





## INDICE

1	CENNI DI STORIA DELLA TRADUZIONE	5
2	PREMESSA	19
3	ASPETTI METRICI	23
3.1	La conoscenza della metrica classica nel Cinquecento	23
3.1.1	Lodovico Martelli e Niccolò Liburnio: due approcci agli endecasillabi sciolti	25
3.1.2	L'endecasillabo sciolto nel Cinquecento	30
3.1.3	Il trattamento degli endecasillabi e della cesura nelle traduzioni di Liburnio e Martelli	32
3.1.4	Il trattamento dell'endecasillabo e della cesura in Durante e Schiappalaria	37
3.1.5	Il trattamento dell' <i>enjambement</i>	39
4	ASPETTI SINTATTICI	53
4.1	Il rapporto con il testo latino	54
4.1.1	L'ordine delle parole	54
4.1.1.1	L'iperbato	55
4.1.1.1.1	L'iperbato nel verso singolo	55
4.1.1.1.2	L'iperbato nei due versi	57
4.1.1.1.3	Le caratteristiche dell'iperbato: conclusioni	63
4.1.1.2	L'epifrasi	64
4.1.1.3	L'inversione	66
4.1.1.3.1	Sp-N	66
4.1.1.3.2	Aus-Part	70
4.1.1.3.3	V-inf	71
4.1.1.3.4	Posposizione del verbo	72
4.1.1.3.5	L'ordine [(S) I V]	73
4.1.1.3.6	L'ordine [O I V]	75
4.1.1.3.7	L'ordine [O V]	76
4.1.1.4	Conclusioni	79
4.2	I latinismi sintattici	79
4.2.1	La resa del participio	80
4.2.2	Le proposizioni infinitive	84
4.2.3	La resa dell'ablativo assoluto	87
4.2.4	Trattamento dell'aggettivo in posizione predicativa	91
4.2.5	Calchi sintattici	92
4.3	L'organizzazione sintattica in rapporto al metro	96

4.3.1	Paratassi e ipotassi	98
4.3.1.1	La struttura del periodo nelle due traduzioni in ottave	103
4.3.2	Le subordinate relative esplicite	105
5	ASPETTI LESSICALI E FENOMENI RETORICI	111
5.1	Il lessico	111
5.1.1	I latinismi	112
5.1.2	La dittologia	119
5.1.3	Le strutture ternarie e disgiuntive	124
5.1.4	Il lessico cavalleresco	125
5.1.5	Il trattamento dei nomi propri	126
5.1.6	Il riuso del materiale poetico	127
5.2	Le figure di ripetizione	134
5.2.1	Figure di ripetizione/parallelismo	138
5.2.1.1	Anafora	138
5.2.1.2	Epifora	143
5.2.1.3	Chiasmo	144
5.2.1.4	Poliptoto	145
5.2.1.5	Anadiplosi	147
5.2.1.6	Epanadiplosi e simploche	148
5.2.1.7	Epanalessi	148
5.2.1.8	Parallelismi verticali	150
5.2.1.9	Altri fenomeni di ripetizione	151
5.3	Metafore e similitudini	153
5.3.1	Il rapporto con il testo latino	154
5.3.2	La consistenza numerica delle metafore e le metafore indipendenti da Virgilio	159
5.3.3	I campi semantici delle metafore	162
5.3.3.1	Amore	163
5.3.3.2	Amore, fuoco e ferita	165
5.3.3.3	Amore e fuoco	169
5.3.3.4	Amore e ferita	170
5.3.3.5	Amore e follia	172
5.3.3.6	Sangue	174
5.3.3.7	Fuoco	175
5.3.3.8	Varie	176
5.4	Conclusioni	177
6	CONCLUSIONI	181
7	Bibliografia	183

# 1 CENNI DI STORIA DELLA TRADUZIONE

*Nec converti ut interpres, sed ut orator.*<sup>1</sup> Si potrebbe partire da qui, da questa celebre espressione ciceroniana, per dare alcuni cenni di che cosa abbia significato e di che cosa significhi tradurre. L'affermazione dell'Arpinate, infatti, pare fornire *in nuce* la distinzione fra le due grandi correnti di teoria della traduzione novecentesche, quella definita *source-oriented*, tesa a restituire un'equivalenza con il testo originale a partire dal dato meramente linguistico,<sup>2</sup> e quella *target-oriented*, impegnata ad "andare incontro" al lettore gratificando la sua appartenenza ad un sistema "altro", quello della cultura (e non solo della lingua) d'arrivo.

La riflessione di Cicerone ci avverte anche che i Romani erano lettori smaliziati: se i Greci, convinti della superiorità della loro lingua su qualunque altro βαρβαρίζειν, considerarono l'operazione di tradurre sempre marginale, i Romani, com'è noto, fondarono la loro letteratura su un atto di traduzione, l'*Odusia* di Livio Andronico.<sup>3</sup> Ci si può dunque aspettare dai Romani anche la ricchezza di termini con cui il processo traduttivo viene definito: *interpretari* (e, naturalmente, *interpres* e *interpretatio*, la cui radice interpret- è il corrispettivo del greco ἐρμην-, che a sua volta rimanda al dio degli scambi Hermes), legato all'idea, eminentemente pratica e orale, di ricevere una mercede per il proprio lavoro di tramite e scambio; *vertere* e *convertere*, che secondo il passo ciceroniano ben definiscono il lavoro del traduttore "letterario" e consapevole dei suoi

---

<sup>1</sup> Cic., *De opt. gen. orat.* 14.

<sup>2</sup> La prospettiva *source-oriented* caratterizza la prima fase degli studi novecenteschi sulla traduzione, e si basa su un processo solidamente normativo. In estrema sintesi, l'idea è che la traduzione sia funzionale al testo originale, perché ciò che conta è il fenomeno linguistico della lingua di partenza: la traduzione ha quindi una posizione di subordine e non gode di una vitalità autonoma, perché il suo scopo è quello di fornire un'"equivalenza" (Nida) tra testo di partenza e testo di arrivo, in modo da mettere il lettore nella condizione di cogliere globalmente il valore del testo. Il discostarsi da questa prospettiva di chiaro orientamento linguistico genera nel secondo Novecento l'approccio *target-oriented*: in esso, "l'analisi si allarga all'intero testo, e l'aspetto linguistico è solo uno dei tanti elementi coinvolti nei fenomeni di traduzione; lo scopo non è più quello di prescrivere regole, ma di elaborare una teoria in grado di capire e descrivere i fattori in base ai quali una traduzione possa essere definita tale" (Veschi 1998, p. 7).

<sup>3</sup> Peraltro, molto acuta doveva essere la coscienza latina della dipendenza da un modello esterno, legato a doppio filo alla traduzione, se Plauto, ancora, definì il proprio lavoro con le parole *vortit barbare*. Per un'analisi del concetto di traduzione nel mondo romano, si rinvia al classico Traina 1974 e alla prospettiva antropologica, allargata a tutto il mondo antico, di Bettini 2012.

mezzi, *exprimere* e *reddere*, *mutare*, *transferre*, e, infine, *traducere*, da cui molti esiti romanzi, compreso naturalmente l'italiano "tradurre".<sup>4</sup>

La consapevolezza della cultura latina rispetto ai meccanismi della traduzione ha già dunque raggiunto un buon livello, come si evince dalla volontà ciceroniana di rendere le orazioni di Demostene ed Eschine *sententiis iisdem et earum [scil. orationum] formis tamquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis*.<sup>5</sup> *Verba ad nostram consuetudinem apta*: già *target-oriented*, la traduzione di Cicerone, si potrebbe dire, nella sua volontà di aggiornare il contenuto e coniugarlo al *mos* romano.

Del resto, la pratica traduttiva latina si basa su presupposti particolari: come abbiamo più sopra ricordato, la letteratura latina nasce con il confronto con un'altra espressione letteraria, quella greca; inoltre, la condizione normale per gran parte della storia della civiltà latina è il bilinguismo.

Ma siccome la letteratura latina nasce sotto il segno dell'alessandrinismo, e i suoi primi poeti sono "grammatici" e bilingui, il problema della formazione della lingua letteraria latina coesiste con quello della sua differenziazione, non solo dalla lingua parlata, ma anche secondo i generi letterari. I primi poeti di Roma dovettero dunque porsi e risolvere il problema del plurilinguismo, teorizzato e attuato nei modelli greci.<sup>6</sup>

I Romani, perlomeno quelli che erano in grado di accedere alle opere letterarie, potevano dunque comprendere agevolmente il testo originale: la pratica traduttiva si configura quindi, per quanto riguarda naturalmente il testo letterario, come *aemulatio*. Gareggiare con un modello significa per forza uscire dai confini del *verbum e verbo*,<sup>7</sup> e pensare con Orazio che *publica materies privati iuris erit, si/non circa vilem patulumque moraberis orbem;/nec verbum verbo curabis reddere fidus/interpres, nec desilies imitator in artum,/unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex*.<sup>8</sup>

*Imitatio*, dunque, che permette che ciò che è *publicus*, di ampio dominio, diventi un possesso personale. Diventa relativo, pertanto, anche il concetto di *auctor* come punto di riferimento. Mi pare possibile confrontare, naturalmente *mutatis mutandis*, la posizione oraziana con quanto accade nella prassi traduttoria italiana del Cinquecento, più avanti presa in esame. Orazio infatti elabora un concetto dell'*imitatio* che si basa sull'ormai piena fiducia nella capacità della lingua di arrivo, il latino, di "assorbire" alcune criticità e di giocare ad armi pari, sia a livello lessicale che retorico-stilistico, con la lingua di partenza. Questa parità si estrinseca nella possibilità di allontanarsi

---

<sup>4</sup> Per una rassegna dei termini legati alla traduzione, Folena 1991, pp. 5-10.

<sup>5</sup> Cic., *op. cit.*

<sup>6</sup> Stolz-Debrunner-Schmid 1993, p. xxx.

<sup>7</sup> Ier., *Ep. ad Pammachium*.

<sup>8</sup> Hor., *Ars poet.* 131-135.

dall'originale per dare vita ad un'autonoma creazione. Lo stesso processo del distacco dal testo di partenza si può osservare anche nella traduzione poetica del Cinquecento italiano: come nota Guthmüller 1993, la convinzione che latino e volgare abbiano raggiunto una parità di prestigio e di capacità espressive porta i traduttori a discostarsi sempre di più dal testo originale. Questa osservazione è applicabile anche ai traduttori oggetto di questo studio: non è un caso che la traduzione più "fedele", (con tutta la problematicità che questo termine implica), quella di Liburnio (1534), sia anche cronologicamente una delle prime del secolo. Più si afferma una linea linguistica normata e informata da precisi modelli, più i traduttori si sentono legittimati a rispettare in misura minore l'originale virgiliano.

Erede di una concezione della traduzione oraziana è almeno in parte Gerolamo, che asserisce di servirsi di un criterio che lo porta a "tradurre non parola per parola, ma significato per significato".<sup>9</sup> Ciò vale però soltanto per i testi pagani, mentre per quanto riguarda le Sacre Scritture, *et ordo verborum mysterium est*.<sup>10</sup> la distinzione di Gerolamo è straordinariamente fine, poiché egli discerne tra testi che possono essere adattati al contesto di arrivo e per cui è importante saper cogliere la globalità del senso, e la parola divina, che è invece intoccabile, non soggetta alle comuni leggi della lingua, protetta dal suo status di rivelazione. Ad ogni modo, anche se *l'ordo verborum* contiene in sé un significato che la traduzione deve rispettare, l'intelligibilità del testo sacro è una preoccupazione di Gerolamo. L'acuta percezione del dissidio tra "intraducibilità" della parola di Dio e necessità di far circolare il messaggio cristiano contribuisce certamente a sviluppare la riflessione sulla traduzione.<sup>11</sup> Sempre Gerolamo, nella sua replica ad Agostino che criticava la sua traduzione della Bibbia, chiarisce il suo proposito:

io infatti non avevo tanto l'intenzione di cancellare i vecchi lavori, che ho corretto e tradotto dal greco in latino per gli uomini che parlano la mia lingua, quanto portare alla luce quei testimoni che sono stati tralasciati o corrotti dagli Ebrei. Questo perché anche i nostri sapessero che cosa contiene la rivelazione

---

<sup>9</sup> Ier., *op. cit.*

<sup>10</sup> Ier., *op. cit.*

<sup>11</sup> Per quanto riguarda la Bibbia, mi pare interessante accostare all'idea di Gerolamo sulla traducibilità e la traduzione del testo sacro l'idea di Benjamin espressa nel suo saggio *Il compito del traduttore* (cito da Nergaard 1993, 236): "dove il testo direttamente, senza la mediazione del senso, nella sua letteralità, appartiene alla vera lingua, alla verità o alla dottrina, esso è, per antonomasia, traducibile [...] Di fronte ad esso si esige dalla traduzione una fiducia così illimitata che senza tensione, come in esso si congiungono lingua e rivelazione, così in quella non possono non unirsi letteralità e libertà nella forma della versione interlineare. Infatti in qualche misura tutti i grandi scritti, ma gli scritti sacri in grado sommo, contengono fra le righe la loro traduzione virtuale. La versione interlineare del testo sacro è l'archetipo o l'ideale di ogni traduzione." Gerolamo vuole comunicare la "rivelazione ebraica", Benjamin vuole ricostruirla, attraverso il *medium* di una lingua che diventa pre-babelica.

ebraica. Se qualcuno non volesse leggerli, non è costretto. Beva pure il vino vecchio a sazieta, e disprezzi il nostro mosto, che ha lo scopo di spiegare i testi precedentemente editi, in modo che quando questi non sono comprensibili lo diventino di più grazie alla nostra opera. Quale sia il modo giusto di tradurre le Sacre Scritture, lo spiegano il libello che ho scritto, *L'arte perfetta della traduzione*, e le piccole prefazioni ai libri sacri che abbiamo premesso alle nostre edizioni: a questi scritti rimando il lettore avveduto.<sup>12</sup>

La riflessione sulla traduzione, perciò, sembra seguire due diversi filoni, in cui si contemperano le esigenze del testo di partenza e del testo di arrivo: da un lato il testo letterario, pagano, può, e anzi deve, essere rielaborato e servire da punto di partenza, dall'altro il testo sacro è portatore di una verità, e proprio per questo deve essere nello stesso momento rispettato *e* (oppure *ma*, se si considera il rischio della resa troppo letterale che annulla la perspicuità) compreso. Questa dicotomia si sviluppa sempre di più durante il Medioevo, e contribuisce a spingere la traduzione a privilegiare la restituzione del contenuto:

va perduto dapprima il valore dinamico della *aemulatio* e della traduzione artistica, e il concetto del tradurre si allarga a quello della pura trasmissione di contenuti, del rifacimento e della metamorfosi del testo, piuttosto *Umarbeitung* che *Übersetzung*: il *transferre* si identifica allora col *tradere*.<sup>13</sup>

Decisiva per l'affermazione di questa concezione del tradurre è naturalmente anche la nascita delle lingue nazionali: Folena 1991 ricorda le decisioni del Concilio di Tours (813), che per la prima volta si riferiscono alla definizione del rapporto tra latino e lingua volgare, e consigliano di *transferre* le omelie *in rusticam romanam linguam aut thiotiscam*,<sup>14</sup> sempre alla stessa altezza cronologica, le esperienze di Beda,<sup>15</sup> Notkero il Balbo, Alfredo il Grande,<sup>16</sup> Cirillo e Metodio<sup>17</sup> testimoniano il nuovo valore della traduzione nello scenario europeo.

---

<sup>12</sup> Aug., *Ep.*, LXXV 6.20. La traduzione è mia.

<sup>13</sup> Folena 1991, p. 10.

<sup>14</sup> Folena 1991, p. 11.

<sup>15</sup> Beda tradusse in anglosassone il *Vangelo di Giovanni*.

<sup>16</sup> Alfredo di Wessex, noto anche come "il Grande", promosse la traduzione delle opere latine come una vera e propria operazione politica, in quanto egli considerava la traduzione come la chiave per l'accessibilità alla cultura e la conseguente acquisizione di una superiorità morale nei confronti dei Danesi, che con le loro incursioni avevano danneggiato i centri monastici. Nella prefazione alla *Cura Pastoralis* di Gregorio Magno, Alfredo individua nella traduzione il mezzo per recuperare il contatto con la cultura "dei buoni saggi che una volta erano in tutta l'Inghilterra": interessante è notare che per Alfredo questa attività è legata all'impoverimento culturale (gli antichi non avevano necessità di tradurre, perché non concepivano la possibilità che la cultura potesse corrompersi e svanire) e che i testi selezionati per essere tradotti appartengono in realtà alla tarda e tardissima latinità, per cui la frattura col passato è avvertita come eminentemente linguistica e non cronologica. Per Alfredo, quindi, la traduzione ricuce uno strappo e annulla le distanze tra due epoche diverse.



La nascita delle lingue volgari complica dunque ed arricchisce l'orizzonte della traduzione, che si gioca su molteplici livelli, poiché le relazioni tra il testo d'arrivo e il testo di partenza cambiano: esse configurano, sempre per usare la terminologia di Folena 1991, una traduzione di tipo "orizzontale" e una di tipo "verticale".<sup>18</sup> Se il testo di partenza è in latino, o in una lingua che come il latino è sentita carica di prestigio e di storia, la traduzione sarà "verticale", se il testo di partenza è in volgare, la traduzione sarà "orizzontale", proponendosi come una sorta di scambio demarcato dall'affinità tra le due lingue. Questa molteplicità di situazioni porta chiaramente ad una labilità della percezione del *limes* tra traduzione ed imitazione, rifacimento, riscrittura: per capirlo, è sufficiente riportare un passo di Dante, dal *De vulgari eloquentia*.

I rimatori volgari differiscono tuttavia dai grandi poeti, cioè dai poeti "regolari", perché questi ultimi composero poesia con linguaggio e arte regolare, essi invece la compongono a caso, come si è detto. Ne consegue perciò che quanto più da vicino imitiamo i grandi poeti, tanto più rettamente componiamo poesia.<sup>19</sup>

I poeti "regolari" sono i poeti classici, essenzialmente i grandi autori latini: i rimatori volgari, per poter produrre qualcosa di degno, debbono costantemente conformarsi all'*imitatio* e del tono linguistico e delle strategie retoriche. Il punto di demarcazione tra le operazioni che si possono svolgere nella resa di un testo perciò si attenua, e la cultura medievale produce "testi che includono traduzioni riconosciute come tali, liberi adattamenti, prestiti consapevoli, revisioni e strette somiglianze".<sup>20</sup> Questa pluralità di esiti e questa complessità di sfumature portano anche ad esperienze diverse: in Italia, ad esempio, la pratica della traduzione è nel Duecento particolarmente legata alle scuole di retorica e di diritto: i testi con cui si confrontano Guidotto da Bologna e Brunetto Latini sono alcune grandi opere ciceroniane.<sup>21</sup> Almeno per Guidotto da Bologna, inoltre, bisogna segnalare che il termine da lui utilizzato per definire la sua fatica è *sporre in volgare*:<sup>22</sup> contemporaneamente a questa formula, si afferma il termine *volgarizzare/volgarizzatore*, che pone evidentemente l'accento sulla lingua d'arrivo.

Se la tradizione degli *studia* giuridici e le nascenti Università pongono l'accento sulla traduzione di testi retorici in prosa, per quanto riguarda la traduzione della poesia

---

<sup>17</sup> Cirillio e Metodio promossero la traduzione dei Vangeli in slavo.

<sup>18</sup> Folena 1991, p. 13.

<sup>19</sup> Dante, *De vulg. el.* III, iv.

<sup>20</sup> Bassnett 1993, p. 79.

<sup>21</sup> Guidotto da Bologna produsse una versione della *Rethorica ad Herennium*; Brunetto Latini della *Pro Marcello*, *Pro Ligario*, *Pro rege Deiotaro*.

<sup>22</sup> Folena 1991.

ci sono altre variabili da considerare. Essa viene infatti percepita come più complessa e bisognosa di riflessione. Sarà utile citare ancora un passo di Dante:

e però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia. E questa è la cagion per che Omero non si mutò di greco in latino come l'altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagion per che li versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d'armonia [...].<sup>23</sup>

È il “legame musaico”, ossia quello della musica, del ritmo, che fa problema per Dante: segno che l'equivalenza ritmica, in cui par risiedere la “dolcezza” del verso, è sentita come difficile da riprodurre o da interpretare, e richiede una consapevolezza più profonda sia della lingua di partenza che di quella d'arrivo.<sup>24</sup>

La prospettiva e la concezione del tradurre cambiano dopo Petrarca: il Quattrocento marca un punto di svolta e rappresenta uno snodo essenziale nella prassi traduttiva. Innanzitutto, la filologia inizia a sistematizzare i propri principi e a configurarsi come scienza, e l'approccio al testo cambia significativamente. Lo sviluppo della filologia come scienza autonoma è chiaramente connessa al ritrovamento di nuovi testi della classicità: “la graduale riscoperta della letteratura antica si stende come una poderosa corrente attraverso il Rinascimento dai giorni del preumanesimo padovano alla seconda metà del Quattrocento ed oltre”.<sup>25</sup> Conseguentemente, fa il suo ingresso la traduzione dal greco. Coluccio Salutati, maestro di Leonardo Bruni, nel 1397 istituisce a Firenze la prima cattedra in Italia di greco, affidata ad Emanuele Crisolora, che si dedica alla traduzione di Platone, proponendosi come traduttore *ut orator*.<sup>26</sup> Il confronto con l'altra grande parte della classicità e la stagione delle grandi scoperte testuali influiscono chiaramente anche sulla traduzione. Ne è spia *in primis* la mutata terminologia: a *volgarizzare* si sostituisce *traducere*, che è destinato a soppiantare negli esiti romanzi le

---

<sup>23</sup> Dante, *Conv.* I 7.

<sup>24</sup> Mi pare interessante notare che la percezione di Dante riguardo la traducibilità della poesia possa essere accostata alla distinzione che Schleiermacher fa tra oggettivo e soggettivo. Berman 1984, p. 186 a tal proposito nota, prima citando Schleiermacher e poi glossandolo che «“quanto meno nell'originale si introduce l'autore stesso, il quale invece si limita ad agire come organo di comprensione dell'oggetto [...] tanto più quello che nella traduzione (*Übertragung*) interessa è una semplice interpretazione (*Dolmetschen*).” Ovunque l'autore appaia come il semplice servitore di un contenuto obiettivo, c'è dunque interpretariato - orale e scritto. Ovunque tenda a esprimere se stesso, nella sfera della “scienza” o dell'“arte”, c'è traduzione». La distinzione fra traduzione di prosa e traduzione di poesia può dunque nutrirsi, oltre che degli aspetti tecnici e formali che caratterizzano il verso, anche di questa componente, il maggior grado di soggettività e di espressione del soggetto offerto dalla poesia.

<sup>25</sup> Reynolds-Wilson 1987, p. 142, cui si rimanda per un'esauriente storia della filologia e dell'ecdotica dei classici e per una bibliografia su questo vastissimo campo.

<sup>26</sup> *Id.*, 153.

altre forme. Come nota Folena 1991,<sup>27</sup> la sostanziale unitarietà romanza della terminologia della traduzione, “che si compie nell’Europa moderna col nuovo corso di *traducere*, ha il suo sicuro punto di partenza nel Bruni”.

Nel suo trattato *De interpretatione recta*,<sup>28</sup> Leonardo Bruni parte da un assunto apparentemente semplicissimo: “l’essenza della traduzione consiste tutta nel fatto che quanto si trova scritto in una lingua venga correttamente trasferito in un’altra”. Subito dopo, però, Bruni fornisce una serie di esempi e di criteri che smentiscono la elementarità dell’operazione. Primo principio da cui non derogare per alcun motivo è la conoscenza perfetta della lingua da cui si traduce, cui fa da complemento l’altrettanto perfetta padronanza della lingua d’arrivo. Ancora: il traduttore deve possedere gusto impeccabile e orecchio affinato, perché rovinare un testo con una traduzione maldestra e sgraziata è paragonabile allo “scultore che abbia fatto una brutta statua”,<sup>29</sup> o ad un poeta che abbia composto dei brutti versi. Da queste parole di Bruni è possibile ricavare una considerazione interessante: l’opera del traduttore viene paragonata e messa sullo stesso piano di quella del poeta e dello scultore. Il traduttore, quindi, *crea* qualcosa: la prassi traduttiva non è più, o non è solo, un mero trasferimento di contenuti, e non è nemmeno un’operazione di *imitatio*, per cui il testo viene trattato come una fonte e punto da cui partire. Per la prima volta, vengono delimitate con chiarezza le prerogative del traduttore, e viene considerata pari la dignità del testo di arrivo e del testo di partenza; la traduzione assume lo statuto di qualcosa di *altro*, che richiede mestiere, competenza e sensibilità, e che, pur avendo il naturale scopo di trasferire un contenuto da una lingua all’altra, guadagna anche lo *status* di creatura autonoma.

Il fondamentale spartiacque del trattato di Bruni segna il nuovo corso della storia della traduzione. È però da considerare un dato, a prima vista singolare: alla straordinaria fioritura degli studi classici, alla riscoperta dei testi e a contributi di vaglia di grandi studiosi,<sup>30</sup> non fa da contraltare, tra Quattrocento e primo Cinquecento, un pari entusiasmo per la traduzione da parte dei letterati *tout court*. Per dar ragione di questa aporia, si può partire da Dionisotti 1967,<sup>31</sup> che propone di distinguere il volgarizzamento, che dalle punte del Duecento va rarefacendosi fino quasi a scomparire nel Cinquecento, dalla traduzione, brunianamente intesa: il discrimine pare proprio stare

---

<sup>27</sup> Folena 1991, p. 71.

<sup>28</sup> Si cita da Nergaard 1993, p. 75, che propone un’antologia di testi sulla teoria della traduzione, da Cicerone fino a Benjamin.

<sup>29</sup> Nergaard 1993, p. 79.

<sup>30</sup> Bruni traduce Demostene, Eschine, Senofonte, Plutarco, Basilio, Platone ed Aristotele; Marsilio Ficino Platone, Plotino ed Omero; Poliziano Erodiano, Epitteto e Plutarco. Per una bibliografia su questi studiosi, Reynolds-Wilson 1987, pp. 169-171.

<sup>31</sup> Dionisotti 1967, p. 133.

nella consapevolezza dell'operazione compiuta e nell'"intento d'arte".<sup>32</sup> Ciò apre però nuove criticità, poiché a partire dal Quattrocento l'orizzonte della traduzione viene turbato dal potente fenomeno della "questione della lingua". Come nota Trovato 1994<sup>33</sup> riassumendo il pensiero di Dionisotti 1967,

l'"astinenza" [dalla traduzione] dell'Ariosto, del Bembo e del Castiglione e dei tanti che seguivano la loro guida corrispondeva di fatto all'esigenza di "mettere un argine alla baldanzosa estemporanea espansione della lingua", propria dell'umanesimo volgare tardo quattrocentesco, "per poterne fare uno strumento che avesse, entro i suoi limiti, la stessa validità del latino".

Troppo rischioso, quindi, il confronto con il latino (o il greco, quelle lingue di prestigio che davano, secondo la terminologia di Folena 1991 ricordata poco più sopra, "verticalità" alla traduzione) da parte di una lingua *in fieri* e che stava delineando le proprie possibilità e riflettendo sui propri limiti.

Quando si afferma una linea linguistica teorica precisa, essenzialmente grazie a Bembo, e si procede alla modellizzazione della lingua letteraria assumendo come principio l'imitazione dei grandi fiorentini del Trecento, che garantisce una sicurezza espressiva e un'autorità chiara cui appellarsi, la traduzione può affermarsi come "alto esercizio di stile, come sfoggio di abilità artistica, volta soprattutto a mostrare la capacità del traduttore di travestire l'originale".<sup>34</sup> Non più, o non solo, ancillare, la traduzione viene legittimata come operazione autonoma: non ha più bisogno di cercare un *perché*, ma un *come*.<sup>35</sup>

Ancora in questo stesso periodo, però, è possibile trovare qualche difesa della legittimità della traduzione. Sperone Speroni, nel *Dialogo delle lingue*, fa dire a Pietro Pomponazzi che spera di poter leggere "Aristotile fatto volgare", "per divenire una volta non ateniesi, ma filosofi",<sup>36</sup> indisponendo così Giano Lascaris, contrario al volgarizzamento aristotelico: segno che viene colta la pericolosità insita nella traduzione, ossia quella di permettere un accesso ampio e non controllato ai testi, non più dominio solo di un'élite culturale. Cavalcano invece l'onda di questa nuova sete di classici gli editori e i tipografi.

Dagli anni Trenta del Cinquecento si assiste perciò ad una fioritura dell'attività traduttiva:

---

<sup>32</sup> Dionisotti 1967, p. 174.

<sup>33</sup> Trovato 1994, p. 150.

<sup>34</sup> Castelvetro, *Poetica*, p. 394.

<sup>35</sup> Guthmüller 1990.

