture fac pleno sumpta redundet aqua! / Perfruere usque tua nullo prohibente puella: / Illa tibi noctes auferat, illa dies».

Un altro esempio, attinto dalla parte finale dell'opera; qui i due testi procedono paralleli ma non identici, solo che l'italiano arranca, se mi si concede l'espressione. Cornazzano descrive gli apparati predisposti da Borsone per accogliere gli sposi:

Quinçi in le corti amplissime et pompose  
entrano, et ogni loggia è una marina:  
mille riccheçe son, né Giove ascose (*VB*, vv. 196-198).

In confronto al testo italiano, vago e neppure perspicuo nel significato, quello latino, ben più solido nel contenuto, mostra anche una salda rete di riferimenti intertestuali:

Continuo versis aulas subiere patentes  
cardinibus: nutant atria tecta fremunt (vv. 159-160):

*cardine verso* è clausola attestata in Virgilio, *Aen.* III 448 e VII 620 (presente anche in Tibullo, in Ovidio e in altri); *nutant* e *fremunt* compaiono assieme al v. 730 dell'*Agamennone* di Seneca; *tecta fremunt* è ancora virgiliano (*Aen.* IV 448) e, se è inattestato *nutant atria*, ancora nell'*Eneide* (II 483) leggiamo *atria longa patescunt*. Mi sembra evidente che, in questo caso, il Cornazzano ha composto per primo il testo latino, intrecciando tessere classiche e soprattutto virgiliane; la redazione italiana, al confronto, non potrebbe essere definita altro che imbarazzante: cosa vuol dire, per esempio, che «ogni loggia è una marina»<sup>22</sup>?

---

<sup>21</sup> Solo esempi comici, stando alla LIZ.

<sup>22</sup> Mi è venuto persino il dubbio (prudentemente confinato in nota) che l'idea del mare nasca dal v. 162 del testo latino: «purpura de rubri sanguine tincta maris», allusione al colore purpureo dei padiglioni.

Un caso come questo farebbe quasi pensare che la stesura volgare possa essere di qualcun altro; non fosse che, più di una volta, si dà il fenomeno opposto, cioè versi italiani, saldamente ancorati alla nostra tradizione, che guidano quelli latini. Nel caso che segue, ad esempio, è il latino che non tiene il passo: impossibile è celebrare le qualità di Borso,

ché chi le stelle numerar si crede  
all'opra indarno s'affatica e suda,  
né dir l'arena in somma si concede (*Proemio*, vv. 16-18).

Evidente il calco da *Rvf* 127, 85-86: «Ad una ad una annoverar le stelle, / e 'n picciol vetro chiuder tutte l'acque», anche se il Cornazzano cambia il secondo dei due *adunata*<sup>23</sup> e rafforza il contesto petrarchesco con un prestito da *Tr. Eternitatis* 106: «s'affatica e suda». Il testo latino qui legge:

Perdit opus stellas qui vult numerare nitentes,  
quique putat summam dicere harena tuam (vv. 7-8),

dove il primo verso equivale, in buona sostanza, all'italiano, mentre il pentametro traduce, a spanne, le parole, ma non ne rende affatto il significato, se *summa*, come pare probabile, vuol dire «potenza», «forza», o qualcosa del genere.

Non sempre, in presenza di un passo italiano con una forte connotazione letteraria, la traduzione è tanto goffa: chiudo con una citazione che non condanni l'opera del Cornazzano a una perpetua *damnatio memoriae*. Sempre a proposito delle doti poetiche, inadeguate all'impresa:

Né verdeggia in mio onor foglia di lauro:  
vo col crin sott'el sole ardente  
d'alga marina cincto, inculto mauro (*Proemio*, vv. 31-33).

La rete intertestuale si dispiega secondo le modalità tipiche del petrarchismo, giocando col sonetto 197 dei *Rvf*:

---

<sup>23</sup> La stessa coppia nell'*Inamoramento de Orlando* (II, xxii, 28, 7-8): «Né se numerebbe a minor pena / le stelle in ciel o nel lito l'harena» (Boiardo 1999, dove è mantenuta l'acca etimologica). Il rimando non vale come fonte, per quanto la composizione del poema sia stata arretrata cronologicamente nella nuova edizione; certo, l'idea di una precoce lettura da parte del Cornazzano sarebbe interessante, ma tutta da dimostrare. Anche in un sonetto delle *Rime* del Correggio (con la cronologia siamo però senz'altro troppo avanti) ritorna la stessa coppia di *adunata*: «Non è sì grande il numer de le stelle, / non tanta arena ed alga calca l'onde / quanti sospiri il mio cor rompe e fonde» (*Appendice*, 5, vv. 1-3; la citazione da Bibit, cioè la Biblioteca Italiana Digitale accessibile *on line*).

L'aura celeste [...]  
pò quello in me, che nel gran vecchio mauro  
Medusa quando in selce transformollo;  
né posso dal bel nodo omai dar crollo,  
là 've il sol perde, non pur l'ambra o l'auro:  
dico le chiome bionde, e 'l crespo laccio (vv. 1 e 5-9).

Il testo latino, in questo caso, presenta tutti gli elementi di quello volgare, tranne il *mauro*, evidentemente irrecuperabile:

Et per me lauri nulla cum fronde virescunt,  
incultum cingit vilior alga caput (vv. 17-18).

E offre almeno una tessera a tutte e due le versioni, perché l'*alga*, che nella lirica italiana non gode di grande fortuna, è invece in sintagma con *vilior* sia in Virgilio (*Ecl.* VII 41) che in Orazio (*Serm.* II v, 5): trova origine, a quanto parrebbe evidente, dal testo latino, e trasmigra poi in quello volgare, insinuandosi nella rete dei rimandi petrarcheschi. Un esempio, forse l'unico che abbia trovato in questa mia veloce ricognizione, di uso di tecnica a intarsio, la tecnica di Poliziano per esprimerci un po' a spanne, in questo nostro testo.

Riprendendo il filo di quanto detto fin qui, è ben difficile, per non dire impossibile, fissare la priorità del testo latino o invece di quello volgare, e forse non ha neppure senso parlare di traduzione. Una conclusione che viene a ribadire l'eccezionalità della situazione linguistico-culturale ferrarese: non esistono un «prima» e un «poi», un «più naturale» e «meno naturale» nei rapporti fra le due lingue. Non esiste, forse, neppure una lingua naturale rispetto ad una artificiale, tanto entrambe si presentano, soprattutto, come lingue letterarie e quindi straniere, non materne, ciascuna alla sua maniera. Una ulteriore conferma, se ne avessimo bisogno, che ogni caso letterario ferrarese è, di per sé, un caso a parte.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Belloni 1953                      L. Belloni (a cura di), *I trattati in volgare «Della peste» e «Dell'acqua ardente» di Michele Savonarola*, Atti del LIV Congresso Nazionale della Società Italiana di Medicina Interna (Roma, 12-14 ottobre 1953), Milano, Industrie Grafiche Italiane Stucchi, 1953.
- Boiardo 1999                      M.M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, introd. e

- commento di A. Tissoni Benvenuti, Milano - Napoli, Ricciardi, 1999, 2 voll.
- Bruni - Zancani 1992 R. Bruni - D. Zancani, *Antonio Cornazzano: la tradizione testuale*, Firenze, L.S. Olschki, 1992.
- Calmeta 1959 V. Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite*, a cura di C. Grayson, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959.
- Cappelli 1864 A. Cappelli, La congiura dei Pio signori di Carpi contro Borso d'Este signore di Ferrara, *Atti e Memorie delle Regie Deputazioni di Storia Patria per le Province Modenesi e Parmensi* 2 (1864), pp. 3-52.
- Celani 1890 E. Celani, La venuta di Borso d'Este a Roma l'anno 1471, *Archivio della Regia Società Romana di Storia Patria* 13 (1890), pp. 361-450.
- Comboni 1985 A. Comboni, Alcune puntualizzazioni sulla tradizione delle rime del Cornazano con una canzone inedita sulla minaccia del Turco, *Bollettino Storico Piacentino* 80 (1985), pp. 195-209.
- Comboni 1987 A. Comboni, Per l'edizione delle rime di Antonio Cornazano, *Studi di Filologia Italiana* 45 (1987), pp. 101-149.
- Comboni 1988 A. Comboni, Antonio Cornazano e la *Giostra de l'Amore* del giugno 1478 a Ferrara. Testo e storia di una stravagante, *Bollettino Storico Piacentino* 83 (1988), pp. 217-228.
- Comboni 1989 A. Comboni, *Il «Canzoniere» di Antonio Cornazano*, in A. Quondam - M. Santagata (a cura di), *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Ferrara - Modena, Panini, 1989, pp. 123-129.
- Comboni 1991 A. Comboni, Un codice dimenticato delle rime di Antonio Cornazano, *Studi di Filologia Italiana* 49 (1991), pp. 75-85.
- Comboni 2003 A. Comboni, *Due canzonieri: Boiardo e Cornazano*, in A. Tissoni Benvenuti (a cura di), *Gli «Amorum libri» e la lirica del Quattrocento con altri studi boiardeschi*, Novara, Interlinea, 2003, pp. 67-80.
- Fava 1925 D. Fava, *La Biblioteca Estense nel suo sviluppo storico*, Modena, Vincenzi e Nipoti Cavallotti, 1925.
- Gualdo 1996 R. Gualdo, *Il lessico medico del «De regimine pregnantium» di Michele Savonarola*, Firenze, Accademia della Crusca, 1996.
- Mastronardi 2003 M.A. Mastronardi, *Una congiura alla corte di Borso d'Este*, in M. De Nichilo - G. Distaso - A. Iurilli (a cura di), *Confini dell'Umanesimo letterario. Studi in*

- onore di Francesco Tateo, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, pp. 921-935.
- Pesenti 1984 T. Pesenti, *Professori e promotori di medicina nello Studio di Padova dal 1405 al 1509. Repertorio bibliografico*, Padova - Trieste, Lint, 1984, pp. 187-196.
- Savonarola 1996 M. Savonarola, *Del felice progresso di Borso d'Este al marchionato di Ferrara et al ducato di Modena e Rezio et al contato di Rodigio*, a cura di M.A. Mastronardi, Bari, Palomar, 1996.
- Soncino 1997 G. Soncino, *L'attività editoriale di Gershom Soncino*, Atti del Convegno (Soncino, 17 settembre 1995), a cura di G. Tamani, Soncino, Edizioni del Soncino, 1997, pp. 1-7.
- Vecchi Galli 2003 P. Vecchi Galli, *Percorsi dell'elegia quattrocentesca in volgare*, in A. Comboni - A. Di Ricco (a cura di), *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, Trento, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, 2003, pp. 37-79.



# VILLENA Y TOSTADO

## Autotraducción y hermenéutica

*Juan Miguel Valero Moreno*

Universidad de Salamanca & SEMYR, España

*Para Carmen Parrilla*

### 1. EL OFICIO DE TRADUCIR

¿Qué tipo de actividad intelectual es la autotraducción, a qué tipo de vida sirve (activa o contemplativa) y en qué contexto científico se inserta? Y, ¿qué males curará y cuáles son las esperanzas del mundo sobre el que se derrame este conocimiento <sup>1</sup>?

Tales preguntas no son tan retóricas como puedan parecerlo a primera vista. Todo depende del modelo de mundo en juego. Si el mundo y todo lo en él significado es un enigma, un gran criptograma, y su realidad, o al menos posibilidad de certidumbre, reside en el lenguaje, quien sea capaz de descifrarlo poseerá las claves de la existencia. «Omnis doctrina vel rerum est, vel signorum. Sed res etiam per signa discuntur» (Agustín, *Doctrina christiana*)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Me aparto conscientemente de las descripciones y reflexiones de mis predecesores a propósito de la «teoría de la traducción» en el Tostado. Todo ello es sin duda relevante, pero mi objeto ahora no es conocer analíticamente qué dice el Tostado, sino explorar cuáles son los resultados de esa práctica y cuál es su significado cultural más allá de la (auto)traducción *stricto sensu*. Sobre la traducción en Villena resta mucho por decir, pero es imprescindible el artículo de Cátedra 1992. Más abundante es la bibliografía a este respecto sobre el Tostado: Fernández Vallina 1990, 1998, 2007; Recio 1990-1991, 1994; Wittlin 1998; Santoyo 1999. Información básica sobre Villena y el Tostado, con bibliografía, elenco de sus obras y repertorio de manuscritos e impresos en Cátedra 2002 y Parrilla 2002, respectivamente. Una ficha biográfica actualizada sobre Enrique de Villena en la entrada correspondiente de Valero Moreno 2008. A propósito del Tostado véase Parrilla 2004a.

<sup>2</sup> Citado por Lombardo 1971, Liber I, *distinctio prima*, cap. 1.

Naturalmente, un modelo trascendente como el descrito no se acompaña con la práctica mundana y, en consecuencia, es necesario activarlo a través de un complejo discurso. Buena parte de las posturas llamadas humanísticas tienen por objeto la fundamentación y defensa de las actividades especulativas, así como la definición de sus legítimas fronteras, su difusión y control. Se trata, en efecto, de un interminable y mil veces ramificado discurso suasorio o demostrativo: el saber es bueno y bello, el saber no empece la vida sino que la mejora y estimula, en el saber se encuentra la salvación personal y colectiva, el saber debe ir acompañado en su forma perfecta por la bondad; se debe aspirar, en consecuencia, a ser el más sabio y bueno de los hombres.

En otras palabras, ¿no es esta la definición del óptimo orador?, ¿no es la más elevada de las virtudes del oficio de orador la elocuencia? Ya fuera desde el punto de vista de la elocuencia sagrada o de la profana es frecuente, y me interesa ahora, que el debate se traslade de sus fines a sus medios, el oficio del hombre de letras, su *ministerium* o mester.

Y este oficio es el de guía de la humanidad. El hombre de letras se contempla en el espejo de aumento de sus héroes civilizadores, sus héroes culturales. Enrique de Villena se impregna del héroe que presenta ante sus contemporáneos en su primer ensayo público conocido, *Los doze trabajos de Hércules*<sup>3</sup>. En su impostación hercúlea, Villena se reserva una parcela privilegiada como refundador de las ciencias en Castilla y Aragón, al menos en lo limitado de su «romançial texedura»<sup>4</sup>. Y, en efecto, recurre a la figura de Hércules como héroe fundador, y como intermediario entre el mundo de los hombres y el de la divinidad.

Al actualizar texto y discurso respecto a Hércules reactiva un mundo latente, parcialmente velado o paliado, pero, desde luego, muestra la presencia del pasado como fundamento del presente. Esta idea, que vertebró todo lo que se ha dicho sobre el trillado tópico de la *translatio studii*, aparece fuertemente representada en la conciencia del Tostado como continuador de los «linajes del saber». De hecho, el Tostado, que mantuvo a Hércules disperso en su comentario romance al Eusebio, revisó este mito en su versión latina para ofrecer de él lo que el equipo de Alfonso X el Sabio habría llamado una «estoria unada»<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Villena 2007, p. 121. Citaré en adelante de forma abreviada como *DTH*.

<sup>4</sup> Villena 1989, p. 3. Cito la «Carta al rey de Navarra», en *TGE*, p. 4. Me referiré a este texto con la abreviatura *TGE* más las especificaciones que sean necesarias.

<sup>5</sup> Cfr. Keightley 1986. En lo que respecta a los procedimientos de adaptación cfr. Cherchi 2007.

La extraordinaria labor traductora y exegética de Madrigal, acendrada en un comentario exhaustivo y de proporciones colosales a los libros del Viejo Testamento y al Evangelio de San Mateo, proporcionó a los castellanos una obra única en su género: la traducción de los *Canones crónicos* de Eusebio y su pormenorizada exégesis. Esta obra era el vehículo perfecto, como lo había sido antes la *General estoria* alfonsí, para plasmar en toda su riqueza la idea del «linaje del saber»<sup>6</sup>, desde la creación del mundo en adelante, y para proponer, a su vez, una síntesis de la sabiduría pagana y la cristiana.

En ambos letrados, Villena y Tostado, la sed de conocimiento, que se muestra al mundo como producción escrita conservada en una edad madura, mediada la treintena, desembocó en obras inusitadamente prolíficas para el mundo de la cultura cortesana (caso de Villena), o el del *studium*, caso del Tostado<sup>7</sup>. Se prolongó, en ambos casos, durante casi veinte años.

Con independencia de la distancia que separa los métodos y proceder de ambos, del tono general de sus escritos y de sus biografías, les une a ambos una conciencia aguda de su quehacer intelectual, de su oficio y de las tradiciones que asumen. También, de su *auctoritas*.

En la *Introducción al Evangelio según san Mateo*, en un pasaje de la *Quaestio V* que antes he referido, el Tostado se plantea el sentido de la *auctoritas*. Su posición, de entrada, puede parecer revolucionaria (al menos si se piensa en la elegante paradoja de Bernardo de Chartres): «Et communiter antiqui non ita bene vere, et complete tradiderunt sicut novi»<sup>8</sup> («[...] los antiguos no la transmitieron tan verdadera (la ciencia) y completamente bien como los nuevos»)<sup>9</sup>. Pero de inmediato reconduce el discurso: «... semper tamen antiquos magis laudare debemus: quoniam nisi propter eos non excederemus ipsos»<sup>10</sup>.

¿Por qué el Tostado, en vez de seguir a Bernardo a través de Juan de Salisbury o su resonancia en Petrarca, expresa la misma idea en un molde diferente?

Ocurre que, como casi siempre en el Tostado, impera la tradición aristotélico-tomista (teñida de agustinismo y un toque franciscano) por encima de la retórico-platónica. Cuando en el comentario a Eusebio de Cesarea, Madrigal vierte sus ideas sobre la traducción, sobre su propia labor, en de-

---

<sup>6</sup> Insistió en este sintagma Recio 1990-1991.

<sup>7</sup> Para los contextos letrados hispánicos véanse Heusch 1996, 2008, así como Serés 1997, 2007.

<sup>8</sup> *IEM*, 16, p. 100.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 100.

finitiva, su modelo latente es el más grande de los comentaristas del siglo, san Buenaventura. Es sabida la distinción que el Doctor Seráfico establece en los preliminares de su *Comentario sobre las sentencias de Pedro Lombardo* (1250-1252). Buenaventura distinguió entre las calidades de *scriptor*, *compiler*, *commentator* y *auctor* y estas generalizaciones se difundieron, diversificaron y especificaron. Así el Tostado tratará de definir la tarea del *traductor* frente a la del *auctor* y Villena, por su parte, también reflexionará acerca de estos conceptos, así como a propósito de la fijación, difusión y recepción del texto.

Veamos algunos lugares de referencias técnicas antes de regresar al concepto de autoridad. Primero que todo, ¿en qué consiste el oficio de traductor? Respuesta del Tostado: «Es oficio de interpretador tornar de una lengua en otra lo que está scripto, guardada conplidamente la verdad de la sentencia e el tenor e propiedad de las palabras quanto se puede guardar»<sup>11</sup>. Dejo ahora de lado los problemas que se presentan al traductor y la definición del óptimo traductor. ¿Qué es la traducción en relación con otras actividades próximas, como la propiamente exegética (dado que la traducción es una forma de exégesis impropia)?:

[...] *glosa* llamamos quando una glosa declaramos por más luengas palabras o otramente dichas. *Interpretación* es quando palabra damos por palabra sin faser alguna declaración [...], ca así como una cosa ha de responder a una palabra deve responder una palabra de interpretación a otra de la original lengua para que anbas scripturas parescan textos. E [...] si alguno saliesse de ello sin necessidad poniendo muchos vocablos por uno dexaría de ser interpretados.<sup>12</sup>

Con un ideal de esta estirpe desea concordar Villena en su traslación de la *Eneida*, tal y como asevera en su «Prohemio ho preámbulo por dar mayor notiçia de la obra e dificultad della». Lo primero es certificar la insuficiencia de los proyectos románicos previos:

E maguer algunos provaron trasladar la presente memorada *Eneida* en la itálica lengua, fiziéronlo menguadamente, dexando muchas fiçiones e excl-

---

<sup>11</sup> *Tostado sobre el Eusebio*, ms. Mo. Hill 575, Biblioteca Nacional de Lisboa, f. 41v2a (Fernández Vallina 1998, p. 326). Pero salvo que se indique lo contrario citaremos por el testimonio más común, el impreso de la *Primera parte del comento o exposición de Eusebio de las crónicas o tiempos*, Salamanca, Hans Gysser, 28 de septiembre de 1506, según el ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, sign. 21430 (= TE). Para la conformación de este texto del Tostado han de tenerse en cuenta los siguientes estudios: Keightley 1977; Hernández González 1998; Fernández Vallina 2006.

<sup>12</sup> Vallina 1998 p. 325.

maçiones e razonamientos que superfluos reputaron quanto al entendimiento istorial. Empero fasta la presente hora non ha paresçido quien su imagen representase de palabra a palabra el conçevido entendimiento transferiendo en alguna de las vulgadas lenguas, segund aquí fize en la castellana por vuestro mandado e instançia epistolar porque llegase a vuestra real notiçia, quanto posible fue, la plazible texedura en el original latino contenida por la trujamana lengua patrial vuestra, señor excelente, guardando lo que susso dixè e la conveniençia que aquellas lenguas castellana e latina padescen.<sup>13</sup>

El resultado de estos buenos propósitos puede seguirse en los doce cantos de su *Eneida* en prosa, un experimento científico que explota al límite todos los recursos de la singular personalidad literaria de Villena. Consecuencia de ello es la invención de una lengua específica capaz de captar los «angélicos conçebrimientos»<sup>14</sup> del poeta Virgilio y que no tiene parangón con ninguna de las «lengua(s) patrial(es)» del rey de Navarra<sup>15</sup>. Porque, ¿qué tipo de traducción es la de Villena? Si, por no salir del ámbito pagano, observamos los procedimientos de versión de la materia ovidiana en la *General estoria*, por ejemplo, advertimos una decidida voluntad de naturalización lingüística y expresiva. En Villena no es así, los castellanos de su tiempo no hablan ni escriben como se lee en su traducción. Me atrevo, pues, a considerar este idiolecto literario, ensayado antes como propuesta de prosa científica, una autotraducción, en sentido oblicuo, claro. Villena no se mira en el espejo de la lengua castellana común como lugar de destino, sino en la propia lengua especial creada por su curioso (*ricercato*) espíritu.

En este mismo sentido oblicuo, aunque en una perspectiva diferente, pudiera considerarse toda la obra romancista del Tostado y otros hombres de letras castellanos como Alfonso de Cartagena. Para quien sólo concibe la lengua de la ciencia y la doctrina en latín, la transposición a la lengua materna es una suerte de especulación interior (*speculum mentis*, por emplear la expresión de Buenaventura en el prólogo al *Itinerario*), de autotransferencia espiritual.

Lo cierto es que el método de traducción propuesto por Villena en términos que pudieran rubricarse hoy en día, se basa en una tradición absolutamente ajena a la contemporánea, en realidad. Su traducción es el resultado de una enorme transferencia genérica y cultural, cuyas dimensiones, proyectadas hacia un futuro cercano, la condenarán a una vida relati-

---

<sup>13</sup> TGE, «Prohemio», pp. 31-32.

<sup>14</sup> TGE, «Carta», p. 3.

<sup>15</sup> TGE, «Prohemio», p. 32.

vamente raquílica en su transmisión textual, pero fructífera en su aclimatación cultural. Así, por ejemplo, Villena inclina el poema épico latino hacia la crónica en prosa de la historia antigua (véase glosa 101, donde afirma que vulgarizó la *Eneida* enteramente «a fin que se moviese su deseo que las corónicas de sus predecesores e suyas fuesen por equivalente ordenación perpetuadas»<sup>16</sup>. Y ello porque Villena busca con avidez la condición de poeta e historial del reino: «E quanto Calíope (la musa de la épica y la elocuencia) graçiosamente otorgarme quiso enfundiré en la recordaçión de vuestra gloriosa fama»<sup>17</sup>. Y, aunque no lo consiguió, asentó un modelo que sí apreció Juan II de Castilla y del que disfrutará, por ejemplo, Juan de Mena, como poeta (oficioso) y cronista (oficial) del reino (compusiera o no una sola obra histórica).

Pero regreso por un momento a la declaración técnica de Villena:

A vos, señor muy exclareshido, e a los otros leedores, sea manifiesto que en la presente traslacion tove tal manera que non de palabra a palabra, ne por la orden de palabras que está en el original latino, mas de palabra a palabra segund el entendimiento e por la orden que mejor suena, siquiere paresçe en la vulgar lengua.<sup>18</sup>

Insisto, la orden que mejor suena no en castellano, sino en la lengua mixta, bastida en el marco sintáctico y expresivo del latín. A su manera, un precedente experimental de la *Hypnerotomachia Poliphili*. Lengua similar, aunque algo más atemperada, aprestó para su traducción, de esas mismas fechas, también en prosa, de la *Commedia*. Pero el texto que se conserva no permite deducir cuál habría sido su forma final depurada.

## 2. EL INTÉRPRETE EN SU TALLER: VOCABULARIOS

Esta derrota se había iniciado años antes, al parecer en los primeros meses de 1417, cuando Villena trataba de llevar a «port praticable» el encargo de su amigo el caballero Pere Pardo, esto es, *Els dotze traballs d'Hèrcules*<sup>19</sup>. Esta fábula narrativa-exegética en prosa permitió a Villena poner en práctica lo aprendido en sus estudios latinos y en el trato directo con la prosa de

---

<sup>16</sup> TGE, «Prohemio», p. 64.

<sup>17</sup> TGE, «Carta», p. 5.

<sup>18</sup> TGE, «Prohemio», p. 32.

<sup>19</sup> Cátedra 2007, p. 111.

arte y cancelleresca catalana. En todo caso su trasfondo, ignorado hasta que Paolo Cherchi lo ha puesto de relieve, nos aleja tanto del mundo latino como de una supuesta originalidad autorial<sup>20</sup>. El aspecto puramente creativo de Villena se limitó, aunque ya era mucho, al modelo de lengua, a una hábil *collatio* y *ordinatio* de materiales y a una aplicación (*utilitas* o *explanatio*) de carácter social y moral. Nada demasiado alejado de las divisiones canónicas del *accesus ad auctores*. Para el lector acostumbrado el procedimiento de Villena se muestra en los mismos resortes de la escritura.

El deseo de Pere Pardo es muy loable, conocer los hechos de los antiguos y gloriosos caballeros de los cuales ha quedado noticia en las obras de «los poetas y istorials»:

[...] singularment los treballs del fort Hèrcules, que per ça virtut fon entre los gentils deíficat, preguant-me los adimàs y col·ligís, y en un tractat posar-los volguès en lengua cathalana per informació vostra, oppinant vós yo hagués legit los ystorials que d'açò han tractat y poetes qui n'an guarnit ses fictions.<sup>21</sup>

Espoleado por esta petición, y a pesar de varias dificultades para obrarla, Villena cede: «[...] m'atreví encercar, col·legir, spondre y ordenar los dits treballs», y en su autotraducción castellana, unos meses posterior, si es cierta la data que figura en algunos de los manuscritos supervivientes: «[...] atrevíme en buscar, coger e ordenar los dichos trabajos»<sup>22</sup>. Investigación, selección y orden pues, como sabían todos los que se habían interesado por Hércules, sus *estorias* eran muchas, muchos los llamados Hércules, también, y desperdigados sus trabajos. Eso mismo sugiere la introducción de los *Trabajos* al aludir a algunas fuentes conocidas<sup>23</sup>: Séneca, Virgilio (libro VIII), Boecio, *Consolatione philosophiae* (libro IV, metro final). No nos dice nada de Boccaccio, texto base del Tostado, por ejemplo, ni de Salutati, cuyo tratado específico, *De laboribus Herculis*, debió conocer aunque no fuera más que de oídas. En realidad su investigación fue más reducida de lo que pretende mostrar, pues su texto base para los *Trabajos*, salvo en las aplicaciones, fueron las *Fiore d'Italia* de Guido da Pisa, al que quizás Villena introdujo en el saco de los *coronistas*: «¿Qué puedo dezir si non que todos los coronistas han pregonado aquestos trabajos, reputándolos dignos de perpetua recordación, çentro de virtuosas costumbres [...]?»<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> Cherchi 2002.

<sup>21</sup> *DTH*, p. 111.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

Así como en las glosas a la *Eneida* Villena menciona con frecuencia sus fuentes, entre ellas otra *Fiorita*, la de Armanino, en los *Trabajos* la escamotea por completo, a pesar del uso intensivo que de ella hace. Caso similar será el del Tostado con respecto a Boccaccio, a pesar de ser su fuente latina y el Certaldense un autor de prestigio.

Las implicaciones de esta actitud son de relieve. El *tractado* de Villena no es el resultado de una reelaboración e imitación compuesta de materiales varios sino, en esencia, una traducción libre (no palabra por palabra) de las *Fiore* vertida en una *ordinatio* nueva: 12 capítulos, cada uno correspondiente a un trabajo («[...] por la manera que los istoriales e poetas han puesto»<sup>25</sup>); cuatro párrafos por capítulo, correspondientes a la «istoria nuda», la «exposición alegórica» o declaración de la oscuridad, la verdad detrás de la ficción (al modo evermerista) y la «aplicación moral a los estados del mundo»<sup>26</sup>.

El caso es que si consideramos los *Trabajos* como una traducción-adaptación de las *Fiore*, y seguimos palabra por palabra el juicio del Tostado, tendríamos que concluir que la obra llevada a cabo es un comentario (¿pero de qué texto exactamente?). Leamos las palabras de Madrigal en este sentido:

Dos son las maneras de trasladar. Una es de palabra a palabra e llámase interpretación. Otra es poniendo la sentencia sin seguir las palabras, la cual se faze comúnmente por más luengas palabras, et esta se llama exposición o comento o glosa. La primera es de más autoridad. La segunda es más clara para los menores ingenios. En la primera non se añade, et, por ende, siempre es de aquel que la primera fabricó. En la segunda se fazen muchas adiciones e mudamientos, por lo qual non es obra del autor, mas del glosador.<sup>27</sup>

Y en otro lugar:

Si alguno sin necesidad o en la orden de las palabras o en ellas mudasse algo saldrá de oficio de interpretador, e este o faría esto añadiendo más palabras para declarar e entonce sería comentador o glosador o faría esto no añadiendo, mas mudando las palabras o la orden usando de otras figuras de fabla, e este sería nuevo auctor faziendo otra edición.<sup>28</sup>

Interesa resaltar dos aspectos: en primer lugar, que el tipo de interpretación-glosada (particularmente en romance) se dirige a un grupo especial de

---

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Recio 1994, p. 59, f. 1.

<sup>28</sup> *TE*, f. 14vb.

receptores, los menores ingenios (supuesto que el mayor ingenio del glosador queda a la altura del entendimiento de la obra que expone); en segundo lugar, que el autor una vez glosado es suplantado por el glosador, que adquiere la categoría de autor interpuesto. La solución magistral de Villena y el Tostado fue la de pretender ser escrupulosos trasladadores respecto a Virgilio y Eusebio y, al mismo tiempo, autores del comentario, que debía aparecer claramente distinto (lo cual no se muestra en la tradición textual). De otro lado, el Tostado se permitirá estratificar sus textos a través de la autotraducción, modificando el texto romance en consonancia a las habilidades supuestas en sus destinatarios vernáculos, como manifiesta tanto en el *Comento*, como en el *Breviloquio* o en las *Paradoxas*<sup>29</sup>. Así, por ejemplo, en la introducción castellana al *Breviloquio de amor e amiçiã*, disculpándose de la falta de proporcionalidad del castellano respecto del latín<sup>30</sup>:

En lo qual a la exçelente real discreçion suplico non culpar el mi rude stilo, por yo ser inexperto en la pureza de la fermosura de las vulgares palabras, esso mismo en el latino stilo. Esso mismo yo más curé este interpretación más seer fructuosa que fermosa o curiosa, nin del todo la orden del latino comento en las palabras aquí se pudo guardar. Ca las palabras latinas algunas vezes son más llenas de significado e comprehensivas que las vulgares, e non pudo a una sola palabra latina otra sola vulgar corresponder, mas fue neçessario multiplicar. En lo qual el discreto lector o atento pare mientes que aunque alguna vegada las palabras vea variadas, la sentençia siempre está, de lo qual la forma es la que se sigue.

Semejantes declaraciones se encontrarán en el *Comentario* a Eusebio, si bien en esta obra la redacción latina quedó *arenata*, y el Tostado se volcó en el texto romance:

Otrosí no cuidé aquí escribir todas las declaraciones e dotrinas que en los comentos por mí fechos en palabra latina no solamente sufre, mas aún por necessidad demanda, mayormente que al que pluguiere más largo e curioso las declaraciones de las dichas cosas veer podrá los mencionados comentos latinos leer. Ni por esto pensé o este comento ser demasiado o el latino ser más de razón largo, ca aquel contiene todo lo que al stilo latino pareció ser conveniente contener, e este tiene lo que a la vulgar interpretación abasta, quando más por estos diversos comentos ser fechos para diversos estados e condiciones de personas. Mas aún ni por esto crea que el que toviere el latino comento ser demasiado este vulgar, ca este no es interpretación de

---

<sup>29</sup> Cfr. Parrilla 2004b, 2004-2005.

<sup>30</sup> Alfonso de Madrigal, el Tostado, *Breviloquio*, Salamanca, Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 2178, f. 2rb.

aquel, ni parte suya, mas cosa por sí fabricada teniendo otros | algunos concibimientos o dotrinas que en el latino no fueron asentados, por lo qual aun a los conscientes la palabra latina e usados por el latino comento puede este assaz ser provechoso así como otra apartada exposición.<sup>31</sup>

¿Cómo valorar entonces el silencio de Villena en torno a una fuente tan privilegiada como las *Fiore*? Podría pensarse, si siguiéramos otro texto del Tostado, que si se entiende la obra de Guido como un florilegio (no lo es, en realidad) esta limitación genérica anula al compilador como *auctor*:

Algunos defectos son tolerables, otros no. Ser la traslación falsa, no guardada la verdad de la sentencia del original no es tolerable ni se puede por alguna legítima causa excusar. Otrosí, no ser cumplida dexando algo de la sentencia del original no es de sufrir, ca faze no ser traslación mas manera de flores sacadas de la obra, et no de la obra trasladada o interpretada.<sup>32</sup>

Sería una explicación plausible dentro de su tradición letrada, pero no creo que sea cierta. Creo que, con independencia de que Villena tuviera intención de mostrar sus cartas más adelante o no, los *Trabajos* quedaron inconclusos, más allá todavía de que no se completaran todas las partes que se habían prometido en el «proemio»<sup>33</sup>. Este hecho es conocido y no debe extrañar: numerosísimas obras y comentarios medievales no se llevaron a término y ni siquiera se corrigieron o adaptaron los prólogos e introducciones a la definitiva realidad textual, como al menos trata de hacer Villena.

El tratado completo habría supuesto, según se manifiesta en la conclusión, 12 capítulos, dividido cada uno de ellos en 15 partes (las tres exposiciones más la aplicación particularizada a cada uno de los 12 estados). Así la obra estaría compuesta por 180 secciones, en vez de 48, dado que Villena opta por limitar la aplicación a un estado por trabajo. Si las partes hubieran sido proporcionales habría que contar (a mayores) en torno a 265 páginas más que las actuales 88 de la edición del texto de Cátedra, un total de 350 en números redondos, aunque rebajar la cifra en cien sería más sensato.

Es la única razón por la que Villena podía excusarse de no haber cumplido «tan difusa obra»<sup>34</sup>. Por otro lado, Villena informa a su destinatario de que debía abandonar Valencia para ocuparse de sus asuntos en Castilla y que «tenía ya liados mis libros que para ello oviera menester»<sup>35</sup>. El con-

---

<sup>31</sup> TE, f. 3rb-3va.

<sup>32</sup> Recio 1994, pp. 60-61, f. 12.

<sup>33</sup> DTH, p. 87.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

texto es ambiguo (¿los libros que pensaba llevar consigo a Castilla, o bien los que hizo recoger y conservar mientras se encontraba fuera, entre los cuales los que utilizó para los *Trabajos*?). El inconveniente, en el estado actual del texto, no podían ser los *libros*, en plural, pues le bastaban las *Fiore* de Guido y poco más. Las autoridades ajenas aducidas en las aplicaciones son mínimas.

Así pues, lo que en principio iba a ser una obra encaminada nada menos que al «cuerpo místico universal de la espeçia [*sic*] humana e congregación del mundo»<sup>36</sup>, acabó por ser una traducción adaptada a los usos de la prosa catalana primero y a los de la castellana después. Villena pide varias veces a Pere Pardo que comunique su tratado a otros miembros de la orden caballeresca y a otros entendidos en lecturas historiales, para que lo corrijan o enmienden allí donde lo estimen necesario:

[...] antes que divulguedes o publiquedes este tractado lo queráis mostrar a algunas personas entendidas e que ayan leído semejables istorias, corrigiendo o emendándola onde por aquellos vos será aconsejado, porque los que después vernán puedan çierta en la corregida avisaçión fallar e más seguros exemplos e consejo de aquella aver.<sup>37</sup>

Ya habla Villena en el cierre de «tañer, escrevir e poner»<sup>38</sup>, más que de componer una obra de mayor aliento. Entre los varios paños calientes con los que pretende evitar críticas dañinas a su reputación no parece casual que su escudo sea san Jerónimo: «[...] non fue libre sant Gerónimo deste temor [el de los ‘entendidos’ de un lado, y el de los ‘ignorantes invidiosos’, de otro], que dize en el prohemio de la *Biblia*, en el postrimero de aquel capítulo, que peligrosa obra començava en aquella trasladaçión bíblica»<sup>39</sup>. El propio *explicit* en algunos manuscritos señala «Acabóse esta obra e trasladaçión». Bajo esta labilidad léxica se ocultan los esguinces intelectuales de Villena y de su público.

Al fin y al cabo, si pese a tantas cauciones Villena aceptó trasladar su obra al castellano hubo de ser, en parte, porque deseaba una repercusión inmediata de su texto. Si pensaba que pasaría años alejado de Valencia era inútil el esfuerzo tomado en la versión catalana, pues el efecto del texto dependía, en buena medida, de la inmediatez del contexto, como bien sabían todos los que formaron parte de la corte literaria de Juan II. Si así fuera,

---

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

en efecto, ello supondría la escasa confianza de Villena en el intercambio cultural entre Castilla y los territorios de habla catalana y el panorama literario relativamente empobrecido en la Castilla romance del primer cuarto del siglo XV.

No desdeciría ello de lo que pensaba Villena si situamos en este marco la glosa a «Patrial» de la *Eneida*: «[...] a mostrar que él (Juan de Navarra) era natural de Castilla e por aquella naturaleza le devió plazer del bien de su lengua e *reparación* de las castellanas istorias»<sup>40</sup>. Recuérdese que la traducción castellana superaría a las italianas, francesas y catalanas: «E otros del italiano en francés e en catalán la tornaron ansí menguada como estava en el italiano, pero nunca alguno fasta agora la sacó del mesmo latín sin menguar ende alguna cosa»<sup>41</sup>. Cuáles sean aquellas traducciones no es del todo claro (menos todavía en el caso de la catalana), pero sí que Villena se propone como restaurador de las letras castellanas.

Por ello, si para los *Trabajos* admite hasta cierto punto la enmienda y el retoque, para la *Eneida* pide un respeto absoluto de su texto, tanto en su forma y contenido como en la *mise en page*. Las pautas de la presentación del texto se extienden por los preliminares y sus glosas. Todo es considerado: la necesidad de contar con una buena copia, la puntuación, el uso de los colores para distinguir las distintas partes ... Y, sobre todo, salvo que sea cometido por influencia diabólica, copiar el texto siempre con las glosas. Muy pocas de estas condiciones se respetaron y los códices hoy conservados son reproducciones pálidas de los muchos pruritos que exigía Villena.

El Tostado advirtió también, a su manera, de la necesidad de copiar su texto del Eusebio tal y como lo había diseñado, con sus colores y divisiones, por necesidades tanto históricas como filológicas. Tampoco se cumplió. Y conviene advertir de que la edición salmantina del *Comento* deja mucho que desear en cuanto a su texto.

En cualquier caso, el ego científico de Villena se fue dimensionado más y más con las derrotas en otras parcelas. Ya no admite Villena ser sojuzgado por las críticas de los posibles reprehensores y pasa al propio rey la carga de su defensa frente a cualquiera que pretenda oponerse a su trabajo.

La traducción es asumida aquí como obra personalísima, tanto cuanto las glosas que, ahora sí, muestran una contundente elaboración propia y un sistema de trabajo tan subjetivo como pueda serlo para aquellas fechas. Aunque al final Villena acumuló una nueva decepción es claro que aspiraba

---

<sup>40</sup> TGE, «Prohemio», gl. 102, p. 64.

<sup>41</sup> *Ivi*, gl. 100, p. 63.

con esta empresa a la condición de clásico y se proponía a sí mismo en la línea de sucesión de poesía y poder que llevaba desde Augusto-Virgilio, Roberto de Anjou - Petrarca, a Juan-Villena.

### 3. LA AUTORIDAD DEL TRADUCTOR Y LA EXPANSIÓN DEL SABER

Por todos estos componentes, difícilmente Villena habría cuadrado en el oficio estricto de traductor que trazó luego el Tostado. Ambos, en efecto, aspiraron a la condición de *auctores*, uno humilde en la soberbia, otro soberbio en la humildad. Para ninguno de ellos, por distintas razones, la traducción o la autotraducción resultaba una tarea ancilar, sino el fundamento de su potencia creadora.

A la postre, la *Eneida* era lo más parecido a la Biblia de los paganos y gozaba de una autoridad casi ritual, como demuestran las *sorte virgilianae* y otras supersticiones por el estilo. ¿No resultaba que toda traducción era una interpretación, y esa interpretación admitía prolongarse más allá de la correspondencia entre lenguas? Esa era la vía, explicar, desplegar el conocimiento, aumentarlo: ahí residía la condición de *auctor*. En efecto, según el Tostado no bastaba para el traductor la mera habilidad lingüística. La profunda intercomprensibilidad necesitaba de una habilidad especial, la de los letrados:

[...] onde dise aquí el testo en vulgar *letrados* dise en latín *disertorum*. E esta palabra non sólo significa *letrados* o *sabios*. Más añade: ca quiere desir este vocablo *disertus* onbre en diversas cosas entendido o en diversas maneras segund por la derivación parece. E por ende non se llama *disertus* salvo aquél que en diversos saberes es entendido, ca el que en un saber es abastado púese llamar sabio, mas non diserto.<sup>42</sup>

No basta, pues, el perfecto conocimiento de dos lenguas. El debate entre Cartagena y Bruni a propósito de las traducciones de Aristóteles se encuentra muy relacionado con la siguiente idea:

[...] non podrá interpretar a los libros de Aristóteles si non fuere grande philósopho natural teniendo perfecto conocimiento de la sentencia de los libros de Aristóteles. [...] esta es la razón porque muchas traslaciones fechas de latín en vulgar castellano valen poco, porque los trasladadores, sabiendo anbas lenguas, confiaron con esto solo abastar a entera traslación.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Vallina 1998, p. 326, f. 6r1a.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 325, f. 6r1a.

Es la acumulación de saberes y la conciencia de su historicidad, también de su acendramiento, la que permite elevarse sobre las dificultades de un texto que en el fondo es siempre el mismo, un ejemplar que sirve a la especulación sobre los principios y fines del hombre en el mundo. De ahí que la *auctoritas* de los antiguos no anule la de los modernos, sino que la legitime y afiance.

En esto el Tostado, si bien fue hombre de limitada elocuencia en lo que se refiere al estilo, campeó sobre sus contemporáneos, no solo como profundísimo silo de saber, sino también como crítico. Salvo en los característicos callejones sin salida del cristianismo, el Tostado expande su espíritu escudriñador y científico por todos sus escritos, de manera que se puede bien decir que fue un gigante a hombros de gigantes.

La cadencia histórica de los linajes del saber sometía a los textos fundadores a un auténtico estrés hermenéutico, tanto por parte del nuevo autor-traductor-intérprete, como por parte de los receptores del texto remozado. En el círculo hermenéutico la parte del lector (del *lector in fabula* propiamente dicho), era esencial. La solicitud de colaboración interpretativa, de despliegue de los saberes, es evidente en el final de los *Trabajos* de Villena. Puesto que la obra ha de quedar incompleta, dado el esquema preceptivo de la interpretación de la *fabula*, el lector ha de servirse de las herramientas expuestas para completar el sentido:

[...] acatando que fazía e enderesçava para vos e a vos la obra, que sodes entendido e avisto, siquier ingenioso, e sabrés non dubdo explicar lo que implícitamente es proseguido. E aun, que averedes mayor plazer por vuestra investigación mental buscar la tal aplicación que si departidamente aquí fuese puesta. La terçera, por non atar o limitar el entendimiento de los especulativos, que leerán este tractado determinadamente o por determinada manera aplicando, a fin que por diversas aplicaciones, segunt la diversidad de los ingenios e prespicaçidades, puedan las moralidades de aquestos trabajos seer variadas e multiplicadas.<sup>44</sup>

El juego de la interpretación es una especie de claro-oscuro al estilo de la famosa propuesta poética de Juan de Mena. El intérprete debe, por un lado, declarar (aclarar) el texto, apartar la oscuridad de su urdimbre a fin de que quede al descubierto su significado profundo. Pero, por otro lado, también es su tarea infinita la de añadir capas, espesor, al mismo texto que pretende comunicar y hacer transparente.

Así lo entiende Pero López de Ayala en las dudosas palabras preliminares que anteceden a las *Flores de los Morales de Job*, compilación basada

---

<sup>44</sup> DTH, pp. 87-88.

en la obra de Gregorio Magno: «[...] los sabios [...] dificultaron sus escrituras y las posieron en palabras difíciles y aun obscuras, porque las leyesen los onbres muchas vezes y mejor las retoviesen y más las preçiasen, quanto en ellas más trabajo tomasen»<sup>45</sup>.

Elocuencia, necesidad de comunicar el conocimiento, flores, sabios, oscuridad, glosa, interpretación. Todos estos elementos que se han ido desgranando en las citas anteriores parecen confluír en los primeros 16 octosílabos pareados de un prólogo famoso del siglo XII<sup>46</sup>:

*Ki Deus ad duné esciēce  
E de parler bone eloquence  
Ne s'en deit taisir ne celer,  
Ainz se deit voluntiers mustrer.  
Quant uns granz biens est mult oïz,  
Dunc a primes est il fluriz,  
E quant loëz est de plusurs,  
Dunc ad expandues ses flurs.  
Custume fu as anciēns,  
Ceo testimoine Preciēns,  
Es livres ke jadis feseient,  
Assez oscurement diseient  
Pur ceus ki a venir esteient  
E ki aprendre les deveient,  
K'i peüssent gloser la lettre  
E de lur sen le surplus mettre.*

La soltura técnica con la que se mueve María de Francia o quienquiera que hubiese compuesto este prólogo, presente en un único manuscrito de los *Lais*, se sitúa en la perspectiva del paso del tiempo y del adelgazamiento del sentido original de los textos a través de los siglos. De ahí la importancia de los nuevos elocuentes en la restauración e implementación de los sentidos de la escritura, asunto vinculado a la parábola de los talentos, como fue señalado hace tiempo y, desde luego, a la figura emblemática de Prisciano<sup>47</sup>. Ese eco resuena en la mencionada *Quaestio V* de la introducción del Evangelio de San Mateo del Tostado. Varias pueden ser las razones en apoyo de la autoridad de los nuevos autores; una que

los nuevos pudieron ver lo que dijeron los antiguos y además pudieron pensar muchas cosas por sí mismos [...]. Otra razón es la de algunos que afirman

---

<sup>45</sup> López de Ayala 1963, p. 5.

<sup>46</sup> Francia 1993, p. 89.

<sup>47</sup> Cfr. Fitz 1975 y Donovan 1961.

que los ingenios de los nuevos son más excelentes que los ingenios de los antiguos. Y esto lo sostiene Prisciano en el prólogo de su volumen principal.<sup>48</sup>

Si he regresado a finales del siglo XII es porque es en este periodo, justamente, cuando se inicia la tensión entre los mundos de la *curia* y el *studium*, sus intersecciones y sus modos de interpretar el mundo y, en concreto, dos grupos de textos, los de tradición clásica y los de tradición bíblica o escritural. Todavía el Tostado, a mediados del siglo XV, vive instalado en ese orden mental de las ideas, como muestra, entre muchas otras que pudieran servir de ejemplo, la sección dedicada a Narciso en el *Libro de las IV questiones vulgares*, editado como *Sobre los dioses de los gentiles*<sup>49</sup>. Luego, un tratado de mitología. Pese a algunas protestas del Tostado en sentido contrario, así la futilidad de los estudios poéticos, según se indica en el capítulo 401 de la *Paradoxa V*: «De estos dioses los poetas ponen infinitos desvariados, de los quales non es neçessario dezir al presente nin es voluntad mía de lo screvir. Prinçipalmente porque a la real alteza a la qual esta obra es dirigida, non cumple grande affecçión tener en studio poético de vanidad»<sup>50</sup>; o el repudio a las lindezas retóricas, como en la introducción al *Comentario* sobre Eusebio a propósito de la rudeza de las Escrituras:

[...] parecía un poco repugnar a la dignidad e estado de la santa escriptura ponerle pintura de colores de eloquencia, ca estos fizieron los oradores por esforcar las razones flacas e lo que en sentencia poco valía dulçura e ingenio de palabras atraer podiesse los oidores, e por esta razón en la sciencia de menos valor en senltencia usamos de más colores de eloquencia así es poetría, la qual contiene fábulas que son de cosas ni verdaderas ni semejantes a verdad ni por sí dignas de ser oídas, mas tanto es el ingenio de la composición e suavidad de las dulces palabras que aun los muy entendidos gozan en las oír, e así los oradores en las causas del linage demostrativo que son de loar e vituperar, porque no es materia que tenga en sí firmeza o neccesidad de provación, usan de mucho artificio de oración por dar dignidad a lo que no tiene e no fazemos esto en la natural philosophía, ni menos en geometría o en las artes mathemáticas [...].<sup>51</sup>

Pero si tan indignos eran estos estudios, ¿por qué dedicó tantos esfuerzos el Tostado a la interpretación de la fábulas poéticas? Más de la mitad del

---

<sup>48</sup> IEM, p. 101.

<sup>49</sup> Saquero Suárez-Somonte - González Rolán 1995. He manejado este impreso: Alfonso Fernández de Madrigal, el Tostado, *Libro de las quatro questiones*, Salamanca, Hans Gysser de Silgenstat, 10 de septiembre de 1507.

<sup>50</sup> Parrilla 1998, ed. ms. BUSAL 2178.

<sup>51</sup> TE, f. 19rb-19va.

enorme comentario al Eusebio es poco menos que un tratado de exégesis mitológica, así como las *IV questiones vulgares*, o debía serlo el desaparecido libro *Respuesta de los fechos de Medea*, o la amplia preocupación por el mundo antiguo, la política y el amor que se leen en *De optima politia* o el *Breviloquio*.

No se trata de mera curiosidad profesional (recordemos que el Tostado había desempeñado cátedra de Poética) sino de una voluntad de sincretismo cultural cuyo objeto parcial es reformar el entendimiento según el orden geométrico. Esto es, mostrar a través de una interpretación crítica de los principios y textos de la mitología pagana que esta no constituyó propiamente una religión, sino un conjunto de episodios históricos trasvasados a una fábula poética con significación moral<sup>52</sup>.

No era un objetivo tan distinto del mantenido en el extenso poema del siglo XIV conocido como *Ovide moralisé*, en cuyo prólogo se encuentran todos los estilemas y razones de costumbre: «Et cui Dieus done eür et grace / De conquerre sens et savoir, / Il ne doit pas sa bouche avoir / Trop chiere au bien dire et espondre» (vv. 8-11); «Traire de latin en romans / Les fables de l'ancien temps [...]. Qui aus sages et aus discrez / Repont et cele ses secrez, / Si les revele aus aprentis [...]» (vv. 16-17; 27-29); «La veritez seroit aperte, / Qui souz les fables gist couverte» (vv. 45-46)<sup>53</sup>.

Desde esta perspectiva la labor de traducción se convierte en una labor de autotraducción, esto es, de introspección, de especulación interior contrastada con toda la tradición. A través de su estudio puede arrojarse algo de luz sobre los procesos seculares de la transmisión del conocimiento.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- |              |  |
|--------------|--|
| Cátedra 1992 | P.M. Cátedra, Un aspecto de la difusión del escrito en la Edad Media: la autotraducción al romance, <i>Atalaya</i> 2 (1992), pp. 67-84.  |
| Cátedra 2002 | P.M. Cátedra, <i>Enrique de Villena</i> , in C. Alvar - J.M. Lucía Megías (eds.), <i>Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos y Transmisión</i> , Madrid, Castalia, 2002 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 21), pp. 454-467. |

---

<sup>52</sup> Véase Salas Espinosa 1993.

<sup>53</sup> De Boer 1915, pp. 61-62. Sobre su tradición véase ahora Possamai-Pérez 2006.

- Cherchi 2002 P. Cherchi, *Los doce trabajos de Hércules* de Villena y la *Fiorita* de Guido da Pisa, *Revista de Filología Española* 82 (2002), pp. 381-396.
- Cherchi 2007 P. Cherchi, *Il «De genealogia» de Boccaccio e il «Comento sobre Eusebio» del Tostado*, in M<sup>a</sup>.N. Muñiz (ed.), con la colaboración de U. Bedogni y L. Calvo, *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filologia all'informatica*, Atti del Primo Convegno Internazionale (Barcelona, Universitat de Barcelona, 13-16 aprile 2005), Barcelona - Firenze, Universitat de Barcelona - Franco Cesati, 2007 (Quaderni della Rassegna, 48), pp. 125-138.
- De Boer 1915 C. De Boer (ed.), *Ovide moralisé. Poème du commencement du quatorzième siècle*, I, Amsterdam, Johannes Müller, 1915, 3 voll.
- Donovan 1961 M.J. Donovan, Priscian and the Obscurity of the Ancients, *Speculum* 36 (1961), pp. 75-80.
- Fernández Vallina 1990 E. Fernández Vallina, *Del Tostado sobre la traducción*, in M. Pérez González (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, León, Universidad de León, 1990, pp. 319-329.
- Fernández Vallina 1998 E. Fernández Vallina, *Del Tostado sobre la traducción*, in J. Matas Caballero et al. (eds.), *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, I, León, Universidad de León, 1998, pp. 319-329.
- Fernández Vallina 2006 E. Fernández Vallina, Líneas e historias: un problema de crítica textual a propósito de Eusebio de Cesarea y San Jerónimo en el siglo XV castellano, *eHumanista* 6 (2006), pp. 88-99.
- Fernández Vallina 2007 E. Fernández Vallina, *De nuevo sobre cuestiones de traducción en el Tostado: algunas precisiones (las versiones bíblicas)*, in R. Recio (ed.), *Traducción y Humanismo: panorama de un desarrollo cultural*, *Vertere. Monográficos de la Revista Hermeneus*, Soria, Universidad de Valladolid-Excma - Diputación Provincial de Soria, 2007, pp. 63-81.
- Fitz 1975 B.E. Fitz, The Prologue to the *Lais* of Marie de France and the Parable of the Talents: Gloss and Monetary Metaphor, *Modern Language Notes* 90 (1975), pp. 558-563.
- Francia 1993 M. de Francia, *Los lais*, ed. de A.M<sup>a</sup>. Holzbacher, Barcelona, Sirmio - Quaderns Crema, 1993 (El Festín de Esopo, 4).

- Hernández González 1998 M<sup>a</sup>.I. Hernández González, *A vueltas con Alfonso Fernández de Madrigal y el Marqués de Santillana: de traducciones y comentarios*, in *En la teoría y en la práctica de la traducción. La experiencia de los traductores castellanos a la luz de sus textos (siglos XIV-XVI)*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 1998 (Manuales y Prospectos, 1), pp. 71-105.
- Heusch 1996 C. Heusch, El renacimiento del aristotelismo dentro del humanismo español, *Atalaya* 7 (1996), pp. 11-40.
- Heusch 2008 C. Heusch, *Alfonso de Madrigal, dit El Tostado, et la diffusion du savoir des Artiens de Salamanque (première moitié du XV<sup>e</sup> siècle)*, in P. Gilli (coord.), *Les élites lettrées au Moyen Âge. Modèles et circulation des savoirs en Méditerranée occidentale (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2008, pp. 281-302.
- Keightley 1977 R.G. Keightley, Alfonso de Madrigal and the *Chronici canones* of Eusebius, *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 7 (1977), pp. 225-258.
- Keightley 1986 R.G. Keightley, *Hercules in Alfonso de Madrigal's «In Eusebium»*, in B.M. Damiani (ed.), *Renaissance and Golden Age Essays in Honor of D.W. McPheeters*, Potomac (MD), Scripta Humanistica, 1986, pp. 134-147.
- Lombardo 1971 P. Lombardo, *Sententiae in IV libris distinctae*, I, Roma (Grottaferrata), Editiones Collegii S. Bonaventurae ad Claras Aquas, 1971.
- López de Ayala 1963 P. López de Ayala, *Flores de los Morales de Job*, a cura di F. Branciforti, Firenze, Felice le Monnier, 1963.
- Parrilla 1998 C. Parrilla (ed.), *Las cinco figuratas paradoxas*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998 (Poetria Nova, 6).
- Parrilla 2002 C. Parrilla, *Alfonso Fernández de Madrigal, el Tostado*, in C. Alvar - J.M. Lucía Megías (eds.), *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos y Transmisión*, Madrid, Castalia, 2002 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 21), pp. 153-167.
- Parrilla 2004a C. Parrilla, *Alfonso Fernández de Madrigal*, in F.A. Domínguez - G. Greenia (eds.), *Castilian Writers, 1400-1500. Dictionary of Literary Biography*, Farmington Hills (MI), Gale, 2004, pp. 37-50.
- Parrilla 2004b C. Parrilla, En torno a las versiones de *Las cinco figuratas paradoxas*: diversidades y «fermosuras» de un traslado, *La Corónica* 33 (2004), pp. 125-143.