<sup>36</sup> Pozzi 1988, pp. 329-330. Seguono, nel botta e risposta tra Pomponazzi e Lascaris, altre interessanti considerazioni sul rapporto tra lingua volgare e lingua greca, e sul prestigio che in filosofia arreca il saper parlare greco. *Condicio*, secondo Pomponazzi, affatto *sine qua non* per il progresso della filosofia, dato che le "dottrine [...] hanno ricetto non nelle lingue ma negli animi d'i mortali" (*ibid.*, p. 331).

la lingua imposta da Ariosto, Bembo, Castiglione e pochi altri (regolata sul fondamento dei trecentisti fiorentini) “divenne patrimonio sicuro, agevole e comune di una larga maggioranza degli scrittori italiani [...] Non c’era più rischio nell’incontro [tra la lingua moderna e l’antica]; c’era anzi il gusto di una riprova che la nuova lingua era valida e sufficiente ad ogni compito.” Di qui, “per l’appunto intorno al 1540, una ripresa dei volgarizzamenti dei testi classici, che subito, nel decennio successivo, si sviluppò a tal segno da invadere e dominare il mercato librario italiano”.<sup>37</sup>

Per giustificare infatti l’incremento delle traduzioni dagli anni Trenta del XVI secolo, al fattore per così dire linguistico vanno aggiunti due fenomeni, fra cui c’è interrelazione: la nascita della stampa e il conseguente sviluppo di un’industria tipografica e di un mercato librario e il sorgere di una nuova categoria di lettori. Infatti, la nuova accessibilità, anche dei testi classici,<sup>38</sup> che la stampa garantisce porta alla formazione di un nuovo gusto dei lettori, provenienti da estrazioni e formazione diverse. Questa nuova categoria di fruitori del testo, i “mezzani” per adottare la terminologia di Tullia d’Aragona (nel novero la poetessa include esplicitamente e significativamente le donne),<sup>39</sup> desidera coltivarsi ed elevarsi, ma è priva degli strumenti linguistici e retorici per affrontare il testo classico nella sua complessità. Di fatto, le traduzioni dei decenni centrali del Cinquecento vanno a colmare un vuoto: “prima di allora, al pubblico venivano ancora abitualmente proposte non solo traduzioni illustri dell’età umanistica risalenti a cinquant’anni prima, ma addirittura volgarizzamenti trecenteschi [...]”.<sup>40</sup> Si rendono perciò necessario un nuovo approccio al testo, che lo avvicini al gusto di chi si sta abituando alla letteratura che nasce nell’ambito delle corti, ed una ripresa della riflessione teorica sulla prassi del tradurre.

---

<sup>37</sup> Trovato 1994, p. 150.

<sup>38</sup> Un solo, scontato cenno all’operazione editoriale di Aldo Manuzio, che fonda una casa editrice a Venezia con il principale intento di stampare testi greci: tra il 1494 e il 1515, anno della sua morte, coadiuvato dall’opera fondamentale di Marco Musuro, si occupa delle *editiones principes* di praticamente tutti i grandi autori della grecità. Per Manuzio, Lowry 1979.

<sup>39</sup> Cito da Bucchi 2011, p. 15. Proprio le donne sono le destinatarie e dedicatee esplicite di un’interessante operazione editoriale riguardante la traduzione, *I primi sei libri dell’Eneide a più illustre et honorate donne* (1540), i primi sei libri dell’*Eneide* tradotti ciascuno da un letterato diverso e dedicati a sei gentildonne toscane. La pubblicazione godette di grande fortuna, ed ebbe parecchie ristampe, con rimaneggiamenti ed avvicendamenti fra i traduttori. Per quest’opera, si veda *Eneide 1540* (ed. Borsetto). Per alcuni cenni sulle donne lettrici nel Rinascimento e sulla loro partecipazione al mercato editoriale, si veda Richardson 1999, pp. 148-150. In particolare, Richardson nota che “alcune delle opere dedicate da Giolito alle donne, erano, come abbiamo visto, traduzioni in volgare. Queste avrebbero potuto aprire le porte ad una cultura che era negata a qualsiasi lettore cui mancasse una buona conoscenza delle lingue classiche o moderne, e per questa ragione esse potevano essere una risorsa straordinariamente utile per le donne” (Richardson 1999, p. 149; la traduzione è mia).

<sup>40</sup> Bucchi 2011, p. 23.

Se è vero, come nota Bucchi 2011,<sup>41</sup> che in Italia manca una riflessione teorica con un orientamento preciso e analitico, avendo la lettera sul tradurre di Castelvetro (1543),<sup>42</sup> il *Dialogo de lo modo di tradurre* di Fausto da Longiano (1555)<sup>43</sup> e il *Discorso del tradurre* del Toscanella (1575) una fortuna piuttosto tardiva ed un'incidenza scarsa nel dibattito coevo, è vero anche che dalle dedicatorie, dagli apparati, dai commenti che ciascun traduttore accosta al testo si ricavano alcune indicazioni di massima di teoria e pratica della traduzione che in ogni caso presentano dei punti di contatto con le riflessioni teoriche degli autori poco più sopra citati.

Lo stesso Bucchi 2011 riporta la posizione di Bernardino Daniello, molto interessante ed originale rispetto a quelle coeve perché getta una nuova luce sull'impiego e sull'utilità della traduzione. Daniello infatti prima osserva che l'Italia si trova in stato di soggezione rispetto a Francia e Spagna, e poi suggerisce:

le quali provincie [Francia e Spagna] dovrebbero gli uomini di questa [l'Italia] (quando essi non fussero tanto di se medesimi come sono e de le cose loro inimici) imitare, scrivendo ne l'idioma loro, ed in esso le buone così greche come latine cose traducendo sì come io intendo farsi al presente in quelle due provincie sopra toccate ne' cui volgari non pur molti greci e latini scrittori si trasferiscono ogni giorno, ma molti de' nostri toscani ancora.<sup>44</sup>

Francia e Spagna per Daniello hanno capito ciò che l'Italia non ha compreso: unità della lingua è unità politica, e la traduzione lavora per arricchire la lingua volgare e dotarla di grandi modelli con cui confrontarsi. È, quindi, un'operazione culturale oltreché linguistica. Del resto, dice Daniello i *nostri toscani* vengono anch'essi ritenuti meritevoli di traduzione.<sup>45</sup>

La ricaduta della passi traduttoria sulla lingua non è avvertita solo da Daniello: Caro, ad esempio, nella *excusatio* premessa alla sua *Eneide*, asserisce che ha intrapreso la sua fatica per “far conoscere [...] la ricchezza e la capacità di questa lingua”.<sup>46</sup> Riflessioni simili, come vedremo nel corso dello studio, sono contenute nella premessa alla traduzione di Liburnio.

Che la traduzione serva dar conto della pienezza della capacità d'espressione del volgare e al contempo a spingerla al massimo grado di tensione, alla ricerca di un arricchimento, diventa quasi un *topos* nel Cinquecento maturo. Davanzati Bostichi traduce tra il 1582 e il 1602 gli *Annales* di Tacito per dimostrare che anche la lingua

---

<sup>41</sup> Bucchi 2011, p. 24.

<sup>42</sup> Romani 1966.

<sup>43</sup> Guthmüller 1990.

<sup>44</sup> Bucchi 2011, p. 32.

<sup>45</sup> Daniello è particolarmente legato a Petrarca: ne commenta anche il *Canzoniere* (cfr. Raimondi 1994).

<sup>46</sup> Trovato 1993, p. 358.

fiorentina è “capace di brevità più che corneliana”;<sup>47</sup> Niccolò Mutoni, quarant’anni prima, aveva espresso con chiarezza quest’istanza, unendo l’intento pedagogico e quello ricreativo in questa riflessione:

et con molti et varii vocabuli ampliarlo [l’idioma], et per dar finalmente qualche diletto a quei che di tal lingua mancassero, con il tradurre or questo delettevole poeta, or questo famoso storico [...]. Il che con grandissime fatiche et longo studio hanno gli professori della lingua italiana, o come dir vogliamo per eccellentia toscana, servato, a tal che con il tradurre o or questo, or quello (dei Latini e dei Greci parlo) hanno di modo sì quella di vocaboli, come di detti accresciuta, che non meno istima fanno d’esse, che della latina o greca.<sup>48</sup>

L’idea che la traduzione contribuisca ad arricchire il volgare e che esso abbia raggiunto una certa maturità espressiva è legata a doppio filo, come notato più sopra, con la questione dell’*imitatio* e di una libera riscrittura dell’originale. Interessante in questo senso, perché in controtendenza rispetto ai contemporanei ed anche alla sua acuta percezione dell’espressività linguistica volgare, è ancora la presa di posizione di Bernardino Daniello per quanto riguarda l’aspetto teorico-tecnico della traduzione: nella prefazione alle sue *Georgiche* egli recupera la distinzione imitazione/traduzione, e giustifica la sua scelta di *tradurre* e di non *imitare* adducendo la volontà di non prevalere su Virgilio.<sup>49</sup>

Ancora *imitare* e *tradurre*, ancora *orator* e *interpres*: se Daniello si professa traduttore, Giovanni dell’Anguillara, traduttore delle *Metamorfosi* ovidiane (edite per la prima volta nel 1553) si definisce “imitatore”: nell’invocazione ad Apollo, al dio della poesia viene chiesto di rendere “sì le tue corde amiche/che possiamo imitar le carte antiche”.<sup>50</sup> E che per dell’Anguillara l’imitazione sia però *aemulatio* lo si capisce nettamente dalla dimensione della sua opera: le *Metamorfosi* di Ovidio contano poco più di 12000 versi, la versione di Anguillara 36000.

C’è anche chi tenta la via mediana tra queste due posizioni. Ruscelli afferma che “si dee fuggire la durezza o la strettezza del rendere parola a parola et ancora l’altro estremo del parafrasticar troppo lontanamente e per troppi lunghi giri”:<sup>51</sup> questo per censurare il Dolce, che ne *Le trasformazioni*, la sua versione delle *Metamorfosi*

---

<sup>47</sup> Marazzini 1993, p. 82. Interessante che Davanzati Bostichi metta in rilievo la capacità del volgare di esprimere non solo l’*ubertas* e la ricchezza, ma anche la concisione e la densa secchezza che pertengono a Tacito.

<sup>48</sup> Bucchi 2011, 31.

<sup>49</sup> Daniello 1545, vii.

<sup>50</sup> Cito da Bucchi 2011, 28.

<sup>51</sup> Cito da Bucchi 2011, p. 26.

ovidiane, aveva ceduto secondo lui alla tentazione di non tradurre soltanto il testo, ma di glossarlo e spiegarlo, togliendo così levità ai versi.<sup>52</sup>

Per capire questi rilievi, è necessario tornare per un attimo alla questione del pubblico cui queste traduzioni sono rivolte. Poco più sopra, abbiamo fatto cenno alla fascia di lettori ritenuta destinataria privilegiata di queste operazioni editoriali: un pubblico mediamente colto, non necessariamente, o addirittura raramente, versato nelle lingue classiche, ma desideroso di accostarsi alle grandi opere della latinità (e della grecoità) in modo autonomo, un pubblico nuovo, che inizia a prender confidenza col mercato librario e ad essere sedotto dalle sue potenzialità.<sup>53</sup> Questa nuova tipologia di lettori ha delle esigenze diverse rispetto a chi aveva fruito in precedenza dei testi classici:<sup>54</sup> il testo non deve essere soltanto tradotto, ma possibilmente anche glossato e commentato. Il problema dell'intervento esplicativo viene affrontato anche dal punto di vista teorico: Fausto da Longiano<sup>55</sup> distingue tra *metafrasi* (che si limita ad esporre il messaggio, il senso del testo), *parafrasi*, *compendio*, *ispianatione* (si tratta di un commento) e *interpretatione* (che è poi la traduzione vera e propria). Le prime quattro tipologie testuali ruotano naturalmente attorno all'ultima, la traduzione, e a volte però la sostituiscono. L'interazione tra questi cinque "atti traduttivi", come potremmo chiamarli, è complessa e varia, e trova una sua declinazione in ogni traduttore del Cinquecento. Niccolò Liburnio, ad esempio, nella sua versione del IV libro dell'*Eneide*, si attiene piuttosto alla *interpretazione*, e va nella direzione di una corrispondenza quanto più "esatta" possibile tra latino e volgare. Altri, come il Dolce e l'Anguillara, ibridano il testo con le altre componenti, andando piuttosto nella direzione della metafrasi (va detto che essi si confrontano anche con Ovidio, la cui fluidità e il cui ampio respiro, fatto di contrazioni e dilatazioni, consentono bene questo tipo di operazione). Sulla stessa scia sono Castore Durante e Stefano Schiappalaria, che come vedremo costruiscono in parte le loro ottave su modelli poetici anche a loro contemporanei. Annibal Caro, con la sua *Eneide*, opera una vera e propria riscrittura, incrementando il poema virgiliano di più di 5000 versi e dispiegando notevoli mezzi retorici e stilistici, tanto che la sua versione risulta essere "uno dei frutti più notevoli del

---

<sup>52</sup> Bucchi 2011, p. 49.

<sup>53</sup> Trovato 1993, 143-147, dedica alcune pagine interessanti, con bibliografia, alla cosiddetta "industrializzazione della cultura", in cui si analizzano sinteticamente i meccanismi alla base del circuito tipografico e le conseguenze che questi hanno sulla concezione della letteratura.

<sup>54</sup> Di nuovo, non è inutile ricordare che fanno la loro comparsa come pubblico autonomo le donne. Mutoni, nella sua dedicatoria a Isabella Montecatini della sua versione del VII libro dell'*Eneide* contenuta nella già ricordata edizione *I primi sei libri dell'Eneide a più illustre et honorate donne*, taglia consapevolmente ogni tipo di riflessione teorica e sceglie come fine primario della sua traduzione il "diletto", con una chiara strizzata d'occhio a Boccaccio (Bucchi 2011, p. 31).

<sup>55</sup> Guthmüller 1990.



nostro Manierismo”.<sup>56</sup> Sulla questione del rapporto con l’originale e la scelta dell’atteggiamento da adottare nel dialogo tra autore e traduttore influisce anche la tendenza della letteratura coeva: inevitabilmente, ad esempio, i traduttori cinquecenteschi di Ovidio (il Dolce e l’Anguillara su tutti) sono costretti a confrontarsi con Ariosto, in virtù del potente riuso che Ariosto stesso aveva fatto delle *Metamorfosi*. Dolce ed Anguillara, eleggendo l’ottava a resa dell’esametro ovidiano, scelgono perciò di spingere sull’“ariostizzazione”<sup>57</sup> dei loro *Metamorphoseon libri*.<sup>58</sup> Altri, senza compiere un’operazione di riscrittura così marcata e precisa, decidono comunque di dare un tocco attualizzante alla loro versione: ad esempio Schiappalario, nella sua traduzione del IV libro dell’*Eneide*, “cortigianizza” la scena della caccia che Didone offre ai notabili tirii e ai profughi troiani, facendola assomigliare ad un piacevole diversivo da corte signorile.

Il Cinquecento appare quindi per l’Italia come snodo temporale significativo tanto nella riflessione teorica quanto nell’effettiva e tangibile *praxis* della traduzione. La forza con cui il tema si impone nel corso del secolo, la vivacità e la varietà degli interventi teorico-pratici di chi alla traduzione attende dimostrano che questa operazione viene percepita come in grado di conferire un’identità ben precisa alla cultura che la esprime. In altre parole: nel momento in cui un sistema culturale si trova a confrontarsi con un altro, che ha la forza e l’autorevolezza di un modello linguistico e concettuale e che si impone come punto di riferimento obbligato e imprescindibile, la traduzione diventa una risorsa per mediare tra i due mondi, assorbire l’eredità del sistema precedente e saggiare la resistenza e le possibilità dei nuovi modelli elaborati, e la riflessione sulla traduzione diventa particolarmente profonda e significativa. Così, come abbiamo notato, la civiltà latina si dedica a costruire una posizione non solo pratica, ma anche teorica nei confronti della traduzione; con la massiccia diffusione del cristianesimo, Gerolamo, nel momento in cui irrompe la novità del testo sacro che fonda un nuovo corso storico e culturale, sente il bisogno di definire le regole che guidano la *conversio* del testo; il Cinquecento vede affermarsi in tutta la sua dignità e forza modellizzante il volgare.

---

<sup>56</sup> Trovato 1993, p. 358.

<sup>57</sup> Castelvetro, *Poetica*, p. 394.

<sup>58</sup> Per la ricezione dell’Ariosto nelle opere dei letterati a lui contemporanei e per la canonizzazione del modello ariostesco, Javitch 1999, che si sofferma in particolare proprio sul rapporto tra l’*Orlando Furioso* e le *Trasformazioni* del Dolce.



## 2 PREMESSA

Nel quadro generale di teoria e prassi della traduzione tratteggiato nelle pagine precedenti, e nell'individuazione dello snodo cruciale del Cinquecento, trova spazio l'oggetto di questo studio, quattro traduzioni cinquecentesche del IV libro dell'*Eneide*.

La scelta di studiare le traduzioni proprio del libro quarto dipende da un dato numerico: dallo spoglio delle traduzioni e dei volgarizzamenti del Cinquecento, Virgilio risulta l'autore più tradotto, e il *Didobuch* il libro dell'*Eneide* più frequentemente pubblicato da solo.<sup>59</sup> Facile capire perché: fin dall'antichità, la storia di Didone non solo ha avuto grande fortuna,<sup>60</sup> grazie alla sua carica patetica, ma è spesso stata avvertita, anche dai contemporanei di Virgilio, come una vicenda autonoma, con una sua unitarietà e parzialmente staccata dal resto del poema.<sup>61</sup>

Fra le molte traduzioni pubblicate separatamente, ne ho scelte quattro, che coprono l'arco del secolo: la prima in ordine cronologico è di Lodovico Martelli, ed è anteriore al 1528,<sup>62</sup> anche se fu pubblicata postuma nel 1548; la seconda è di Niccolò Liburnio, data al 1534 ed è l'unica a riprodurre anche il testo latino a fronte; la terza è di Stefano Schiappalaria,<sup>63</sup> pubblicata nel 1568; l'ultima è di Castore Durante, del 1569.<sup>64</sup>

---

<sup>59</sup> Kallendorf 2007 e 2012.

<sup>60</sup> Per le origini del mito di Didone e per la sua fortuna nel corso dei secoli, Bono-Tessitore 1998.

<sup>61</sup> Fernandelli 2003, pp. 1-2.

<sup>62</sup> Dei problemi riguardanti la cronologia della vita di Martelli e la datazione delle sue opere darò conto più avanti, in un breve profilo bibliografico.

<sup>63</sup> Stefano Ambrogio Schiappalaria, genovese, morto nel 1578, dovette essere un uomo colto e un discreto conoscitore del latino. Fondò l'Accademia dei Confusi assieme ad altri letterati genovesi, e oltre al IV libro dell'*Eneide* compose delle stanze d'argomento amoroso e un trattatello, *Osservationi politiche, et discorsi pertinenti a' gouerni di stato trattati insieme con la vita di Caio Giulio Cesare dal sig. Stefano Ambrogio Schiappalaria [!] genouese. Con vn sommario di quanto è successo nella Repub. Romana dal principio suo sino al proconsolato di Cesare, & due tauole copiosissime*. Ricavo le informazioni sulla sua biografia dal progetto EDIT 16, dell'ICCU, e dal DBI, v. "Girolamo Conestaggio".

<sup>64</sup> Castore Durante, umbro (1529-1590), è una figura interessante e abbastanza anomala, perché fu innanzitutto medico (fu anche nominato archiatra alla corte di Sisto V). Fu autore di alcuni trattati di botanica, di cui il più celebre è l'*Herbario Novo*. Ricavo le informazioni dal DBI, v. "Castore Durante", e da Wikipedia, v. "Castore Durante".

Ho condotto la mia analisi e la mia trascrizione direttamente sulle edizioni cinquecentesche:<sup>65</sup> la numerazione dei versi è mia, e nella trascrizione ho generalmente corretto alcuni palesi errori di stampa, lasciando invece inalterata la punteggiatura. Ho selezionato tre porzioni testuali virgiliane: la prima va da IV 1 a IV 89, ed è ovviamente significativa perché è l'attacco del libro; la seconda va da IV 129 a IV 159, interessante perché propone alcune similitudini e descrizioni la cui resa molto dice dell'atteggiamento del traduttore verso il testo originale; infine, l'ultima porzione di testo campionata va da IV 584 a IV 666. Va da sé che quest'ultima sequenza, che narra il suicidio della regina, rappresenta il momento più tragico e patetico dell'intero libro: è certamente questo il momento in cui il traduttore è chiamato a farsi più *orator* e meno *interpres*. Ai versi virgiliani sopra indicati corrispondono rispettivamente i vv. 1-144; 209-257; 947-1086 per Liburnio (d'ora in poi, L nelle esemplificazioni); i vv. 1-150; 216-266; 968-1108 per Martelli (d'ora in poi, M per gli esempi); i vv. 1-184; 249-288; 1032-1193 per Durante (d'ora in poi, D); i vv. 1-176; 257-320; 1105-1264 per Schiappalaria (d'ora in poi, S).

Le traduzioni di Liburnio e Martelli sono in endecasillabi sciolti, quelle di Durante e Schiappalaria sono in ottave. Ho scelto di analizzare due traduzioni per ciascun metro perché uno dei punti nodali nella definizione del genere epico, e ciò riguarda anche le traduzioni, è proprio la scelta del metro: la scelta di propendere per l'endecasillabo sciolto o per l'ottava per i quattro traduttori in esame ha certe giustificazioni cronologiche, dato che a metà del secolo si realizza il passaggio nella prassi traduttiva dallo sciolto all'ottava.<sup>66</sup> Il primo capitolo del lavoro, dunque, colloca innanzitutto i traduttori nel quadro del dibattito cinquecentesco sulla preminenza dell'endecasillabo sciolto o dell'ottava. Indaga poi il trattamento di due fenomeni metrici, la cesura e l'*enjambement*, nelle due coppie di traduzioni. Lo scopo è verificare se la scelta del metro condizioni l'approccio al testo latino, e se la diversa realizzazione della cesura e della spezzatura possano essere riconducibili a modelli stilistici coevi.

Sempre il rapporto con il testo virgiliano è al centro del secondo capitolo: attraverso lo studio della sintassi topologica, dell'organizzazione sintattica in rapporto al metro e

---

<sup>65</sup> Questi i riferimenti delle quattro cinquecentine, da me esaminate presso la Biblioteca Marciana: *Publii Vergilii Maronis poetae Mantuani Aeneidos liber quartus. Lo quarto libro dell'Eneida Vergiliana con verso heroico in lingua thosca tradotto per m. Nicolo Liburnio vinitiano*, Vinegia, per Giouan'Antonio de Nicolini da Sabio, 1534; *Opere di m. Lodouico Martelli corrette et con diligentia ristampate. Aggiuntoui il quarto di Vergilio, tradotto dal medesimo*, in Firenze: appresso Bernardo di Giunta, di maggio nel 1548; *Il quarto libro dell'Eneida di Vergilio ridotto in ottava rima da m. Castore Durante academico viterbese*, Viterbo: per Agostino Colaldi da Ciuita Ducale, 1569; *Il Quarto libro dell'Eneide di Virgilio in ottava rima. Di Stephano Ambros Schiappalaria. Con alcune annotationi di vno suo familiare, poste nel fine*, in Anuersa: per Christophoro Plantino, 1568.

<sup>66</sup> Bucchi 2011.

di alcuni fenomeni sintattici notevoli si stabilirà il grado di dipendenza, o di indipendenza, delle traduzioni dal modello latino. In particolare, per le ottave si cercherà di capire come i traduttori nell'organizzazione della strofa e della narrazione abbiano mediato fra la pressione esercitata dal testo virgiliano e la spinta, certamente non ignorabile, della fortuna pressoché immediata dell'epica cavalleresca in ottave.

Infine, il terzo capitolo si concentrerà sugli aspetti lessicali e retorici: ancora il rapporto con Virgilio sarà importante per lo studio dei latinismi, ma di nuovo si affaccerà il confronto con la tradizione lirica italiana, specialmente nell'analisi delle dittologie. Lo studio del lessico delle traduzioni, come accennato in precedenza e sviluppato più ampiamente nel capitolo, permetterà di capire proprio quale funzione viene assegnata alla traduzione, e se essa è destinata ad allinearsi ad altri prodotti editoriali di larga fortuna del tempo o se è concepibile, e sarà come vedremo maggiormente il caso degli sciolti, come banco di prova per una lingua che comincia nel Cinquecento a trovare una norma e una stabilità. In conclusione, lo studio di due fenomeni retorici selezionati, le figure di ripetizione/parallelismo e il trattamento della metafora, permetterà di definire ulteriormente il rapporto delle traduzioni con il testo latino, ma soprattutto a cogliere, soprattutto nel caso delle ottave, la ricca rete di intertestualità e il tentativo di "assorbire" Virgilio integrandolo in una tradizione poetica italiana.



### 3 ASPETTI METRICI

#### 3.1 *La conoscenza della metrica classica nel Cinquecento*

Prima di esaminare più dettagliatamente il rapporto tra l'esametro virgiliano e le sue cesure e l'endecasillabo delle traduzioni in esame, converrà brevemente interrogarsi sullo *status quaestionis*, a questa altezza cronologica, per quanto riguarda la conoscenza e la consapevolezza dei metri classici e delle principali regole prosodiche e di struttura del verso. Quali, in altre parole, i punti di riferimento antichi, quali i grammatici che hanno dedicato spazio all'*ars metrica*, e quale la loro accessibilità nel Cinquecento?

Molto brevemente: dei primi metricologi antichi, Damone e Aristosseno di Taranto, ci resta solo il nome, e qualche frammento. Il primo, e fondamentale, grammatico cui far riferimento per una trattazione sicura e sufficientemente estesa è Efestione, greco, precettore di Lucio Vero: il suo *Ἐγχειρίδιον περὶ μέτρων* constava di 48 libri, poi epitomati da lui stesso in un unico manualletto di più agile consultazione. L'opera di Efestione, di importanza notevole anche per gli studiosi odierni, fu tramandata per via manoscritta dal codice Ambrosiano, ed ebbe l'*editio princeps* a Firenze, da Giunti, nel 1526, assieme alla grammatica greca di Teodoro Gaza.<sup>67</sup> La fonte basilare e primaria per le nozioni principali di metrica classica era dunque stata edita e resa accessibile già nel primo quarto del Cinquecento.

Lo studio, la riscoperta e l'interpretazione dei principi della metrica classica non sono però ascrivibili solo alla rinnovata conoscenza di Efestione. Accanto a lui, è necessario ricordare altri grammatici, questa volta latini,<sup>68</sup> che costituiscono un punto di

---

<sup>67</sup> Smith 1849, v. "Hephaestion".

<sup>68</sup> Solo per offrire qualche dato in più: "commentari sulle regole metriche e sulle sillabe finali del metro sono stati copiati in molti codici fin dall'ottavo secolo [...]", ricorda Keil *Grammatici* VI, p. XXI. Discreta la tradizione manoscritta degli *scriptores artis metricae*: tra i codici più importanti, il Vindobonensis 16, già Bobiensis (VIII-IX sec.), che è quello che Keil ritiene essere il testimone migliore, e che è anche quello usato per le edizioni rinascimentali di alcuni trattatisti, il Monacensis 6281, già Frisingensis 81 (X sec.), il Monacensis 19484, già Tegernseensis 1484 (sec. X), il Parisinus 7530 (VIII sec.). Per una panoramica completa, si veda Keil *Grammatici* VI, volume dedicato esclusivamente all'edizione dei metricologi latini, e Keil *Grammatici* I, la prefazione, per una contestualizzazione anche rispetto alle altre opere grammaticali.

riferimento per l'analisi dei metri classici, e la cui opera desta interesse e richiama cure filologiche proprio in questo torno d'anni, tra gli ultimi decenni del Quattrocento e i primi del Cinquecento.