- Parrilla 2004-2005 C. Parrilla, *Qui scit, docere debet*. Acerca de Alfonso de Madrigal el Tostado, *Archivum* 54-55 (2004-2005), pp. 367-390.
- Possamaï-Pérez 2006 M. Possamaï-Pérez, *L'Ovide moralisé. Essai d'interprétation*, Paris, Honoré Champion, 2006 (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 78).
- Recio 1990-1991 R. Recio, Alfonso de Madrigal (El Tostado): la traducción como teoría entre lo medieval y lo renacentista, *La Corónica* 19 (1990-1991), pp. 112-131.
- Recio 1994 R. Recio, El concepto de belleza de Alfonso de Madrigal (El Tostado): la problemática de la traducción literal y libre, *Livius* 6 (1994), pp. 59-69.
- Salas Espinosa 1993 C. Salas Espinosa, *Las «Cuestiones de filosofía moral» de Alfonso Fernández de Madrigal*, in *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5 octubre 1991), Lisboa, Cosmos, 1993, 2 voll., pp. 295-300.
- Santoyo 1999 J.C. Santoyo, *Vida y obra de un teórico español de la traducción: Alonso de Madrigal, «El Tostado» (ca. 1400-1455)*, in *Historia de la traducción: 15 apuntes*, León, Universidad de León, 1999, pp. 51-70.
- Saquero Suárez-Somonte - González Rolán 1995 P. Saquero Suárez-Somonte - T. González Rolán (eds.), *Sobre los dioses de los gentiles*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995.
- Serés 1997 G. Serés, Una nota sobre el escolasticismo poético en el otoño de la Edad Media, *Scriptura* 13 (1997), pp. 19-31.
- Serés 2007 G. Serés, La autoridad literaria: círculos intelectuales y géneros en la Castilla del siglo XV, *Bulletin Hispanique* 109, 2 (2007), pp. 335-383.
- Valero Moreno 2008 J.M. Valero Moreno, *Enrique de Villena*, in *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2008, s.v.
- Villena 1989 E. de Villena, *TGE, Traducción y glosas de la Eneida*, I, ed. de P.M. Cátedra, Salamanca, Diputación de Salamanca - Biblioteca Española del Siglo XV, 1989 (Serie Básica, 2).
- Villena 2007 E. de Villena, *DTH, Los doce trabajos de Hércules (Zamora, por Antón de Centenera, 1483)*, I, ed. de P.M. Cátedra, Santander, Universidad de Cantabria, 2007.
- Wittlin 1998 C. Wittlin, El oficio de traductor según Alfonso Tostado de Madrigal en su comentario al prólogo de san Jerónimo a las *Crónicas* de Eusebio, *Quaderns* 2 (1998), pp. 9-21.

# TRIVIA DIOSA Y TRINO DIOS

## Paganismo y cristianismo en una autotraducción de Sor Juana Inés de la Cruz

*Francesca Leonetti*

Università degli Studi 'G. d'Annunzio' Chieti-Pescara

Toda la obra de Sor Juana Inés de la Cruz se inserta perfectamente en la estética barroca por insistir en los mecanismos verbales ingeniosos y en los sutiles artificios retóricos que encubren una verdad sorprendente y que hacen patente el esfuerzo por hacer que las palabras digan más de lo que dicen. Se percibe en el movimiento barroco una vuelta a la naturaleza y a la inmensa variedad que ofrece a la imaginación, por ser reflejo del alma humana. Su intenso vitalismo expresa el vivir en su totalidad confusa, con lo positivo y lo negativo, lo cómico y lo trágico, en un momento de «descomposición», de «metamorfosis por exageración» del clasicismo renacentista, según las palabras de José Miguel Oviedo <sup>1</sup>, debidas al interés barroco por lo excepcional, lo extraordinario y lo monstruoso.

Esta apoteosis de lo desmesurado no logra encubrir, sin embargo, ese sentimiento de incertidumbre que predomina en la época. Expresándose a través de fórmulas contrastantes y contradictorias, pasando del rigor al exceso, el barroco plantea insistentes interrogantes sobre el destino del ser humano, cuya ansia de infinito se enfrenta con la conciencia de caducidad, generando un profundo desengaño y pesimismo.

La nueva estética se aclimata en América donde esa inseguridad se percibe de manera viva en una sociedad formada por la difícil convivencia de españoles, criollos, mestizos e indios y aprovecha allí esta actitud intelectual de asimilar los más heterogéneos influjos y devolverlos modificados <sup>2</sup>. En Nueva España el barroco fue exuberante, rico en cuanto a formas y

---

<sup>1</sup> Oviedo 1995-2001, p. 228.

<sup>2</sup> Cfr. *ivi*, pp. 227-233.

colores, expresión de un virreinato en el que a la expansión económica de finales del siglo XVII y el XVIII correspondía un magnífico desarrollo artístico. No sólo fue el periodo literario más largo sino que fue también increíblemente original: la estética culta acepta todos los elementos particulares nativos por ser, la barroca, estética de la extrañeza, en la que lo que es raro, singular, híbrido y monstruoso cumple con su finalidad de asombrar. En otras palabras, cabe afirmar que en la exageración de sus modelos peninsulares, el barroco novohispánico encuentra la razón de su fecundidad, como asegura Octavio Paz:

[...] la singularidad estética del barroco mexicano correspondía a la singularidad histórica y existencial de los criollos. Entre ellos y el arte barroco había una relación inequívoca, no de causa a efecto, sino de afinidad y coincidencia. Respiraban con naturalidad en el mundo de la extrañeza porque ellos mismos eran y se sabían seres extraños.<sup>3</sup>

En Nueva España los centros de cultura eran la Iglesia, la Universidad y la corte, donde, como subraya Paz, se producía una literatura minoritaria docta y académica. Se trataba de una cultura dogmática y religiosa, escrita y leída por hombres, en la que la presencia de la figura de Sor Juana adquiere un valor extraordinario.

Hija de un capitán español, Pedro Manuel de Asbaje, y de la criolla Isabel Ramírez de Santillana, Juana Ramírez de Asbaje, nacida en San Miguel de Nepantla, un pueblo al sureste de la ciudad de Méjico, manifiesta, desde su infancia, un fuerte deseo de erudición y ansia de conocimiento. Cuando tenía unos ocho o diez años, fue a vivir a Méjico a casa de unos tíos que, al notar su habilidad con las letras, la presentaron a la virreina Leonor Carreto, marquesa de Mancera. Sus testimonios literarios<sup>4</sup> registran, a partir de este momento, dos periodos personales y artísticos: Juana vivió durante 1664 y 1667 en la corte virreinal de Antonio Sebastián de Toledo y de su esposa Leonor, donde había ganado fama por su precocidad cultural, y donde encontró un ambiente favorable para dedicarse a sus actividades intelectuales.

---

<sup>3</sup> Paz 1982, p. 86.

<sup>4</sup> Los textos básicos para el estudio de la vida de Sor Juana de la Cruz son: la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, su carta al obispo de la Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz (Cruz 1951-1957, IV, en adelante OC); la biografía del jesuita Diego Calleja, *Fama y Obras Póstumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana*, editada en Madrid en 1700; y además Ramírez España 1947; Cervantes 1949; añadido el nuevo libro de Soriano Vallés 2010, ya autor de una importante serie de investigaciones sobre la monja mexicana, que arroja nueva luz sobre diversos aspectos de su vida y obra.

A pesar de lo bien que fue recibida en palacio, será en el refugio monástico donde encontrará, en 1667, una alternativa «más decente»<sup>5</sup> a la unión matrimonial y una garantía de la libertad intelectual. Entró como novicia en el convento de San José de las Carmelitas Descalzas, y poco tiempo después, en 1669, ingresó en el convento de San Jerónimo, adoptando el nombre de Sor Juana Inés de la Cruz.

En toda América y España fue famosa como la *Décima Musa* y celebrada e imitada por muchos, como ella misma declara en los bien conocidos versos:

Conmuté el tiempo, industriosa,  
a lo intenso del trabajo,  
de modo que en breve tiempo  
era el admirable blanco  
de todas las atenciones,  
de tal modo, que llegaron  
a venerar como infuso  
lo que fue adquirido lauro.  
Era de mi patria toda  
el objeto venerado  
de aquellas adoraciones  
que forma el común aplauso<sup>6</sup>

El cabildo de la catedral de Méjico le encargó su arco triunfal – el *Neptuno alegórico*<sup>7</sup> – con el que iba a celebrar la llegada de los marqueses de Laguna y condes de Paredes, nuevos virreyes. Pero, a pesar de los privilegios de los que gozaba la monja, la vida conventual no fue fácil, y con la fama crecían también ciertas hostilidades. Después de la publicación del volumen de poesías *Inundación Castálida*<sup>8</sup>, el obispo Fenández de Santa Cruz le dirige su *Carta de sor Filotea*<sup>9</sup> con la que le ruega que se dedique exclusivamente al cultivo de la poesía religiosa. En su *Respuesta a sor Filotea*<sup>10</sup> la monja de-

---

<sup>5</sup> «Entréme religiosa porque, aunque conocía que tenía el estado cosas [...] muchas prepugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y los más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto [...] cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros» (*OC, Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, IV, p. 446).

<sup>6</sup> *Los empeños de una casa* (*OC*, IV, p. 37).

<sup>7</sup> (*OC*, IV).

<sup>8</sup> Cruz 1689.

<sup>9</sup> *OC*, IV.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

fiende el derecho a la cultura suyo y de cualquier otra mujer. No obstante, ni su temperamento ni sus convicciones le evitaron la decepcionante certidumbre de que el saber es una ilusión, un sueño. Tras vender su biblioteca, empieza a escribir obras de carácter penitencial hasta su muerte, el 17 de abril de 1695, a causa de la peste.

Su copiosa e increíblemente variada producción literaria, tanto de inspiración personal como de circunstancia, ocupa cuatro tomos en la edición completa según Méndez Plancarte, editada en México entre los años 1951 y 1957<sup>11</sup>, a los que se añaden dos obras teatrales, *El oráculo de los preguntones*<sup>12</sup> y *La Segunda Celestina*<sup>13</sup> que desde hace tiempo se le han atribuido.

En el primer tomo de la edición de Plancarte, que agrupa toda la *Lírica personal*, aparece un *Epigramma*<sup>14</sup> de cinco dísticos latinos de hexámetros y pentámetros alternados, en honor de la Inmaculada Concepción, que la propia autora traduce en cinco coplas castellanas, de extraordinario carácter barroco, por el sutil juego conceptual, imaginativo y lingüístico, tanto en su versión latina como en su traducción castellana.

**Programma**

Sumens illud Ave  
Gabrielis ore,  
Funda nos in pace  
Mutans Hevae nomen.

*Anagramma*

Annae sum nata, Proles sine labe; inde Flos humano generi, vivum Decus.

*Epigramma*

Nomine materno, mutata parte, Camilla  
dicitur, ut Triviam, digna ministra, colat.  
Totum nomen ego, Triados quae Ancilla, Parentis  
muto: tota in Ave vertitur Heva mihi.  
Nec mutasse satis nomen; mutasse Parentem  
gaudeo: me prolem Gratia mater habet.  
Namque Annae sum nata, dedit cui Gratia nomen:  
Gratia Cui Proles, cui sine labe genus;  
Flos idem humano generi, vivum Decus. Inde  
pro Ancilla, Matrem me vocat ipse Deus.

---

<sup>11</sup> Reedición del primer tomo, *Lírica Personal*, a cargo de Alatorre 2009. Las obras de Sor Juana volvieron a ser editadas en Cruz 1989.

<sup>12</sup> Cruz 1991.

<sup>13</sup> Salazar y Torres - Cruz 2005.

<sup>14</sup> OC, I, pp. 170-171.

<i>El nombre materno tuvo</i>	
Camila mudado en parte, para que a la Trivia Diosa degnamente ministrase.	4
Yo, Esclava del Trino Dios, todo el nombre de la Madre mudo, y todo para mí el EVA se vuelve en AVE.	8
Ni bastó mudar el nombre; alégrome que mudase a la Madre, y que la Gracia por hija me señalase.	12
Hija de Ana soy, a quien la Gracia dio nombre grande: a quien dio Prole fecunda, a quien Género impecable.	16
De aquí me ha venido el ser Flor del humano linaje, vivo Honor; y que de Esclava, Madre el mismo Dios me llame.	20

En su estudio Julio-César Santoyo<sup>15</sup> opone al lugar común que considera la autotraducción una práctica poco frecuente, una muestra documentada del fenómeno de la «traducción de autor», como él prefiere llamarla, fijando un marco temporal que comprende los siglos XVI y XVII de la cultura española, momento clave por coincidir con el desarrollo de las lenguas vulgares que se convierten en vehículo primario de comunicación.

Y debo a Santoyo la sugerencia para esta investigación sobre la autotraducción de Sor Juana Inés de la Cruz, a la que se refiere en la conclusión de su estudio, por pertenecer la autora, sin duda alguna, a la tradición literaria española.

En un esfuerzo demostrativo, según un proceso analítico logrado a través de un asombroso dinamismo verbal hecho de contrastes, paralelismos, ecos paganos y mitológicos, Sor Juana presenta el pasaje bíblico de la creación de Adán y Eva íntimamente relacionado con el tema de la *co-redención* de María. Uniéndose a las escritoras que, durante muchos siglos, replicando a los ataques misóginos, empezaron a interpretar algunos pasajes bíblicos, la monja mejicana retoma uno de los más significativos del Génesis porque, al reinterpretarlo, se rechaza, desde el origen de la creación de la primera mujer, el estado de inferioridad en el que se la colocó.

---

<sup>15</sup> Santoyo 2003.

Como nos hace notar Georgina Sabat de Rivers en su estudio *En busca de Sor Juana*<sup>16</sup>, una de las primeras mujeres preocupadas por el pasaje de la Biblia que nos interesa es Hildegard von Bingen, del siglo XII, quien, ya subrayando la relación entre Eva y María, presenta el tema del «Eva convertido en Ave», donde la primera es prefiguración de la segunda; le sigue, entre otras, la francesa Cristina de Pisan<sup>17</sup> que vivió entre los siglos XIV y XV, Isota Nogarola, mujer letrada del Renacimiento italiano, la estadounidense de finales del siglo XVI, Judith Sargent Murray, que apuntó a la privación de educación a las mujeres, que les impedía el acceso a las artes. Hay que recordar en este contexto sobre todo a dos contemporáneas de Sor Juana, Clarinda, la gran anónima peruana de principios del siglo XVII<sup>18</sup> y Sor Marcela de San Félix, la monja trinitaria hija de Lope de Vega que, como Sor Juana, y como era costumbre en la época, combina en sus versos los temas cristianos con los paganos. Sor Marcela en los autos sacramentales se ocupa del tema de la caída del Paraíso y, uniéndolo al primero, de el de la co-redención de María, como nos sugieren sus versos:

Esperaba el sí Gabriel,  
y esperábanle uniformes  
cielos y tierra colgados  
de dos letras que se formen,  
cuando la pura doncella  
los dos corales mejores  
abrió, y con ellos la puerta  
de su remedio a los hombres<sup>19</sup>

en los que María, *pura doncella*, cuyo *sí* esperaban *colgados* Gabriel y los *cielos y tierra*, abre la puerta del Paraíso cerrada por Eva, reivindicando a esta última y redimiendo del pecado a todo el género humano, tema éste en el que me voy a detener a lo largo de este trabajo.

---

<sup>16</sup> Sabat de Rivers 2005, p. 138. Sobre este tema cfr. también Schüssler 1985 y Lerner 1993.

<sup>17</sup> A este propósito, conocidos son los debates que con ella iniciaron, llamados luego *Querelle des femmes*, así como su obra *Le livre de la cité des femme*. La autora subraya el papel redentor de María con respecto a Eva, al considerar como *felix culpa* el pecado original de la última: de hecho, comiendo el fruto prohibido, Eva permitió que se produjera la Encarnación de Jesús en el vientre de María y, por consiguiente, la Redención, cfr. Sabat de Rivers 2005. En un villancico a la Encarnación de Sor Juana volverá a aparecer la construcción oxímoron de la *felix culpa*: «Qué bien al mundo no ha dado / la encarnación amorosa / si aun la *culpa* fue *dichosa* / por haberla ocasionado?» (OC, II, p. 221).

<sup>18</sup> Para más informaciones, remito a los trabajos de Sabat de Rivers 2005 y 2006.

<sup>19</sup> San Félix 1988, pp. 223-225.

Pese a los antecedentes que acabo de citar, podemos notar que el *Epigramma* de Sor Juana está precedido por un *Programma* en versos y un *Anagramma* en prosa, los dos en latín. La composición refleja la costumbre de los certámenes barrocos, para los que se toma una parte de un texto latino, normalmente perteneciente a la tradición bíblica o litúrgica que constituirá el Programa, y se teje, a partir de éste, otra frase latina, el Anagrama, es decir, la «Transposición de las letras de una palabra o sentencia, de la que resulta otra palabra o sentencia distinta» – según el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* –, que alude al tema propuesto en el Programa. Luego se glosa esta última frase en un Epigrama, acompañado a veces por su versión en castellano. Un testimonio de esta costumbre es el *Triunfo Parténico*<sup>20</sup> en el que encontramos una detallada descripción de dos complicados certámenes poéticos, organizados y dirigidos por Carlos Sigüenza y Góngora en 1683 para celebrar el milagro de la Inmaculada Concepción<sup>21</sup>. Se trata de los certámenes poéticos que tuvieron lugar en Méjico en 1682 y 1683, patrocinados por la Universidad, de la que Sigüenza era secretario. Su tarea consistía en presentar un tema simbólico, sobre el que los participantes pudieran dar muestra de ejercicios de ingenio del verso conceptista. Según las palabras de Buxó:

Para Sor Juana y los poetas de su época, lo moderno consistía en tratar con novedad lo antiguo o en hallar en lo antiguo las maneras de referirse comprensiblemente a lo nuevo. La teoría de la imitación poética – en la que Góngora, Quevedo y Sor Juana fueron maestros – no implicaba la copia servil de los antiguos, sino su revitalización permanente.<sup>22</sup>

La imaginación individual del poeta, por lo tanto, tenía que ejercer a partir de *figurae* consagradas por la tradición humanística o por la doctrina cristiana, sean ellos tópicos iconográficos o recursos retóricos. Por consiguiente, la tarea primaria del lector culto consistía en el esfuerzo intelectual de reconocerlos, detrás de su elaboración y adaptación literaria.

Lo versos que constituyen el *Programma* de Sor Juana pertenecen al Himno medieval *Ave, Maris Stella* del Breviario romano, atribuido a Venancio Fortunato (siglo VI), ya traducido al castellano por José de Valdivielso:

---

<sup>20</sup> Sigüenza y Góngora 1945. El título se refiere a «la victoria virginal de María al aclamarse el misterio de haber sido concebida sin la mancha del original pecado» (*ivi*, p. 10).

<sup>21</sup> Entre los poetas celebrados figura Sor Juana Inés de la Cruz, que presentó poemas bajo los seudónimos de Juan Sáenz Elcauri y Felipe de Salayzes Gutiérrez.

<sup>22</sup> Buxó 2006, pp. 196-197. Cfr. «Góngora y Sor Juana: teoría y práctica de la imitación poética» (*ibidem*).

Tú, la que el Ave oíste  
de la boca del Angel,  
en paz nos funda, y muda  
el nombre de Eva en Ave.<sup>23</sup>

Sor Juana, evidentemente, vuelve a elaborar el palíndromo Eva/Ave que se remonta a mediados del siglo II, cuando, por medio de la exégesis de las Sagradas Escrituras, San Justiniano<sup>24</sup> y San Ireneo<sup>25</sup> elaboran el concepto de María como la «Nueva Eva», incorporándola a un proyecto teológico de redención y generando una creciente devoción a la figura de la Virgen. Desde sus primeras formulaciones en los Padres de la Iglesia esta idea se iba a difundir gracias a Bernardo de Clairvaux, quien, en la homilía segunda de su *De laudibus virginis matris* y en su sermón titulado *De aqueductu*, presentaba a María como la que restaura el orden roto por Eva. Le sigue San Anselmo que poco después, en su *Oratio VII*, confirmaba la teoría de mediación universal, estableciendo que María había redimido a Eva gracias a su maternidad inmaculada<sup>26</sup>.

Convertida en figura clave del Ministerio de la Redención para la cultura medieval, la devoción a María ocupó un lugar privilegiado en la vida espiritual del Monasterio de San Millán de la Cogolla, al que están estrechamente vinculadas las obras marianas de Gonzalo de Berceo. De hecho, una glosa<sup>27</sup> del *Ave maris stella* es la desarrollada en la segunda cuaderna

---

<sup>23</sup> Sancha 1855, p. 110.

<sup>24</sup> Hay que recordar la famosa sentencia de la Epístula XXII de San Jerónimo: «Mors per Evam: vitam per Mariam».

<sup>25</sup> Ireneo elabora el tema de Ave/Eva, afirmando que si una virgen, Eva, había originado la muerte en el género humano, otra virgen, nueva Eva, le habría liberado de la misma, oponiendo a la desobediencia de la primera mujer, su obediencia neutralizadora: «... et quemadmodum adscriptum est morti genus humanum per virgen, solutum est per virgem, eaque lance dispositiva virginali inobaudientia per virginalem obaudientiam» (Irenäus von Lyon 2001, p. 152; cfr. Izquierdo 2003).

<sup>26</sup> Cfr. García Única 2010, p. 9.

<sup>27</sup> La glosa de los poetas de clerecía respondía a la exigencia de aproximación a la Verdad del Libro del Mundo, escrito por la mano de Dios, que había dejado de ser legible tras la Caída, propiciando la escritura del Libro Sacro, inspirado por Él, que contiene las claves para entender el primero. Los textos del mester de clerecía constituyen pues un conjunto de glosas del Libro Sacro, que tienen como objetivo final la restitución del sentido primigenio de la Escritura de Libro del Mundo, cfr. García Única 2010, p. 8. Cabe también aludir aquí al que Zumthor define proceso de «auto-colonización», por el que la lengua romance se asimila al latín adquiriendo la escritura rango y dignidad para glosar la Escritura, quedando, sin embargo, un reflejo imperfecto de la lengua del dogma, respecto a la que confirma su condición de *sermo humilis*, cfr. Zumthor 1985, pp. 4-5.

del segundo de sus tres *Himnos*<sup>28</sup>, en la que se elabora el mismo motivo del Ave/Eva:

A Ti dicho «Ave» del ángel Gabriel,  
biervo dulç e süave, plus dulce que la mel.  
Tú nos cabtén en paç, Madre siempre fiel,  
Tornó en Ave Eva, la madre de Abel.<sup>29</sup>

Juan García Única nos hace notar que el tema de la Anunciación aparece en un clérigo del siglo XIII cuando la Iglesia, en la transición del XII al XIII, «está interfiriendo en los sistemas normativos feudales, poniendo el acento en la sacramentación del matrimonio como estructura de parentesco entre señores y en la instauración del celibato entre los clérigos»<sup>30</sup>.

La familia se convirtió en la base en donde asentar la sociedad que hizo necesaria una reformulación de la figura de la mujer que hasta entonces se había considerado, desde el relato del *Génesis*, como responsable del caos en el mundo. A partir de ese pasaje mítico, y a través del modelo exegético bíblico, se impuso la necesidad de neutralizar el pecado introducido por una mujer gracias a la intervención de otra mujer que restableciera el orden y permitiera la redención. He aquí el motivo por el que durante los siglos XII y XIII adquirió gran popularidad el culto mariano, entre cuyos temas emergía el de la oposición entre Eva, madre de la estirpe humana, que por su pecado había llevado la muerte, y María, la nueva Eva, que había venido para darnos la vida. Por consiguiente, así como la mujer se convierte en el pilar fundamental de la familia, dentro de la nueva organización feudal, por su posibilidad de perpetuación de la sangre, de la misma manera María iba a asegurar, a través de su maternidad, la restauración del orden roto por Eva, abriendo nuevamente la puertas del Paraíso. Por eso María, según García Única, en los poemas de Berceo, representa la garantía de ese pacto de servicio feudal: dentro del orden social de la «sacralización»<sup>31</sup>, el vasallaje y la maternidad son sus principales pilares, instaurados por la Palabra y la Escritura. Este parece ser el sustrato del último verso «Tornó

---

<sup>28</sup> Berceo se presenta como el «traductor de himnos latinos», dado que «la originalidad consistía, no en inventar, sino en trasfigurar», cfr. Bernárdez 1953. Hay que añadir, como recuerda García Única 2010, que la *humilitas* correspondía a la condición de todo clérigo glosador del siglo XIII que «no escribe para acrecentar su fama personal, sino para honrar la materia y transmitirla de acuerdo con esa lógica escolástica según la cual las cosas perfectas preceden a las imperfectas» (cfr. Jauss 1989, p. 16).

<sup>29</sup> Berceo 1992, p. 1073.

<sup>30</sup> García Única 2010, p. 9.

<sup>31</sup> «[...] según la cual en cada criatura terrenal hay un signo sustancial que habla de una semejanza con el mundo verdadero del Cielo» (García Única 2010, p. 10).

en Ave Eva la madre de Abel»<sup>32</sup>. Según lo dicho, la Virgen venía identificándose con la redención del pecado original gracias a su virginidad que representa el triunfo sobre la maldición de Adán y Eva. En otras partes de la obra de Berceo, María se presenta como *co-redentora* del pecado de Eva; así, por ejemplo, en el *Milagro XXII*, en el que encontramos la siguiente cuaderna:

Los que por Eva fuemos en perdición caídos  
por ella recobramos los solares perdidos:  
si por ella non fuesse yazríemos amortidos,  
mas el so sancto fruto nos ovo redemidos.<sup>33</sup>

En éstos, como en los versos del *Himno*, Berceo presenta a María como la que rescata a Eva y proporciona a toda la humanidad la salvación por medio de la Encarnación.

También en las *Cantigas alfonsíes* se elabora el tópico de María como nueva Eva, que la tradición patristica había construido sobre el eje del palindromo Ave/Eva. Un ejemplo de esa doctrina inmaculista aparece en la Cantiga LX, que se desarrolla en torno al estribillo «Entre Ave Eva / gran departiment'a»<sup>34</sup>, en la que, a partir del Ave/Eva, muy utilizado por los poetas mediolatinos y románicos en el tratamiento del tema mariano, se juega con los opuestos: Eva es causa de la expulsión del antiguo Paraíso, mientras que María, nos permite la entrada en el cielo, nuevo Paraíso; Eva cerró las puertas del cielo, «Eva nos enserrou os ceos sen chave, e Maria britou as portas per Ave»<sup>35</sup>, en el momento de la salutación angélica. En un estudio sobre la «paronomasia anagramática»<sup>36</sup> Ave/Eva, José María Izquierdo subraya los motivos de la frecuencia de su utilización artística:

[...] es el resultado de la visión teológica del mundo, del poder de la palabra en las sociedades fundamentadas en las religiones del libro y de la preeminencia de la imagen sonora y plástica en una sociedad de iletrados analfabetos como era la medieval. En ella consiguió recoger el artista una tipología bien conocida en la Edad Media que concentraba tanto los Evangelios como una

---

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Berceo 1997, p. 139, vv. 623-624.

<sup>34</sup> Alfonso X el Sabio 1988, pp. 137-139. En la literatura cristiana, una evidente semejanza de tema y estructura la encontramos en los versos atribuidos a Adam de San Victor: «Eva prius interemis, / Sed María nos redemis».

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 138.

<sup>36</sup> Gerli 1997, p. 38. La figura de la paronomasia que «Consiste en el artificio destes conceptos en trocar alguna letra o sílaba de la palabra o nombre, para sacarla a otra significación, ya en encomio, ya en sátira», como afirma Gracián 1969, p. 46, es una de las más utilizadas en los juegos verbales y conceptuales barrocos.

larga serie de exégesis iniciada por los Padres de la Iglesia y culminada en ese tiempo por Bernardo de Claraval.<sup>37</sup>

Las características de estos juegos verbales, que permiten condensar la información y admiten diversas lecturas, provocaron en el Medioevo la utilización de textos con iconografías codificadas para, como sabemos, modelar las mentalidades. En la pronunciación de Ave/Eva, en efecto, se activan toda una serie de iconos que constituyen las bases ideológicas y culturales del imaginario europeo de la época<sup>38</sup>.

De hecho, la iconografía de la Anunciación que tuvo maravillosas expresiones durante el siglo XV<sup>39</sup>, ofrece ya en el XIII algunos ejemplos en las viñetas que ilustran las *Cantigas* del códice del Escorial: en relación con la Cantiga LX a la que acabo de aludir, junto con la Anunciación, aparecen unas escenas en las que María abre las puertas del Paraíso cerradas a causa del pecado de Eva; además, en la Cantiga CXL del mismo códice se representa el momento de la salutación del arcángel Gabriel, con el brazo dirigido hacia la Virgen que, como acto de aceptación del vasallaje, muestra la inscripción «ecce ancilla domini»<sup>40</sup>. Hay que señalar, como apunta José María Izquierdo<sup>41</sup>, que la paronomasia anagramática Ave/Eva, antes de Alfonso X y de Berceo, se desarrollaba en una glosa del *Entendez tuit ensemble* de Gautier de Coincy: «Eve a mort nous livra / Et Eve apporta ve / Mais touz nous delivra / Et mist a port Ave»<sup>42</sup>.

El motivo vuelve a aparecer en el siglo XIV en unos versos del *Libro Rimado de Palacio* de Pero López de Ayala, «Tú amansaste la querella, que por Eua a nos venía, / e el mal que fizo ella por Ti ouo mejoría»<sup>43</sup>, en los que el poeta incluye el tema ya presente en el *Ave maris stella*.

---

<sup>37</sup> Izquierdo 2003, p. 60.

<sup>38</sup> Izquierdo nos hace notar que «La elaboración de discursos literarios y artísticos basados en la tipología Eva / Nueva Eva y en la idea de María como mediación entre los hombres y Dios, compartirá también aspectos con la poesía trovadoresca occitana del siglo XII teniendo como protagonistas, en este caso, a las damas de las Cortes de amor en la poesía no religiosa» (*ivi*, p. 68).

<sup>39</sup> Entre otras, *La Anunciación* de fray Angélico (ca. 1430-1432, Museo del Prado, Madrid) y la de Giovanni di Paolo (ca. 1435, National Gallery of Art, Washington, DC). Una ilustración del mismo motivo se encuentra en el misal del arzobispo de Salzburgo, que Christa Grössinger utiliza en su *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art* (Grössinger 1997, p. 6; cfr. Izquierdo 2003, p. 65 nota 7).

<sup>40</sup> Cfr. García Única, p. 9.

<sup>41</sup> Izquierdo 2003, p. 67.

<sup>42</sup> Coincy 1970, pp. 575-579. Manuscrito de Soissons, París bibl. Nat. Fr. 1536 ff. 247v-248.

<sup>43</sup> López de Ayala 1987, vv. 859cd.

Los ejemplos que acabo de tratar me permiten contextualizar el objeto de investigación de este estudio, definiendo el campo conceptual en el que se desarrolla.

En el *Anagramma* de Sor Juana que celebra la Concepción de María Santísima no aparecen, como quería la costumbre barroca susodicha, las letras del *Programma*, sino que los dos, *Programma* y *Anagramma* se contienen, glosados, en el *Epigramma*.

El primer dístico de éste se contruye a partir de una alusión a los versos 542-543 del Libro XI de *La Eneida*, «... Matrisque vocavit / nomine Casmillae, mutata parte, Camillam», donde la heroína virginal, Camila, al consagrarse al culto de Diana Cazadora, diosa de los trivios, vio mudado en parte su nombre materno que era Casmila.

El segundo dístico desarrolla el tema de Eva convertida en Ave, propuesto en el *Programma*: el nombre de Eva, que comparte con Adán el pecado original, se transformó íntegro en el Ave, con el que el Arcángel de la Anunciación saludó a María, hija de Ana, cuando en su seno «el Verbo se hizo Carne» para obrar la Redención de la Humanidad. El viejo tema de Eva convertida en Ave se encuentra también, y de manera muy parecida a la elaboración de Sor Juana, en el ya citado *Triunfo Parténico* de Sigüenza y Góngora, en el que se dice: «[...] así en la verdad la Ave María, concebida sin el veneno de la culpa, mudó la letra inicial del nombre de Eva en la A del nombre de Ave, siendo medio para abrir a Adán el cielo, que estaba por su delito cerrado»<sup>44</sup>.

En el dístico tercero, con el maravilloso paralelismo Camilla-ego, se explica que la *mutatio* de la que se habla, en el caso de la Madre, no afecta sólo a su nombre sino que le afecta a ella misma por completo, a través de la intervención de la Gracia que, en posición central de la composición, asegura la superación y el perfeccionamiento del ejemplo pagano precedente. Los dos dísticos finales contienen, en el mismo orden, salvo el caso de «Inde», todas las palabras del *Anagramma*.

Sor Juana traduce el *Epigramma* clásico latín en coplas castellanas, trasladando literalmente el contenido bíblico de una forma culta latina a una popular, el romance de versos octosílabos, con rima asonante en los pares. El metro octosílabo, empleado ya en los cantares populares, y la asonancia en los versos pares, que distinguía el romancero nuevo del viejo, con rima consonante, aseguran un ritmo fácil que se presta para la canción popular.

---

<sup>44</sup> Sigüenza y Góngora 1945, p. 261.

Cada dístico del *Epigramma* corresponde exactamente a una copla de cuatro versos octosílabos del romance castellano. En éste, el carácter culto del epigrama se conserva, como era costumbre en la estética barroca, a través del uso de cultismos léxicos y sintácticos. La autora logra conservar incluso el orden de las palabras, con el verbo en posición final, y subrayar icónicamente, a través de la disposición de éstas y permitiéndoselo la estructura versal octosílaba, los paralelismos ya enunciados.

En la primera copla, *nombre*, como en la versión latina *nomine*, al comienzo del verso 2, da paso a la alusión a Camilla, ministra de Diana, alusión funcional a la introducción de María, que construye con la primera una estructura bimembre en la que se reconoce esa «simetría bilateral», de la que hablaba Dámaso Alonso<sup>45</sup> en sus *Estudios y ensayos gongorinos: Camila*, en primera posición en el verso 2, corresponde al *yo* del verso 1 de la segunda cuarteta y *Trivia Diosa* del verso 3, al *Trino Dios* del verso 5. Pero, aun más que en latín, el *yo* de María del verso 5 al comienzo de la segunda copla anticipa el cambio, no sólo del nombre – y de todo el nombre, en contraposición a Camila que, como ministra de Diana, muda sólo en parte su *nombre* – sino de todo su ser, de toda su esencia y naturaleza, como se leerá en los versos sucesivos. La *ancilla* del *Epigramma* es aquí *esclava*, cuya ligera diferencia semántica con respecto a *ministra*, totalmente remitida al verbo *ministrase* en el romance, denuncia una relación más íntima, más personal y privada con el *Dios Trino*, una relación que requiere y permite a la vez el cambio total de su naturaleza.

Al mantener una actitud conservadora en el acto auto-tractivo, Sor Juana se contruye la magnífica ocasión de utilizar cultismos procedentes de su propia creación: *mudar* reserva el sentido etimológico del latín *mutare*, en su significado de transformar una cosa o a una persona en otra, concepto en el que se fundamenta toda la composición, subrayado por la posición de relieve asegurada tanto en el *Epigramma* – *muto* al comienzo del verso 4 – como en el romance – *mudo* del verso 7 –, los dos en encabalgamiento. El reflejo exterior de la transformación es, en este caso, la de una parte del nombre de *Casmila-Camilla*, en relación con una transformación parcial, la de todo el nombre *Eva-Ave*, en relación con una transformación total. El nombre de Eva se transforma en su contrario, como la primera mujer con pecado se convierte en la Madre de Dios y de toda la Humanidad, que no rechaza al arquetipo femenino sino que lo incluye, lo purifica y lo lleva a la perfección. Aparece reiterado aquí un tema muy trabajado en la obra de la autora.

---

<sup>45</sup> Alonso 1955, pp. 117-173.

De hecho, entre las figuras femeninas bíblicas, Eva es un ser racional sin culpa ni pecado: «Sin la mancha de la culpa se concibe, de Adán hija, porque en un lunar no fuese a su padre parecida»<sup>46</sup>.

De igual manera es importante subrayar que en la obra de Sor Juana las figuras más frecuentes y reiteradas son los modelos religiosos de mujeres santas al mismo tiempo que sabias, en primer lugar María, a quien hace compartir el poder divino, y Santa Caterina. Es bastante evidente, como afirma Georgina Sabat de Rivers, que, de esta manera, «la monja trataba de combatir, en su propio medio y con figuras incontrovertibles para la Iglesia por su autoridad teológica y moral, la crítica que recibía por su dedicación al estudio y a la escritura»<sup>47</sup>. Cabe recordar, a este propósito, los versos en los que la monja denuncia la actitud varonil en la que se fundamentan los prejuicios misóginos:

Hombres necios que acusáis  
A la mujer sin razón,  
Sin ver que sois la ocasión  
De lo mismo que culpáis:  
Si con ansia sin igual  
Solicitáis su desdén,  
¿Por qué queréis que obren bien  
si las incitáis al mal?<sup>48</sup>

En la obra de Sor Juana, María corresponde al ejemplo máximo para toda mujer, que parece absorber a Eva y reemplazarla reivindicándola.

En los *Ejercicios de la Encarnación*, María, nuevamente en su papel de rescatadora, es «sola la en quien se restauró la imagen y semejanza de Dios, borrada con el pecado de nuestro primer padre»<sup>49</sup>.

Y también en *El cetro de José*<sup>50</sup>, la responsabilidad del pecado se le hace recaer sobre a Adán de quien sólo se repasan los castigos que va a recibir por haber pecado.

Y además, en el *Divino Narciso*, la Naturaleza Humana afirma: «Díganlo, después de aquel / pecado del primer hombre, / que fue mar, cuyas espumas / no hay ninguno que no mojen, / tantas fuentes, tantos ríos / obscenos de pecadores / [...] vamos a buscar / la Fuente en que mis borradores / se han de lavar [...]»<sup>51</sup>.

---

<sup>46</sup> OC, II, p. 25.

<sup>47</sup> Sabat de Rivers 2005, p. 32.

<sup>48</sup> OC, I, p. 228.

<sup>49</sup> OC, IV, p. 490.

<sup>50</sup> OC, III.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 31.

En resumen, en la reinterpretación de la monja con respecto al tema de Adán y Eva, que presenta íntimamente relacionado al de la figura de María, la culpa del Paraíso la atribuye a Adán mientras que Eva será rescatada por María que proporciona a los hombres como a las mujeres los beneficios del fruto de su seno.

Volviendo al análisis, en la tercera copla, como en el tercer dístico del epigrama, aparece el motor que permite esa transformación: la Gracia de Dios, el amor que sella una alianza de fidelidad, anunciado por el arcángel Gabriel, que elige a María «de Gratia plena» (San Luca, 1,28) y la hace, al generar al Hijo del Padre, corredentora de la Humanidad. Para la teología medieval, María, concebida immaculadamente, se considera el mayor recipiente de la gracia divina<sup>52</sup> que ha tenido la humanidad y representa la posibilidad de la restitución de esta gracia perdida, la posibilidad del retorno al Edén.

La copla cuatro aparece íntimamente relacionada con la precedente a través de la estructura quiasmica vertical constituida por los vocablos *hija* en los versos 12 y 13 y *gracia* en los versos 11 y 14; *hija* repetido en versos sucesivos subraya la naturaleza de María, hija de la Gracia de Dios y de Ana a la vez, coincidencia ya simbólicamente sugerida por el nombre Ana de origen hebreo que significa «llena de gracia».

En el *Epigramma* esa unión es asegurada por la repetición de *Gratia* al final del tercer dístico y al comienzo del cuarto, repetición que se recupera, como he anticipado, en el verso 3 de la tercera copla y en el 2 de la cuarta del romance. La Gracia permitió a Ana tener un *Género* – elección culta y traducción literal de *genus* latín, en su significado de «prole, progenie, descendencia» – *impeccable*, recuperando la etimología antigua de «sin pecado», «sin labe» en el *Epigramma*. El *de aquí* consecutivo que traduce el *inde* latíno declara la consecuencia de la transformación obrada por la Gracia de Dios, esto es, *Esclava* que «Madre el mismo Dios me llame», con el verbo «llamar» en posición final que, en la versión castellana, cierra la composición en una estructura circular empezada por la palabra *nombre*.

Hay que observar que Sor Juana en dos de sus versos parece referirse a una de las dicotomías de su poesía, es decir, a la distinción entre lo que destina a «el examen de los doctores», al público erudito, y lo que ofrece a «la censura del pueblo». A partir de estas reflexiones se podría afirmar que el epigrama latino y su versión en castellano corresponden a las dos tipologías de destinatarios/receptores. Una mediación cultural, que podría

---

<sup>52</sup> «Para estas empresas, tanta / gracia Dios le comunica, / que siendo pura criatura, / Mujer parece Divina» (OC, II, p. 25).

compartir, por lo tanto, el objetivo más o menos explícito, que marca el acto auto-tractivo, en otras palabras, el deseo, por parte del autor, de poner su obra al alcance de un público más amplio, con respecto al número más reducido de lectores a los que originariamente se destinaba.

Sin embargo es posible vislumbrar en este sorprendente ejemplo de fidelidad autotraductora finalidades mucho más ambiciosas que la apenas aludida. No hay que olvidar que, gracias al proceso de dignificación de la lengua vulgar y de la tradición popular castellana empezado por Antonio de Nebrija con su *Gramática de la lengua castellana* y el *Diccionario latín-español*, el castellano se había elevado a un nivel tal que Góngora, Quevedo, Lope y Calderón consideran la posibilidad de igualarlo al latín, siendo ya tan perfecto como la lengua clásica. Esta tendencia de los grandes autores barrocos, sin duda alguna, tiene en Sor Juana una ilustre representante.

He aquí que epigrama y romance aparecen como un ejercicio de retórica, en el que se confirma, en el juego conceptista, un increíble dominio verbal y estilístico de la monja. Ninguna variante redaccional en el proceso de autotraducción de la trasmigración de códigos lingüísticos y míticos, en otras palabras, no se aprovecha, la monja, del derecho de autoría, que ningún traductor puede poseer, sino que da muestra de habilidad justo en una traducción literal y fiel a su epigrama, generando un texto autónomo, por ser autoreferencial. Otro artificio de su poesía que se explicita en sus estratificaciones culturales, en los cultismos sintácticos y literarios de ascendencia gongorina, en la reformulación de tópicos, en la fusión de contrastes, en las aproximaciones gráfico-verbales, en los desafíos, en definitiva, del entendimiento que estimulan la reflexión.

De todas maneras, no es sólo la muestra de la extrema complejidad del artificio retórico que puede alcanzar el castellano el objetivo de los versos de Sor Juana.

Como sus contemporáneas hispanoamericanas, Clarinda y Amarilis<sup>53</sup>, a pesar del absolutismo español, le fue posible acceder al estudio de una tradición honrosa, bíblica y clásica, en la que podía encontrar recursos en los que apoyar los valores femeninos capaces de minar los sistemas misóginos que su tiempo les había impuesto. La mujer letrada temprana de la Colonia aspira ya a que se reconozca la igualdad intelectual existente entre los sexos y su derecho a la cultura erudita. Aunque se halla, como recuerda Sabat de Rivers, de forma más o menos explícita y desarrollada, en las mujeres escritoras anteriores y contemporáneas a Sor Juana Inés de la Cruz, fue ésta quien llevó esta tendencia a su más alto grado. Al dedicarse como

---

<sup>53</sup> Cfr. Sabat de Rivers 2006.

monja a la actividad intelectual, que sólo ese estado le podía permitir, quiso establecer su libertad con respecto a los demás y se empeñó en proclamar su condición de virgen, según podemos ver en los siguientes versos:

Yo no entiendo de estas cosas;  
sólo sé que aquí me vine  
porque, si es que soy mujer,  
ninguno lo verifique.  
Y también sé que, en latín,  
sólo a las casadas dicen  
*uxor* o mujer, y que  
es común de dos lo Virgen.  
Con que a mí no es bien mirado  
que como a mujer me miren,  
pues no soy mujer que alguno  
de mujer pueda servirle;  
y sólo sé que mi cuerpo,  
sin que a uno u otro se incline,  
es neutro o abstracto, cuanto  
sólo el Alma deposite.<sup>54</sup>

La defensa de su sexo, que caracteriza su vida y obra, a partir de la constatación de su caso de mujer escritora e intelectual, es más patente en los ejemplos femeninos presentes en sus sonetos, en las ya citadas redondillas «Hombres necios», en los villancicos a Santa Catarina, y, por supuesto, en la *Respuesta*, donde inserta un catálogo de mujeres famosas en todos los campos. De modo más difuminado esta finalidad aparece en otras composiciones, como en el *El Sueño*, en el cual, a fin de ofrecer ejemplos para ilustrar cuestiones epistemológicas, hace a la mujer partícipe de lo que era prerrogativa del hombre de la época; o bien, como en los villancicos, en los que Sor Juana inserta a la Virgen María en una nueva dimensión al colocarla a un nivel que mira muy de cerca al divino<sup>55</sup>. Es en este grupo en el que hay que incluir la composición que tratamos en el presente estudio: el deseo de la monja de reconocimiento en cuanto a la equiparación del nivel intelectual de los sexos la lleva a corregir la idea que se tenía de la mujer, mostrando, por medio del ejemplo, lo que una escritora era capaz de alcanzar y fijando su sitio entre los ilustres representantes de la poesía barroca. Y fiel a los hábitos poéticos de ésta, llama en su ayuda *exempla* clásicos de figuras femeninas, funcionales al consiguiente y sucesivo desarrollo de la

---

<sup>54</sup> OC, I, p. 38.

<sup>55</sup> «Que hoy bajó Dios a la tierra / es cierto; pero más cierto / es que, bajando a María, / bajó Dios a mejor cielo» (Cruz 1982, p. 293).

acción demotrativa, llevada a cabo por medio de la figura de María. Sin traspasar los límites de la ortodoxia, en la reinterpretación del pasaje del Génesis, origen de la misoginia, Sor Juana encuentra en María, a la que ese pasaje está ligado, la ocasión para la defensa indirecta de Eva, y por extensión, de la dignidad de todas las mujeres. María, «hija de Ana», llena de «Gracia», que tuvo «Prole fecunda», que es «Flor del humano linaje», supera la dicotomía icónica de «mal» y «bien», de «imperfecto» y «perfecto», y rescata a Eva escudándola bajo su nombre.

Siempre se mueve la autora en un delicado equilibrio entre la ortodoxia católica y el ejercicio libre del intelecto del que, según ella, nace la verdadera belleza y a través del que lucha en su gesto de independencia contra los prejuicios de una sociedad dogmática e intolerante.

Mujer escritora en un ambiente hostil, famosa por su genio extraordinario, pero también por «aquellos conceptos barrocos de lo raro, del maravillar, del ‘mundo al revés’, de la búsqueda de la experiencia singularizadora, con los que, inevitablemente, hubo de identificarse su nombre»,<sup>56</sup> como ella misma parece intuirlo:

Si no es que el sexo ha podido  
o ha querido haca, por raro,  
que el lugar de lo perfecto  
obtenga lo extraordinario.<sup>57</sup>

Se trata de lo extraordinario del Nuevo Mundo, con el que la monja se identifica para revelarse, justo como toda estética barroca, un ser maravillosamente transformado en un híbrido, como asegura Octavio Paz en su famoso estudio:

[...] un *monstruo*, un caso único, un ejemplar singular. Por sí sola era una especie: monja poetisa, música, pintora, teóloga andante, metáfora escarnata, concepto viviente, beldad con tocas, silogismo con faldas, criatura doblemente temible: su voz encanta, sus razones matan.<sup>58</sup>

Al verter su propia creación de una lengua a otra, gracias a un perfecto dominio de la métrica y de todo tipo de estructura versal, Sor Juana refleja esa ansia por la maravilla y el asombro. La lengua se hace materia ductil que ella plasma y maneja, cuya fluidez permite a los signos adquirir dinamismo y autonomía.

---

<sup>56</sup> Sabat de Rivers 2006, p. 308.

<sup>57</sup> OC, I, p. 161.

<sup>58</sup> Paz 1982, p. 359.

A través de esa tensión, reflejada en el texto poético que acabamos de analizar, la autora da muestra no sólo de su habilidad sino también del nivel que puede alcanzar la lengua vulgar en un romance, forma popular que lleva consigo toda la herencia literaria hispánica que se asimila y se devuelve enriquecida para transmitirse a la actualidad.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfonso X el Sabio 1988      Alfonso X el Sabio, *Cantigas*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Alonso 1955                  D. Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid Editorial Gredos, 1955.
- Berceo 1992                  G. de Berceo, *Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- Berceo 1997                  G. de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, Barcelona, Crítica, 1997.
- Bernárdez 1953              F.L. Bernárdez, Gonzalo de Berceo como traductor de himnos litúrgicos, *Criterio* 26 (1953), pp. 170-171.
- Buxó 2006                    J.P. Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz. Lectura barroca de la poesía*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2006.
- Cervantes 1949              E.A. Cervantes, *El testamento de Sor Juana Inés de la Cruz y otros documentos*, México, Sister Publisher, 1949.
- Coincy 1970                  G. de Coincy, *Les miracles de Notre Dame*, Genève, Libraire Droz, 1970, 4 voll.
- Cruz 1689                      J.I. de la Cruz, *Inundación castálida de la única poetisa, Musa Décima, sor Juana Inés de la Cruz, religiosa profesora en el Monasterio de San Jerónimo en la Imperial Ciudad de México, que en varios metros, idiomas y estilos fertiliza varios asuntos con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos, para enseñanza, recreo y admiración*, Madrid, Juan García Infanzón, 1689.
- Cruz 1951-1957              J.I. de la Cruz, *Obras completas*, edición, prólogo y notas de A. Méndez Plancarte (para los tomos I, del año 1951; II, de 1952; y III, de 1955) y A.G. Salceda (para el tomo IV, de 1957), México, Fondo de Cultura Económica México, 1951-1957, 4 voll. (reedición del primer tomo, *Lírica Personal*, a cargo de A. Alatorre, 2009).
- Cruz 1982                      J.I. de la Cruz, *Inundación castálida de la única poetisa, Musa Décima, sor Juana Inés de la Cruz, religiosa*

- profesa en el Monasterio de San Jerónimo en la Imperial Ciudad de México, que en varios metros, idiomas y estilos fertiliza varios asuntos con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos, para enseñanza, recreo y admiración*, Madrid, Castalia, 1982.
- Cruz 1989 J.I. de la Cruz, *Obras completas*, prólogo y ed. de F. Monterde, México, Porrúa, 1989.
- Cruz 1991 J.I. de la Cruz, *El oráculo de los preguntones. Atribuido a Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. de P. Buxó, México, Ediciones del Equilibrista, 1991.
- García Única 2010 J. García Única, Tornó en Ave Eva. La escritura ternaria de Gonzalo de Berceo (Himno II, c. 2), *Ínsula* 768 (2010).
- Gerli 1997 M. Gerli, *Introducción a G. de Berceo, Milagros de Nuestra Señora*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Gracián 1969 B. Gracián, *Agudeza y arte del ingenio*, Madrid, Clásicos Castalia, 1969.
- Grössinger 1997 C. Grössinger, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, Manchester, Manchester University Press, 1997.
- Irenäus von Lyon 2001 Irenäus von Lyon, *Adversus Haereses*, Freiburg, Herder, 2001, 5 voll.
- Izquierdo 2003 J.M. Izquierdo, Ave/Eva: comentarios acerca de una tipología artística bajomedieval, *Romansk Forum* 17 (2003), pp. 59-70.
- Jauss 1989 H.R. Jauss, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- Lerner 1993 G. Lerner, *The Creation of Feminist Consciousness. From the Middle Ages to Eighteen-Seventy*, New York, Oxford University Press, 1993.
- López de Ayala 1987 P. López de Ayala, *Rimado de Palacio*, Madrid, Clásicos Castalia, 1987.
- Oviedo 1995-2001 J.M. Oviedo, *El esplendor barroco: Sor Juana y otros culteranos*, in *Historia de la literatura hispanoamericana*, I, Madrid, Alianza Editorial, 1995-2001.
- Paz 1982 O. Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la Fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Ramírez España 1947 G. Ramírez España, *La familia de Sor Juana Inés de la Cruz (Documentos inéditos)*, México, Imprenta Universitaria, 1947.
- Sabat de Rivers 2005 G. Sabat de Rivers, *En busca de Sor Juana*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005 (reproducción orig. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1998).

- Sabat de Rivers 2006 G. Sabat de Rivers, *Estudios de literatura hispanoamericana: Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006 (reproducción orig. Barcelona, PPU, 1992).
- Salazar y Torres - Cruz 2005 A. de Salazar y Torres - J.I. de la Cruz, *Sor Juana Inés de la Cruz y la gran comedia de La segunda Celestina*, edición de la comedia ed. de G. Schmidhuber de la Mora y O.M. Peña Doria, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 2005.
- San Félix 1988 M. de San Félix, *Literatura conventual femenina: Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de: obra completa: coloquios espirituales, loas y otros poemas*, Barcelona, PPU, 1988.
- Sancha 1855 J. de Sancha, *Romancero y cancionero sagrados: colección de poesías cristianas, morales y divinas, sacadas de las obras de los mejores ingenieros españoles*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1855.
- Santoyo 2003 J.C. Santoyo, *De Nebrija a Sor Juana Inés de la Cruz: apuntes someros para una historia de las traducciones de autor (autotraducciones) en España y Portugal, 1488-1700*, in J.A. Sabio Pinilla - M.D. Valencia (eds.), *Seis estudios sobre la traducción en los siglos XVI y XVII*, Granada, Comares interlingua, 2003.
- Schüssler 1985 F.E. Schüssler, *In Memory of Her. A Feminist Theological Reconstruction of Christian Origins*, New York, Crossroad, 1985.
- Sigüenza y Góngora 1945 C. de Sigüenza y Góngora, *Triunfo Parténico que en glorias de María Santísima, inmaculadamente concebida, celebró la Pontificia, Imperial y Regia Academia Mexicana en el bienio que como su Rector la gobernó el doctor don Juan de Narváez, Tesorero General de la Santa Cruzada, en el arzobispado de México, y al presente Catedrático de la Prima de la Sagrada Escritura*, México, Xóchitl, 1945.
- Soriano Vallés 2010 A. Soriano Vallés, *Sor Juana Inés de la Cruz. Doncella del verbo*, Hermosillo, Editorial Garabatos, 2010.
- Zumthor 1985 P. Zumthor, «Litteratus/illitteratus». Remarques sur le contexte vocal de l'écriture médiévale, *Romania* 106 (1985), pp. 1-18.



# FRAY LUIS DE LEÓN Y SU INTERPRETACIÓN DE «EL CANTAR DE LOS CANTARES»

El doloroso camino  
de la *Exposición* a la *Expositio*\*

*Avelina Carrera de la Red*

Universidad de Valladolid, España

Durante el siglo XVI, en España y en toda Europa las lenguas vernáculas se baten en duelo con el latín (en las aulas, en la imprenta, en las cancillerías, en la escritura). El vulgar comenzaba entonces a escalar posiciones en el mundo de la intelectualidad y de la espiritualidad, desdibujándose poco a poco la situación lingüístico-cultural heredada de la Edad Media que colocaba el latín como «lengua de prestigio» y las lenguas vernáculas como «lenguas de todos los días». En esta pugna «latín *vs.* romance» fray Luis de León (1527-1591) juega un papel trascendental. Primero, porque con su obra el castellano se alza a las cumbres más elevadas de la belleza literaria y, al mismo tiempo, penetra en las honduras del alma humana. Segundo, porque su profundo conocimiento de las lenguas clásicas y bíblicas hace de él uno de los mayores teólogos humanistas de su tiempo. El episodio editorial que a finales del siglo XVI protagonizan fray Luis y su traducción del bíblico *Cantar de Cantares* es uno de los muchos capítulos conmovedores y dramáticos que ofrece la historia universal de las letras. Como tantas otras veces, la obra de un hombre quedó intrínsecamente ligada a su doloroso destino personal; y como tantas otras veces, el ejercicio de la pluma al servicio del ser humano y de la verdad derivó en el intento de coartar la libertad de un escritor.

Los hechos son de sobra conocidos. En torno a 1560, el fraile agustino Luis de León tradujo al español y «declaró» en la misma lengua los ocho

---

\* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación: *Humanistas de los siglos XVI y XVII: tradición clásica, patristica y exégesis bíblica* (Ministerio Español de Ciencia e Innovación. FFI2009-13049-C04-03).

capítulos de *El Cantar de los Cantares*<sup>1</sup>. Las copias manuscritas de esta obra se multiplicaron con los años y, haciendo una cadena, recorrieron España, llegaron a Portugal, incluso atravesaron el Océano y arribaron al Perú. Pero en el mes de marzo de 1572, fray Luis, siendo ya catedrático de Teología en la Universidad de Salamanca, fue apresado por la Inquisición. Algunos de los declarantes contrarios a él lo acusaron de haber puesto en romance el texto de la Biblia, aun a sabiendas de que estas traducciones vernáculas no estaban bien vistas por los rectores de la Iglesia. Durante casi cinco años, las cárceles de Valladolid fueron mudos testigos de su padecimiento, hasta que, finalmente, en diciembre de 1576, quedó en libertad, siendo absuelto de todo tipo de cargos. A su salida de la cárcel, y por mandato de sus superiores, vertió al latín su exposición romance del *Cantar*. En 1580, en Salamanca se publicó (esta vez sí) su *Expositio in Cantica Canticorum*.

Fray Luis era el hijo primogénito de una distinguida familia. Con esta posición social, parecía estar destinado a una brillante carrera en el mundo. Sin embargo, como recuerda él mismo, siendo todavía un niño sintió la llamada de Dios («... puerum me, antequam terrenis curis inficerer, ad religiosum vitae genus, id est, ad te vocavisses»); y el 29 de enero de 1544, cuando todavía no había cumplido diecisiete años, profesó en la Orden de san Agustín. Durante su juventud, la misma inspiración divina lo inclinó al estudio de las cosas de la vida realmente valiosas («... rerum optimarum studio inflammasses»)<sup>2</sup>. La inspiración y la gracia divinas son en todo momento el principal agente vivificador de su historia personal, la fuerza que nutre su apasionada vivencia del mundo, de la naturaleza, de la belleza y del sentimiento. La entrega de fray Luis al cultivo de las ciencias del cielo y de la tierra, del arte y de la poesía responde a su vocación, la que para él es la vocación auténtica, aquella que nace de Dios y avanza «toda ciencia trascendiendo», como en San Juan de la Cruz<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> En los «cinco volúmenes» que componen el canon hebreo, *El Cantar de los Cantares* se incluye en los *Escritos* (*Kethubhim*). En la liturgia rabínica se lee durante la Pascua. En el canon cristiano es uno de los siete libros didácticos o sapienciales de la Biblia.

<sup>2</sup> Las dos citas latinas pertenecen a *In Psalmum XXVI Expositio*, en *Magistri Luysii Legionensis Augustiniani Opera*, tomos I, Salmanticae, MDCCCXCI, p. 166.

<sup>3</sup> *Coplas de San Juan de la Cruz hechas sobre un éxtasis de alta contemplación*: «Entréme donde no supe, / y quedéme no sabiendo, / toda sciencia trascendiendo [...]».

## 1. TIEMPO DE LIBERTAD Y DE AMOR

Recién terminados sus estudios, se convierte en traductor y exégeta bíblico, acometiendo la versión e interpretación en *hispana lingua* del complejo *Cantar de Cantares*. Él mismo refiere lo que hace en el libro:

Lo que hago yo en esto son dos cosas: La una volver en nuestra lengua, palabra por palabra, el texto de este libro [...]. En la segunda declaro con brevedad [...] los pasos donde se ofrece alguna oscuridad en la letra [...].<sup>4</sup>

Sin reservas, con total libertad, en el prólogo de la obra expone la teoría que ha guiado su traducción, una traducción de la Biblia hecha a la letra:

[...] procuré conformarme quanto pude conel original hebreo: cotejando juntamente todas las traduciones griegas y latinas *que* del ay, *que* son muchas, y pretendi *que* respondiese esta interpretacion conel original no solo en las sentencias y palabras, sino aun enel concierto y aire dellas imitando sus figuras y maneras de hablar quanto es posible à *nuestra* lengua que ala verdad responde con la hebrea en muchas cosas [...].<sup>5</sup>

Sin duda, tras la elección de estos criterios late la enseñanza de fray Cipriano de la Huerga (ca. 1514-1560), su maestro de Biblia en Alcalá, que ejerció sobre él una profunda influencia. Buen conocedor del hebreo y del caldeo, De la Huerga defiende la interpretación literal (no alegórica) de las Sagradas Escrituras. Apasionado lector de los clásicos, su estilo latino refleja la fuerza y el poder de la oratoria romana, capaz de mover los afectos, levantar los ánimos y retener al auditorio<sup>6</sup>. Siguiendo estos principios, en torno a 1550 había elaborado, precisamente, una *Explanatio in Canticum Canticorum*<sup>7</sup>. Cabría pensar que la versión de fray Luis significaría una especie de homenaje póstumo a su querido maestro, quien murió precisamente en 1560.

Afecto filial, vocación trascendente y la unión tan luisiana de fe, pasión y sabiduría son el punto de arranque de esta versión romance. Así se desprende del meditado y profundo prólogo de la obra, en el que ofrece vívidas reflexiones acerca de la pasión del amor, la propiedad y condición

---

<sup>4</sup> Prólogo de la versión romance. Sigo la edición de Blecua (León 1994). En adelante citaré esta edición como *Cantar*.

<sup>5</sup> León 1994, p. 51.

<sup>6</sup> Así se expresa García Matamoros 1943, pp. 220-223, en el encendido elogio que hace de Cipriano de la Huerga en su *Apología*.

<sup>7</sup> Huerga 1991.

de las lenguas, y su intercomunicación a través de la traducción e interpretación. En su cierre, se dirige a una persona cuyo nombre no menciona:

V.m. recibí en todo esto my voluntad. que lo demas a my no me satisfaze mucho: ny curo *que* satisfaga a otros. Bastame auer cumplido con lo *que* se me mando, *que* es lo *que* en todas las cosas mas pretendo y deseo.<sup>8</sup>

Puede que esta referencia fuese un mero recurso retórico (al estilo de las dedicatorias de la Antigüedad) o puede que el trabajo lo iniciase siguiendo realmente la petición de alguien (si creemos su declaración ante los inquisidores unos años más tarde, se trataría de Isabel Osorio, una monja familiar suya que le habría pedido la traducción; si damos crédito a la introducción de su obra latina, el encargo vendría de un amigo que no sabía latín). Pero por encima de esta atribución a un destinatario particular, lo importante es comprender que el espíritu del libro le confiere un destino universal. Fray Luis tiene la convicción de que ningún hombre puede verse privado de alcanzar el tesoro que encierran los «argumentos y muestras» que contiene la Biblia, siendo Dios mismo quien los ofrece y quien designa al Espíritu Santo como su intermediario ante nosotros:

Señaladamente se descubre este beneficio y amor de dios enel hombre, al qual crio al principio a su imagen y semejança como otro dios, y ala postre se hizo dios a la figura y vsança suya boluiendose hombre vltimamente por naturaleza, y mucho antes por trato y conuersacion: como se vee claramente en todo discurso y *processo* delas Sagradas Letras, en las quales por esta causa es cosa maravillosa el cuydado *que* pone el *Spiritu Santo* y todo esto a fin de que no nos extrañemos del y *que* por agradecimiento por afficion o por vergüença, hagamos lo *que* nos manda *que* es aquello en *que* consiste toda nuestra mayor felicidad y buena andança.<sup>9</sup>

La esencia del *Cantar* es el amor; primero el amor de Dios a los hombres y con él, el amor humano, fiel reflejo en la tierra del amor divino. No puede haber sentimiento que conecte más íntimamente a Dios con su creación:

Ninguna cosa es mas *propria* à dios *que* el amor: ny al amor ay cosa mas natural *que* boluer al que ama en las condiciones, y ingenio del *que* es amado. Delo uno y delo otro tenemos clara experiència [...]. Pues entre las otras obras y tratados divinos vno es la cancion suavissima *que* Salomon, propheta

---

<sup>8</sup> *Cantar*, p. 53. Algunos manuscritos ofrecen una segunda referencia a esta persona, cuando fray Luis señala lo inconveniente que puede resultar que los adolescentes, aún inmaduros, lean el *Cantar*: «Del peligro no ay *que* tratar la virtud y valor de V.m. nos haze bien seguros» (p. 47).

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 44.

y rey compuso en la qual debaxo de vna egloga pastoril mas *que* en ninguna otra escriptura, se muestra dios herido, de nuestros amores con todas aquellas pasiones y sentimientos que este affecto suele y puede hazer en los coraçones humanos mas blandos y mas tiernos.<sup>10</sup>

Éstos son, precisamente, los verdaderos destinatarios de la obra, los corazones que aman, los que experimentan y quieren llegar a vivir en plenitud el amor divino y el humano, magistralmente engarzados aquí. Sólo un poeta puede describir el universo del enamorado como lo hace fray Luis:

[...] ruega y llora y pide çelos: vase como desesperado y buelue luego: y variando entre esperança y temor: alegría y tristeza ya canta de contento ya publica sus queexas, haziendo testigos a los montes y a los arboles dellos, a los animales y a las fuentes de la pena grande que padece. aquí se veen pintados al biuo los amorosos fuegos de los demas amantes los encendidos deseos, los perpetuos cuidados, las rezias congoxas *que* el ausencia y el temor en ellos causan, juntamente con los çelos y sospechas que entre ellos se mueuen [...].<sup>11</sup>

Quiere «explicar» la oscuridad de este libro sagrado, de tan difícil comprensión, sobre todo para los más jóvenes. No en vano se trata de aclarar la pasión del amor, «porque en ninguna escriptura se exprimio [tal pasión] con mas fuerça y sentido que en esta»<sup>12</sup>, vertida en «razones cortadas y desconcertadas»<sup>13</sup>. Intenta que quien lea su libro pueda comprender que la fuerza que remueve el ser de la persona que ama es la misma que conmueve a Dios ante su Iglesia y, sobre todo, ante el hombre. Con semejante propósito se decide a traducir e interpretar el texto. Y ni lo uno ni lo otro podía hacerlo en otra lengua que no fuera la suya y la de su gente. Lengua y corazón combaten la batalla del amor indisociablemente unidos (al enamorado «la *passion* con su fuerça y con increíble presteza le arrebatá la lengua y coraçon de vn affecto en otro») <sup>14</sup>. Por ello, Salomón y su esposa tenían que hablar en el siglo XVI la lengua de la «gente del aldea» en la que iban a recalar, igual que siglos antes se revistieron de pastores y hablaron sus «palabras y lenguaje»<sup>15</sup>.

---

<sup>10</sup> *Ivi*, pp. 43-45.

<sup>11</sup> *Ivi*, pp. 45-46.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 48.

## 2. TIEMPO DE OBLIGACIÓN Y DE ORTODOXIA

Pero no corrían buenos tiempos para la libre escritura. En palabras del propio fray Luis,

en este nuestro tiempo la tarea de escribir, no solo para los que editan tantos nuevos libros sino velan y atienden a recoger los escritos buenos de otros, no es muy útil para los demás y es demasiado peligrosa para los que escriben.<sup>16</sup>

En el último cuarto del siglo XVI, el uso de la lengua vulgar en la literatura eclesiástica se enfrentó por una parte a la tradición multisecular de la lengua latina y por otra, a la revolución que la Reforma luterana significó en este ámbito. En España, 1572 fue el año de la redada antihebraísta. Fray Luis de León, Gaspar de Grajal (1530-1575), Martínez de Cantalapiedra (m. 1579) y Alonso de Gudiel (1526-1573), entre otros, cayeron en ella, porque «se decía que daban más fe a los Rabíes, judíos, judayzantes, que no a los santos doctores antiguos y a la edición Vulgata, que tiene la Iglesia»<sup>17</sup>. La escritura bíblica en lengua vernácula, la traducción al romance de la Biblia y su interpretación literal quedaron sometidas a un universo de disposiciones legales, que las limitaban o directamente las prohibían.

Con frecuencia, quienes habían escrito en su lengua materna sobre temas de religiosidad traducían sus textos a la lengua latina, o al menos, manifestaban la voluntad de traducirlos. Así lo hicieron Benito Arias Montano (1527-1598), con su *Paráfrasis sobre el Cantar de los Cantares*<sup>18</sup>, y Gaspar de Grajal, quien solicitó desde la cárcel que le trajeran «unos sermones en romance, los cuales, aunque no sea sino para executar el stilo, los querría volver en latín»<sup>19</sup>. La intención de estos escritores de trasladar sus textos del romance al latín responde sobre todo al deseo de esquivar los riesgos personales que implicaba entonces escribir literatura religiosa en lengua vernácula; al mismo tiempo, se comprueba que en ellos está aún muy viva la consideración del latín como lengua «superior» al vulgar, portadora de una elegancia y de una dignidad que habían sido consagradas durante siglos por la tradición de la Iglesia y por el legado de la Antigüedad clásica, recientemente renacida.

---

<sup>16</sup> León 1992a, pp. 12-13. Tomo el texto latino y la traducción española de esta edición, que en adelante citaré como *Canticum*.

<sup>17</sup> Pinta Llorente 1942, pp. 53-54.

<sup>18</sup> Cfr. Gómez Canseco - Núñez Rivera 2001.

<sup>19</sup> Pinta Llorente 1935, p. 158.

No cabe duda de la valoración que hace fray Luis de la cultura clásica y su trasfondo humanista que el hombre culto debe conocer. El mejor vehículo conductor de esta humanidad es la lengua latina. Conoce, domina y maneja el latín con tanta maestría, o más, que cualquiera de sus colegas. De haber querido, podría haber compuesto en esta lengua su interpretación del *Cantar*, y se podría haber ahorrado el esfuerzo de realizar su traducción castellana. Porque, como señala él mismo, la tarea de traducción es ardua. Hay que «ser fiel y cabal, y si fuere posible contar las palabras para dar otras tantas y no mas, ny menos, dela misma qualidad y condicion y variedad de significaciones que son y tienen las originales ...»<sup>20</sup>.

Sí; no cabe duda de que fue muy grande el esfuerzo que hizo al traducir a su lengua el texto bíblico; podría haberlo evitado si hubiese hecho su obra en latín. Pero ya hemos visto cómo hace un uso del castellano plenamente consciente. Buscar la verdad y extenderla, vivir y hacer vivir la experiencia del amor de Dios a los hombres, explicar la Biblia, esto debía hacerlo en la lengua que le enseñaron *sus amas*<sup>21</sup>. Durante los diez años que siguieron a la composición del libro no mostró temor alguno de poder ser acusado ante la Inquisición; tampoco la Inquisición dio ningún paso en este sentido. Al contrario, declaraba en su primera confesión ante el inquisidor Diego González, «el dicho libro a contentado mucho a muchos hombres dottos que le an visto y en lo que toca a la doctrina que en el ay nadie que lo aya visto a puesto tacha ...»<sup>22</sup>.

Tan satisfecho se sentía fray Luis de su trabajo que en 1571 pensó, incluso, publicarlo con el permiso de la autoridad competente. Así se lo propuso al Comisario inquisitorial de Salamanca, Francisco Sancho. Pero para entonces el ambiente antihebraísta comenzaba a impregnar la Universidad de esta ciudad. El inquisidor le advirtió ya del peligro que corría:

Y ansi en quanto a la escriptura que V.P. ha hecho sobre los Canticos, digo que yo pienso que seran de la erudiçion doctrina y ingenio que sé que suelen ser y son todas las cosas de V.P. Empero para publicarse y imprimirse a mi parecer no conviene que esté en lengua vulgar, porque se pornia en descrimen de impedirse por ser sobre libros de la sagrada Scriptura; y en el cathalogo se prohiben semejantes libros, y en este ay special razon por los misterios que en el se contienen, por los quales, como V.P. sabe, ya en la ley

---

<sup>20</sup> *Cantar*, p. 52.

<sup>21</sup> «No sé otro romance del que me enseñaron mis amas que es el que ordinariamente hablamos» dice ante el tribunal, justificando el uso de palabras como «besos», «pechos», «amada» o «hermosa» para traducir «oscula», «ubera», «amica», «fermosa» (Alcalá Galve 2009, p. 296).

<sup>22</sup> *Cantar*, p. 32.

vieja no se permitia leer este libro a quien quiera; y pienso que agora se ha de estrechar mas la licencia para imprimir libros en romance de cosas de la religion christiana [...]. Y ansi ternia por mas acertado que V.P. como dize en su carta scriviesse la dicha obra en Latin, y la perfeccionasse en lo que le paresciesse convenir para sabios y doctos y tener por mejor contentar a los tales que no a la turba multa.<sup>23</sup>

¡La «turba multa», precisamente la querencia de fray Luis en estos temas! Ante la Inquisición las cosas cambian. Su traducción y comentario del *Cantar* se convierten en reiterada piedra de toque de la acusación contra él en su largo y tormentoso proceso. Fray Vicente Hernández en su denuncia resume el parecer de los acusadores:

Preguntado qué siente de la dicha esposiçion si acaso la a leydo y pasado, Dixo que la avia leydo toda con el mayor cuidado que le fue posible y le pareçe que toda la esposiçion es una carta de amores sin ningun spiritu y casi nada difiere de los *Amores* de Ovidio y otros poetas y finalmente indigna de llamarse sposiçion de sagrada Scriptura, demas de los atrevimientos en reprehender la traduçion y el interprete de la vulgata diziendo aver trasladado en algunas partes lo que le parecio y no lo que hallaba en el hebreo segun la propiedad de aquella lengua [...] que le pareçe no se devia permitir que este anduviese en romanze specialmente en manos de mugeres a quien pareçe ser scripta esta sposiçion.<sup>24</sup>

Más ácido aún se muestra el fiscal Diego de Haedo:

Yten que el dicho fray Luys de Leon confirmando los dichos errores ha dicho y afirmado que los Cantares de Salomon eran *carmen amatorium ad suam uxorem*, y profanando los dichos Cantares los traduxo en lengua vulgar y estan y andan en poder de muchas personas, de quien el los dio y de otras, en la dicha lengua de romanze.<sup>25</sup>

Con semejantes acusaciones no es extraño que fray Luis sintiera miedo («agora, todo se me hace temeroso», escribirá en la cárcel)<sup>26</sup>. Pasado un tiempo, los jueces le escucharán decir:

Pero no obstante esto a algunos amigos mios y a otros les a parecido tener inconveniente por andar en lengua vulgar. Y a my por la misma razon me a pesado que ande y sy lo pudiera estorvar lo uviera estorvado. Y para remedio dello el año pasado comencé a ponello en latin para siendo examinado y

---

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 6-7.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 60.

aprobado imprimillo dando por cosa agena y no mia todo lo que anduviese en vulgar y escrito a mano. Y por la falta de salud que e tenido como es notorio no lo e podido acabar. Y asi digo que estoy presto a hacer esta o otra qualquier diligencia que por V.m. me fuere mandada y que me pesa de qualquier culpa que aya cometido o en componer en vulgar el dicho libro o en aver dado ocasion directa o indirectamente a que se divulgase, y estoy aparejando a hazer en ello la enmienda que por V.m. me fuere impuesta.<sup>27</sup>

Finalmente, el 7 de diciembre de 1576, el Tribunal de Valladolid dicta sentencia absolutoria en su pleito. Dos días después, la Suprema de Madrid confirma la libertad del agustino, al tiempo que ordena que sea repuesto en sus honores y cargos, aunque manda también que

sea reprehendido y adbertido que de aquí adelante mire como y adonde trata cosas y matterias de la calidad y peligro que las que deste proçesso resultan [...]. E por justas causas e respettos que a ello nos mueven, devemos mandar y mandamos que por este Sancto *Officio* se recoja el quaderno de los Cantares traduzido en romançe y hordenado por el dicho frai Luys de Leon.<sup>28</sup>

Por fin sale de la cárcel. Regresa a Salamanca. Allí reanuda sus clases el 28 de julio de 1577. Retoma su vida académica. Pero su espíritu está herido y agotado:

La prision de tantos dias que e padecido y padezco y los trabajos que e pasado en ella por el desacomodo en muchas cosas que e tenido, y por my natural flaqueza y enfermedad, a sido un tormento tan largo, y tan duro y tan cruel que bastara para purgar todas las sospechas dél mucho por muy fundadas que fueran.<sup>29</sup>

Continúa trabajando en obras que había comenzado en prisión: el comentario latino al Salmo 26, *Protesta de inocencia* (como reza su título en español) y al Salmo 57, *Confianza en la persecución*; el comentario castellano al *Libro de Job*, el santo que comparte con él la amargura de la persecución injusta; y, sobre todo, el diálogo *De los Nombres de Cristo*, una de las cimas teológicas y de meditación del siglo XVI español. Fray Luis se entrega a esta literatura voluntariamente, con pasión, como si al sumergirse en estos escritos encontrara en ellos un desahogo espiritual, un bálsamo para las heridas.

---

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 729.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 628.

Pero sus enemigos continúan su lacerante acoso. Están persuadidos de que fray Luis debería «purificar» su interpretación de *El Cantar de los Cantares* y alejarla de las tinieblas del error. ¿Cómo? Reescribiéndola en latín. Fray Luis está harto. Pero la obediencia debida a sus superiores<sup>30</sup> y los ruegos de sus amigos, deseosos de verlo definitivamente libre de toda sospecha de heterodoxia, consiguen que se aplique a trasladar a la lengua latina su versión del *Cantar*. Puede que hubiese empezado años antes la nueva versión o puede que acelerara el trabajo para acabarlo pronto y poder así dedicarse a tareas «más dulces y apacibles»<sup>31</sup>. Lo cierto es que en 1580, en Salamanca, en la imprenta de Lucas de Junta verá la luz su *Explanatio in Cantica Canticorum Salomonis*<sup>32</sup>. Ante sus enemigos no se rinde. Adosada a la interpretación del *Cantar*, ofrece la explicación del Salmo 26: *Protesta de inocencia*, toda una descarga contra ellos en defensa propia. Y al frente de la obra, coloca un escudo envuelto en la leyenda horaciana: *Ab ipso ferro* (Hor. *Od.* IV 4, 59-60). Pero la desazón y el descontento que invaden al autor al acometer este trabajo tiñen de amargura la carta que le escribe al lector. Sólo la esperanza de los frutos espirituales que algún alma pueda obtener de ella compensa el sinsabor que le causa esta escritura:

El cual libro ahora decidí editarlo por la opinión de mis amigos, o mejor ya lo estoy imprimiendo. En el cual no niego que me ha sucedido lo que debe sucederle a todos los que llevados más por la necesidad que el deseo escriben algo, que no están de acuerdo con muchas cosas de las que escriben. Estoy descontento conmigo en muchas cosas. Pues al estar obligado y ser llamado a otro lugar distinto del que desea, la mente va a disgusto, y por ello parca y malignamente sugiere sentencias y palabras.<sup>33</sup>

La estructura de la obra latina sigue siendo la misma que la del libro en español. Mantiene los ocho capítulos del *Cantar*, y ofrece la traducción e interpretación de cada uno de ellos. Dentro de esta coincidencia formal, dos diferencias fundamentales marcan la distancia entre ambas versiones. Fray Luis renuncia ahora a hacer su propia traducción latina y en su lugar copia la *Vulgata*, consagrada por la tradición y ratificada por el Concilio

---

<sup>30</sup> Fray Pedro Suárez, provincial de los agustinos de la provincia de Castilla, le mandó publicar esta y otras obras teológicas. Al frente de la primera edición de la obra, en 1580, se colocó su mandato expreso.

<sup>31</sup> León 1980, *Introducción*.

<sup>32</sup> En 1582 y 1589, también en Salamanca, se harán sendas reediciones de la obra. En ambas se corrigen los numerosos errores tipográficos de la primera edición. A comienzos del siglo XVII se volverá a reeditar, en 1604 en Venecia y en 1608 en París.

<sup>33</sup> *Canticum*, p. 13.

de Trento (1545-1563) como única versión de la Biblia autorizada por la Iglesia. En esta renuncia puede que haya más un componente de protesta que de cesión. Quienes lo habían acusado de haber traducido al romance el texto bíblico podían estar tranquilos; querían la versión de san Jerónimo y ya la tienen. Traducir para fray Luis es mucho más que un mero ejercicio lingüístico. El ejercicio de la traducción, especialmente si se trata de traducir las Sagradas Escrituras, es parte de esa búsqueda de la verdad que ha de guiar la vida humana. Hacer viva la palabra de Dios para todos sus coetáneos es uno de los objetivos centrales de su teología. Por eso, como decía en el prólogo de la versión romance, puso entonces toda su alma en recoger fiel y cabalmente el número y condición de las palabras del original del *Cantar*. Y por eso mismo ahora parece sentir que no vale la pena realizar una traducción personal al latín del texto bíblico, cuando sólo unos pocos podrían acercarse a ella. En el terreno de la interpretación, cede ante las exigencias ambientales. Elabora ahora las dos exégesis que le habían sido reclamadas largamente: la interpretación alegórica, según la cual en el *Cantar* se representa un diálogo habido entre Dios y las almas cristianas; y (a partir de la edición de 1589) la interpretación espiritual, que personifica un diálogo entre Cristo y la Iglesia. Sin embargo, con esta concesión no abandona sus principios. Conserva en la obra latina la exposición literal del *Cantar*, denominándola *Prima explanatio*. Esta primera explicación viene a ser la traducción al latín de su exposición castellana. Y a través de la interpretación literal, es decir, en la interpretación directa del texto, fray Luis se reafirma en sus principios hermenéuticos:

En aquel libro yo no pretendí estenderme en declarar el sentido principal y espiritual, sino en declarar el sonido y corteza de aquella letra, porque por no entendella algunos en su propiedad, venidos a declarar la metaphora y a aplicar aquellas semejanzas corporales a la verdad espiritual, erravan en la tal aplicación muchas vezes.<sup>34</sup>

Por esta razón en la versión latina conserva la declaración literal; de hecho, en el prefacio vuelve a reivindicar esta interpretación como paso ineludible para comprender verdaderamente el sentido espiritual. El sentido alegórico del *Cantar* toma la forma de «continuada metáfora». La aportación de fray Luis en este campo es la aportación del filólogo-teólogo. Dedicó el prefacio de la versión latina a explicar los dos componentes de la alegoría, el «sonido», esto es, lo exterior, y la «sentencia», el sentido interior. El intérprete de una alegoría tiene que aplicarse a la explicación de la letra del texto,

---

<sup>34</sup> *Proceso*, p. 295.

porque sólo así podrá determinar la auténtica naturaleza de las cosas, paso previo para el auténtico discernimiento entre verdad y error.

Son muchos los pasajes de la *Prima explanatio* que traduce directamente del español. Significativamente los que recoge con más precisión son aquellos que más escándalo habían provocado entre los acusadores por su vocabulario considerado obsceno. «¿Por qué sera indigno de my ny del que declara aquella Escritura dezir en ella las mismas palabras que el Sptu. So. dize?» se preguntaba fray Luis en pleno proceso<sup>35</sup>. Por eso en estos casos mantiene íntegro el comentario aunque ahora traducido a la lengua latina. Así se comprueba en el Capítulo IV, § 5:

*Tus dos tetas, como dos cabritos mellizos, [que están paciendo entre las azucenas] No se puede decir cosa más bella ni más a propósito que comparar las tetas hermosas de la Esposa a dos cabritos mellizos, los cuales, demás de la ternura que tienen por ser cabritos y de la igualdad por ser mellizos, y demás de ser cosa linda y apacible, llena de regocijo y alegría, tienen consigo un no sé qué de travesura y buen donaire, con que llevan tras de sí y roban los ojos de los que los miran, poniéndoles afición de llegarse a ellos y de tratarlos entre las manos; que todas son cosas muy convenientes y que se hallan assí en los pechos hermosos a quien se comparan. / Vbera tua sicut duo hinnuli capreae, [qui pascuntur in lilijs] Nihil conferri similius potuit, nihil aptius a pastore dici. Inest namque in capreolis, festiuum quiddam atque laetum, et quod alliciat eos, qui se intuentur, ad propius accedendum, et manibus ipsos contractandum, quae similiter insunt in papillis foeminarum. Proprie autem similitudo ducitur a capitibus hinnulorum, in quibus mammaram quaedam imago inest. Nam caput ipsum magnitudine, et figura instar vberum est: oscula autem ex rubro et pallido modice subrubentia mammaram capitula imitantur.*<sup>36</sup>

Pero fray Luis no hace una traducción exacta de su explicación romance. Eso sí, no falta ni uno solo de los pasajes que considera el núcleo del comentario literal, es decir, aquellos que explican la lengua y la cultura hebraicas que brotan del original bíblico, auténtico nexo de unión de las dos versiones. Podemos verlo en la explicación inicial del título del Libro, *Cantar de Cantares*, expresivamente desarrollada en castellano, reducida en latín a la alusión de su significado en aquella lengua:

Propiedad es de la lengua hebrea doblar asy vna misma palabra, quando quiere encarecer alguna cosa o en bien o en mal, asy que decir «Cantar de cantares» es lo mismo que solemos dezir en castellano «Cantar entre cantares», es «hombre entre hombres», esto es señalado y eminente entre todos y

---

<sup>35</sup> *Ibidem.*

<sup>36</sup> *Cantar*, p. 144 / *Canticum*, p. 221.

mas excelente *que* otros muchos entendemos desto *que* mostro la riqueza de su amor y regalos el *Spiritu santo* mas en este *Cantar* *que* en otro alguno. / *Quod carmen cum Hebraei Canticum canticorum vocant, id intellegi volunt praestare ipsam caeteris canticis.*<sup>37</sup>

Normalmente conserva las interpretaciones que había hecho en español, aunque es cierto que se muestra más conciliador en el texto latino respecto a las lecturas de la *Vulgata*<sup>38</sup>.

Está claro que al cambiar la lengua de la exposición, han cambiado los destinatarios. En la obra latina debe abandonar a sus queridos lectores «de la aldea» para atender a un público en principio más culto y seguramente igual de necesitado de sus enseñanzas, aunque, sin duda, mucho más reducido de lo que ansiaba su espíritu. Es normal que el tono del comentario cambie también. Como directriz general de este cambio de orientación yo señalaría la sustitución de la pasión popular, humanista y teológica que desbordaba su texto castellano por una exposición latina mucho más cultista, doctrinal y clasicista. Podrían ponerse muchos ejemplos en este sentido. Ya de entrada, el tono de los prefacios lo dice todo. ¿Qué queda en el latín de la vívida reflexión sobre el sentimiento del amor que da vida al castellano? ¿Qué queda de la íntima efusividad que fluye cuando declara la propiedad y naturalidad de la lengua materna? En realidad, del prefacio español sólo queda un párrafo, aquel en el que describe a Salomón y su esposa convertidos ahora en personajes de una obra de teatro que representan un diálogo entre Cristo y su Iglesia. En la traducción latina no tiene cabida la pintura de los enamorados y sus juegos de amor que inunda el texto romance. No hay lugar ahora para aquellas palabras de amor, sufrimiento, celos, desdenes y besos que habían llenado el primer comentario para representar ante el lector la fuerza del sentimiento que arranca del cuerpo de la persona enamorada y atrapa su alma entera. Resulta difícil pasar al latín pasajes como éste:

*Beseme de besos de su boca*] Y asy la propria medicina desta afficion y lo que mas enella se pretende y desea es cobrar cada vno que ama su alma que siente serle robada. la qual porque parece tener su asiento enel aliento que

---

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 55 / *Ivi*, p. 3.

<sup>38</sup> Caso paradigmático lo representa la interpretación de *zama* o *tzamathec* (Cap. IV, § 1), que había salido a relucir en su Proceso como prueba de su censura a san Jerónimo. En la versión española la traduce como *guedexas*, mientras que el santo la había traducido por *quod intrinsicus latet*, en velada referencia a las partes íntimas de la mujer. En la versión latina da a entender que este sintagma se puede referir a los ojos que centellean escondidos tras los revueltos cabellos de ella.

se coge por la boca, de aquí es el desear tanto y deleitarse los *que* se aman en juntar las bocas y mezclar los alientos, como guiados por esta imaginación y deseo de restituirse en lo *que* les falta de su corazón o acabar de entregarlo del todo.<sup>39</sup>

Al final, en latín queda así:

Quod quoniam jungendis osculis, animaque legenda videtur maxime posse effici, ex eo fit, ut in amore tanta fit osculandi, vel cupiditas, vel voluptas.<sup>40</sup>

En el texto original, la expresión popular, el romancero, la poesía tradicional, los poetas del amor como Ausias March o Francesco Petrarca suelen venir en su ayuda para expresar la materia amorosa. En la versión latina la poesía abandona su fuerza natural. Es normal que el autor renacentista, de formación humanista, acuda a los clásicos. La versión latina abre ante él el ancho mundo de la literatura y la erudición de los antiguos. Fray Luis en este terreno se mueve con destreza, rescatando la belleza y vida permanente de estos autores para ofrecérselas a los nuevos lectores. Proliferan el uso de las fuentes clásicas y cristianas, un uso no ausente del texto base pero sí mucho más limitado. Un ejemplo claro de la tendencia clasicista de la versión latina es el comentario al versículo 5 del Capítulo IV: «Hasta que sople el día y huigan las tinieblas, voime / *Donec aspiret dies et inclinentur umbrae, vadam ad montem myrrhae*». Las referencias a la tarde, al incienso y la mirra, y al deseo del Esposo de que la Esposa se vaya con él son sustituidas por unos versos de Virgilio (*Ecl.* II 69-71). Los pretextos para la introducción de las citas clásicas van desde una aclaración filológica o la confirmación de algún uso y costumbre antiguos hasta la ilustración de una figura literaria, la descripción de la tarde, de la primavera, etc. El «poeta» Virgilio y el «lírico» Horacio son sus autores preferidos. Con el recurso a la lengua latina aquilata la significación de muchas de las palabras del *Cantar*. La condición de la vida pastoril y agrícola, que él conocía bien en la literatura latina, le sirve para ilustrar versículos en los que se tratan temas próximos. Esta apropiación de los clásicos y el genio poético de fray Luis se aúnan en ocasiones creando párrafos de gran elegancia y viveza que imitan el estilo latino de los grandes poetas. En muchas descripciones su pluma corre veloz y amplifica el texto castellano, dándole a la expresión latina su impronta personal. A lo largo del comentario hace exhibición de sus conocimientos de la lengua griega, que dominaba también a la perfección. A ve-

---

<sup>39</sup> *Cantar*, p. 59.

<sup>40</sup> *Canticum*, p. 9.

ces introduce cuñas en español, bien con intención de darle al texto mayor plasticidad y expresividad, o bien para allanar la dificultad de expresar en latín algún matiz del texto original<sup>41</sup>.

Podría decirse, como conclusión, que la *Exposición* en español de *El Cantar de los Cantares* es una traducción e interpretación literal, a partir del texto hebreo, hecha con todo rigor exegético y filológico, y vertida en una *hispana lingua* vivaz, fresca, como un juego de palabras lleno de encanto y donaire. Se ha escondido la erudición y se ha levantado el velo del significado artístico lo suficiente como para que los lectores gocen del libro y aprendan doctrina cristiana. La audacia de fray Luis lo había hecho aún más interesante, presentando el *Cantar* como una égloga pastoril cuyos protagonistas, Salomón y la hija del Rey de Egipto, cantaban sus amores. El destinatario de esta *Exposición* es universal. Fray Luis quiere mostrarle al hombre el gozo y padecimiento que el amor le hace sentir, para que pueda llegar al menos a imaginarse la inmensidad del amor de Dios hacia él. Cuando fray Luis autotraduce y reestructura su versión original se dirige a gente de letras, principiantes o especialistas ya en literatura sagrada. La elevada erudición recorre la *Expositio*. Amplifica su primera explicación con temas de preceptiva literaria, historia de la Iglesia, filosofía, teología, exégesis y crítica textual. Se trata de ayudar a los hijos de Dios a acrecentar su fe y fortalecer su espiritualidad, como él mismo dice en la introducción. Por supuesto que es consciente de las delicadas circunstancias que atraviesa la Iglesia, y apuesta por una Iglesia que profundice en la esencia del Dios hecho hombre por amor, y que arrope, aliente y afirme la fe individual. En la *Expositio* están presentes las tres lenguas cultas del Renacimiento: latín, griego y hebreo, y el agustino demuestra con destreza su absoluto dominio de ellas y de su literatura. Pero esto le sabe a muy poco cuando ha tenido que renunciar a escribir en su propia lengua. Durante su estancia en la cárcel ha meditado sobre la capacidad de las lenguas vernáculas para recoger cualquier contenido y la posibilidad de elevarlas a la categoría literaria. Fray Luis quiere que la lectura de la Biblia sea como «una palabra que toque el oído y pase de allí al corazón»<sup>42</sup>. Por eso considera necesario formar a quienes han de enseñar al pueblo la palabra de Dios. La traducción de fray Luis se enmarca en la eclosión de la práctica autotraductora que viven los siglos XVI y XVII<sup>43</sup>. El paso del latín al vulgar era frecuente; no lo era tanto el camino inverso. Hemos visto cómo fray Luis debe pasar de

---

<sup>41</sup> Para todos estos aspectos, cfr. Carrera de la Red 1988.

<sup>42</sup> León 1980, p. 162.

<sup>43</sup> Cfr. Santoyo 2005.

la lengua materna a la lengua adquirida por el estudio. Después de haber seguido este proceso, podemos entender mejor el sufrimiento que al místico de la naturaleza debió de causarle esta especie de «transgresión» del orden natural. Y es que, como él mismo dice: «[...] las escrituras que por los siglos duran nunca las ditta la boca: del alma salen, adonde por muchos años las compone y examina la verdad y el cuidado»<sup>44</sup>.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcalá Galve 2009 A. Alcalá Galve (ed.), *Proceso Inquisitorial de Fray Luis de León*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2009<sup>2</sup>.
- Carrera de la Red 1988 A. Carrera de la Red, Lengua y cultura humanísticas en *El Cantar de los Cantares* de Fray Luis de León, *Anuario de Estudios Filológicos* 11 (1988), pp. 83-108.
- García Matamoros 1943 A. García Matamoros, *Pro adserenda hispanorum eruditione*, ed. y trad. española de J. López de Toro, Madrid, Consejo Sup. de Investigaciones Científicas, 1943.
- Gómez Canseco -  
Núñez Rivera 2001 L. Gómez Canseco - V. Núñez Rivera, *Arias Montano y el «Cantar de los Cantares». Estudio y edición de la «Paráfrasis en modo pastoril»*, Kassel, Reichenberg, 2001.
- Huerga 1991 C. de la Huerga, *In Canticum Canticorum Salomonis Explanatio*, in A. Domínguez García (ed.), *Obras completas*, León, Universidad de León, 1991, 5 voll.
- León 1980 L. de León, *De los Nombres de Cristo*, ed. de C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1980.
- León 1992a L. de León, *Cantar de los Cantares. Interpretaciones: literal, espiritual, profética*, texto bilingüe, trad., introd. y notas de J.M. Becerra Hiraldo, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1992.
- León 1992b L. de León, *Exposicion del Libro de Job.*, I, estudio, ed. y notas de J. San José Lera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1992.
- León 1994 L. de León, *Cantar de Cantares de Salomón*, ed. de J.M. Bleuca, Madrid, Gredos, 1994.

---

<sup>44</sup> León 1992b, p. 314.

- Pinta Llorente 1935 M. de la Pinta Llorente, *Procesos inquisitoriales contra los catedráticos hebraístas de Salamanca: Gaspar de Grajal, Martínez de Cantalapiedra y Fray Luis de León. I: Gaspar de Grajal*, Madrid, 1935.
- Pinta Llorente 1943 M. de la Pinta Llorente, *Causa criminal contra el biblista Alonso Gudiel*, Madrid, 1943.
- Santoyo 2005 J.C. Santoyo, Autotraducciones: una perspectiva histórica, *Journal des Traducteurs / Translator's Journal* 50, 3 (2005), pp. 858-867.



# AL CONFINE FRA AUTOTRADUZIONE E RISCrittURA

Le redazioni del commento vitruviano  
di Daniele Barbaro (1567)

*Francesco P. Di Teodoro*

Politecnico di Torino

Nel 1556 l'editore forlivese Francesco Marcolini pubblicava a Venezia *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquilegia. Con due tavole, l'una di tutto quello si contiene per i capi nell'opera, l'altra per dichiarazione di tutte le cose d'importanza*. L'opera, come recita il titolo, comprendeva sia la traduzione del trattato di Vitruvio, sia il commento di Barbaro <sup>1</sup>.

Patrizio veneziano, Daniele Barbaro era nato nella città lagunare l'8 febbraio 1514 e lì sarebbe morto il 13 aprile 1570. Storico ufficiale della Serenissima, era stato ambasciatore in Inghilterra nel 1548, mentre nel 1550 era stato eletto patriarca di Aquileia, patriarcato che non ebbe mai in forma piena premorendo, peraltro, al patriarca Giovanni Grimani, che lo aveva suggerito quale suo successore. Partecipò ai lavori del Concilio di Trento. Dotato di un'eccellente conoscenza del greco e del latino, era molto interessato alle questioni architettoniche e geometriche, stanti anche le discipline scientifiche che aveva studiato nel corso degli anni universitari a Padova.

L'edizione vitruviana del 1556 si poneva, dunque, come un momento di particolare impegno e quasi punto d'arrivo, a motivo della varietà delle discipline interagenti nel trattato dell'antico architetto romano e, soprattutto, per le difficoltà che il testo ancora poneva, sia quanto a interpretazione, sia, soprattutto, a motivo della tradizione manoscritta (oggi ridottasi a soli 141

---

<sup>1</sup> Per tale edizione cfr. in particolare Fontana 1985, 2008; Miotto 1999 e Cellauro 2000 (2002).

esemplari)<sup>2</sup>, che vedeva molti codici corrotti, da cui un'accettabile *restitutio textus* ancora lontana da venire. E questo nonostante gli studi dell'Accademia della Virtù del Tolomei (a partire dal 1542), le due edizioni delle *Annotationes* di Guillaume Philandrier (1544, 1552) e le non poche stampe del *De architectura* che, a partire dalla *princeps* romana del 1486, curata da Sulpicio da Veroli, si erano succedute in Italia (non metto in conto le edizioni d'Oltralpe): ben 11 di cui 6 latine e 5 volgari (vi computo anche le due ristampe dell'edizione di Fra Giocondo e le due di Luzio Durantino), 5 edite a Venezia, 3 a Firenze e una rispettivamente a Roma, a Como e a Perugia.

L'edizione del Barbaro, un *in folio*, è accompagnato da un apparato illustrativo imponente, dovuto in massima parte ad Andrea Palladio, l'architetto che nel 1554-1555 aveva progettato la villa dei fratelli Daniele e Marcantonio Barbaro a Maser, trasformando un edificio rurale, cespite dell'eredità paterna<sup>3</sup>. Una stretta collaborazione, quindi, e su più piani, quella fra Palladio e il patriarca eletto Barbaro. Andrea, peraltro, ha contribuito anche a chiarire alcuni passaggi del testo e ha fornito informazioni d'ordine archeologico utili al commento, come lo stesso Daniele tiene a precisare. Una lettera dell'umanista veronese Lodovico Nogarola (ca. 1509-1559), pubblicata da Scipione Maffei nella *Verona Illustrata*, ci informa che il Barbaro aveva fatto richiesta di consultare le traduzioni vitruviane e i commenti manoscritti di Bernardino Donato (1483-1543) – che, come scrive lo stesso Nogarola, «*quae quidem omnia suspicor inaniter periisse*» – e di Francesco Dante Alighieri (?-1558)<sup>4</sup> – traduzione illustrata (?), come ricorda Stefano Ticozzi –, mentre da un passo del commento al Quarto Libro sappiamo che il patriarca eletto d'Aquileia consultava anche «alcuni antichi testi» (come si legge nella stampa del 1556, che resta «*codices antiquos*» nell'edizione latina del 1567, ma in quella volgare dello stesso anno diventa «due testi»).

A undici anni dall'edizione Marcolini, nel 1567 lo stampatore Francesco de' Franceschi, senese, coadiuvato dall'incisore Giovanni (Johann) Chrieger, «alemano», ripubblicava *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradotti & commentati da Mons. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia, da lui riveduti & ampliati & hora in più commoda forma ridotti*. Come già nel 1556, anche questa seconda edizione è dedicata al cardinale Ippolito d'Este<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Per un catalogo non definitivo, e incompleto, dei codici vitruviani superstiti cfr. Krinsky 1967 e Schuler 1999.

<sup>3</sup> Per i rapporti tra Palladio e le illustrazioni delle edizioni vitruviane del Barbaro si vedano: Forssman 1962, 1966; Cellauro 1998 (1999), 2000 (2002); Tavernor 2003.

<sup>4</sup> Eventi rammentati in Cellauro 2000, pp. 116-117.

<sup>5</sup> Sull'edizione del 1567 cfr. in particolare Vitruvio-Barbaro (Tafuri - Morresi) 1987; Cellauro 1998 (1999), 2000, 2004; Vitruvio-Barbaro (Carunchio) 2006.

Manuela Morresi<sup>6</sup> fa notare come nel passare dalla prima alla seconda edizione siano scomparsi molti riferimenti a Venezia e alle sue vicissitudini architettoniche, segno di una maggiore attenzione all'universale; inoltre l'ottavo capitolo del Nono Libro sugli orologi solari viene completamente ristrutturato, in considerazione della pubblicazione, avvenuta nel 1562, del *Liber de analemmate* di Tolomeo con il commento di Federico Commandino, al quale, come scrive il Barbaro in apertura di capitolo, «per questa, & per altra cagione se gli deve avere molte gratie; poi che per utilità commune egli si affatica»<sup>7</sup>.

D'altra parte l'*in folio* del 1556, con le sue 76 righe per pagina, si trasforma nel più maneggevole *in quarto* del 1567, con sole 48 righe.

Considerando la sola traduzione del testo del *De architectura* – ma si tratta di considerazioni valide anche per il commento – si osserva come la lingua da letteraria si renda più accessibile e più tecnica. Le abbreviazioni vengono sciolte e definitivamente abbandonate, le elisioni sono spesso eliminate:

ch'io	che io
l'istesso	lo istesso
per l'avvenire	per lo avvenire
l'usanze	le usanze

Le preposizioni articolate passano dalla forma separata a quella unita. Il possessivo a volte viene posposto per conferire maggior rilievo al termine a cui si riferisce (tuo favore / favor tuo). Il complemento oggetto viene legato al verbo, che perde così la sua posizione in fin di frase (molte cose fabricate / fabricato molte cose; & le differenze, & le proprietà farò manifeste / farò manifeste le differenze, & le proprietà; Hermogene havendo / havendo Hermogene), l'ausiliare viene anteposto al verbo nelle forme composte (lasciato hanno precetti / hanno lasciato precetti; negato hanno / hanno negato); la locuzione verbale viene sostituita dalla sola forma verbale (in te ogni favore tenne raccolto / in te ripose il favore; che far si doveano / che si dovessero fabricare; io ho manifestato, & scoperto / io ho aperto).

Si preferisce che l'aggettivo preceda il sostantivo e non viceversa. Spesso il pronome personale enclitico, sostituisce il pronome dimostrativo (à quelli ponendo pe(n)siero / ponendovi pensiero), un aggettivo sostituisce

---

<sup>6</sup> Morresi 1987 (rist. 1997), pp. XLI-XLIII.

<sup>7</sup> Vitruvio-Barbaro 1567 (volg.), p. 398.

l'avverbio (egualmente havevi cura / egual cura tenevi) e un aggettivo rende il complemento di specificazione (triglifi de gli anguli / triglifi angulari).

Alcune forme sinonimiche vengono sostituite da termini più precisi (precetti fermi & terminati / determinati precetti).

La frase è più concisa e la successione delle parole rispecchia di più l'ordine naturale degli elementi della frase che, perciò, diventa più chiara:

Io non havea à temere ne gl'ultimi anni della vita mia disagio alcuno	Infino allo estremo della vita non havessi a temere alcun disagio
Nel primo volume adunque ò Cesare io ti ho dichiarato	Et però ò Cesare io ti ho dichiarato nel primo volume
Le simmetrie fussero in quella disconvenevoli, & mendose	In quella maniera siano i compartimenti disconvenevoli, & mendosi

Nello sforzo di far capire e rendere accessibile il testo – e a conferma di ciò – talvolta si perde il termine corretto:

gli intercolumni estremi	Gli ultimi vani delle colonne
ne gli restringimenti de gli intercolumni	Nello restringere i vani

Nello stesso 1567, come ho anticipato, Francesco de' Franceschi pubblica un'ulteriore edizione del Vitruvio del Barbaro, che vede accoppiati il trattato latino dell'antico scrittore romano e il commento latino del patrizio veneziano: *M. Vitruvii Pollionis De architectura libri decem, cum commentariis Danielis Barbari, electi Patriarchae Aquileiensis, multi aedificiorum, horologiorum, et machinarum descriptionibus, & figuris, unà cum indicibus copiosis, àuctis & illustratis*. L'edizione è dedicata al cardinale Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586), arcivescovo di Malines (1561-1578) e cardinale presbitero di San Bartolomeo all'Isola (dal 6 luglio 1562 al 1568).

Si continua a ripetere, anche negli studi più recenti, che il testo classico adottato sia quello dell'edizione giocondina del 1511, eccezion fatta per poche varianti. Tra queste, notevole è il termine *sciographia* in luogo di *scaenographia* nel celebre passo del Primo Libro in cui Vitruvio discute del disegno tecnico diviso in *ichnographia*, *orthographia* e *scaenographia*. In

realtà l'*exemplar* di riferimento è l'edizione giocondina del 1522 (non corretta da Giocondo, scomparso nel 1515) che reca, appunto *sciographia*<sup>8</sup>.

Dalla lettera, presente nella sola edizione volgare (segno della sua precedenza rispetto alla latina?), che l'editore Francesco de' Franceschi indirizza «A i lettori», facendola seguire alla dedicatoria al cardinale d'Este, si apprende che all'edizione latina il Barbaro aveva lavorato contemporaneamente a quella italiana pubblicata nel 1556:

[...] havendosi cortesemente contentato che io lo ristampassi, mi disse [il Barbaro], che haveva anco apparecchiato il latino, che egli fece già insieme col volgare: & che gli haveva aggiunto molte cose, & molte figure che non sono nel primo: & che mi donarebbe anche il Latino: la dove havendo io havuto più di quello, che haverei saputo dimandare, ho voluto Benigni Lettori ad utilità comune, mandar in luce l'uno & l'altro Vitruvio, & usare ogni diligenza, per rifarli in forma commoda [...].

Un documento dell'Archivio di Stato di Venezia suffraga l'affermazione del secondo stampatore: infatti il 30 giugno 1556 Francesco Marcolini aveva chiesto licenza al Consiglio dei Dieci di pubblicare sia la traduzione volgare «et similmente il commento latino supra il ditto authore»<sup>9</sup>.

La volontà del Barbaro di pubblicare un'edizione latina del trattato rivela il desiderio di raggiungere un pubblico più vasto di quello italiano. Proprio perché ora i destinatari sono gli uomini colti delle nazioni europee, Barbaro riduce quelle espressioni del commento che rinviano a una propria preferenza estetica. Per esempio, nel terzo capitolo *De ratione dorica* del Quarto Libro il commento latino al passo in cui Vitruvio scrive che «Crassitudo columnarum erit duorum modulorum altitudo cum capitulo 14» non reca la traduzione dell'espressione che è nel volgare: «A me piacerebbe che la colonna fusse alta quattordici moduli senza il capitello per approssimarsi più a quello, che ha detto Vitruvio nel terzo libro, che nell'aspetto diastilos le altezze delle colonne sono di otto teste, & meza. ma seguitiamo il maestro [...]»<sup>10</sup>.

Il commento dell'edizione volgare del 1567 è diverso da quello del 1556, come ho già osservato, e quello latino non è traduzione della prima stampa. In aggiunta, il commento latino non è neppure la traduzione *de verbo ad verbum* – per usare l'espressione di Luca Pacioli nei riguardi della traduzione latina del *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca – di quello del volgare del 1567, ma un lavoro parallelo e con intersezioni.

---

<sup>8</sup> Vitruvio-Giocondo 1522, c. 11r.

<sup>9</sup> Morresi 1987 (rist. 1997, p. XLI nota 7; p. LIV nota 3).

<sup>10</sup> Vitruvio-Barbaro 1567 (lat.), p. 132.

Un esempio fra tanti, tratto dall'ottavo capitolo del Nono Libro, potrà, intanto, farci capire le modalità degli interventi:

<p>1567 (IX, viii)</p> <p>Vitruvio comincia dopo una lunga digressione, benché necessaria, a trattare dello Analemma, che è fondamento della Gnomonica, &amp; non c'insegna in questo trattamento di fare alcuno orologio, ma bene ci scuopre la via, come si possono formare. Tolomeo fa un trattato dello Analemma: &amp; Federico Commandino <b>molto dottamente</b> lo espone, &amp; per questa, &amp; per altra cagione se gli deve havere molte gratie; poi che per utilità commune egli si affatica. Io in questo proposito riconoscendo le onorevoli fatiche sue, lasciandogli però le dimostrazioni mathematiche, mi sforzerò quanto per me si potrà facilmente dichiarare lo Analemma, &amp; l'uso di quello. Ripigliamo adunque da capo la universale intentione di Vitru. accioche più facilmente s'intenda <b>quanto si conviene di questa utile, commoda, &amp; honesta operatione.</b></p>	<p>1567 (IX, viii)</p> <p>Post longam, necessariam tamen digressionem, Vitru. aggreditur analemmatis tractationem, quod est gnomonices fundamentum, non enim conficere genus aliquod horologii docet, viam tamen aperit ad horologia cuiusvis generis designanda. Agit de Analemmate Ptolomaeus: in eius tractatum Federicus Commandinus scite commentarios scripsit, cui multae habendae gratiae sunt, cum pro communi utilitate <b>semper</b> invigilet: ego certe ab eius sententia nunquam discedam, atque ut illi demonstrationes rerum relinquam, ita cum eo usum analemmatis declarabo. <b>Est autem quod Ptolomaei ingenium admireris, &amp; Commandini honestos labores commendes, utriusque tamen industriam multum conferre ad Vitruviani analemmatis usum existimabis, quod statim manifestum fiet.</b> Age igitur ad Vitruvium accedamus, &amp; mentem eius universam aperiamus <b>altius repetentes.</b></p>
---	--

Se inizialmente i due testi procedono appaiati, successivamente un'espressione arricchisce il commento volgare (*molto dottamente*) e un'altra – non la stessa – quello latino (*semper*). Seguono l'eliminazione di un esteso periodo del commento latino nel passo in volgare o, se si preferisce leggerlo in positivo, un incremento della traduzione latina rispetto al commento volgare («Est autem quod Ptolomaei ingenium admireris, & Commandini honestos labores commendes, utriusque tamen industriam multum conferre ad Vitruviani analemmatis usum existimabis, quod statim manifestum fiet»), quindi la ripresa del testo comune e la chiusura diversa nell'uno e nell'altro commento.

Le aggiunte e le sottrazioni, pertanto, non sono simmetriche né in un unico verso, per cui non è possibile – allo stato attuale dello studio – giudicare della precedenza dell'una redazione rispetto all'altra. Neppure l'assetto dell'apparato illustrativo, da solo, può far decidere in favore dell'una o dell'altra soluzione, per quanto, a mio avviso, le aggiunte, non neutre, siano indizi che fanno pendere il piatto della bilancia dalla banda della precedenza del volgare rispetto al latino, anche se di pochi mesi.

Infatti 113 sono le illustrazioni del Vitruvio volgare, 125 quelle del Vitruvio latino; quest'ultimo, perciò, ne ospita ben 12 in più, pur avendone una in meno rispetto all'edizione volgare. L'incremento maggiore di immagini si verifica nei Libri Terzo (2), Nono (3) e Decimo (4).

Al maggior numero di illustrazioni si accompagna anche – per quelle identiche (benché alcune siano in controparte) – una diversa distribuzione all'interno dei dieci libri, per cui quattro figure del Terzo Libro volgare sono riprodotte, più correttamente, riferendosi tre all'ordine dorico e una al corinzio, nel Quarto Libro latino (per una di esse una nota recita: «Figura apponenda erat in fine primi capituli huius libri»). Peraltro, una delle figure esclusive dell'edizione latina, quella riferita alle proporzioni del corpo umano, compare anche nella *Pratica della prospettiva*, trattato che il Barbaro pubblica nel 1569<sup>11</sup>. Non è peregrino pensare che essa non fosse pronta all'atto della pubblicazione del Vitruvio volgare, e che lo fu solo in seguito. È possibile, allora, aggiungere un ulteriore indizio all'ipotesi della precedenza dell'edizione volgare rispetto alla latina, per quanto possa trattarsi anche soltanto di una condizione che inerisce alla sola stampa e non all'apprestamento dell'edizione.

Ho riassunto in alcune tabelle comparative i dati quantitativi (ma non meramente tali) delle due edizioni, distinguendo tra testo del *De architectura* e commento. I dati prendono inizialmente in considerazione il numero complessivo delle illustrazioni e la loro distribuzione nei dieci libri. Ho poi ristretto – anche per necessità contingenti – l'interesse ai Libri Terzo e Quarto, perché i più studiati dagli architetti a partire dal Quattrocento, dal momento che in essi vengono trattate le tipologie templari ed esposto il sistema degli ordini architettonici dorico, ionico e corinzio. In questo secondo gruppo di tabelle l'analisi quantitativa ha tenuto conto del numero delle pagine, del numero delle illustrazioni, del numero di righe destinate al testo di Vitruvio e al commento, delle tabelle presenti, dei versi poetici. Del Libro Terzo ho considerato, quindi, un nucleo in sé concluso, una cellula tipo, il primo capitolo accompagnato dal proemio. Il Terzo Libro in volgare è forse

---

<sup>11</sup> Barbaro 1569, Parte Ottava, p. 180.

quello che si discosta maggiormente dagli altri per avere un estesissimo commento che è quasi il doppio del gemello latino (1741 righe contro 890). Delle tabelle riassuntive e comparative chiudono l'insieme tabulato (Figg. 1-9).

Due dati, ancora, sono significativi per il successivo studio delle due edizioni: il *Rapporto di densità* ( $R^d$ ) e il *Rapporto di concentrazione* ( $R^c$ ).

Il primo inerisce alla scrittura ed esprime rapporti tra entità omogenee. Quello fra le parole latine di Vitruvio e la loro traduzione, che resta pressoché costante, definisce nella quantità anche le caratteristiche della traduzione stessa. Dice, cioè, di quante parole il Barbaro ha avuto bisogno per tradurre dal latino e quindi implica le sue capacità di traduttore e di conoscitore della lingua. Va da sé che tale rapporto diventa significativo anche per giudicare di altre opere in quanto segno distintivo di un determinato autore. Il rapporto fra i commenti latino e volgare è, invece, variabile, e può essere utile per un immediato confronto tra le due edizioni (Figg. 10, 11).

Il Rapporto di concentrazione inerisce a entità eterogenee: al numero delle pagine e a quello delle illustrazioni. È una comparazione che dà indicazioni sull'impaginato, sul rapporto che si stabilisce fra testo scritto (quello di Vitruvio e del Barbaro assieme) e testo grafico, sul maggiore o minore contenuto teorico o pratico (perciò traducibile in *images*) di ciascuno dei dieci libri (Fig. 12).

Un tratto comune delle due opere del '67 è la migliore distinzione tra testo del *De architectura* e commento. Se, infatti, prosegue la tradizione di comporre il primo in tondo e il secondo in corsivo, com'era già nell'edizione del 1556, tuttavia si riduce la confusione ingenerata dal modello di stampo medievale dei commentatori scolastici per cui il commento si insinua nel testo separando le frasi e talvolta le parole o i gruppi di parole tipico dell'edizione del 1556.

Valga per tutti l'esempio del passo vitruviano del Primo Libro sul disegno tecnico, poco prima rammentato.

I punti di sospensione tra parentesi quadre indicano nel primo caso (1556) che il commento ha quadripartito il passo. Nessuna interruzione invece, è dato cogliere nel volgare del 1567, mentre una tripartizione (nonostante la riduzione del frazionamento) permane nel gemello passo in latino dello stesso anno. La traduzione non contempla il termine greco ἰδέαι, con quello che l'accompagna. Solitamente i termini in caratteri greci sono translitterati nel volgare, sia nel testo di riferimento, sia nel commento. In questo caso, però, il Barbaro, contro tutta la tradizione vitruviana in volgare, invece di tradurre il termine latino *species* con *specie*, adotta il corrispettivo greco, introducendo un inedito *le idee*, che non ha avuto seguito nella letteratura architettonica.

<p>1556 Le Idee della Dispositione son queste; la Pianta, l'Elevatione, il Profilo [...]. La descrizione della Pianta, è moderato uso del compasso, &amp; della squadra, dal quale si piglia il disegno delle forme ne i piani [...]. La descrizione del dritto, e l'immagine elevata della fronte, &amp; figura con modo dipinta con le ragioni dell'opere, che si dee fare [...]. La Descrizione del Profilo è adombratione della Fronte, &amp; de i lati, che si scostano, &amp; corrispondenza di tutte le linee al centro del compasso.</p>	<p>1567 Le idee della dispositione sono queste la pianta, lo in piè, il profilo. La pianta è un moderato uso della sesta, &amp; della regola, dal quale si piglia il disegno delle forme nel piano. Lo in piè, è la immagine dritta della fronte, &amp; figura con modo dipinta, con le ragioni dell'opera, che si deve fare. il profilo è adombratione della fronte, &amp; de i lati che si scostano, &amp; una rispondenza di tutte le linee al centro della sesta.</p>	<p>1567 SPECIES dispositionis, <u>quae graece dicuntur ιδεαι</u> hae sunt Ichnographia, Orthographia, Sciographia. Ichnographia est circini regulae(ue) modice continens usus, in qua capiuntur formarum in solis arearum descriptiones. [...]. ORTHOGRAPHIA autem est erecta fro(n)tis imago modice(ue) picta, rationibus operis futuri figura [...]. ITEM Sciographia est frontis, &amp; laterum abscedentium adumbratio, ad circini(ue) centrum omnium linearum responsus.</p>
--	---	---

In verità nel relativo commento in volgare il termine *idea* (legato a *disposizione*) compare 7 volte, ma come sinonimi il Barbaro introduce sia *maniera* (2 occorrenze) sia *specie* (2 occorrenze; la seconda in un gruppo sinonimico «& però non mancheranno di questa terza specie, & Idea della dispositione ...»). Nel commento latino 3 sole sono le occorrenze di *idea* ma addirittura 6 quelle di *species*, anche nella grafia *speties*. Il Barbaro adotta *idea* per sottolineare che il disegno è per prima cosa un fatto mentale, un concetto e solo in seconda istanza un fatto grafico, cioè materiale. Per tre volte lo ribadisce nel commento volgare <sup>12</sup>:

- «Nel disporre, & collocare le parti lo Architetto forma nel suo pensiero, & poi disegna tre maniere, ovvero idee delle opere»;
- «& con queste tre maniere di dispositione l'Architetto s'assicura della riuscita dell'opera, & fa più certa la sua intentione»;
- «Dalle dette idee, che sono forme concette nella mente, & espresse nelle tavole, o carte, ne viene quello effetto scielto, & elegante, che egli ha detto».