La prima edizione di Massimo Vittorino (*Commentarium Maximi Victorini de ratione metrorum e Metrocius Maximi de litteris et de syllabis*) è pubblicata a Milano, nel 1473; i due prontuari di metrica vengono poi riediti da Giano Parrasio, sempre a Milano, nel 1504.<sup>69</sup> Altro punto di riferimento per una conoscenza unitaria degli *scriptores artis metricae* è l'edizione basileense del 1527, di Giovanni Sicardo.<sup>70</sup>

I frammenti di Cesio Basso e l'*Ars* di Atilio Fortunaziano furono scoperti a Bobbio, tra molti altri codici di opere di grammatici, nel 1493, da Giorgio Merula. Questo rinvenimento dà origine all'edizione milanese rispettivamente di Terenziano Mauro, da Giorgio Galbiati (1497) e di Probo, Massimo Vittorino ed altri grammatici, dal già ricordato Giano Parrasio (1504). Negli stessi anni in cui Parrasio approntava la sua edizione, fra l'altro, circolava anche un certo numero di esemplari manoscritti di questi trattati metrici: segnale, questo, dell'interesse che la materia poteva rivestire.<sup>71</sup> Inoltre, Parrasio ebbe occasione di spostarsi frequentemente, in tutta Italia, per prestare la sua opera di filologo: «venne esule a Milano, dove si trattenne per otto anni, dal 1499 al, sembra, 1507. Poi visse per qualche anno a Vicenza, a Padova e a Venezia; e nel 1510, infine, a Napoli. Poi tornò a Cosenza.»<sup>72</sup> Parte del lavoro di Parrasio confluì poi anche nelle *Castigationes Vergilianae* di Pierio Valeriano, edite a Roma nel 1521.<sup>73</sup>

Al lavoro sul versante metrico, più tecnico e specifico, va naturalmente giustapposto lo straordinario interesse di cui l'opera virgiliana godette nel Cinquecento tanto tra i lettori quanto tra gli studiosi, testimoniato dal difficilmente calcolabile numero di edizioni a stampa, delle opere intere o di singole parti.<sup>74</sup>

---

<sup>69</sup> Keil *Grammatici* VI, p. XXI.

<sup>70</sup> Keil *Grammatici* VI, p. XX.

<sup>71</sup> Keil *Grammatici* VI, pp. 246-247.

<sup>72</sup> Traduco direttamente dall'introduzione di Keil *Grammatici* I, p. IX.

<sup>73</sup> Per le *castigationes* di Valeriano e per il contributo di Parrasio al lavoro sul testo virgiliano, e in generale per una panoramica sul lavoro filologico e di commento all'opera di Virgilio nel Cinquecento, Zabughin 1923, pp. 70-126.

<sup>74</sup> Per le edizioni a stampa di Virgilio, fondamentali Kallendorf 1991 (sulle edizioni esclusivamente veneziane), Kallendorf 2007, Kallendorf 2012, Farrell-Putnam 2010, pp. 234-250. In questi contributi si rende ragione delle edizioni a stampa virgiliane, aggiornando Mambelli 1954, e anche parzialmente di quale fosse il Virgilio letto e stampato prima dell'intervento della filologia ottocentesca e novecentesca, nonché della fortuna delle singole parti dell'opera virgiliana stampata.



### 3.1.1 Lodovico Martelli e Niccolò Liburnio: due approcci agli endecasillabi sciolti

Questi rapidi cenni mostrano come tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento fosse in corso, e in maniera non sotterranea, anche il lavoro *sui* testi di metrica classica e *con* i testi di metrica classica. Non è naturalmente possibile dimostrare se e quali trattati i traduttori qui presi in esame avessero letto, né è possibile stabilire il grado esatto della loro competenza e sensibilità metrica. Se però si recuperano alcune notizie biografiche relative a Liburnio e a Martelli, emergono indizi significativi, che confermano la loro perizia come latinisti e non rendono affatto improbabile supporre che fossero perfettamente in grado di recepire e riutilizzare ciò che apparteneva anche agli ambiti forse meno battuti dello scibile classico, come appunto le riflessioni sulla metrica, tanto più che l'oggetto era un metro come l'esametro, di incontestabile prestigio e di applicazione varia e diuturna per tutta la latinità.

Lodovico Martelli<sup>75</sup> dovette dimostrare assai presto il suo interesse per le lettere, e le lingue classiche in particolare, se è vero che nel 1515 gli fu dedicata da Eufrosino Bonini l'edizione di un libro della grammatica greca di Teodoro Gaza (poi pubblicata, come s'è detto sopra, *a latere* della *princeps* di Efestione), e se ebbe rapporti con gli accademici degli Orti Oricellari, i Rucellai, Machiavelli, Alamanni, Trissino. Con quest'ultimo in particolare Martelli ebbe uno scambio riguardante l'opportunità della riforma dell'alfabeto propugnata da Trissino e la difesa del fiorentino: nel 1524 fu pubblicata la sua *Risposta alla Epistola del Trissino delle lettere nuovamente aggiunte alla lingua volgar fiorentina*, che dimostra chiari rapporti con la posizione di Machiavelli. In seguito al coinvolgimento nel "tumulto del venerdì" fiorentino del 1527, Martelli fu a Roma, dove aveva come punto di riferimento il cardinale Ippolito de' Medici,<sup>76</sup> e lì si legò con Benedetto Varchi, e successivamente nel Regno di Napoli, dove con ogni probabilità partecipò alla vita della corte di Vittoria Colonna e forse morì, prematuramente (nel 1527 o nel 1528) in circostanze mai chiarite.

---

<sup>75</sup> Traggio le informazioni sulla vita e le opere di Martelli da Cosentino 2008, utile anche per la bibliografia citata nella voce. Altro articolo importante punto di riferimento per definire la discussa cronologia della vita e delle opere di Martelli è Finazzi 2001.

<sup>76</sup> Argellati, *Biblioteca*, p. 152, testimonia anzi che "Claudio Tolomei [...] esalta la sua traduzione (del Martelli, di cui favelleremo a suo luogo) in Versi sciolti del quarto Libro dell'*Eneide* di Virgilio, dal cui esempio, com'ei dice, invitato il Cardinal Ippolito de' Medici fece la Traduzione del secondo Libro parimenti in versi sciolti". Argellati, oltre a passare in rassegna i volgarizzamenti dell'*Eneide*, sia dell'intera opera che dei singoli libri, dà anche qualche ragguaglio sulla vita dei traduttori e dispensa alcune sintetiche informazioni anche su Lodovico Martelli (*ibid.*, p. 156).

Oltre alla traduzione del IV libro dell'*Eneide*, dimostrano la sua abilità come latinista alcuni scambi di poesie in latino con il Varchi e alcuni componimenti latini per Vittoria Colonna, e poi la sua *Tullia*, tragedia che prende le mosse dagli *Ab urbe condita* liviani e dall'*Elettra* sofoclea. Vale la pena di spendere qualche parola sulla *Tullia*, perché questa tragedia riveste particolare importanza in relazione alle scelte traduttive, d'impianto e metriche di Martelli riscontrabili anche nella prova virgiliana, che dovrebbe precedere la tragedia di pochi anni.<sup>77</sup>

La *Tullia* va infatti inserita in un gruppo di tragedie, il cui modello è la *Sofonisba* di Trissino e che annovera l'*Antigone* dell'Alamanni, la *Rosmunda* e l'*Oreste* di Rucellai, *Dido in Carthagine* di Pazzi de' Medici, che vedono la luce a Firenze e che costituiscono un esperimento di piena e consapevole rivalutazione e reinterpretazione del modello tragico greco. Non solo la ripresa è contenutistica, ma la sperimentazione si sostanzia anche a livello formale,<sup>78</sup> nutrendosi di quelle nuove competenze filologiche che si andavano costruendo nella Firenze del tempo, e che hanno avuto come saldissimo puntello Poliziano e che avranno, per quanto riguarda lo studio e la cura del testo tragico greco, il culmine nel lavoro di Pier Vettori.

Ciò che interessa è dunque un nuovo modo di accostarsi al testo classico, evidente nella *Tullia*, in cui centrale è il ruolo svolto dalla comprensione, per ogni aspetto, del modello: naturalmente, strumento privilegiato per questo tipo di approccio è la traduzione. Come nota Cosentino 2003,<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> L'opera poetica di Martelli venne pubblicata postuma, in varie edizioni. La *Tullia* compare nell'edizione delle *Rime Volgari* del 1533, stampata a Venezia e a Roma (Cosentino 2008). Il già citato Argellati, *Biblioteca* (p. 156) ricorda che la lettera dello stampatore premessa alla traduzione qualifica l'opera di Martelli come prova giovanile. La *Tullia*, invece, come si desume dalla dedica della tragedia a Francesco Maria della Rovere, appartiene al periodo immediatamente precedente la fuga da Firenze (Chiodo-Sodano 2012, p. 268). Sulla *Tullia*, Spera 1998, che edita e introduce l'opera, e Finazzi 2001, che esamina la sua tradizione manoscritta.

<sup>78</sup> Per quanto riguarda la sperimentazione linguistica rispetto al modello antico di Martelli, Spera 1998 evidenzia una tendenza all'accumulazione e all'ampliamento, notando che questo è un tratto già di Trissino e di Rucellai, e specificando che "si tratta di un'amplificazione quantitativa, che comporta la dilatazione del discorso, comprovata concretamente dal cospicuo aumento complessivo dei versi rispetto agli originali greci, ma anche qualitativa, dovuto all'idea che, ergendosi la tragedia a vertice dei generi, sia necessario uno stile sublime *gravis*, quindi portato al massimo grado della magniloquenza e adattato ai canoni della nostra tradizione di lingua e stile letterariamente aulici, con modelli di riferimento i classici trecenteschi, e in particolare Petrarca (poche le citazioni dantesche). Martelli non si distacca da questa tendenza, adottando la lingua consacrata della nostra letteratura, con in più qualche fiorentinismo e una certa complessità retorica, ma senza eccessi, con un uso moderato delle figure dell'inversione e invece più copioso di parallelismi ed enumerazioni, con accumulazione soprattutto di aggettivi." (pp. XIII-XIV). Alcune di queste osservazioni sullo stile della *Tullia* tornano sicuramente utili, come vedremo, anche per la traduzione del IV dell'*Eneide*.

<sup>79</sup> p. 10.

non deve sfuggire, poi, la doppia natura di queste opere, che si offrono al lettore come consapevoli riscritture di un genere e, insieme, come luoghi di elaborazione di una poetica ancora *in fieri* che prevede l'accostamento di modelli antichi (la tragedia greca, ma anche latina) e moderni (Trissino, da un lato, Petrarca e Dante, dall'altro). Strumento base di questi rifacimenti è il lavoro di traduzione che viene concepito come attività integrante la ricerca di nuove possibilità espressive. Il passaggio da una lingua all'altra diventa il primo gradino di una trasformazione già in atto: la tragedia moderna è infatti il luogo dove, progressivamente, gli antichi miti perdono il loro significato simbolico e sociale per fare spazio a nuovi contrasti religiosi, politici e filosofici.

La scelta e, come vedremo, il trattamento dell'endecasillabo sciolto per la traduzione del IV dell'*Eneide*, dunque, può essere considerata frutto di un meditato e personale rapporto col modello latino, e di una probabile conoscenza non mediocre dei principi fondamentali della metrica classica.

Del resto, il rapporto con il modello appare fondamentale per Martelli anche in relazione all'approccio metrico: ad esempio, come già accennato, nella *Tullia* è possibile osservare un certo grado di sperimentalismo metrico, che nasce dall'esigenza di mettere alla prova il testo classico, e di far nascere dall'intersezione tra modello e riscrittura nuove forme di espressione.

A questa sperimentazione derivante dal dialogo con la letteratura classica, bisogna aggiungere anche il confronto con chi nell'uso dell'endecasillabo sciolto s'era già cimentato: come nota Spera 1998,

anche a livello metrico l'analisi delle scelte di Martelli implica il confronto con le soluzioni precedenti. Si conferma l'adozione dell'endecasillabo sciolto, con ritmi prevalenti di quarta, ottava, decima, cioè secondo il modello più usato da Petrarca, mentre vario è l'atteggiamento per quanto riguarda i cori e le parti liriche. [...] Va aggiunto che in questa calcolata architettura [ossia l'imitazione di forme petrarchesche e la rispondenza fra settenari e endecasillabi] si rintraccia inoltre uno degli aspetti basilari dell'operazione di Martelli, cioè una volontà di sperimentazione metrica sulla scia dei precedenti reinventori del genere.<sup>80</sup>

Nel primo quarto del Cinquecento lo sciolto appare dunque una possibile soluzione per conciliare il desiderio di sperimentazione, che passa attraverso il rapporto con il testo antico, e la volontà di riutilizzo della tradizione lirica italiana. Non sarà quindi inutile ricordare che la scelta dell'endecasillabo sciolto per restituire l'esametro, metro cardine della tradizione classica, riceverà riconoscimenti espliciti.<sup>81</sup> Come nota Chiodo-Sodano 2012<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> p. XV.

<sup>81</sup> Per la questione della polarità endecasillabo sciolto-ottava nel Cinquecento, Martelli 1984, pp. 530-547.

<sup>82</sup> p. 168

a quest'ultima edizione [ossia a L'opere di Vergilio. Cioè la Bucolica, la Georgica e l'Eneida, nuovamente da diversi eccellentissimi autori tradotte in versi sciolti, e con ogni diligentia raccolte da M. Lodovico Domenichi, Firenze, 1556] fa certamente riferimento Remigio Nannini scrivendo [...] una lettera ove si tratta "se un verso heroico o esametro si può mettere in un verso volgare de' nostri, di maniera che tutto il senso d'uno sia nell'altro". Nell'incipit della lettera le lodi alla versione del Medici: "il parer mio intorno alla traduzione del secondo dell'Eneide di Virgilio è stato sempre, ch'ella sia stata fatta felicissimamente, perch'ella è stata fatta con molta osservazione, e non si vedono dentro stravolgimenti de' sensi e [...] non s'allontana mai dalla gravità dei concetti, né dalla proprietà delle parole, le quali [...] accompagnano l'eroico e il mediocre del verso".

La lettera di Remigio Nannini, peraltro traduttore delle *Heroides* di Ovidio, prosegue con una serie di esempi, tratti essenzialmente proprio da Virgilio, che hanno lo scopo di dimostrare che il "verso volgare", ossia l'endecasillabo, può ampiamente rendere "il verso eroico latino", ossia l'esametro, benché l'operazione presenti difficoltà ed insidie. Interessante notare che per Nannini una delle maggiori bravure del traduttore, e prova di virtuosismo, consiste nel "far rispondere tutte le parole del latino ordinatamente al volgare"; egli si spinge fino a raccomandare di far attenzione al numero di sillabe impiegate nel volgare per rendere la corrispondente espressione latina.<sup>83</sup>

Come per Lodovico Martelli, un necessariamente stringato profilo biografico di Liburnio può aiutare a rendere ragione della sua formazione e della sua scelta traduttiva di campo per quanto riguarda la preferenza per l'endecasillabo sciolto, che si lega, come si vedrà alla sua formazione di umanista e ad un peculiare rapporto con il testo classico. Liburnio,<sup>84</sup> d'origine friulana, nato presumibilmente negli anni Settanta del Quattrocento da umile famiglia,<sup>85</sup> presto abbandonò la sua periferica area natale per girare tra le principali corti italiane. Compì i suoi studi con Giovanni Negro, Battista Egnazio e Marco Musuro, come testimonia lui stesso.<sup>86</sup> Fu chierico ("capelan" di Giovanni Moro lo dice Marin Sanuto) e cortigiano; fu inoltre precettore di Luigi Pisani, e al servizio di Marino Grimani, patriarca di Aquileia, e di Miguel de Silva, vescovo di

---

<sup>83</sup> Nannini, *Epistole*, p. 7.

<sup>84</sup> Di Liburnio restituisce un profilo completo, anche se privo di riferimenti alla sua attività di traduttore, Dionisotti 1962.

<sup>85</sup> "Il mio tugure paterno" dice Niccolò Liburnio a proposito delle sue origini, ne *Le Selvette*: certo gli si può dar credito, anche se questo accenno di autobiografia ricorda molto da vicino il "me libertino patre natum" oraziano (Hor., *Sat.* I vi 6).

<sup>86</sup> "Quando odivamo insieme in quel medesimo gymnaso el nostro Reverendo Praeceptor Meser Joanni Negro", ricorda Liburnio nella dedica de *Le opere gentile et amoroze* ad Orio Veniero. A Musuro, greco di Candia, collaboratore di Manuzio, Liburnio dedicò un sonetto in occasione della sua morte: in realtà, pur vantando la frequentazione e il discepolato di questi grandi classicisti, e pur avendo lavorato per Manuzio come correttore di greco e latino, Liburnio non doveva avere del greco una così vasta conoscenza, se dichiarò ne *Le occorrenze umane* di non essere "erudito del Greco idioma".

Viseu. Viaggiò a lungo, e conobbe alcune tra le personalità di maggior spicco del mondo umanistico.

Assai naturalmente, data la sua origine, Liburnio entrò nell'orbita della cultura e del mondo veneziani. La Venezia in cui Liburnio studiò e prestò servizio come cortigiano era la città in cui agivano gli insegnamenti di Ermolao Barbaro, Giorgio Valla, Girolamo Donà (di cui Liburnio fu anche protetto, come egli stesso rammentò nella dedica delle *Occorrenze Umane*, e che nella dedica alla sua prima raccolta di poesie in volgare ricordò come unico superstite e depositario, dopo la morte di Barbaro, Poliziano e Pico della Mirandola, dello “in tutte le scienze di latina e greca lingua eccellentissimo”).<sup>87</sup> Le suggestioni di questi grandi umanisti dovettero agire su Liburnio, che tiene a ricordare la sua perizia come latinista e grecista.

Tra le sue opere poetiche, come per Martelli, alcune raccolte di rime in volgare e alcune poesie in latino (si produsse, ad esempio, nel genere dell'epitalamio, perlopiù encomiastico). Interessante ricordare che tradusse anche Ovidio,<sup>88</sup> però in terza rima. Fu anche, e forse soprattutto, grammatico: le sue due opere di grammatica sono le *Vulgari elegantie* e *Le tre fontane di messer Nicolo Liburnio in tre libri divise sopra la grammatica et eloquenza di Dante Petrarca et Boccaccio*.<sup>89</sup>

Le notizie sulla variegata attività letteraria di Liburnio aiutano ad inquadrare la sua posizione sulla traduzione e sui mezzi retorico-stilistici da impiegare in questa operazione.

Nella dedica della traduzione del IV libro dell'*Eneide* a Giorgio di Selva, che contiene, come d'uso, la *excusatio* per la limitatezza di mezzi e la non piena riuscita dell'impresa, Niccolò Liburnio adduce come scusante della rozzezza della sua traduzione la *patrii sermonis egestas* della lingua volgare (“penuria della loquela volgare”), incapace di rendere “la eleganza, lo candore, la gravità delle figure” virgiliani. Insita in questa premessa c'è però anche la precisa scelta di indirizzarsi a lettori colti, in grado di confrontare puntualmente la traduzione con il testo latino, pur con il rischio di prender nota delle manchevolezze del volgare: nonostante l'*adflectio modestiae*, Liburnio sceglie di sfidare a viso aperto Virgilio, stampando a fronte il testo latino, prassi assai poco consueta nella traduzione cinquecentesca.<sup>90</sup> È chiaro che un'operazione di questo tipo rivela anche la vocazione ad un pubblico scaltrito, che si avvicina al IV libro dell'*Eneide* non certo, o non solo, per godersi un dramma d'amore e

---

<sup>87</sup> *Occorrenze*, p. 19. Per un quadro dell'Umanesimo veneziano e del ruolo di Ermolao Barbaro e degli altri umanisti della sua cerchia nella vita culturale della Venezia di fine Quattrocento, Branca 1997.

<sup>88</sup> *Epistole Heroide de Ovidio converse in volgar con tercia rima II* (Venezia, 1502). La scelta di non usare lo sciolto per tradurre Ovidio, che costituisce un esempio di “narrazione romanzesca”, è piuttosto indicativa e interessante.

<sup>89</sup> Venezia, 1526.

<sup>90</sup> Borsetto 1989, p. 36.

di morte. Il lettore della traduzione liburniana è in grado di confrontare il latino col volgare (la fatica dell'umanista friulano è dedicata, per sua stessa ammissione, ai "gentil huomini de le corti") e di seguire verso a verso la resa. Non è però nemmeno il letterato, capace di leggere il testo virgiliano in lingua originale: l'opera di Liburnio, dunque, si appella ad una nuova categoria di lettori, quella "mezzana", e si propone di innalzare un poco il livello della fruizione del testo, abbandonando i rifacimenti e i volgarizzamenti dei cantari di materia virgiliana per tentare un'operazione più matura e complessa.

In questo quadro trova collocazione la scelta del metro, l'endecasillabo sciolto: «tradussi dunque tal volume in questa presente forma di verso da rimatori antichi heroico appellato; il quale da ogni parte propriamente libero è a guisa d'heroico latino».<sup>91</sup> Lo sciolto, dunque, è sentito come abbastanza fedelmente corrisposivo all'esametro latino, sia da Martelli, per ragioni di sperimentalismo metrico, che come abbiamo visto lo caratterizza a fondo come poeta, sia da Liburnio, che muove invece dal principio di identificazione fra l'esametro e l'endecasillabo sciolto.

### 3.1.2 *L'endecasillabo sciolto nel Cinquecento*

Oltre a queste notizie biografiche, che mirano ad inserire l'esperienza di poeti e di studiosi di Liburnio e Martelli nell'articolato panorama di riscoperta e riuso del materiale classico, per dar conto in maniera completa della loro scelta metrica vale qui la pena accennare molto brevemente alla storia dell'impiego dell'endecasillabo sciolto nel Cinquecento, e soprattutto all'interpretazione che lo sciolto si assume "a guisa d'heroico latino", per citare le parole poco più sopra riportate di Liburnio.

Alcuni esperimenti con l'endecasillabo sciolto erano già stati tentati nel corso del Duecento,<sup>92</sup> ma è con Gian Giorgio Trissino che l'endecasillabo sciolto assume la veste di scelta anche teorica e consapevole.<sup>93</sup> L'uso dello sciolto, però, non si afferma, come

---

<sup>91</sup> Liburnio, introduzione, ii.

<sup>92</sup> Bausi-Martelli 1993, p. 148; Lavezzi 1996, p. 124.

<sup>93</sup> «Lo eroico, poi è differente dalla tragedia nella costituzione del fatto, cioè nella longhezza, e nella qualità del verso [...]. Il verso essametro poi vi si adatta benissimo per essere più fermo e più alto degli altri e per ricevere meglio d'ogni altro verso le lingue e le metafore e le altre figure, come si vede in Omero prima e poi in Virgilio. Ma noi, per non ricevere la lingua nostra questa tal sorte di versi, avemo eletto il verso endecasillabo, il quale per non accordare le ultime desinenze si chiama "sciolto" [...]. E penso che Dante fosse il primo che scrivesse cose lunghe e continuate in rima [...]. Et è da credere che Dante trovasse queste terze rime per far versi che avessero similitudine allo eroico.» (Trissino, *Poetica*, p. 47). Trissino continua poi affermando di aver scelto per la sua *Italia liberata da' Goti* l'endecasillabo sciolto, nonostante il precedente della terza rima dantesca e l'ottava boccacciana, perché queste ultime

ipotizzabile date le premesse e i modelli invocati da Trissino stesso, nel genere epico, che diventa dominio incontrastato dell'ottava, ma nei cosiddetti "generi minori", oltretutto nelle traduzioni, con un successo duraturo, a partire dal punto di riferimento essenziale, l'*Eneide* di Annibal Caro.<sup>94</sup> Particolarmente interessante, ai nostri fini, è perciò ricordare l'affermazione dell'endecasillabo sciolto nella poesia didascalica, perché di chiara matrice virgiliana, oltre che, naturalmente, nelle traduzioni.

Altre vie ed altri tentativi di restaurare filologicamente il metro classico e nel contempo di aprire nuove strade sono gli esperimenti di metrica "barbara".<sup>95</sup> Il tentativo, per quanto riguarda l'esametro, è quello di giocare sugli *ictus*, in modo da restituire quello che si riteneva essere l'andamento ritmico esametrico, percepito come accentato sul primo tempo lungo di ciascun piede.<sup>96</sup> L'artificiosità, per quanto spesso ingegnosa e rivelatrice di sensibilità e riflessioni significative,<sup>97</sup> di queste soluzioni inficia però la scorrevolezza del dettato poetico: di fatto, questi esperimenti vanno probabilmente letti «a testimonianza della volontà di integrale adeguamento ai modelli, tipica di un'ampia zona della riflessione poetica del *secondo* Cinquecento, che si manifesta in molteplicità di aspetti, ad anche nei tentativi di ricostruzione metrica dei versi classici».<sup>98</sup>

Le osservazioni che riguardano il rapporto tra l'endecasillabo di Liburnio e Martelli e l'esametro virgiliano possono rivestire perciò un qualche interesse anche per quanto riguarda la cronologia: si tratta infatti di due esperimenti che si collocano nei primi tre

---

non gli parevano «atte a materia continuata» (*ibid.*), in quanto il raggruppamento dei versi in strofe impedisce il libero fluire della narrazione. Per sostenere l'eccellenza dell'endecasillabo, invoca poi l'autorità di Dante, e dimostra la consapevolezza della propria sensibilità al ritmo del verso classico e della novità che questo dato introduce affermando che «questi tali endecasillabi sono [...] versi iambici, trimetri, catalettici, i piedi de' quali sono composti di sillabe acute e di gravi [...]». Et in questa tale qualità di versi siamo stati imitati da molti [...]». La teorizzazione è più tarda (1549 ca) rispetto all'effettivo impiego del verso nella *Sofonisba* (1524) e nelle opere successive.

Il dibattito sulla teorizzazione e sulla realizzazione pratica dell'eroico è restituito da Arbizzoni 1977, pp. 183-207.

<sup>94</sup> Bausi-Martelli 1993, p. 150, Arbizzoni 1977, p. 190, che a sua volta cita Dionisotti 1967, p. 141.

<sup>95</sup> Bausi-Martelli 1993, pp. 153-155.

<sup>96</sup> Particolarmente interessante per le mie considerazioni risulta essere l'esperimento, pur successivo perché appartenente a fine Cinquecento, di Bernardino Baldi (Bausi-Martelli 1993, p. 155, Arbizzoni 1977, pp. 197-199). Baldi riconosce come elemento fondante dell'esametro la cesura, che ripropone come perno del suo verso, costruito accostando un settenario ad un endecasillabo. La cesura è resa ineliminabile dall'impossibilità della sinalefe, e, proprio come la cesura latina, subisce qualche spostamento, realizzato con l'impiego di un settenario sdrucchiolo nel primo emistichio.

<sup>97</sup> Si veda ad esempio la posizione di Francesco Patrizi, che riflette sul rapporto arsi-tesi dell'esametro, eliminando di fatto l'effettiva struttura quantitativa, e costruisce un verso di tredici sillabe, con doppia accentazione, sulle sedi pari e sulle sedi dispari (Arbizzoni 1977, pp. 194-195).

<sup>98</sup> Arbizzoni 1977, p. 195. Il corsivo è mio.

decenni del secolo, e dunque nello stadio iniziale del dibattito sul metro confacente alla materia eroica.

Oltre dunque a questa strada “barbara”, minoritaria, di riproposizione del metro classico, che interviene sulla struttura interna del verso, ma che viene sentita come estranea e, se si vuole, “straniante”, dato “l’innaturale spostamento degli accenti e l’adozione, in molti casi, di versi del tutto inediti, che l’orecchio sentiva come aritmici”,<sup>99</sup> si afferma quindi la soluzione maggioritaria dell’endecasillabo sciolto, che si configura come intervento sulla struttura esterna del verso, ossia, più che sulla composizione e sull’*ictus* a riproduzione della sequenza essenzialmente dattilica, sull’organizzazione del verso. In questo senso, “anche l’endecasillabo sciolto presenta caratteri di questo genere: esso aspira, come già si è detto, a fornire un equivalente dell’esametro non sul piano della sua struttura prosodica o sillabica, ma su quello della sequenza stichica, cioè della libera successione dei versi, non sottoposta a schemi ritmici e strofici”.<sup>100</sup>

### 3.1.3 *Il trattamento degli endecasillabi e della cesura nelle traduzioni di Liburnio e Martelli*

L’idea di “sequenza stichica” potrebbe essere una possibile chiave d’interpretazione del *modus operandi* nel trattamento dell’endecasillabo sciolto di Martelli e Liburnio, in relazione naturalmente all’esametro latino cui corrisponde nella traduzione. Entrambi i traduttori paiono infatti considerare la cesura principale dell’esametro, tipicamente la pentemimera, a volte la *κατὰ τὸν τρίτον τροχᾶϊον*, con qualche esempio di accoppiamento di tritemimera più eftemimera, come un aspetto centrale nella costruzione del verso. La tendenza, dunque, sembra essere quella di rilevare la dimensione “stichica” dell’esametro, che si proporrebbe dunque come verso tipicamente bipartito, con qualche esempio di tripartizione. In questo senso, pare di poter notare la tendenza a ricercare una corrispondenza interna tra la scelta della realizzazione dell’endecasillabo *a maiore* o *a minore* e la cesura dell’esametro.

Naturalmente, la riflessione va presa con ogni cautela, poiché non ho esaminato l’intera traduzione di Liburnio e Martelli, limitandomi, come già anticipato, ad un gruppo scelto di versi. Inoltre, anche la suddivisione interna dell’esametro non è esente da dubbi o da possibilità differenti, fermo restando che una pausa durante la lettura risulta necessaria, e quando è segnata dalla pentemimera, come accade con notevole

---

<sup>99</sup> Bausi-Martelli 1993, p. 156.