<sup>12</sup> Vitruvio-Barbaro 1567 (volg.), p. 30.

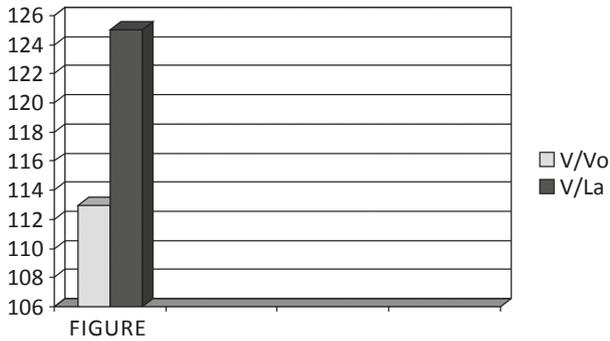


Figura 1. – Numero complessivo delle figure.

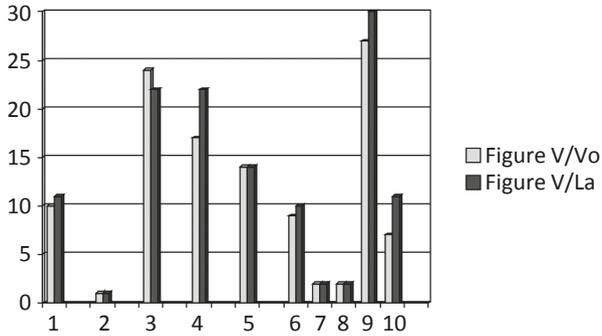


Figura 2. – Distribuzione delle figure nei 10 libri.

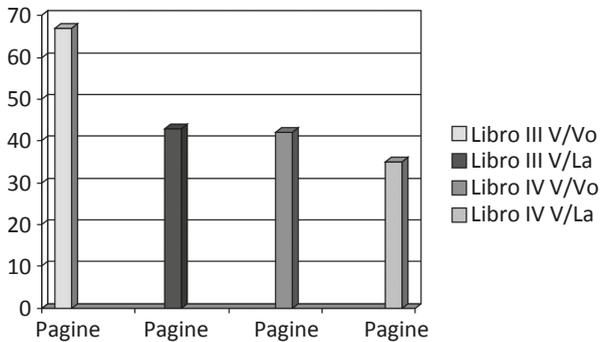


Figura 3. – Libri Terzo e Quarto: pagine complessive.

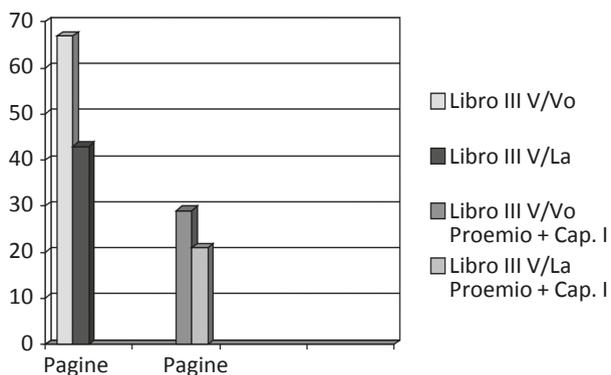


Figura 4. – Libro Terzo (Proemio + Capitolo I).

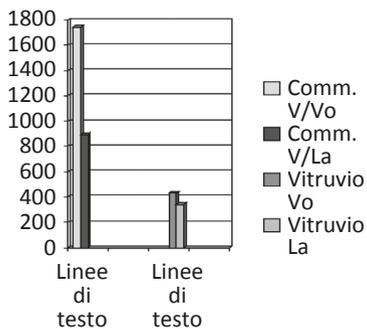


Figura 5. – Libro Terzo (testo commento - testo Vitruvio).

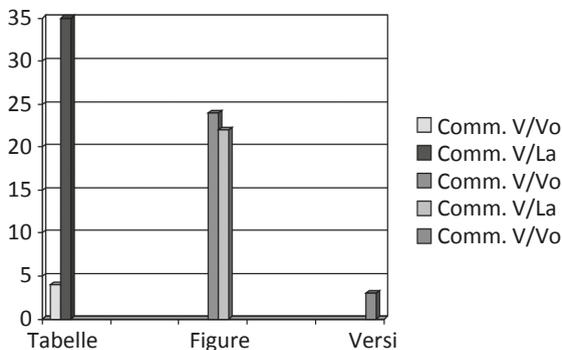


Figura 6. – Libro Terzo.

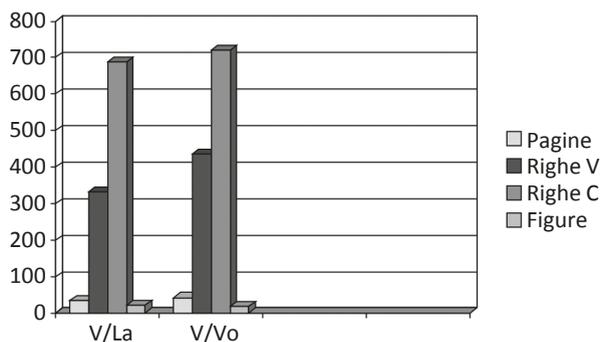


Figura 7. – Libro Quarto.

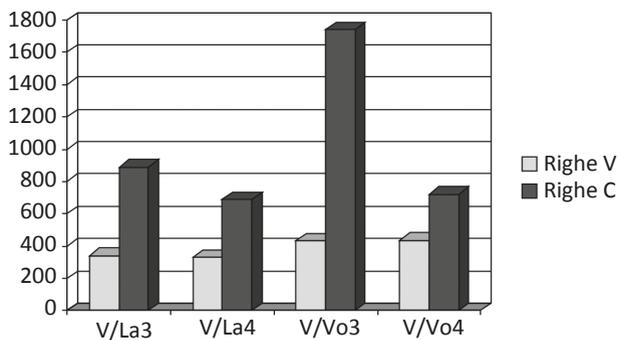


Figura 8. – Schema riassuntivo I: Libri Terzo e Quarto.

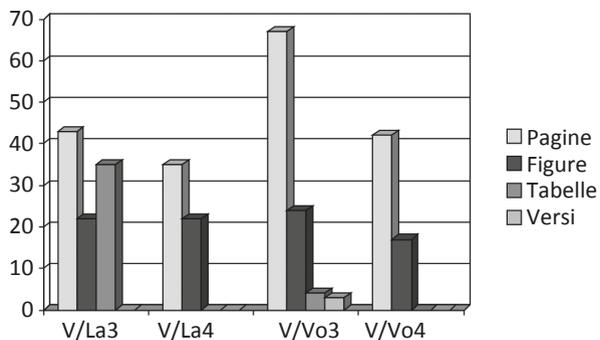


Figura 9. – Schema riassuntivo II: Libri Terzo e Quarto.

•	V <sub>la</sub> /V <sub>vo</sub>	341/434	=	0,78	=	R <sup>d</sup>
•	Cl <sub>a</sub> /C <sub>vo</sub>	890/1741	=	0,51	=	R <sup>d</sup>

Figura 10. – Rapporto di densità R<sup>d</sup> - Libro Terzo  
(TxLat/TxVolg; Comm. Lat / Comm. Volg).

•	V <sub>la</sub> /V <sub>vo</sub>	332/435	=	0,76	=	R <sup>d</sup>
•	Cl <sub>a</sub> /C <sub>vo</sub>	689/721	=	0,95	=	R <sup>d</sup>

Figura 11. – Rapporto di densità R<sup>d</sup> - Libro Quarto.

•	V/La3	22/43	=	0,51	=	R <sup>c</sup>
•	V/La4	22/35	=	0,63	=	R <sup>c</sup>
•	V/Vo3	24/67	=	0,36	=	R <sup>c</sup>
•	V/Vo4	17/42	=	0,4	=	R <sup>c</sup>

Figura 12. – Rapporto di concentrazione R<sup>c</sup>  
(numero figure / numero pagine).

Una sola volta la questione è rammentata nel commento latino: «Considerandum igitur est an in dispositione aliud sit quod aequè utile sit prius mente concipere, deinde lineamentis describere»<sup>13</sup>.

Spiegando la necessità del profilo (cioè della sezione), termine con il quale Daniele Barbaro intende il latino *sciographia*, così come già Raffaello per primo, nella traduzione vitruviana commissionata a Fabio Calvo, aveva glossato il termine *scaenographia* con «la dimostrat[io]/ne de l'ordine i(n) tern[o] / dello edifitio ch(e) se / ha da fare acorda/to col defore»<sup>14</sup>, il patriarca eletto d'Aquileia scrive nel commento volgare:

La terza idea è il profilo, detto sciografia, dal quale grande utilità si prende, perché per la descrizione del profilo si rende conto delle grossezze de i

---

<sup>13</sup> Vitruvio-Barbaro 1567 (lat.), p. 19.

<sup>14</sup> Cito dalla mia edizione (in preparazione) della traduzione del Calvo per cui si vedano Di Teodoro 2008, 2009. Per il passo specifico cfr. Di Teodoro 2002, 2003.

muri, de gli sporti, delle ritrattioni d'ogni membro, & in questo l'Architetto come Medico dimostra tutte le parti interiori, & esteriori delle opere, & però in questo ufficio ha bisogno di grandissimo pensiero, & giudizio, & pratica, come à chi, considera gli effetti del profilo è manifesto: perche la elevatione della fronte, & la maestà non dimostra gli sporti, le ritrattioni, le grossezze delle cornici, de i capitelli, de i basamenti, delle scale, & d'altre cose [...].<sup>15</sup>

La traduzione latina frammenta il passo e, come di consueto, nel più ampio contesto dello specifico commento, tratta le parti come tessere di un mosaico che viene prima scomposto e poi ricomposto alterandone il disegno e, mi si passi l'espressione, contaminandolo con informazioni aggiuntive o privandolo di elementi che non ne depotenziano, però, il significato.

Il termine «maestà», secondo elemento di una coppia sinonimica in «perche la elevatione della fronte, & la maestà non dimostra gli sporti etc.» è un *hapax* nella tradizione del commento vitruviano e lo è anche in ambito architettonico. Già impiegato nel commentario del 1556 («Ma perché in una piana superficie non si può vedere nella maestà gli sporti, & i cavi, & le grossezze dell'opere [...]») <sup>16</sup> il suo significato viene specificato nella traduzione latina: «[...] certe Orthographiae species (maiestatem quam dicunt nostri) neque prominentias, neque crassitudines, neque abscedentias ostendit» <sup>17</sup>.

Il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* contempla il termine nella locuzione «in maestà», con il significato di «di fronte, in faccia, di prospetto», appoggiato al precedente di Cennino Cennini (*Il libro dell'arte*) e al poco posteriore Ludovico Dolce (*Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, 1557) <sup>18</sup>. Si tratta, tuttavia, di esempi limitati all'ambito pittorico. L'espressione del Barbaro, invece, pone categoricamente il termine in relazione con l'*orthographia*, cioè con il prospetto, un disegno ortogonale.

Benché non censito nel *Dizionario del dialetto veneziano* di Giuseppe Boerio (Venezia 1829) <sup>19</sup>, l'espressione era patrimonio della pratica di cantiere e come tale è attestata in un documento dell'Archivio di Stato di Venezia (*Provveditori sopra la fabbrica del ponte di Rialto*, b. 8). Datato 4 settembre 1590, successivo, perciò, alla testimonianza del Barbaro (prima occorrenza 1556, seconda occorrenza 1567), vi si legge che «la cornisetta

---

<sup>15</sup> Vitruvio-Barbaro 1567 (volg.), p. 30.

<sup>16</sup> Vitruvio-Barbaro 1556, p. 20.

<sup>17</sup> Vitruvio-Barbaro 1567 (lat.), p. 19.

<sup>18</sup> Cfr. *GDLI*, IX.

<sup>19</sup> Boerio 1829, *ad vocem*.

dell'intavolà [= trabeazione] e caveto sotto li modioni del cornison nelle maestà sora Canal Grando del ponte»<sup>20</sup>.

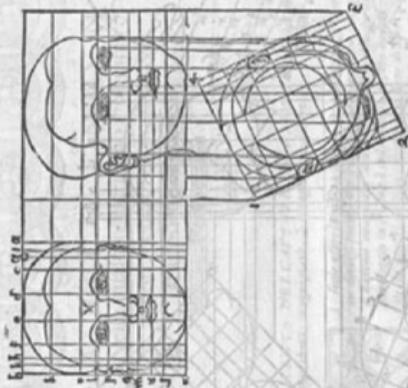
È però Daniele Barbaro a compiere un successivo salto qualitativo accogliendo il termine come specifico del disegno in proiezioni ortogonali e come sinonimo di prospetto. Infatti nella *Pratica della prospettiva*, edita, come ho già rammentato, a Venezia nel 1569, due anni dopo la pubblicazione delle due edizioni vitruviane, latina e volgare, alle quali si apparenta per le riflessioni geometriche, dopo aver più volte affermato che per *orthographia* si intende «lo inpie, & il levato [...] descrizione del dritto», nella «Parte Ottava / Nella quale si tratta delle misure / del corpo Humano», al terzo capitolo «Come si descriveno le teste le quali non sono, ne in profilo, ne in maestà» scrive: «Dalle figure solamente si potrà comprendere come si deono fare le teste, le quali non sono ne in profilo, ne in maestà, perché l'havere posto di sopra con diligenza la pianta della testa in profilo, ci farà prestamente capire il modo della pianta della testa, non è in maestà, né in profilo»<sup>21</sup>. Il passo è accompagnato da due disegni in proiezione ortogonale rielaborati da quelli del *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca (Fig. 13).

Alla base delle osservazioni che ho fatto c'è, tuttavia, un'assenza. Mentre conosciamo il testo volgare di partenza (l'edizione Marcolini del 1556) e con esso possiamo confrontare l'edizione de' Franceschi, non sappiamo nulla della prima stesura latina. D'altro canto l'edizione del 1567 non è la traduzione latina del volgare del '56, ma neppure di quello del '67. Conviene ipotizzare, allo stato attuale degli studi, due diverse redazioni, due stesure parallele e sincroniche, con evidenti, necessari ed economici tratti comuni, ma con scelte mirate per i contenuti dei commenti dell'un testo e dell'altro. Daniele Barbaro, cioè, dovette tener presente, sin dall'inizio, i differenti destinatari, i suoi ipotetici, futuri lettori.

---

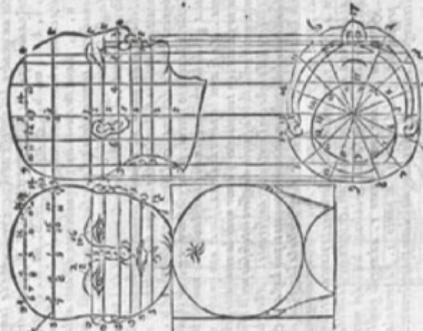
<sup>20</sup> Cfr. Concina 1988. Il termine è impiegato anche in Rusconi 1590: «La Elevatione è imagine della fronte, dice Vitruvio, il quale hà chiamato fronte ogni cosa elevata, che si veda per diritto, & sarà quella, che communemente si dice in faccia, ovvero in maestà, della maniera che si è disegnato qui, havendo elevato appunto le parti tutte della fabbrica, che si vede prefigurata nella pianta, & ridotta all'in piè» (cito da Rusconi 1660, p. 6).

<sup>21</sup> Barbaro 1569, p. 184.



**D** MODO DI PONTARE LE TESTE, CHE GFARDINO IN SP. OVERO  
IN 2<sup>a</sup>. Cap. IIII.

**S**E vuoi trasportare le teste, che guardano ad una, cioè che siano col muso alla  
 tu, farai in questi modo. Tra la linea xy, & sopra quella puna la tavola c. del  
 quadrato abcd, simile a quello, che si fece nel titolo in profilo al secondo capo.  
 & il punto e. sia al centro della linea xy, quanto vuoi. & sopra la linea cd, for-  
 ma i dritti quadrati, & facendoci quadrati con le ragioni sopraddette, poi forme-  
 rai il quadrato, dove egli si ha da poner la testa in faccia toccata, come lo disegna-  
 rai.  
**S**ono, che ho formato il quadrato della testa in faccia davanti nel detto secondo capo, dove più del  
 quadrato in profilo al capo di tutti i termini della parva alla testa al quando sia faccia come vedi.  
 & sopra ai lunghi puni, la fronte, la bocca, il naso, gli occhi & il naso: ne potrai errare com-  
 parando questi termini, di che parli sopra. Similmente farai intendi trasportare la testa in  
 che guardi al basso, come vedi nelle seguenti figure. & te altro si fa con i loro punti, come  
 si hanno a ponere in Prospettiva.



**COM E SI DESCRIVENO LE TESTE LE REALI NON M  
 son, ne in profilo, ne in mastra.** Cap. III.

**D**A CHE si vuole stendere il modo di comporre come si disse nel titolo, bisogna  
 la non son ne in profilo, ne in mastra, perché l'essere più di sopra in  
 sopra la pianta della testa in profilo, et così perfettamente copre il modo del  
 la pianta della testa, che non è in mastra, ne in profilo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barbaro 1569 D. Barbaro, *La pratica della prospettiva di monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileia, opera molto profittevole a pittori, scultori, et architetti*, in Venetia, appresso Camillo & Rutilio Borgominieri fratelli al segno di S. Gregorio, MDLXVIII.
- Boerio 1829 G. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia A. Santini, 1829.
- Cellauro 1998 (1999) L. Cellauro, Palladio e le illustrazioni delle edizioni del 1556 e del 1567 di Vitruvio, *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 22 (1998) [1999], pp. 55-128.
- Cellauro 2000 L. Cellauro, Daniele Barbaro and His Venetian Edition of Vitruvius of 1556 and 1567, *Studi Veneziani* 40 (2000), pp. 87-134.
- Cellauro 2000 (2002) L. Cellauro, Disegni di Palladio e Daniele Barbaro nei manoscritti preparatori delle edizioni del 1556 e del 1567 di Vitruvio, *Arte Veneta* 56 (2000) [2002], pp. 52-63.
- Cellauro 2004 L. Cellauro, *Les éditions de Vitruve par Daniele Barbaro, à Venise chez Marcolini en 1556 et chez de' Francesci in 1567*, in S. Deswarte-Rosa (sous la direction de), *Sebastiano Serlio à Lyon, architecture et imprimerie*, I, Lyon, Mémoire active, 2004, pp. 392-396.
- Concina 1988 E. Concina, *Pietre parole storia. Glossario della costruzione nelle fonti veneziane (secoli XV-XVIII)*, Venezia, Marsilio, 1988.
- Di Teodoro 2002 F.P. Di Teodoro, Vitruvio, Piero della Francesca, Raffaello: note sulla teoria del disegno d'architettura nel Rinascimento, *Annali di Architettura* 14 (2002), pp. 35-54.
- Di Teodoro 2003 F.P. Di Teodoro, «*La scienographia è una adombrazione e della fronte, e del lato ...*»: il terzo aspetto della dispositio vitruviana nella di Fabio Calvo per Raffaello, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, Atti del Convegno Internazionale (Genova, 5-8 novembre 2001), a cura di G. Ciotta, II, Genova, De Ferrari, 2003, pp. 491-499.
- Di Teodoro 2008 F.P. Di Teodoro, *Per una nuova edizione del «De architectura» di Vitruvio tradotto da Fabio Calvo per Raffaello: qualche nota sui primi tre libri del Cod. It. 37 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco*, in H. Hubach - T. Tassini - B. von Orelli-Messerli (Hg.), *Reibungspunkte. Ordnung und Umbruch in Architektur*

- und *Kunst. Festschrift für Hubertus Günther*, Petersberg, Imhof, 2008, pp. 57-62.
- Di Teodoro 2009 F.P. Di Teodoro, *Per l'edizione del Vitruvio di Fabio Calvo per Raffaello*, in F.P. Di Teodoro (a cura di), *Saggi di letteratura architettonica, da Vitruvio a Winkelmann*, I, Firenze, L.S. Olschki, 2009, pp. 191-206.
- Fontana 1985 V. Fontana, *Il «Vitruvio» del 1556: Barbaro, Palladio, Marcolini*, in E. Riondato (a cura di), *Trattati scientifici nel Veneto fra il XV e il XVI secolo*, Vicenza, Pozza, 1985, pp. 39-72.
- Fontana 2008 V. Fontana, *Daniele Barbaro e Vitruvio: osservazioni sul commento a Vitruvio del 1556; Barbaro, Palladio, Giuseppe Porta, Marcolini*, in M.A. Chiari Moretto Weil - A. Gentili (a cura di), *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, Padova, Il Poligrafo, 2008, pp. 158-180.
- Forssman 1962 E. Forssman, Palladio e Vitruvio, *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 4 (1962), pp. 31-42.
- Forssman 1966 E. Forssman, Palladio e Daniele Barbaro, *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 8 (1966), pp. 68-81.
- GDLI *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2004, 21 voll.
- Krinsky 1967 C.H. Krinsky, Seventy-Eight Vitruvius Manuscripts, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967), pp. 36-70.
- Miotto 1999 L. Miotto, *Le Vitruve traduit, commenté et illustré de Daniele Barbaro (1556)*, in M. Plaisance (texte/image réunis par), *Le livre illustré italien au XVIème siècle*, Paris, Klincksieck, 1999, pp. 233-246.
- Morresi 1987 M. Morresi, *Le due edizioni dei Commentari di Daniele Barbaro, 1556-1567*, in *Vitruvio, I dieci libri dell'architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro 1567*, con un saggio di M. Tafuri e uno studio di M. Morresi, Milano, Il Polifilo, 1987, pp. XLI-LVIII (rist. 1997).
- Philandrier 1544 *Gulielmi Philandri Castilionii Galli Civis Ro(mani) in Decem Libros M. Vitruvii Pollionis de Architectura Annotationes, Ad Franciscum Valesium Regem Christianissimum [...] Impressum Romae apud Jo. Andream Dossena Thaurinen(sem) Anno Domini M.D.XLIIII.*
- Philandrier 1552 *M. Vitruvii Pollionis De Architectura Libri Decem Ad Caesarem Augustum [...] Accesserunt, Gulielmi Phi-*

- landri Castilionii, civis Romani annotationes castigatiores, & plus tertia parte locupletiores [...] Lugduni, Apud Ioan. Tornaesium, M.D.LII.
- Rusconi 1590 *Della architettura di Gio. Antonio Rusconi, con centosessanta figure dissegnate dal medesimo, secondo i precetti di Vitruvio, e con chiarezza, e brevità dichiarate libri dieci*, in Venetia, appresso i Gioliti 1590.
- Rusconi 1660 *I dieci libri d'architettura di Gio. Antonio Rusconi. Secondo i precetti di Vetruvio, novamente ristampati, & accresciuti della prattica degl'horologi solari*, in Venetia, appresso il Nicolini 1660.
- Schuler 1999 S. Schuler, *Vitruv im Mittelalter. Die Rezeption von «De architectura» von der Antike bis in die frühe Zeit*, Köln - Weimar - Wien, Böhlau, 1999, pp. 347-395.
- Tavernor 2003 R. Tavernor, «Brevity without Obscurity»: *Text and Image in the Architectural Treatises of Daniele Barbaro and Andrea Palladio*, in R. Palmer - T. Frangenberg (eds.), *The Rise of the Image, Essays on the History of the Illustrated Art Book*, Aldershot, Ashgate, 2003, pp. 105-133.
- Vitruvio-Barbaro 1556 *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia. Con due tavole, l'una di tutto quello si contiene per i capi nell'opera, l'altra per dechiaratione di tutte le cose d'importanza*, in Vinegia per Francesco Marcolini con privilegi MD LVI.
- Vitruvio-Barbaro 1567 (volg.) *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradotti & commentati da Mons. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia, da lui riveduti & ampliati & hora in più commoda forma ridotti*, in Venetia, appresso Francesco de' Franceschi Senese, & Giovanni Chrieger Alemanno Compagni, MD LXVII.
- Vitruvio-Barbaro 1567 (lat.) *M. Vitruvii Pollionis De architectura libri decem, cum commentariis Danielis Barbari, electi Patriarchae Aquileienses, multi aedificiorum, horologiorum, et machinarum descriptionibus, & figuris, unà cum indicibus copiosis, auctis & illustratis, Venetiis, Apud Franciscum Franciscium Senensem, & Ioan. Crugher Germanum, M. D. LXVII.*
- Vitruvio-Barbaro (Tafari - Morresi) 1987 *I dieci libri dell'architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro, 1567*, con un saggio di M. Tafuri e uno studio di M. Morresi, Milano, Il Polifilo, 1987 (rist. 1997).
- Vitruvio-Barbaro (Carunchio) 2006 *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradotti e commentati da Daniele Barbaro*, introd. dell'arch. T. Carunchio, Roma, Bardi, 2006.

Vitruvio-Giocondo 1522

*M. Vitruvii De Architectura Libri decem, nuper maxima diligentia castigati atq(ue) excusi, additis, Julii Frontini de aqueductibus libris propter materiae affinitatem [...] Impressum Florentiae per haeredes Philippi Iuntae Anno domini M.D.XXII sexto. kal. Nove(m)bris.*

# ALFONSO DE ULLOA, AUTOTRADUCTOR

*Marcial Rubio Áquez*

Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

En el riquísimo y muy variado universo de relaciones hispano-italianas que nos ofrece la historia de la literatura, destaca, sin duda, la figura de Alfonso de Ulloa (Cáceres, 1530? - Venecia, 1570) <sup>1</sup>. Este soldado, diplomático, espía, autor y traductor – que todas estos oficios y alguno más ejerció Ulloa –, como reza el título de una de las escasísimas monografías que se le han dedicado, fue un «introduccionista de la cultura española en Italia» <sup>2</sup>, aunque quizá fuera más acertado decir, como apuntó Croce, que fue el «vero intermediario tra le due letterature», la española y la italiana <sup>3</sup>. Ambos títulos, el de «introduccionista» o el de «intermediario» <sup>4</sup>, son merecidísimos, pero no adquieren todo su valor si no les insertamos en una cronología bien delimitada y en un contexto cultural preciso: entre 1548 y 1577 Alfonso de Ulloa fue editorialmente – lo que equivale decir culturalmente – el más grande embajador de la literatura española en Italia, en esa Italia que, al igual que siglos antes hiciera Grecia con Roma, pensaba que la supremacía militar de los españoles no se correspondía con un parejo nivel cultural, por lo que muy a menudo dicha cultura, la española de Alfonso de Ulloa, era considerada simplemente poco refinada, cuando no claramente bárbara.

---

<sup>1</sup> La biografía, no del todo conocida ni clarificada, comienza su andadura con las páginas que le dedicó Morel-Fatio 1913a, pp. 123-131, muy mejoradas y ampliadas por Rumeu de Armas 1973 y Lievens 2002.

<sup>2</sup> Hago alusión al conocido estudio de Rumeu de Armas 1973.

<sup>3</sup> Croce 1968, p. 165.

<sup>4</sup> Siguiendo a Croce, Gallina 1955-1956 denominó también así a nuestro autor, al que dedicó páginas fundamentales para entender la importancia del mismo en el contexto hispano-italiano.

Creo que es en este contexto donde se deben ponderar los, por lo demás, innegables méritos de Ulloa, quien, en palabras del gran bibliógrafo Gallardo, con sus «mil y mil producciones»<sup>5</sup> editoriales, ayudó a que esta áspera imagen de la cultura española se disipase o, al menos, se mitigase. Baste pensar que obras de la literatura española como la *Cárcel de Amor* de San Pedro, la *Celestina*, la poesía de Garcilaso, las obras de Guevara o la *Silva de varia lección* de Pero Mexía, por citar sólo las más importantes, fueron traducidas por Ulloa y editadas, casi todas, en las prensas venecianas donde colaboraba asiduamente<sup>6</sup>, consiguiendo de este modo que la valoración de la cultura española mejorarse enormemente entre los lectores italianos. Desde la otra orilla, la de la literatura italiana, Ulloa tradujo al castellano o intervino en la publicación de obras tan significativas como *El Duello* de Muzio, el *Orlando furioso* de Ariosto, las *Novelle* de Bandello, etc., y además se implicó personalmente en las traducciones que otros hicieron de importantes textos italiano, como en el caso del *Canzoniere* de Petrarca<sup>7</sup>. Añádanse, por último, los precursores vocabularios en ambas lenguas que compuso para la mejor comprensión de las obras a las que acompañaban, cuando no para el aprendizaje del italiano y/o español<sup>8</sup>.

Y, pese a todo esto, Ulloa, que no tuvo una vida muy feliz – acabó su existencia en las cárceles venecianas – tampoco ha tenido la fortuna de que la posteridad haya reconocido sus innegables méritos y, por ello, pese a este interesantísimo papel que acabamos de describir superficialmente, no ha sido privilegiado por la crítica, al menos por los estudiosos españoles. El hispanismo español, en efecto, lo ignora o lo estudia muy parcialmente y sólo el hispanismo italiano le ha dedicado en el pasado y le dedica en el presente estudios más profundos y particularizados. Falta, sin embargo, no ya sólo estudios particulares sobre esta o aquella obra, original o traducida, en español o en italiano, sino también un estudio de conjunto que sienta las bases para estudiar a Ulloa desde una nueva perspectiva, más profunda y, sobre todo, más literaria<sup>9</sup>. En esta labor, la colaboración de los colegas italianistas – Ulloa pasó la mayor parte de su vida o al menos la más importante en Venecia – es imprescindible y algunos resultados de esta colaboración ya están a la vista<sup>10</sup>.

---

<sup>5</sup> Gallardo 1968, II, p. 512.

<sup>6</sup> Binotti 1996, Lievens 2002.

<sup>7</sup> Canals Piñas 2005.

<sup>8</sup> Nieto 1991, Sanmarco Bande 2005, Lefèvre 2006, Capra 2007.

<sup>9</sup> Excepción hecha de los trabajos de Lievens 2002 y Carpi 2007.

<sup>10</sup> Se vea como ejemplo de lo que decimos el magnífico trabajo de Claudia Di Filippo Bareggi 1988, donde la figura de Ulloa no sólo se encuadra perfectamente en el panorama

Como sea, y como ocurre con otros autores de la literatura española, quizá una de las causas de dicho olvido se deba a lo confuso, controvertido y cambiante que se presentan los datos que tenemos sobre la biografía del autor (lugar de nacimiento, fecha de su llegada a Italia, motivos de su muerte en las cárceles venecianas, etc.), por no hablar de que gran parte de sus méritos para pasar a la posteridad literaria fueron convertidos en deméritos al finalizar el siglo XIX. En efecto, gran parte de la fama literaria de Ulloa se debe a ser el traductor de la *Historia del almirante don Cristóbal Colón*, atribuida a su hijo Hernando Colón y que, traducida al italiano con el título de *Historie del s.d. Fernando Colombo; nelle quali s'ha particolare, et vera relatione della vita, et de' fatti dell'ammiraglio d. Christoforo Colombo, suo padre [...]. Nuouamente di lingua spagnuola tradotte nell'italiana dal s. Alfonso Vlloa*, fue estampada en Venecia en 1571<sup>11</sup>. Habiéndose perdido el manuscrito original, Ulloa se convirtió no sólo en traductor de la obra, sino en el único que había visto el citado manuscrito, del que se supone había realizado su traducción al italiano, lo que le confería el papel de garante de la veracidad de lo allí contado. La obra, como se sabe, tuvo muchísimas reediciones en italiano y no pocas en inglés, francés y castellano<sup>12</sup> y en todas ellas aparecía en la portada, por los motivos aludidos, el nombre de nuestro autor. En 1871, sin embargo, HARRISSE publicó *Don Fernando Colón, historiador de su padre*, obra en la que se acusaba al traductor Ulloa de ser, sobre todo, un falsificador que había intervenido libremente con interpolaciones, añadidos y todo tipo de cambios sobre un texto que, además, ni siquiera era del hijo del Almirante<sup>13</sup>. A partir de este momento, y pese a posteriores evaluaciones positivas, la figura y la importancia de Ulloa ha quedado, como ya se ha dicho, un tanto eclipsada cuando no absolutamente inexistente en los estudios hispánicos, con la excepción, quizá, de su faceta como «introducción de la lengua española en Italia», aspecto este en el que contamos numerosas contribuciones críticas.

---

cultural de mediados del Quinientos, sino, sobre todo, se establecen perfectamente las relaciones del español con las prensas venecianas.

<sup>11</sup> La portada completa reza así: *Historie del s.d. Fernando Colombo; nelle quali s'ha particolare, et vera relatione della vita, et de' fatti dell'ammiraglio d. Christoforo Colombo, suo padre, et dello scoprimento, ch'egli fece dell'Indie Occidentali, dette mondo nuovo, bora possedute dal sereniss. re catolico. Nuouamente di lingua spagnuola tradotte nell'italiana dal s. Alfonso Vlloa*, Venecia, Francesco de Franceschi, 1571.

<sup>12</sup> Rumeu de Armas 1973, p. 9 nota 3 da un elenco de las mismas.

<sup>13</sup> Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1871. La edición francesa (*Fernand Colomb. Sa vie, ses oeuvres*) vio la luz en París un año después.

Pues bien, a esa ingente labor de «introductor» o «intermediario» entre la cultura italiana y la española, a esa sorprendente tarea de traductor del italiano y al italiano, se le debe añadir una no escasa producción propia, en la que destaca, de forma clara, la labor historiográfica, a la que Ulloa dedicó los últimos años de su vida. Es cierto, sin embargo, que ya en 1556 había traducido al italiano la obra del catalán Pere Antoni Beuter, que apareció con el título de *Cronica generale d'Hispania et del regno de Valenza*<sup>14</sup> y que poco después, en 1558 editaría el *Libro dell'origini et successione del imperio de' Turchi*<sup>15</sup>, pero será solo a partir de 1560 cuando su producción en este campo adquiera una importancia transcendental, tanto por la cantidad y cualidad de la misma, como porque ya no se trata, salvo algunos casos<sup>16</sup>, de traducciones, sino, como ya hemos dicho, de obras originales tales como *La vita dell'invittissimo e sacratissimo imperatore Carlo Quinto* (Venecia, Vincenzo Valgrisi, 1560)<sup>17</sup>, el *Successo de la jornada que se comenzó para Tripol* (Venecia, Giovanni Griffio, 1562, y traducción al italiano con tres ediciones: 1564, 1566 y 1569), la *Vita del valorosissimo e gran capitano don Ferrante Gonzaga* (1563), la *Vita del potentissimo e christianissimo imperatore Ferdinando Primo* (1565), *Historia di Zighet, ispugnata da Solimano* (1569, con una segunda edición un año después) y, por último, *Le Historie di Europa* (1570).

Es en este contexto, en el de la producción historiográfica de Ulloa, se debe insertar la obra que pretendo tratar en este trabajo, los *Commentari*. No tengo tiempo para presentar como se debería esta interesante obra, pero creo que bastará decir, para encuadrar el argumento y su importancia, que la obrita se inserta en las muchas que sobre la espinosa cuestión de la

---

<sup>14</sup> Se trata de la traducción de la *Primera parte de la Coronica general de toda España y especialmente del reyno de Valencia: donde se tratan los extraños acaescimientos que del diluvio de Noe hasta los tiempos del Rey Don Iayme de Aragon* (Valencia: en casa de Ioan de Mey, Flandro, 1546). La segunda parte (*Segunda parte de la Coronica general de España y especialmente de Aragon, Cathaluña y Valencia: donde se tratan las cobranças destas tierras de poder de moros por los inclytos Reyes de Aragón y Condes de Barcelona*) apareció en Valencia, 1550 (aunque en la portada figura 1551). Se vea, para la complicada génesis de la obra a partir del texto parcial y en catalán, Vidal - López 1953.

<sup>15</sup> Se trata de la obra de Vasco Díaz Tanco de Frejenal, *El libro llamado Palinodia que trata de las guerras de la nefanda nación turquesa* (Orense, 1547), obra que, como se sabe, se basaba en la de Paolo Giovio, *Commentari delle cose dei turchi* (Venecia, 1541); se vea Pavlović-Samurović 1993.

<sup>16</sup> Como las *Vite di tutti gli imperadori* de Mexía (1561), *L'Asia del S. Giovanni di Barros* (1562), *Le historie del Sig. Agostino di Zarate* (1563) o la *Relatione della morte et eseque del serenissimo principe Carlo* (1569).

<sup>17</sup> Debí de tener un más que discreto éxito a juzgar por las reediciones de 1562 y 1566.

guerra con los Países Bajos se escribieron en la época, por parte de los dos bandos contendientes. Por lo dicho se entenderá también que es un panegírico de Fernando Álvarez de Toledo, el Gran Duque de Alba, uno de las personalidades más importantes de los reinados de Carlos I y de Felipe II y, también, uno de los mayores militares del período, que afrontó, con poco éxito, dicho conflicto entre 1567 y 1573 – período que viene narrado en los *Commentari*<sup>18</sup>. La obra, se entenderá fácilmente por lo apenas dicho, también se encuadra entre aquellas que, desde distintos planteamientos y con diferentes estrategias, intentaron contrarrestar el naciente impulso de la «leyenda negra», leyenda que, como se sabe, había surgido tiempo antes por una especie de poligénesis sobre la que todavía discuten los historiadores, pero que encontró en el conflicto con los Países Bajos el punto en el que todas las opiniones antiespañolas convergieron y encontraron una enorme difusión a través de la floreciente industria editorial holandesa. Evidentemente, y como resulta sabido, la figura del Duque de Alba ocupa un lugar central en la «leyenda negra» por lo que se refiere a los Países Bajos<sup>19</sup>.

Pasando ya al estudio de la obra, conviene comenzar por el análisis de sus ediciones. La primera, en italiano, apareció en Turín, en las prensas del editor Giovanni Criegher, en 1569:

COMMENTARI / DEL SIG. ALFONSO VLLOA, / DELLA GVERRA, CHE IL / SIG. DON FERNANDO ALVAREZ / DI TOLEDO DVCA D'ALVA. / Et Capitano Generale del Serenissimo Re Catolico / ha fatto contra Guglielmo di Nansau [!] Principe / di Oranges, et contra il conte Lodouico / suo fratello, et altri ribelli di sua / Maesta Catolica, in Fian-/dra. L'anno 1568. / Et della morte del Principe di Condè, con le / cose piu notabili successe nella Francia / questo anno 1569.<sup>20</sup>

De esta rarísima edición<sup>21</sup> puede sorprender el lugar, Turín, muy alejado de Venecia, ciudad en la que, como hemos visto, ha trabajado de forma continua Ulloa. Sin embargo, debemos recordar que el editor, alemán y cuyo verdadero nombre era Johann Criegher, antes de transferirse a Turín había trabajado en Venecia tanto independientemente como al lado de Francesco de Franceschi quien, como es sabido, muy a menudo editó las

---

<sup>18</sup> Kamen 2006.

<sup>19</sup> Cfr. Schulze Schneider 2008.

<sup>20</sup> Rumeu de Armas 1973, p. 183 (n. 61).

<sup>21</sup> Parecen sólo existir tres ejemplares, los tres en bibliotecas italianas: Biblioteca Civica A. Mai - Bergamo; Biblioteca Reale - Torino y Provincia di Torino. Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte G. Grosso - Torino. He consultado el ejemplar de Bèrgamo, sign. cinq. 3-385.

obras de Ulloa. Es factible pensar, por ello, que solo el deambular de este editor hiciera que la obra escrita en Venecia se editara en Turín.

La edición contiene dos «comentarios»: en el primero se nos narran los prolegómenos de la llegada del Duque de Alba a los Países Bajos, el castigo del Conde de Egmont y la guerra que hizo contra el Príncipe de Orange y otros rebeldes, hasta que logra derrotarlos y vuelve a Bruselas a finales de 1568. En el segundo, que sigue cronológicamente el devenir de los hechos, nos vienen narradas las disposiciones que el Duque de Alba aplicó en Flandes, la implicación de la reina de Inglaterra en el mismo y, por último, la muerte del Príncipe de Condé en Angulema.

La segunda edición, en castellano, vio la luz, ahora sí, en Venecia, en el taller de Domenico Farris, también en 1569:

COMENTARIOS / DEL S. ALONSO DE VLOA, / DE LA GVERRA, / QUE el Illustriss. y ualerosiss. Principe don HERNANDO / Aluarez de Toledo Duque de Alua, / Y CAPITAN GENERAL DEL REY DON FELIPPE / N.S. ha hecho contra Guillermo de Nansau Principe de Oranges; / Y contra el Conde Lodouico su ermano, y otros rebeldes / de su Magestad Catolica en las tierras baxas, / que communmente se llaman Flandes. / El año MDLXVIII. / Iuntamente con lo que ha pasado entre la Reyna de Ingalaterra, y el / Embaxador Catolico acerca de aquella Magestad, y el sobredicho / Duque, sobre la detención que se hizo de algunas naos hy dineros del / Rey Catolico, en los puertos de Inglaterra y de los Ingleses, y sus / bienes en Flandes. Y lo que mas ha acontecido hasta la muerte del / Principe de Condé en Francaia este año MDLXIX. / Con la venida del gran Turco Soliman en Vngería, y su muerte / sobre Cegner el año MDLXVI.<sup>22</sup>

Esta edición, traducción que el propio Ulloa hizo de la primera edición en italiano que acabamos de ver, presenta algunos detalles importantes. Dejando de lado los aspectos traductológicos que veremos después, quizás lo más importante es que en ella los «comentarios» no son dos, sino tres. En efecto, como se anuncia ya en la portada, se añade un tercer «comentario» que es «la venida del gran Turco Solimán en Vngería, y su muerte sobre Cegner el año MDLXVI». Este tercer comentario no aparece en ninguna de las otras ediciones, ya sean italianas, alemanas o francesas. Obsérvese, además, que con este tercer comentario se rompe la cronología de la obra, pues si el primero se centraba en los hechos transcurridos hasta 1568 y el segundo trataba de lo ocurrido en 1569, este tercero que se añade en la edición española retrocede hasta el 1566, figurando último tipográficamente pero primero cronológicamente. Este hecho, unido a que no aparezca ni

---

<sup>22</sup> Rumeu de Armas 1973, p. 183 (n. 62). He localizado al menos seis ejemplares y consultado el de la Biblioteca Nazionale di Napoli, sign. XVIII C 33 (1).

en la primera edición ni en las siguientes, parece indicar claramente que se trata de un añadido exclusivo de la edición española. Lo verdaderamente curioso es que este tercer comentario parece ser el mismo que se incluía en la tercera edición italiana de *La historia dell'impresa di Tripoli di Barbaria* (Venecia, Marchiò Sessa, 1569)<sup>23</sup>, donde en la portada se decía «Alla quale sono state aggiunte [...] le cose fatte in Ungheria l'anno MDLXVI da sultan Solimano, con la narratione della morte di esso sotto Seghetto et la creatione di Selim, suo figliolo». La coincidencia de esta obra con el tercer comentario de la nuestra es todavía más evidente y clarificador si se comprueban los títulos con los que la obra aparece en la edición, ya de modo independiente, de la obrita: *Historia delle cose avvenute ai chistiani con gli infedeli all'isola di Zerbe in Africa ed a Malta l'anno MDLXV, e de quelle fatte in Ungheria dal sultan Solimano, re de' turchi, l'anno MDLXVI* (Venecia, 1569)<sup>24</sup>. Estos datos parecen justificar el hecho de que el «tercer comentario» no se haya insertado en las ediciones italianas, pues se contaba ya, como acabamos de ver, con una doble edición del mismo texto, ya como añadido, ya como obra independiente.

En la tercera edición, ya en el 1570, se vuelve al italiano, estampándose en Venecia, en el taller de Bolognino Zaltieri:

COMMENTARI / DEL SIG. ALFONSO VLLOA, / DELLA GUERRA, / CHE IL SIG. DON FERNANDO ALVAREZ / DI TOLEDO DVCA D'ALVA / Et Capitano Generale del Serenissimo Re Catolico ha fatto con / tra Guglielmo di Nansau Principe di Oranges. Et conta il / Conte Ludouico suo fratello, & altri ribelli di sua Maesta Ca-/tolica nelli paesi Bassi, che comunemente si chiamano Fian-/dra. L'anno MDLXVIII. / INSIEME CON LE COSE OCCORSE TRA LA REINA / d'Inghilterra, l'Ambasciatore catolico appresso quella maestà, & il sopra / detto Duca d'intorno all'arresto fatto di alcune nauì, & danair del Re Cato-/lico ne i porti d Inghilterra: & de gli Inglesi & robbe loro in Fiandra. / Et quel, che piu auuene fino alla morte del principe di Condè / in Francia questo anno MDLXIX.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> La primera edición italiana es de 1564 y traduce la edición española de 1562, aun- que a juzgar por el título se añaden otros episodios, como sucederá a las otras dos edicio- nes italianas, de 1566 y 1569; se vea Rumeu de Armas 1973, p. 175 (n. 36), p. 177 (n. 43), p. 180 (n. 50) y p. 182 (n. 58) respectivamente.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 184 (n. 63). La obrita, sospechamos, debió de utilizarse también para es- cribir la *Historia di Zighet, ispugnata da Solimano re de' turchi, l'anno MDLXVI* (Turín, G. Criegher, 1569 y Venecia, Bolognino Zaltieri, 1570) y, quizás también, para la parte de *Le Historie de Europa* (Venecia, Bolognino Zaltieri, 1570) que trata el asunto Rumeu de Armas 1973, p. 184 (n. 64), p. 186 (nn. 68 y 69). Evidentemente, sin un adecuado cotejo textual dejamos apuntada solamente la sospecha.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 183 (n. 66). Existen al menos una docena de ejemplares localizados. He consultado el de la Biblioteca Nazionale di Napoli, sign. V. F. 143 D 6 (1).

El cotejo textual parece no indicar grandes diferencias entre esta edición y la primera.

Ese mismo año ve también la luz la traducción alemana de la obra, estampada en Dillingen por el impresor Sebald Mayer:

Gründliche Beschreibung, inn zwen Thail verfast, durch Herrn Alfonso Vlloa, des Niderländischen Kriegs: so Herr Don Fernando Aluares von Toledo, Hertzog von Alba [...] geführt hat, wider Wilhalmen von Nassaw, Printze[n] von Oranien, vnd Grauen Ludwigen seinen Bruoder, auch gegen Ihrer Catholischen Maiestet andern Rebellischen vnd Auffrürischen im Niderland, des 1568. Iars: [...] daneben, was sich biss auff des Printzen von Conde Ableiben, in Franckreich begeben hat, im 1569. Iar.<sup>26</sup>

y también las dos ediciones en francés, una estampada en Amberes, obra de Jaques Maercelin:

COMMENTAI-/RE PREMIER DV / SEIG. ALPHONSE / D'VLLOE / Contenant le voyage du Duc d'Albe en / Flandres, avec l'armee espagnole: & la punition faite du Comte d'Aiguemont, & au-/tres: & la guerre comme elle s'est passee / contre le Prince d'Orange, & autres rebelles, / iusques à ce que le dict Seig. Duc eust chassé / des pays bas le susdict Prince, & s'en fut re-/tourné à Bruxelles, l'an de grace 1568.<sup>27</sup>

Y otra realizada en París por el impresor J. Dalier, ambas traducidas por François de Belleforest<sup>28</sup>:

COMMEN-/TAIRE PREMIER / DV SEIG. ALPHON-/SE D'VLLÖE, / Contenant le voyage du Duc d'Albe en Flandres, avec / l'armee Espaignole: & la punition faite du Comte / d'Aiguement, & autres: & la guerre comme elle / s'est passee contre le Prince d'Orange, & autres re-/belles, iusques à ce que ledict Seig. Duc eust chassé / des pays bas le susdict Prince, & s'en fut retourné / à Bruxelles, l'an de grace 1568.<sup>29</sup>

Parece evidente que tanto la edición alemana como las dos francesas, todas de 1570, debieron seguir el texto de la primera edición en italiano de 1569, pues al no incluir ninguna de ellas el «comentario tercero» se

---

<sup>26</sup> No la registra Rumeu de Armas 1973.

<sup>27</sup> No la registra Rumeu de Armas 1973.

<sup>28</sup> Tomo la noticia de *Le rolle et denombrement de mes livres tant Latins Italiens Espagnolz que François que j'ay en mon Estude de Villeneuve en l'an MDLXXVIII* se encuentra en *Livres de raison* di Jehan de Piochet de Salins depositati presso le *Archives départementales de la Savoie*, ms. 1J279/10, ff. 250r-266r, consultable en [http://www.picus.sns.it/biblioteche\\_dei\\_filosofi/documenti/Piochet2.pdf](http://www.picus.sns.it/biblioteche_dei_filosofi/documenti/Piochet2.pdf). También en Morel-Fatio 1913b.

<sup>29</sup> Rumeu de Armas 1973, p. 183 (n. 67).

excluye que hayan seguido la edición española, mientras que la fecha de la segunda edición italiana, también de 1570, parece hacer imposible que siguieran a esta.

Entrando ya de lleno en los aspectos textuales y traductológicos, conviene comenzar por los prolegómenos de ambas ediciones, la italiana y su autotraducción española. El prólogo de las dos ediciones es, como parece lógico, distinto en cuanto también sus destinatarios: el conde Giulio Capra en las dos ediciones italianas y don Luis de Requesens en la traducción española<sup>30</sup>. Este hecho, que en otras circunstancias podría deberse a la necesidad contingente de un promotor de la edición, en este caso marca el argumento y el tono de la dedicatoria: culta, informativa y elegante para el refinado caballero italiano, generoso mecenas e intelectual de renombre; épica, nacionalista y elogiosa para el español, poderoso noble y militar de altísimo rango en el Imperio. El texto, el núcleo del texto, es básicamente el mismo – las hazañas del Duque de Alba son equiparables a la de los héroes clásicos y han de ser contadas para que sirvan de imitación a las nuevas generaciones – pero los accesorios cambian radicalmente en función de los elementos antes apuntados. De estos nos interesa, claro está, los informativos, los que nos aportan datos sobre la génesis de la obra. Ulloa deja bien claro de dónde toma sus datos: «La onde essendomi capitata in mano le relationi uere della guerra [...] ho voluto per mio diporto formare di quelle dui Commentari, ne quali brevemente ho descritta la guerra»<sup>31</sup>.

De hacer caso a sus palabras, debemos pensar que los *Commentari* han sido redactados a partir de la lectura y estudio de varias *relationi* – de las cuales se insiste sobre su veracidad, sobre su condición de reales, no inventadas – que contaban los hechos. El dato es importante porque establece claramente el género en el que debemos insertar la obra, que no se incluye entre las «relaciones de sucesos», es decir, la simple narración – sin comentarios – casi cronológicamente simultánea a los hechos relevantes que se cuentan, sino más bien en ese género de origen clásico – estoy pensando, claro está, en los dos *Commentarius* de Julio César – que suponía un paso redaccional inmediatamente anterior al de la verdadera Historia – que conllevaba un mayor empeño literario y un meditado esquema de la finalidad de los datos aportados – pero que era imprescindible para la escritura de la misma. Mi sospecha parece fun-

---

<sup>30</sup> Para el estudio de los prólogos de los textos españoles impresos en Italia resulta imprescindible el trabajo de Pallotta 1994.

<sup>31</sup> *Commentari*, pp. 1-2.

dada a juzgar por las palabras del propio autor, quien un poco después, siempre en el prólogo, añade:

La qual guerra io prometto de scriuere sotto breuità, con quella uerità, & sincerità, che potrò, accioche s'intenda il uero, da' presenti, come nelle altre opere mie ho fatto, & a' posteri resti in memoria: ancorache mi rendo certo, che non mancheranno di quelli, che con miglior stile & piu particolarmente la scriuano. A' quali uoglio che questa mia fatica serua come per un memoriale o ricordo delle cose piu notabili che in detta guerra auuenero.<sup>32</sup>

Pero no sólo en esto Ulloa sigue la preceptiva clásica. Recuérdesse también que, ya también desde su origen, los «comentarios» servían para transmitir a la posteridad las hazañas bélicas de algún gran hombre, salvador de la patria o hacedor de su más grande honor. Y, en efecto, Ulloa deja bien claro el motivo de su escritura, no sólo en la cita anterior, donde el tema ya se insinúa, sino de manera clara pocas líneas después:

Co' fatti memorabili di quel gran Capitano Spagnuolo, accioche si sappiano in ogni banda, & s'intenda il suo ualore. Conciosia, che mai non s'è ueduto nell'età presente, nè meno nelle passate alcun Capitano forastiero, che con sì poca gente della sua natione, & tanto lontano dal suo paese, come nell'istoria dico, habia ottenuto quel che il Signor Duca d'Alua co'l suo proprio ualore ottenne.<sup>33</sup>

Motivo que tiene su paralelismo en el texto castellano, cuando expone que el objetivo de su libro es «entender que en ello haría servicio muy grande a mi nación y principalmente al Señor Duque de Alva, en cuyo loor toda esta obra ua fundada»<sup>34</sup>.

Las últimas dos citas son interesantísimas para entender las diferencias – y vamos ya entrando en el tema de este trabajo – entre el texto

---

<sup>32</sup> *Commentari*, pp. 4-5. El texto castellano, por su parte, lee así: «La qual jornada, y la guerra que succedio prometo de escreuir breuemente, con toda la uerdad, y sinceridad que podre, para que los presentes sepan lo que passo, que fue muy notable, como en otras obras mias he hecho, y a los uenideros quede en memoria: aunque no dexo de creer, que no faltaran otros, que con mejor estilo del mio y mas particularmente la escriuan: a los quales podra seruir este mi trabajo como memorial de las cosas mas notables, que en la dicha guerra pasaron [...]» (*Comentarios*, f. 3v). Sin embargo, inmediatamente después, añade «para que las pongan como han de estar: porque yo passo por ellas ligeramente contando la uerdad pura y desnuda, sin detenerme en tractar consideraciones que no conuiene a la grauedad y ornato de la historia». Véase como si bien en el texto original italiano no osa llamar a su texto «Historia», en el español, sin duda para darle un mayor resalto propagandístico, no duda en hacerlo.

<sup>33</sup> *Commentari*, p. 2.

<sup>34</sup> *Comentarios*, f. a iiv.

italiano original y la autotraducción al castellano. Obsérvese la diferencia que hay entre presentar su texto como la narración de las hazañas de un héroe – «il Signor Duca d'Alua» – cuyas empresas bélicas, como ya se ha apuntado, son presentadas como superiores a las de los héroes clásicos – «che mai non s'è ueduto nell'età presente, nè meno nelle passate» – y que puede servir de ejemplo en el presente y en el futuro – «fatti memorabili» –, que es así como nos lo presenta el texto italiano, es decir, de un modo genéricamente, clásicamente neutro por cuanto tópico, y, por el contrario, la identificación absolutamente nacionalista entre las acciones de un guerrero y su país, pues ensalzándose al primero se alaba al segundo – «servicio muy grande a mi nación y principalmente al Señor Duque de Alva» –, tal y como hace la traducción castellana, en la que, sin descartar los aspectos epopéyicos, se añaden otros que tratan de establecer una preponderancia política y un dominio militar.

Este contrastante paralelismo encuentra un nuevo ejemplo cuando Ulloa especifica los motivos que le han hecho escribir su obra, pues cuando en el texto italiano declara «Questi Commentari (che da gli amici miei son stato ricercato a douergli far stampare)»<sup>35</sup> en la traducción castellana el tópico – pues tal es la motivación italiana – cambia radicalmente:

[...] los he también escrito y publicado en lengua italiana y aunque es ansí que mi intención no era de publicarlos en lengua castellana, por parecerme que no faltarían ingenios más claros y entendidos que el mío, que tomarían este cargo, persuadido de personas que están muy lexos de engañarse los he hecho imprimir.

«Gli amici» italianos que le han aconsejado – con mayor o menor fuerza – publicar los *Commentari*, se convierten, en la traducción española, en «personas que están muy lexos de engañarse», con lo que se sería fácil pensar en una relación no de amistad, sino jerárquica: los ha publicado en español, los ha autotraducido, porque se lo han ordenado. Con otras palabras: si el texto italiano se justifica por un deseo de informar e incluso de entretener a lectores que, jerárquicamente, están en el mismo nivel del autor, la autotraducción castellana se presenta como un texto explícitamente solicitado por aquellos que no sólo buscan el entretenimiento o la información, sino la justificación de un estado de cosas – la política ejecutada en los Países Bajos – para lo cual el libro de Ulloa es una pieza insustituible.

Si he dedicado las páginas precedentes al texto del prólogo de la obra, que no es, en sentido estricto, una autotraducción, es porque, como ya he

---

<sup>35</sup> *Commentari*, p. 3.

apuntado, marca la línea que después encontraremos en toda la auténtica autotraducción, donde, en efecto, se va del carácter épico-informativo del texto italiano al, también, épico-informativo, sí, pero sobre todo propagandístico del texto castellano, donde lo que realmente cuenta no es sólo informar sobre lo acaecido en los Países Bajos, a través de las hazañas bélicas del Duque de Alba, sino hacer publicidad de la grandiosidad de un Imperio y de los hombres que lo guían, justificando así las acciones bélicas narradas.

El primer ejemplo de esto lo encontramos al principio de la obra, cuando se comenta la posibilidad de que una hipotética venida del rey a los Países Bajos provoque un «perdón» más o menos generalizado, por lo que el castigo del Conde de Egmont podría no ejecutarse:

Ma considerando il Duca quanto importaua per la quiete e pacificatione di quegli stati, che i capi della solleuatione fossero castigati, accioche fossero esempio ad altri, essendo stato formato proceso contra il Conte di Agamont, & altri ribelli, & prouate le cose, che gli erano imputate, per una sua particular sentenza lo condannò alla morte, hauendo prima fatto intendere il tutto al Re Catolico, che di ciò fu contento.<sup>36</sup>

Como se puede entender fácilmente, el Duque de Alba juega un papel fundamental, casi por encima del rey, pues del texto apenas citado queda claro que es el noble español el que analiza las circunstancias – «[...] quanto importaua per la quiete e pacificatione di quegli stati [...]» – y manda ejecutar «una sua particular sentenza» que el Rey parece «intendere» y acepta «contento». Se está hablando, claro está, del Conde de Egmont (1522-1568), primo de Felipe II, educado militarmente en España, perteneciente a una de las familias más ricas y poderosas de los Países Bajos y uno de los militares más brillantes del Imperio, como lo demuestra, entre otras, su victoria en San Quintín (1557) contra los franceses. Es, pues, una condena a muerte política y humanamente complicada que el texto italiano, como hemos visto, hace recaer en las espaldas del Duque de Alba, y lo hace no tanto para engrandecer su mala prensa, su «leyenda negra», sino justamente por lo contrario, para demostrar hasta donde llegan sus ansias de justicia y paz y cómo en este empeño no se para ante nada ni ante nadie.

El texto castellano, por el contrario, da una visión bastante diferente de este hecho:

Pero considerando el Duque quanto importaua para el sossiego y pacificación de aquellos estados, que las cabeças de las revueltas se castigasen, porque fuesen exemplo a otros [...] huiendose fulminado proceso contra el

---

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 33.