<sup>100</sup> Bausi-Martelli 1993, p. 156.



regolarità nell'*Eneide*, essa risulta abbastanza forte, anche perché non di rado si tratta pure di una pausa sintattica.<sup>101</sup>

Qui di seguito riporto alcuni esempi per ciascun traduttore, con un'avvertenza: ho considerato esclusivamente la perfetta corrispondenza dello stico latino con quello italiano. Ho cioè volutamente tralasciato i casi in cui la differenza tra una porzione versale e l'altra sia anche di una sola parola; naturalmente, se avessi esaminato anche i casi in cui ci sia un minimo scarto nella traduzione, le dimensioni del fenomeno si sarebbero fatte considerevolmente più ampie.<sup>102</sup>

Per prima cosa considero il caso in cui la cesura dell'esametro sia anche sintattica, e quindi abbastanza naturalmente e comprensibilmente costringa il traduttore a tener conto della pausa all'interno del verso. Nella traduzione di Liburnio, alla cesura dell'esametro che marca anche una pausa sintattica, o che delimita un gruppo di parole fra loro legate (ad esempio, il gruppo del soggetto, o gli incisi, o singoli complementi), nei casi esaminati corrisponde sempre un'articolazione dell'endecasillabo rispettosa della struttura latina.

Ecco alcuni esempi (dove non ci sia correlazione perfetta tra articolazione del verso latino e articolazione del verso italiano, ho segnalato in grassetto gli stichi perfettamente corrispondenti):

---

<sup>101</sup> La ricorrenza nell'opera virgiliana della pentemimera è dell'85%: Virgilio spinge al massimo grado di perfezione formale una tendenza che segna tutta la poesia latina, da Ennio in poi, a differenza dei poeti greci, che preferiscono invece la κατὰ τὸν τρίτον τροχαῖον. La netta tendenza ad utilizzare la pentemimera è dovuta al fatto che Virgilio ricerca, ove possibile, la coincidenza piede-parola (*Enciclopedia Virgiliana*, v. "esametro", p. 377).

<sup>102</sup> Sintassi e *ordo verborum* del latino sono significativamente più liberi rispetto a quelli dell'italiano, tanto più nel caso della lingua poetica, che ammette praticamente ogni tipo di costruzione. Spesso perciò ho potuto riscontrare parecchi casi in cui c'è una volontà di fondo di Liburnio e Martelli di provare a mantenere l'andamento ritmico-sintattico dell'esametro, che confligge però con le possibilità sintattiche dell'italiano, per cui i traduttori producono uno scostamento minimo, ma necessario, dal testo latino. Interessante notare però che in alcuni casi si prova ugualmente a riprodurre l'andamento del verso e del periodare virgiliano, a costo di una certa asprezza sintattica, ricorrendo a figure d'ordine per costruire un periodare italiano che riproduca la sostanza dello stico e l'ordine dei componenti latini. Qualche esempio: IV 18, *si non pertaesum/thalami taedaeque fuisset*, viene reso da L 28-30 con *co morte: se di nozze/et di marito non fussemi incresciuto./forse ch'io poteva a questa colpa soggiacere*, in cui *pertaesum* [...] *fuisset* viene riunito nel settenario del v. 29, ma l'iperbato latino viene recuperato con l'iperbato corrispondente del sintagma genitivo italiano; stessa cosa per IV 31-32 *Anna refert:/o luce magis/dilecta sorori* : L 47-48 "Anna rispose;/o più **da tua sorella**,/Amata; **che la luce**;/sola mesta. IV 50 *tu modo posce deos/veniam, sacrisque litatis*" : M 83-84 "l'armi troiane?/Hor **chiedi agli alti Iddij**//**perdono**, e quei placati/à tempj santi", in cui l'*enjambement* con iperbato restituisce la forte spezzatura sintattica del latino, che fa risaltare *veniam*.

IV 36

*non Libyae,/non ante Tyro;/despectus Iarbas*

L 54-55

*non di Libia,/et dianzi non da Tiro  
lo grand'Iarba re/da te sprezzato;<sup>103</sup>*

IV 52-53

*dum pelago/desaevit hiems/et aquosus Orion,  
quassataeque rates,/dum non tractabile caelum*

L 80-82

*Mentre nel mar/crudel è la tempesta,  
irato l'Orion,/lasse le navi;  
Mentre lo cielo non trattabil parmi:*

IV 59

*Iunoni ante omnis,/cui vincla iugalia curae.*

L 93-94

*et prima de tutti altri à la Giunone,  
cui de li matrimoni è dato 'l carico:*

IV 592

*non arma expedient/totaque ex urbe sequentur,*

L 959-960

*I miei non piglieranno presto l'arme?  
Da tutta la città quei perseguendo?*

IV 594-595

*ferte citi flammis,/date tela,/impellite remos.  
quid loquor? aut ubi sum?/quae mentem insania mutat?*

L 963-965

*Presti portiate fiamme,/armi porgete,  
spingete remi con furor;/che dico?  
O dov'io sono?/Qual insania o Dido*

IV 37-38

*ductoresque alii,/quos Africa terra triumphis  
dives alit:/placitone etiam pugnabis amori?*

L 56-58

*Et altri capitani,/quai sostenta  
Africa terra/di triumphis ricca;  
hor al piaciuto amor sarai contrara?<sup>104</sup>*

---

<sup>103</sup> Con dilatazione del sintagma del nominativo. Interessante anche il rispetto dell'articolazione ternaria dell'esametro con tritemimera ed eptemimera: il primo emistichio, inciso dalla tritemimera, che è una pausa più debole, corrisponde al v. 54, il secondo all'intero v. 55.

Più rimarchevoli i casi in cui la cesura dell'esametro non segni anche una pausa sintattica: l'aderenza alla struttura interna dell'esametro risulta più difficile, e forse frutto di una scelta meno "naturale" e più consapevolmente meditata. Gli stichi si distribuiscono spesso su più versi, ma i blocchi costitutivi ricercano compattezza sintattica, che in alcuni casi sfiora la costruzione-limite, grazie ad un uso peculiare del participio (cfr. L 66 e L 112) o a veri e propri calchi (cfr. L 72 e L 215).

Ecco alcuni esempi di questo procedimento:

IV 43-44

*Barcaei./quid bella Tyro/surgentia dicam  
germanique minas?*

L 66-67

*A che dirò da Tir/le nate guerre  
Et le minacce del fratel?*<sup>105</sup>

IV 47-48

*quam tu urbem, soror,/hanc cernes, quae surgere regna  
coniugio tali./Teucrum comitantibus armis*

L 72-74

*Quale città soror/vedrai la nostra?  
Qual regno alzarsi/con tal matrimonio  
Accompagnando/a noi le troian'arme?*

IV 69

*urbe furens, qualis/coniecta cerva sagitta,*

L 111-112

*per tutta la città/vagando, quale  
cerva, dove gittata la saetta,*<sup>106</sup>

IV 83-84

*incubat. illum absens/absentem auditque  
videtque,*

L 134-135

*riponsi; absente/lui absente ella ode,  
et vedelo:/ò d'immagine del padre*

---

<sup>104</sup> Con questa resa Liburnio rischia addirittura l'asprezza sintattica, che sfiora il calco.

<sup>105</sup> Da notare la resa dell'*hemiepes* pentametrico (il verso è uno dei cosiddetti *tibicines*, ossia dei versi lasciati incompiuti da Virgilio, e lasciati a mo' di "puntello" per il fluire del discorso poetico) con un novenario, interpretabile come altro indizio del tentativo di aderire metricamente al testo virgiliano.

<sup>106</sup> Resa rafforzata dall'*enjambement* che separa *quale* da *cerva*, esattamente come la pentemimera separa *qualis* da *cerva*. La stessa scelta la compie Martelli: IV 69 *urbe furens, qualis/coniecta cerva sagitta* : M 116-117 "per tutta la città/furiosa, come//cerva d'aspra saetta/à morte punta".

IV 132

*Massylique ruunt/equites et odora canum vis.*

L 214-215

*Corron ratto; et Massili/cavalieri;*

*Et d'usta buona gran copia de cani.*

La tendenza di Martelli sembra essere quella di considerare elemento discriminante la cesura che marca anche pausa sintattica; il traduttore dà vita così a sequenze, anche piuttosto lunghe, di endecasillabi costruiti per blocchi modellati sull'incisione virgiliana. Nelle porzioni di testo esaminate, infatti, la sensibilità alla cesura sintattica dell'esametro nell'organizzazione dell'endecasillabo è quasi assoluta: le eccezioni si limitano ad un paio, come un paio sono i casi in cui viene presa in considerazione anche la cesura sintatticamente debole o non rilevante.

Alcuni esempi:

IV 11-12

*quem sese ore ferens,/quam forti pectore et armis.*

*credo equidem,/nec vana fides,/genus esse deorum.*

M 19-22

*Qual co i sembianti alteri/a noi s'è mostro?*

*Di quanta possa,/e di valore, e d'armi?*

*Io credo certo,/e non credo anco in vano,*

*che sia nato di stirpe/alta e divina:*

IV 31-32

*Anna refert:/o luce magis/dilecta sorori,*

*solane perpetua/maerens carpere iuventa*

M 51-52

*Anna risponde;/ò cara mia sorella,*

*più che la vita,/passerai tu sola<sup>107</sup>*

IV 39-41

*nec venit in mentem/quorum consederis arvis?*

*hinc Gaetulae urbes,/genus insuperabile bello,*

*et Numidae infreni/cingunt et inhospita Syrtis;*

M 67-69

*Non hai tu a mente/ove'l tuo seggio hai posto?*

*Quinci i Gentili/gente in guerra invitta*

*e i Numidi sfrenati,/e l'aspra sirte*

IV 75-77

*Sidoniasque/ostentat opes/urbemque paratam,*

---

<sup>107</sup> Con iperbato ed *enjambement*, come iperbato c'è in latino.

*incipit effari/mediaque in voce resistit;  
nunc eadem labente die/convivia quaerit,*  
M 127-131

*le sue molte ricchezze,/e 'l bel disegno  
de la cittate,/à ragionar comincia  
e nel mezzo del dir,/lassa s'arresta:  
hor in su 'l dipartir/del chiaro giorno  
a medesmi conviti/il chiama, e 'l prega*

IV 140-142

*nec non et Phrygii/comites et laetus Iulus  
incedunt./ipse ante alios/pulcherrimus omnis  
infert se/socium Aeneas/atque agmina iungit.*  
M 235-238

*I Troiani anco/e Iulo allegro insieme  
Con lei sen vanno,/e seco s'accompagna  
Il bellissimo Enea/davanti à tutti  
E'suoi cari compagni/agli altriaggionge,*

IV 134-138

*Poenorum exspectant,/ostroque insignis et auro  
stat sonipes/ac frena ferox/spumantia mandit.  
tandem progreditur/magna stipante caterva  
Sidoniam picto/chlamydem circumdata limbo;  
cui pharetra ex auro,/crines nodantur in aurum,*  
M 225-232

*Che 'n camera dimora,/e d'ostro, e d'oro,  
Sta per lei quivi/un bel cavallo adorno  
E lo spumoso fren/feroce mangia:  
Pur sen vien for/con molta gente intorno,  
Vestita di Sidonia,/e ricca gonna,  
di depinto fregiata,/e vago lembo  
Con la faretra agli homeri,/e co i crini  
In rete d'oro/con bei nodi accolti*

### 3.1.4 Il trattamento dell'endecasillabo e della cesura in *Durante* e *Schiappalaria*

La tendenza pare attenuarsi percettibilmente nelle versioni in ottave: complessivamente la sensibilità alla cesura esametrica risulta ridotta, e assume rilievo solo in determinati casi. *Durante* e *Schiappalaria* infatti non sono ugualmente immuni alla sensibilità al metro originario, e risultano parzialmente legati a questo modulo compositivo, soltanto però quando la cesura esametrica risulta particolarmente marcata, tipicamente quando poi dà luogo alla possibilità di interpungere il testo, e può segnare

anche l'avvio di una nuova proposizione. In questi casi, la tendenza è comunque quella di rispettare i *cola* del verso virgiliano e di adattarvi la realizzazione dell'endecasillabo, conservando così le partizioni sintattiche.<sup>108</sup>

Questi gli esempi per questa particolare condizione:

IV 145

*instauratque choro, / mixtique altaria circum*

D 271

*Rinova i cori, / et à l'altar devoti*

IV 595-596

*quid loquor? aut ubi sum? / quae mentem insania mutat?*

*infelix Dido, / nunc te facta impia tangunt?*

D 1054-1055

*Che parlo? O dove sono? / E che furore*

*E (sic) il tuo Dido infelice? / E quale errore?*

IV 638-639

*sacra Iovi Stygio, / quae rite incepta paravi,*

*perficere est animus, / finemque imponere curis*

D 1138-1139

*Ch' il sacrificio, / ch' io pure cominciai*

*Dianzi a Pluton, / vo' ch' al suo fin s'estenda*

IV 136

*tandem progreditur, / magna stipante caterva*

S 279-280

*La Reina vien fuor, / monta e s'invia*

*In mezzo a grande, / e folta compagnia.*<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Come ben dimostra Dangel 1983 (pp. 284-309), è possibile costituire una "gerarchia" tra le cesure principali, in base al rapporto che esse creano tra metro e sintassi. Quelle di maggior forza, tra le quattro possibili individuate, sono le cesure che marciano pausa sintattica, e per cui il testo è stato anche accompagnato da un segno d'interpunzione o da un supporto ritmico (anafora o correlazione), e quelle che delimitano una porzione significativa della frase (inizio o fine della proposizione; membri della frase allo stesso livello sintattico con verbo proprio). Dangel riconosce che nell'*Eneide* l'alternanza tra cesure significative e cesure più deboli crea un gioco ritmico-sintattico notevole, che permette di costruire un'opposizione tra unità narrativa e tono "piano" e racconto spezzato, dal tono grave e patetico. Questa particolare modalità compositiva pare dunque essere recepita e operante anche nei traduttori in esame, e in maniera più significativa nelle traduzioni in endecasillabi sciolti.

<sup>109</sup> Per entrambi gli esempi va segnalata la tendenza, nelle due traduzioni in ottave, ad "aprire" la struttura sintattica latina, bipartendola: ai due blocchi sintattici corrispondono due endecasillabi, opportunamente dilatati da due dittologie.

IV 646

*Conscendit/furibunda rogos/ensemque recludit*

S 1224-1225

*E sale in alto/furibonda ai roghi.*

*Qui sfodra il brando,/che'l Troian lasciato*

### 3.1.5 *Il trattamento dell'enjambement*

Riporterò ora alcune osservazioni sulla percezione e sul trattamento che i quattro traduttori presi in esame riservano all'*enjambement*. Partendo dal presupposto che «occorrerà andar cauti, in una tradizione come quella italiana nella quale lo stilema diviene ben presto una deviazione istituzionalizzata»,<sup>110</sup> e che il confronto tra due forme metriche differenti come l'endecasillabo sciolto e l'ottava impongono cautele ancora superiori, visto il carattere parzialmente “chiuso” dell'ottava, mi è sembrato interessante analizzare il rapporto tra l'*enjambement* virgiliano e la presenza, o l'assenza, di una corrispondente spezzatura nella traduzione italiana, e il modo in cui essa venga eventualmente realizzata. Ho scelto perciò di concentrarmi su due aspetti del trattamento della spezzatura: ho considerato prima il rapporto con il testo latino, limitandomi però a verificare la corrispondenza con un tipo peculiare di *enjambement* virgiliano che ha particolare valenza espressiva, e poi il trattamento generale della spezzatura sia nelle versioni in sciolti che in ottave.

Per quanto riguarda il primo aspetto, sono necessari alcuni cenni preliminari sulle caratteristiche della metrica virgiliana.

Innanzitutto, per la costruzione dell'esametro latino sono imprescindibili il rapporto con la fonetica, l'ordine libero delle parole e la natura dell'accento tonico: sono questi gli elementi che modellano il verso e che costituiscono i fattori di differenziazione rispetto al modello greco.<sup>111</sup> Ovviamente, il linguaggio poetico è fortemente condizionato dal metro: le scelte non sono solo quelle teoricamente o grammaticalmente possibili; il campo si restringe, condizionato dal “metricamente possibile”.<sup>112</sup> La combinazione tra esigenze della grammatica ed esigenze del metro porta al fenomeno definibile come “localizzazione”: si tratta della tendenza ad assegnare una sede preferenziale ad alcune parole all'interno del verso.<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> Mengaldo 2001, p. 26.

<sup>111</sup> De Neubourg 1986, p. 195.

<sup>112</sup> De Neubourg 1986, p. 196.

<sup>113</sup> De Neubourg 1986, p. 12 e *passim*, Cupaiuolo 1963, *passim*.

La combinazione dei piedi, dattilici o spondaici, la coincidenza piede-parola, sapientemente ricercata o evitata da Virgilio a seconda della tessitura ritmica voluta, la disposizione sintattica dei componenti del verso sono legati in modo stretto all'effetto che si vuole ottenere, al fatto che «l'aspetto prosodico delle parole, le forme fonetiche, il gioco delle finali di parola, che, accompagnandosi secondo le circostanze ad un ritmo di prevalenza dattilico ovvero spondaico forma un tutto unico con l'immagine poetica e con l'idea espressa».<sup>114</sup> In base all'idea che vuole veicolare e al tipo di sequenza che sta costruendo (dialogica, narrativa, riflessiva, con le varie esigenze di ritmo ad esse connaturate), il poeta sceglierà una realizzazione dell'esametro, tra le più di trenta possibili: questo procedimento consente anche di predire la concreta realizzazione del piede nell'esametro, restringendo perciò la scelta delle parole impiegabili in una determinata sede. Ciò naturalmente porta anche ad una discreta predicibilità della cesura, nonché al possibile rischio di monotonia e uniformità ritmica.

Virgilio riesce ad evitarla:<sup>115</sup> il suo uso dell'*enjambement*, oltre ad essere maggiore che nei poeti esametrici precedenti, è determinato da una consapevole volontà di rendere l'esametro flessibile e di dilatare le sue possibilità espressive. Il tipo di spezzatura frequentemente utilizzata è quella che Parry chiama *enjambement necessary*, che sposta il completamento del concetto alla metà o alla fine del verso successivo.<sup>116</sup> Ne consegue che il ritmo del discorso assume ampiezza e complessità, caricando l'esametro di tensione destinata a sciogliersi solo nella seconda parte del verso. Questi *enjambements* "dilatati" convivono con quelli a respiro più corto, in cui la parola spezzata è in *rejet* di norma nel primo dattilo, o, più raramente, molosso, come si è visto poco più sopra. L'utilizzo della spezzatura, di un tipo e dell'altro, è dunque per Virgilio un modo per costruire misure sintattiche che obblighino il lettore ad una riflessione e ad una vigilanza costanti, nonché per un movimento ritmico potente e vario, che si contrae e si espande.<sup>117</sup>

---

<sup>114</sup> Cupaiuolo 1963, p. 24.

<sup>115</sup> Per una bibliografia abbastanza esaustiva sull'esametro in generale e sull'esametro virgiliano in particolare, Cupaiuolo 1995.

<sup>116</sup> *Enciclopedia Virgiliana*, v. "enjambement e cheville", p. 311.

<sup>117</sup> Ci si potrebbe interrogare su quanto i poeti greci e latini fossero consapevoli del rapporto fra metro e sintassi e degli effetti che potevano derivare dalla manipolazione di questo rapporto: rimando a Cerboni Baiardi-Lomiento-Perusino 2008, *passim*, ma in particolare all'introduzione: «risulta chiaro, insomma, come già gli antichi avessero intuito la coesistenza, nel codice poetico, delle diverse leggi che governano il discorso in prosa, [...] e il discorso in versi che, in virtù dell'azione ordinatrice del metro, regolarizza l'enunciato in schemi ritmici e lo distribuisce in membri delimitati da silenzi e sospensioni a volte fortemente anti-grammaticali». Lomiento si riferisce qui alla distinzione tra *cola* ritmici e *cola* retorici formalizzata da Dionigi di Alicarnasso. Altre osservazioni, inoltre, in De Neubourg 1984, che nota come oltre alla dimensione intuitiva della lingua, alla consapevolezza spontanea e, per così dire, innata, delle leggi che regolano la lingua, è necessario tener conto della diffusa pratica educativa, per cui il



L'*enjambement* che ottiene la carica espressiva più forte appartiene al secondo tipo, e isola in *rejet* il verbo principale della frase, sviluppata nel verso precedente, dando così appunto rilievo particolare al primo dattilo o molosso.<sup>118</sup> Cupaiuolo 1963<sup>119</sup> nota che questo schema compositivo ricorre nel libro quarto in maniera abbastanza significativa, e cita come esempio di questa particolare realizzazione del verso, che sfrutta il *rejet* per marcare la pausa sintattica, isolare un elemento importante del verso e imprimere al ritmo un andamento diverso, *Aen.* IV 22-23. Le altre occorrenze che lo studioso rintraccia sono poi i vv. 29, 72, 83, 237, 246, 253, 261, 358, 391, 520, 531, 570, 601, 618, 624, 666, 689. La coloritura mossa e drammatica che permette questa tipologia compositiva si attaglia perfettamente al contenuto del IV libro: le azioni isolate da questo tipo di *enjambement* sono quasi esclusivamente compiute da Didone o da Enea, sono azioni-chiave nell'economia narrativa del libro e chiamano in causa altri attori importanti del canto, quali Sicheo o gli dei.

Dato che queste spezzature sono dunque stilisticamente ed "emotivamente" connotate, la scelta di mantenerle o meno dà alcune indicazioni sulla fisionomia della traduzione.

Tra quelli da me presi in esame, i versi del IV libro in cui si può rintracciare questo stilema sono 22-23, 28-29, 56-57, 78-79, 82-83, 85-86, 87-88, 140-141, 586-587, 600-601, 628-629, 648-649; in più, sono apparentabili a questi 37-38, 88-89, 141-142, non presi qui in considerazione perché mostrano una realizzazione più debole, in quanto parzialmente dilatata da altri elementi, e una minor forza espressiva.<sup>120</sup>

Se si esaminano le corrispondenze nelle traduzioni in sciolti, si possono trarre alcune conclusioni interessanti.

Nella traduzione di Liburnio, a fronte delle 12 occorrenze virgiliane di questo *enjambement* forte, vengono proposte 8 corrispondenti spezzature. Tra queste, ecco quelle che conservano la stessa struttura (ossia, i medesimi elementi in punta e in

---

*grammaticus* o il *paedagogus* riflettevano sulla poesia fin dalla più tenera età dei loro allievi, come pure della frequenza delle *recitationes* pubbliche (pp. 197-198).

<sup>118</sup> Cupaiuolo 1963, p. 48, nota: "[...] non si può non riconoscere che i poeti sanno trarre qualche particolare effetto dalla corrispondenza piede-parola all'inizio del verso. Caratteristico è il suo ricorrere nel *rejet* [...]: in tale caso la sintassi isola il dattilo e si ha un esempio di espressione plastica e, soprattutto, di rilievo ritmico, tanto più è avvertito in quanto è nota la consuetudine, già della più antica poesia romana, di far corrispondere proposizione e verso [...]."

<sup>119</sup> Cupaiuolo 1963, p. 49.

<sup>120</sup> Ho preferito discostarmi parzialmente rispetto alle occorrenze riportate da Cupaiuolo 1963, perché ho ritenuto significativo in rapporto alla scelta dei traduttori italiani il solo elemento verbale isolato ad inizio frase, e non anche quello nominale, trattandosi di un *enjambement* più debole e meno sintatticamente indicativo.

innesco) dell'*enjambement* virgiliano: IV 82-83 *sola domo maeret vacua stratisque relictis/incubat* : L 133-134 “l’amante, e ’n letti, dov’egli si giacque/riponsi”; IV 85-86 *aut gremio Ascanium genitoris imagine capta/detinet* : L 135-136 “et vedelo: ò d’immagine del padre/presa”; IV 140-141 *nec non et Phrygii comites et laetus Iulus/incedunt* : L 229-230 “Et similmente li socij troiani/sen vanno”; IV 586-587 *regina e speculis ut primam albescere lucem/vidit* : L 950-951 “Splender che subito da le finestre/vide la luce”; IV 600-601 *non potui abreptum divellere corpus et undis/spargere?* : L 973-974 “Io non potei lo corpo trascinato/spezzar minuto”.

Ecco invece quelle che non propongono lo stesso identico ordine dei costituenti: IV 22-23 *solus hic inflexit sensus animumque labantem/impulit* : L 34-35 “Solo costui piegommi é sensi, e spinse/l’animo mio smucciante” e IV 78-79 *Iliacosque iterum demens audire labores/exposcit* : L 125-126 “conviti; et stolta chiede udir di nuovo/le fatiche troiane” invertono l’ordine O-V; c’è poi IV 648-649 *hic, postquam Iliacas vestis notumque cubile/conspexit* : L 1056-1057 “Quivi poi che guardò li vestimenti/Troiani”. C’è inoltre anche un’altra osservazione da fare: la forza di questo particolare tipo di spezzatura virgiliana sta nel fatto che dopo l’elemento in *rejet*, in questi casi un verbo, si verifica una ripartenza sintattica, che pone in rilievo sia il piede iniziale che il nucleo successivo. Questo effetto di effrazione è conservato da Liburnio in tre occasioni: la prima nella traduzione di IV 22-23,<sup>121</sup> per cui all’*enjambement* tra *spinse* e *animo* segue una nuova frase, marcata ancora da una forte spezzatura, che colloca in punta *ricosco* e in *rejet* ancora il complemento oggetto, *i miei vestigi*.<sup>122</sup> Un po’ più ampio il ritmo spezzato impresso dall’uso dell’*enjambement* nella sequenza L 132-136 *sola s’atrasta ne la casa, senza/l’amante, e ’n letti, dov’egli si giacque/riponsi; absente lui absente ella ode,/et vedelo: ò d’immagine del padre/presa, nel grembo Ascanio si tene*: in questo caso le ripartenze sintattiche non sono soltanto dopo i due *rejet* marcati anche in Virgilio (in grassetto), ma le pause sono segnate anche dopo gli altri due *enjambement*. Più sfumato l’ultimo caso, L 125-126 *conviti; et stolta chiede udir di nuovo/le fatiche troiane: ov’essa pende*. Negli altri casi, la scelta è quella di rimandare il nuovo nucleo sintattico al verso successivo: c’è quindi coscienza della pausa sintattica, che non viene però sfruttata a fini stilistici.

Nella traduzione di Martelli, la percentuale delle corrispondenze sale ancora: alle 12 spezzature virgiliane, corrispondono infatti 10 casi di *enjambement*. Riporto anche per lui prima i casi in cui viene rispettato il medesimo ordine dei costituenti che per il latino, quindi essenzialmente quelli con verbo in *rejet*: IV 28-29 *ille meos, primus qui*

<sup>121</sup> *Solus hic inflexit sensus animumque labantem/impulit: agnosco veteris vestigia flammae.*

<sup>122</sup> *Solo costui piegommi i sensi e spinse/l’animo mio smucciante; io riconosco/i miei vestigi de l’antica fiamma.*

*me sibi iunxit, amores/abstulit* : M 47-48 “Quei che pria mi si aggiunse, **i nostri amori/sen portò seco**”; IV 82-83 *sola domo maeret vacua stratisque relictis/incubat* : M 139-140 “del voto albergo, e **sovra i soli letti/lassa si ghiace**”; IV 140-141 *nec non et Phrygii comites et laetus Iulus/incedunt* : M 235-236 “**I Troiani anco e Iulo allegro insieme/con lei sen vanno**”; IV 586-587 *regina e speculis ut primam albescere lucem/vidit* : M 971-972 “tosto che **Dido dalle eccelse torri/vede il giorno apparire**”; IV 600-601 *non potui abreptum divellere corpus et undis/spargere?* : M 995-996 “prender **sue dure membra, e in molte parti/ sbranate** in mar gittarle?”.

Ecco invece gli altri esempi: IV 22-23 *solus hic inflexit sensus animumque labantem/impulit* : M 38-39 “I miei sensi ha piegato, **e fatto sprone/all’inchinata mente**”; IV 56-57 *principio delubra adeunt pacemque per aras/exquirunt* : M 94-95 “Prima se ‘n vanno ai sacri tempi, **et ivi/per far gli Iddii** sacrificando amici”; IV 78-79 *Iliacosque iterum demens audire labores/exposcit* : M 131-132 “a medesmi conviti il chiama, **e ’l prega/d’udir folle, di nuovo le fatiche**”; IV 85-86 *aut gremio Ascanium genitoris imagine capta/detinet* : IV 141-142 “ode lontana, e vede, **e tiense in grembo/Ascanio**”; IV 648-649 *hic, postquam Iliacas vestis notumque cubile/conspexit* : M 1056-1057 “della guaina tragge. Poi che **quivi/si vide avanti** le Troiane vesti”. Per quanto riguarda il rapporto tra elemento in *rejet* e nucleo sintattico successivo, è da segnalare che Martelli non sembra voler sfruttare l’effetto di rottura sintattica virgiliano (eccetto che per due casi, la traduzione di IV 22-23, che propone lo stesso modulo di Liburnio,<sup>123</sup> e M 974-975, in cui però c’è un’interrogativa),<sup>124</sup> preferendo realizzare delle coordinate, per un effetto più morbido.

Le occorrenze di questo stilema nelle ottave sono molto meno numerose: solo due per Durante, IV 78-79 *Iliacosque iterum demens audire labores/exposcit* : D 161-162 “Dove ella poi di nuovo **chiede, e intende/de Troiani i travagli, e le fatiche**”; IV 87-88 *non coeptae adsurgunt turrets, non arma iuventus/exercet* : D 179-180 “l’ardita gioventù **stassi otiosa/ne l’armi**”; quattro per Schiappalaria, IV 56-57 *principio delubra adeunt pacemque per aras/exquirunt* : S 103-104 “poi **van chiedendo a i culti altari insieme/favor**”; IV 78-79 *Iliacosque iterum demens audire labores/exposcit* : S 147-148 “prega d’udir l’**historia, c’havea udita/de Troiani travagli**”; IV 82-83 *sola domo maeret vacua stratisque relictis/incubat* : S 157-158 “così sola sta mesta, e giace, e **siede/sugli ostri abbandonati**”; IV 586-587 *regina e speculis ut primam albescere lucem/vidit* : S 1105-1106 “Come da l’alte torri **la reina/vede** ch’el cielo imbianca”. Fra le occorrenze delle ottave, solo una, l’ultima, rispetta la struttura dell’*enjambement* latino, e percepita come assolutamente indifferente è la pausa sintattica dopo l’elemento

<sup>123</sup> M 38-40 *I miei sensi ha piegato, e fatto sprone/all’inchinata mente, io riconosco/i segni stesti de l’antica fiamma.*

<sup>124</sup> M 974-975 *prender sue dure membra, e in molte parti/sbranate in mar gittarle? Hor non potea.*

in *rejet* del testo virgiliano: in tutti i casi delle ottave, tranne S 1105-1106 in cui c'è una coordinata, il verso viene completato da espansioni nominali o aggettivali (dittologie, come ad esempio per S 158, che si conclude con *afflitta e smorta*, o sintagmi, come per S 104 *favor con sacrifici a tanta speme*).

Come risulta subito evidente, sono le versioni in sciolti a tentare maggiormente la via della riproduzione dell'*enjambement*. Nei luoghi in cui la sintassi latina è piana, e la separazione riguarda oggetto e verbo o soggetto e verbo, Liburnio e soprattutto Martelli cercano di conformarsi; maggior libertà nella resa e nell'ordine dei costituenti si nota invece quando nel periodo virgiliano cui fa capo il verbo in *rejet* entrano altri elementi, complementi o subordinate. Non è sempre possibile conservare l'espressività di questo tipo di spezzatura virgiliana, ma si può anche notare che nel caso dei vv. 34-35, 125-126, 133-134 per Liburnio, e ancora e soprattutto per Martelli ai vv. 38-39, 47-48, 139-140, 142-143, 235-236, 995-996 l'*enjambement* conserva la stessa forza di pausa sintattica e di rilievo che l'azione assume dell'originale virgiliano, come abbiamo visto più sopra.

Queste osservazioni relative a un tipo particolare di spezzatura si possono inserire in un discorso più ampio sulla trattazione dell'*enjambement* nelle due versioni in sciolti. Un gruppo quantitativamente e qualitativamente importante di spezzature negli sciolti, la cui presenza è invece minoritaria nelle ottave, è formato da quelli che Soldani 1999a, nel suo studio sugli sciolti didascalici del Cinquecento, chiama *enjambement* "semplici", ossia la spezzatura che non si sovrappone ad altre figure di ordine a cavallo di verso.<sup>125</sup> Sempre citando Soldani 1999a,

il dato è per se stesso importante, perché cozza decisamente con la tradizione poetica vigente nel Cinquecento, insomma con quella *koiné* di ascendenza lirica (ma normativa anche nell'epica da Ariosto in giù) che, di fatto, ammette l'incaturatura solo se un'inversione o una dilatazione a cavallo dei due versi garantiscano [...] una lettura "continuata" (ma anche stilisticamente tesa), e non si interrompano così il "legato" sintattico e il flusso intonativo tra un verso e l'altro: che invece è proprio ciò che accade qualora la linea normale [...] del discorso sia frantumata alla fine del verso [...]: tanto che gli stessi trattatisti dell'epoca, consapevoli della carica anti-istituzionale della figura, ne hanno fatto una marca dello stile *grave*.<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> Soldani 1999a, p. 311. A questo bisogna aggiungere che il quadro della *gravitas* è complesso, e lo stile ha poi anche molte altre marche, fra cui anche quella della perturbazione dell'ordine delle parole (cfr. Afriso 2001, *passim*).

<sup>126</sup> *Ibid.*

Fornirò ora alcuni esempi, tra i veramente molti possibili, per ciascuno dei due traduttori. Li raggrupperò per tipi, in base alla categoria grammaticale degli elementi in innesco e in *rejet*.

In primo luogo, qualche esempio del tipo V-O e S-V, uno tra i meno forti fra gli *enjambement* possibili:

L 35-36

*L'animo mio smucciante; io riconosco/i miei vestigi de l'antica fiamma:*

L 107-108

*In questo mezzo la fiamma consuma/le tenere midolla; et sotto al petto*

L 51-52

*premi di Vener: credi tu lo cenere/curar di questo, o l'anime sepolte?*

L 130-131

*nasconde 'l giorno, et le cascanti stelle/persuadon entrar à sogni dolci,*

L 977-978

*Ma la fortuna di tal guerra certo/era dubbiosa, e pur sarebbe fatto.*

Qualche esempio ora del tipo, piuttosto comune, nome-sintagma genitivo:

L 31-32

*Anna, (confesserò certo) poi morte/del mio marito misero Sicheo*

M 5-8

*Tornale a mente l'alta, et gran vertute/del pietoso Troiano, e i molti honori/della sua stirpe: e in petto serba/Il costui volto, e le parole impresse:*

Due esempi ora del tipo nome-aggettivo, o aggettivo-nome, che hanno già più forza a livello espressivo:

L 965-966

*O dov'io sono? Qual insania o Dido/infelice, ti fa cangiar la mente?*

M 34-40

*Anna (certo il dirò) poscia che 'l mio/Infelice Sicheo fu morto,*

C'è poi il tipo V-complemento, o complemento-V:

L 247-248

*del monte giù cacciate; in varie parti/corsero; et in altra banda i larghi campi*

L 1000-1001

*ma prego, ch'egli molto lacerato/da guerra, et arme di popol audace*

Alcuni casi sono poi particolarmente marcati, perché rari: ne riporto due, che separano preposizione/congiunzione e nome,

L 132-133

*sola s'atrasta ne la casa, senza/l'amante, e 'n letti, dov'egli si giacque*

M 115-117

*Arde infelice Dido, e si regira/per tutta la città furiosa, come/cerva d'aspra saetta à morte punta*

E uno che separa copula e nome del predicato,

M 1016-1018

*et udite i miei prieghi: s'egli è pure/saldo destin ch'el Troian crudo et empio*

Bisogna poi notare una peculiarità di Martelli, che arriva addirittura ad inanellare sequenze piuttosto lunghe di questo tipo di *enjambement*, che spezza l'«ordine naturale» del discorso:

M 1033

*E voi, popol di Tiro, haggiate à sdegno/in eterno sua stirpe, e chi mai sia/di tale stiatta, e concedete queste/grazie cortesi al freddo cener nostro.*

M 1016-1018

*et udite i miei prieghi: s'egli è pure/saldo destin ch'el Troian crudo et empio/in porto arrive, e 'n terra salvo approde,*

M 34-40

*Anna (certo il dirò) poscia che 'l mio/Infelice Sicheo fu morto, e poi/che 'l nostro albergo fu del sangue tinto/dal fratel micidiale, solo costui/i miei sensi ha piegato, e fatto sprone/all'inchinata mente, io riconosco/i segni stesti (sic) dell'antica fiamma.*

Ha caratteristiche in parte differenti il trattamento che le due versioni in ottave esaminate riservano all'*enjambement*. Va in primo luogo rilevato che la frequenza della spezzatura è minore rispetto alle versioni in sciolti, in cui essa interessa ben più della metà dei versi; Durante e Schiappalaria tendono invece a risolvere il concetto all'interno del verso:<sup>127</sup> ecco perché, per quanto riguarda il caso particolare esaminato più sopra, l'adesione allo stilema espressivo virgiliano è minore, soprattutto per Durante.

---

<sup>127</sup> Una conferma parziale è proprio l'osservazione fatta poco più sopra rispetto al trattamento sintattico dell'*enjambement* virgiliano con pausa forte dopo il *rejet*: nelle ottave non si cerca né di riprodurre lo

Conducendo poi una riflessione speculare a quella precedentemente proposta per gli sciolti, è possibile notare che nelle due traduzioni in ottave l'*enjambement* si accompagna piuttosto spesso ad un *ordo verborum artificialis*, che “muove” l’ottava, soprattutto nella sua parte iniziale o finale. La spezzatura, inoltre, appare assai radicata all’interno della misura distichica, ricercata anche con la dilatazione attraverso la dittologia o la bipartizione strutturale. Il fenomeno dei versi bipartiti, assai frequente nelle due versioni in ottave esaminate,<sup>128</sup> si inserisce nella scelta della tecnica compositiva a blocchi di distici, maggioritaria sia in Durante che in Schiappalaria.<sup>129</sup>

Per quanto riguarda questo aspetto, pare che i due traduttori abbiano recepito parzialmente la novità strutturale dell’ottava ariostesca, nella sua “incondiscindibile unità narrativo-lirica [...] internamente organizzata e lievitata con somma funzionalità espressiva”,<sup>130</sup> come si vedrà anche dall’indagine sulla struttura sintattica delle strofe. Si dimostrano perciò maggiormente legati ad uno schema a blocchi<sup>131</sup> esperito nell’ottava canterina e ampiamente utilizzato anche in seguito.<sup>132</sup>

Il trattamento della spezzatura, sia in Durante che in Schiappalaria, si risolve come detto con grandissima frequenza all’interno della misura del distico, quando appunto, come mostrato sopra, non è temperato dalla costruzione bipartita del verso.<sup>133</sup>

---

stesso andamento sintattico, come prova a fare in qualche caso Liburnio, e nemmeno si introducono delle coordinate dopo l’elemento, come fa Martelli, ma si espande il verso con elementi esornativi.

<sup>128</sup> Per i versi presi in esame, le occorrenze in Durante sono i vv. 82, 93, 117, 119, 133, 168, 1088, 1095, 1181, 1191, in Schiappalaria i vv. 11, 14, 51, 144, 171, 173, 259, 269, 285, 291, 301, 302, 1130, 1131.

<sup>129</sup> Tra le ottave analizzate l’organizzazione sintattica in misure dispari è trascurabile, come si vedrà più avanti, e la tendenza assolutamente maggioritaria è di costituire segmenti sintattici biversali.

<sup>130</sup> Limentani 1961, p. 22.

<sup>131</sup> A tal proposito, Martelli 1984, p. 539, nota che «verrebbe la tentazione di trasferire simili osservazioni [a proposito della struttura binaria dell’ottava] all’ottava in genere, a quella, beninteso che, dalle *Stanze* del Poliziano in poi, assume, per quanto impiegata narrativamente, una sua struttura squisitamente lirica, facendo procedere il racconto, se è così possibile esprimersi, per successive soste simmetriche. [...] Sarà facile convenire come l’ottava, simmetrica ed armonica e riposata per eccellenza, contribuisse, strumento davvero difficilmente sostituibile, alla sostenuta intonazione dell’epica.». Martelli prosegue individuando come momento di scarto rispetto a questo schema compositivo l’ottava ariostesca (*ibid.*).

<sup>132</sup> Questo nonostante l’assoluta ed immediata fortuna e la popolarità dell’*Orlando Furioso* nel Cinquecento, su cui Javitch 1999, particolarmente alle pp. 15-34.

<sup>133</sup> Qualche esempio di struttura versale bipartita, o dittologica, che di fatto permette di attenuare o evitare l’*enjambement*, imprimendo un ritmo molto riconoscibile all’ottava. D 21-24 *Il suo gentil sembante, i gesti alteri,/l’accorto ragionar’, il portamento,/la real Maestà, l’alto Decoro/lo mostran sceso dal celeste coro*; D 93-96 *Il cui valor, la cui somma pietade/lo fanno al mondo sì glorioso, e altero/se ti congiungi in somma ad Huom sì degno/s’alzerà il nostro Honor, la Fama, e il Regno*; D 117-120 *e in più d’un tempio: e in più d’un sacro loco/spargendo i suoi sospiri, ei prieghi ardenti,/fa vaporar gl’altari, e l’hostia espone/a Febo, a Bacco, a Cerere, a Giunone*; S 17-20 *Questi miei sogni (oimé) che vaglion dire?/pieni si di travaglio, e di spavento?/Che star mi fan sospesa, e non dormire,/in pace un’ora sola, e un sol momento*; S 301-304 *Non agil men, non meno ben formato/non bello men, non meno bello accinto/Sen*

La riflessione sull'impiego dell'*enjambement* nei due traduttori non può naturalmente essere disgiunta dalla tendenza anche della sintassi a organizzarsi in misura biversale all'interno dell'ottava. Ciò avviene non soltanto quando il periodo virgiliano compie la misura del verso, ma anche quando esso lo travalica e assume respiro più ampio.

Riporterò ora a mo' di esempio alcune ottave intere, che riassumono tutte le osservazioni precedenti. È infatti possibile notare in questi sia la doppia caratteristica dell'*enjambement*, in "ordine turbato" e risolto all'interno del distico (segnalato con il grassetto), sia l'organizzazione logica e sintattica a coppie di versi, che, come si vede dal confronto col testo a fronte, spessissimo non corrisponde all'organizzazione virgiliana del periodo.

Durante

47 <i>quam tu urbem, soror, hanc cernes, quae</i>	89 <i>O come trionfante la cittade,</i>
<i>surgere regna</i>	
	90 <i>O come glorioso <b>il nostro impero</b></i>
	91 <i>Vedremo all'hor, ch'in Fede, et Amistade</i>
	92 <i><b>Giunta sarai</b>, con sì nobil guerriero:</i>
	93 <i>Il cui valor, la cui somma pietade</i>
	94 <i>Lo fanno al mondo sì glorioso, e altero:</i>
48 <i>coniugio tali. Teucrum comitantibus armis</i>	95 <i>Se ti congiungi in somma ad Huom sì degno</i>
49 <i>Punica se quantis attollet gloria rebus.</i>	96 <i>S'alzerà il nostro Honor, la Fama, e il Regno.</i>
78 <i>Iliacosque iterum demens audire labores</i>	161 <i>Dove ella poi di nuovo chiede, e <b>intende</b></i>
79 <i>exposcit pendetque iterum narrantis ab ore.</i>	162 <i>de Troiani i travagli, e le fatiche:</i>
80 <i>post ubi digressi, lumenque obscura vicissim</i>	163 <i>ma poi che col liquor di Lethe rende</i>
81 <i>luna premit suadentque cadentia sidera somnos,</i>	164 <i><b>Morfeo</b> a mortali le dolcezze amiche</i>
	165 <i>con creanza gentil <b>commiato prende</b></i>
	166 <i><b>Enea</b> da Dido; et ella <b>a le nemiche</b></i>
82 <i>sola domo maeret vacua stratisque relictis</i>	167 <i><b>vedove</b> piume sue torna dolente</i>
	168 <i>col cor più acceso e più turbata mente.</i>
632 <i>tum breviter Barcen nutricem adfata Sychaei,</i>	1128 <i>Indi rivolta a Barce, che <b>nutrice</b></i>
	1129 <i><b>Fu</b> di Sicheo, ch'ognor presso era stata,</i>
	1130 <i>che de la sua, <b>la cenere infelice</b></i>
	1131 <i>ne l'antica sua patria havea lasciata:</i>

---

*giva Enea, tanto decoro fuori./Mostra fra tutti gli altri, e tanti honori; S 319-320 Che provar non voria forza, ne schermi/ contra animai codardi, e fiere inermi.*



633 *'Annam, cara mihi nutrix, huc siste sororem:*  
 634 *namque suam patria antiqua cinis ater*  
*habebat:*  
 635 *dic corpus properet fluviali spargere lympha,*  
 636 *et pecudes secum et monstrata piacula ducat.*

1132 *O cara Barce mia deh fa', le dice*  
 1133 *ch'Anna qui venga mia sorella grata,*  
 1134 *E lavi il corpo, e seco meni poi*  
 1135 *L'elette agnelle, e i purgamenti suoi.*

## Schiappalaria

65 *heu, vatium ignarae mentes. quid vota furentem,*  
 66 *quid delubra iuvant? est mollis flamma*  
*medullas*  
 67 *interea et tacitum vivit sub pectore vulnus.*  
 68 *uritur infelix Dido totaque vagatur*

69 *urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta,*  
 70 *quam procul incautam nemora inter Cresia fixit*  
 71 *pastor agens telis liquitque volatile ferrum*  
 72 *nescius: illa fuga silvas saltusque peragrat*  
 73 *Dictaeos; haeret lateri letalis harundo.*

121 *O sciocche, o pazze, o di giudizio prive*  
 122 *menti d'i sacerdoti, e d'indovini*  
 123 *che le giovano templi, o divi, o dive*  
 124 *o voti, o peccorelle, o vacche, o vini?*  
 125 *Smania, e la piaga dentro il petto vive,*  
 126 *l'abruscia il foco, il core, e gli intestini,*  
 127 *l'infelice arde, è va pazza d'amore*  
 128 *per tutta la città tutta furore.*

129 *Qual cerva, che ferita habbia saetta*  
 130 *di nascosto pastore, o di villano,*  
 131 *che ne' cretensi boschi, e piano, e in fretta*  
 132 *cacci con l'arco, e con la freccia in mano:*  
 133 *erra l'incauta, e va pascendo herbetta,*  
 134 *senza temer da presso, o di lontano;*  
 135 *colta poi resta, e al fianco quasi morta*  
 136 *fuggendo per le selve il ferro porta.*

129 *Oceanum interea surgens Aurora reliquit.*  
 130 *it portis iubare exorto delecta iuventus,*  
 131 *retia rara, plagae, lato venabula ferro,*  
 132 *Massylique ruunt equites et odora canum vis.*

257 *Lascia l'Aurora l'Oceano, e Theti*  
 258 *La stella, che ne vien col giorno fuore*  
 259 *E co spiedi da caccia, e con le reti*  
 260 *Van fuori giovani scelti al primo albore:*  
 261 *In fretta vanno i di Massilia lieti*  
 262 *Cavallieri veloci, e di gran cuore,*  
 263 *E i cani che per terra, in qua e in là*  
 264 *Cercan col naso ove la fera stà.*

647 *Dardanium, non hos quaesitum munus in*  
 1225 *Qui sfodra il brando, che'l Troian lasciato*

usus.

648 *conspexit, paulum lacrimis hic, postquam Iliacas*

649 *vestis notumque cubile et mente morata*

650 *incubuitque toro dixitque novissima verba:*

1226 **Le havea**, non già di ver per questo effetto

1227 *E vedendo le veste dell'ingrato*

1228 *E 'l conosciuto, e mal goduto letto,*

1229 *Si fermò un poco, e poi ch'ebbe pensato,*

1230 *E lagrimato alquanto a quello aspetto ,*

1231 *Si lasciò andar sopra di quel, con **queste***

1232 **parole** estreme sue dolenti, e meste.

Un uso più fitto e forse più consapevole della spezzatura come meditato espediente stilistico in Durante e Schiappalaria è rintracciabile in corrispondenza dei luoghi maggiormente patetici del canto IV: in questi casi l'*enjambement*, a differenza che nelle versioni i sciolti, acquista forza in combinazione ad una sintassi connotata dall'*ordo artificialis*, e viene iscritto nella struttura sostanzialmente distichica dell'ottava.

Se consideriamo infatti che la figura d'ordine più usata da Durante e Schiappalaria è l'anastrofe, può valere anche per i due traduttori in esame l'osservazione che Soldani 1999b propone per l'*enjambement* con anastrofe all'interno del distico nella *Gerusalemme Liberata*. La spezzatura, nota lo studioso, finisce per rinsaldare il legame tra i due versi, poiché l'anastrofe obbliga ad un ripensamento sintattico da parte del lettore, spinto a ricercare la continuità del significato più che quella del ritmo. E l'unione «sarà tanto più forte quanto più estesa è la struttura anastrofica: massima dunque quando essa occupi i due versi per intero [...]». <sup>134</sup>

Riporto, a mo' di esempio di questo particolare uso della spezzatura, la traduzione sia di Durante che di Schiappalaria di *Aen.* IV, 1072-1079 e *Aen.* IV, 655-662. Si tratta nel primo caso dei troppo tardivi propositi di distruzione e morte di Didone, che si rammarica in *climax* di non aver eliminato l'armata teucra, Enea, Ascanio e la loro discendenza. Il secondo passo è un momento del discorso finale di Didone, immediatamente successivo al celebre attacco del v. 651 *O dulces exuviae*. Sono le ultime parole della regina, che esce di scena ricordando i propri meriti, con un ultimo sussulto di altera dignità nell'annunciare le circostanze della propria morte. Le sue ultime parole suonano poi ancora per Enea, pur se per pronunciare un *ferale omen*.

#### Durante

1072 *Quando da la tempesta travagliata*

1073 *Giunse la teucra stirpe a questo regno,*

1074 *Ita sarei ne la nemica armata*

1075 *Piena d'ardir, colma di rabbia, e sdegno:*

1076 *arsi havrei gli steccati, et abbrugiata*

1077 **Ogni sua nave**, e senza alcun ritegno,

#### Schiappalaria

1137 *Io fatto havrei di questo mani mie*

1138 *Con le fiamme all'armata un strano gioco,*

1139 *E le prore, è le poppe, è le corsie,*

1140 *È le camere accese, è ogni altro loco.*

1141 *Il padre e 'l figlio, e quell'anime rie*

1142 *Con tutto il seme havrei spente nel foco:*

<sup>134</sup> Soldani 1999b, pp. 268-269.

1078 *e senza tema, e senza alcun spavento*  
1079 *il padre, e 'l figlio, e l'empio seme spento.*

1143 *Poi per dar più bel fine a sì bell'opra*  
1144 *Me stessa havrei con lor gittata sopra.*

#### Durante

1168 *Ben hò fondata, avanti la mia morte,*  
1169 *Una città, nobil d'ogn'altra à paro.*  
1170 *Vedute le mie mura. **Il mio consorte***  
1171 ***Vendicato.** E a quell'empio, a quello **amaro***  
1172 ***Mio fratello,** ch'odiommi così forte,*  
1173 *Fatto suo tradimento costar caro.*  
1174 *Troppo felice, oime, troppo beata*  
1175 *Se mai qui non giugnea troiana armata.*

1176 *Indi sul letto si lasciò cadere,*  
1177 *E impressavi la faccia scolorita*  
1178 *Soggiunse. N'andrò dunque senza **havere***  
1179 *Conforto di vendetta, a l'altra vita?*  
1180 *E vadavi. Così? Così **ho piacere***  
1181 ***Di gir** tra l'ombre, e far di qui partita.*  
1182 *Veggia il crudel da lungi questo foco,*  
1183 *E porti il tristo augurio in ogni loco.*

#### Schiappalaria

1241 *Ho poste in piede una città preclara,*  
1242 *E l'hò vista di mura circondata,*  
1243 *Hò visto del marito mio la morte amara*  
1244 *contra di mio fratello vendicata:*  
1245 *Felice (oime) troppo felice, e **rara***  
1246 ***Sarei** pur troppo, e pur troppo beata,*  
1247 *Se le navi troiane, e **quelli infidi***  
1248 ***non fosser** mai venuti à nostri lidi.*

1249 *Disse, et impresso un bacio al letto, **hor vero***  
1250 ***Fia** disse, che moriam senza vendetta?*  
1251 *Ma moriam. Così? Così in vero*  
1252 *Sotto quell'ombre andar così diletta.*  
1253 *Veggia dall'alto questo foco **il fiero***  
1254 ***Troian,** che se ne fugge in tanta fretta,*  
1255 *E porti seco poi che l'havra visto*  
1256 *Di questa nostra morte augurio tristo.*

Come si può osservare, l'uso della spezzatura, spesso combinata con figure d'ordine, soprattutto per Schiappalaria (D 1072-1073; D 1076-1077; S 1138-1139; S 1141-1142; S 1243-1244; S 1245-1246; S 1249-1250; S 1255-1256), contribuisce ad organizzare l'ottava in nuclei biversali o secondo il tipo 4 + 4. Lo schema compositivo a blocchi di due, in cui l'*enjambement* guida a ricercare la fine del concetto nel verso successivo, è rafforzato dalla tendenza a raddoppiare proprio il concetto con coppie dittologiche o simildittologiche (D 1076-1077; D 1181; S 1246), o con espansioni non necessarie, che esorbitano anche dal testo latino (S 1141; S 1253). Come si può osservare, le incisioni sono abbastanza equamente suddivise tra spezzature all'interno dello stesso sintagma (come, ad esempio, D 1171-1172; S 1245-1246; S 1253-1254), che «accrescendo l'attesa di completamento dell'enunciato»<sup>135</sup> producono un «effetto di continuità del distico»,<sup>136</sup> e spezzature tra blocchi sintagmatici (ad esempio, D 1280-1281; S 1243-1244). Nel caso di Durante, lo schema di costruzione dell'ottava per blocchi di due versi

<sup>135</sup> Soldani 1999a, p. 275.

<sup>136</sup> Ivi, *ibid.*

è un po' attenuato: la costruzione della frase a volte si frange e diventa spesso ellittica, tentando di rispettare la secca densità del dettato virgiliano (la serie di tre perfetti ai vv. 655-656,<sup>137</sup> l'infittirsi dei verbi ai vv. 659-660, con poliptoto e *geminatio*<sup>138</sup>).

---

<sup>137</sup> IV, 655-656 *urbem praeclaram statui, mea moenia vidi,/ulta virum poenas inimico a fratre recepi.*

<sup>138</sup> IV, 659-660 *dixit, et os impressa toro 'moriemur inultae,/sed moriamur' ait. 'sic, sic iuvat ire sub umbras.*

## 4 ASPETTI SINTATTICI

Per quanto riguarda la sintassi, in questo capitolo mi concentrerò su alcuni aspetti che meglio di altri mettono in luce da un lato il rapporto di dipendenza dal testo latino e lo statuto di traduzioni delle opere esaminate, dall'altro l'autonomia da Virgilio che spesso queste opere rivendicano, e l'aspirazione ad essere fruite come creazioni autonome, se non originali.

Punterò la mia attenzione dunque essenzialmente su due filoni: in primo luogo, prenderò in considerazione i fenomeni che vivono in relazione ad un oggetto "altro", ossia il testo virgiliano. Analizzerò dunque l'ordine delle parole e la presenza, o l'assenza, di alcuni costrutti sintattici tipici del latino: su questi due aspetti infatti ci si può attendere che il testo latino eserciti una pressione e proponga un modello. L'indagine opererà quindi un raffronto continuo col testo latino, e verificherà costantemente la tendenza del traduttore ad adeguarsi o a discostarsi dal paradigma virgiliano.

Successivamente, passerò a considerare l'influenza che la scelta del metro esercita sull'organizzazione sintattica della traduzione, ed esaminerò alcuni aspetti peculiari della sintassi degli sciolti e delle ottave. In particolare, punterò l'attenzione sulla scelta traduttiva paratattica o ipotattica, verificando quanto il metro agisca sull'organizzazione sintattica della misura del testo, e in che misura l'esigenza di costruire una strofa chiusa, in confronto ad un metro che non impone limitazioni compaginanti, porti a scavalcare la struttura sintattica dell'originale. Prenderò infine in considerazione alcuni fenomeni notevoli della sintassi delle ottave, che servono a mettere meglio a fuoco questo aspetto. Anche per questo secondo campo d'indagine, il punto in grado di conferire interesse e profondità alle osservazioni rimane il confronto costante col testo latino.

## 4.1 *Il rapporto con il testo latino*

### 4.1.1 *L'ordine delle parole*

La questione dell'ordine delle parole è per forza di cose piuttosto sfumata e non sempre analizzabile con sicurezza, poiché l'ambito di riferimento è quello della poesia, per sua natura più connotato e complesso da questo punto di vista rispetto alla prosa.<sup>139</sup> Ma, visto che nel caso delle traduzioni esaminate c'è un rapporto di dipendenza da un testo latino, vale la pena indagare alcuni fenomeni relativi all'*ordo verborum* che col latino possono avere una relazione: in particolare, a questo proposito si prenderanno in considerazione iperbato e inversione. A queste due figure può essere aggiunta, perché particolarmente espressiva e caratterizzante, l'epifrasi, che in latino è meno evidente e più sfumata. Fermo resta naturalmente che sull'impiego di questi espedienti stilistico-retorici non è solo il modello latino ad influire: l'anastrofe, l'iperbato e l'epifrasi sono ben sedimentate anche nella lirica cinquecentesca, ed anzi ne caratterizzano una parte cospicua, intrecciandosi con i fenomeni metrico-sintattici; la riflessione sull'impiego di questi mezzi anima anzi non solo la prassi, per usare una termine di Afribo 2001, ma anche la teoria della lirica cinquecentesca.<sup>140</sup>

Altro campo in cui l'azione del latino potrebbe essere rilevante è l'ordine dei costituenti della frase: poiché la posposizione del verbo e la realizzazione di un ordine (S)OV sono fenomeni intrinseci al latino, cercherò di dar conto della posizione del verbo e dei casi dell'anteposizione dell'oggetto nelle traduzioni.