Conde de Agamont, y el Conde de Orno y contra otros rebeldes, y prouandose las cosas de que eran acusados: y sobre todo haviendo hauido orden y expreso mandamiento de su Magestad, para que hiziesse justicia de todos pues sus delitos lo merecian, los sentencio a muerte: principalmente al Conde de Agamont, pronunciándolo así por una su sentencia.<sup>37</sup>

Obsérvese cómo la «particular sentença» del Duque de Alba del texto italiano se traduce en el texto castellano de modo radicalmente distinto, pues ya no es éste el autor de la sentencia, sino un simple transmisor del querer del rey. Evidentemente, la figura real, en terreno patrio, tenía que ser puesta muy por encima de la del, pese a todo, poderosísimo Duque, por lo que la responsabilidad de un hecho tan importante como la condena y ejecución del Conde de Egmont tenía que recaer sobre él como expresión de su poder y de las consecuencias que acarreaaba oponerse al mismo. En el texto español, por tanto, el Duque de Alba no es protagonista, sino mero transmisor y ejecutor de una orden real, mientras que en el texto italiano se le achaca toda la responsabilidad, dejando de lado cualquier implicación del rey.

Otra tipología de modificación en la autotraducción la encontramos cuando Ulloa intenta paliar la excesiva violencia con la que se emplea el ejército del Duque de Alba. Hay varios ejemplos, pero quizá el más claro es cuando, en el transcurso de la campaña, se nos narra la llegada del Duque a Groningen. El texto italiano dice:

[...] & gli nimici la notte che uenne mossi da paura mandarono le lor bagaglie in Edem, & la mattina seguente per tempo si leuarono, & caminarono dietro a quelle: il che hauendo inteso i nostri li seguirono: che fuggiuano scaramucciando, & mettendo il fuoco per tutto doue passauano, & rompendo i ponti, che fu cagione, che non furono ammazzati di loro piu di mille: di che il Duca n'ebbe gran dolore, che gli seguia animosamente con deliberatione di combattere con loro, & rompergli se aspettauano: perche era molto desideroso di castigare il Conte Lodouico, & quelli che l'haueuano sostentato di uettouaglie.<sup>38</sup>

El texto castellano no ahorra detalles que puedan dar cuenta de la severidad con la que el Duque ejecuta su castigo:

[...] y sin entrar dentro se puso a tiro de mosquete de las trincheas de los enemigos, entre las quales, y nuestro campo se començaron a trauar algunas escaramuças y en ellas los nuestros les ganaron dos fuertes, y degollaron toda

---

<sup>37</sup> *Comentarios*, f. 22r.

<sup>38</sup> *Commentari*, pp. 45-46.

su cauallería, dexando también degollados todos los que se hauian hallado a la defensa de las trincheas. Y porque se pusieron en huyda los fueron siguiendo casi dos leguas Tudescas matando la mayor parte de los que iuan en la retroguardía hasta la diez de la noche, sin que de nuestra parte huuiesses mas que un Español muerto, y tres heridos. Los enemigos dexaron las armas y muchos dellos las calças, y uestidos por poder huir mejor.<sup>39</sup>

No es sólo que en el texto castellano Ulloa se muestre más cuidadoso con los detalles tácticos y bélicos, es sobre todo, como decía, la importancia que da al número de víctimas causadas al enemigo y, también, el modo en el que murieron, pues cuando el italiano utiliza el semánticamente neutro «ammazzati», el castellano no duda en aclarar, que fueron «degollados», exactamente como se hace, como el propio texto indica, con los animales de la «cauallería», por no hablar, también en esta línea de crueldad, de la descripción del enemigo que huye medio desnudo para salvar la vida, detalle este que no aparece en el texto italiano.

Pero no sólo es esta intención la que guía la autotraducción, sino que también es fácil encontrar unos cuantos casos en los que el texto castellano sirve para corregir algún error en la información que suministraba el italiano. Morel-Fatio, hace ya muchos años, señaló y estudió uno de estos casos a propósito del error que cometió Ulloa cuando informaba de la huída vergonzosa del Conde Pierre-Ernest de Mansfelt en medio de una de las batallas más decisivas del conflicto, error que tuvo que corregir en la edición española y que le costó, como señalaba el erudito francés, más de un disgusto al despistado cronista<sup>40</sup>.

Por mi parte he encontrado un par de casos más de esta tipología de modificaciones en la autotraducción. Señalaré solo uno, creo que muy interesante y que se relaciona íntimamente con el estudiado por el hispanista francés. Al final del primer comentario, después de contar una de las batallas más decisivas de la contienda, se dice que poco tiempo después llegaron al campamento del Duque de Alba refuerzos de soldados españoles y que «Da questi si hebbe auiso, che in corte di Spagna erano stati decapitati il fratello del Conte di Horne & tre altri»<sup>41</sup>.

El texto castellano, por el contrario, se ve obligado a añadir:

Y de estos se supo, que en la Corte de España hauian degollado al ermano del Conde de Orno, y a los otros dos caualleros Flamencos [que allá estuan presos,] de que arriba hauemos hecho mención: porque hauian tenido culpa

---

<sup>39</sup> *Comentarios*, ff. 30v-31r.

<sup>40</sup> Cfr. Morel-Fatio 1913a.

<sup>41</sup> *Commentari*, p. 23.

en las revueltas. Mas no fue uerdad, y oy día son biuos y sanos y están en la dicha Corte, y agora se comiença a entender en sus procesos, y se espera pues las cosas de Flandes están ya en mucha paz y quietud, que su Magestad usara con ellos de misericordia. Esto nos a parecido decir aquí, para satisfacción del lector y para que se sepa la uerdad: porque en la impresión que poco ha hauemos hecho en Italiano destes nuestros Comentarios está este passo de otra manera.<sup>42</sup>

El texto añadido, como se ve, resulta más que pertinente y va mucho más allá de la simple corrección del dato histórico. Recuérdese que Philippe de Montmorency, conde de Horn, como se nos cuenta en el primer *Commentario*<sup>43</sup>, murió ajusticiado por una sentencia del Duque de Alba en la plaza del ayuntamiento de Bruselas el 5 de junio de 1568. Este hecho fue uno de los que más provocaron el nacimiento de la leyenda negra sobre el Duque de Alba y, en general, sobre la actuación de los ejércitos españoles en Flandes, y parece evidente que con este añadido correctivo Ulloa intentaba no solo, como él declara repetidamente, ajustarse a la verdad, sino también intentar paliar la excesiva severidad del Duque con la «misericordia» del rey, sentimiento que, como nos dice el propio texto, viene justificado porque «las cosas de Flandes están ya en mucha paz y quietud», esto es, porque la severidad del Duque en el pasado ha servido para predicar el perdón en el presente.

Se podrían dar bastantes más ejemplos de los que aquí se han dado pero creo que los aportados sirven para extraer algunas conclusiones sobre la autotraducción que Ulloa hace de sus *Commentari*. La primera y más evidente, y que sospecho se puede aplicar no solo a este caso concreto, es que si es verdad la máxima *traduttore traditore*, no lo es menos que todo *autotraduttore* es también un *autotraditore*, o si se quiere, que si en el ejercicio de la traducción de un texto a otra lengua se «traiciona» el texto original ya por ignorancia, ya por intraducibilidad, en la autotraducción el traicionado no es solo el texto – o no lo es en primera instancia –, sino el destinatario del mismo, que lee un texto sustancialmente distinto al original por propio deseo del autor-traductor, que lo manipula no en función de dificultades lingüísticas o de adaptabilidad a otra lengua, sino por motivos que atienden más a razones políticas, culturales o históricas.

La segunda consecuencia está íntimamente relacionada con la anterior y también aquí creo que el de Ulloa no es el único caso. Si toda traducción es, se quiera o no, la reescritura de un texto originariamente escrito en otra

---

<sup>42</sup> *Comentarios*, ff. 35r-35v.

<sup>43</sup> *Commentari*, p. 39; *Comentarios*, ff. 26r-26v.

lengua, en el caso de la autotraducción dicha reescritura adquiere un carácter preponderante. En efecto, parece muy difícil para el autor convertido en traductor de su propia obra no transgredir el original para mejorarlo, embellecerlo o adaptarlo a un nuevo contexto, libre como está, por derecho de propiedad intelectual, de cambiarlo a su gusto sin por ello traicionar ningún original. Por ello me atrevería a decir que toda autotraducción es, dejando de parte los aspectos lingüísticos que lógicamente conlleva, un simple acto de reescritura en el que la traducción es la excusa perfecta para reelaborar el texto original.

La tercera y última conclusión quizá sea aplicable sólo a Ulloa, pero sospecho que no. No existe la autotraducción ingenua o «no marcada». El simple hecho de, como acabamos de exponer, reescribir una obra, pasarla a otra lengua, de transformarse de autor en autor-traductor, viene obligatoriamente causado por toda una serie de motivaciones que hacen que dicha operación lingüística sea aconsejable, apetecible o conveniente. Lo que parece claro es que dichas motivaciones, que sobrepasan ampliamente los meros aspectos lingüísticos, se relacionan con la ideología, la cultura, la historia y, sobre todo, con los lectores a los que va dirigida esa reescritura. Con otras palabras, creo que si es cierto que siempre se escribe o se traduce pensando en el destinatario final del texto redactado o traducido, en el caso de la autotraducción, ese destinatario, ese lector, con su ideología, su cultura y su historia, juegan un papel fundamental en la re-elaboración del texto final, imponiendo en el mismo aspectos, matices, ampliaciones o supresiones ajenos al texto original, redactado para otro público, para otros destinatarios.

Estas tres conclusiones – que podrían o deberían ser algunas más – me llevan a pensar que no sé si existirá la traducción perfecta, pero estoy casi convencido de que no existe la autotraducción perfecta. Si en el caso de la traducción el traductor tiene guías como el texto original, la lengua de llegada, el contexto en el que el autor y el texto deben encuadrarse, etc., que le ayudan a realizar su trabajo y a no apartarse de una cierta fidelidad a la obra, en el caso de la autotraducción, donde autor-traductor y texto son, por decirlo así, una sola entidad, la tentación de modificar el texto original – para corregir, ampliar, etc. – debe ser tan grande y poderosa que pocos o muy pocos logran vencerla, dejándose llevar por esa pasión lógica por ser protagonistas y no meros comparsas de un proceso literario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Binotti 1996 L. Binotti, Alfonso de Ulloa's Editorial Project: Translating, Writing and Marketing Spanish Best-Sellers in Venice, *Allegorica* (1996), pp. 35-54.
- Canals Piñas 2005 J. Canals Piñas, Salomón Usque y la primera traducción castellana del *Canzoniere*, *Cuadernos de Filología Italiana* (2005), Número extraordinario, pp. 103-114.
- Capra 2007 D. Capra, La *Espositione* (1553) de Alfonso de Ulloa, primer glosario español-italiano, *Artifara* 7 (2007).
- Carpi 2007 E. Carpi, *La Instrucción de Mercaderes di Saravia de la Calle e la Institutione de' mercanti di Alfonso de Ulloa*, Pisa, ETS, 2007.
- Croce 1968 B. Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1968<sup>5</sup> (1917).
- Di Filippo Bareggi 1988 C. Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988.
- Gallardo 1968 B.J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Gredos, 1968 (facsimil Madrid, M. Rivadeneyra, 1866), 4 voll.
- Gallina 1955-1956 A.M. Gallina, Un intermediario fra la cultura italiana e spagnola nel secolo XVI: Alfonso de Ulloa, *Quaderni Ibero-america* 17 (1955), pp. 4-12; 19-20 (1956), pp. 194-209.
- Kamen 2006 H. Kamen, *Il duca d'Alba*, Torino, UTET, 2006.
- Lefèvre 2006 M. Lefèvre, La lingua castigliana nel 500 tra lessicografia e traduzione: alcune considerazioni sui «glossarietti» spagnolo-italiano di Alfonso de Ulloa nell'*Orlando Furioso* in castigliano e nella *Celestina* (Venezia, Giolito, 1553), *Alfinge: Revista de Filología* 18 (2006), pp. 87-108.
- Lievens 2002 A.M. Lievens, *Il caso Ulloa: uno spagnolo «irregolare» nella editoria veneziana del Cinquecento*, Roma, A. Pellicani, 2002.
- Morel-Fatio 1913a A. Morel-Fatio, *Historiographie de Charles-Quint*, Paris, Honoré Champion, 1913.
- Morel-Fatio 1913b A. Morel-Fatio, Alfonso de Ulloa et le comte Pierre-Ernest de Mansfelt, *Bulletin Hispanique* 15 (1913), pp. 445-450.
- Nieto 1996 L. Nieto, Los glosarios de 1533 de Alfonso de Ulloa, *Revista de Filología Española* 71 (1991), pp. 253-285.

- Pallotta 1994 A. Pallotta, The Prologues to the Spanish Text Printed in Italy in the Sixteenth Century, *Symposium* 48 (1994), pp. 216-229.
- Pavlović-Samurović 1993 L. Pavlović-Samurović, *Los elementos renacentistas en la «Palinodia de los turcos» (1547), de Vasco Díaz Tanco de Frejenal*, in M. García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, 2 voll., II, pp. 753-760.
- Rumeu de Armas 1973 A. Rumeu de Armas, *Alfonso de Ulloa, introductor de la cultura española en Italia*, Madrid, Gredos, 1973.
- Sanmarco Bande 2005 M.T. Sanmarco Bande, *Alfonso de Ulloa: literato y lexicógrafo en la Venecia del siglo XVI*, in M. Arriaga Flórez et al. (eds.), *Italia-España-Europa. Literaturas comparadas. tradiciones y traducciones*, XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas, Sevilla, Arcibel, 2005, pp. 689-699.
- Schulze Schneider 2008 I. Schulze Schneider, *La leyenda negra de España. Propaganda en la Guerra de Flandes (1566-1584)*, Madrid, Editorial Complutense, 2008.
- Vidal - López 1953 M. Vidal - P. López, Antonio Beuter y su *Crónica General de toda España*, *Saitabi* 9 (1953), pp. 47-53.

*Terza parte*

L'AUTOTRADUZIONE, OLTRE ...



# LA PRATICA DELL'AUTOTRADUZIONE NELLA LETTERATURA CROATA

*Maria Rita Leto*

Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

In questo articolo intendo soffermarmi sulla pratica dell'autotraduzione in tre snodi particolari della storia culturale croata. I tre momenti presi in esame sono quelli della letteratura dalmato-ragusea, della cosiddetta *Moderna* e dei nostri giorni. Anche la pratica dell'autotraduzione va messa in relazione alla travagliata storia nazionale dei croati, privi di un proprio stato autonomo fino al 1990 (se si eccettuano gli anni dello Stato Indipendente di Croazia, 1941-1945) e soggetti all'influenza di altre culture e lingue. Ma diversa è la situazione della Dalmazia, in certi periodi felici, prima della nascita dei nazionalismi, portatrice di una cultura plurima e trilingue, rispetto a quella della Croazia intesa in senso stretto (quella che viene definita anche *kontinentalna* / «continentale» o *banska* / «del bano»). Nella germanizzata Agram<sup>1</sup>, infatti, i croati furono costretti ad affermare la propria identità linguistica e nazionale difendendola dal tedesco, così come dall'ungherese. Basti pensare che nei primi anni del XIX secolo, di fronte ai sempre più pressanti tentativi di magiarizzazione della vita pubblica, uscirono vari appelli che incoraggiavano l'uso della lingua croata ma, per essere capiti da un maggior numero di persone, paradossalmente questi appelli perlopiù vennero scritti in latino o in tedesco. Fu in tedesco, per esempio, che il conte Janko Drašković si rivolse alle *kćeri Ilirije* («figlie dell'Iliria»), germanizzate e dimentiche della propria lingua materna, perché invece la curassero e la insegnassero ai propri figli<sup>2</sup>. La *Kratka osnova Horvatsko-Slavenskoga pravopisaña*, il manuale ortografico della lingua croata, che, pubblicato da

---

<sup>1</sup> Nome tedesco di Zagabria.

<sup>2</sup> Drašković 1838.

Ljudevit Gaj a Buda nel 1830, infiammò lo spirito patriottico di un'intera generazione di «illirici»<sup>3</sup>, uscì invece in doppia versione croata e tedesca e, probabilmente anche in questo caso, perché la sua lettura e comprensione fosse accessibile anche a quei *domorodci* («patrioti») che avevano più familiarità con il tedesco che con la propria lingua materna<sup>4</sup>.

1. – Diverso dalla situazione della Croazia continentale è il contesto del plurilinguismo dalmato-raguseo dal Cinquecento al Settecento, con un distinguo di non poco conto per quanto riguarda il sintagma «dalmato-raguseo»: infatti, dopo la sconfitta ungherese di Mohács del 1526, nella Dalmazia veneziana iniziò un'inarrestabile decadenza culturale causata dalle continue incursioni turche. Al contrario, la città di Ragusa/Dubrovnik continuò ad arricchirsi e a prosperare per ancora molto tempo, almeno fino al disastroso terremoto del 1667, che la distrusse. Ragusa, come la definisce Graciotti<sup>5</sup>, è una città utopica, che esiste nonostante non abbia le condizioni minime per farlo: stretta tra Venezia e il Turco, senza territorio, senza esercito, senza flotta, non solo esiste, ma viene anche riconosciuta internazionalmente, e ha una sua specificità talmente forte che il Raguseo, fino all'inizio del XIX secolo, non si confonde con nessun altro, nemmeno con il Dalmata, che è suddito di Venezia: il Raguseo è Raguseo e basta. Utopica è anche la sua condizione culturale fondata su un senso di identità plurimo, ma non per questo meno forte, anzi «[i] multiculturalismo, prodotto in lui in parte notevole dalla gran pratica del mondo, non minaccia il suo senso di identità, perché ne costituisce [...] l'elemento specifico e distintivo»<sup>6</sup>. Sarebbe, inoltre, sbagliato dire che nella città convivevano tre culture, la città «era» tre culture ed era impensabile senza una di esse. Questo creava una mentalità che tendeva a includere l'Altro e non a escluderlo. Anche gli stranieri arrivati a Ragusa ne assorbono lo spirito: uno scrittore della fine del Settecento, Marc Bruère-Desrivaux / Marko Bruerović, francese naturaliz-

---

<sup>3</sup> *L'Ilirizam* («Illirismo») o *Hrvatski narodni preporod* («Risorgimento nazionale croato») è il movimento che, nato in Croazia negli anni Trenta del XIX secolo, si prefiggeva l'unione di tutti gli slavi dei Balcani.

<sup>4</sup> Un capitolo molto interessante dell'autotraduzione croata è costituito senz'altro dalle versioni tedesche e (successivamente) croate di autori che scrissero in questi anni. Lo scrittore e patriota croato illirico Ivan Kukuljević Sakcinski (1816-1889), che nel 1843 tenne al Parlamento croato il primo e memorabile discorso in croato, nel quale propugnava l'introduzione della lingua nazionale nell'uso pubblico al posto del latino, per esempio ritradusse in croato il proprio dramma storico *Juran i Sofija ili Turci kod Siska* (1837), che aveva dapprima scritto in tedesco.

<sup>5</sup> Graciotti 1997.

<sup>6</sup> *Ivi*, pp. 5-6.

zato raguseo, entrato a far parte di questa comunità, scrive in quattro lingue, le tre del luogo più la propria d'origine. Dal Cinquecento al Settecento a Ragusa esiste un trilinguismo letterario costituito dal croato, che allora veniva definito illirico o slavo, dal latino che si basa su una tradizione ininterrotta che lega la latinità medievale a quella umanistico-rinascimentale, e dall'italiano, che ha anche questo una sua tradizione locale e radicata nella precedente estinta lingua dalmatica. Queste tre lingue in letteratura rappresentano tre volti di una stessa realtà e tutte e tre insieme costituiscono un'unica letteratura, non tre letterature diverse. Le tre lingue sono usate contemporaneamente, sia pure con periodi di predominanza dell'una o dell'altra (nella seconda metà del Cinquecento, per esempio, abbiamo una maggiore produzione in italiano, mentre il Seicento è il secolo d'oro della letteratura in croato) e sia pure con una diversificazione rispetto al genere letterario: tendenzialmente infatti il latino e l'italiano sono più usati per la trattatistica, per le opere didattico-scientifiche, nella storiografia, mentre il croato è la lingua della letteratura intesa in senso stretto.

Nella lirica dalmato-ragusea vengono usate tutte e tre le lingue, ma l'uso di una lingua al posto di un'altra comporta anche l'aderenza alla tradizione letteraria che quella lingua si porta dietro, alle sue tematiche, alla metrica. In tale situazione numerose e curiose sono le contaminazioni: per esempio, quello che viene considerato il padre della letteratura croata, ovvero Marko Marulić / Marco Marulo / Marcus Marulus (1450-1524), umanista noto a livello europeo, che in latino traduce, o meglio parafrasa, il primo canto della *Divina Commedia* e la canzone del Petrarca *Vergine bella*, nella poesia *Molitva suprotiva Turcom* («Preghiera contro i Turchi») inserisce un acrostico in latino («Solus Deus potest nos liberare de tribulatione inimicorum nostrorum Turcorum sua potentia infinita»). Nella meditazione allegorica *Od slavića* («Sull'usignolo»), rifacimento della *Philomela*, un tempo attribuita a San Bonaventura e più recentemente al suo allievo e arcivescovo di Canterbury John Pekham, Marulić crea veri e propri maccheronismi, inserendo parole o interi versi latini – riprova questa di un'intima padronanza delle lingue usate dallo scrittore spalatino. Un caso di autotraduzione del Marulić è quella del *Carmen de doctrina Domini nostri Iesu Christi pendentis in cruce. Christianus interrogat, Christus respondet*, che nella versione croata diventa *Karstjanin Isukarsta propetoga gledajući pita a On ogdovara kristjaninu*. Non ci è dato di sapere quale dei due testi venga prima: di solito il passaggio avviene dal latino verso le altre lingue, ma secondo Tomasović il primo testo sarebbe quello croato, perché alcune particolarità stilistiche, lessicali e metriche rimandano alle poesie che Marulić compose prima della *Judita* scritta nel 1501, ma non specifi-

ca quali siano tali particolarità<sup>7</sup>. È probabile che questa domanda, cioè se l'autotraduzione sia avvenuta dal latino al croato o viceversa, sia destinata a rimanere senza risposta. Vale la pena però notare come la capacità versificatoria del Marulo mantenga la stessa drammaticità dialogica tanto negli esametri latini quanto nei dodecasillabi a rime bacciate tipici della tradizione trobadorica dalmato-ragusea.

Ma chi dunque si autotraduce dei poeti dalmati e ragusei? E, più in generale si può parlare di vera e propria autotraduzione nel caso di poeti che usavano indistintamente i tre registri linguistici? Avevano davvero bisogno di autotradursi o semplicemente di volta in volta potevano usare la lingua che più ritenevano consona, magari usarne due per trattare lo stesso tema poetico? Si tratta di autotraduzione oppure, in questo caso più che in altri, è meglio parlare di doppia stesura, come fa Mirka Zogović<sup>8</sup>? Prendiamo il caso esemplare di Domenico Ragnina / Dinko Ranjina / Domenicus Aracneus (1536-1607). Considerato uno dei più interessanti petrarchisti ragusei, Dinko Ranjina scrisse 445 poesie in illirico/slavo e 27 sonetti in italiano, furono però questi ultimi a conferirgli una certa notorietà europea, anche se questo non significa che le poesie in slavo fossero meno belle dei sonetti italiani. Nel 1563, per una curiosa coincidenza temporale, mentre a Firenze dalla tipografia dei figli di Lorenzo Torrentino uscivano le sue poesie croate *Pjesni razlike*, a Venezia presso l'editore Gabriele Giolitto de' Ferrari venivano pubblicati i due volumi di Ludovico Dolce *Rime scelte da diversi eccellenti autori* (il cui primo volume era già uscito dieci anni prima). Quest'antologia, importantissima per la diffusione del petrarchismo in Europa, conteneva i citati ventisette sonetti del Ragnina, che, grazie al fatto di essere in italiano, vennero conosciuti e apprezzati da un pubblico più vasto e anche dal poeta francese Philippe Desportes, imitatore e traduttore dei petrarchisti italiani, che tradusse tre poesie del Ragnina in francese<sup>9</sup>. Cinque di questi sonetti del Ragnina, tra i quali anche i tre che piacquero a Desportes, sono fortemente imparentati con cinque delle sue poesie croate<sup>10</sup>. Ancora, si tratta di autotraduzioni? I temi sono gli stessi, ma cambia il

---

<sup>7</sup> Tomasović 1996.

<sup>8</sup> Zogović 2009.

<sup>9</sup> Curiosamente, i primi due versi di una delle poesie tradotte dal Desportes (*spesso l'acqua cadendo in basso loco / rompe i marmi più forti, e i duri sassi*) assomigliano più alla versione croata che non a quella italiana. Escludendo che il Desportes conoscesse l'illirico, questa coincidenza è da attribuire forse, come fa Torbarina, a una comune reminiscenza Ovidiana. Si veda Torbarina 1997.

<sup>10</sup> Per notizie più dettagliate su queste doppie stesure del Ragnina rimando a Kombo 1932, e al già citato articolo di Zogović 2009, la quale prende in considerazione anche

verso: Ragnina, infatti, come gli altri petrarchisti ragusei, scrive sonetti solo quando compone in italiano, mentre in croato usa il dodecasillabo con la rima al mezzo. Potrebbe sembrare un controsenso il fatto che la diffusione del petrarchismo nella letteratura dalmato-ragusea non comporti, come avviene nel resto d'Europa, anche la diffusione della forma del sonetto, ma i petrarchisti ragusei e dalmati, che conoscevano in modo così intimo la poesia italiana, poetando in illirico, non avevano bisogno di importare il sonetto perché per loro scrivere sonetti significava scrivere direttamente in italiano<sup>11</sup>. Anche nel caso di Ragnina si pone il problema di quali poesie vengano prima: quelle in italiano o quelle in croato? Per ragioni biografiche Torbarina, e con lui altri studiosi, ritengono che prima siano sorti i componimenti in illirico, e poi quelli in italiano, che il poeta avrebbe composto una volta trasferitosi in Italia, a Messina e a Firenze. Ma anche questo non è dato saperlo con sicurezza e si può anche ipotizzare, come fa Zogović, che alcuni sonetti in italiano potessero essere già nati quando ancora si trovava in patria, poiché nella ragusea Accademia dei Concordi, di cui il Ragnina faceva parte, si coltivava la poesia in italiano.

Se si può dire che i petrarchisti ragusei (si parla per lo più di petrarchisti) raggiunsero una certa notorietà quando scrissero in italiano, l'altro lato della medaglia è quello che ci manifesta lo stesso Ragnina quando nella prefazione alle *Pjesni razlike* afferma: «Bolje je prid svojim i malo bit poznan nego se prid tuđim neznano izgubiti»<sup>12</sup>. È forse questo il motivo che spinse Giovanni Gozze / Dživo Gučetić ad autotradursi dall'italiano in croato? Il gesuita Gozze, che, dopo aver vissuto in Italia, una volta tornato a Ragusa lasciò l'ordine e si sposò, fu una delle vittime del disastroso terremoto che distrusse la sua città nel 1667. Poeta e traduttore, nel 1652 scrisse la drammatizzazione di un episodio del primo canto delle *Metamorfosi* di Ovidio *Io* – dal nome della sacerdotessa amante di Giove trasformata in vacca a causa della gelosia di Giunone – e l'anno dopo lo tradusse in slavo. Questa volta sappiamo in che direzione avvenne il passaggio e che non fu per aumentare il proprio pubblico passando a una lingua di maggior diffusione e prestigio come poteva essere l'italiano rispetto all'illirico, ma viceversa.

Doppie versioni ne troviamo anche nell'opera di Ignazio Giorgi / Ignjat Đurđević / Ignatius Georgius (1675-1737), ultimo grande poeta raguseo, rappresentante ancora della cultura trilingue della sua città (che nella Re-

---

una sesta coppia come caso di «doppia stesura incompleta», in quanto le due poesie pur proseguendo parallele per temi e costruzioni, presentano due finali del tutto diversi.

<sup>11</sup> Cfr. Petrović 1968 e Zogović 2002.

<sup>12</sup> «Meglio esser anche poco noto tra i propri che, sconosciuto, perdersi tra estranei».

pubblica di San Biagio continuò fintanto che il latino fu lingua letteraria in Europa). Đurđević tradusse in latino il primo libro dei propri *Uzdasi Mandalijene pokornice* («I sospiri di Maddalena penitente»), *Magdalidos Illyricae liber primus*, e lo pubblicò come allegato alla prima edizione veneziana del 1728. Il motivo che spinse Đurđević a dare una traduzione in esametri del primo libro del suo poema croato ce lo dice lui stesso nella prefazione *Ad lectorem*: l'amore per la propria lingua «slava» o «illirica» e il desiderio che gli stranieri capiscano come in essa sia possibile poetare anche sugli argomenti più difficili. Đurđević promette di tradurre anche gli altri sette canti del suo poema, ma quello che noi abbiamo è solo il primo: forse gli archivi possono ancora riservarci sorprese, come quella del ritrovamento del suo canzoniere italiano, avvenuto nei primi anni Ottanta dello scorso secolo. Nella prefazione, inoltre, il poeta si impegna a tradurre in modo fedele anche se non proprio alla lettera «et quamquam verbum verbo scrupolose non reddiderim, certe sententiam ex sententia propemodum religiose traduxi»<sup>13</sup>, ma di fatto più che di una traduzione si tratta di una parafrasi, poiché rende 528 ottonari slavi con 426 esametri, e va considerato che un esametro ha quasi il doppio di sillabe dell'ottonario slavo<sup>14</sup>. Non si tratta solo di una differenza metrica, ma di linguaggio, di atmosfera. La stessa differenza che troviamo nella doppia stesura italiana/latina di due poesie su San Benedetto nello speco di Subiaco, che Đurđević, (prima gesuita e poi passato all'ordine dei benedettini) inserisce nella quarta parte del suo *Život sv. Benedikta* («Vita di San Benedetto»). Đurđević aveva raccontato la vita di San Benedetto «u slovinsku besjedu» («in lingua slava»), perché si era accorto con grande vergogna che ogni popolo, eccetto quello slavo, possedeva la storia di questo grande santo scritta nella propria lingua<sup>15</sup>. Anche nel caso di queste due poesie, *Divo Benedicto in Sublacensi specu delitescenti* e *S. Benedetto nel sagrao speco di Subiaco*, è possibile parlare di autotraduzione, una volta constatato «come la diversa scelta linguistica e metrica influisca sul contenuto della poesia – epicheggiante nell'esametro latino [...] piena di pathos barocco, non privo di movenze melodrammatiche, nel polimetro italiano»<sup>16</sup>?

2. – Una questione ricorrente che tocca la pratica dell'autotraduzione, e non solo in casi particolari quali quello della letteratura trilingue della Dalmazia, riguarda la libertà dell'autotraduttore rispetto al testo che traduce.

<sup>13</sup> Đurđević 1851, p. 190.

<sup>14</sup> Rešetar 1926, p. 96.

<sup>15</sup> Đurđević 1926, p. 493.

<sup>16</sup> Graciotti 1983, p. 345.

Il traduttore, essendo anche autore, si può sentire infatti più libero rispetto al proprio testo e meno «traditore» se non rimane fedele all'originale, per cui l'autotraduzione risulta talvolta più un rifacimento che una traduzione. Questo aspetto legato alla problematica dell'autotraduzione riguarda tre scrittori che, sia pure con slittamenti temporali e caratteristiche personali, appartennero in un certo periodo della loro vita e attività letteraria alla cosiddetta *Moderna* croata. La *Moderna* rappresenta in Croazia un momento di «zaokret prema Evropi»<sup>17</sup>, un'apertura alle correnti e agli influssi contemporanei europei e nello stesso tempo una rottura della norme estetiche tradizionali. I tre scrittori sono il raguseo Ivo Vojnović (1857-1929), il lesiniano Ante Tresić Pavičić (1867-1949) e il brazzano Vladimir Nazor (1876-1949): tutti e tre dalmati, tutti e tre bilingui (o quantomeno ottimi conoscitori dell'italiano), si autotraducono dal croato all'italiano. La motivazione sembrerebbe qui quella di ampliare il pubblico dei propri lettori e raggiungere una rinomanza europea. La prima autotraduzione è quella di Vojnović che nel 1901 scrisse la *Dubrovačka trilogija* («Trilogia ragusea») sulla decadenza e fine della repubblica ragusea e della sua nobiltà. Già nel 1904 pubblicava anonimo sulla *Rivista Dalmatica* di Zara la traduzione della prima parte, *Allons enfants*, ripubblicata poi da Arturo Cronia nel 1955 insieme alla traduzione delle altre due parti della trilogia<sup>18</sup>. Segue l'autotraduzione dell'intera tetralogia *Finis Reipublicae* di Ante Tresić Pavičić, scritta nel 1902 in croato e, probabilmente, subito tradotta in italiano<sup>19</sup>. E, infine, Vladimir Nazor, che si autotradusse più volte: prima la *Legenda svetoga Kristofora* («La leggenda di San Cristoforo»), scritta nel 1922, e la cui traduzione uscì nel 1927<sup>20</sup>, poi *Medved Brundo* del 1903, tradotto in

---

<sup>17</sup> Ossia di «svolta verso l'Europa», dal titolo del capitolo dedicato alla *Moderna* nella storia della letteratura jugoslava di Barac 1954. Con la *Moderna*, dal tedesco *die Moderne*, altrimenti definita anche *Fin de siècle*, *Secesija* e *Lartpurlartizam*, la Croazia dopo decenni di fisiologico ritardo rispetto a quel che avveniva nel resto d'Europa, si mette al passo con i tempi.

<sup>18</sup> Cronia 1955. In realtà va precisato che parliamo di autotraduzioni «stampate», perché Vojnović tradusse altre opere del proprio repertorio drammatico rimaste poi manoscritte: oltre alle altre due parti della trilogia, *Suton* («Crepuscolo», di cui restano due versioni) e *Na taraci* («Sulla terrazza»), anche i drammi *Ekvinocij* («Equinozio») del 1895 e *Imperatrix* del 1914. Il dramma *Smrt majke Jugovića* («La morte della madre degli Jugović») lo autotradusse non solo in italiano, ma anche in francese. Cfr. Missoni 1967. Più in generale sull'attività di traduttore (ma anche di autotraduttore e fornitore di canovacci per altri traduttori) di Vojnović cfr. Košutić-Brozović 1981.

<sup>19</sup> In italiano la tetralogia diventò una trilogia e la prima parte venne stampata solo nel 1930, con prefazione di Urbano Urbani (Tresić Pavičić 1930).

<sup>20</sup> Nazor 1927.

italiano nel 1941 e pubblicato l'anno successivo<sup>21</sup>. Delle autotraduzioni di questi scrittori si occupa Arturo Cronia in un articolo del 1963<sup>22</sup>, in cui dà giudizi sul valore artistico della traduzione rispetto all'originale croato, poiché «alle volte il 'trapasso' è così felice o libero che la traduzione ci offre una lezione migliore o, per lo meno, diversa del testo originale»<sup>23</sup>. Lo scrittore, quindi, secondo Cronia, rimettendo mano al proprio lavoro, può migliorarlo o peggiorarlo, e fornirci anche una migliore comprensione o lettura dell'originale. Questo è quel che succede con l'autotraduzione di Vojnović<sup>24</sup> e con quella del Tresić Pavičić che, secondo Cronia, migliorano i loro testi nella traduzione italiana, mentre, per quanto riguarda Nazor, *La leggenda di S. Cristoforo* non gli sembra bella né nella versione croata né in quella italiana, e dell'*Orso Brundo* preferisce decisamente l'originale croato.

Il caso di Vladimir Nazor mi sembra particolarmente interessante in quanto scrittore fecondo che si occupò molto anche di traduzione. Tradusse in croato Carducci, Pascoli e D'Annunzio, pubblicò un'antologia di *Lirici croati* in italiano<sup>25</sup> e, oltre alle autotraduzioni pubblicate citate sopra, lasciò una raccolta manoscritta di poesie autotradotte in italiano<sup>26</sup>. Alla traduzione Nazor ha dedicato anche il sonetto *O Prevođenju* («Sulla traduzione»), nel quale reagendo all'accusa di imporre i propri accenti lirici alle poesie che traduce (nella fattispecie quelle di D'Annunzio), conferma questa critica, poiché:

Iz tuđih čaša sok ja ne prel'jevam  
U pehar naš; odnekud blago neko  
Ne prenosim: i *sisuč* tuđe ml'jeko,  
Il' krv, il' otrov, svojju pjesmu pjevam.<sup>27</sup>

In pratica non esiste traduzione senza gli «accenti personali» del traduttore poiché «[s]vako djelo koje se prevodi ne može a da se ne probije kroz

---

<sup>21</sup> Nazor 1942b.

<sup>22</sup> Cronia 1963.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>24</sup> Questo giudizio di Cronia ha suscitato la reazione di alcuni studiosi croati, che hanno visto nella sua predilezione per la versione italiana di *Allons enfants* del Vojnović l'ennesima prova dell'irredentismo del Cronia e un suo velato tentativo di sottrarre l'opera alla letteratura croata: Čale 1973; Malinar 2004 e Del Bianco 2005.

<sup>25</sup> Nazor 1942a.

<sup>26</sup> Si tratta di circa 200 pagine manoscritte di autoversioni che vanno dal 1910 al 1925 e il cui elenco troviamo in Meden 1975.

<sup>27</sup> «Da bicchieri stranieri il succo non verso / nella coppa nostra; da altrove un tesoro / non trasferisco: e *succhiando* l'altrui latte, / o sangue, o veleno, canto la mia canzone» (Nazor 1942c, pp. 206-210).

individualnost jezika na koji se prevodi i kroz individualnost samog prevodioce. [...] 'Prevođenja' (u običnom smislu te riječi) dakle nema»<sup>28</sup>. E l'autotraduzione? Si direbbe, appunto, che se il poeta non può far a meno di infondere i propri accenti lirici nella poesia altrui, tanto più può rimanere e cambiare il proprio testo. Ciò premesso, è vero che la versione italiana di *Medvjed Brundo* si discosta dall'originale, ma non tanto quanto ci saremmo aspettati da un autore che non crede possa esistere una vera traduzione. In buona parte poi i cambiamenti apportati nella versione italiana sono anche dovuti alla necessità di rendere le sestine di dodecasillabi rimati della versione croata in italiano<sup>29</sup>.

Nazor aveva pubblicato una prima versione croata dell'*Orso Brundo*, con il titolo di *Brundijada* nel 1902-1903 sulla rivista *Glas Matice dalmatinske*, e una versione successiva, completamente rielaborata e con il titolo *Medvjed Brundo*, nel 1916. Nel 1930 poi in uno scritto dal titolo *Kako je postao 'Medvjed Brundo'* («Com'è nato l'Orso Brundo») <sup>30</sup>, Nazor racconta la genesi di questo poema, che aveva avuto origine da un senso di rivolta dello scrittore nei confronti di una politica catastrofica del suo paese e dalla visione di un orso morto, assunto a simbolo di un'altra morte, quella della sua patria. L'*Orso Brundo* narra la lotta degli animali dei boschi del Velebit contro i taglialegna veneziani, lotta destinata alla sconfitta a causa della loro mancanza di concordia e degli intrighi di singoli. La tragedia dell'orso, capo degli animali della foresta e simbolo della loro unità, diventa nel poema di Nazor quella del bosco dalmata (e più in generale della sua patria) devastato in passato dai veneziani, sia sobri sia ubriachi di vino locale. Il messaggio patriottico e pedagogico è evidente: la mancanza del senso della collettività

---

<sup>28</sup> «[...] [o]gni opera che viene tradotta non può che farsi largo attraverso l'individualità della lingua nella quale viene tradotta e attraverso l'individualità dello stesso traduttore. [...] La 'traduzione' dunque – nel senso comune di questa parola – non esiste» (Nazor 1942c, pp. 207, 209).

<sup>29</sup> Talvolta arriva a condensare due sestine in una o una sestina in un solo verso. Ma molte parti del poema restano fedeli all'originale.

<sup>30</sup> Nei primi anni del Novecento Nazor aveva assistito a una seduta del Parlamento Dalmata ed era arrivato alla triste conclusione che esso assomigliava più a un mercato del pesce che a una rappresentanza popolare in grado di aiutare il paese e, siccome aveva letto da poco il *Libro della jungla* di Kipling, gli venne spontaneo associare i rappresentanti di quel «sivo društvo starih ljudi» («grigio sodalizio di vecchi») agli animali della foresta. Durante un soggiorno sul monte Velebit, poi, girando con un pastore alla ricerca dell'ultimo orso, lo trovarono su una radura bruciata ferito a morte e con gli occhi spalancati e «krupne, vlažne, gotovo ljudske» («grossi, umidi e quasi umani»). Così nacque, nel racconto del suo autore, l'*Orso Brundo*: cfr. Nazor 1950.

e del bene comune porta alla rovina personale e nazionale<sup>31</sup> ed è significativo che Nator, bardo e vate dell'orgoglio patriottico nazionale (che a quel tempo significava croato, ma anche slavo, jugoslavo)<sup>32</sup>, riprenda e pubblichi in italiano il suo poema in un periodo storico così difficile, in una Croazia governata dagli ustascia e un anno prima di unirsi alla lotta partigiana<sup>33</sup>.

3. – Per concludere vorrei arrivare ai nostri giorni per accennare a quello che potrebbe essere definito come un «paradosso» dell'autotraduzione. In una Ragusa plurilingue si usavano contemporaneamente tre lingue diverse, la cui specifica tradizione culturale era riconosciuta, accettata e integrata: il senso di identità nazionale dei ragusei non ne veniva intaccato e, come osserva Graciotti<sup>34</sup>, la Repubblica di San Biagio potrebbe essere presa a modello per una moderna società multiculturale. Agli inizi del XX secolo poi alcuni autori croati, durante e dopo un periodo ricco di fermenti culturali che li rese partecipi di una comune atmosfera europea, sentirono il bisogno di autotradursi per far conoscere e apprezzare la loro opera a un pubblico più vasto di quello croato. Se nel primo e nel secondo caso, l'autotraduzione diventa un modo di aprirsi e includere l'altro, oggi in Croazia si parla di «croato puro». Per motivi che niente hanno a che fare con la cultura, né tantomeno con la linguistica, ma forse con un senso di insicurezza identitaria, dovuta a particolari e infelici condizioni storiche, in Croazia oggi c'è chi dichiara che il serbo e il croato sono due lingue diverse. In questa situazione il concetto di autotraduzione assume quasi un significato ontologico: succede infatti che si traduca dal serbo al croato, anche se la comprensione tra le due varianti della stessa lingua è quasi totale. Un esempio per tutti: nel 1999 il primo film serbo che dopo la guerra venne distribuito anche in Croazia uscì con i sottotitoli in croato. Il film si chiamava *Rane*, che in serbo così come in croato significa «Ferite». Il titolo venne tradotto con *Ozljede*, sinonimo, in croato come in serbo, di *rane*. La sottotitolazione croata

---

<sup>31</sup> Le opere di Nator, e tra queste in particolare *Medvedj Brundo*, vennero spesso utilizzate in funzione dell'ideologia nazionale e pubblicate come letture scolastiche in grado di trasmettere ai giovani qualità sociali molto apprezzate (altruismo, spirito di sacrificio, sincerità, onestà ecc.).

<sup>32</sup> Nator e lo scultore Ivan Meštrović, entrambi ispirati da visioni panslave e creatori di eroi immensi e sovrumani, furono gli idoli della generazione dei giovani jugoslavisti degli anni antecedenti alla prima guerra mondiale.

<sup>33</sup> Nator alla fine della guerra diventò Presidente del Parlamento della Repubblica Popolare di Croazia e bardo dell'epopea partigiana.

<sup>34</sup> Graciotti 1997, p. 16.

ebbe come effetto secondario quello di trasformare un film drammatico in un film estremamente comico.

Una lingua che è la stessa, si autotraduce, ma questa volta non per condividere, avvicinare, includere. Al contrario traduce quel che è noto per renderlo altro da sé. Una forma paradossale, come ho detto, di autotraduzione che ci ricorda come anche un aspetto apparentemente così tecnico e specialistico possa diventare specchio delle politiche culturali, per non dire delle manipolazioni del tempo.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barac 1954 A. Barac, *Jugoslavenska književnost*, Matica hrvatska, Zagreb, 1954.
- Čale 1973 F. Čale, *Prijevod bolji od izvornika?*, in F. Čale, *Od stilema do stila*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1973, pp. 159-184.
- Cronia 1955 A. Cronia, *Teatro serbo-croato*, a cura di A. Cronia, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1955.
- Cronia 1963 A. Cronia, *Importanza delle auto versioni*, *Ricerche Slavistiche* 11 (1963), pp. 128-161.
- Del Bianco 2005 V. Del Bianco, *Jesu li samoprijevođi nova djela ili pak prijevođi izvornog teksta?*, *Hrvatsko-talijanski Književni Odnosi* 9 (2005), pp. 241-247.
- Drašković 1838 J. Drašković, *Ein Wort an Iliriens hochherzige Töchter über die ältere Geschichte und neueste literarische Regeneration ihres Vaterlandes*, Zagreb, Typographie von Dr. Ljudevit Gaj, 1838.
- Đurđević 1851 I. Đurđević, *Magdalidos Illyricae liber primus*, in I. Đurđević, *Mandaljene pokornice u špili od Marsilje*, Zagreb, Matica ilirska, 1851.
- Đurđević 1926 I. Đurđević, *Život sv. Benedikta*, in *Djela Igñata Đorđića*, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umetnosti, 1926.
- Graciotti 1983 S. Graciotti, *Tipologia del trilinguismo letterario in Dalmazia*, in V. Branca - S. Graciotti (a cura di), *Barocco in Italia e nei paesi slavi*, Firenze, L.S. Olschki, 1983.
- Graciotti 1997 S. Graciotti, *Plurilinguismo letterario e plurilinguismo nella Ragusa antica (un modello per la futura Europa?)*, *Atti e Memorie di Storia Patria* 20 (1997), pp. 3-16.

- Kombol 1932 M. Kombol, Dinko Ranjina i talijanski petrarkisti, *Grđa za Povijest KnjiŹevnosti Hrvatske* 11 (1932), pp. 64-69.
- KoŹutić-Brozović 1981 N. KoŹutić-Brozović, *O prijevodima Iva Vojnovića*, in AA.VV., *Radovi o meĊunarodnog simpozija o djelu Iva Vojnovića*, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1981, pp. 187-205.
- Malinar 2004 S. Malinar, Italian Translations of Ivo Vojnović's *Dubrovačka trilogija* (Dubrovnik Trilogy), *Sraz* 49 (2004), pp. 179-199.
- Meden 1975 I. Meden, Nazorovi prijevodi vlastitih pjesama na talijanski, *Kronika* 1, 2 (1975), pp. 55-62.
- Missoni 1967 L. Missoni, *Ivo Vojnović traduttore di se stesso*, in AA.VV., *Studi in onore di Arturo Cronia*, Padova, Centro di Studi sull'Europa Orientale, 1967, pp. 325-337.
- Nazor 1927 V. Nazor, *La leggenda di San Cristoforo. Romanzo*, Aquila, Casa Editrice Vecchioni, 1927.
- Nazor 1942a V. Nazor, *Lirici croati*, Zagreb, Nakladni zavod, 1942.
- Nazor 1942b V. Nazor, *L'Orso Brundo*, Zagreb, Edizione dell'Istituto Bibliografico Croato, 1942.
- Nazor 1942c V. Nazor, *O PrevoĊenju*, in V. Nazor, *Na vrhu jezika i pera*, Zagreb, Hrvatski izdavački bibliografski zavod, pp. 206-210.
- Nazor 1950 V. Nazor, *Kako je postao «Medvjed Brundo»*, in V. Nazor, *Esej, članci i polemike*, Zagreb, DrŹavno izdavačko poduzeće Hrvatske, 1950, pp. 9-20.
- Petrović 1968 S. Petrović, Problem soneta u starijoj hrvatskoj knjiŹevnosti (oblik i smisao), *Rad Jugoslavenske Akademije Znanosti i Umjetnosti* 350 (1968), pp. 5-303.
- ReŹetar 1926 M. ReŹetar, *Uvod*, in *Djela Ignjata ŹorĊića*, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umetnosti, 1926.
- Tomasović 1996 M. Tomasović, Marulićeva trojezičnost, *Colloquia Maruliana* 5 (1996), pp. 5-11.
- Torbarina 1997 J. Torbarina, *NaŹ prilog europskom petrarkizmu*, in J. Torbarina (ed.), *Kroatističke rasprave*, Zagreb, Matica hrvatska, 1997, pp. 13-30.
- Tresić Pavičić 1930 A. Tresić Pavičić, *Finis Reipublicae I. L'esilio di Cicerone*, Trieste, Libreria Internazionale - Treves, 1930.
- Zogović 2002 M. Zogović, *La lingua e la letteratura italiana nella Ragusa barocca*, in F. Brugnolo - V. Orioles, *Eteroglossia e plurilinguismo letterario, I: L'italiano in Europa*, Atti del XXVIII Convegno Interuniversitario (Bressano-

- ne, 6-9 luglio 2000), Roma, Il Calamo, 2002, pp. 125-135.
- Zogović 2009 M. Zogović, *Il significato e la funzione dell'autotraduzione nell'opera poetica di Dinko Ranjina*, in *Scrittori stranieri in lingua italiana, dal Cinquecento a oggi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Padova, 20-21 marzo 2009), a cura di F. Brugnolo, Padova, Unipress, 2009, pp. 127-139.



# AVANGUARDIA E TRADIZIONE NELL'AUTOTRADUZIONE DI JACQUELINE RISSET

*Federica D'Ascenzo*

Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

Se si eccettua la prefazione all'edizione italiana della *Divina Commedia*, accompagnata dalle illustrazioni di Sandro Botticelli, edita da Diane de Selliers nel 1996 contestualmente all'edizione francese<sup>1</sup>, l'autotraduzione della quinta delle sette opere poetiche finora pubblicate da Jacqueline Risset, *L'Amour de loin*, apparsa originariamente a Parigi per le edizioni Flammarion nel 1988 e nella «versione italiana dell'autrice» presso Einaudi nel 1993<sup>2</sup>, costituisce un episodio isolato all'interno della produzione della scrittrice francese. L'uso eteroglotto dell'italiano nella poetessa e saggista, già docente di letteratura francese all'Università di Roma e nota traduttrice, si riscontra accanto a quello della madrelingua in ambito esclusivamente accademico e quindi metaletterario. Tali lavori, però, risultano semmai tradotti da altri. Nella scrittura poetica, invece, Jacqueline Risset predilige la lingua madre e, nonostante la fama di cui ha goduto e gode, non ha mai trovato in Italia soluzioni traduttive<sup>3</sup>. L'autotraduzione di *L'Amour de loin* sembra muovere pertanto da motivi più profondi rispetto a quelli confessati in apertura dell'edizione italiana dove, sfidando se stessa, la scrittrice sostiene di confidare nello sguardo «dall'interno» garantito dall'esperienza autotraduttiva per superare «lo strappo, la perdita» insito in ogni operazione di traslazione poetica. L'approdo all'autotraduzione appare senz'altro riconducibile a una coscienza metalinguistica maturata contestualmente alle esperienze di traduzione, ma anche agli studi letterari che esulano spesso

---

<sup>1</sup> Risset 1996.

<sup>2</sup> Risset 1988a, 1993.

<sup>3</sup> Si veda in proposito Brugnolo 1997, pp. 313-315.

dall'ambito prettamente francese e assumono una funzione chiave all'interno della circolarità strutturale della sua attività intellettuale. L'interrogativo più pertinente, tuttavia, verte non solo sulle ragioni alla base di tale autotraduzione, quanto sulla scelta dell'opera tradotta. L'analisi tenterà di dimostrare che nel dittico *L'Amour de loin – Amor di lontano* si annida di fatto un *exemplum* del «sistema» teorico e creativo rissettiano.

Francese per formazione culturale e linguistica, francesista per professione, Jacqueline Risset è stata redattrice di *Tel Quel* dal 1967 al 1983<sup>4</sup>; per passione e per scelta, un tempo vicina al Gruppo '63 e ai Novissimi, è anche «italianista». Nata in Francia, vive e opera soprattutto in Italia. La sua produzione critica, associata a un'intensa e selezionata attività di traduzione da e verso l'italiano, alla quale affida un ruolo centrale di mediazione ma soprattutto di esplorazione<sup>5</sup>, può interpretarsi, infatti, come un dialogo incessante tra le due lingue e le due culture, una disamina di ciò che lei stessa ha definito «un'amicizia difficile»<sup>6</sup> tra i due paesi. A dimostrazione di quanto l'intermediazione linguistica svolga una funzione di primaria importanza nella metodologia critica rissettiana, basti segnalare che le prime testimonianze del suo operato ormai più che quarantennale riguardano proprio la traduzione. Prima di approdare alla poesia sotto l'egida di *Tel Quel* con le opere *Jeu*<sup>7</sup>, *Mors*<sup>8</sup> e *La Traduction commence*<sup>9</sup>, nel 1967, contravvenendo alla *doxa* traduttologica secondo la quale si traduce preferibilmente dalla lingua seconda verso la madrelingua, propose la versione italiana con introduzione di Edoardo Sanguineti di *Le Parc* di Philippe Sollers<sup>10</sup>. L'anno dopo curò con Alfredo Giuliani un'antologia dei *Poeti di «Tel Quel»* corredata dalla traduzione italiana a fronte dei testi selezionati<sup>11</sup>. Seguì la traduzione di *Drame* di Sollers nel 1972<sup>12</sup> e quella di *Le Parti pris des choses* di Francis Ponge nel 1979<sup>13</sup>. Altrettanto significative risultano alcune delle traduzioni dall'italiano al francese: di Nanni Balestrini, componente dei Novissimi<sup>14</sup>, di Federico

---

<sup>4</sup> Risset 1995a.

<sup>5</sup> Occorre segnalare che Jacqueline Risset ha tradotto anche dallo spagnolo, si veda Esteban 1987.

<sup>6</sup> Risset 2001a.

<sup>7</sup> Risset 1971a.

<sup>8</sup> Risset 1976.

<sup>9</sup> Risset 1978.

<sup>10</sup> Sollers 1967.

<sup>11</sup> Giuliani - Risset 1968.

<sup>12</sup> Sollers 1972.

<sup>13</sup> Ponge 1979.

<sup>14</sup> Balestrini 1972.

Fellini<sup>15</sup>, ma anche più recentemente di Lalla Romano<sup>16</sup> e di Machiavelli<sup>17</sup>, che vengono ad aggiungersi alla monumentale impresa di traduzione della *Divina Commedia*, che ne rappresenta il coronamento e per la quale Jacqueline Risset ha ricevuto il plauso di qua e di là dalle Alpi<sup>18</sup>. Se molte delle prime traduzioni appartengono chiaramente all'ambito dell'avanguardia sia francese che italiana, molti saggi critici dello stesso periodo – indicativamente quello della sua collaborazione a *Tel Quel* – ricalcano le medesime scelte: Gadda<sup>19</sup>, Joyce, di cui ha analizzato l'autotraduzione italiana di due frammenti di *Finnegan's Wake*<sup>20</sup>, Zanzotto<sup>21</sup>, Breton<sup>22</sup>, Pleynet<sup>23</sup>, a cui occorre affiancare il volume *Théorie et fascination*, di chiaro richiamo telqueliano<sup>24</sup>.

Preceduta da un saggio del 1982, *Dante écrivain ou L'Intelletto d'amore*<sup>25</sup>, la traduzione dantesca, la cui pubblicazione si estende dal 1985 al 1990, segna una tappa fondamentale nel percorso intellettuale dell'autrice. *L'Amour de loin*, che si distingue dalle opere poetiche precedenti per la maggiore narratività dei componimenti e il loro convergere verso un'unica tematica ripresa dalla lirica provenzale – quella dell'*amor de lonb* rudelliano – rivisitata in chiave moderna, si situa proprio nel mezzo dell'impresa traduttiva (1988), mentre la pubblicazione dell'autotraduzione nel 1993 si

---

<sup>15</sup> Fellini 1987 (Risset traduce la sceneggiatura del film del regista riminese); Fellini 1988.

<sup>16</sup> Romano 1998.

<sup>17</sup> Machiavel 2001.

<sup>18</sup> La prima traduzione di Dante (*L'Enfer*), corredata da un'introduzione e dalle note al testo, apparve nel 1985 presso Flammarion (Alighieri 1985). Fu seguita dal *Purgatoire* nel 1988 (Alighieri 1988), e dal *Paradis* nel 1990 presso lo stesso editore (Alighieri 1990). Da allora numerose edizioni si sono succedute, a cominciare dall'edizione bilingue in cofanetto dei tre volumi del 1992, edita presso lo stesso Flammarion, che nel nuovo millennio ha ripubblicato in tre volumi separati l'opera del poeta italiano con il testo originale a fronte: *L'Enfer* e *Le Paradis* (2004), *Le Purgatoire* (2005). Si rimanda anche a Alighieri 1995, 2003.

<sup>19</sup> Risset 1970.

<sup>20</sup> Tale studio è stato più volte pubblicato e costituisce una pietra miliare sull'argomento. Cfr. Risset 1972b. Nell'avvertenza a questo saggio, la scrittrice segnalava che si trattava della traduzione di un lavoro che sarebbe stato pubblicato su *Tel Quel*. Il saggio integrale, in quanto nota introduttiva alla traduzione italiana dei due frammenti di *Finnegan's Wake*, fu infatti pubblicato l'anno dopo: Risset 1973. Fu riedito, con il titolo *Joyce traduce Joyce* (Risset 1979, 1992a). È stato inoltre tradotto e pubblicato in inglese: Risset 1984. Tra i numerosi studi dedicati all'argomento, si veda anche Zanotti 2002.

<sup>21</sup> Risset 1974.

<sup>22</sup> Risset 1977.

<sup>23</sup> Risset 1988b.

<sup>24</sup> Risset 1971b. Ha inoltre pubblicato in Italia un ulteriore volume sull'argomento (Risset 1982a).

<sup>25</sup> Risset 1982b. Il volume fu da lì a poco tradotto in italiano nel 1984.

configura come un tentativo di coniugare, attraverso un'operazione solo apparentemente a carattere linguistico, due codici poetici che affondano le radici in una matrice lirica comune. Il decennio all'insegna di Dante si chiude con la pubblicazione di un volume critico, *Dante, une vie*, apparso contemporaneamente in Italia e in Francia nel 1995<sup>26</sup>.

La rivelazione della modernità di Dante, della sua funzione di modello universale e del posto primario che la lingua occupa nella sua poetica, risale all'epoca di *Tel Quel*, che nel 1965 dedicò al poeta fiorentino un numero speciale dell'omonima rivista in cui Philippe Sollers sottolineava come il gesto della conoscenza avveniva in Dante proprio attraverso la scrittura e che la sua opera, come ribadì più tardi la Risset, univa i concetti di creazione e critica, giusta la teoria di *Tel Quel*<sup>27</sup>. Tale lettura, certamente influenzata dalla concezione che la neoavanguardia italiana e in particolare Sanguineti aveva riscoperto, secondo le illuminanti pagine di Contini, circa il poliglottismo o plurilinguismo dantesco<sup>28</sup>, e suffragata dall'analisi dell'autotraduzione joyciana, riemerge nel momento in cui la Risset, ormai traduttrice riconosciuta e ugualmente partecipe di due culture, trasferisce il suo personale e necessario confronto con la lingua italiana nella traduzione della *Divina Commedia* in quanto atto di nascita di tale lingua e suo più alto livello di elaborazione<sup>29</sup>.