Per far emergere gli aspetti più significativi e utili a comprendere il quadro complessivo, i criteri di analisi si adatteranno di volta in volta al fenomeno indagato: per alcuni, raggrupperò gli esempi in base alle caratteristiche intrinseche, per altri, imposterò la suddivisione in base al criterio metrico, per altri ancora, manterrò la differenziazione per traduttore singolo.

---

<sup>139</sup> A proposito della quale, comunque, Bozzola 1999, sul presunto scarto dell'ordine delle parole nei dialoghi cinquecenteschi rispetto ad una possibile norma, nota che "il primo problema da risolvere, insomma, non è più, o non è ancora, quello della individualità dei testi, ma quello della loro istituzionalità, cioè della precisa messa a punto del registro formale del genere letterario di appartenenza: capire che cosa, sul piano dell'*ordo verborum*, fosse prescritto dal codice cui un autore di dialoghi cinquecentesco doveva, in un modo o nell'altro, fare riferimento" (p. 110). L'osservazione è naturalmente validissima anche per la poesia.

<sup>140</sup> Cito la brevissima ed efficace sintesi di Afribo 2001, p. 186: "*ordo artificialis* è discorso che è lungo e si inarca rappresentano anche qui le due facce interrelate di una stessa moneta, che se l'ideologia minturniana e tassiana consiglierebbe di tesaurizzare, quella giraldiana comanda, appunto, di buttare".

#### 4.1.1.1 L'iperbato

Come è noto, in latino l'iperbato è figura frequentissima,<sup>141</sup> e a volte è difficile distinguere quando essa sia una scelta stilistica marcata e quando invece sia una tra le realizzazioni possibili nella costruzione della frase, dato che “la maggior parte delle volte, in latino l'ordine delle parole è libero. Di una libertà che, a volte, sembra sconfinare nell'abuso”, e che “Quintiliano stesso rimprovera a Virgilio quella che lui chiama una *mixtura verborum*”.<sup>142</sup>

Nell'*Eneide* perciò l'iperbato è naturalmente una figura diffusa, come in tutta la poesia latina, visti anche i legami imposti dal metro che permettono di sfruttare estensivamente le possibilità di questo espediente retorico, come già è stato messo in luce.

Ciò che qui interessa è vedere la percentuale degli iperbati presenti nelle traduzioni, la possibile corrispondenza con la medesima figura in latino e le eventuali differenze tra le versioni.

Cercherò quindi di analizzare l'incisività dell'iperbato considerando alcuni indicatori: la qualità dei costituenti separati e la loro relazione sintattica, la posizione dei costituenti stessi, l'estensione della figura. Queste variabili si innestano poi naturalmente sulla struttura metrica delle traduzioni, per cui l'iperbato viene differentemente declinato a seconda che venga utilizzato negli endecasillabi sciolti o nell'ottava. Dividerò la casistica in due gruppi: il primo comprenderà gli iperbati che si compiono entro la misura del verso, il secondo quelli che si estendono su due versi. All'interno di questi due insiemi, farò ulteriori distinzioni, in base alla qualità dei sintagmi separati e alla eventuale combinazione con altre figure d'ordine.

##### 4.1.1.1.1 L'iperbato nel verso singolo

Volendo tentare una categorizzazione degli iperbati che si compiono entro il verso, converrà partire dalla tipologia degli elementi che vengono separati: la qualità dei costituenti separati è naturalmente uno degli indicatori della forza della figura. Riporterò, per completezza e vista l'esiguità del numero, tutti gli esempi di iperbato nel verso singolo riscontrabili nei versi campionati.

---

<sup>141</sup> Per la figura dell'iperbato, oltre alle considerazioni sull'ordine delle parole di Marouzeau 1962, pp. 322-335, anche Devine-Stephens 2006, pp. 524-610.

<sup>142</sup> Marouzeau 1962, p. 322. La traduzione è mia.

La tipologia che nelle quattro traduzioni si riscontra con maggior frequenza è quella in cui viene distanziato il participio dall'ausiliare. Gli esempi di questa separazione sono L 1074 *Finì; et la bocca **havendo** al letto **posta***; M 36 *che 'l nostro albergo **fu** del sangue **tinto***; M 60 *non **habbi** al tuo voler pregando **volta*** (IV 35 *esto: aegram **nulli** quondam flexere **mariti***); M 78 *sian le troiane navi **corse** à riva* (IV 46 *hunc cursum **Iliacas** vento tenuisse **carinas***); M 982 ***Portate** faci entro le navi **havrei*** (IV 604 *quem metui moritura? **faces** in castra **tulisse***); S 1144 *Me stessa **havrei** con lor **gittata** sopra.*

Abbastanza ben rappresentato anche il tipo sostantivo-aggettivo, come si evince dagli esempi seguenti: L 1011 ***Voce** col sangue **questa ultima** spargo* (IV 621 *haec precor, **hanc vocem extremam** cum sanguine **fundo***); S 1179 *E **queste ultime** à voi **parole** spando* (IV 621 *haec precor, **hanc vocem extremam** cum sanguine **fundo***); D 27 *quai fati, **qual** di fortuna **stile***. Le occorrenze citate appaiono piuttosto significative perché propongono la separazione di un nesso forte,<sup>143</sup> quale è quello tra il nome e il suo determinante. Oltre a questi esempi, bisogna aggiungere D 62 *senza **i dolci** gustar **frutti** d'Amore?* (IV 33, *Nec dulces natos, **Veneris** nec **praemia** noris?*).

Una sola occorrenza invece per il tipo oggetto-verbo, M 976 *il bel **petto** con man **percosso**, e svelto* (IV 589 *terque quaterque manu **pectus** percussa **decorum***) e per il tipo verbo reggente/verbo dipendente, L 1034-1035 ***dille**, che d'acqua del fiume **s'affretti***.

Nonostante per forza di cose l'iperbato che si compie entro la misura del verso permetta l'interposizione di pochi elementi, le occorrenze poco più sopra esaminate acquistano vigore espressivo grazie alla combinazione fra iperbato e anastrofe. Si potrebbe anzi affermare che le occorrenze in cui gli elementi sono separati da un solo costituente acquisiscono quasi maggior incisività e rilievo rispetto a quelle in cui il sintagma sia divaricato da più elementi (ad esempio, M 60; M 982). Due gli elementi che concorrono al risultato: da un lato, la qualità dei costituenti separati (si vedano appunto gli esempi nome/determinante), dall'altro, la posizione anastrofica dell'unico elemento interposto. Esso è infatti spesso unito ad un ordine marcato di V e O (L 1074; L 1011; S 1144; S 1179; M 976), oppure realizza un doppio iperbato (D 62), o, ancora, appartiene al tipo, comune ma incisivo, Sp-N. Nonostante, quindi, gli iperbati sopra esaminati abbiano un respiro corto, vista la quantità delle interposizioni, credo tendano

---

<sup>143</sup> Per la non sempre sicura nozione di nesso forte e per un quadro complessivo di classificazione dell'iperbato mi rifaccio a Soldani 1999b, pp. 259-286.



piuttosto all'espressività del tipo "forte", in virtù della loro qualità e della combinazione con un *ordo artificialis* anche degli altri costituenti del verso.<sup>144</sup>

#### 4.1.1.1.2 L'iperbato nei due versi

Un po' più complessa la disamina degli iperbati che si estendono nei due versi. Sono infatti in primo luogo differenti, rispetto a quelle dell'iperbato nel verso singolo, le percentuali delle tipologie dei costituenti separati. Il tipo più frequente è infatti quello che vede la separazione tra verbo modale/verbo reggente e infinito o verbo dipendente:<sup>145</sup> le occorrenze sono otto (riporto tre esempi, L 980-981 *Avrei potuto ne l'armata foco/Metter, empiendo le corsie di fiamme*; D 1036-1037 *Quando Didon s'accorse a vele piene/girsene l'armata frigia, e ogni suo bene*;<sup>146</sup> S 1203-1204 *Di che d'acqua di fiume sparger pria/S'affretti il corpo con devoto affetto*). Segue a ruota, con sette occorrenze, il tipo che separa aggettivo e nome (ad esempio, M 70-71 *Ha'intorno, e quindi i luoghi per la sete/Deserti et hermi, e Barchei che per ampio*; S 59-60 *più che la luce, hor perché vita meni/mesta, e solinga in questa età novella!*). Hanno sei occorrenze ciascuna le tipologie che separano verbo e complemento oggetto (come L 1078-1079 *Veggia co gli occhi suoi Enea crudele/Dal mar cotesto foco, et porte seco*; D 77-78 *festi pur dianzi, onde ruina e guerra/co Tirij suoi, minaccia à la tua terra?*)<sup>147</sup> e soggetto e verbo (ad esempio, M 1-2 *Dido, che di pensier gravoso et empio/ha già fissa ne'l cor cruda ferita*; S 307-308 *Le salvatiche capre ecco all'ingiuoso/corron per sassi, e per grotte aspre, et erte*).<sup>148</sup> Soltanto (rispetto all'iperbato in verso singolo) cinque gli esempi di separazione tra ausiliare e participio (come L 1005-1006 *Exsequie de li suoi; et quando havrassi/A legge sottoposto in pace iniqua*; D 1-2 *Ma la regina ha di sì grave amore/già l'alma accesa e sì trafitto il petto*), uno in più rispetto al tipo che separa il complemento di specificazione dal nome da cui dipende (per esempio, M 255 256 *ecco che d'alto, di selvagge capre/Cadde dai gioghi una veloce torma*; S 147-148 *prega d'udir l'istoria, c'havea udita/de troiani travagli un'altra volta*). Ultima per consistenza numerica (tre esempi) la tipologia che vede la separazione tra avverbio modificatore e aggettivo: le occorrenze non sono molto significative anche perché sono

---

<sup>144</sup> A ciò non è forse estranea l'influenza del latino: per più della metà dei casi, infatti, vi è un iperbato anche nel corrispondente verso virgiliano.

<sup>145</sup> Userò poi per indicare queste tipologie le seguenti abbreviazioni: verbo modale/reggente-verbo dipendente VM-VD; aggettivo-nome Agg.-N; verbo-complemento oggetto V-O; soggetto-verbo S-V; ausiliare-participio Aus-Part; Nome-Complemento di specificazione N-Sp.

<sup>146</sup> Cfr. IV 586 *regina e speculis ut primam albescere lucem/vidit et aequatis classem procedere velis*.

<sup>147</sup> Cfr. IV 43 *Barcae. quid bella Tyro surgentia dicam*.

<sup>148</sup> Cfr. IV 152 *ecce ferae saxi deiectae vertice caprae*.

le tre traduzioni di IV 31 *Anna refert: 'o luce magis dilecta sorori*, in cui l'avverbio *più*, che traduce *magis*, viene separato dall'aggettivo che modifica (probabile qui l'interferenza del latino, dato che *magis* è in anastrofe rispetto a *luce*).

Questo è il quadro generale: se consideriamo invece le tipologie dominanti per ciascuna delle due vesti metriche, vediamo che nelle traduzioni in sciolti prevalgono il tipo VR-VD e il tipo S-V (quattro le occorrenze per entrambi i tipi), mentre in quelle in ottave prevalgono i tipi V-O e Agg-N (cinque occorrenze ciascuno), seguiti dal tipo VR-VD (quattro esempi).

Oltre a questi rilievi sulla qualità dei costituenti separati, è possibile, e forse più interessante, proporre anche per gli iperbati che si estendono su due versi un'ulteriore classificazione, prendendo in considerazione anche la combinazione con altre figure di ordine e la quantità e la posizione dell'elemento interposto.

La forza dell'iperbato, infatti, si misura intersecando dati diversi: deve essere valutata non solo la qualità del nesso scisso, per cui il massimo grado di efficacia si ha quando si divaricano due sintagmi sintatticamente coesi, ma anche l'estensione dell'iperbato, oggetto d'indagine di questo paragrafo.<sup>149</sup> Terzo elemento che ho poi considerato per la classificazione è stata la combinazione tra la presenza dell'iperbato e quella di altre figure d'ordine, tipicamente l'anastrofe. Dall'incrocio tra le varie possibilità, è perciò evidente che gli iperbati stilisticamente più connotanti sono quelli che presentano separazione tra un nesso forte con interposizione di molti elementi, in combinazione anche con l'anastrofe.

Nella classificazione, che a volte, data la difficoltà e la labilità dell'incrocio dei fattori, risulta a maglie un po' larghe, ho considerato innanzitutto la misura della divaricazione del nesso nei due versi, più o meno ampia. Ho poi verificato, nei due gruppi, la presenza dell'anastrofe e la sua interazione con l'iperbato. All'interno delle due categorie ho ordinato le sottocategorie dal massimo al minimo grado di efficacia della figura.

Partendo dalle occorrenze che presentano un'interposizione di almeno due elementi tra le due parti del nesso, riporterò ora quelle che presentano il massimo grado di efficacia: la misura della separazione del nesso è piuttosto estesa, fino a casi in cui i costituenti separati occupano le estremità dei due versi, il nesso separato presenta anastrofe, e anche gli elementi interposti presentano un ordine turbato (segnalato con il maiuscolo).

---

<sup>149</sup> Cfr. Soldani 1999b, p. 260.

L 75-76

*Di splendor quanto la CARTHAGINESE  
GLORIA solleverassi ad **alto volo**?*

L 950-951

*Splendor CHE SUBITO da le finestre  
Vide la luce la mesta reina*

M 255 256

*ecco che d'alto, di selvagge capre  
CADDE dai gioghi una **veloce torma**:*

D 287-288

*Spinge il destrier', et **incontrar** FRA VIA  
O cinghiale, o leon **brama, e desia***

S 165-166

*e così **d'allegiar** l'infande pene  
che sostiene D'AMOR **procura** spesso*

S 1137-1138

*Io **fatto havrei** di questo mani mie  
Con le fiamme ALL'ARMATA **un strano gioco***

Seguono poi, per forza espressiva, gli iperbati in cui la dilatazione del nesso è piuttosto importante e, se anche i costituenti del nesso sono in ordine normale, la forza della figura è aumentata dall'anastrofe nel costituente separatore (segnalato in maiuscolo).

L 980-981

*Avrei **potuto** ne l'armata FOCO  
**Metter**, empiendo le corsie di fiamme*

L 985-986

*O sole, **che** DE LE TERRE con tuoi raggi  
**allumi** tutte l'opre; et tu, Giunone*

L 1078-1079

*Veggia co gli occhi suoi ENEA CRUDELE  
Dal mar **cotesto foco**, et porte seco*

M 25-26

*Quante fere battaglie **haver** DICEA  
Con le sue forze **terminate e vinte**?*

M 996-998

*sbranate in mar gittarle? Hor non potea  
I SUOI COMPAGNI TUTTI, E 'L FIGLIO STESSO  
ASCANIO **ancider** col tagliente ferro?*

S 45-46

*questi **m'ha** solo, e LA DI LUI BELTADE,  
**commossi** i sensi, e fatta assai men forte*

Ancora considerando la misura della dilatazione, ci sono poi gli iperbati in cui essa è abbastanza ampia, ma l'ordine è piano sempre all'interno dei due versi:

L 989-990

***Proserpina** tra luoghi triviali,  
Per le città notturne **richiamata***

S 1149-1150

***Tu** che nei trivij al tempo de l'oscare  
Notti con urli **sei chiamata**, e teco*

S 1187-1188

***Siano** hora, e poscia, e sempre che si possa/  
**contrari** ai liti, i liti e l'onda à l'onda*

Passo ora a considerare gli iperbati in cui la divaricazione è modesta, perché l'interposizione si limita ad un elemento solo: è possibile anche qui proporre una classificazione in ordine di efficacia.

L'effetto più significativo si ha quando si verifica anastrofe tra i due costituenti,<sup>150</sup> che può coinvolgere anche l'elemento interposto (segnalato in maiuscolo) o sommuovere l'ordine dei due interi versi (come in S 43-44 e in S 1203-1204).

L 47-48

*Anna rispose; o **più** DA TUA SORELLA,  
**Amata**; che la luce; sola mesta*

L 89-90

*secondo lo costume **d'anni due**  
occidono le lor pecore elette*

---

<sup>150</sup> Andrebbe ascritto a questo gruppo anche D 283-284 *Il giovinetto Ascanio **ardite**, e **pronte**/Mostra le **voglie**, e punto non s'adombra* (cfr. IV 156-157 *at puer Ascanius mediis in vallibus **acri**/gaudet **equo**, iamque hos cursu, iam praeterit illos*), ma qui sulla forza dell'iperbato agisce proprio la qualità dei costituenti: *ardite* e *pronte* è predicativo di *voglie*, e gode quindi di una maggior libertà sintattica.

L 133-134

*l'amante, e 'n letti, dov'egli si giacque  
riponsi; absente lui absente ella ode*

D 77-78

*festi pur dianzi, onde ruina e guerra  
CO TIRIJ SUOI, minaccia à la tua terra?<sup>151</sup>*

S 3-4

*nutrisce il colpo entro le vene, e 'l core  
DA NON VEDUTO ARDOR carpir si sente.*

S 43-44

*e i patri dei con tanta crudeltate  
insaguinò del pover mio consorte,*

S 81-82

*Venute invero con augurio buono  
son le navi Troiane à questo lito*

S 1203-1204

*Di che d'acqua di fiume sparger pria  
S'affretti il corpo con devoto affetto*

Un po' meno efficace l'iperbato in ordine piano, che produce in ogni caso anastrofe del costituente interposto (segnalata con il maiuscolo).

L 973-974

*Io non potei LO CORPO TRASCINATO  
Spezzar minuto; et spargerlo nel mare?*

L 1005-1006

*Exsequie de li suoi; et quando havrassi  
A LEGGE sottoposto in pace iniqua*

M 70-71

*Ha'intorno, e quindi i luoghi PER LA SETE  
Deserti et hermi, e' Barchei che per ampio*

M 231-232

*Con la fartetra agli homeri, e co i crini  
IN RETE D'ORO CON BEI NODI accolti*

---

<sup>151</sup> Cfr. IV 43 Barcae. quid *bella* Tyro *surgentia* dicam.

D 1-2

*Ma la regina **ha** DI SÌ GRAVE AMORE  
già l'**alma** accesa e sì trafitto il petto*

D 161-162

*Dove ella poi di nuovo chiede, e **intende**  
DE TROIANI i **travagli**, e le fatiche*

D 1036-1037

*Quando Didon s'**accorse** A VELE PIENE  
**girsene** l'armata frigia, e ogni suo bene<sup>152</sup>*

S 59-60

*più che la luce, hor perché **vita** MENI  
**mesta**, e solinga in questa età novella!*

S 67-68

*et hai sprezzato Iarba, et altri **cento**  
D'AFRICA INVITTA **trionfanti** heroi*

S 1243-1244

*Hò visto del marito mio **la morte amara**  
CONTRA DI MIO FRATELLO **vendicata***

Un caso particolare di questa categoria è quello in cui il costituente interposto (segnalato con il maiuscolo) è sì in anastrofe, ma rispetto ad un elemento che non appartiene all'iperbato: questo procedimento fa acquisire notevole forza alla figura.

M 1-2

*Dido, **che** DI PENSIER GRAVOSO ET EMPIO  
**ha** già fissa ne'l cor cruda ferita*

S 1117-1118

*Non trarran' fuor **le navi**, Ò TU, Ò VUI,  
**Varate** tosto, ahi, ch'elli è già lontano?*

Infine, la realizzazione più debole della figura è certo quella in cui non c'è alcuna variazione d'ordine, né per causa dell'iperbato, né per causa dell'elemento interposto:

L 61 62

*Cittadi di Getulia, **stirpe** quinci  
**invitta** di battaglia; et è Numidi*

---

<sup>152</sup> Cfr. IV 586 *regina e speculis ut primam albescere lucem/vidit et aequatis classem procedere velis.*

L 1032-1033

*Nudrice cara, la sorella mia*

*hor Anna incontinente à me tu mena;*

S 58-59

*ciò detto, e Anna: o cara a tua sorella*

*più che la luce, hor perché vita meni*

S 307-308

*Le salvatiche capre ecco all'ingiuoso/*

*corron per sassi, e per grotte aspre, et erte*<sup>153</sup>

#### 4.1.1.1.3 *Le caratteristiche dell'iperbato: conclusioni*

Nonostante il numero delle occorrenze della figura non sia altissimo (su un totale di circa 450 versi esaminati per traduttore, poco più di una quindicina i casi per Liburnio e Schiappalaria, e attorno alla decina per Martelli e Durante), essa presenta alcune caratteristiche notevoli.

Il primo punto di interesse è il rapporto con il testo latino: in due soli casi l'iperbato della traduzione è la riproduzione, seppur non esattamente precisa, di un corrispondente iperbato latino (D 77-78 per IV 43; S 307-308 per IV 152). In altri due luoghi, l'iperbato mira a riprodurre l'ordo sicuramente *artificialis* virgiliano (significativo perché si tratta di due momenti carichi di *pathos*): si tratta di L 47-48 e M 51-52 per IV 31; L 1011 e S 1179 per IV 621. Negli altri casi, l'utilizzo dell'iperbato ha un legame debolissimo,<sup>154</sup> o addirittura assente, col testo latino, e appare dunque una marca stilistica indipendente. I traduttori che più si servono di questa figura sono Liburnio e Schiappalaria. Ci si potrebbe spingere ad ipotizzare le diverse motivazioni di tale dato numerico, incrociandolo con altre evidenze: per Liburnio, il più fedele e conservativo fra i traduttori presi in esame, si potrebbe trattare comunque di una reminiscenza di un modulo latino, e virgiliano in particolare; per Schiappalaria, di un'influenza stilistica dei contemporanei.<sup>155</sup>

Che ad ogni modo la figura sia considerabile come scelta stilistica piuttosto marcata, per tutti i traduttori, è ricavabile anche dalla misura dell'iperbato: circa due terzi delle occorrenze (tipologia, ancora una volta, assolutamente predominante per Liburnio e

---

<sup>153</sup> Cfr. IV 152 *ecce ferae saxi deiectae vertice caprae*.

<sup>154</sup> Ossia, nello speculare verso latino c'è un iperbato, i cui costituenti non corrispondono però a quelli dell'iperbato italiano. In ognuno di questi casi, ho comunque sempre riportato anche il verso virgiliano, in nota o fra parentesi.

<sup>155</sup> Da segnalare ad esempio il trattamento della figura da parte di Tasso nella *GL*, ad altezza cronologica di poco più tarda ma in un genere assolutamente affine. Per questo, cfr. Soldani 1999b, pp. 279-285.

Schiappalaria), infatti (e qui veniamo al secondo punto significativo) si presentano distribuite su due, e in un caso tre, versi, acquistando così maggior forza espressiva e agendo anche, nel caso di alcune occorrenze delle ottave, come compaginatore sintattico del distico, come ho evidenziato anche nel capitolo relativo agli aspetti metrici, e in particolare al trattamento dell'*enjambement*. Questo accade, per esempio, quando i due costituenti separati sono O e V (solo qualche caso dall'esemplificazione precedente, D 77-76; S 3-4; S 1137-1138), o quando viene spezzato un nesso verbale (sempre dagli esempi soprastanti, D 287-288; D 1036-1037; S 45-46): spesso l'effetto di coesione sintattica causato dall'iperbato è amplificato dalla presenza della dittologia, che dilata e contemporaneamente chiude il concetto, e non apre così ad una ripartenza sintattica.

Terzo e ultimo punto è la tendenza ad associare l'iperbato ad un *ordo artificialis* del verso, che è chiaramente in parte ovvia conseguenza della natura della figura, ma che, come è deducibile dalla casistica sopra riportata, è spesso anche una scelta marcata per aumentare il coefficiente espressivo della figura.

#### 4.1.1.2 L'epifrasi

Utile anche indagare sulla presenza nelle quattro traduzioni di una variante dell'iperbato, l'epifrasi.

Solo due i casi di epifrasi nelle traduzioni in sciolti, L 236-237 *materna patria; et li Driopi, è Creti/strepito fanno, et i pinti Agathirsi* e M 4 *quella consuma ad hora ad hora e strugge*.

Un po' più consistente la presenza della figura nelle traduzioni in ottave: alcuni esempi per Durante,

D 5-6

*la sua virtù, la nobiltà, il valore  
ammira, e il parlar saggio e il vago aspetto*

D 1083

*Scorgi il gran torto, ch'io ricevo, e i mali*

D 1120

*Sia sanguinosa guerra aspra, e nemica*

e soprattutto per Schiappalaria,

S 29-32

*oime, da che destino il cavalliero  
viene agitato, e da che rie tempeste,*



*hai tu udito, e che pugne haver estinte  
dicea Sorella, e che battaglie vinte?*

S 45

*questi m'ha' solo, e la di lui beltate*

S 61

*Ne i figli dolci vuoi, ne quelli beni*

S 303-304

*Sen giva Enea, tanto decoro fuori  
mostra fra tutti gli altri, e tanti honori*

S 1157

*Quel vostro Nume invoco, e quel potere*

S 1217

*Ma timida Didon fatta, e veloce*

S 1233

*O dolci spoglie, ò dolci dico, e liete*

S 1261

*S'ha fisse sottol petto, e trapassate*

La maggior presenza delle epifrasi nelle traduzioni in ottave è rimarchevole: l'aggiunta di un elemento, coordinato ad un altro ma da esso separato, produce infatti un effetto di dilatazione e di rallentamento del discorso poetico che è interessante incrociare con altri fenomeni di aggiunzione.<sup>156</sup> Come abbiamo già avuto, e avremo ancora, modo di notare, infatti, i traduttori in ottave tendono ad utilizzare moduli che ampliano e in qualche modo diluiscono la narrazione, *in primis* la dittologia, ma anche la perifrasi e le vere e proprie inserzioni di commenti personali o spiegazioni. In questo senso l'uso della epifrasi, ovviamente slegato da un'influenza virgiliana, costituisce un indicatore stilistico valido: il procedimento epifrastico, infatti, come si vede benissimo negli esempi, realizza di fatto nelle ottave una "dittologia dilatata", visto che il sintagma in epifrasi si configura sempre (tranne in un caso, S 45) come una variazione, sinonimica o parzialmente sinonimica, dell'elemento cui è coordinato, e che nella stragrande maggioranza dei casi si tratta di un'aggiunzione aggettivale.

---

<sup>156</sup> Cfr. Soldani 1999b, pp. 251-258.

#### 4.1.1.3 L'inversione

Diverse la quantità e la qualità delle inversioni, cui invece ricorrono in abbondanza tutti e quattro i traduttori.

Il testo virgiliano è sicuramente ricchissimo di anastrofi, per quanto vadano fatte le medesime osservazioni che per l'iperbato, per cui la figura in latino risulta marcante solo in pochi contesti: di fatto, si verifica anastrofe vera e propria quando non vengono rispettate le posizioni di *et* all'inizio della frase, *enim*, *vero*, *autem* etc. in seconda posizione, l'anteposizione delle preposizioni all'elemento retto, e le formule cristallizzate.<sup>157</sup> Poche quindi sono le anastrofi forti nei versi virgiliani esaminati: IV 33 *nec dulcis natos Veneris **nec** praemia noris?*; IV 61 *candentis vaccae media **inter** cornua fundit*; IV 67 *interea **et** tacitum vivit sub pectore vulnus*; IV 70 *quam procul incautam nemora **inter** Cresia fixit*; IV 85 *detinet, infandum **si** fallere possit amorem*; IV 663 *dixerat, atque illam media **inter** talia ferro*. Interessante (per quanto prevedibile, visto che è quasi sempre possibile grammaticalmente conservarle in italiano) che nessuno dei traduttori faccia il tentativo di riprodurre la struttura della figura latina.<sup>158</sup> Accertata la mancata corrispondenza tra anastrofe forte latina e traduzione italiana, vale però la pena spendere qualche parola sull'uso e sulla tipologia dell'inversione nelle versioni in esame, e sul loro eventuale rapporto con l'anastrofe debole del testo virgiliano.

Le inversioni più comuni riguardano il sintagma genitivo/di specificazione e il sintagma nominale (Sp-N), l'ausiliare e il participio (A-P), il verbo modale e l'infinito da questo retto (mod-inf). Per ognuna di queste categorie darò ora alcuni esempi e presenterò alcune considerazioni.

##### 4.1.1.3.1 Sp-N

Prima di tutto, partendo sempre dal testo latino, bisogna notare che anche nei versi virgiliani esaminati l'inversione tra genitivo e nome specificato, pur ampiamente praticata, non è comunque maggioritaria. C'è anzi parità: nei 201 versi presi in considerazione, su 28 sintagmi genitivo/sostantivo, infatti, 14 presentano l'inversione, 14 invece l'ordine sostantivo/genitivo. I dati rilevati sono pienamente coerenti con la tendenza generale della lingua: come rileva Bauer 2009,<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> Cfr. Marouzeau 1962, p. 322, e Devine-Stephens 2006.

<sup>158</sup> Può far forse eccezione D 62, che però utilizza l'iperbato.

<sup>159</sup> p. 266-267.

in Classical Latin, the tendency toward GN vs. NG in statistical terms seems to be grosso modo fifty-fifty, showing a decrease of GN sequences. Moreover, we observe variation within the work of individual authors as well [...]. It is significant that GN instances typically occur in formal or fixed expressions. Moreover, the occurrence of GN is also register-related.

La scelta della collocazione del genitivo, perciò, è determinata anche da fattori di registro, oltretutto di altezza cronologica.

### *Liburnio*

Se verifichiamo l'ordine della sequenza Sp e N nella traduzione di Liburnio, notiamo che 11 sequenze non riproducono l'inversione presente in latino, 4 utilizzano l'anastrofe pur non essendo questa presente nel verso virgiliano, e 13 presentano il medesimo ordine del latino. Di queste 13, 2 sono anastrofiche, le altre invece mantengono l'ordine Sp-N. Vanno segnalate inoltre altre sequenze anastrofiche "libere", non legate cioè direttamente ad un sintagma genitivo/nome latino, che possono essere ricondotte alla volontà di incrementare, ove grammaticalmente possibile e concesso data la maggior rigidità della posizione dei costituenti in italiano, il numero di inversioni possibili. L'ordine prevalente è perciò Sp-N, ma l'anastrofe rimane ben rappresentata.

Volendo proporre una casistica per l'anastrofe, potremmo individuare tre gruppi, secondo il legame più o meno lasco con il testo latino.

Il primo gruppo comprende i casi in cui l'anastrofe può essere un tentativo di riprodurre con esattezza l'*ordo verborum* latino, come negli esempi seguenti:<sup>160</sup>

IV 65

*heu, vatum ignarae mentes. quid vota furentem*

L 104

*Ahi, de divinatori menti ignare*

IV 607

*Sol, qui terrarum flammis opera omnia lustras*

L 985-986

*O sole, che de le terre con tuoi raggi*

*allumi tutte l'opre; et tu, Giunone*

Il secondo gruppo comprende quegli esempi in cui essa sia svincolata dall'ordine latino, ma conservi comunque una memoria dell'*ordo verborum* virgiliano. Negli

---

<sup>160</sup> A questi, aggiungerei anche IV 37-38 *ductoresque alii, quos Africa terra triumphis/ dives alit: placitone etiam pugnabis amori?* < L 57 *Africa terra di triumphi ricca*: pur essendo *triumphis* un ablativo dipendente da *dives*, e non un genitivo, la traduzione di Liburnio ha chiaramente lo scopo di mantenere l'ordine latino con Sp-N.

esempi sotto riportati, infatti, l'anastrofe in latino non c'è, ma c'è iperbato. Liburnio coglie perciò certamente l'ordine turbato dei costituenti latini, e lo riproduce, ma scegliendo una figura d'ordine diversa:

IV 632

*tum breviter Barcen **nutricem** adfata **Sychaei***

L 1029

*Allhor à Barce di Sicheo nudrice*

IV 87

*indulge hospitio **causasque** innecte **morandi***

L 79

*E del suo dimorar cagioni attrova*

IV 632

*tum breviter Barcen **nutricem** adfata **Sychaei***

L 1029

*Allhor à Barce di Sicheo nudrice*

L'ultimo gruppo comprende i casi in cui l'inversione prescinde dal testo latino:

L 216 *De li Carthaginesi gli huomin primi*

L 962 *De troiani le navi a forza? Hor ite*

L 991 *et di perfidia voi vendicatrici*

L 1048 *De gli occhi suoi lo lume sanguigno*

L 1069 *fei del marito mio vendetta; et pene*

Come si è detto più sopra, in 11 casi l'ordine Sp-N viene rispettato anche nella traduzione: se li sommiamo alle occorrenze immediatamente precedenti, e all'ordine dei sintagmi preposizionali L 89-90 *secondo lo costume **d'anni due**/occidono **le lor pecore elette*** (>IV 57 *exquirunt; mactant **lectas** de more **bidentis***, con iperbato) e L 228 ***D'or (dor) fibbiatotio** lega rossa gonna* (>IV 139 ***aurea** purpuream subnectit **fibula** vestem*) possiamo trarre alcune caute conclusioni, visto anche il fatto che la traduzione di Liburnio è quella più ricca di inversioni della sequenza genitivo/nome. C'è infatti un buon equilibrio tra ordine normale ed ordine turbato, sia in italiano che in latino: il testo virgiliano non può con tutta evidenza essere un modello assoluto per quanto riguarda l'ordine della sequenza genitivo/nome, ma possiede comunque una forza d'attrazione notevole.

*Martelli*

Poco incisiva invece l'inversione di Sp-N nella traduzione di Martelli, e svincolata dall'originale virgiliano. Le occorrenze dell'inversione tra Sp e N sono infatti 6, e di

queste una soltanto riproduce l'ordine genitivo/nome latino, IV 33 *nec dulcis natos Veneris nec praemia noris?* < M 56 *E di Venere bella i santi doni?* Addirittura, gli altri casi, tranne M 992 *e voi di Dido Dij, ch' à morte corre* (< IV 610 *di morientis Ellissae*), prescindono dalla presenza di un genitivo nel testo latino: M 1-2 *Dido, che di pensier gravoso et empio/ha già fissa nel cor cruda ferita*; M 57 *Credi tu che di questo habbian gran cura*; M 241 *della sua madre antico albergo*;<sup>161</sup> M 255-256 *ecco che d'alto, di selvagge capre/cadde dai gioghi una veloce torma*.

È interessante notare che in Martelli i tre quarti delle occorrenze anastrofiche si presentano in associazione con l'iperbato: più che la significatività dell'anastrofe da sola, dunque, bisogna valutare la combinazione della figura con l'iperbato, come è stato evidenziato nel paragrafo ad esso dedicato.

### *Durante*

Analogo a quello di Martelli il trattamento dell'anastrofe nella traduzione di Durante: infatti più della metà delle occorrenze, in tutto 11 compresi i casi particolari riportati in nota, non solo non riproduce l'ordine Sp-N del latino, ma è anche smarcata dalla presenza di un genitivo nel testo virgiliano. Ecco gli esempi:

D 61 *E lascerai cader de l'Età il Fiore*

D 70 *s'egli già aperto hà del cor tuo le porte?*

D 108 *lo piegherà del Mar l'orgoglio insano*

D 1064 *E poi sbranarlo, e di miseria esempio*

D 1082 *tu dea del regno ove del sole i raggi*

D 1128 *che de la sua, la cenere infelice*

In un caso solo viene riprodotto l'ordine Sp-N del latino,<sup>162</sup> D 1095 *Che de più cari suoi la morte veda* > IV 617-618 *auxilium imploret videatque indigna suorum/funera, nec se, cum se sub leges pacis iniquae*.

In un caso c'è un rovesciamento, per cui ad un ordine Sp-N in latino corrisponde un ordine Sg-Sn in italiano: si tratta di D 1087 *O se di Giove alto decreto eterno* > IV 614 *et sic fata Iovis poscunt, hic terminus haeret*.

<sup>161</sup> M 241 traduce però un aggettivo che indica possesso, IV 144 *Delum maternam*. A questa occorrenza, va aggiunto un altro esempio di conservazione dell'ordine latino M 64 *l'Affrica d'alti e gran trionphi ricca*, per cui valgono le medesime osservazioni formulate per la traduzione di Liburnio.

<sup>162</sup> A questo possono però essere aggiunti anche i seguenti esempi, in cui il Sp traduce un aggettivo che indica proprietà/possesso, D 80 *qui de le frigie erranti navi il corso* > IV 46 *hunc cursum Iliacas vento tenuisse carinas*; D 156 *del suo bel regno la ricchezza opima* > IV 75 *Sidoniasque ostentat opes urbemque paratam*; D 160 *de Troiani i travagli, e le fatiche* > IV 78 *Iliacosque iterum demens audire labores*, per cui valgono le medesime osservazioni che per Liburnio e Martelli.

Il testo latino, perciò, non sembra agire con particolare intensità: il numero delle anastrofi nella traduzione di Durante è quasi pari a quello del latino, ma non sembra possibile riconoscere un disegno particolare.

### *Schiappalaria*

Alla pari con Martelli l'incidenza della figura rispetto all'ordine del sintagma genitivo/sintagma nominale nella traduzione di Schiappalaria. Solo 6 gli esempi di inversione rintracciabili nei versi presi in esame, anche qui troppo pochi per azzardare una casistica. Mi limiterò ad osservare che nessuno di essi a rigore corrisponde a una sequenza latina genitivo/nome, e che quindi viene a mancare qualunque correlazione con l'ordine Sp-N virgiliano. Queste le occorrenze:

S 45 *s'egli già aperto hà **del cor tuo le porte?***

S 66 *lo piegherà **del Mar l'orgoglio** insano*

S 261-262 *E poi sbranarlo, e **di miseria esempio***

S 266 *tu dea del regno ove **del sole i raggi***

S 289 *che de la sua, la cenere infelice*

### *4.1.1.3.2 Aus-Part*

Naturalmente, vista la diversa natura della costruzione della voce verbale, sintetica in latino, analitica in italiano, la figura dell'inversione tra participio e ausiliare riguarderà la versione italiana, per cui in questo paragrafo non ci si concentrerà sulla forza modellizzante del testo latino, ma piuttosto sull'incidenza dell'anastrofe Aus-Part nelle varie traduzioni. Essa infatti non è alta: i casi registrabili di inversione semplice, non complicata da iperbato, che abbiamo analizzato nel paragrafo ad esso dedicato, vanno da 3 a 6.

Queste le occorrenze in Liburnio:

L 10

*et **mossa havea** dal polo l'humid'ombra*

L224

*Sidonia **vesta cercondata havendo***

L 972

*D'età **consunto raservato havere***

Queste in Martelli:

M 136

*Poi che **partiti sono**, e che 'l bel die*

M 985

*Poi sovra lor **gittata havrei** me stessa*

M 1066

*di questi aspri pensier, **vivuta sono***

M 1068

***dato m'haveva**: et hor gira sotterra*

M 1085

*Ciò **detto haveva**: e 'n questo mezo, quella*

I casi in Durante:

D 66

*Se **stata sei** sin qui costante, e dura*

D 69

*s'egli già **aperto hà** del cor tuo le porte?*

D 89

***Giunta sarai**, con sì nobil guerriero*

D 1073

***arsi havrei** gli steccati, et abbrugiata*

E quelli in Schiappalaria:

S 128

*Qual cerva, che **ferita habbia** saetta*

S 152

*Poi che **partiti sono**, e chiusa vede*

S 1114

***Schernito havrà** i miei regni un huomo strano?*

S 1137

*Io **fatto havrei** di questo mani mie*

S 1225-1226

*Qui sfodra il brando, che'l Troian **lasciato***

***Le havea**, non già di ver per questo effetto*

#### 4.1.1.3.3 V-inf

Per quanto riguarda la posizione del verbo modale o fattitivo o di percezione rispetto all'infinito da esso dipendente, si registra un buon equilibrio tra ordine non marcato (verbo-infinito) e ordine marcato (infinito-verbo). Il testo virgiliano non abbonda di questo tipo di costruzioni (IV 16 *ne cui me vinclo vellem sociare iugali*, IV 19 *huic uni forsā potui succumbere culpae*, IV 586-587 *regina e speculis ut primam albescere*

*lucem/vidit*, 600-601 *non potui abreptum divellere corpus et undis/spargere*, IV 639-640 *perficere est animus finemque imponere curis*), e anche la frequenza di queste costruzioni nei versi esaminati non è alta.

Per quanto riguarda Liburnio, quattro sono le costruzioni che conservano l'ordine romanzo verbo-infinito (L 30; L 42; L 973-974; L 1038-1039, tre complicate da iperbato), a fronte di due (L 950-951; L 1020) che invertono l'ordine. Significativo è solo L 950-951 *splender che subito dalle finestre/vide la luce la mesta reina*, perché riproduce esattamente, sfiorando l'asprezza sintattica e sfruttando estensivamente le possibilità dell'iperbato, l'ordine di IV 586-587, *regina e speculis ut primam albescere lucem/vidit* [...].

Nella resa di Martelli c'è equilibrio: M 74 e M 143 presentano l'ordine marcato, M 994-997 quello regolare, in nessun caso è presente anche l'iperbato.

Sostanziale equilibrio anche per Durante: D 61; D 129; D 171 e D 287-288 presentano l'ordine infinito-verbo, mentre D 119; D 170; D 1064-1065; D 1071 e D 1140 sfruttano l'ordine regolare.

Leggera prevalenza dell'ordine verbo-infinito per la traduzione di Schiappalaria: le occorrenze sono S 72; S 76; S 143; S 147; S 1129; S 1209; S 1210. L'ordine infinito-verbo è invece realizzato in S 4; S 70; S 1155-1156.

Nonostante l'esemplificazione sia ridotta, e per forza di cose parzialmente legata ad un altro testo, è in ogni caso possibile osservare che le percentuali non si discostano significativamente da quelle della lirica coeva, ma sono anzi un po' inferiori: se, considerando la casistica più ampia,<sup>163</sup> Della Casa arriva all'80% di casi di ordine marcato, e Bembo al 45%, mentre il Tasso lirico sfiora il 40%,<sup>164</sup> si può anzi affermare che tutti e quattro i traduttori non si dimostrano particolarmente sensibili all'uso di questo tipo d'inversione, allineandosi piuttosto a moduli di tipo petrarchesco.<sup>165</sup>

#### 4.1.1.3.4 *Posposizione del verbo*

Volendo partire dall'assetto del latino, bisogna prima di tutto rilevare che la lingua non offre certezze assolute per quanto riguarda l'ordine dei costituenti. Pinkster nota:

Si usa dire che in latino il verbo di modo finito si trova più spesso in fondo [alla frase], sia nelle proposizioni principali che nelle subordinate. Ci sono comunque grosse differenze tra gli autori (o generi), e perfino all'interno della produzione degli autori stessi. In Plauto, ad esempio, il verbo è molto spesso seguito da altri costituenti (e fra questi, anche il costituente oggetto). In Cesare, il verbo di modo

---

<sup>163</sup> Afribo 2009, p. 174.

<sup>164</sup> Ricavo il dato da Colussi 2011, p. 230.

<sup>165</sup> Colussi 2011, pp. 230-231.



finito è posizionato alla fine nell'84% delle frasi principali [...]. Secondo Kühner-Stegmann gli argomenti non-soggetto di regola precedono il verbo di modo finito. Per questo, SOV è considerato l'ordine "normale" per il latino classico.<sup>166</sup>

Ma, continua Pinkster, in realtà la questione è più sfumata, perché alla realizzazione dell'ordine concorrono molti altri fattori; tanto più questo vale per la poesia, in cui le istanze metriche ed estetiche prevalgono, e finiscono per scavalcare i fattori sintattici e pragmatici.<sup>167</sup>

Nei versi virgiliani presi in considerazione, per quanto riguarda la posposizione del verbo, e soprattutto l'anteposizione dell'oggetto al verbo, si ha una prevalenza dell'ordine O-V (su 120 sintagmi, 73 presentano l'ordine O-V, 47 V-O). L'indicazione del testo latino è perciò abbastanza chiara, e del resto, seguendo Colussi 2011,<sup>168</sup>

è noto che il posizionamento del predicato verbale in fine di frase, con conseguente anticipazione delle sue reggenze, rappresenta il fondamentale tratto distintivo tra l'ordine verbale della lingua letteraria latina e quello delle lingue romanze e quale costruzione di sapore latineggiante è infatti immediatamente recuperato nella prosa volgare, ma è difficile dire se un riverbero delle sue ascendenze si mantenga nella sintassi poetica.

Nel caso delle traduzioni in esame, l'uso di questo tipo di inversione è effettivamente notevole: la posposizione del verbo è infatti l'esplicazione di *ordo artificialis* maggiormente utilizzata dai quattro traduttori. Sono presenti tutti i tipi di combinazione: di quelle più frequenti ora darò conto, suddividendo la casistica in base all'estensione del modulo, su uno o su due o più versi, cercando di articolare l'esemplificazione senza però perdere eccessivamente la compattezza del quadro d'insieme.<sup>169</sup>

#### 4.1.1.3.5 L'ordine [(S) I V]

All'interno di questa tipologia d'ordine sono rintracciabili dei sottogruppi.

Partendo dai casi in cui l'ordine [(S) I V] si realizzi all'interno del singolo verso, il gruppo più nutrito è quello che presenta l'ordine (S)-complemento d'agente/causa

---

<sup>166</sup> Pinkster 1990, p. 168. La traduzione è mia.

<sup>167</sup> Pinkster 1990, p. 186.

<sup>168</sup> p. 226

<sup>169</sup> Ho considerato le seguenti categorie: soggetto, espresso o sottinteso – complemento indiretto – verbo ([(S) I V]); oggetto – verbo ([O V]); oggetto – complemento indiretto – verbo ([O I V]). Naturalmente, la casistica di posposizione del verbo è più ampia, ma queste forme (particolarmente O I V) mi sono sembrate le più interessanti.

efficiente-verbo. Per ogni categoria fra parentesi ho messo il testo latino, solo nei casi in cui si presenti il medesimo ordine dei costituenti:

L 3 *e da l'ascoso foco si consuma*; L 55 *lo grand'Iarba re da te sprezzato*; L 1086 *Per la cittade da romor commossa*; M 117 *cerva d'aspra saetta à morte punta*; M 999 *da gente ardita travagliato almeno* (IV 615 *at bello audacis populi vexatus [...]*); D 1070 *Quando da la tempesta travagliata*; S 4 *da non veduto ardor carpir si sente*; S 1260 *Che d'alcuna di lor non fu veduta,*

seguito da quello che presenta (S)-complemento di luogo-verbo:

L 5 *honor non poco a l'animo ricorre* (IV 3-4 *Multa viri virtus animo multusque recursat/gentis honos [...]*); L 87 *primieramente à li lor templi vanno* (IV 56 *principio delubra adeunt [...]*); L 133 *l'amante, e 'n letti, dov'egli si giacque riponsi* (IV 82-83 [...] *stratisque relictis/incubat [...]*); M 114 *e chiuso mal nel cor le vive e regna*; M 266 *Un feroce leone à campi scenda*; D 1140 *Così le dice. Et ella in se ristretta.*

Terzo per numero di occorrenze il gruppo (S)-complemento di modo-verbo:

L 952 *et l'armata con vele piene andarsi*; M 19 *Qual co i sembianti alteri a noi s'è mostro?*; D 282 *e à forza al fin scacciato il monte sgombra.*

Altri esempi isolati di [(S) I V] sono L 1029-1030 *Allhor à Barce di Sicheo nudrice breve parlo (sic) (perche la sua* (IV 632 *tum breviter Barcen nutricem adfata Sychaei*); M 149 *che d'aspra guerra l'assecuri e guarde*; S 1244 *contra di mio fratello vendicata.*

Passando ai casi in cui l'ordine [(S) I V] si realizza nel distico, la tipologia più rappresentata, che copre la quasi totalità dei casi, è quella che presenta (S)-complemento di luogo-verbo, con eventuale interposizione di altri sintagmi:

L 15-16 *Che novo, e nobil hospe tanto grande/a li palagi nostri è pervenuto?*; L 101-102 *et à gli aperti petti d'animali/intenta stava sopra, consigliando* (IV 64 *pectoribus inhians [...]*); L 238-239 *Quivi esso in cima del suo monte Cintho/camina ornando con tenere frondi* (IV 147 *ipse iugis Cynthi graditur [...]*); L 246-249 *ecco le fere capre da la cima/del monte giù cacciate; in varie parti/corsero; et in altra banda i larghi campi/passarono volando; et cervi intricano* (IV 153-154 *decurrere iugis; alia de parte patentis/transmittunt cursu [...]*); L 989-990 *Proserpina tra luoghi triviali,/Per le città notturne richiamata* (IV 609 *nocturnisque Hecate triviis ululata per urbes*); L 1018-1019 *Vindicator alcun da le nostre ossa/Nascasi; il qual con fiamme avide e spada*; D 29-30 *se non che dallo stato vedovile/proposto ho non uscir, come già sai*; D 91-92 *Vedremo all'hor, ch'in Fede, et Amistade/giunta sarai, con sì nobile guerriero*; D 166-167 *Enea da Dido; et ella a le nemiche/vedove piume sue torna dolente* (IV 82-83 [...] *stratisque relictis/incubat [...]*); D 1090-1091 *E pur, che 'l rio troiano scelerato/in porto arrivi col favor superno.*

Seguono due occorrenze che presentano l'ordine S-complemento di tempo e complemento di modo-O-V: L 13-14 *“Anna sirocchia, o quali insogni mai/la notte con*

*terror mi fan sospesa?*; L 947-948 *Et già l'Aurora col suo lume novo/Nel suo primo surger le terre copriva*. Isolata l'occorrenza con l'anticipazione del Sp, L 135-136 *et vedelo: ò d'immagine del padre/presa, nel grembo Ascanio si tene* (IV 85-86 *aut gremio Ascanium genitoris imagine capta/detinet [...]*), o altre tipologie, come S 9-10 *La nova Aurora fuor dall'onda amara/col bel volto d'Apollò risplendea*.

Come si vede dagli esempi, è rintracciabile una discreta corrispondenza con l'ordine latino quando ad essere anteposto al verbo è un sintagma locativo: ciò vale soprattutto per Liburnio, e solo per lui sono da segnalare i casi in cui seguire l'ordine del latino produce un effetto di calco sintattico (cfr. IV 85 > L 135-136 e IV 632 > L 1029-1030).

#### 4.1.1.3.6 L'ordine [O I V]

Partiamo anche qui con l'analisi dei casi in cui l'ordine O-I-V si verifica entro la misura del verso. In questa categoria, il sottogruppo che presenta le occorrenze più numerose è quello che anticipa il complemento di termine:

L 1015 *Doni et cotesti al cener mio farete* (IV 623-624 *exercete odiis, cinerique haec mittite nostro/munera [...]*); L 1033 *hor Anna incontinente à me tu mena* (IV 633 *'Annam, cara mihi nutrix, huc siste sororem*); M 238 *E'suoi cari compagni agli altri aggiunge*; D 8 *che 'l placido riposo à membri toglie*; D 248 *Gli huomini a le fatiche ha richiamati*; D 1109 *Questi doni al mio cenere mandate* (cfr L 1015); S 1179 *E queste ultime à voi parole spando*.

Segue il gruppo che pospone il verbo al sintagma che indica modo o mezzo:

L 221 *freni gagliardo co denti vaneggia*; L 995 *Et le preghiere nostre insieme udite*; M 955 *il bel petto con man percosso, e svelto*; M 1011 *Voce con l'alma dolorosa spando*.

Altre tre occorrenze anticipano la determinazione di tempo o luogo, L 95 *la tazza ne la destra man tenendo*; M 137 *oscura notte adhora adhora adombra*; M 985 *O sol, che i raggi tuoi per tutto spieghi*; e due altri complementi indiretti, S 12 *che sgombro il ciel dell'humida ombra havea*; S 1144 *Me stessa havrei con lor gittata sopra* (IV 606 [...]  
*memet super ipsa dedissem*).

Se passiamo invece a considerare i casi in cui questo tipo di ordine si realizzi su più versi,<sup>170</sup> la casistica appare più disarticolata: c'è un piccolo gruppo che tra O e V interpone un complemento di compagnia,

L 982-983 *Et lo figlio, et lo padre con la stirpe/occiso havrei, et sopra loro dopo* (IV 605-606 [...]  
*natumque patremque/cum genere exstinxem*); D 79-80 *festi pur dianzi,*

---

<sup>170</sup> Ho considerato anche i casi in cui I sia rappresentato da una proposizione relativa.

*onde ruina e guerra/co Tirij suoi, minaccia à la tua terra?*; S 1141-1142 *Il padre e'l figlio, e quell'anime rie/con tutto il seme havrei spente nel foco* (cfr. L 982-983);

uno che interpone un sintagma di luogo,

D 145-146 *Qual cerva, che lo stral del cacciatore/nel fianco afflitta, e sbigottita porta*;

D 1130-1131 *che de la sua, la cenere infelice/ne la patria sua havea lasciata*; S 1193-1194 *Ciò disse, e 'l rio pensiero in ogni parte/volge, e non trova alcuna cosa amica* (IV 630 [...] *et partis animum versabat in omnis*);

due occorrenze in cui I è rappresentato da una relativa,

L83-84 *L'animo, ch'era già d'amor acceso,/infiammò con tai detti*; M 1074-1076 *Su l'alto rogo, e la troiana spada/non lasciatale in don per si trist'opra/della guaina tragge. Poi che quivi* (IV 646-647 *conscendit furibunda rogos ensemque recludit/Dardanium, non hos quaesitum munus in usus*);

e una serie di altri casi isolati, M 983-984 *gite ove stan le navi: accese fiamme/tosto portate: l'ampie vele al vento*; M 984-985 *tosto portate: l'ampie vele al vento/date co i remi in mar; fate gran forza*; M 991-992 *e quel ch'ei dicono che gli Iddij di Troia/seco sen porta, e quel che 'l padre stanco*; S 43-44 *e i patri dei con tanta crudeltate/insanguinò del pover mio consorte*.

Non è rintracciabile, per questa categoria, un'influenza diretta dell'*ordo* virgiliano, che è solo estemporanea.

#### 4.1.1.3.7 L'ordine [O V]

Parto anche qui dai casi che si verificano nel singolo verso. Per analizzare le occorrenze, è necessario recuperare la distinzione tra endecasillabi sciolti ed ottave, dato che il trattamento dell'ordine O-V presenta delle peculiarità nelle due vesti metriche.

Discriminante è la posizione che occupa il gruppo O-V, all'interno del verso: nelle traduzioni in sciolti, esso è sempre in clausola, come si vede dagli esempi,

L 9 *del dì seguente le terre allumava*; L 23 *Et quai guerre finite ancor cantava?*; L 41 *profonda; anziché te Castità guasti* (IV 27 *ante, pudor, quam te violo* [...]); L 79 *E del suo dimorar cagioni attrova* (IV 51 [...] *causasque innecte morandi*); L 100 *et con doni lo giorno celebrava*; L 136 *presa, nel grembo Ascanio si tene* (IV 85-86 *aut gremio Ascanium genitoris imagine capta/detinet* [...]); L 233 *et con sue genti l'altre squadre giunge* (IV 142 [...] *agmina iungit*); L 948 *Nel suo primo surger le terre copriva*; M 67 *Non hai tu amente ove'l tuo seggio hai posto?*; M 85 *cortese i peregrin ricevi e mostra*; M 224 *Del bel palagio, la regina attendono* (IV 133-134 *reginam thalamo cunctantem ad limina primi/Poenorum expectant* [...]); M 1072 *cittade ho posta, e le mie mura ho visto* (IV 655 *urbem praeclaram statui, mea moenia vidi*). Fa eccezione solo M 1004 *aiuto chieggia, e l'aspre morti indegne* (IV 617 *auxilium imploret* [...]).

La posizione in clausola riguarda invece solo la metà delle inversioni V-O nelle ottave:

D 149 *e parlando l'amor suo scoprire tenta*; D 163 *con creanza gentil commiato prende*; D 280 *E già la sparsa turba il bosco ingombra*; D 1034 *Et in cui Febo i colli, e i monti indora*; D 1098 *E se con falsa pace il regno afferra*; S 73 *i bellicosi Getuli qua veggio*;

mentre altrettante occorrenze presentano un'altra ubicazione del nesso, D 125 *arabi odori sparge, e i sacri altari*; S 161 *poscia ch'Enea tener non l'è concesso*; S 1205 *poi le pecore meni, e venga via* (IV 636 *et pecudes secum et monstrata piacula ducat*). A volte nella traduzione di Schiappalaria l'inversione si accompagna all'epifrasi, come si vede dagli esempi S 59 *Ne i figli dolci vuoi, ne quelli beni*; S 274 *Il freno mangia, il petto, e il terreno*; S 1157 *Quel vostro Nume invoco, e quel potere*.