Secondo Yves Bonnefoy, la Risset approdò a Dante per affinità ancor prima del progetto di traduzione, poiché come poetessa, è cosciente di quanto la traduzione poetica sia essenziale a smontare i meccanismi della stessa<sup>30</sup>. D'altronde, commentando la sua traduzione della *Commedia*, Jac-

---

<sup>26</sup> Risset 1995b.

<sup>27</sup> Risset 1990.

<sup>28</sup> «Nella lingua italiana, percepita come aggregato di strati, di 'piani acquiferi'», scrive Jacqueline Risset commentando *Anna Livia Plurabelle*, «il poliglottismo può trasformarsi in 'plurilinguismo', nel senso in cui Gianfranco Contini definisce come 'plurilinguista' l'uso di Dante, consistente nel fondere insieme i dialetti, i toni, i livelli lessicali in una copresenza contraddittoria (in opposizione per esempio all'omogeneità linguistica di Petrarca, alla sua 'fiorentinità trascendentale')» (Risset 1972b, pp. 106-107).

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>30</sup> Bonnefoy 2007, p. 11. Aggiunge inoltre Bonnefoy: «Mais quelque chose d'autre est susceptible de résulter de sa décision de traduire. Et c'est qu'avoir licence d'observer dans la pratique effective d'une écriture, et à l'occasion de l'œuvre de quelqu'un d'autre, parfois fort grande, la rencontre de deux idiomes, cela ne peut que favoriser dans le traducteur une réflexion sur la poésie et en celle-ci sur le poétique. Vivre mot après mot, chez un autre que soi, la transgression des signifiés par la voie du signifiant, d'abord sonore, constater l'émergence du référent sous les signifiés dispersés mais d'ailleurs aussi réorganisés par le savoir du monde et de l'existence accru dans ce regard neuf, quel laboratoire pour la pensée de la poésie, quelle occasion de percevoir mieux ses catégories, de

queline Risset ha esplicitato in diverse occasioni l'influenza dantesca sulla sua poesia:

Il desiderio di tradurre Dante è nato, in questo caso, non in funzione delle altre traduzioni, allo scopo di colmare la loro carenza, ma in conseguenza della constatazione di un effetto impreveduto e soggettivo sul linguaggio poetico: vale a dire che i testi che scrivevo durante la lettura intensiva di Dante (Dante operando come generatore di una sorta di ripresa poetica – effervescenza onirica e urgenza di scrivere) si sono trovati impregnati di elementi provenienti direttamente dal suo testo – elementi di traduzione che, con mia sorpresa, invadevano la pagina, non alla maniera che mi era familiare, di *briciole di sintagmi minimali* e germinativi (effetto di Mallarmé o di Hölderlin, o di alcune minute di Proust), ma di elementi relativamente continui – frasi, versi completi – «narrativi» e «semplici». Ciò che la pressione di Dante introduceva, con mio stupore, su un linguaggio poetico contemporaneo era la semplicità assoluta del discorso e il mistero di un *io* allo stesso tempo fortemente affermato e in costante spostamento – la possibilità insomma di dire finalmente *io* senza che questo *io* fosse falsato, ipostatico, fissato. Dovevo quindi cercare di dare un'idea di questo *io* mobile e rapido in Dante stesso, così forte che lo vedevo impregnare il mio stesso linguaggio.<sup>31</sup>

Il concetto è stato ribadito altrove ed è alla base di una precisa scelta traduttologica:

[...] una scrittura ellittica e allusiva con moduli avanguardistici veniva di colpo come sciolta e aperta ad una maggior semplicità e narratività dal contatto con il testo di Dante. Ciò rappresentò per me la prova che la poesia dantesca poteva trovarsi in un rapporto diretto con la scrittura contemporanea – diretto perché a questa essa trasmetteva energie e ritmi propri. Dunque, una nuova traduzione era possibile – condotta non più, come le traduzioni precedenti, calcata su forme accademiche, su una prosodia francese antica, oggi morta – e neanche condotta nella lingua media, artificiale e inerte della «traduzione» in prosa – ma invece fatta sorgere dal vivo della scrittura poetica contemporanea, quella che tiene conto delle conseguenze della «rivoluzione poetica» avvenuta in Francia all'inizio del secolo. In effetti, la mia sorpresa fu di rendermi conto che l'uso di una prosodia contemporanea rendeva paradossalmente possibile, finalmente, una traduzione molto più «letterale» della *Commedia*: scegliere la via dell'«absolument moderne» per la traduzione rivelava il contrario di una forzatura: l'apertura ad un rapporto attuale.<sup>32</sup>

---

comprendre mieux les voies de la création, aussi de venir plus près des œuvres que l'on a de toujours aimées, en bref, quelle autre conséquence éminemment positive du paradoxe du traducteur!» (*ivi*, p. 12).

<sup>31</sup> Risset 1992b, pp. 80-81.

<sup>32</sup> Risset 1990, pp. 21-22.

*L'Amour de loin*, scritto in quel preciso periodo, è il risultato di tale influenza. Il cammino a ritroso verso le origini della lingua italiana spinge la Risset ad andare, sul piano tematico oltre che linguistico, alle radici delle due tradizioni liriche, verso quel Medioevo che non è solo l'epoca di Dante, ma proprio il momento in cui, per ammissione stessa dell'autrice, comincia con la poesia trobadorica il dialogo e lo scambio letterario tra i due paesi<sup>33</sup>. Tuttavia, la tradizione alla quale risale la poetessa non è quella del petrarchismo, che ha plasmato tutta la poesia francese successiva e influito sull'omogeneità e normatività linguistica, bensì quella provenzale, compressa in seguito, che diventa emblema, nella contingenza novecentesca, della rottura espressiva con il canone decretata dall'avanguardia. In questo gioco di corrispondenze e di parallelismi tra Medioevo e modernità che l'opera innesca, non sorprende allora che *L'Amour de loin* richiami il tema dell'amore come assenza, vissuto come impossibilità dell'amore stesso e scoperta dell'amore di sé o semplice amore per il testo al quale il canto ha dato vita. Il riferimento alla poesia trobadorica che pone il rapporto tra amore e canto, ovvero tra amore e poesia, diventa definizione stessa e origine dell'atto poetico, nel quale l'assenza e la carenza dell'oggetto d'amore genera l'autoreferenzialità testuale, poiché «il linguaggio dell'amore cantato» è per la Risset «linguaggio di definizione». Assume significato in tal senso la citazione della prima cobla del *Ver de dreit nien* di Guillaume de Poitiers posta in epigrafe al volume:

Una poesia farò di puro nulla:  
non sopra me né sopra gli altri  
neppur d'amore e di gioventù  
e di null'altro,  
ch'anzi fu scritta mentre dormivo  
sopra un cavallo.<sup>34</sup>

Il Medioevo, d'altronde, è un'epoca in cui il processo di creazione viene messo a nudo, in cui «la memoria poetica – osserva la Risset – è vissuta come strumento potente e cosciente di sé» poiché «comprende la traduzione, l'allusione, la reminiscenza, l'imitazione»<sup>35</sup>. Tale concezione si coniu-

---

<sup>33</sup> Risset 2001a, p. 18.

<sup>34</sup> La connessione tra amore-canto-poesia fu d'altronde ribadita nella raccolta successiva del 1991, *Petits éléments de physique amoureuse*, che prolunga il discorso dell'opera precedente, attraverso il titolo «ambiguabile» del testo in prosa che precede i componimenti: *L'amour de la poésie* (Risset 1991a).

<sup>35</sup> Risset 2007a, p. 49 (la traduzione italiana è mia). Sardin-Damestoy 2002, p. 21, spiega che la traduzione era molto praticata dai giovani poeti poliglotti del Rinascimento in quanto esercizio di arricchimento poetico nella lingua di origine.

ga con le teorie di *Tel Quel* e della costellazione dei suoi *maîtres à penser* (Georges Bataille, Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida), per i quali il decentramento del soggetto del discorso decreta la centralità dell'oggetto-testo, dispositivo di produzione di senso e messa in opera della scrittura. Tuttavia, ne *L'Amour de loin* la disintegrazione della soggettività, riscontrabile anche sul piano della scrittura discontinua ed ellittica, palesa una discorsività o narratività elementare del tutto nuova rispetto ai volumi precedenti, che consente il «racconto» e allo stesso tempo un parziale recupero dell'*io* che alla fine del poema si proietta nelle cose. Va sottolineato innanzitutto che all'organizzazione formale de *L'Amour de loin*, alla forte coesione dei testi quale unico poema strutturato sulla circolarità antropologica e temporale delle stagioni, con ovvio inizio nella primavera, stagione della rinascita e del risveglio come vuole la tradizione lirica provenzale, è consegnata un'immagine di ritrovata unità e di ciclicità alla quale Dante non è sicuramente estraneo e che rimanda al concetto di «sistema» di stampo proustiano. Inoltre, i rinvii intertestuali, talvolta palesi perché tra virgolette oppure occulti e rielaborati, che rimandano alla tematica amorosa o a quella dell'assenza – da Giacomo da Lentini a Maurice Scève, da Dante a Mallarmé, da Louise Labé a Montale o Philippe Sollers<sup>36</sup> –, riattivano

---

<sup>36</sup> Specifico di seguito soltanto alcuni dei richiami intertestuali più evidenti, ma un'indagine puntuale andrebbe sviluppata sull'intera opera. Il primo riferimento a Maurice Scève si trova nella poesia che apre la raccolta *Premier moment* (Risset 1993, p. 6): «surpris de la douce présence» è il v. 4 di *Libre vivais en l'Avril ...* di *Délie*. Verso la fine dell'opera, ne *La plus petite sensation d'amour* vengono citati in apertura e tra virgolette i seguenti versi, sempre tratti da *Délie*: «ainsi absent la mémoire posée / et plus tranquille, et apte [...]», nei quali Scève evoca l'assenza come preludio alla metamorfosi spiritualizzante (ivi, p. 148). Il tema rientra nella sezione finale dell'opera, *Printemps*, in cui la voce lirica sperimenta la dissoluzione dell'*io* e del tu nel dolore dell'assenza, si accorge che l'amore per l'altro è affinamento morale, amore per la vita che si manifesta nelle cose e si definisce attraverso gli istanti, quei *Petits éléments de physique amoureuse* che saranno alla base dell'opera successiva. Nello stesso componimento Scève è inoltre occultamente presente in *French freisia* (ivi, p. 36) attraverso la tematica del nome che si irradia. Giacomo da Lentini viene evocato in *Le toucher* (ivi, p. 32), che costituisce anche un'allusione a Dante, in cui appare il motivo dell'amore che attraverso la vista colpisce il cuore – tema diffuso presso i teorici medievali. Sempre ne *La plus petite sensation d'amour*, il verso tra virgolette «venant vers nous» sembra una citazione di Dante, più precisamente dell'episodio di Paolo e Francesca. L'ultimo verso di *L'Azur* di Stéphane Mallarmé, «je suis hanté», è citato ne *Il viaggio con Sigmund* (ivi, p. 114), e viene riproposto in francese nella versione autotradotta. Eugenio Montale riecheggia nelle poesie *Vers l'ouest* (ivi, p. 96) e *La promenade* (ivi, p. 110). Di Louise Labé, Jacqueline Risset cita il primo verso di un sonetto «Ô beaux yeux bruns, ô regards détournés ...» (ivi, p. 126), e a lei allude nel titolo del componimento *À la belle L.* che fonde il nome puntato della poetessa con il suo soprannome «La Belle Cordière».

la tecnica della citazione e dell'allusione, ampiamente utilizzata da molta poesia del Novecento, ma trasferiscono la tematica attraverso il tempo e uniscono nello spazio le due culture. Per la Risset la poesia si enuclea in effetti intorno a singole parole o sintagmi – anche se con *L'Amour de loin* l'unità minimale si è allungata – che possono essere reminiscenze di frasi provenienti da altri autori grazie alla suggestione della memoria poetica. Il caso di Dante è in tal senso emblematico: la citazione in corsivo del verso di una canzone dantesca commentata nel *Convivio* e ripresa nel canto III del *Purgatorio* nell'episodio di Casella, «Amor che ne la mente mi ragiona», dà il titolo a un componimento sia nella primaria versione francese che nell'autotraduzione italiana<sup>37</sup>, ma soprattutto diventa la cellula sulla quale elaborare un gioco fonetico basato sulla traduzione francese di «ragionare», «raisonner», che richiama foneticamente «résonner», ossia risuonare, e nel quale è lecito intravedere il connubio tra senso e suono alla base della poesia. La sintesi è raggiunta nella conclusione del testo francese attraverso la mescolanza delle due lingue «*Amor / Amor ne la mente / Tu me résonnes [...]*», in cui il significato primo «ragionare» viene ora sostituito dal francese «risuonare»<sup>38</sup>; mentre l'autotraduzione italiana elimina il riferimento a Dante, evidente per un pubblico italiano, e quindi il ricorso al testo virgolettato, preferendo l'ellissi:

<p>allons plus haut et courons vite au Paradis pour y chanter ensemble:</p> <p>«<i>Amor</i> <i>Amor ne la mente</i> <i>Tu me résonnes [...]</i>»<sup>39</sup></p>	<p>andiamo più in su e corriamo presto in Paradiso</p> <p>per cantare <i>Amor</i> [...] <i>mi risuoni [...]</i><sup>40</sup></p>
---	--

Il titolo di uno dei primi saggi critici dell'autrice, *L'invenzione e il modello*, palesa chiaramente l'asse sul quale si costruisce la scrittura poetica, componenti in rapporto dialettico che si scambiano nel tempo le parti e le proporzioni<sup>41</sup> alla ricerca di un assetto sistemico, binomio di cui la sua produzione saggistica propone direttamente o indirettamente diverse varianti: «ordine

<sup>37</sup> Risset 1993, pp. 48-53.

<sup>38</sup> Per un'interpretazione più esaustiva dell'opera, e in particolare della tematica trobadorica, si rimanda a Fuksas 1995.

<sup>39</sup> Risset 1993, p. 52.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>41</sup> Risset 1972a, pp. 7-8.

e avventura», sottotitolo del volume *Il Paradiso della ragione* di Giovanni Macchia corredato da un saggio di Jacqueline Risset e una prefazione di Eugenio Montale<sup>42</sup>; «traduzione e memoria poetica», titolo di un volume in cui la traduzione, moderno veicolo dell'*auctoritas* ed elemento formatore spesso imprescindibile dalla scrittura, viene messo in relazione con la ricreazione del ricordo, della reminiscenza poetica che stabilisce una continuità ininterrotta nella poesia<sup>43</sup>; o ancora «avanguardia e tradizione». La creazione poetica è per la Risset cassa di risonanza di una riflessione critica che si prolunga, si modifica e si vivifica nel tempo e nello spazio, un *réseau* – per riprendere il concetto di Michel Foucault centrale nella poetica di *Tel Quel*<sup>44</sup> e condiviso anche dalla neoavanguardia italiana. Su questi binomi, che enunciano il *poïen* rissettiano, la traduzione si configura come esplorazione più meditata e profonda dei meccanismi del modello. Ecco perché il vero poeta, per Jacqueline Risset, deve essere anche un traduttore, così com'è un teorico e un critico.

*L'Amour de loin*, tuttavia, è molto più che la trasposizione sul piano creativo delle concezioni critiche della scrittrice. Se il riferimento alla lirica trobadorica vuole essere un ritorno alle radici comuni delle due letterature italiana e francese secondo le moderne accezioni teorico-critiche, e orienta già di fatto la lettura del testo originario come mediazione culturale tra i due codici letterari, tale operazione non poteva essere completa senza la sua traduzione, che appare come il tentativo per superare la divisione babelica delle lingue, il prezzo da pagare per ovviare alla perdita di una lingua comune e tornare idealmente al Medioevo, un «tempo», osserva la poetessa, «nel quale chi parlava lingue romanze diverse poteva intendersi, immediatamente, senza distanze frapposte. Una sorta di età dell'oro, di paradiso perduto ...»<sup>45</sup>. La necessità di autotradursi, mai provata fino ad allora, si manifesta, quindi, nel momento di maggiore interscambio tra le due cultu-

---

<sup>42</sup> Macchia 1982. La Risset ampliò questo saggio sul metodo critico del celebre francesista nel volume Risset 1991b.

<sup>43</sup> Risset 2007a. È doveroso ricordare, ma solo per fornire uno degli innumerevoli esempi rintracciabili sia nella sua opera poetica che critica, che Jacqueline Risset ha studiato a lungo Maurice Scève – il Dante francese (cfr. *ivi*, p. 65) – e l'École Lyonnaise all'interno della quale la concezione dell'amore deve molto ai trovatori provenzali, a Dante e ai poeti del Dolce Stil Nuovo.

<sup>44</sup> «La notion de réseau comme mode de rapport entre les textes a été dégagée par Michel Foucault à propos de la littérature contemporaine: 'un rapport tel que les œuvres puissent s'y définir les unes en face, à côté et à distance des autres, prenant appui à la fois sur leur différence et sur leur simultanéité, et définissant, sans privilège ni culmination, l'étendue d'un réseau'» (Risset 1971c, p. 102 nota 16).

<sup>45</sup> Risset 2001a, p. 18.

re nella produzione sia critica che creativa dell'autrice, e conferma come l'autotraduzione costituisca un problema di doppia appartenenza culturale e linguistica<sup>46</sup> investigata non più partendo dal testo altrui ma dal proprio, per esperire con maggiore libertà la pratica traduttiva, ma anche per saggiare e allo stesso tempo testimoniare della sua relazione con entrambi.

Posta l'intraducibilità sostanziale della poesia, già riferita da Dante, se per traduzione si intende la ricerca di una semplice equivalenza del testo originale, e decretate ugualmente impraticabili le soluzioni dell'«analogia melodica» e della «parafresi propedeutica» generalmente attuate dai traduttori<sup>47</sup>, Jacqueline Risset concepisce la traduzione poetica «secondo l'ottica di Walter Benjamin, come 'un'attività tra creazione letteraria e teoria', che ha lo scopo di compensare il 'difetto delle lingue'»<sup>48</sup>, superamento dell'inevitabile rottura del «legame musaico» che il traduttore deve ricreare. La traduzione diventa allora «spazio di esplorazione e non più di sacrificio», «possibilità di nuovi rapporti tra le lingue»<sup>49</sup>. L'autotraduzione, attività che spesso va di pari passo con l'esercizio intellettuale contemporaneo, vissuta come processo di rifacimento del testo in cui il traduttore gode di un'ampia libertà in quanto autore del testo da tradurre<sup>50</sup>, unisce i poli antitetici di traduzione e scrittura<sup>51</sup>, e realizza una possibilità di estensione e sviluppo dell'atto creativo<sup>52</sup>. Ecco perché *Amor di lontano* si presenta come un altro testo, specularmente al primo, un caso, definito da Furio Brugnolo, di «ricreazione e riscrittura alla luce di una diversa tradizione di lingua poetica»<sup>53</sup>. L'autotraduzione permette alla scrittrice l'«interpretazione delle realtà linguistiche in gioco tra

<sup>46</sup> Niculescu 1973, p. 316.

<sup>47</sup> Risset 1968. Altrove la scrittrice afferma: «La traduzione allora deve essere un prolungamento del movimento del testo, il quale si vuole *in sviluppo*, rifiuta l'unicità del senso compiuto, ed è già, in certo modo, esso stesso traduzione: non per riferimento ad un testo originario, di cui sarebbe la semplice trascrizione, ma perché si rivela essenzialmente come un movimento-attraverso, un collegamento e uno slegamento in atto» (Risset 1972a, p. 213).

<sup>48</sup> Risset 1972b, p. 117.

<sup>49</sup> Risset 2001b, p. 149.

<sup>50</sup> Bueno García 2003, p. 267. Il testo che risulta dall'autotraduzione, sostiene Bueno García, conferisce una ricchezza all'originale, essendo una versione alternativa, complementare, una seconda voce all'interno dell'esperienza creativa dell'autore. Dello stesso parere si dichiara Schmeling 2002, p. 365. Oustinoff 2001, pp. 12-13, afferma, da parte sua, che l'autore è l'unico autorizzato a riscrivere il testo.

<sup>51</sup> Oustinoff 2001, p. 23.

<sup>52</sup> D'Oria 1980, p. 177. Nel caso dell'autotraduzione il problema di interpretazione del testo da tradurre non si pone. La trasgressione non è percepita come tale, ma come «recharge sémantique du texte» (D'Oria 1980, p. 185).

<sup>53</sup> Brugnolo 1997, p. 332.

diverse lingue» e anche l'«autointerpretazione»<sup>54</sup>. Autotradursi equivale a rimettere in gioco gli elementi del testo finito dopo averli scomposti, ovvero a «distruggere ciò che si era precedentemente creato, cioè il senso della necessità»<sup>55</sup>, esperienza «dolorosa e interessante»<sup>56</sup> per ammissione della stessa Risset, in quanto «Senso e suono appaiono di colpo corpi estranei, e il loro provvisorio avvicinamento un'operazione artificiale e fragile»<sup>57</sup>.

È sintomatico che molte delle riflessioni dell'autrice sulla traduzione e sulla propria autotraduzione siano state consegnate in un saggio intitolato *Dante nella poesia contemporanea*, del 1990, in cui emerge chiaramente che l'autotraduzione di *L'Amour de loin* era già stata, due anni dopo la pubblicazione del testo francese, realizzata. Scrive, infatti:

Esempi minuti [...] rivelano come l'autotraduzione, con le costrizioni e le scelte che impone, si realizza in realtà come una ripresa della scrittura, delle ragioni della scrittura, e quindi come una sua nuova tappa *in fieri*. [...] L'autotraduzione aiuta a raggiungere non la fine ma l'operazione di compimento infinito che è la scrittura, e da anche un senso più vivo e meno provocatorio alla frase di Borges: «Un testo è l'insieme delle sue traduzioni».<sup>58</sup>

L'autotraduzione è quindi rivelazione dell'incompiutezza endogena del testo e suo parziale o momentaneo superamento, *entretien infini* secondo quanto enunciato da Blanchot: «[...] la traduzione è intelligenza, espansione e nascita della scrittura, 'Vita nuova'»<sup>59</sup>. Jacqueline Risset fornisce esempi precisi di interventi autotraduttivi che l'hanno costretta a riflettere sulla sua poesia, ad andare al di là della versione francese. Allude, ad esempio, al problema delle preposizioni che avrebbero un posto centrale in italiano diversamente dal francese, la cui scomparsa in molti punti della versione italiana ha permesso di generare la presenza di un luogo senza rapporto di relazione, effetto inizialmente ricercato in francese, ma al quale non era pervenuta<sup>60</sup>. Un'identica osservazione può essere fatta per le preposizioni temporali, che hanno in italiano un significato più generico<sup>61</sup>, oppure

---

<sup>54</sup> Risset 2001b, p. 153.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 150.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 154.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 150.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 156.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 157.

<sup>60</sup> Si veda *Paradise* (Risset 1993, pp. 18-19): «Sur la terrasse / dans le menu du grand hôtel près de la mer» > «Terrazza / menu del grand hotel vicino al mare». Numerose riflessioni sui propri interventi autotraduttivi, di cui riportiamo alcuni esempi nel testo, sono state consegnate in Risset 2001b, pp. 155-157.

<sup>61</sup> «à travers la campagne» > «nella campagna» (Risset 1993, pp. 24-25); «vers minuit» > «a mezzanotte» (*ivi*, p. 8-9).

a proposito del ricorso al rimaneggiamento, nella fattispecie alla soppressione o «mutilazione», quando, inversamente, non era possibile ricreare in italiano lo stesso gioco fonico del francese <sup>62</sup>:

double mythe miroir	mito duplice memoria
rêve répercuté	tenera lettura dei libri segni
tendre lecture des livres des signes	

Furio Brugnolo, che ha analizzato l'autotraduzione di *L'Amour de loin* <sup>63</sup>, ha osservato che la Risset ha saputo adeguarsi alla lingua d'arrivo, conferendo alla versione seconda «connotati peculiarmente 'italiani'» <sup>64</sup>. Egli riscontra una tendenza generale all'assolutizzazione del sostantivo – tratto distintivo della lingua italiana, potremmo aggiungere, laddove la sintassi francese predilige sostanzialmente il verbo <sup>65</sup> – attraverso la soppressione del determinante e, in modo generale, l'accentuazione verso l'indeterminatezza come elemento caratterizzante della lingua poetica italiana, confessata dall'autotraduttrice stessa, grazie all'attenuazione delle preposizioni, l'eliminazione di forme attualizzanti come i deittici, dei possessivi e dei pronomi personali soggetto e di precisazioni «realistiche» <sup>66</sup>. L'assenza del determinante si registra già nella traslazione del titolo dove si percepisce che mentre *L'Amour de loin*, per la presenza dell'articolo determinativo, focalizza l'attenzione sull'aspetto definitorio, *Amor di lontano*, ponendo l'accento sul tema, assoggetta subito l'opera alla vaghezza che l'avverbio «lontano» contribuisce a prolungare. Se alcune di queste omissioni appaiono ascrivibili a differenze tra le due lingue comunemente registrate nelle grammatiche, altre fanno scaturire un senso di «universalità» maggiore, un'implicita volontà di superare le barriere temporali e spaziali, già ravvisabile nel tema trattato.

Un'analisi attenta dei due testi a fronte evidenzia ulteriori modifiche dense di significati. Le maiuscole, ad esempio, compaiono in misura superiore nella versione italiana e hanno la funzione di creare il distacco con quanto precede, di interrompere il flusso laddove la versione fran-

<sup>62</sup> *Paradise* (Risset 1993, pp. 30-31).

<sup>63</sup> Si vedano, oltre al già citato Brugnolo 1997, 2003 e 2009, pp. 35-36.

<sup>64</sup> Brugnolo 1997, p. 326.

<sup>65</sup> Nella raccolta si riscontrano i seguenti casi: «désir de fuir» > «desiderio di fuga» (Risset 1993, pp. 4-5); «et tout à coup reprise de la musique» > «e d'un tratto riprende la musica» (*ivi*, pp. 22-23); «enfants criant» > «grida infantili» (*ivi*, pp. 38-39).

<sup>66</sup> Brugnolo 2003, p. 255.

cese, di per sé più discontinua, non ne avverte la necessità: «je voyage ce printemps» > «A primavera viaggio»<sup>67</sup>; oppure avviano alla possibile confusione in italiano tra sostantivo e verbo in assenza del pronome personale soggetto: «je circule dans l'air» > «Passeggio nell'aria»<sup>68</sup>. Talvolta la maiuscola enfatizza e si sostituisce alla ripetizione: «dès lors, dès cet instant» > «E da quell'istante»<sup>69</sup>, favorisce la distinzione tra pronomi personale soggetto e pronomi rafforzativo francese: «ce toi» > «questo Tu»<sup>70</sup>. Poche le aggiunte, talvolta dettate da necessità fonetiche («Sur la route, l'été» > «Sulle strade in Europa d'estate» per evitare la cacofonia di «sulle strade / d'estate»<sup>71</sup>), talaltra destinate a precisare il significato o a ottenere un effetto ritmico («les nuages fument» > «le nuvole ribollono e fuma»<sup>72</sup>). L'organizzazione visiva e grafica della pagina gioca sugli spazi bianchi generalmente maggiori nell'autotraduzione che creano stacchi ulteriori, come pure su una diversa collocazione dei versi l'uno sotto l'altro. Sullo stesso piano si pongono le modificazioni per lo più minime a livello di punteggiatura. Gli unici segni di interpunzione assenti, nell'una come nell'altra versione, sono il punto e la virgola, che indicano una pausa più o meno lunga e vengono sostituiti dai numerosi trattini e dagli spazi bianchi che lasciano al lettore la determinazione dell'entità dello stacco. La punteggiatura complessivamente ridotta al minimo potenzia l'atmosfera di indeterminatezza e genera una moltiplicazione dei rapporti tra i vari gruppi sintattici. Tuttavia si riscontra un uso più diffuso dei due punti nell'italiano che sopperiscono a una soppressione e derivano, a nostro avviso, da una ricerca di maggiore musicalità e fluidità nell'italiano mentre il francese viene percepito come lingua della frammentarietà. Influisce, molto probabilmente, una memoria ritmica della lingua italiana che ha agito a livello inconscio. Nella poesia di Jacqueline Risset, inoltre, i due punti annunciano la rivelazione, ossia la traduzione verbale del pensiero informale; ciò spiega perché risultino più numerosi nell'autotraduzione italiana che si configura come una doppia traduzione – l'atto poetico essendo di per se stesso già una traduzione sulla quale si innesta la traslazione nell'idioma d'adozione, a sua volta frutto di un rinnovato processo di enucleazione verbale. Più diffusi in tutta l'opera gli spostamenti da addebitare a motivazioni diverse (abitudini linguistiche,

---

<sup>67</sup> Risset 1993, pp. 20-21.

<sup>68</sup> *Ivi*, pp. 32-33.

<sup>69</sup> *Ivi*, pp. 4-5.

<sup>70</sup> *Ivi*, pp. 36-37.

<sup>71</sup> *Ivi*, pp. 82-83.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

enfasi posta diversamente), ma prevalentemente scaturiti da esigenze musicali: così l'allitterazione del primo verso in

mauve de glycine à Rome marronniers à Paris fleur  
mystérieuse  
à Gênes: nymphéas blancs dans les bassins <sup>73</sup>

è sostituita dall'assonanza italiana che provoca una diversa organizzazione testuale e richiede il plurale:

malva glicine a Roma  
ippocastani a Parigi fiori misteriosi  
Genova: bianche ninfee nei bacini <sup>74</sup>

Si registra, inoltre, un minor numero di interventi di riscrittura nelle sezioni centrali, *Autunno* e *Inverno*, che hanno versi più lunghi e più narrativi rispetto al resto della raccolta.

Se *L'Amour de loin* rappresenta, quindi, la traduzione sul piano poetico della concezione teorica dell'atto creativo rissettiano, la sua autotraduzione ne costituisce l'interfaccia, il tentativo di pervenire a una sintesi nell'altalea di riferimenti stilistici, culturali e mentali fra poesia antica ed esperienza novecentesca, manifestazione di quell'amore per il sistema che infonde tutta la ricerca scientifica di Jacqueline Risset <sup>75</sup>, ma anche gioco su più linguaggi, sfida linguistico-formale caratteristica dell'esercizio autotraduttivo moderno e dell'avanguardia.

Poesia, esercizio critico, traduzione e autotraduzione formano una rete polisemica all'interno della quale, tuttavia, l'autotraduzione costituisce un fenomeno «straordinario» ma consequenziale nel percorso intellettuale di Jacqueline Risset, situato nel punto di maggior incontro tra le due culture che partecipano ugualmente nella vicenda intellettuale della scrittrice. Poiché la riscrittura autotraduttiva ha conferito al testo secondo un carattere autonomo, uno statuto di «originale», il dittico formato dalle due versioni, ambedue presenti nell'edizione italiana, va letto come un'autobiografia intellettuale della Risset, ma anche come uno specchio del rapporto che intrattiene con i due paesi. Nell'*Amor di lontano* non è probabilmente errato ravvisare anche una proiezione del sentimento che l'autrice nutre verso il

---

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>75</sup> Non a caso i suoi interessi critici si sono recentemente focalizzati su Marcel Proust: Risset 2009. L'interesse per Proust, prima di quest'ultimo saggio organico, ha tuttavia lontane origini ed è anche riconducibile all'esperienza telqueliana della studiosa. Si vedano in particolare Risset 1972c, 1972d, 1972e e 2007b.

paese d'origine, così come il tema del viaggio che fa da collante all'opera è metafora dello spostamento spaziale ma anche del processo della scrittura. Con *L'Amour de loin* la poetessa torna a quella cultura transnazionale di matrice europea, bacino comune di entrambe le letterature in questione; con *Amor di lontano* l'autotraduttrice compie un'operazione di riconoscimento dell'unità della propria soggettività bilingue, che si manifesta anche in quanto recupero attraverso la memoria di una perdita, nella lontananza che non è solo spaziale ma anche temporale. La collocazione dei due testi a fronte, ovvero a confronto, rimanda a un processo autoreferenziale tipico della scrittura moderna, ma palesa inoltre la *différence*. Avanguardia e tradizione dialogano in questi due testi così come i due sistemi linguistico-culturali di riferimento, in una dualità che il progetto autotraduttivo ha tentato, se non di ricomporre, almeno di far coesistere.

---

NOTA (aprile 2011): Nel consegnare il testo per gli Atti, segnalo la recentissima pubblicazione di una scelta antologica di poesie di Jacqueline Risset, edita nella stessa collana di «Poesia» dell'editore Einaudi che aveva accolto l'autotraduzione di *L'Amour de loin*: Risset 2011. Il volume, organizzato in sequenza cronologica, consta di ventisette componimenti tratti da *Sept passages de la vie d'une femme* (1985), *L'Amour de loin* (1988), *Petits éléments de physique amoureuse* (1990), *Les Instants* (2000), e di quattro componimenti inediti, tutti autotradotti. In un'altra occasione analizzerò dettagliatamente questa raccolta, la quale conferma, dopo circa diciotto anni dall'autotraduzione di *L'Amour de loin*, e undici anni dopo la pubblicazione dell'ultima opera di poesie, che l'esercizio autotraduttivo si è inserito a pieno titolo nella visione intellettuale della Risset. La *Nota introduttiva* (pp. V-VI) che apre il volume, dopo essersi soffermata sul concetto chiave rissettiano di «istante» quale espressione del discontinuo in rapporto dialettico con il tempo costituito da una somma di istanti e degli intervalli che li separano – descrivere l'istante equivale a fare poesia, sostiene la poetessa in *Petits éléments de physique amoureuse* –, fornisce una soggettiva definizione dell'atto poetico e dei suoi corollari, «traduzione» e «autotraduzione», che confermano quanto sostenuto nelle pagine che precedono questa nota. «Tradurre è disfare il tessuto», scrive Jacqueline Risset: «E tradurre se stessi, da una lingua all'altra, è strappo, perdita. Se ne esce decidendo: non calcare ciò che non si può più calcare; proseguire, invece. Proseguire, cioè tornare per un po' nell'officina dove il poema si è preparato. Non restituire, non ricostruire il medesimo. Ritrovarne forse, sotto le parole, l'intento segreto [...]» (p. V). La sede per approfondire le numerose suggestioni suscitate dalla lettura dell'intero volume non è certo adatta. Occorre però precisare che l'autrice stessa ribadisce, in apertura dell'opera, alcune delle osservazioni linguistiche già riferite in precedenza, e ampiamente commentate nel presente saggio, circa le differenze sostanziali tra le due lingue, sottolineando le

peculiarità della lingua d'arrivo, che coincide in lei con la lingua seconda, dalle quali scaturisce una precisa concezione del linguaggio poetico italiano. In italiano, afferma Jacqueline Risset, la presenza massiccia delle preposizioni, la rarità degli articoli e dei possessivi, la non obbligatorietà dell'uso del pronome personale soggetto, sacralizzano il sostantivo, attaccato invece dalla poesia italiana moderna. Ne scaturisce quanto già osservato da Furio Brugnolo, ovvero che l'autotraduttore, come pure il poeta italiano eteroglotto, tende a restituire o a scrivere in una lingua poetica un po' attardata; concetto che la visione poetico-critica di Jacqueline Risset assimila e fa suo, riattivando il rapporto dialettico tra «invenzione» e «modello», fra «tradizione» e «avanguardia», tra «traduzione» e «memoria poetica»: «L'autotraduzione, in questo senso, genera una sorta di anamnesi, in qualche modo inevitabile», rivela la scrittrice, «la traduzione, come la poesia, di cui è una forma, si nutre di memoria» (p. VI).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alighieri 1985 D. Alighieri, *L'Enfer*, trad. de J. Risset, Paris, Flammarion, 1985.
- Alighieri 1988 D. Alighieri, *Purgatoire*, trad. de J. Risset, Paris, Flammarion, 1988.
- Alighieri 1990 D. Alighieri, *Paradis*, trad. de J. Risset, Paris, Flammarion, 1990.
- Alighieri 1995 D. Alighieri, *La Divine Comédie*, trad., introd. et notes de J. Risset, Paris, Le Grand Livre du Mois, 1995.
- Alighieri 2003 D. Alighieri, *La Divine Comédie*, trad. et notes de J. Risset, illustrations par M. Barceló, Paris, France Loisirs, 2003.
- Balestrini 1972 N. Balestrini, *Tristan*, trad. de J. Risset, Paris, Éditions du Seuil, 1972 (*Tel Quel*) (ed. orig. *Tristano*, Milano, Feltrinelli, 1964).
- Bonnefoy 2007 Y. Bonnefoy, *Le paradoxe du traducteur*, Préface a J. Risset, *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Paris, Hermann, 2007, pp. 7-15.
- Brugnolo 1997 F. Brugnolo, «*Questa lingua di cui si vanta Amore*». *Per una storia degli usi letterari eteroglotti dell'italiano*, in *Italiano: lingua di cultura europea*, Atti del Simposio Internazionale in memoria di G. Folena (Weimar, 11-13 aprile 1996), a cura di H. Stammerjohann, con la collaborazione di H.-I. Radatz, Tübingen, Narr, 1997, pp. 313-336.

- Brugnolo 2003 F. Brugnolo, *Letteratura italiana «fuori d'Italia», fra eteroglossia, plurilinguismo e autotraduzione: alcuni casi esemplari del Novecento*, in *L'Italia fuori d'Italia. Tradizioni e presenza della lingua e della cultura italiana nel mondo*, Atti del Convegno (Roma, 7-10 ottobre 2001), Roma, Salerno editrice, 2003, pp. 223-284.
- Brugnolo 2009 F. Brugnolo, *La lingua di cui si vanta Amore. Scrittori stranieri in lingua italiana dal Medioevo al Novecento*, Roma, Carocci, 2009.
- Bueno García 2003 A. Bueno García, *Le concept d'autotraduction*, in M. Ballard -A. El Kaladi (éds.), *Traductologie, linguistique et traduction*, Arras, Artois Presses Université, 2003, pp. 265-277.
- D'Oria 1980 D. D'Oria, *Calvino traduit par Calvino, Lectures 4-5 (1980): Traduzione, tradizione*, pp. 177-193.
- Esteban 1987 C. Esteban, *Diario immobile. Poesie*, trad. dallo spagnolo di J. Risset, testo spagnolo a fronte, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1987 (tit. orig. *Diario inmóvil*).
- Fellini 1987 F. Fellini, *Intervista*, traduit de l'italien par J. Risset, avec un avant-propos de F. Fellini et un entretien avec A. Finkielkraut, Paris, Flammarion, 1987.
- Fellini 1988 F. Fellini, *Cinecittà*, trad. de J. Risset avec la collaboration de G. Angelucci, Paris, Nathan image, 1988 (ed. orig. *Un regista a Cinecittà*, cronologia di M. Lombardo, cinelandia di G. Angelucci, Milano, A. Mondadori, 1988).
- Fuksas 1995 A.P. Fuksas, Jacqueline Risset e l'*Amor di lontano*. Alle radici della lirica il *mirage des sources*, *Antico Moderno* 1 (1995), pp. 47-59.
- Giuliani - Risset 1968 A. Giuliani - J. Risset (a cura di), *Poeti di «Tel Quel». Marcelin Pleynet, Jean-Pierre Faye, Denis Roche*, Torino, Einaudi, 1968.
- Macchia 1982 G. Macchia, *Il paradiso della ragione. L'ordine e l'avventura nella tradizione letteraria francese*, prefazione di E. Montale, con un saggio di J. Risset, Torino, Einaudi, 1982.
- Machiavel 2001 N. Machiavel, *Le Prince*, trad. de l'italien, préface et notes par J. Risset, Arles, Actes Sud, 2001.
- Niculescu 1973 A. Niculescu, *L'autotraduzione: un tipo particolare di traduzione*, in B. Malmberg et al., *La traduzione. Saggi e Studi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi sul problema della traduzione (Trieste, 28-30 aprile 1972), Trieste, Lint, 1973, pp. 305-317.

- Oustinoff 2001 M. Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Ponge 1979 F. Ponge, *Il partito preso delle cose*, trad. e introd. di J. Risset, Torino, Einaudi, 1979 (ed. orig. *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942).
- Risset 1968 J. Risset, *Nota sui problemi di traduzione*, in A. Giuliani - J. Risset (a cura di), *Poeti di «Tel Quel»*. *Marcelin Pleynet, Jean-Pierre Faye, Denis Roche*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 243-246.
- Risset 1970 J. Risset, *Carlo Emilio Gadda ou la philosophie à l'envers*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.
- Risset 1971a J. Risset, *Jeu*, Paris, Éditions du Seuil, 1971 (*Tel Quel*).
- Risset 1971b J. Risset, *Théorie et fascination*, Firenze, Sansoni, 1971.
- Risset 1971c J. Risset, *L'anagramme du désir. Essai sur la Délie de Maurice Scève*, Roma, Bulzoni, 1971.
- Risset 1972a J. Risset, *L'invenzione e il modello*, Roma, Bulzoni, 1972.
- Risset 1972b J. Risset, *Da Joyce a Joyce*, in *L'invenzione e il modello*, Roma, Bulzoni, 1972, pp. 102-118.
- Risset 1972c J. Risset, *Proust e la corruzione metonimica*, in *L'invenzione e il modello*, Roma, Bulzoni, 1972, pp. 77-101.
- Risset 1972d J. Risset, *Proust e la critica: la lettura come riduzione*, in *L'invenzione e il modello*, Roma, Bulzoni, 1972, pp. 187-189.
- Risset 1972e J. Risset, *Proust e la letteratura francese contemporanea, o l'anti-modello*, in *L'invenzione e il modello*, Roma, Bulzoni, 1972, pp. 190-192.
- Risset 1973 J. Risset, *Joyce traduit par Joyce*, *Tel Quel* 55 (1973), pp. 47-58.
- Risset 1974 J. Risset, *Sovraesistenze*, *Studi Novecenteschi* 4, 8-9 (1974), pp. 329-331.
- Risset 1976 J. Risset, *Mors*, Paris, Orange Export Ltd, 1976.
- Risset 1977 J. Risset, *André Breton: un surrealismo socialista?*, *Quaderni Storici* 1, 34 (1977), pp. 124-134.
- Risset 1978 J. Risset, *La traduction commence*, Paris, Christian Bourgois, 1978.
- Risset 1979 J. Risset, *Joyce traduce Joyce*, in J. Joyce, *Scritti italiani*, a cura di G. Corsini e G. Melchiori, con la collaborazione di L. Berrone, N. Frank e J. Risset, Milano, Mondadori, 1979, pp. 197-214.
- Risset 1982a *Tel Quel*, presentazione di J. Risset, Roma, Bulzoni, 1982.

- Risset 1982b J. Risset, *Dante écrivain ou L'Intelletto d'amore*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 (trad. it. di M. Galletti, *Dante scrittore*, con la collaborazione dell'autrice, Milano, Mondadori, 1984).
- Risset 1984 J. Risset, *Joyce Translates Joyce*, *Comparative Criticism* 6 (1984), pp. 3-21.
- Risset 1988a J. Risset, *L'Amour de loin*, Paris, Flammarion, 1988.
- Risset 1988b J. Risset, *Marcelin Pleynet*, Paris, Seghers, 1988 (Poètes d'aujourd'hui, 256).
- Risset 1990 J. Risset, Dante nella poesia contemporanea (4 febbraio 1989), *Lecture Classensi* (1990), pp. 15-22.
- Risset 1991a J. Risset, *L'amour de la poésie*, in *Petits éléments de physique amoureuse*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 7-19.
- Risset 1991b J. Risset, *La letteratura e il suo doppio. Sul metodo critico di Giovanni Macchia*, Milano, Rizzoli, 1991.
- Risset 1992a J. Risset, *Joyce traduce Joyce*, in J. Joyce, *Poesie e prose*, a cura di F. Ruggieri, Milano, Mondadori, 1992, pp. 703-724.
- Risset 1992b J. Risset, *Come ho tradotto Dante*, in E. Esposito (a cura di), *L'Opera di Dante nel mondo. Edizioni e traduzioni del Novecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 27-29 aprile 1989), Ravenna, Longo, 1992, pp. 77-81.
- Risset 1993 J. Risset, *Amor di lontano*, testo orig. francese, versione it. dell'autrice, Torino, Einaudi, 1993.
- Risset 1995a J. Risset, «*Hai un bel sognare, hai gli occhi aperti*», in E. Sanguineti - J. Burgos, *Per una critica dell'avanguardia poetica in Italia e in Francia*, con due testimonianze di P. Dhainaut e J. Risset, Lezione Sapegno 1995, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 75-80.
- Risset 1995b J. Risset, *Dante, une vie*, Paris, Flammarion, 1995 (trad. it. di M. Botto, *Dante, una vita*, Milano, Rizzoli, 1995).
- Risset 1996 J. Risset, *Da Botticelli a Dante. Nascita di Beatrice*, in D. Alighieri, *La Divina Commedia*, trad. dei testi di P. Dreyer di M. Beluffi, prefazione di J. Risset, illustrazioni di S. Botticelli, presentazione e commenti ai disegni di Botticelli di P. Dreyer, Paris, Diane de Selliers, 1996, pp. 11-25 (rist. 2008).
- Risset 2001a J. Risset, *Tra Francia e Italia un intenso continuo dialogo*, in E. Tiboni (a cura di), *La cultura italiana nel mondo*, Atti del Convegno Internazionale, con la partecipazione del Ministero degli Affari Esteri (Pescara, 12-13 luglio 2001), Premi Internazionali Flaiano, Pescara, Ediars, 2001, pp. 17-22.

- Risset 2001b J. Risset, *L'autotraduzione*, in G. Calabrò (a cura di), *Teoria, didattica e prassi della traduzione*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 149-158.
- Risset 2007a J. Risset, *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Paris, Hermann, 2007.
- Risset 2007b J. Risset, *Les lois mystérieuses. Proust*, in J. Risset, *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Paris, Hermann, 2007, pp. 97-121.
- Risset 2009 J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, Paris, Hermann, 2009.
- Risset 2011 J. Risset, *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, versione it. dell'autrice, Torino, Einaudi, 2011.
- Romano 1998 L. Romano, *Tout au bout de la mer*, trad. de l'italien par J. Risset, préface de J. Risset, Paris, Hachette Littérature, 1998 (ed. orig. *Nei mari estremi*, Milano, A. Mondadori, 1987).
- Sardin-Damestoy 2002 P. Sardin-Damestoy, *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'«empêchement». Lecture bilingue et génétique des textes courts auto-traduits (1946-1980)*, Arras, Artois Presses Université, 2002.
- Schmeling 2002 M. Schmeling, *La biculturalité comme paradoxe. L'auteur traducteur de lui-même*, in R. Dion - H.-J. Lüsebrink - J. Riesz (éds.), *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Québec, Nota bene - IKO-Verl, 2002, pp. 357-374.
- Sollers 1967 P. Sollers, *Il parco*, introd. di E. Sanguineti, Milano, Bompiani, 1967 (ed. orig. *Le parc*, Paris, Éditions du Seuil, 1961).
- Sollers 1972 P. Sollers, *Dramma*, a cura di J. Risset, Torino, Einaudi, 1972 (ed. orig. *Drame*, Paris, Éditions du Seuil, 1965).
- Zanotti 2002 S. Zanotti, *L'italiano di Joyce nell'autotraduzione di «Anna Livia Plurabelle»*, in F. Brugnolo - V. Oriolo (a cura di), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario, II: Plurilinguismo e letteratura*, Atti del XXVIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 6-9 luglio 2000), Roma, Il Calamo, 2002, pp. 277-307.

# DUE CASI DI AUTOTRADUZIONE INTERSEMIOTICA: GEORGIA O'KEEFFE ED ELIZABETH BISHOP

*Andrea Mariani*

Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

Quando il discorso sull'autotraduzione confluisce nel discorso sulla traduzione intersemiotica, non si può non partire dal noto saggio di Jakobson del 1959, poi incluso in *Essais de linguistique générale*, 1963<sup>1</sup>, che articola la distinzione tra traduzione endolingvistica, interlinguistica e, appunto, intersemiotica. Il presente intervento prende dunque le mosse dalle riflessioni jakobsoniane; anche, tuttavia, da quelle che emergono dai suoi approfondimenti attorno al tema dei rapporti fra scrittura poetica e arti visive. Naturalmente non si possono trascurare le prese di distanza degli studiosi che, risalendo al *Laokoon* di Lessing, mettono in guardia contro la pericolosità delle teorie che giustificano gli «ardenti connubi», nel contesto dei dialoghi fra forme d'arte e codici che appartengono, come sottolineava Foucault, a campi epistemologici distinti<sup>2</sup>.

In questa sede mi basterà dire che non intendo proporre una griglia teorica valida in assoluto, bensì suggerire la funzione dell'autotraduzione nel concreto di due casi, scelti in quanto assolutamente esemplari: Georgia O'Keeffe ed Elizabeth Bishop; consapevole del fatto che le operazioni intersemiotiche attuate dall'una e dall'altra offrono paradigmi differenti. Il titolo del presente saggio, quindi, non allude ad una completa analogia tra i due casi: indica, piuttosto, la possibilità di riflettere con profitto sulle

---

<sup>1</sup> Jakobson 1994, pp. 56-64. Per l'intreccio fra traduzione, lingue, cultura e autotraduzione si veda, anzitutto, Tanqueiro 2000, e poi gli interventi pubblicati dalla rivista online di traduzione, *inTRAlinea* (Università di Bologna, SSLiMIT), a partire da Nadiani 2002.

<sup>2</sup> Alpers 1974.

questioni in oggetto, partendo da due *case studies* che presentano soluzioni complementari, compatibili con un'intera rete di riferimenti critici.

La celebre pittrice (O'Keeffe) e la grande poetessa (Bishop) angloamericane appartengono a due generazioni diverse, essendo la prima nata nel 1887 e la seconda nel 1911<sup>3</sup>. Tuttavia la loro produzione ha avuto almeno un quarantennio di «contemporaneità» (1939-1979), dovuto alla longevità della prima, morta alle soglie del novantanovesimo compleanno, nel 1986. Il termine ultimo è costituito dal 1979, anno della scomparsa di Bishop, e anno in cui la O'Keeffe cessò di dipingere, a causa dell'aggravarsi dei problemi alla vista che la resero, alla fine, praticamente cieca.

Sottolineo subito alcuni parallelismi tra le storie delle loro vite. Entrambe furono appassionate non solo di pittura e di poesia, ma di musica, sicché è possibile vedere proprio la musica come *tertium quid* nella triangolazione delle rispettive poetiche intersemiotiche, in quel «vacillement visuel» che Barthes collegava al concetto di *satori* (caro alla *beat generation*<sup>4</sup>), ma che per O'Keeffe e Bishop fu tutt'altro che il corteggiamento di un'illuminazione alla moda. Per l'analisi del ruolo esercitato dalla musica nei due macrotesti, peraltro, sarà necessario l'intervento di uno studioso più qualificato di me nel campo specifico<sup>5</sup>.

Proseguo notando che entrambe ebbero una particolare curiosità per le carte geografiche, figura di una tensione verso un *cognitive mapping* della realtà, per la quale ebbero sempre un assoluto rispetto, e che non vollero mai travalicare/*tradire* mentre la *traducevano* in prodotto della loro immaginazione. Quando incominciarono a viaggiare in aereo scoprirono il fascino della prospettiva offerta dal volo ad alta quota sui segni che crudelmente incidono o amorevolmente accarezzano la superficie terrestre, trasformandola in un geroglifico da interpretare o in un arabesco da godere. I quadri e la scrittura sono il risultato di un'amorosa ricerca delle coordinate, delle linee di costa, delle campiture cromatiche che distinguono le isoipse e le isobare, in una continua conferma che, per un artista, la conquista mag-

---

<sup>3</sup> Georgia O'Keeffe, Sun Prairie (Wisconsin), 1887 - Santa Fe (New Mexico), 1986; Elizabeth Bishop, Worcester (Massachusetts), 1911 - Boston (Massachusetts), 1979.

<sup>4</sup> Basti citare un testo che ebbe, a suo tempo, grande – anche se breve – popolarità: Kerouac 1966.

<sup>5</sup> Per quanto riguarda Georgia O'Keeffe, l'interesse per la musica si spiega con le sue letture dei simbolisti francesi e di Kandinskij (il celebre *Sullo spirituale nell'arte* è del 1912). Il marito Alfred Stieglitz si riferiva ai suoi quadri come a «color music» cfr. Buhler Lynes 1989, p. 18. Si veda anche Robinson 1989, pp. 106, 122, 164. Insiste sull'importanza dell'influenza dell'estetica di Stieglitz Hopkins Reily 2007, pp. 289-290. Per Bishop, cfr. Colwell 1997, pp. 10-11, e 1998.

giore è sempre quella dell'attimo in cui si realizza la corrispondenza fra la natura come *creato* e l'esperienza cui si perviene con applicazione e umiltà (*creazione*).

Non sorprende, quindi, che i viaggi siano stati un'altra grande passione di entrambe. Per O'Keeffe, che apparteneva alla *lost generation*, essi furono non delle fughe, ma delle regolari oscillazioni tra due poli supplementari, ambedue indispensabili, New York e Lake George: la metropoli sovrappollata, da un lato, e i paesaggi austeri al confine fra Stati Uniti e Canada, dall'altro. A partire dagli anni Venti, O'Keeffe diventò una pendolare tra la East Coast e il Sud Ovest. Nella prima, nel contesto del circolo di artisti che gravitava intorno al marito, Alfred Stieglitz<sup>6</sup>, si soddisfaceva il bisogno di condivisione del dibattito culturale; nel New Mexico trovavano sfogo la necessità di concentrazione produttiva e il piacere del confronto con una natura assoluta<sup>7</sup>. L'Europa fu, a lungo, estranea agli interessi di O'Keeffe. Essa fu, invece, da subito importante per Bishop<sup>8</sup>.

Anche Bishop oscillò, inizialmente, tra New England, New York e Canada (Nova Scotia). Poi cercò il confronto con un'alterità ambientale e culturale di più ampio respiro, secondo rotte che la portarono verso i vari Sud del mondo: Mediterraneo, Marocco, Florida, Messico, Brasile, Perù, fino a quelle Isole Galapagos che erano state tanto importanti per Darwin. Il quale fu un altro punto fermo nell'ampia cartografia intellettuale sia di O'Keeffe, sia di Bishop, a conferma della loro fedeltà alla realtà, la cui osservazione minuta, partecipe, era vissuta come base di ogni elaborazione teorica e di ogni operazione produttiva, per l'artista non meno che per l'uomo di scienza.

Se O'Keeffe (che apprezzò, in età avanzata, i soggiorni nel clima temperato dell'isola di Maui, nelle Hawaii) rimase a lungo affascinata dai luoghi caldi, «poveri e polverosi» (l'India, il Messico e il New Mexico), la Bishop amò soprattutto le contraddizioni di paesaggi di altri luoghi caldi, percorsi ancora solo da un turismo tutt'altro che invasivo: la sua Key West fu all'opposto di quella, vitalistica e modaiola, di Hemingway o di Tennessee Williams<sup>9</sup>, il suo Brasile si articolò secondo un asse decentrato rispetto a quello del tropicalismo alla Carmen Miranda. Il suo *soggiornare a lungo* fu

---

<sup>6</sup> Pyne 2007.

<sup>7</sup> Cfr. Bry - Callaway 1997; Kucharczyk 2002; Buhler Lynes - Poling-Kempes 2004.

<sup>8</sup> MacArthur 2008.

<sup>9</sup> Sulla fama di Key West e sulle varie prospettive che ebbero sul luogo i vari residenti (episodici, stagionali, permanenti) c'è ancora molto da dire. Fra i visitatori più illustri, oltre a Hemingway, Bishop e Tennessee Williams, troviamo personaggi tanto diversi quanto Wallace Stevens, Robert Frost, Richard Wilbur, W.S. Merwin, James Merrill.

sempre esente dal *patronizing gaze* della cultura dominante nei confronti della realtà altra, etichettata come inferiore e subalterna, o goduta come folkloristica e pittoresca.

Passo ora alle analogie che emergono a livello di modalità della percezione e della produzione artistica. La fedeltà nei confronti di un'osservazione attenta della realtà portò sia O'Keeffe, sia Bishop, ad interessarsi alla fotografia (per O'Keeffe non può non aver fatto da tramite la personalità di Stieglitz); la fotografia permise loro di cogliere i dettagli, di fissare momenti e angoli di visione sui paesaggi, sulle persone, offrendo al tempo stesso il controllo, la presa di possesso di un tema e del metodo con cui impostarlo, l'*obiettività* fornita, appunto, dall'*obiettivo*. Alcune note nelle lettere delle due artiste indicano la premonizione del successivo dibattito teorico sul nuovo *medium* (Barthes, Sontag), dibattito che era stato, del resto, autorevolmente alimentato, negli Stati Uniti, in pieno Ottocento, da pittori come Fitz Hugh Lane e Thomas Eakins<sup>10</sup>.

Collegato a questo interesse è il rifiuto della superficiale piacevolezza delle cose, della tecnica impressionistica, della produzione artistica di getto, dell'estetica dello *sketch*: qualunque idea o illuminazione dovettero essere mediate/meditate, rielaborate<sup>11</sup>. Proverbiale è rimasto il perfezionismo di Bishop, capace di tenere sospesa una poesia, considerata ancora insoddisfacente, per decenni, e di affidarla alla pubblicazione solo dopo un ossessivo processo di rifinitura. Entrambe si orientarono, quindi, verso forme di espressionismo, che includevano l'influsso del surrealismo<sup>12</sup>. Prevale, inoltre, la poetica della sineddoche, in cui il dettaglio, *magnified*, è di regola sovradeterminato, mentre le immagini e le parole rimandano a un contesto, che si esprime confinandosi, in modo quintessenziale, in una parte, che da sola è più che sufficiente a veicolare l'emozione dell'emittente nei confronti dell'occasione del messaggio<sup>13</sup>. Il quale è affidato al fruitore con una retorica neutrale, col desiderio di offrirgli il *documento* di un'immagine, una voce che non può tacere, ma che non si cura di prevedere/pilotare le risonanze provocate dall'impatto.

Lo scarto dalla pittura alla scrittura (in O'Keeffe) e dalla scrittura alla pittura (in Bishop), si configura di regola come fuga dalla pressione della propria professionalità, come «vacanza», intervallo di respiro, pausa che

---

<sup>10</sup> Sontag 1979; Barthes 2000.

<sup>11</sup> Non è arbitrario parlare, in questo senso, di un vero e proprio impegno politico implicito: cfr. Pickard 2007 e Logan 2009.

<sup>12</sup> Sulla parentela di O'Keeffe col surrealismo (che non tutti accettano), si veda Hoffman 1984, p. 115.

<sup>13</sup> Dickie 1997, p. 96.

testimonia i paradossi e le opposizioni binarie, li riconosce come irrisolvibili e, quindi, li accetta. Se l'arte è sentita come un'attività che traduce la realtà in monumento/ammonimento, esprimersi in un linguaggio artistico *alternativo* permette di alleggerire la tensione, sconfinando in un territorio in cui non ci si sente vincolati alle norme che regolano il proprio universo. In questo senso va interpretata l'invidia per il pittore che coglie, a tratti, la Bishop, così come tanti altri scrittori che, all'estenuante ricerca del *mot juste*, hanno sognato di sostituire l'apparentemente più facile, e immediatamente gratificante, gesto della pennellata sulla tela.

Nell'esprimersi in un linguaggio artistico *altro*, però, O'Keeffe e Bishop si portano appresso il bagaglio delle strutture mentali, delle strategie discorsive, dell'esperienza di percezione del mondo, caratteristici del *proprio*, e quindi, pur rifiutando la sempre inadeguata illustrazione (Bishop) o l'artificiosa ecfasi (O'Keeffe), duplicano, traducono se stesse: non tanto le immagini in parole, o viceversa, quanto la mente che sta formulando parole, l'occhio che sta guardando. Sicché è difficile non trovarsi d'accordo con Susan Bassnett, quando afferma che l'autotraduzione (non importa se interlinguistica o intersemiotica) *propriamente* non esiste: nei casi migliori, si tratta pur sempre di un unico testo, non già tradotto, ma prodotto dallo stesso autore in due lingue/linguaggi diversi<sup>14</sup>.

Ma l'analisi contrastiva dei due personaggi non sarebbe corretta se, dopo le analogie, non si sottolineassero le caratteristiche distinte, che ne fanno due figure autonome. All'estroversione di O'Keeffe, al suo ottimismo, al suo equilibrio psichico, fanno riscontro il carattere introverso ed umorale di Bishop, la sua visione drammatica dell'esistenza, l'intermittente serenità, minacciata da continui esaurimenti nervosi. All'iperproduttività compulsiva di O'Keeffe corrisponde la limitata produzione di Bishop, all'inclusività dell'una la selettività dell'altra, alla resa di fronte agli eventi della prima, l'oscuro sospetto della seconda, alla generale soddisfazione la cronica insoddisfazione. O'Keeffe, del resto, fu presto apprezzata da un vasto pubblico: i suoi quadri si vendettero subito bene, le quotazioni restarono alte anche negli anni della Depressione<sup>15</sup>. Sconfinando dal mondo dell'arte, diventò, infine (anche per merito dei bellissimi fotoritratti ad opera del marito, anch'essi, spesso, per sineddoche: le mani, un dettaglio del

---

<sup>14</sup> Bassnett 1998. Si vedano, tuttavia, anche Spivak 2003, Cocco 2009 e, soprattutto, Barman 2010, con l'idea affascinante che l'autotraduzione consista nel tradurre il proprio sé dominante nel linguaggio di un altro sé (recessivo ma emergente); idea che si rifà sia al concetto di autotraduzione come autoliberazione Apter 2005 sia a quello, espresso da Cronin 2006, di autotraduzione come negoziazione tra due «proprie» identità.

<sup>15</sup> Cfr. Lisle 1986.

volto, i seni), un'icona per la moda, il *fashion system* dell'America dei suoi anni<sup>16</sup>. Bishop fu poetessa per i colleghi poeti (Marianne Moore, Robert Lowell, Randall Jarrell, James Merrill) e per i critici più attenti, ma solo ora sembra aver conquistato un vasto pubblico di lettori. Pur ottenendo, negli anni, alcuni prestigiosi premi, potè sentirsi economicamente tranquilla solo nell'ultimo scorcio della vita<sup>17</sup>.

Alla tecnica miopica di O'Keeffe fa riscontro quella che definirei la presbiopia di Bishop, la necessità di allontanare da sé l'oggetto della scrittura/lettura, di ripensarci a distanza<sup>18</sup>. Esempio molto significativo il fatto che – durante i quindici anni della sua residenza in Brasile – abbia pubblicato meno di una poesia all'anno sulla sua patria di elezione; mentre alcuni dei testi più belli sul paese, i paesaggi, la gente, maturarono, attraverso il velo della nostalgia, molti anni più tardi.

Concludo sottolineando il fatto che O'Keeffe, pur avendo viaggiato moltissimo, ed essersi stabilita poi nel New Mexico, dove visse per oltre tre decenni, mostrò sempre un assoluto disinteresse per la lingua dell'altro (lo spagnolo, le lingue degli indigeni del Sud-Ovest), mentre Bishop è stata una delle più efficaci traduttrici dal portoghese di poeti brasiliani<sup>19</sup>. Per la prima l'autotraduzione si pone, quindi, come unica forma di traduzione, all'interno della propria esperienza professionale autosufficiente e *intratestuale*, mentre per la seconda è un ulteriore esercizio di rispecchiamento, di autoanalisi, nel contesto di una diffusa e variegata *intertestualità*.

Le due fonti primarie cui faccio riferimento sono, infine, assai diverse nella struttura e nei destinatari. Per O'Keeffe abbiamo un costoso volume pubblicato dalla Viking Press di New York nel 1976, mentre la pittrice, pur molto anziana, era ancora al massimo della popolarità (come confermano il gran numero di copie vendute e il ritorno finanziario per l'editore e per l'artista): volume di grande formato (il cui titolo, *Georgia O'Keeffe*, tautologico, ma denso di impliciti ammiccamenti, coincide col nome dell'autrice), con 108 illustrazioni quasi sempre in splendide policromie, riprodotte nelle pagine dispari, sulla destra<sup>20</sup>. Sulla sinistra compaiono le parole di O'Keeffe, che costituiscono un vero e proprio testo a fronte, come accade

---

<sup>16</sup> «O'Keeffe anticipated to some extent the trends of postmodernism», cfr. Rabinowitz 2010, p. 201 ss.

<sup>17</sup> Kalstone 1989.

<sup>18</sup> Spiegelman 1978.

<sup>19</sup> Fra gli autori tradotti citiamo: Manuel Bandiera, Joao Cabral de Melo Neto, Joaquim Cardozo, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Max Jacob, Octavio Paz.

<sup>20</sup> O'Keeffe 1976.

nei volumi bilingui; con la differenza che in questi ultimi il testo «originale» è stampato sulla sinistra e la traduzione sulla destra. Ne risulta una visione sinottica dei due testi, uno dei quali viene interpretato come speculare rispetto all'altro, in un dialogo di rimandi che siamo autorizzati a leggere come autotraduzioni. Allo scarto intersemiotico si aggiunge talora la dimensione orale, presente nelle parole della pittrice, la cui voce, secondo i testimoni diretti, si sente, nitida e quasi oracolare, tra le pieghe del discorso<sup>21</sup>.

Nel caso di Bishop abbiamo un volume, sempre molto elegante, ma di più modeste proporzioni (*Exchanging Hats*), curato da William Benton, pubblicato, dopo la sua morte, come catalogo di una mostra dei suoi prodotti figurativi, organizzata a Key West nel 1996<sup>22</sup>. La fatica che costò il reperimento di disegni, pastelli, acquerelli (42 in tutto) presso le collezioni degli amici più intimi o nel materiale di Bishop conservato presso Vassar College, è testimoniata dall'*Introduzione* dello stesso Benton. A differenza del volume di O'Keeffe, qui i testi di Bishop non sono stampati a fianco di ogni tavola, ma raggruppati alla fine; e costituiscono non già dei documenti utilizzabili per raffronti intersemiotici, ma delle frasi che ci raccontano a frammenti il suo interesse per le arti visive. Ho dovuto, quindi, selezionare una serie di citazioni ben più pertinenti dall'intero macrotesto, per offrire degli esempi della sua scrittura creativa che potessero essere letti a fianco delle sue opere d'arte figurativa. Naturalmente la dose di arbitrio è ampia. Nel raffronto tra versi e immagini, inoltre, non si può nascondere il fatto che il processo di autotraduzione è avvenuto nel tempo, in modo asistematico, episodico, pieno di iati, e che gli echi delle poesie (spesso solo di pochi versi) si colgono tramite *flash* e rapide illuminazioni: se ne deduce che il meccanismo della sineddoche, cui alludevo, fu più consapevole in O'Keeffe, ma più diffuso in Bishop.

Restando opportunamente sul piano di un «critical low profile», torno alla citata importanza di Darwin per O'Keeffe e Bishop. Darwin, si diceva, insegna loro a partire sempre dall'umile osservazione della realtà, prima di aggiungere l'interpretazione, cui ovviamente l'artista e il poeta non possono rinunciare. Proprio la correttezza con cui si configura in Darwin il nesso tra i due momenti fa di lui un modello. Si veda quanto afferma Bishop in

---

<sup>21</sup> Sulla qualità e la connotazione della voce di O'Keeffe nel volume *Georgia O'Keeffe*, si veda Lisle 1986, pp. 343-344.

<sup>22</sup> Benton 1996. I riferimenti alle opere figurative di Bishop, nell'ultima parte del presente saggio, si baseranno sempre sul numero di pagina dell'illustrazione relativa, in questo volume.

una lettera ad Anne Stevens: «Reading Darwin one admires the beautiful solid case being built up out of his endless, heroic observations [...] and then comes a sudden relaxation, a forgetful phrase [...] and one sees the lovely young man [...] sinking into the unknown»<sup>23</sup>.

Parole che poco differiscono da quelle usate da Seamus Heaney per descrivere l'equilibrio che traspare dai versi di Bishop stessa: «Bishop's [...] detachment is chronic, and yet the combination of attentiveness and precision which she brings to bear upon things is so intense that the detachment almost evaporates»<sup>24</sup>.

Prima di sfogliare le pagine dei due volumi, alla ricerca dei momenti di intersezione, degli echeggiamenti fra le opposte sponde epistemologiche, resta ancora da considerare un altro fatto sintomatico. Cioè che, di regola, tali momenti hanno luogo grazie all'entrata in scena, nella mente delle due artiste, di particolari oggetti «pregnanti», che fanno scoccare la scintilla di un interesse speciale, che mettono in moto la produzione e si traducono in scrittura e pittura per mezzo di parole/pennellate/cifre ipersemantizzate. Alcuni di questi oggetti si sintonizzano con l'immaginazione di entrambe: porte, finestre, pareti, alberi, fiori e vasi, facciate di costruzioni che recano i segni del tempo, assolate o, al contrario, umide, fredde, oscure e inquietanti. Altri appartengono più all'una che all'altra: ossa e crani, conchiglie, sassi, pietre, rami secchi, colline e montagne desertiche, grattacieli (O'Keeffe); stufe, specchi (e specchi d'acqua), fili elettrici e cavi, lampade, tazze, sedie e poltrone, soffitti, colline rivestite di vegetazione lussureggiante (Bishop)<sup>25</sup>.

I meccanismi di testualizzazione sono distinti ma non divergenti: O'Keeffe appartiene a un'episteme modernista che procede verso il post-moderno, mentre Bishop è iscritta in un'episteme postmoderna che include tracce delle avanguardie. Entrambe rifiutano l'elemento narrativo, il che è un merito soprattutto in O'Keeffe, visto che la pittura americana è stata condizionata da un'ossessione per la narrazione (usata per giustificare un'arte figurativa sentita come autoreferenziale, pericolosa); elemento che, quando si passa dalla sincronia (arti visive) alla diacronia (scrittura), tende ad incombere se, nel processo di parziale sovrapposizione, si avverte un eccesso di perdita semantica<sup>26</sup>. Speculare è il rischio di un eccesso di espli-

---

<sup>23</sup> Schwartz - Estess 1983, p. 228.

<sup>24</sup> Heaney 1995, pp. 171-174.

<sup>25</sup> McCabe 1999 sostiene che «Bishop is always somewhat suspicious of objects», i quali, spesso, diventano (più nella sua poesia che nei suoi acquerelli, peraltro) «porous emblems of perishability». Brani del saggio sono stati ripubblicati in Bloom 2002, pp. 71-75.

<sup>26</sup> Gorrée 1994, p. 168; Sasso 2010.

citazione del discorso verbale che, tradotto in forme e colori, può risultare fossilizzato fino al limite dell'emblema.

Utile, in entrambi i casi, appare il ricorso a tecniche sinestetiche che garantiscono la stimolazione di più di un organo di senso, per merito di un'emozione plurima pre-razionale. Il dialogo con la realtà di secondo grado (prodotta come «signe de signe») può avvenire non già attraverso l'*incorporazione* dell'oggetto, ma l'*investimento* in esso dell'intera personalità del soggetto<sup>27</sup>. Così si spiega perché Bishop abbia sempre considerato impossibili le ecfraresi che si illudono di dialogare con grandi capolavori della pittura (a proposito dell'incantevole *Fanciulla di Algeri* di Delacroix, ammirata alla National Gallery, scrive in una lettera a Randall Jarrell: «I tried and tried to write a poem about it but never succeeded»<sup>28</sup>), mentre risultano produttive le due ecfraresi («nozionali») che prendono le mosse dal modesto paesaggio dipinto da un vecchio zio dilettante<sup>29</sup>.

Eccoci infine all'esame delle due fonti primarie, delle belle tavole a colori o in bianco e nero, dei testi verbali che le accompagnano. Osserviamo, prima di tutto, che in nessuno dei due casi è stato seguito un ordine cronologico. Si tratta di una scelta molto originale, nel caso di O'Keeffe, e di una scelta obbligata, nel caso di Bishop; molti dei cui acquerelli e pastelli sono impossibili da datare. Il testo verbale di O'Keeffe, ricordiamo, è stato prodotto nell'arco di pochi mesi, ed è comunque posteriore a tutte le illustrazioni, che vengono «rilette» in modo retrospettivo e disposte secondo uno schema che fornisce la chiave di lettura del dialogo intersemiotico. I testi di Bishop, raccolti ripercorrendo in modo mirato l'intero macrotesto, risalgono alle più diverse fasi della sua attività e possono, quindi, precedere o seguire il prodotto visivo. Ciò non toglie che quest'ultimo vada considerato, in molti casi, come un'autotraduzione del primo, se non sul piano della cronologia, su quello dell'autorevolezza, in quanto la professione di Bishop conferisce statuto *primario* alla sua scrittura e la pone come punto di partenza di ogni esperimento nei territori delle *altre* arti.

Nel caso di O'Keeffe i dialoghi intersemiotici che hanno come risultato delle autotraduzioni avvengono secondo modalità che possono essere raggruppate in precise categorie. La prima è costituita dalla ricostruzione a parole, contestualizzante, di forme, macchie e masse di colore che, nell'ori-

---

<sup>27</sup> «Women absorb the subject into themselves instead of incorporating themselves into the subject [...] they wear their most brilliant productions [...] like their clothes» (Wilson 1925, p. 97).

<sup>28</sup> Lettera del 7 ottobre 1956, in appendice a Benton 1996, p. 94.

<sup>29</sup> Cfr. *Large Bad Picture*, del 1945, in Bishop 1983, p. 11; e *Poem*, ivi, pp. 176-177. Sui diversi tipi di ecfraresi, si veda Hollander 1996.

ginale pittorico, procedono verso l'astrazione. Non si tratta di una spiegazione a ritroso, di una illustrazione che replica, con una duplicazione inerte, il testo di partenza, bensì di una sorta di *rappel à l'ordre* che testimonia e riconferma la verità dell'emozione espressa, a suo tempo, coi pennelli, ma è anche capace di nuove sfide nei confronti del fruitore, che viene spiazzato da scarti e aggiunte sorprendenti. Si osservi l'autotraduzione di *Palo Duro Canyon* (1916), che inserisce, a parole, una notazione cromatica in contrasto coi colori della tela: «It was a lone place. We never met anyone there. Often as we were leaving, we would see a long line of cattle like black lace against the sunset sky» (ill. n. 5)<sup>30</sup>. Quello che nella tela appare come una serie di sfere sovrapposte, di colore purpureo, nel testo verbale viene paragonato a un «merletto nero», per essere infine «spiegato» come una mandria avanzante, contro il cielo del tramonto (i cui accesi scarlatto e viola restano, invece, in perfetta sintonia nel testo verbale e in quello visivo)<sup>31</sup>.

Oppure si prenda il commento a *The Shelton with Sunspots* (1926, ill. n. 18), un quadro con chiari effetti surrealistici; commento che fornisce le coordinate necessarie a leggerlo come l'epifania di un grattacielo, colto in un istante di tempo, in una precisa angolazione, anziché come una *rêverie*: «I went out one morning to look at it before I started to work and there was the optical illusion of a bite out of one side of the tower made by the sun, with sunspots against the building and against the sky».

Al contrario, proprio come un'allucinazione è tradotta a parole la *Black Abstraction* del 1927 (ill. n. 54): una visione indotta dall'anestesia, prima di un'operazione chirurgica, fissata sulla tela a distanza di tempo, «in tranquillity»: «The skylight began to whirl and slowly become smaller and smaller in a black space. I lifted my right arm overhead and dropped it [...] the skylight became a small white dot in a black room [...]».

Spiazzante è anche l'apparato verbale relativo all'illustrazione di *Black and White* (1930, ill. n. 53): la violenta forma geometrica triangolare, di una luminosità lacinante come, appunto, l'estremità di una lancia, contrasta col fondo oscuro, che aggredisce; è interpretata come un messaggio che ha emittente, enunciato, destinatario, ma non contenuto; ha *senso* in quanto «direzione», non in quanto «significato»: «It was a message to a friend – if he saw it he didn't know it was to him and wouldn't have known what it said.

<sup>30</sup> In tutta la seguente sezione del presente saggio le opere di Georgia O'Keeffe verranno citate facendo riferimento al numero dell'illustrazione relativa nel volume *Georgia O'Keeffe* (O'Keeffe 1976); che comprende, in appendice, tutti i dati (anno, tecnica, dimensioni, Museo) di ogni singolo quadro.

<sup>31</sup> Per questa, e per altre opere giovanili di O'Keeffe, si veda Whitaker Peters 2001.

And neither did I». L'intenzione esplicita è di mettere in guardia contro la sovra-interpretazione del quadro, che è *testo* comunicativo e *gesto* espressivo autosufficiente (non ancora *action painting*). Ambigua è anche l'autotraduzione di *Music – Pink and Blue I* (1919, ill. n. 3), che nel testo verbale gioca sull'interazione fra suggestione musicale e contesto episodico, per affiancare un prodotto visivo astratto, ma non informale; strutturato sulla scorta di un rigoroso parallelismo fra *sintonie* di suoni e colori: «A low-tone record was being played [...]. So I sat down and made a drawing [...]. This gave me [...] the idea that music could be translated into something for the eye».

Il pleonasma del titolo fa pensare alle «armonie» whistleriane, che già nel secolo XIX sperimentavano operazioni sinestetiche analoghe, ma di gusto opposto.

Distinta è la categoria delle autotraduzioni che offrono notazioni *a latere*. Come *marginalia* pertinenti all'estetica dell'autrice, prendono spunto dal prodotto visivo per imbastire discorsi teorici o puntualizzare l'appartenenza del prodotto ai dibattiti contemporanei, che si andavano articolando nel circolo di Stieglitz, di cui O'Keeffe era ben consapevole, nonostante l'affettato isolamento. Si veda come O'Keeffe manipoli le parole per ribadire la preminenza del gesto pittorico rispetto alle parole stesse, in *Canyon with Crows* (1917, ill. n. 13): «I found that I could say things with color and shapes that I couldn't say in any other way – things that I had no words for». Le parole necessarie ad esprimere il concetto assumono un tono lapidario: diventano corposi strumenti d'arte figurativa, più che *flatus vocis* o trascrizioni di un'oralità implicita.

Nel testo che affianca *An Orchid* (1941, ill. n. 24) si ribadisce la poetica dell'impossibilità della trasmissione di un messaggio da una monade a un'altra, anche nel caso in cui l'artista abbia un significato da proiettare fuori di sé e, proprio in quanto artista, non possa astenersi dall'azione e dalla parola: «When you took time to really notice my flower you hang all your own associations with flowers on my flower and you write about my flower as if I think and see what you think and see of the flower – and I don't». Nell'apparato verbale accostato a *The Shanty* (1922, ill. n. 33) il discorso riguarda più la prassi che la teoria, e introduce l'idea di un'arte prodotta dal genio individuale in un serrato dialogo con i successi e gli insuccessi dei colleghi: «I can paint one of those dismal-colored paintings like the men. I think just for fun I'll try – all low-toned and dreary with the tree beside the door. That was my only low-toned dismal-colored painting».

Caratteristica di O'Keeffe è la puntualizzazione finale, che isola il soggetto, nell'originalità dell'esperienza personale, dal contesto, distinguendo i ruoli e ristabilendo le distanze.

Sul piano della sineddoche e della *mise en abîme* ci troviamo quando le parole enfatizzano l'autosufficienza di un dettaglio apparentemente secondario, ma rivelatore; e così come, sulla tela, il prodotto prende forma col massimo risparmio di «effetti», (essendo il narcisismo tecnico al polo opposto dell'estetica di O'Keeffe), così sulla pagina le parole hanno registri colloquiali, mentre la confessione di profonde verità si attua sotto forma di «conversazione». Nel testo accluso a *Barn with Snow* (1934, ill. n. 44) si parte da una nota cromatica che non teme di replicare l'opera figurativa («It was weathered grey – with one broken pane in the small window»), ma si procede poi ad enunciare quel che più preme, ovvero la cruciale presenza di un particolare: «A little of the stone foundation was visibile above the grass». La *base* di pietre che emerge dalla neve è il fondamento su cui poggia la struttura del quadro, la *base* per la sua traduzione intersemiotica.

Più esplicita la poetica della sineddoche nell'autotraduzione di *A Fragment of the Ranchos de Taos Church* (1929, ill. n. 62); ma qui l'incertezza non riguarda l'apparato verbale, bensì l'attività pittorica che, prima di trovare la soluzione, indugia in vari tentativi di riprodurre *tutta* la chiesa e solo alla fine scopre l'opportunità di dipingerne un angolo, da un punto di vista circoscritto:

I finally painted a part of the back thinking that with that piece of the back I said all I needed to say about the church. [...] Fragments of things [...] seemed to make my statement as well as or better than the whole could.

La ricostruzione verbale dell'effetto sincronico dell'opera d'arte avviene, di norma, con il disvelamento di insospettati retroscena; come quando, nello spiegarci la genesi di *Shell and Old Shingle VII* (192, ill. n. 52), O'Keeffe interpreta il quadro come il risultato di qualcosa che le era *accaduto* («I have painted my life – things happening in my life»): un prodotto *formale* che ha preso le mosse dai suoi esperimenti sulle *forme* degli oggetti. Il vero artista coglie l'analogia, la sintonia, nella struttura, per esempio, di una conchiglia e di una montagna, nei ciottoli sulla sponda di un lago o nelle colline che lo circondano: «After painting the shell and shingle many times, I did a misty landscape of the mountain across the lake, and the mountain became the shape of the shingle». La pittura diviene così, se non un *happening*, la registrazione di qualcosa che «capita» al soggetto; qualcosa, direbbe Derrida, che «avviene a noi, ma non ha bisogno di noi per avvenire». Proprio quello che, secondo il *maître à penser* francese, succede nel processo di traduzione<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Nunnari 2005, p. 33.

Registrazione, si diceva; o riscrittura, con rispecchiamento, in codici linguistici diversi, di un'esperienza, un'emozione; anche quando non ci sia nulla da *spiegare*, da *raccontare*, o non si senta la necessità di aggiungere nulla all'atto compiuto, al «delitto perfetto» agito per volontà o per destino. Ecco quindi che, spesso, e coi risultati più alti, le parole che accompagnano un quadro lo accostano obliquamente, in punta di piedi. Non devono giustificarlo, decostruirlo, ma solo ripeterne la magia, l'incanto, appena sottolineandone l'aura, «re-telling the magic». Veri e propri capolavori di finezza sono, in tal senso, i commenti a *The Lawrence Tree* (1929, ill. n. 57) e a *Pedernal and Red Hills* (1936, ill. n. 100): nel primo caso abbiamo la testimonianza di momenti di sospesa felicità, nel pieno della notte, in contemplazione del tronco e della chioma di un albero tanto più significativo in quanto era stato amato da D.H. Lawrence, che lì era vissuto; e delle stelle in cielo, intraviste fra un ramo e l'altro delle antiche fronde: «I often lay on that bench looking up into the tree – past the trunk and up into the branches. It was particularly fine at night with the stars above the tree».

Nel secondo caso abbiamo la resa del soggetto di fronte alla meraviglia della natura in ogni suo aspetto, nonché la riscoperta dell'affascinante mistero del mondo: «The unexplainable thing in nature that makes me feel the world is big far beyond my understanding – to understand maybe by trying to put it into form»; la pittura, naturalmente, è l'unico mezzo in possesso dell'artista per tentare di comprendere il mistero, nel momento stesso in cui si riconoscono i propri limiti<sup>33</sup>. In un altro caso O'Keeffe ammette di riuscire a rendere l'ineffabilità della trascendenza solo in pittura, e non articola le parole neanche per confessarne l'inadeguatezza. Per *Red Hills and Bones* (1941, ill. n. 57), uno dei quadri più carichi di energia cromatica, di vitalità formale, di ricchezza «esplosiva» (in senso lotmaniano), non *deve* trovare le parole che lo traducano; così gli affianca una pagina rigorosamente bianca/*blank*: vuota, o meglio, piena solo di «sense of awe»<sup>34</sup>.

Quando O'Keeffe affina le tecniche sinestetiche, ci dà il meglio delle sue operazioni intersemiotiche. Torna ai suoi fiori squadernati in immensi *blow up*, alle pietre sempre più levigate, alle ossa corrose dal passare dei secoli, che potrebbero essere frammenti di quelle sculture calcinate che tanto piacciono alla Margherite Yourcenar di *Le temps, ce grand sculpteur*<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> A proposito del Monte Pedernal e delle infinite versioni di O'Keeffe, Buhler Lynes 2004, p. 80, trascrive una frase della pittrice assai significativa: «God told me if I painted it enough, I could have it». Si veda anche Wallach 1977, p. 26.

<sup>34</sup> Mitchel 2002.

<sup>35</sup> Yourcenar 1983.

Accarezza con le parole, come, da pittrice, aveva fatto con gli occhi e coi pennelli, le superfici e le forme delle cose, ci restituisce la vibrazione o l'immobilità dell'aria, il calore del giorno o la frescura della notte. Gli oggetti, che erano divenuti emblemi, ritornano oggetti e riacquistano dolcezza e profumo, ruvidezza e morbidezza, in una parola, l'incanto della loro esistenza fenomenica, dopo la gravidanza della loro essenza metafisica. Si vedano *Two Jimson Weeds* (1938, ill. n. 84) e il finale del brano che l'affianca: «When I think of the delicate fragrance of the flowers, I almost feel the coolness and sweetness of the evening». E concludiamo con *Black Rock with Blue III* (1970, ill. n. 107):

The black rocks from the road to the Glen Canyon dam seem to have become a symbol to me – of the wideness and wonder of the sky and the world. They have lain there for a long time with the sun and wind and the blowing sand making them into something that is precious to the eye and hand – to find with excitement, to treasure and love.

Passiamo ora alle autotraduzioni di Bishop, ribadendone la non omogeneità rispetto a quelle di O'Keeffe, la maggiore frammentarietà, la non corrispondenza in termini biunivoci, la maggiore arbitrarietà nell'analisi. Si tratta, comunque, di affascinanti esperimenti in un territorio altro e complementare rispetto a quello della propria professionalità, che riecheggiano i temi, le forme, i colori, i paesaggi, gli stati d'animo che troviamo nei suoi versi, che si confrontano con essi in un dialogo a distanza che presenta, come nel caso di O'Keeffe, numerosi elementi di interesse, sia per lo studioso della poesia di Bishop, delle ampie coordinate di senso che dai suoi testi si dipartono in onde concentriche e centrifughe, sia per lo studioso dell'autotraduzione e dell'intersemiosi<sup>36</sup>.

La sua poesia, costellata di oggetti non meno pregnanti di quelli che compaiono nella pittura di O'Keeffe, presenta spesso degli specchi: che parlano in prima persona, che offrono, alla maniera di Dickinson, un *riddle*, un'allegoria, un ammiccante *witty trick*, un pensiero profondo sotto forma di *divertissement*. Si veda lo specchio di *To Be Written on the Mirror in Whitewash* (1937):

---

<sup>36</sup> Guerra Anastasio 1999; Samuels 2007. Altri pittori e scultori importanti per Bishop furono De Chirico, Max Ernst, John Marin, Grant Wood, Mirò, Gregorio Valdés, Henry Moore, Burtel Marx, Alexander Calder (di quest'ultimo Bishop possedeva un *mobile*, che compare nel suo acquerello *Interior with Calder Mobile*, cfr. Benton 1996, p. 65; Morisco 1990. Una continua sorpresa intersemiotica offrono le pagine di Bishop 2006 con le riproduzioni dei numerosi manoscritti, delle correzioni autografe, dei disegni ai margini. Si veda, infine, Cohen 2004.

I live only here, between your eyes and you [...]  
Above all I am not that staring man.

O quello che, sull'anta dell'armadio, riflette una luna lontana (*Insomnia*, 1955: «The moon in the bureau mirror/ looks out a million miles/ far and away beyond sleep») e, come in *Through the Looking Glass* di Carroll, allude a un mondo alla rovescia: «[...] that world inverted/ where left is always right [...] where the heavens are shallow as the sea»; o l'altro di *Sonnet* (1979), che potrebbe infrangersi e scivolar via come argento vivo, correlativo di una felice «rottura dei vasi», per merito della quale l'uccello, che pure è nella stanza, potrebbe finalmente fuggire dalla gabbia: «the rainbow bird / from the narrow bevel / of the empty mirror, / flying wherever / it feels like, gay!».

Si confrontino questi testi con lo specchio che compare dietro la poltrona nel disegno *Murray Hill Hotel* (p. 7) o con quello che, sul caminetto, nell'acquerello *Unfinished Fireplace* (p. 55), evoca con inquietudine i tratti appena emergenti di un grande volto senza sguardo; infine con quello, più piccolo e meno perturbante, di *Table with Candelabra* (p. 59; tutte e tre le opere sono, purtroppo, senza data). Quest'ultimo, come il primo, non ha nulla da riflettere, ma controbilancia, col suo *aplomb*, l'instabilità del candelabro poggiato sul tavolo, evidente traccia di una poetica dell'*obliqueness*, dell'*indirection*, che di nuovo collega Bishop a Dickinson. Per quanto prodotti senza riferimento a precisi versi di Bishop, questi specchi «traducono» l'importanza dello specchio nei testi verbali, che accomuna Bishop a molte grandi voci della poesia americana del Novecento (Plath, Ashbery, Merrill). Per quanto riguarda la poetica dell'*indirection*, si vedano i versi finali di *Love Lies Sleeping*, in cui si allude all'utilità di una prospettiva «inverted and distorted», che permette una visione altrettanto obliqua, e per questo rivelatrice: «distorted and revealed».

Altrettanto significativi, nei versi come nei disegni e negli acquerelli, le lampade, i lampadari. Si veda *12 O'Clock News* (1976), in cui una «goose-neck lamp» compare come *primum movens* di tutto un armamentario di oggetti da interno, di dimensione modesta, che possono essere interpretati come cose tanto più grandi: paesaggi, territori, eventi. Lampade anche troppo luminose facilitano una lettura anche troppo intensa alla fantasiosa Elizabeth, bambina di sette anni, in *In the Waiting Room* (1976), dove pure compare l'importanza dei giornali, delle riviste specializzate in *réportages* di viaggi in luoghi lontani (il *National Geographic Magazine*), che fanno immaginare, «à l'enfant amoureux de cartes et d'estampes» un universo «égal à son vaste appetit» (Baudelaire). Pure fondamentale è la lampada che, in

*The End of March* (1976), permette la lettura accanto al camino, in un'intimità preziosa che fa di un modesto interno una «proto-dream-house».

Ed eccoli qui, lampade e lampadari, riprodotti amorevolmente sulle pagine degli album, in schizzi, pastelli; la loro funzione è centrale, anche quando sembrano occupare una modesta porzione dello spazio figurativo: sotto forma di *applique*, sulla testata di un gran letto nero, in *Sleeping Figure* (p. 11); in equilibrio precario su una mensola, in *Interior with Extension Cord* (p. 43); protagonista assoluto in *Chandelier* (p. 53: strano insetto o ragno appeso ad un filamento della tela), che proietta sulla sinistra una grande ombra, che deforma e raddoppia il corpo centrale e i bracci. In questo caso parlerei della vendetta dell'oggetto quotidiano, che non si accontenta di significare solo quello che l'intenzione dell'artista gli attribuisce, ma invade tutto lo spazio a sua disposizione e la coscienza dell'osservatore. Due lampade da mensola compaiono anche nel citato *Unfinished Fireplace* (p. 55), simmetricamente disposte, per frenare, in qualche modo, l'emergenza del volto inquietante dallo specchio; mentre, di nuovo, felice ed elegante protagonista dello spazio è la lampada a petrolio di *Lamp* (1952, p. 61), una volta tanto in equilibrio, a testimonianza di un momento di serenità documentato dall'affettuosa dedica alla compagna Lota: «Longer than Alladin's burns, / Love, & many Happy Returns. / March 16th, 1952 / Elizabeth». La lampada ha un piccolo cuore bianchissimo, che allude al calor bianco di un amore che illumina e non consuma.

Lampade, specchi e altri oggetti compaiono, insieme a macchina da scrivere, calamai, buste, portacenere, in *12 O'Clock News*; o a vasi, libri, tazze (tutti *artifacts* che, per quanto minimali, la poetica di Bishop usa come metafore dell'opera d'arte); fra i più importanti la *stove*, che corrisponde, sia come strumento per cucinare, sia come fonte di riscaldamento, al nucleo essenziale di molti interni descritti a parole o dipinti. In *The End of March* (1976), infatti, «there must be a stove», senza la quale il raggiungimento della «proto-dream-house», dopo la triste passeggiata lungo la costa, non servirebbe: la stufa garantisce il calore che rende accogliente l'atmosfera dell'interno e possibile la lettura. In *Sestina* (1965) la stufa/cucina a legna è una «little Marvel Stove» (le maiuscole denotative non escludono la connotazione); la nonna, mentre cucina, «sings to the marvellous stove», «and the child draws another inscrutable house». Nell'acquerello *Red Stove and Flowers* (1955, p. 67) due grandi oggetti, accostati alla parete nera, ne controbilanciano, assieme al variegato grigio/marrone del *parquet*, l'aria disforica: una stufa/cucina a mattoncini rossi, su cui una pentola di riso e una di fagioli alludono a odori appetitosi, e un gran vaso di fiori bianchi e rossi (tutti i rossi, dal piano della stufa, ai mattoni, ai fiori, sono

in perfetto equilibrio tonale). L'autrice sente il bisogno di aggiungere una dedica, a conferma del contenuto sostanzialmente positivo del messaggio: «May the Future's Happy Hours / Bring you Beans and Rice and Flowers / April 27th, 1955 / Elizabeth». Il fatto che la *stove* abbia un nome inciso sul davanti (*Magic*) la imparenta, ovviamente, con quella di *Sestina*, definita *marvellous*, e suggeriscono a William Benton di interpretarla in chiave simbolica. Il che è certamente pertinente, ma non esaurisce il senso dell'acquello, nel quale i simboli tornano ad essere, o non cessano mai veramente di essere, *anche* cari oggetti dell'esperienza quotidiana, con una profonda pregnanza e una sicura autosufficienza.

Passiamo alla presenza di cavi e fili elettrici, che ingombrano e attraversano esterni ed interni di Bishop, nei versi e nei disegni. Li troviamo in *Four Poems* (1955), nella sezione *Rain Towards Morning*, in cui l'immagine portante del testo è proprio «all the wires come falling down» (anche qui siamo in uno spazio limitrofo all'estetica surrealista); li ritroviamo, come fili del telefono, in *From the Country to the City* (1946: un testo ancora più affine alla poetica surrealista), come sede e tramite di «slight disturbances»; finché, disturbati essi stessi, «seem to be flying sidewise».

I corrispettivi figurativi di questa ossessione per cavi e fili sono molto interessanti. All'aperto, i cavi dell'alta tensione tagliano fastidiosamente in segmenti disorganici il cielo di Key West (*Olivia*, p. 19, *County Courthouse*, p. 23) e disturbano i panorami messicani di luoghi che pure le erano tanto piaciuti (*Mérida from the Roof*, 1942, p. 27). Al chiuso, diventano protagonisti assoluti (*Interior with Extension Cord*, p. 43) di una stanza le cui bianche pareti, in precario equilibrio, sembrano tenute in piedi solo dalla prolunga che, anziché mimetizzarsi il più possibile lungo il pavimento, si appropria di muri e soffitti, partendo da sinistra, per raggiungere un piccolo lume da scrivania, dalla parte opposta. Il contrasto del filo nero contro le pareti bianche non potrebbe essere più netto, e dà il la all'intera composizione, nella quale la presenza di altri colori (due quadretti appesi a sinistra e a destra, la parte superiore del lume, di un giallo pallido, il pavimento di legno *beige* chiaro e i fiori del giardino, che si intravedono attraverso la porta aperta) resta marginale. La tentazione di interpretare fili e cavi non già come strumenti di *comunicazione*, ma di *complicazione*, capaci, all'improvviso, di fulminare, di dare una scossa non proprio salutare, è assai forte.

Avvicinandomi alla conclusione del mio discorso, mi dedico ora all'esame delle modalità di rappresentazione dei luoghi fondamentali che hanno fatto da scenario all'avventura umana e artistica di Bishop (New York, Parigi, Key West, Brasile), cercando di dimostrare che le tecniche di traduzione della realtà spaziale e geografica in prodotto artistico sono analoghe in

poesia e nell'arte visiva; che, spesso, alla traduzione di un paesaggio in versi segue o si affianca la traduzione dello stesso paesaggio in pittura; e che, quando ciò avviene usando l'interpretazione poetica come termine intermedio, si può parlare di autotraduzione<sup>37</sup>.

La prima osservazione è che le visioni disforiche prevalgono su quelle euforiche, il che non ci meraviglia, vista la personalità scontrosa di Bishop, la storia della sua anima. Ma, mentre di solito le visioni positive di luoghi e paesaggi (sia in poesia che in arte visiva) ci interessano meno di quelle negative, nel caso di Bishop esse ci piacciono e ci incuriosiscono proprio per la loro rarità. Per esempio, la Parigi in cui il silenzio notturno di Place de la Concorde suscita, sul soffitto, l'ennesimo effetto surrealistico («We must go under the wallpaper / to meet the insect gladiator»), con un surplus di angoscia (*Sleeping on the Ceiling*, 1946), può, eccezionalmente, ricostruirsi come un luogo di gioia e di emozioni vitali, sia nei versi di *A Miracle for Breakfast* (1946), con l'immagine di «galleries and marble chambers» e, soprattutto, di «a baroque white plaster balcony», sia nell'acquerello *Palais du Senat* (1938, p. 9), in cui l'uso del «Chinese white» (lo stesso bianco euforico di cui Henry Miller si dichiarò più volte entusiasta) lascia trasparire, per una volta, la gioia di trovarsi in un luogo magico, che la generazione fra le due guerre non può non considerare, nonostante l'addensarsi di pericoli all'orizzonte, il centro del mondo dell'arte.

Stessa interazione fra stati di ansia e attimi di piacere riscontriamo nei testi dedicati a New York (la prima grande città in cui Bishop potette esprimersi all'interno di un circolo di «fellow artists»). Il paradigma dell'autotraduzione è documentato da testi come *Letter to New York*, dedicato a Louisa Crane (1955), con la facciata del palazzo di mattoni, insignificante dal punto di vista architettonico (e il suo «gray sidewalk», la «watered street»), che di punto in bianco «rises with the sun / like a glistening field of wheat». Autotraducendosi sulla pagina dell'acquerello *41 Charles Street* (p. 3), la facciata si arricchisce di foltissimi rampicanti che la mimetizzano, trasformandola nello scorcio di una piccola giungla urbana, resa, peraltro, con un sobrio inchiostro d'un verde oliva scurissimo. Il palo del lampione, che presiede alla scena e ne costituisce l'asse verticale è, come in altri casi analizzati, obliquo, e quindi ben traduce l'atmosfera onirica presente nel testo verbale.

---

<sup>37</sup> Molto importanti per la comprensione del rapporto fra Bishop e i luoghi in cui visse (e le persone che con lei occuparono tali spazi fisio-psichici) sono le pagine del suo volume pubblicato postumo Bishop 1984, a cura di Robert Giroux, e quelle di Bishop 1994.

Ancora più fruttuosa l'oscillazione fra visioni positive e negative nei testi dedicati al Brasile, fin dal primo impatto<sup>38</sup>. In *Brazil, January 1, 1902* (1965) leggiamo anzitutto l'imbarazzo di fronte a una diversità assoluta e il disappunto nei confronti di un paesaggio che tradisce le aspettative (che avrebbe dovuto essere naturale al cento per cento, e che invece appare «embroidered nature [...] tapestried landscape» secondo la citazione da *Landscape into Art*, di Kenneth Clark, in epigrafe<sup>39</sup>) e il fastidio per una vegetazione sovrabbondante e aggressiva, il cielo liquido, pallido, l'onnipresenza di muschi e licheni. Il paesaggio è subito interpretato come scenario di un dramma storico, di un peccato originale che il soggetto non potrà dimenticare nei quindici anni di residenza nel paese: lo sterminio degli indigeni da parte di Cristiani piccoli, spietati, «hard as nails». In *Arrival at Santos* (1965) il porto è fra i più brutti e «scostanti», la bandiera è strana, non si riesce a raggiungere la sintonia con gli spazi in cui si è immersi: unica soluzione, fuggire al più presto verso l'interno.

In *Questions of Travel* (che dà il titolo alla raccolta del 1965) il testo indugia su un analogo paesaggio scostante, reso più sgradevole dalla stagione delle piogge («[...] too many waterfalls [...] crowded streams / hurry too rapidly down to the sea»), tanto che il soggetto si chiede se valesse la pena intraprendere il viaggio («Should we have stayed at home?»; aveva ragione Pascal, che suggeriva di «sitting quietly in one's room?»). Alla domanda fa eco un dubbio che riguarda il concetto stesso di *home* («wherever that may be»), e quindi non sembra esserci soluzione all'*impasse*. Ma questa volta il paesaggio trionfa e scuote il soggetto dai suoi dubbi, con una bellezza che esplode oltre ogni resistenza del viaggiatore:

It would have been a pity  
not to have seen the trees along this road,  
really exaggerated in their beauty [...]  
not to have heard  
the [...] music of the fat brown bird [...]  
And never to have had to listen to rain  
so much like politicians' speeches:  
two hours or unrelenting oratory  
and then a sudden golden silence [...]

---

<sup>38</sup> Per la visione del Brasile di Bishop si veda Bishop 1962, un bel testo di prosa, corredato da numerose, interessanti illustrazioni, ormai di valore storico-documentario, da lei prodotto su invito di Time, Inc. Cfr. anche Stone 2002.

<sup>39</sup> Clark 1949; Ricciardi 2009.

Per il confronto intersemiotico abbiamo a disposizione due acquerelli. Il primo, *Meadow with Rock*, contiene una dedica a Oscar Simon (e appartiene perciò al periodo 1962-1963): prodotto a diretto contatto con la natura brasiliana, ce la presenta in aspetto alternativo rispetto ai testi citati. È una natura verde ma non rigogliosa; fresca, umida, ma non intrisa di pioggia; i verdi sono delicati, non c'è giungla; non ci sono intrichi di liane e rami, bensì cespugli isolati con eleganti infiorescenze di un lilla pallido; una roccia è ricoperta di erba azzurrognola e timide pennellate di giallo punteggiano il centro della composizione. In questo caso tradurre equivale a rileggere, a interpretare in modo più pacato, col distacco imposto dalla distanza di mano e pennello dal foglio; a creare una visione adatta all'omaggio a un amico, che potrebbe essere stata ispirata da luoghi diversi e lontani, come il New England o la Nova Scotia. La strategia di difesa nei confronti di una natura eccessiva si realizza nell'esclusione di qualunque pittoricismo esoticheggiante. Lo scomparso *Brazilian Landscape* (p. 63), che possiamo conoscere, ormai, solo grazie a una diapositiva, è invece più direttamente legato al testo originale, alle rappresentazioni contraddittorie del paesaggio amato e temuto, all'aura descritta, per esempio, in *Santarém* (che è del 1978, scritto, quindi, tredici anni dopo l'abbandono del Brasile), con quell'impressione di tempo sospeso, di cielo crepuscolare con leggere tonalità dorate, con le case, le mandrie, le persone, che davvero *punteggiano*, cromaticamente discrete ma assolutamente *vive*, lo sfondo. Soprattutto con quell'*anticlimax*, quella retorica del basso profilo, del rifiuto del narcisismo tecnicistico, che ho citato come uno dei più preziosi tratti stilistici sia di O'Keeffe, sia di Bishop.

Non resta che dare uno sguardo ai paesaggi della Florida, accennando a quello che definisco «il paradosso di Key West», secondo cui uno dei luoghi più belli degli Stati Uniti si traduce in scene di regola tristi, inquietanti, in visioni ambigue, in particolari imbarazzanti, grotteschi. Le case che interessano Bishop non sono le ville dei ricchi, ma i modesti rifugi amati per la loro fragilità, coi «perishable clapboards [...] wooden lace [...] ferns planted in sponges [...] two palm-leaf fans» e, davanti, in una rustica padella, «one fried fish» (*Jeronimo's House*, 1946). Si veda, in parallelo, la *gouache* che mostra la casa dello scalpellino, in *Tombstones for Sale* (ill. p. 31) in cui la splendida fioritura del grande albero tropicale a stento riesce a incorniciare e proteggere l'abitazione/laboratorio, fino all'arrivo del prossimo uragano.

Il grande faro, di cui ancor oggi Key West va fiera, diventa, nei versi di Bishop, «the skeletal lighthouse / in black and white clerical dress»; la cittadina, che le guide turistiche reclamizzano come «tropical heaven», sembra voler dimostrare che «heaven [...] has something to do with blackness and a strong glare» (*Seascape*, 1946). Appena finisce la stagione turistica il



- Barman 2010 S. Barman, Comparative Literature and Translation: Some Observations, *Literary Research* 26 (2010), pp. 15-21.
- Barthes 2000 R. Barthes, *Camera lucida. Reflections on Photography*, transl. by R. Howard, London, Vintage, 2000.
- Bassnett 1998 S. Bassnet, *When Is a Translation not a Translation?*, in S. Bassnett - A. Lefevere (eds.), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon (UK), 1998, pp. 25-40.
- Benton 1996 W. Benton (ed.), *Exchanging Hats: Elizabeth Bishop's Paintings*, New York, Farrar - Straus & Giroux, 1996.
- Bishop 1962 E. Bishop, *Brazil*, New York, Time, Inc., 1962.
- Bishop 1983 E. Bishop, *The Complete Poems: 1927-1979*, New York, Farrar - Straus & Giroux, 1983.
- Bishop 1984 E. Bishop, *The Collected Prose*, ed. by R. Giroux, New York, Farrar - Straus & Giroux, 1984.
- Bishop 1994 E. Bishop, *The Selected Letters of Elizabeth Bishop*, ed. by R. Giroux, London, Chatto & Windus, 1994.
- Bishop 2006 E. Bishop, *Edgar Allan Poe & the Juke-box: Uncollected Poems, Drafts, and Fragments*, ed. and annot. by A. Quinn, Manchester, Carcanet, 2006.
- Bloom 2002 H. Bloom (ed.), *Elizabeth Bishop*, New York, Chelsea House, 2002.
- Buhler Lynes 1989 B. Buhler Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz and the Critics*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- Buhler Lynes - Poling-Kempes 2004 B. Buhler Lynes - T. Poling-Kempes, *Georgia O'Keeffe and New Mexico: a Sense of Place*, Princeton, Princeton University Press, 2004.
- Bry - Callaway 1997 D. Bry - N. Callaway (eds.), *Georgia O'Keeffe in the West*, New York, Knopf, 1997.
- Clark 1949 K. Clark, *Landscape into Art*, London, Murray, 1949.
- Cocco 2009 S.M. Cocco, Lost in (Self-)Translation? Riflessioni sull'autotraduzione, *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Sassari* 6 (2009), pp. 103-118.
- Cohen 2004 R. Cohen, *A Chance Meeting: Intertwined Lives of American Writers and Artists, 1854-1967*, New York, Random House, 2004.
- Colwell 1997 A. Colwell, *Inscrutable Houses: Metaphors of the Body in the Poems of Elizabeth Bishop*, Tuscaloosa - London, University of Alabama Press, 1997.
- Colwell 1998 A. Colwell, *Women Writers at Work: the Paris Review Interviews*, ed. by G. Plimpton, New York, Modern Library, 1998.

- Cronin 2006 M. Cronin, *Translation and Identity*, London, Routledge, 2006.
- Dickie 1997 M. Dickie, *Stein, Bishop, & Rich: Lyrics of Love, War, & Place*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1997.
- Gorlée 1994 D.L. Gorlée, *Semiotics and the Problem of Translation*, Amsterdam, Rodopi, 1994.
- Guerra Anastacio 1999 S.M. Guerra Anastacio, *O jogo das imagens no universo da criação de Elizabeth Bishop*, Sao Paulo, Annablume, 1999.
- Hoffman 1984 K. Hoffman, *An Enduring Spirit: the Art of Georgia O'Keeffe*, Metuchen (NJ), The Scarecrow Press, 1984.
- Heaney 1995 S. Heaney, *The Redress of Poetry*, New York, Farrar - Straus & Giroux, 1995.
- Hollander 1996 J. Hollander, *A Circle of Representations*, in A. Golahny (ed.), *The Eye of the Poet*, Cranbury (NJ), Associated University Presses, 1996, pp. 224-237.
- Hopkins Reily 2007 N. Hopkins Reily, *Georgia O'Keeffe: a Private Friendship*, Santa Fe, Sunstone Press, 2007.
- Jakobson 1994 R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, in L. Heilmann (a cura di), *Aspetti linguistici della traduzione*, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 56-64 (ed. orig. *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963).
- Kalstone 1989 D. Kalstone, *Becoming a Poet: Elizabeth Bishop with Marianne Moore and Robert Lowell*, New York, Farrar - Straus & Giroux, 1989.
- Kerouac 1966 J. Kerouac, *Satori in Paris*, New York, Grove Press, 1966.
- Kucharczyk 2002 E.R. Kucharczyk, *Georgia O'Keeffe, Desert Painter*, Detroit, Blackbirch Press, 2002.
- Lisle 1986 L. Lisle, *Portrait of an Artist: a Biography of Georgia O'Keeffe*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1986.
- Logan 2009 W. Logan, *Our Savage Art: Poetry and the Civil Tongue*, New York, Columbia University Press, 2009.
- MacArthur 2008 M.J. MacArthur, In a Room: Elizabeth Bishop in Europe, 1935-37, *Texas Studies in Literature and Language* 50, 4 (2008), pp. 408-442.
- McCabe 1999 S. McCabe, *Bishop in Brazil: Writing the Un-renamable*, in *Women Poets of America: Toward a Pan-American Gathering*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1999, pp. 190-192.

- Mitchel 2002 W.J.T. Mitchel, *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 2002<sup>2</sup>.
- Morisco 1990 G. Morisco, *Il paesaggio come icona verbale*, in *La reticenza e lo sguardo*, Bologna, Pàtron, 1990, pp. 57-82.
- Nadiani 2002 G. Nadiani, Con licenza di tradurre: dialetti, lingue, culture, poesia e operare auto traduttivo, in *TRAlinea* 5 (2002), <http://www.intralinea.it>.
- Nunnari 2005 P. Nunnari, Note intorno ad alcune riflessioni di Jacques Derrida, *Itinerari* 44, 3 (2005), pp. 29-46.
- O'Keeffe 1976 G. O'Keeffe, *Georgia O'Keeffe, A Studio Book*, New York, The Viking Press, 1976 (paperback ed. 1977; 1978<sup>2</sup>).
- Pickard 2007 Z. Pickard, The Morality of Aesthetic Action: Elizabeth Bishop, Randall Jarrell, and the Politics of Poetry, *American Literature* 79, 2 (2007), pp. 393-411.
- Pyne 2007 K. Pyne, *Modernism and the Feminine Voice: O'Keeffe and the Women of the Stieglitz Circle*, Berkeley, University of California Press, 2007.
- Rabinowitz 2010 P. Rabinowitz, *Portrait of the Modern Woman Artist as Fashion Icon*, in C. Giorcelli (a cura di), *Abito e identità. Ricerche di storia letteraria e culturale*, Palermo - Roma, Ila Palma, 2010, pp. 187-218.
- Ricciardi 2009 C. Ricciardi, *Dietro l'arazzo: il Brasile di Elizabeth Bishop*, in *Miti americani oggi*, II, Venezia, Mazzanti, 2009, pp. 143-156.
- Robinson 1989 R. Robinson, *Georgia O'Keeffe: a Life*, Hannover, University Press of New England, 1989.
- Samuels 2007 P. Samuels, Elizabeth Bishop and Paul Klee, *Modernism/Modernity* 14, 3 (2007), pp. 543-568.
- Sasso 2010 E. Sasso, *Bocca baciata non perde ventura: Dante G. Rossetti e la traduzione intersemiotica delle Rime di Boccaccio*, in G. Oliva - M. Menna (a cura di), *I Rossetti e l'Italia*, Lanciano, Carabba, 2010, pp. 431-455.
- Schwartz - Estess 1983 L. Schwartz - S. Estess (eds.), *Elizabeth Bishop and Her Art*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1983.
- Sontag 1979 S. Sontag, *On Photography*, Harmondsworth, Penguin, 1979.
- Spiegelman 1978 W. Spiegelman, Elizabeth Bishop's Natural Heroism, *Centennial Review* 22, 7 (1978), pp. 28-32.
- Spivak 2003 G. Spivak, *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press, 2003.
- Stone 2002 M.E. Stone, What Elizabeth Bishop Was Doing in Brazil all Those Years: the Story of E. Bishop and Lo-

- Taqueiro 2000      ta de Macedo Soares, *The Gay and Lesbian Review* 1 (July 2002).
- Taqueiro 2000      H. Tanqueiro, *Self-translation as an Extreme Case of the Author-translator Dialectic*, in A. Beedy Lonsdale et al., *Investigating Translation*, Barcelona, Benjamins Publishing Co., 2000, pp. 55-63.
- Wallach 1977      A. Wallach, Under a Western Sky, *Horizon* 20 (1977), p. 26.
- Wilson 1925      E. Wilson, The Stieglitz Exhibit, *The New Republic*, 18 March 1925.
- Whitaker Peters 2001      S. Whitaker Peters, *Becoming O'Keeffe: the Early Years*, New York, Abbeville Press, 2001 (rev. ed.).
- Yourcenar 1983      M. Yourcenar, *Le temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1983.



# A MODO DI CONCLUSIONE

*Furio Brugnolo*

Università degli Studi di Padova

Quasi quarant'anni fa, in uno dei primi interventi in lingua italiana sul tema dell'autotraduzione, Alexandru Niculescu dava a un suo saggio il titolo di *L'autotraduzione. Un tipo particolare di traduzione*. Forse anche a causa di questo sottotitolo (ma anche per i numerati esempi che Niculescu portava) si poteva essere indotti a supporre che l'autotraduzione – appunto in quanto «tipo particolare» di traduzione – fosse un fenomeno abbastanza raro, quasi eccezionale.

Ora, il primo risultato di questo volume – è quasi superfluo sottolinearlo – è di aver chiaramente mostrato, e con dovizia di esempi, come si tratti invece di un fenomeno, anzi di una pratica, assai più frequente di quanto si possa pensare. Ha insistito giustamente su questo, con riferimento particolarmente al Medio Evo, Julio-César Santoyo; e tutti i contributi che sono seguiti, dedicati soprattutto al Quattro-Cinquecento, non hanno fatto altro che confermarlo. Beninteso, chi riteneva che l'autotraduzione nel Medioevo fosse un fatto eccezionale, probabilmente era condizionato dalla convinzione che l'autotraduzione fosse, tipicamente, qualcosa che riguarda due lingue *vive*, due volgari: un'autotraduzione, diciamo così, *orizzontale*, al centro della quale c'è il continuo confronto-scontro fra due lingue e due culture all'interno dello stesso soggetto (come avviene del resto per lo più oggi: il caso, pure trattato nel corso del libro, di Jacqueline Risset è emblematico). Si dimenticava invece – ed è merito di questo monografico di averne fornito esempi significativi – che per secoli (quanto meno dal Medioevo al Cinque-Seicento) l'autotraduzione è principalmente, e, direi, quasi esclusivamente, per lo meno nell'Europa occidentale (le eccezioni sono legate a particolari fattori geo-linguistici, per esempio nella Penisola Iberica), una traduzione o trasposizione dal latino al volgare (più raramente dal volgare al latino: ma

non sempre, come ci hanno mostrato i casi studiati da Cristina Montagnani e da Maria Rita Leto è possibile stabilire la direzione). Il che inquadra l'autotraduzione «antica» – quella che potremmo definire un'autotraduzione *verticale* – nell'ambito di quella dialettica *latino-volgare* che accompagna per secoli la storia della cultura europea e che è anche al centro della teoria e della problematica della traduzione in generale nell'Umanesimo quattrocentesco (in cui sviluppano riflessioni del tipo di quella illustrata da Alfonso De Petris per Giannozzo Manetti). Antonio Gargano, descrivendo e analizzando i diversi atteggiamenti di Alonso di Palencia e di Nebrija, ha sottolineato per esempio come l'autotraduzione rinascimentale sia in funzione del più ampio progetto degli *studia humanitatis*.

Cade qui anche la questione dei fattori sociolinguistici e socioculturali, talora anche «politici» e ideologici, che per così dire promuovono o caratterizzano il fenomeno dell'autotraduzione: su questi fattori ha richiamato l'attenzione Juan Miguel Valero Moreno, per Villena e Tostado, e – particolarmente interessante per la chiamata in causa anche di implicazioni religiose – Avelina Carrera de la Red, che ci ha illustrato le sofferte motivazioni che indussero Fray Luís de León ad auto tradursi dal latino al volgare.

L'autotraduzione «antica», medievale e rinascimentale, è spesso dipendente e anzi indotta da motivi, diciamo così, pratici (maggiore divulgazione del sapere, ecc.), laddove l'autotraduzione «moderna» è meno vincolata a questi aspetti, è per lo più una traduzione d'arte, in cui l'autore per così dire si mette alla prova, si cimenta in una sorta di personale sfida linguistica. Ma un discrimine importante in questo senso – in questo passaggio – è già negli esempi albertiani illustrati da Martin McLaughlin, dove abbiamo a che fare con una vera e propria riscrittura, che comporta la non-sovrapponibilità del testo di arrivo col testo di partenza.

Questo dell'autotraduzione come *riscrittura* è un tema che ha interesse molti dei contributi presentati, da quella di Francesco Di Teodoro sul Vitruvio di Daniele Barbaro a quella già citata della Montagnani a proposito del Cornazzano a quella infine di Rubio Árquez, che giustamente, parlando di Alfonso de Ulloa, sottolinea come non esista l'autotraduzione «ingenua» o non marcata e come la tendenza a cambiare, spesso radicalmente, il testo originario sia profondamente insita nella pratica dell'autotraduzione. Ogni traduzione, come ha ribadito la Leto, rischia di essere un rifacimento. La cosa non ci sorprende, in quanto, come è stato spesso notato, la *libertà* di cui gode l'autore che traduce se stesso è infinitamente superiore a quella del traduttore «normale», professionale. Del resto credo che noi stessi, i lettori, resteremmo delusi se ci trovassimo di fronte a una traduzione d'autore integralmente e pedissequamente fedele al testo originario. Dalle au-

totraduzioni ci si aspetta in generale qualcosa di «diverso» (con dei valori aggiunti, o eventualmente sottratti) rispetto alle «normali» traduzioni. Se è vero che il lettore consuma l'autotraduzione come se fosse a sua volta un «originale», veniamo ad avere, per così dire, due *originali* della stessa opera. Anche il breve esempio analizzato da Francesca Leonetti ci ha messo di fronte in definitiva due «originali» – entrambi identici dal punto di vista meramente contenutistico – dello stesso testo.

Dalla definizione dell'autotraduttore come «traduttore privilegiato», da cui è discesa una interessante discussione sul tema: l'autore-traduttore è, idealmente, il «miglior» traduttore della propria opera? Senza voler tornare sull'argomento, osservo che Sergio Lubello ci ha fornito un esempio, analiticamente illustrato, di come l'autore non sia affatto – o non sia sempre – il miglior traduttore della propria opera: Pirandello per ragioni intrinseche alle sue scelte linguistiche – a volte davvero ibride – nel passaggio dal dialetto alla lingua. Il che fa pensare, per toccare un altro tema, che forse gli scrittori (e soprattutto i poeti) dialettali non dovrebbero produrre delle proprie opere se non delle mere traduzioni di servizio: come difatti per lo più fanno. Questione, quest'ultima, toccata anche nell'articolata introduzione (se posso così definirla) di Paola Desideri, che ha messo sul tappeto altri temi importanti: quello per esempio dell'autotraduzione intersemiotica, ripreso poi felicemente da Andrea Mariani (e mi soccorre qui, se posso ricorrere alle mie personali conoscenze, il caso esemplare di Dante Gabriel Rossetti, che compone un sonetto in inglese su Proserpina, se lo autotraduce in italiano e lo iscrive infine in un dipinto che è la traduzione – l'autotraduzione figurativa – del sonetto stesso). Altro tema toccato dalla Desideri è stato quello della dialettica diglossia-bilinguismo nel campo dell'autotraduzione: tema delicatissimo, che è stato al centro della ricca prolusione di Rainier Grutman, appunto su *diglossia e autotraduzione*, binomio che sembrerebbe adattarsi bene proprio ai casi esaminati di autotraduzione dal latino (lingua A) al volgare (lingua B); anche se in questo caso io parlerei piuttosto di bilinguismo *con* diglossia. In una dimensione di bilinguismo (o plurilinguismo) io vedrei del resto anche l'ultimo esempio, a mia conoscenza, di autotraduzione d'arte – poetica nella fattispecie – dal latino all'italiano: quello di Fernando Bandini.

Non so se il volume – né spetta a me dirlo – abbia sviscerato tutti gli aspetti e le peculiarità dell'autotraduzione: quel che è certo è che esso ha posto delle basi sicure e imprescindibili per ogni ulteriore approfondimento di una problematica che resta tra le più affascinanti e istruttive nella storia dell'arte del tradurre.



# INDICE DEI NOMI \*

*a cura di Leonardo Coppola*

- Abdisho Bar Brika 68  
Abu'l Farag, G. 67  
Accademia della Crusca 50, 56, 154  
Acrinno 80, 82, 85, 88  
Adrada, C. 74  
Agosti, S. 22 n. 32, 27  
Agustín, San 157  
Al-Massudi, M. 65  
Alatorre, A. 180 n. 11, 195  
Alberti, L.B. 5, 72, 77, 78, 79 e n. 8, 80  
n. 12, 81, 82 n. 24, 83 e n. 25, 84 e  
n. 26, 86 e n. 27, 87, 88, 89 n. 32, 92  
n. 33, 93 e n. 34, 95 e n. 36, 96, 97  
n. 38 e 39, 98, 99, 101, 102 e n. 45,  
103, 104 e n. 50, 105, 106, 132  
Albucasis 67  
Alcalá Galve, A. 205 n. 21, 214  
Al-Corsuno, Jacob ben Abraham Isaac 70  
Alemany Ferrer, R. 129 n. 14, 131 e n. 23  
e 24, 137  
Alfonso d'Aragona 146  
Alfonso I de Aragón 65  
Alfonso X, el Sabio 158, 186 n. 34, 187,  
195  
Alfonso, P. 65  
Allitterazione 84 e n. 26, 86, 91, 92, 284  
Almazán, J.M. de 71  
Alonso, D. 189 e n. 45, 195  
Alpers, S. e P. 311  
Altieri Biagi, M.L. 49 e n. 2, 58 e n. 29  
Alvar Ezquerra, M. 128 n. 13, 137  
Alvar, C. 173, 175  
Álvarez de Toledo, F., Duque de Alba,  
241, 242, 245, 248, 249, 250, 251  
Anafora 84, 85  
Angélico, fray 187 n. 39

---

\* Si fornisce la lista di concetti, cognomi e nomi propri di autori, persone e personaggi ricorrenti nel testo, nelle note e nella bibliografia. Si indicano tra parentesi gli eventuali rinvii utilizzati per una persona e, nel caso dei concetti, il sostantivo (traduzione / autotraduzione) a cui si fa riferimento. I concetti sono stati riportati in italiano nonostante possano apparire nel testo anche in altre lingue, senza rinvii. Lo stesso vale anche per i nomi che indicizzati in italiano possono trovarsi in altra lingua nella pagina riportata. Non si è indicizzato il termine autotraduzione per via del suo ricorrente utilizzo. Si ricordi che, se una nota supera il limite di una pagina, si considera il numero della pagina successiva in cui compare il nome in questione e la nota della pagina precedente.

- Angelucci, G. 287  
Anselmo, San 184  
Apter, E. 295 n. 14, 311  
Arbor, A. 105, 314  
Aretino 126, 230  
Árias Montano, B. 204, 214  
Ariosti Peregrino, F. 73  
Ariosto, L. 141, 238  
Aristotele 69, 114, 123, 169  
Armanino, M. 164  
Asbaje, P.M. de 178  
Ashbery, J.L. 305  
Ashby, W.J. 48  
Asor Rosa, A. 137, 138  
Atxaga, B. 44  
Auerbach, E. 37 e n. 14, 46  
Austin, J. 34  
Autoglossa 31  
Azpilcueta, M. de 43
- Bacchelli, F. 80 n. 15, 81 e n. 22, 87 n. 30,  
92 n. 33, 103 n. 47, 105  
Baino, M. 21  
Baker, M. 47  
Baldini, R. 21  
Balestrini, N. 272 e n. 14, 286  
Ballard, M. 69 n. 27, 74, 287  
Banello, M. 238  
Bandia, P.F. 48  
Bandiera, M. 296 n. 19  
Bandini, F. 319  
Banzato, D. 13 n. 4, 27  
Bar Hiyya, A. 65, 66, 75  
Barac, A. 263 n. 17, 267  
Barbaro, D. (patriarca d'Aquileia / d'Aquileggia) 6, 217, 218 e n. 3 e 5, 219 e n. 7, 220, 221 e n. 10, 223 e n. 11, 224, 225 e n. 12, 229 e n. 13, 230 e n. 15 e 16 e 17, 231 e n. 21, 233, 234, 235, 318  
Barberino, F. da 68, 75  
Barbina, A. 50  
Barceló, M. 286  
Bardy, G. 65 n. 11, 74  
Baretti, G. 14  
Barman, S. 295 n. 14, 312  
Barthes, R. 277, 292, 294 e n. 10, 312
- Bartolommeo da San Concordio, fray 68  
Bartolomeo di Iacovo da Valmontone 68  
Bassnett, S. 295 e n. 14, 312  
Bastin, G.L. 48  
Bataille, G. 277  
Bataillon, M. 139  
Beatrice d'Este 149 e n. 20  
Becerra Hiraldo, J.M. 214  
Beckett, S. 11, 13, 14 n. 11 e 13, 29, 30, 31, 288, 290  
Bedogni, U. 174  
Beedy Lonsdale, A. 315  
Belleforest, F. de 244  
Bellini, B. 50, 51 n. 9, 55, 56, 60  
Belloni, L. 143 n. 4, 153  
Beluffi, M. 289  
Bembo, P. 141  
Bemporad, E. 52  
Benagli, P. 145 n. 9  
Benedetto, San 262  
Beniamino, M. 47  
Benjamin, W. 20 e n. 27, 27, 280  
Benjamins, J. 48, 139, 315  
Benton, W. 297 e n. 22, 299 n. 28, 304 n. 36, 307, 312  
Berceo, G. de 184, 185 e n. 28 e 29, 186 e n. 33, 187, 195, 196  
Berman, A. 63 n. 2, 74  
Bernárdez, F.L. 185 n. 28, 195  
Berrone, L. 288  
Bertalot, L. 119 n. 35  
Bertoldo el Teutonico 70  
Bertolini, L. 77 e n. 3, 78 e n. 7, 98 e n. 40, 105, 106  
Bessarione, G.B. 72, 110, 114, 115 n. 26, 119, 120, 121, 122 e n. 41, 123  
Beuter, P.A. 240, 254  
Biculturalismo 24, 47  
Bidialettismo 13  
Bilinguismo 13, 14 n. 11, 24, 25, 30, 35, 41, 42, 43, 47, 105, 319  
Billanovich, G. 68  
Bindoni, A. 145 n. 9  
Binotti, L. 238 n. 6, 253  
Bishop, E. 6, 291, 292 e n. 3 e 5, 293 e n. 9, 294, 295, 296, 297 e n. 22, 298 e n. 25,

- 299 *e n.* 29, 304 *e n.* 36, 305, 306, 307,  
308 *e n.* 37, 309 *n.* 38, 310, 312, 313, 314
- Blancard, L. 69 *n.* 26, 74
- Blanchot, M. 281
- Blanco García, P. 27
- Blecu, J.M. 201 *n.* 4, 214
- Blixen, K. 14
- Bloom, H. 17 *e n.* 22, 27, 298 *n.* 25, 312
- Boccaccio, G. 102, 118, 163, 164, 174, 314
- Boecio 163
- Boerio, G. 230 *e n.* 19, 233
- Bogliolo, G. 28
- Boiardo, M. 141, 152 *n.* 23, 153, 154
- Bollettieri Bosinelli, R.M. 14 *n.* 13, 27
- Bonaventura, San 160, 161, 175, 259
- Bonnefoy, Y. 274 *e n.* 30, 286
- Bourdieu, P. 40 *e n.* 34, 46
- Borges, J.L. 281
- Borgominieri, C. *e R.* 233
- Borso 142 *e n.* 2, 143, 146 *e n.* 10, 147 *e n.* 14 *e* 16, 149, 150, 151, 152, 154, 155
- Boteauville, M. de 73
- Botero, G. 40
- Botticelli, S. 271, 289
- Botto, M. 289
- Bourgeois, C. 288
- Branca, V. 30, 106, 267
- Branciforti, F. 175
- Breton, A. 273, 288
- Briamonte, N. 24 *n.* 36, 28
- Broglio, E. 55, 58
- Brower, R.A. 29
- Bruère-Desrivaux, M. (Bruerović, M.) 258
- Bru gnolo, F. 6, 28, 30, 32, 60, 268, 269,  
271 *n.* 3, 280 *e n.* 53, 282 *e n.* 63 *e* 64 *e*  
66, 286, 287, 290, 317
- Bruni Arretinus, L. 107, 113 *e n.* 23, 116,  
118, 119, 123, 126, 169
- Bruni, F. 51 *n.* 9, 58
- Bruni, R. 144 *e n.* 7, 145, 147, 154
- Bry, D. 293 *n.* 7, 312
- Bueno García, A. 280 *n.* 50, 287
- Bueno, A. 74
- Buhler Lynes, B. 292 *n.* 5, 293 *n.* 7, 303  
*n.* 33, 312
- Buonocore, A. 23 *n.* 33, 28
- Burdeus, M.D. 138
- Burgos, A. de (Alfonso de Valladolid) 70
- Burgos, J. 289
- Buxó, J.P. 183 *e n.* 22, 195, 196
- Buzzati, D. 15
- Cabral de Melo Neto, J. 296 *n.* 19
- Calabrò, G. 31, 290
- Calatrava, ordine di 125, 132, 135
- Calcagnini, T. 143, 144
- Calder, A. 304 *n.* 36
- Calderón de la Barca, P. 192
- Čale, F. 264 *n.* 24, 267
- Callaway, N. 293 *n.* 7, 312
- Calleja, D. 178 *n.* 4
- Calmeta, V. 146 *n.* 12, 154
- Calvino, I. 14, 28, 287
- Calvo, F. 229 *e n.* 14, 233, 234
- Calvo, L. 174
- Calzavara, E. 21
- Camilla 180, 188, 189
- Canals Piñas, J. 238 *n.* 7, 253
- Canneto, P. 124
- Cantalapiedra, M. de 204, 215
- Cappelli, A. 144 *n.* 6, 154
- Capra, G. 238 *n.* 8, 245, 252
- Carbone, L. 143
- Cardini, R. 79 *e n.* 8 *e* 11, 80 *e n.* 14 *e* 16,  
88 *n.* 31, 102 *e n.* 45, 105, 106
- Cardona, G.R. 32
- Cardozo, J. 296 *n.* 19
- Carducci, G. 55, 264
- Carimandrei, G. 15
- Carlo V 40 *n.* 31, 69, 74, 241
- Carpi, E. 253
- Carrera de la Red, A. 6, 199, 213 *n.* 41,  
214, 318
- Carreto, L. 178
- Carrillo, A. 132 *e n.* 27, 134, 135, 138
- Carroll, L. 305
- Cartagena, A. de 72, 161, 169
- Cartagena, N. 46
- Carunchio, T. 218 *n.* 5, 235
- Caruso, E. 15
- Casella, L. 143 *e n.* 5
- Casella, G.B. 278

- Cassarono, A. 116  
Castillo García, G.S. 26 n. 44, 28  
Cátedra, P.M. 157 n. 1, 162 n. 19, 166,  
173, 176  
Celani, E. 142 n. 2, 154  
Cellauro, L. 217 n. 1, 218 n. 3 e 4 e 5, 233  
Cencio de' Rustici 118  
Cennini, C. 230  
Centenera, A. de 176  
Cervantes, E.A. 178 n. 4, 195  
Cesarea, E. de (Eusebio) 158, 159, 160  
n. 11, 165, 168, 172, 173, 174, 176  
Cesarini Martinelli, L. 84 n. 25, 104  
Cesati, F. 58, 174  
Châbas i Bergon, J. 70 n. 32, 74  
Chartres, B. de 159  
Cherchi, P. 158 n. 5, 163 e n. 20, 174  
Chiari Moretto Weil, M.A. 234  
Chisciotte 40  
Chrieger, G. (Johann Crugher) 218, 235,  
241, 243  
Ciotta, G. 233  
Cipriano de la Huerga, fray 201 e n. 6  
Cirignani, G. 113  
Clairvaux, B. de 184, 187  
Clarinda 182, 192  
Clark, K. 309 e n. 39, 312  
Cocco, S. 26 n. 45, 28, 295 n. 14, 312  
Codino, F. 46  
Cohen, R. 304 n. 36, 311, 312  
Coincy, G. de 187 e n. 42, 195  
Colombo, C. 239 e n. 11  
Colón, G. 138  
Colwell, A. 292 n. 5, 312  
Comboni, A. 144 n. 8, 154, 155  
Commandino, F. 219, 222  
Concina, E. 231 n. 20, 233  
Conde Salazar, M. 65 n. 11, 75  
Conde, A. 16 n. 20, 28, 44  
Condé, príncipe de 241, 242, 243  
Condestable de Portugal, P. 72  
Conrad, J. 14  
Contini, G. 58 e n. 30, 274 e n. 28  
Cornazzano, A. 74, 142, 144, 145, 146 e  
n. 12, 147, 149, 150, 151, 152 e n. 23,  
154, 318  
Corsini, G. 288  
Corti, M. 14 n. 14, 28, 53  
Costa, L.A. da 63 n. 5, 75  
Cozzoli, U. 20 n. 28, 28  
Crane, L. 308  
Creolité 25, 30  
Crisolara, E. 107, 116, 118, 119, 120  
Cristoforo, San 263, 264, 268  
Croce, B. 237 e n. 3 e 4, 253  
Cronia, A. 263 e n. 18, 264 e n. 22 e 24,  
267, 268  
Cronin, M. 67 n. 22, 75, 295 n. 14, 313  
Cruz, F. de la 178 n. 4, 179 n. 5  
Cruz, J. de la 200 e n. 3  
Cruz, J.I. de la (Ramírez de Asbaje.J.) 6,  
47, 139, 177, 178 n. 4, 179, 181, 183  
n. 21, 192, 195, 196, 197  
Cuevas, C. 214  
D'Agostino, M. 58  
D'Este Gonzaga, I. 146 n. 12  
D'Orléans, C. 71  
D'Amico, A. 52, 59  
D'Annunzio, G. 14 e n. 11, 30, 264  
D'Antuono, N. 6, 8  
D'Ascenzo, F. 6, 271  
D'Ascia, L. 92 n. 33, 103 n. 47, 105  
D'Oresme, N. 69, 74  
D'Oria, D. 14 n. 15, 28, 280 n. 52, 287  
Dal Maso, S. 30  
Dalier, J. 244  
Dalmata, G. 109, 110, 111, 112, 116, 123, 258  
Damiani, B.M. 175  
Dante 59, 101, 102, 218, 273 e n. 18, 274,  
275, 276, 277, 278, 279 n. 43, 280, 281,  
286, 289, 290  
Darwin, C. 293, 297, 298  
De Andía, Y. 12 n. 3, 28  
De Boer, C. 173 n. 53, 174  
De Caprio, V. 131 n. 22, 137  
De Chirico, G. 304 n. 36  
De Franchis, L. 145 n. 9  
De Nichilo, M. 154  
De Petris, A. 6, 105, 107 e n. 1, 117 n. 29,  
119 n. 32, 120 n. 36, 122 n. 42 e 43 e  
44, 123 e n. 45, 124, 318

- De Rossi, G. 65 n. 12, 67 n. 23, 71 n. 33, 75  
De Selliers, D. 271, 289  
De Staël, Madame 38  
De Vita, N. 21  
De' Franceschi, F. 218, 220, 221, 231, 235, 239 n. 11, 241  
De' Medici, G. 141  
De' Medici, P. 79, 81  
De' Nerli, N. 105  
De' Pensi, C. 145 n. 9  
Decembri, P.C. 135  
Decembrio, U. 116, 118, 142  
Del Bianco, V. 264 n. 24, 267  
Del Pozzo, P. (Puteo, P.) 73  
Delacroix, E. 299  
Della Francesca, P. 221, 231, 233  
Della Rovere, F.M. 145 n. 9  
Derrida, J. 277, 302, 314  
Desideri, P. 5, 11, 319  
Deswarte-Rosa, F.P. 233  
Desportes, P. 260 e n. 9  
Deyermond, A. 42 e n. 39, 43 n. 42, 46, 140  
Dhainaut, P. 289  
Di Filippo Bareggi, C. 238 n. 10, 253  
Di Filippo Giunti, B. 145 e n. 9  
Di Giacomo, S. 14, 15  
Di Natale, S. 21, 23  
Di Ricco, A. 155  
Di Teodoro, F.P. 6, 217, 229 n. 14, 233, 234, 318  
Diaceto, I. da 147  
Diacono, M. 27  
Dialetofonia 50  
Díaz Tanco de Frejenal, V. 240 n. 15, 254  
Dickie, M. 294 n. 13, 313  
Dickinson, E. 304, 305  
Diez, F. 50  
Diglossia 13, 20, 21, 27, 28, 30, 35, 36, 37, 38, 39, 45, 46, 47, 319  
Dion, R. 290  
Dionisotti, C. 144, 145  
Distaso, G. 154  
Dittologie 84, 85, 91, 103  
Dolce, L. 146 n. 12, 230, 260  
Dolfi, A. 32  
Domínguez García, A. 214  
Domínguez, F.A. 175  
Donato, B. 218  
Donovan, M.J. 171 n. 47, 174  
Dotoli, G. 58  
Drašković, J. 257 e n. 2, 267  
Dreyer, P. 289  
Du Bellay, J. 33  
Durán Barceló, J. 131 n. 23 e 24, 139  
Durantino, L. 218  
Drummond de Andrade, C. 296 n. 19  
Duval, F. 69 e n. 28, 75  
Eakins, T. 294  
Eco, U. 17 e n. 23, 21 n. 30, 27, 28  
Egmont, conde de (Agamont, conte di) 242, 248, 249  
Eimeric, B. 67  
El Kaladi, A. 287  
Ellissi 26, 57, 278  
Endolinguistica (traduzione / autotraduzione) 5, 14, 15, 49, 291  
Enrique IV 127, 135, 137  
Ercole I (Ercole d'Este) 142 n. 2, 145  
Ernst, M. 304 n. 36  
Escarpit, R. 38 n. 21, 46  
Esposito, E. 289  
Esteban, C. 272 n. 5, 287  
Estess, S. 298 n. 23, 314  
Eteroglossia 28, 30, 32, 60, 268, 287, 290  
Eugenio IV 131  
Eulalia, Santa 37  
Fabié, A.M. 127 n. 9, 131 n. 21, 133 n. 29 e 30, 134 n. 35, 137  
Fanego Pérez, T. 46  
Fanfani, P. 55, 58  
Fano, G.C. da 145 n. 9  
Farris, D. 242  
Fava, D. 147 n. 13, 154  
Faye, J.P. 287, 288  
Febvre, L. 40 n. 32, 46  
Federico II 67, 125  
Federman, R. 14, 63 n. 6  
Felipe II 241, 248

- Fellini, F. 273 *en.* 15, 287  
Fenoglio, B. 14, 28  
Fera, V. 105  
Ferdinando I 240  
Ferguson, C.A. 13 *en.* 5, 28, 36 *en.* 6,  
37, 38 *en.* 16 e 19, 46, 47  
Fernández de Madrigal, A. (el Tostado)  
42, 72, 157 *n.* 1, 158, 159, 160 *en.* 11,  
161, 163, 164, 165 *en.* 30, 166, 168,  
169, 170, 171, 172 *n.* 49, 173, 174,  
175, 176  
Fernández de Santa Cruz, M. 178 *n.* 4  
Fernández Vallina, E. 157 *n.* 1, 160 *n.* 11,  
174  
Fernández, M. 35 *n.* 5, 47  
Ferrara, R. 46  
Ferraú, G. 105  
Ferri, T. 15 *n.* 19, 28  
Ficino, M. 73, 77 *n.* 1, 106  
Finkielkraut, A. 287  
Fishman, J.A. 24, 35 *n.* 3, 47  
Fitch, B.T. 13 *en.* 7 e 8, 29  
Fitz, B.E. 171 *n.* 47, 174  
Flavio, G. 64, 65, 98, 99  
Folena, G. 25 *en.* 38, 29, 41, 42 *en.* 38,  
47, 71 *n.* 33, 75, 126 *en.* 5, 138, 286  
Fonosimbolismo 23  
Fonseca, A. de 135  
Fontana, V. 217 *n.* 1, 234  
Formiggini, A.F. 52  
Forssman, E. 218 *n.* 3, 234  
Forster, L. 33 *en.* 2  
Foucault, M. 277, 279 *en.* 44, 291  
Foz, B. 66 *n.* 14, 75  
Frangenberg, T. 235  
Francescato, G. 32  
Frank, N. 288  
Frost, R. 293 *n.* 9  
Fubini, R. 87 *n.* 29, 105  
Fuksas, A.P. 278 *n.* 38, 287  
Furlan, F. 77 *en.* 4, 78 *en.* 5, 94, 105, 106  
  
Gabuardi, A. 145 *n.* 9  
Gadda, C.E. 21, 31, 273, 288  
Gaj, L. 258, 267  
Gallardo, B.J. 238 *en.* 5, 253  
Galletti, M. 289  
Gallina, A.M. 237 *n.* 4, 253  
García Macho, M.L. 129 *n.* 14, 138  
García Martín, M. 254  
García Matamoros, A. 201 *n.* 6, 214  
García Única, J. 184 *n.* 26 e 27, 185 *e*  
*n.* 30, 187 *n.* 40, 196  
Gargano, A. 6, 125 *en.* 1, 138, 318  
Garin, E. 104  
Gauvin, L. 47  
Gazza, T. 72  
Genette, G. 27 *en.* 49, 29  
Gennaro, R. 33 *n.* 1  
Gentili, A. 234  
Gerli, M. 186 *n.* 36, 196  
Gerson, J. de 69, 75  
Ghiandoni, G. 21  
Giacomelli, G. 15 *n.* 18, 29, 52 *en.* 18,  
54 *en.* 25, 58  
Giacomini, A. 21, 22  
Giglioli, P.P. 28, 46, 47  
Gili Gaya, S. 129  
Gilli, P. 175  
Giocondo, G. 218, 221 *en.* 8, 236  
Giolitto de' Ferrari, G. 260  
Giorcelli, C. 314  
Giordan, H. 47  
Giorgi, I. (Đurđević, I., Georgius, I.) 261,  
262 *en.* 13 e 15, 267  
Giorgini, G.B. 55, 58  
Giotti, V. 21  
Giovanni di Barros, San 240 *n.* 16  
Giovanni di Paolo 187 *n.* 39  
Giovenale 96, 97 *en.* 37, 98, 99 *n.* 44  
Giovio, P. 240 *n.* 15  
Girolamo, San 43, 108, 109, 110, 111,  
112, 123, 167, 174, 176, 179, 184 *n.* 24,  
195, 196, 209, 211 *n.* 38  
Giroux, R. 308 *n.* 37, 312, 313  
Gisippo 103  
Giudice, G. 53, 59  
Giuliani, A. 272 *en.* 11, 287, 288  
Giunone 261  
Glossa 21, 57  
Glottologo 50  
Goggi Carotti, L. 104

- Golahny, A. 313  
Goldin, D. 68 *n.* 24, 75  
Goldoni, C. 14, 24, 25, 29, 30, 31, 32  
Goldstein, B.R. 67 *n.* 20, 75  
Goll, Y. 14 *e n.* 11, 30  
Gómez Canseco, L. 204 *n.* 18, 214  
Gómez de Guzmán, F. 132 *e n.* 27, 138  
Gómez Font, X. 46  
Gómez Moreno, A. 138  
Gómez Redondo, F. 135 *e n.* 38, 136 *n.* 40, 138  
Góngora, L. de 183 *e n.* 22, 192  
Gonzaga, Ferrante 240  
Gonzaga, Francesco 145 *n.* 9  
González Rolán, T. 172 *n.* 49, 176  
Gordon, B. de 67  
Gorlée, D.L. 298 *n.* 26, 313  
Gozze, G. (Gučetić, D.) 261  
Gracián, B. 186 *n.* 36, 196  
Graciotti, S. 258 *e n.* 5, 262 *n.* 16, 266 *e n.* 34, 267  
Grajal, G. de 204, 215  
Granatiero, F. 21  
Granqvist, R.J. 25 *n.* 41, 29  
Grassi, L. 29, 32  
Grau Codina, F. 46  
Grayson, C. 79 *n.* 8, 80, 95 *n.* 36, 104, 154  
Green, J. 14, 30, 288  
Greenia, G. 175  
Griffo, G. 240  
Grimani, G. 217  
Griselda 94 *n.* 35, 105  
Grosseteste, L.R. 66, 75, 76  
Grössinger, C. 187 *n.* 39, 196  
Grosso, G. 241 *n.* 21  
Grutman, R. 5, 33 *e n.* 1, 35 *n.* 4, 38 *n.* 18, 45 *n.* 47, 47, 319  
Gualdo, R. 143 *n.* 4, 154  
Gualtieri, M. 94 *n.* 35  
Guarini, B. 74, 143  
Gudiel, A. de 204, 215  
Guerra Anastacio, S.M. 304 *n.* 36, 313  
Guerra, T. 21  
Guevara, A. 238  
Guido da Pisa 163, 174  
Guillén de Segovia, P. 138  
Gutiérrez de Cerezo, A. 73  
Gutiérrez, J. 73  
Gysser, H. 160 *n.* 11, 172 *n.* 49  
Haedo, D. de 206  
Ha-Lorqui, J. (Jeronimo de Santa Fe) 71  
Hapax 56, 230  
Harcigny, G. de 69  
Harrisse, H. 239  
Heaney, S. 298 *e n.* 24, 313  
Heilmann, L. 29, 30, 32, 313  
Hemingway, E. 293 *e n.* 9  
Hermenéutica 6, 157  
Hernández González, M.I. 160 *n.* 11, 175  
Hernández, V., fray 206  
Herrán Martínez de San Vicente, A. 132 *n.* 27, 138  
Herrera, A. de 133  
Heusch, C. 159 *n.* 7, 175  
Hölderlin, F. 275  
Hoffman, K. 294 *n.* 12, 313  
Hokenson, J.W. 12 *n.* 3, 29, 64 *e n.* 9, 72 *n.* 34, 75  
Hollander, J. 299 *n.* 29, 313  
Holmes, J.S. 23 *n.* 34, 29  
Holub, R.C. 18 *n.* 24, 29  
Holzbacher, A.M. 174  
Hopkins Reily, N. 292 *n.* 5, 313  
Howard, R. 312  
Hubach, H. 233  
Hugh Lane, F. 294  
Ierosolima 98  
Illirismo (Ilirizam, Hrvatski narodni preopod) 258 *n.* 3  
Impio, I.L. 143  
Infanzón, J.G. 195  
Infra-autotraduzione 35, 41, 43, 44, 46  
Infralinguistica (traduzione) 42  
Interlinguistica (traduzione) 14, 16, 19, 43, 291, 295  
Intersemiotica (traduzione / autotraduzione) 6, 8, 14, 15, 291, 295, 302, 304 *n.* 36, 314, 319  
Intertestualità 28, 39, 296

- Ipercorrettismo 25, 148 n. 16  
Iperonimia 57  
Ippolito d'Este 218  
Irenäus von Lyon (Ireneo, San) 184 e n. 25, 196  
Isabella la Cattolica 42  
Iser, W. 18 n. 24 e 25, 29  
Intersemiosi 304  
Iurilli, A. 154  
Izquierdo, J.M. 184 n. 25, 186, 187 e n. 37 e 38 e 39 e 41, 196
- Jacob, M. 296 n. 19  
Jaime de Aragón 240  
Jakobson, R. 14 n. 17, 29, 30, 291 e n. 1, 313  
Janer, M. de la Pau 44  
Jarrell, R. 296, 299, 314  
Jauss, H.R. 185 n. 28, 196  
Joyce, J. 11, 14 e n. 13, 26, 27, 31, 32, 273 e n. 20, 288, 289, 290  
Juan II de Aragón 73  
Juan de Navarra 168  
Juan II de Castilla 162  
Judah ben Solomon Ha- Kohen, M. 67  
Junta, L. de 208  
Justiniano, San 184
- Kafka, F. 14  
Kálmán, G.C. 63 n. 3, 75  
Kalstone, D. 296 n. 17, 313  
Kamen, H. 241 n. 18, 253  
Kandinskij, V. 292 n. 5  
Keats, J. 26  
Keightley, R.G. 158 n. 5, 160 n. 11, 175  
Kerkhof, M.P.A. 138  
Kerouac, J. 292 n. 4, 313  
Kipling, R. 265 n. 30  
Klee, P. 314  
Koiné 23, 43, 58  
Kombol, M. 260 n. 10, 268  
Košutić-Brozović, N. 263 n. 18, 268  
Kraye, J. 106  
Krinsky, C.H. 218 n. 2, 234  
Kucharczyk, E.R. 293 n. 7, 313  
Kukuljević Sakcinski, I. 258 n. 4  
Kundera, M. 14
- Labé, L. 277 e n. 36  
Laerzio, D. 121  
Lafarga, F. 140  
Lambert, J. 75  
Landi, M. 25 e n. 42, 30  
Landino, C. 104 n. 50, 105  
Lapo da Castiglionchio 92 n. 33  
Laudani, D. 31  
Lauretta, E. 32, 58  
Lawrence, J.N.H. 130, 138, 140  
Lawrence, D.H. 303  
Le Gentil, P. 139  
Le Monnier, F. 175  
Lefevère, A. 75, 312  
Lefèvre, M. 238 n. 8, 253  
Lehnerdt, M. 119 n. 32, 124  
Lentini, G. da 277 e n. 36  
León, fray L. de 6, 42, 199, 204, 206, 207, 214, 215, 318  
Leonello 142, 143, 146  
Leonetti, F. 6, 177, 319  
Leopardi, G. 11  
Lepido 83  
Lepschy, L. 106  
Lerner, G. 182 n. 16, 196  
Lessing, D. 291  
Leto, M.R. 6, 257, 318  
Levey, D. 13 n. 9, 30  
Lievens, A.M. 237 n. 1, 238 n. 6 e 9, 253  
Lievouis, K. 25 n. 41, 30  
Lira, N. da 110  
Lisle, L. 295 n. 15, 297 n. 21, 313  
Llull, R. 14, 64, 66, 67, 75  
Logan, W. 294 n. 11, 313  
Loi, F. 21, 23  
Lombardo, M. 287  
Lombardo, P. 157 n. 2, 160, 175  
Lope de Vega, F. 182  
López, P. 240 n. 14, 254  
López Casas, M.M. 132 n. 27, 138  
López de Ayala, P. 170, 171 n. 45, 175, 187 e n. 43, 196  
López de Toro, J. 214  
López López-Gay, P. 12 n. 3, 30  
Lorenzo da Napoli 115  
Lowell, R. 296, 313

- Lubello, S. 5, 15 n. 18, 30, 49, 50 n. 4 e 6  
e 7, 51 n. 9, 58, 59, 319
- Luca, San 191
- Lucía Megías, J.M. 173, 175
- Luciano 13, 92 n. 33
- Luna, P. de (Benedicto XIII) 71
- Lüsebrink, H.J. 290
- MacArthur, M.J. 293 n. 8, 313
- Macchia, G. 279 e n. 42, 287, 289
- Macedo Soares, L. de 315
- Machiavelli, N. 55, 273
- Mackey, W.F. 38 n. 20, 47
- Maddalena, M. 48
- Maercelin, J. 244
- Maffei, S. 218
- Maffia, D. 12 n. 3, 30
- Maiello, G. 58
- Malinar, S. 264 n. 24, 268
- Mallarmé, S. 275, 277 e n. 36
- Malmberg, B. 30, 75, 287
- Manetti, G. 6, 72, 77 n. 1, 103 e n. 48,  
105, 107 e n. 1, 108 e n. 2, 109 e  
n. 10, 110 e n. 12, 111 e n. 13 e 15,  
112 e n. 19, 113, 114, 115, 116 e  
n. 28, 117, 118, 119, 120, 121, 123,  
124, 318
- Mangini, N. 30
- Manilio 97 n. 38
- Mansfelt, P.E. de, conde 250, 253
- Mantuano, F. (Gonzaga, F.) 145 n. 9
- Maraschio, N. 77 e n. 2, 78, 103, 104  
n. 49, 105
- Marcelli, N. 147
- March, A. 212
- Marchiò Sessa, G. 243
- Marco Aurelio 13
- Marcolini, F. 217, 218, 221, 231, 233, 234,  
235
- Mari, A. 44
- Mariani, A. 6, 291, 319
- Marin, J. 21, 304 n. 36
- Marqués de Santillana (López de Men-  
doza, Í.) 135, 135 n. 39, 138, 139, 175
- Marsh, D. 92 n. 33, 105
- Martelli, M. 126 n. 6, 138
- Martin, H.J. 40 n. 32, 46
- Martoglio, N. 52, 60
- Marulić, M. 73, 259
- Marx, B. 304 n. 36
- Massariello Merzagora, G. 30
- Mastronardi, M.A. 144 n. 6, 154, 155
- Matas Caballero, J. 174
- Mateo, San 159, 171
- Mayer, S. 244
- McCabe, S. 298 n. 25, 313
- McEvoy, J. 66 n. 15, 75
- McGuire, B.P. 69 e n. 30, 75
- McLaughlin, M. 5, 77, 94 n. 35, 105, 318
- McPheeters, D.W. 175
- Meden, I. 264 n. 26, 268
- Medina Guerra, A.M. 129 n. 14, 138
- Mehus, L. 123
- Melchiori, G. 288
- Mena, J. de 162, 170
- Menci Gallorini, A. 87 n. 29, 105
- Méndez Plancarte, A. 180, 195
- Mendoza, P. e P.G. de 135
- Mengaldo, P.V. 55 n. 26, 59
- Menna, M. 314
- Merrill, J. 293 n. 9, 296, 305
- Merwin, W.S. 293 n. 9
- Meštrović, I. 266 n. 32
- Meter, H. 14 n. 11, 30
- Mexía, P. 238, 240 n. 16
- Mey, I. de 240 n. 14
- Migliorini, B. 37 n. 13, 39 e n. 22, 40 e  
n. 33 e 35, 43 n. 44, 47
- Millás Vallicrosa, J.M. 70 e n. 31, 76
- Miller, G. 63 n. 4, 76
- Miller, H. 308
- Miotto, L. 217 n. 1, 234
- Miranda, C. 293
- Mirò, J. 304 n. 36
- Missoni, L. 263 n. 18, 268
- Mitchel, W.J.T. 303 n. 34, 314
- Mithun, M. 48
- Mitio 80, 81, 85, 99 n. 44
- Mohler, L. 123
- Monaci, E. 51 n. 9
- Monolinguisimo 33, 35 n. 4, 48
- Montagnani, C. 6, 74, 141, 153, 318

- Montale, E. 277 *en.* 36, 279, 287  
Montefeltro, F. da 145 *n.* 9  
Montefeltro, G.U. de 73  
Monterde, F. 196  
Montmorency, P. de (Horn, Horne, Orno, conde de) 249, 250, 251  
More, T. 76  
Moore, H. 304 *n.* 36  
Moore, M. 296, 311, 313  
Moraes, V. de 296 *n.* 19  
Morel-Fatio, A. 237 *n.* 1, 244 *n.* 28, 250 *en.* 40, 253  
Moreno Hernández, C. 132 *n.* 27, 138  
Morisco, G. 304 *n.* 36, 314  
Morresi, M. 218 *n.* 5, 219 *en.* 6, 221 *n.* 9, 234, 235  
Mortillaro, V. 50  
Moya García, C. 138  
Multiculturalismo 258  
Multilinguismo 24  
Muñiz, M.N. 174  
Munson, M. 12 *n.* 3, 29, 64 *en.* 9, 72 *n.* 34, 75  
Musco, A. 52, 53  
Muzio, G. 238
- Nabokov, W. 11, 13, 16, 17, 27, 30, 31, 288  
Nadiani, G. 20 *n.* 28, 30, 291 *n.* 1, 314  
Nansau, G. de (Principe di Orange) 241, 242, 243  
Nardi, P. 25 *en.* 37, 30  
Narváez, J. de 197  
Nazor, V. 263 *en.* 20, 264 *en.* 21 e 25 e 27, 265 *en.* 28 e 30, 266 *en.* 31 e 32 e 33, 268  
Nebrija, E.A. de 42, 47, 73, 125 *en.* 1 e 2, 126, 127, 128 *en.* 11, 129 *en.* 15, 130, 136, 137, 138, 139, 140, 192, 197, 318  
Négritude 25  
Nencioni, G. 49 *en.* 3, 50 *en.* 7, 59  
Niccolò III 142  
Niccolò V 115, 131  
Niculescu, A. 12 *n.* 3, 30, 280 *n.* 46, 287, 317
- Nida, E. 43  
Niederehe, H.J. 129 *n.* 14, 139  
Nieto, L. 238 *n.* 8, 253  
Nogarola, I. 182  
Nogarola, L. 218  
Noventa, G. 21  
Novità, R. 29  
Núñez Rivera, V. 204 *n.* 18, 214  
Nunnari, P. 302 *n.* 32, 314
- O'Keeffe, G. 6, 291, 292 *en.* 3 e 5, 293, 294 *en.* 12, 295, 296 *en.* 16 e 20, 297 *en.* 21, 298, 299, 300 *n.* 30 e 31, 301, 302, 303 *en.* 33, 304, 310, 312, 313, 314, 315  
Omero 118  
Ong, W.J. 38 *n.* 17, 47  
Orazio 92 *n.* 33, 153  
Orioles, V. 28, 30, 32, 60, 268, 290  
Orletti, F. 28  
Ortiz, A. 46, 73  
Ortodoxia 194, 204  
Osimo, B. 31  
Osorio, I. 202  
Oustinoff, M. 13 *n.* 4, 25 *n.* 43, 30, 31, 280 *n.* 50 e 51, 288  
Ovidio 95 *en.* 36, 97, 151, 206, 261  
Oviedo, J.M. 177 *en.* 1, 196
- Pacheco, J. 135  
Pacioli, L. 73, 221  
Paganismo 6, 177  
Pagliaro, A. 51 *en.* 8, 56 *en.* 28, 57, 59  
Palencia, A. (Fernández) de 6, 43, 72, 125, 127, 128 *en.* 10, 129 *en.* 14 e 16, 130, 131 *en.* 21 e 23 e 24, 132 *en.* 25, 133 *en.* 28 e 29, 134 *en.* 32 e 35, 135 *en.* 37 e 38, 136, 137 *en.* 43, 138, 139, 140, 318  
Palladio, A. 248 *en.* 3, 233, 234, 235  
Pallotta, A. 245 *n.* 30, 254  
Palmer, R. 235  
Pandolfi, C. 81 *n.* 18, 106  
Paolo II 142 *n.* 2  
Papias 129  
Parafraasi 21, 204, 214, 262, 280

- Parcerisas, F. 25 n. 40, 31  
Pardo, M. 133 n. 29, 139  
Pardo, P. 162, 163, 167  
Parrilla, C. 157 en. 1, 165 n. 29, 172 n. 50,  
175, 176  
Pascal, B. 309  
Pascoli, G. 264  
Pasolini, P.P. 21, 22  
Passavanti, J. 70, 71  
Pavlović-Samurović, L. 240 n. 15, 254  
Paz y Melia, A. 127 n. 9, 139  
Paz, O. 178 en. 3, 194 en. 58, 196, 296  
n. 19  
Pedretti, N. 21  
Peers, E.A. 66 n. 16 e 18, 76  
Pegenaute, L. 140  
Pekham, J. 259  
Pellegrini, F.C. 106  
Peña Doria, O.M. 197  
Peregrino Ariosti, F. 142 n. 2  
Pérez Durà, J. 46  
Pérez González, M. 174  
Perosa, A. 124  
Perrenot de Granvelle, A. 220  
Perissinotto, G. 48  
Pesenti, T. 143 n. 4, 155  
Pessoa, F. 14  
Petrarca, F. 94 e n. 35, 107, 113, 116,  
118, 159, 169, 212, 238, 259, 274  
n. 28  
Petrocchi, G. 51 n. 9  
Petrović, S. 261 n. 11, 268  
Philandrier, G. 218, 234  
Piccitto, G. 60  
Pickard, Z. 294 n. 11, 314  
Pidgin 13  
Pierro, A. 21  
Pignatelli, C. 21  
Pignatti, T. 234  
Pindl-Büchel, T. 66 n. 17, 76  
Piñero Ramírez, P.M. 139  
Pinta Llorente, M. de la 204 n. 17 e 19,  
215  
Pio II 142 n. 2  
Piochet de Salins, J. de 244 n. 28  
Pioras, V.M. 63 n. 7, 76  
Pirandello, L. 15 en. 18, 30, 31, 32, 49 e  
n. 1 e 3, 50 en. 7, 51 en. 9 e 11 e 12,  
52 en. 16, 53 n. 21 e 22 e 23, 55, 56,  
57, 58, 59, 60, 319  
Pisan, C. de 182  
Pistolesi, E. 64  
Plaisance, M. 234  
Plath, S. 305  
Platone 73, 92 n. 33  
Plauto 81 n. 22, 83 n. 25, 93 n. 33  
Pleynet, M. 273, 287, 288, 289  
Plimpton, G. 312  
Plurilinguismo 11, 28, 30, 32, 56, 60, 256,  
267, 268, 274 en. 28, 287, 290, 319  
Poggio Bracciolini, G.F. 97, 118  
Poitiers, G. de 276  
Poliglottismo 33, 274 en. 28  
Poling-Kempes, L. 293 n. 7, 312  
Poliziano 153  
Ponge, F. 272 en. 13, 288  
Popović, A. 24 en. 35, 31  
Porras, J. de 138, 139  
Porta, G. 234  
Possamai, D. 13 n. 4, 27  
Possamai-Pérez, M. 173 n. 53, 176  
Pound, E. 27  
Prato, D. da 126 en. 6  
Prete, A. 18 en. 26, 31  
Prisciano, T. 65, 74, 171, 172, 174  
Procri 150  
Proust, M. 275, 284 n. 75, 286, 288, 290  
Puigcerdá, fray S. de 66  
Pym, A. 66 n. 14, 76  
Pyne, K. 293 n. 6, 314  
Quevedo, F. de 183, 192  
Quilis, A. 139  
Quinn, A. 312  
Quondam, A. 154  
Rabinowitz, P. 296 n. 16, 314  
Radatz, H.I. 286  
Raffaello 229, 233, 234  
Ragnina, D. (Ranjina, Aracneus) 260 e  
n. 10, 261  
Ramírez de Santillana, I. 178

- Ramírez España, G. 178 n. 4, 196  
Rashed, R. 75  
Re Cattolici 44, 46, 130, 132 n. 27, 137, 138  
Recio, R. 157 n. 1, 159 n. 6, 164 n. 27,  
166 n. 32, 174, 176  
Regoliosi, M. 81 n. 22, 97 n. 38, 105  
Rentocchini, E. 21  
Rešetar, M. 262 n. 14, 268  
Reyes Cano, R. 139  
Reynolds, L.D. 97 n. 38, 106  
Riatsch, C. 21 n. 29, 31  
Ribeiro, J.U. 75  
Ricard, A. 47  
Ricciardi, C. 154, 309 n. 39, 314  
Rich, A. 313  
Richard III 76  
Rico, F. 126 n. 3, 127 n. 7, 128 en. 12, 129  
en. 15 e 17, 130 n. 20, 136 en. 41, 139  
Riera, C. 16 n. 21, 31, 44  
Riesz, J. 290  
Rilke, R.M. 14  
Rimbaud, A. 286, 290  
Riondato, E. 234  
Riquer, M. de 76  
Risset, J. 6, 26 en. 47, 27 n. 48, 31, 271 e  
n. 1 e 2, 272 en. 4-9 e 11, 273 en. 15 e  
19-25, 274 en. 26-28, 275 en. 31-32,  
276 en. 33-35, 277 n. 36, 278 en. 37 e  
39-41, 279 en. 42-45, 280 en. 47-49,  
281 en. 54-61, 282 en. 62 e 65, 283 e  
n. 67-72, 284 en. 75, 285, 286-290, 317  
Rivadeneira, M. 197, 253  
Rivas, M. 44  
Robaey, J. 14 n. 12, 31  
Robbe-Grillet, A. 15  
Roberto de Anjou 169  
Robinson, R. 292 n. 5, 314  
Roche, D. 287, 288  
Rohland de Langbehn, R. 136 n. 40, 139  
Romano, L. 273 en. 16, 290  
Romaguera, J. 42  
Rossetti, D.G. 314, 319  
Rossi, R. 76  
Rotterdam, E. da 109, 110  
Rubio Áñez, M. 5, 6, 8, 237, 318  
Ruffato, C. 20 n. 28, 31  
Ruffino, G. 58, 59  
Ruggieri, F. 289  
Rumeu de Armas, A. 237 n. 1 e 2, 239  
n. 12, 241 n. 20, 242 n. 22, 243 n. 23 e  
24, 244 n. 26 e 27 e 29, 254  
Ruscelli, G. 146 n. 12  
Rusconi, G.A. 231 n. 20, 235  
Russel, P.E. 140  
Saadia ben Maimum ben Moses, Ibn Da-  
nan 73  
Saba, U. 15, 28  
Sabat de Rivers, G. 182 e n. 16 e 17 e  
18, 190 en. 47, 192 en. 53, 194 n. 56,  
196, 197  
Sabio Pinilla, J.A. 47, 197  
Sáenz Elcauri, J. 183 n. 21  
Salas Espinosa, C. 173 n. 52, 176  
Salayzes Gutiérrez, F. de 183 n. 21  
Salazar y Torres, A. 180 n. 13, 197  
Saldanha, G. 47  
Salibra, L. 15 n. 18, 31, 52 en. 16 e 19,  
56, 59  
Salisbury, J. de 159  
Salomón 202, 203, 206, 211, 213, 214,  
253  
Salutati, C. 107, 113, 116, 118, 163  
Salvador Miguel, N. 138  
San Félix, M. de 182 en. 19, 197  
San Giorgio, C. da 74, 143, 147  
San José Lera, J. 214  
San Pedro, D. de 238  
San Victor, A. de 186 n. 34  
Sancha, J. de 184 n. 23, 197  
Sánchez de Vercial, C. 72  
Sancho, F. 205  
Sanguineti, E. 272, 274, 289, 290  
Sanmarco Bande, M.T. 238 n. 8, 254  
Sannazaro, J. 73  
Sansone, G. 14 n. 12, 31  
Santa María, G.G. de 70, 73  
Santagata, M. 105, 154  
Santoyo, J.C. 5, 11 n. 1, 12, 31, 42 en. 40,  
43 en. 43 e 45 e 46, 47, 48, 63, 133  
n. 28, 139, 140, 157 n. 1, 176, 181 e  
n. 15, 197, 213 n. 43, 215, 317

- Saquero Suárez-Somonte, P. 172 *n.* 49, 176  
Sardin-Damestoy, P. 13 *n.* 9, 31, 276  
*n.* 35, 290  
Sargent Murray, J. 182  
Sasso, E. 289 *n.* 26, 314  
Savonarola, G. 73  
Savonarola, M. 74, 142 *e n.* 3, 143, 153, 154, 155  
Scataglini, F. 21  
Scève, M. 277 *e n.* 36, 279 *n.* 43, 286, 288, 290  
Schmeling, M. 280 *n.* 50, 290  
Schmidhuber de la Mora, G. 197  
Schmitt, C. 46  
Schuler, S. 218 *n.* 2, 235  
Schulze Schneider, I. 241 *n.* 19, 254  
Schüssler, F.E. 182 *n.* 16, 197  
Schwartz, L. 298 *n.* 23, 314  
Sciascia, S. 59, 60  
Searle, J.R. 34  
Sebastián de Toledo, A. 178  
Sefardí, M. 65  
Segura Covarsi, E. 125 *n.* 1, 140  
Selim 243  
Semprun, J. 14  
Seneca 82 *n.* 24, 135, 151, 163  
Senofonte 86  
Serés, G. 159 *n.* 7, 176  
Serianni, L. 59  
Serlio, S. 233  
Serrao, A. 21, 22, 23  
Sforza, B.M. 145  
Sforza, F. 146  
Sforza, G. 145 *n.* 9  
Sforza, I. 146, 149  
Sforza, T. 149  
Sgroi, S.C. 49 *n.* 3, 55 *n.* 27, 59  
Shelley, P.B. 14  
Sigüenza y Góngora, C. de 183 *e n.* 20, 188 *e n.* 44, 197  
Silio Italico 97 *e n.* 38, 98, 99  
Simon, O. 310  
Simonetta, C. 145  
Sineddoche 294, 295, 297, 302  
Sinopli, F. 31  
Sisto IV 142 *n.* 2  
Soberanas, A.J. 138  
Sociologia del linguaggio 24, 35 *n.* 3, 47  
Solimano 240, 242, 243 *e n.* 24  
Sollers, P. 272 *e n.* 10 e 12, 274, 277, 290  
Solmi, R. 27  
Soncino, G. 145 *n.* 9, 155  
Sontag, S. 294 *e n.* 10, 314  
Soriano Vallés, A. 178 *n.* 4, 197  
Sornicola, R. 54 *n.* 25, 59  
Southern, R.W. 66 *n.* 15, 76  
Sovente, M. 21  
Spezzani, P. 25 *e n.* 39, 31, 32  
Spiegelman, W. 296 *n.* 18, 314  
Spivak, G. 295 *n.* 14, 314  
Spongano, R. 102 *n.* 46, 106  
Stammerjohann, H. 286  
Stein, E. 313  
Stella, F. 12, 14 *n.* 16, 32  
Stevens, A. 298  
Stevens, W. 293 *n.* 9  
Stieglitz, A. 292 *n.* 5, 293, 294, 301, 312, 314, 315  
Stone, M.E. 309 *n.* 38, 314  
Strozzi, E. 141 *e n.* 1  
Strozzi, T.V. 141  
Stussi, A. 50 *e n.* 5, 59, 60, 105  
Suárez, P., fray 208 *n.* 30  
Sulpicio da Veroli, G. 218  
supra-autotraduzione 41, 42, 44  
supralinguistica (traduzione) 42  
Sydney, P. 33  
Sylvester, R.S. 63 *n.* 1, 76  
Tafuri, M. 218 *n.* 5, 234, 235  
Tagore, R. 14  
Talavera, H. de 126  
Tamani, G. 155  
Tanqueiro, H. 11 *n.* 2, 32, 291 *n.* 1, 315  
Tanturli, G. 77 *n.* 1, 106  
Tassini, T. 233  
Tate, R.B. 131 *n.* 23 e 24, 133 *n.* 29, 135  
*n.* 26, 138, 140  
Tateo, F. 155  
Tavernor, R. 218 *n.* 3, 235  
Taviani, F. 59

- Tavoni, M. 130 n. 18, 140  
Tenenti, A. 87, 105  
Teodoro I 68  
Terenzio 80 n. 12, 81 e n. 22, 83 n. 25, 85 n. 26, 99 n. 44  
Tiboni, E. 289  
Tibullo 151  
Ticozzi, S. 218  
Tissoni Benvenuti, A. 144, 153, 154  
Tito Livio 97 e n. 39, 98  
Tolomeo, C. 219, 222  
Tomasović, M. 259, 260 n. 7, 268  
Tommaseo, N. 50, 51 n. 9, 55, 56, 60  
Torbarina, J. 260 n. 9, 261, 268  
Toro, S. de 44  
Torrentino, L. 260  
Toscanelli, P. 88  
Traduttologia 12, 30  
Traina, A. 50  
Traversari, A. 107, 116, 120, 121 e n. 37-40, 124  
Tresić Pavičić, A. 263 e n. 19, 264, 268  
Trilinguismo 259, 267  
Trinkaus, C. 109, 110 n. 12, 111 n. 14, 112 e n. 18, 113 e n. 24, 115 e n. 27, 124  
Trissofo 80, 88, 100  
Tropea, G. 60  
Trovato, S. 60
- Ugolino 101, 102 e n. 45  
Ulloa, A. de 6, 237, 238 e n. 10, 239, 240, 241, 242, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 318  
Umanesimo 39, 107, 108, 114, 116, 120, 130, 131, 141, 154, 318  
Ungaretti, G. 14, 31  
Urbani, U. 263 n. 19
- Valdés, G. 304 n. 36  
Valdivielso, J. de 183  
Valencia, M.D. 47, 197  
Valgrisi, V. 240  
Valla, L. 107, 109 e n. 9, 110, 111, 113, 115, 116, 118, 119, 124
- Van der Noot, J. 33  
Varchi, B. 146  
Varegnana, A. da 143  
Varvaro, A. 51 e n. 10, 52 e n. 15 e 17, 53, 59, 60  
Vecchi Galli, P. 146 n. 12, 155  
Vega, G. de la 238  
Venturi, G. 106  
Vidal, M. 240 n. 14, 254  
Vilanova, A. de 68  
Villalta, G.M. 20 n. 28, 22 e n. 31, 32, 63 n. 8, 76  
Villena, E. de 6, 42, 72, 157 e n. 1, 158 e n. 3 e 4, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 173, 174, 176, 318  
Virgilio 97, 98, 151, 153, 161, 163, 165, 169, 212  
Vitruvio, M. 217, 218 e n. 5, 219 n. 7, 220, 221 e n. 8 e 10, 222, 223, 224, 225 n. 12, 227, 229 n. 13, 230 n. 15-17, 231 n. 20, 233, 234, 235, 236, 318  
Vojnović, I. 263 e n. 18, 264 e n. 24, 268  
Von Bingen, H. 182  
Von Orelli-Messlerli, B. 233
- Wallach, A. 303 n. 33, 315  
Waterford, J. de 67  
Waxman, M. 67 n. 21, 76  
Weinreich, U. 13 e n. 10, 32  
Whitaker Peters, S. 300 n. 31, 315  
Wickersheimer, E. 69 n. 25, 76  
Wilbur, R. 293 n. 9  
Wilkinson, J. 26 n. 46, 32  
Williams, T. 293 e n. 9  
Wilson, E. 299 n. 27, 315  
Winckelmann, J.J. 234  
Wittlin, C. 157 n. 1, 176  
Wood, G. 304 n. 36  
Woodhouse, R. 26  
Wright, R. 37 n. 12, 48
- Yomtob, Jacob ben David (Bonjor, Sen Bonet, Bondia) 70, 74  
Yourcenar, M. 303 e n. 35, 315

- Zancani, B. 144 *e n.* 7, 145, 147, 154  
Zanotti, S. 14 *n.* 13, 32, 273 *n.* 20, 290  
Zanzotto, A. 21, 22 *e n.* 32, 27, 273  
Zappulla Muscarà, S. 15 *n.* 18, 32, 51, 52  
*n.* 14, 59, 60  
Zarate, A. di 240 *n.* 16
- Zinelli, F. 20 *n.* 28, 32  
Zogović, M. 260 *e n.* 8 e 10, 261 *e n.* 11,  
268, 269  
Zumthor, P. 41 *e n.* 36, 43, 48, 184 *n.* 27,  
197  
Zúñiga, J. de (Estúñiga) 125, 140

# IL SEGNO E LE LETTERE

---

Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne  
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'  
diretto da Nicola D'Antuono

DIREZIONE  
Carlo Consani

COMITATO SCIENTIFICO  
Giovanni Brancaccio - Carlo Consani - Paola Desideri - Elisabetta Fazzini - Andrea Mariani

## CLASSICI

R. Guitton • *Il Principe di Dio. Sulle tracce di Abramo*

## SAGGI

J. Santano Moreno • *De morfología y sintaxis españolas. Dos estudios interpretativos*

S. Ciccolone • *Lo standard tedesco in Alto Adige. L'orientamento alla norma dei tedescofoni sudtirolesi*

B. Delli Castelli • *Acronimi e altre forme di abbreviazione nel DDR-Deutsch*

L. Paesani • *Porta Bertati Da Ponte: Don Giovanni*

F. D'Ascenzo • *I fratelli Goncourt e l'Italia*

*Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)* • A cura di M. Rubio Áquez  
e N. D'Antuono

*Riscritture dell'Eden: poesia, poetica e politica del giardino* • A cura di A. Mariani

Il catalogo aggiornato di LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto è consultabile all'indirizzo web <http://www.lededizioni.com>, dove si possono trovare informazioni dettagliate sui volumi: di tutti è disponibile il sommario, di alcuni vengono date un certo numero di pagine in lettura, di altri è disponibile il testo integrale. Tutti i volumi possono essere ordinati on line.