Passiamo ora agli esempi di questo ordine distribuiti su due versi. Anche qua è opportuno distinguere la casistica degli sciolti da quella delle ottave. Nelle traduzioni in endecasillabi sciolti, questo tipo di ordine si realizza con la posposizione del verbo al secondo verso e la collocazione dell'oggetto in clausola. Naturalmente, questo provoca un *enjambement* di un certo peso: il complemento oggetto così isolato acquista risalto, ed è praticamente sempre una parola chiave della vicenda di Enea e Didone. L'espedito stilistico è estensivamente sfruttato, e in particolar modo la maggior parte delle occorrenze di questa tipologia si addensa alla fine del libro, nei luoghi più patetici, come si vede dagli esempi. Risulta per questa categoria anche più utile rispetto a quelle precedentemente analizzate incrociare le occorrenze coll'ordine del rispettivo verso latino (riportato fra parentesi, con O in grassetto e il verbo sottolineato):

L 954-955 *Tre volte, et quattro lo polito petto/percosse con le mani, et i capelli* (IV 589 *terque quaterque manu **pectus percussa** decorum*); L 955-956 *Percosse con le mani, et i capelli/biondi stratiossi; diss'ella, costui* (IV 590 *flaventisque **abscissa comas** 'pro Iuppiter. Ibit*); L 971-972 *De la patria; et co gli homeri lo padre/d'età consunto raservato havere* (IV 599 *quem **subiisse** umeris confectum aetate **parentem***); L 1058-1059 *Con lagrime; et consiglio alquanto indugio/fece; et sopra lo letto poi gittossi* (IV 649 *conspexit, paulum lacrimis et mente morata*); L 1069-1070 *fei del marito mio vendetta; et pene/pure pigliai da mio fratel nemico* (IV 656 *ulta virum **poenas** inimico a fratre **recepti***); M 47-48 *Quei che pria mi si aggiunse, i nostri amori/sen portò seco, et seco ei li tegna* (IV 28 *ille meos, primus qui me sibi iunxit, **amores/abstulit** [...]*); M 123-124 *senza saverlo, ond'ella, e selve, e colli,/fuggendo passa: e la mortal saetta* (IV 72 *nescius: illa fuga **silvas saltusque** peragrat*); M 140-141 *lassa si ghiace, e 'l suo lontano amante/ode lontana, e vede, e tiense in grembo* (IV 83 *incubat. illum **absentem** auditque videtque*); M 992-993 *seco sen porta, e quel che 'l padre stanco/vinto dagli anni ricevette humile* (IV 599 *quem **subiisse** umeris confectum aetate*

*parentem*); M 1008-1009 *e tu, Giuno, che questi miei martiri/vedi, e al mio fallir mezzana fusti* (IV 608 *tuque harum interpres curarum et conscia Iuno*); M 1025-1026 *aiuto chieggia, e l'aspre morti indegne/veggia de' suoi compagni, et anco poscia* (IV 617 *auxilium imploret videatque indigna suorum/funera*; [...]); M 1087-1088 *la grande imago mia: questa preclara/cittade ho posta, e le mie mura ho visto* (IV 655 *urbem praeclaram statui, mea moenia vidi*); M 1102-1103 *Ciò detto haveva: e 'n questo mezo, quella/veggion le sue compagne sovra a 'l nudo* (IV 664 *conlapsam aspiciunt comites, ensemque cruore*). Come si vede, la corrispondenza latino-italiano funziona bene: solo in due casi (IV 599 e IV 617) ad un ordine V-O del latino corrisponde in traduzione comunque un O-V. In questo caso dunque le caratteristiche intrinseche del latino vengono asservite dai traduttori in sciolti ad una marcatezza a doppio valore, metrica e sintattica, cui si può aggiungere appunto anche il valore semantico.

Non sembra essere così accurato il modulo sintattico nelle ottave, che presentano sì qualche esempio di ordine O-V in cui O in punta di verso ha un ruolo significativo, come D 149-150 *tal la reina il suo novello amore/tacendo, ogn'hor più vien pallida e smorta*; D 1122-1123 *Sian perpetue le liti, e pace amica/non mandin mai tra lor gli eterni dei*; D 1152-1153 *A prima giunta la Troiana spada/sfodra, non già lassata a questo effetto*; ma a fronte di parecchie altre occorrenze (ne riporto solo alcune) in cui non pare che sia ricercato un effetto stilistico consapevole, come in D 1170-1171 *Vedute le mie mura. Il mio consorte/vendicato. E a quell'empio, a quello amaro*; D 83-84 *qui de le frigie erranti navi il corso/drizzasser, mossi da pietate, e zelo*.

Spesso, inoltre, nelle ottave l'effetto di rilievo di O in clausola è depotenziato dal procedimento dittologico di sdoppiamento, o addirittura dall'accumulo, come si vede da questi esempi: D 5-6 *la sua virtù, la nobiltà, il valore/ammira, e il parlar saggio e il vago aspetto*; D 27-28 *quai fati, oimé, qual di fortuna stile/ha superato, e quante guerre e guai*; D 78-79 *dir di colui, cui tanta ingiuria e scorno/festi pur dianzi, onde ruina e guerra*; D 86-87 *qual sia questa Città, se 'l Manto e 'l velo/negro deposto, i tuoi pensier soavi*; S 71-72 *Ne poni mente quanto danno, e scorno/possa farti il paese c'hai dintorno?*; S 137 *Hor per le mura il caro amato degno/mena per man l'amante officiosa*. Di fatto, perciò, l'*enjambement* che si crea viene "ammorbido" dal raddoppiamento del termine d'inesco.<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Uno dei criteri di misurazione dell'*enjambement*, come nota Afribo 1998, p. 331, citando Menichetti.

#### 4.1.1.4 Conclusioni

In conclusione, il dato interessante sembra essere che, diversamente da altri ambiti, per quanto riguarda la sintassi topologica l'influenza del modello latino si presenta circoscritta solo ad alcuni aspetti.

Infatti, più che un disegno sicuro si possono rintracciare delle tendenze. Accanto ad alcuni singoli fenomeni su cui il testo virgiliano esercita un influsso maggiore (penso, ad esempio, all'ordine O-V nelle traduzioni in endecasillabi sciolti), ce ne sono altri in cui o la sovrapposizione con lo schema del latino, che è comunque più ricco e sfumato anch'esso di quanto si potrebbe prevedere, non è ricercata con intenzione (ad esempio, il rapporto V e inf) o è addirittura evitata (ad esempio, la relazione fra Sp e N).

Nonostante questo, ad una valutazione complessiva gli sciolti risultano comunque maggiormente legati al modello latino, e questo è un dato interessante. Bozzola 1999 infatti rileva:

nel Cinquecento affiora e va imponendosi la coscienza del valore stilistico degli ordini diretti: si diffonde la categoria del “parlare naturale”, che è funzione insieme di una cauta simulazione dell'oralità e dello stesso *ornatus* [...]. Essa è ovvia, se non topica, nella trattatistica relativa al verso sciolto [...],<sup>172</sup>

e, come abbiamo visto nel capitolo dedicato al metro, essa informa in qualche maniera e almeno in parte anche il trattamento degli sciolti dell'*enjambement*. E, sempre a proposito della tendenza al “parlar naturale”, Bozzola 1999 prosegue citando la prefazione di Vellutello ad una tragedia in sciolti, in cui si loda l'assenza della rima e il “proceder naturale”.<sup>173</sup> Eppure, in questi sciolti, particolarmente nella versione di Liburnio, un *ordo verborum* di tipo latineggiante affiora (il già citato ordine O-V, la posizione del sintagma locativo, il trattamento di Sp-N): direi che il loro statuto di traduzioni conta qualcosa, e ne fa dunque, rispetto al resto della produzione in sciolti, un esperimento interessante, perché piega il modulo latino alle necessità espressive dell'italiano.

## 4.2 I latinismi sintattici

Passando ora alla microsintassi, e sempre assumendo come punto di riferimento il rapporto con il testo di partenza, ho selezionato alcuni fenomeni sintattici che più di altri evidenziano una eventuale pressione del modello latino. Ho scelto gli aspetti da

---

<sup>172</sup> pp. 146-147.

<sup>173</sup> *ivi*.

analizzare guidata soprattutto da un criterio interno alle traduzioni: ho infatti comparato fra di loro le trasposizioni, e ho valutato le costruzioni in cui la resa presentasse discrepanze significative e contemporaneamente indicazioni coerenti ad un quadro complessivo, scegliendo sempre di far base sul testo latino. Questo perché non sempre è facile stabilire quali siano i fenomeni che dipendono effettivamente dal confronto con Virgilio e quali no: in alcuni casi, è stata solo la comparazione fra le traduzioni a fare da discriminare.

#### 4.2.1 *La resa del participio*

Posto che sia per il latino che per l'italiano vale l'osservazione che a volte è difficile assegnare con chiarezza una funzione al participio,<sup>174</sup> è comunque possibile riconoscere nella conservazione del participio latino, specie se usato in forma verbale, una marca latineggiante.<sup>175</sup> Alcuni dei casi che riporterò possono avere una natura ambigua: ho considerato però elemento discriminante la chiara volontà di rifarsi al modello latino, ed ho allargato l'idea di "conservazione", considerando i casi di resa implicita del participio latino.

I traduttori che più accuratamente conservano questo aspetto sintattico sono senza alcun dubbio i traduttori in sciolti. Nei versi virgiliani campionati sono rintracciabili una sessantina di participi (57), con varie funzioni: attraverso la resa implicita, Liburnio ne conserva più della metà (35, in tutto); Martelli 19; Durante e Schiappalaria 8.

Suddividerò le occorrenze in due gruppi: il primo comprende gli esempi di conservazione effettiva della forma participiale, con varie funzioni che esaminerò più sotto in dettaglio, tutti caratterizzati da un consapevole sforzo di conservazione sintattica; il secondo comprende esempi di traduzione del participio con il gerundio.

Il primo gruppo comprende i casi certamente meno banali, che dimostrano una concreta volontà di accostarsi al modello latino. Penso a soluzioni stilisticamente e sintatticamente meno facili e immediate, in cui anzi la conservazione del participio nel suo pieno valore costi uno sforzo e renda il testo lessicalmente e sintatticamente marcato.

---

<sup>174</sup> Serianni 1989, p. 480 e p. 483.

<sup>175</sup> Rohlf s 1969, par. 723.



Ecco alcuni esempi, notevoli innanzitutto perché il participio conserva valore verbale,<sup>176</sup>

IV 79

*exposcit pendetque iterum **narrantis** ab ore*

L 127

*di novo da la faccia del **narrante***

M 134

*d'Enea **parlante** un'altra volta prende*

IV 38

*dives alit: **placitone** etiam pugnabis amori?*

L 58

*hor al **piaciuto** amor sarai contrara?*

M 66

*ch'a **graditoti** amor t'opponghi anchora?*

o perché mantiene una qualche ambiguità sintattica, oscillando, esattamente come in latino, tra il valore verbale (una relativa appositiva implicita) e aggettivale,

IV 22

*solus hic inflexit sensus animumque **labantem***

L 35

*L'animo mio **smucciante**; io riconosco<sup>177</sup>*

M 39

*all'**inchinata** mente, io riconosco*

IV 64

*pectoribus inhians **spirantia** consulit exta*

L 103

*ne le viscera calde, et **respiranti**:*

M 109

*mirando l'este ancor vive **tremanti***

IV 81

*luna premit suadentque **cadentia** sidera somnos*

L 130

*nasconde 'l giorno, et le **cascanti** stelle*

M 137

*et le stelle **cadenti** ai dolci sonni*

---

<sup>176</sup> A cui aggiungere IV 17 *postquam primus amor **deceptam** morte fefellit* < M 31 *me **schernita** ingannò, se non mi fosse.*

<sup>177</sup> Notevole anche la scelta lessicale: “smucciare”, infatti, diffuso solo dal XIV secolo, attestato in Boccaccio, *Dec.* I, IV, 736, è un toscanismo piuttosto raro (cfr. GDLI e DELI, v. “smucciare”).

A tali motivazioni bisogna aggiungere che la conservazione del participio provoca in questi casi anche un richiamo fonetico all'originale, e presuppone perciò sicuramente un lettore che deve ben avere in mente, o saper leggere, il testo latino. La consapevolezza doveva esserci, dato che spesso viene riprodotta anche la struttura allitterante virgiliana (M 109 *mirando l'este ancor vive tremanti*; M 134 *d'Enea parlante un'altra volta prende*; L 130 *nasconde 'l giorno, et le cascanti stelle*).

È significativo che questa categoria ospiti soltanto esemplificazioni tratte dalle traduzioni in sciolti: in tutti i casi succitati, i traduttori in ottave rinunciano addirittura al participio o risolvono con un aggettivo, una nominalizzazione o un'espansione sintattica che occupa l'intero verso (Durante, rispettivamente: - ; *costante e forte*; *s'egli già aperto hà del cor tuo le porte?*; - ; - ; Schiappalaria, rispettivamente, - ; *à tuo contento*; - ; *aperte; il cader delle stelle*; -).

Si può poi fare un ulteriore distinguo all'interno delle traduzioni in sciolti rispetto alla conservazione. Oltre al dato numerico che vede Liburnio mantenere un numero doppio di participi rispetto a Martelli, è possibile rintracciare nella traduzione del friulano anche alcuni usi ancora più stilisticamente e sintatticamente marcati, che rappresentano un *unicum* nel panorama delle opere in esame.

Agli esempi già riportati, bisogna infatti aggiungerne degli altri che conservano pienamente il valore verbale del participio.<sup>178</sup>

Notevoli quindi, ad esempio, perché conservano la loro natura verbale di subordinata relativa non attributiva,<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> Come nota Durante 1981, p. 11, “la lingua classica integra i participi presente e passato (più tardi, a partire da Seneca, anche quello futuro) tra i mezzi d'espressione del rapporto ipotattico, creando o rispettivamente estendendo l'uso di due moduli che permettono una concatenazione serrata di enunciati: il participio congiunto e assoluto.” Tale rapporto ipotattico è senza dubbio possibile anche in italiano, ma in modo meno pervasivo, data l'agrammaticalità di alcuni costrutti possibili invece in latino (*Gr. Gr.*, pp. 593-594).

<sup>179</sup> Un po' meno eclatanti, ma anch'essi utili alla casistica, IV 14 *iactatus fatis. quae bella exhausta canebat* : L 23 “Et quai guerre **finite** ancor cantava?”; IV 43 *Barcae. quid bella Tyro surgentia dicam* : L 66 “A che dirò da Tir le **nate** guerre?”; IV 600 *non potui abreptum divellere corpus et undis* : L 973 “Io non potei lo corpo **trascinato**/spezzar minuto, e spargerlo nel mare?”. Un caso particolare assimilabile a questi esempi è quello di IV 604 *quem metui moritura? faces in castra tulissem* : L 979 “Io **per dover morir**, cui dovea temere?”, in cui Liburnio si sforza di mantenere la resa implicita del participio futuro *moritura* attraverso una finale costruita con l'infinito, soluzione che sfiora l'oscurità e proprio per questo dimostra una volontà conservativa, anche a fronte della resa esplicita di M 1002 *di chi teme disposta à darmi morte?*; D 1071 *Perché temer, s'io pur dovea morire?*; S 1136 *Se disposta era al fin così a morire?*.

IV 36

*non Libyae, non ante Tyro; **despectus** Iarbas*

L 55

*lo grand'Iarba re da te **sprezzato***

IV 71

*pastor **agens** telis liquitque volatile ferrum*

L 113

*pastor **trattante** strali, fra li boschi*

IV 75

*Sidoniasque ostentat opes urbemque **paratam***

L 121

*di Cartagho, et cittade **apparecchiata***

IV 133

*reginam thalamo **cunctantem** ad limina primi*

L 218

*Madama **dimorante** nel su' albergo*

Anche in questi casi come in altri, non bisogna sottovalutare la presenza del testo a fronte nella traduzione di Liburnio: essa garantisce la percezione dell'“effetto calco”, vista la posizione nel verso del participio, perlopiù corrispondente a quella latina.

Da affiancare in subordine alla resa participiale del participio perfetto o presente sono i casi del secondo gruppo, in cui il participio viene tradotto con un modo indefinito, il gerundio. Ho scelto di includerli perché, come si vede dagli esempi seguenti, anche questo è un tratto conservativo tipico delle traduzioni in endecasillabi sciolti, mentre le ottave preferiscono esplicitare la subordinata, o addirittura trasformarla sintatticamente:

IV 631

*invisam **quaerens** quam primum abrumpere lucem*

L 1027-1028

*L'animo in varie parti; **ricercando***

*Subito perder l'odiato lume*

M 1046-1047

*con accesi pensier, **pensando** pure*

*di romper tosto la penosa vita*

(di contro alla traduzione delle ottave, D 1123 *e quanto prima uscir di vita **pensa***; S 1196 ***cerca** lasciar la vita sua nemica*: in entrambi i casi il participio *quaerens* diventa una coordinata alla principale)

IV 643

*sanguineam **volvens** aciem, maculisque trementis*

L 1047-1048

*Cruda non poco, rivolgendo allhotta*

*De gli occhi suoi lo lume sanguigno*

M 1067-1068

*per l'impres crudei, volgendo attorno*

*le sanguinose luci, e le tremanti*

(di contro alla traduzione delle ottave, in cui Durante opta per la trasformazione in una temporale esplicita, D 1141 **Poi, ch'ebbe intorno i sanguigni occhi volti**),

IV 585

*Tithoni croceum linquens Aurora cubile*

L 949

*Lo giallo albergo lasciando à Titone*

M 949

*lasciando l'aureo letto di Titone*

(Durante traduce con una relativa, D 1031 **In cui resta Titon freddo, e geloso**; Schiappalaria rinuncia a inserire il verso nell'ottava, a favore di un attacco focalizzato su Didone, senza introduzione temporale).<sup>180</sup>

#### 4.2.2 *Le proposizioni infinitive*

I versi virgiliani campionati contengono 9 proposizioni del tipo accusativo+infinito. L'approccio alla loro resa di ciascun traduttore è perfettamente rappresentativo rispetto alla volontà di conservare un legame con il latino, e si inserisce armonicamente nel quadro sintattico globale. Due sono gli aspetti da tenere presenti a proposito dell'impiego di questa costruzione e della valenza che il suo uso (o mancato uso) può assumere nelle traduzioni in esame, e li ricavo entrambi da Rohlf's 1969: da un lato, "come in francese, anche in italiano questa costruzione può venir considerata soltanto come un'imitazione del latino, nata, in epoca umanistica, dallo sforzo di adeguarsi artisticamente allo stile latino", dall'altro, "dalla fine del XVI secolo la costruzione

---

<sup>180</sup> Accanto a questi due gruppi, per completezza aggiungo un altro tipo, che è però molto più labile, visto che è proprio il suo valore sintattico ad essere messo in discussione: include infatti quei casi che dimostrano quasi una "cristallizzazione" della forma. Il participio viene apparentemente conservato, ma viene svuotato del suo valore sintattico, conservando soltanto quello semantico. Ecco alcuni esempi: IV 57 *exquirunt; mactant lectas de more bidentis*, reso così: L 90 *occidono le lor pecore elette*; M 98 *offrano occise peccorelle elette*; S 106 *uccidon peccorelle elette, e buone* in cui il participio *lectas* si trasforma agevolmente in un aggettivo che può sì essere considerato latinismo, ma piuttosto facile e diffuso, si potrebbe quasi dire desemantizzato. Oppure, IV 4 *gentis honos; haerent infixi pectore vulnus*, così tradotto: L 6 *fissi nel petto stanno volti, e parole*; D 7 *e tien sì fisse in tal pensier le voglie*; S 8 *fissi nel petto, e non riposa mai*. Anche in questo caso, la soluzione sintatticamente più economica è certo quella di trasformare *fixi* in un aggettivo.

latineggiante va perdendo costantemente terreno”.<sup>181</sup> Proprio per questi due motivi, e perché, come sintetizza Bozzola 1999, con un’osservazione per la prosa ma certo applicabile anche alla poesia, questo

è uno tra i costrutti più connotati in senso aulico della prosa [...]: forma stilisticamente marcata in senso alto già nella prosa antica (per Migliorini 1988, 212 “L’*accusativo con l’infinito* [...] è indizio di tendenze classicheggianti” già nel Trecento), ampiamente utilizzata da Boccaccio, e la cui larga diffusione quattrocentesca è sintomo della sua connotazione latineggiante [...]; tale connotazione attraversa l’intero Cinquecento [...].

la scelta di riprodurlo o meno non sarà neutra, come non lo sarà se il traduttore usi gli endecasillabi sciolti o l’ottava. Infatti, è da tenere presente che le traduzioni oggetto dello studio coprono il periodo centrale del secolo (il secondo e il terzo quarto), e in più hanno appunto lo statuto di traduzioni, dipendenti perciò da un modello sintattico: doppio perciò il motivo per cui possono costituire un interessante banco di prova e di verifica, pur essendo l’esemplificazione ridotta. Vediamo ora come, attraverso l’esame delle occorrenze nei singoli traduttori.

La scelta di Liburnio è di rendere con una costruzione infinitiva qualunque tipo di proposizione infinitiva si trovi nei versi latini (fa eccezione un caso).<sup>182</sup> Ciò vale tanto per le proposizioni all’infinito con l’*accusativo* rette da *verba declarandi*,<sup>183</sup> come

IV 12

*credo equidem, nec vana fides, genus esse deorum.*

L 19-20

*Io credo in verità, (né vana è fede)*

*La stirpe di costui esser da dei*

IV 34

*id cinerem aut manis credis curare sepultos?*

L 51

*premi di Vener: credi tu lo cenere*

*Curar di questo, o l’anime sepolte?*

IV 45-46

*dis equidem auspibus reor et Iunone secunda*

*hunc cursum Iliacas vento tenuisse carinas*

L 68-71

---

<sup>181</sup> Rohlf’s 1969, par. 706.

<sup>182</sup> IV 158-159 *spumantemque dari pecora inter inertia votis/optat aprum, aut fulvum descendere monte leonem* : L 255 “E tra li mansi cervi molto brama/A lo’ ncontro un cinghial schiumante **vegna**,/dal monte o **scenda** terribil leone”.

<sup>183</sup> Per la classificazione mi rifaccio a Traina-Bertotti 1985, pp. 276-281.

*Io penso veramente con favori  
de sommi dei, et di propitia Giuno  
queste navi troiane a noi col vento  
**Haver tenuto** lo miglior camino.*

IV 598-599

*quem secum patrios aiunt **portare** penatis,  
quem **subiisse** umeris confectum aetate parentem*

L 970-972

*lo qual dicono **portar** seco gli dei  
De la patria; et co gli homeri lo padre  
D'età consunto raservato havere*

quanto per quelle che dipendono da *verba sentiendi*, come

IV 47

*quam tu urbem, soror, hanc cernes, quae **surgere** regna*

L 72-73

*Quale città soror vedrai la nostra?  
Qual regno **alzarsi** con tal matrimonio?*

IV 586-587

*regina e speculis ut primam **albescere** lucem  
vidit et aequatis classem **procedere** velis*

L 950-952

***Splender** che subito da le finestre  
Vide la luce la mesta reina;  
et l'armata con vele piene **andarsi***

e, infine, anche per le proposizioni infinitive soggettive, come

IV 612-613

*et nostras audite preces. si **tangere** portus  
infandum caput ac terris **adnare** necesse est*

L 996-997

*s'è necessario tal capo nefando  
**Toccar** mai porti, et à terre **accostarsi***

Le infinitive rette da *verba sentiendi* sembrano avere maggior tenacia e resistenza nella traduzione, dato anche il loro particolare statuto;<sup>184</sup> ne abbiamo altri tre casi, due dagli sciolti di Martelli,

M 79

*Qual vedrai **diventar** questa Cittate?*

M 971-973

*tosto che Dido dalle eccelse torri*

*Vide il giorno **apparire**, e **gir** le navi*

*veloci, e quete sopra 'l mar tranquillo*

e uno dalle ottave di Durante

D 1038-1039

*Quando Didon s'accorse a vele piene*

***Girsene** l'armata frigia, e ogni suo bene.*

Come per Durante, uno solo il caso di conservazione del costrutto per Schiappalaria, in dipendenza da un *verbum declarandi*,

S1125-1127

*Ecco la data fede, e quel, che huom dice*

***Portar** seco per tutto i patrij dei,*

*E 'l decrepito suo padre **haver tolto***

In tutti i casi non riportati sopra, va da sé, le ottave scelgono la formulazione esplicita.

#### 4.2.3 *La resa dell'ablativo assoluto*

Le alternative che le traduzioni in sciolti mettono in campo per la resa dell'ablativo assoluto sono essenzialmente due. La prima è la resa implicita del costrutto, attraverso un participio con soggetto o una gerundiale con soggetto,<sup>185</sup> lasciando così intatto il

---

<sup>184</sup> In italiano la loro presenza è radicata: sia la *Gr. Gr.* (vol. II, pp. 509-511) che la *GIA* (vol. II, p. 856) dedicano una trattazione a parte, nel gruppo delle frasi subordinate all'infinito, a quella che viene definita "costruzione percettiva".

<sup>185</sup> Mi servo della terminologia di Bozzola 1999 (pp. 194-196), che richiama anche la possibile origine latina del participio con soggetto, che "secondo le grammatiche ricalca l'ablativo assoluto latino" (ivi, p. 196).

rapporto di subordinazione. Riporterò ora i casi in cui entrambi i traduttori in sciolti fanno questa scelta:

IV 48

*coniugio tali. Teucrum **comitantibus armis***

L 74

*Accompagnando a noi le troian'arme?*

M 82-83

*e per levarsi, havendo insieme aggiunte*

***l'armi troiane?** Hor chiedi agli alti Iddij*

IV 50

*tu modo posce deos veniam, **sacrisque litatis***

L 78

*e **fatto 'l sacrificio**, attendi a feste*

M 84

*perdono, e **quei placati** à tempij santi*

IV 85

*aut gremio Ascanium genitoris **imagine capta***

L 135

*et vedelo: ò **d'immagine** del padre*

***presa**, nel grembo Ascanio si tene*

M 142

*Ascanio, **finta** in lui **la forma** vera*

Notevoli soprattutto M 84, L 135 e forse M 142, che conservano l'idea verbale passiva della costruzione latina, rafforzando così l'ipotesi di un'influenza diretta del modello.

Riporto ora gli esempi in cui il solo Liburnio rende l'ablativo assoluto con il participio:

IV 130

*it portis **iubare exorto** delecta iuventus*

L 210-212

*l'Oceano abbandona; et **la diana***

***Stella nasciuta** fora presto usciva*

*La gente [...]*

IV 136

*tandem progreditur magna stipante caterva*

L 223

*Accompagnata da grande caterva*



Il secondo procedimento di traduzione è la nominalizzazione dell'ablativo assoluto. In due casi Liburnio e Martelli si trovano concordi nel preferirla,

IV 77

*nunc eadem **labente die** convivia quaerit*

L 124

*Hor apparecchia in quel medesimo giorno*

M 130

*hor in su 'l dipartir del chiaro giorno*

IV 587

*vidit et **aequatis classem** procedere **velis***

L 952

*et l'armata **con vele piene** andarsi*

M 973

***veloci, e quete** sovra 'l mar tranquillo*

La trasformazione in sintagma nominale della subordinata espressa dal costrutto riguarda anche un altro caso in Liburnio, IV 45 ***dis equidem auspicibus reor et Iunone secunda*** < L 68-69 *Io penso veramente **con favori/de sommi dei, e di propitia Giuno*** (che Martelli preferisce rendere, unico caso di esplicitazione del costrutto nelle traduzioni in sciolti, con una subordinata esplicita oggettiva, al cui interno è incastonata, per precisare ulteriormente *auspicibus*, una finale, M 75-76 [...] *io penso che gli Iddij/per darne aiuto, e che Giunone amica/habbiano oprato [...]*), e altre due occorrenze in Martelli, M 218 *l'eletta gioventute **al primo giorno*** (cfr IV 130) e M 228 *Pur sen vien for **con molta gente intorno*** (cfr IV 136).

C'è dunque sostanziale equilibrio fra le due possibilità traduttive: come sempre, leggermente più accostato al modulo latino Liburnio, che preferisce la resa participiale/gerundiale per 5 volte, mentre Martelli la sceglie 3 volte; la trasformazione in nome riguarda 3 casi in Liburnio (di cui uno, IV 45 < L 68-69, è già però effettivamente ablativo assoluto nominale, per cui Liburnio in fin dei conti conserva la struttura virgiliana) e 4 in Martelli. Il dato essenziale per la disamina del fenomeno, però, è che l'esplicitazione del nesso ablativale riguarda un solo caso.

Un po' diverso è l'approccio dei traduttori in ottave. Le traduzioni del nesso si dividono piuttosto equamente in due gruppi. Il primo comprende la resa dell'ablativo assoluto con una proposizione esplicita, come si vede nelle occorrenze seguenti:

D 81-84 (cfr. IV 45)

*Certo credo io, che sol per tuo soccorso*

*l'alma Giunone, o il gran Rettor del Cielo*

*qui de le frigie erranti navi il corso*

*Drizzasser, mossi da pietate, e zelo:*

D 97 (cfr IV 50)

*Vanne dunque Regina à sacri Altari*

S 89

*Placa pur tu gli dei, chiedi licenza*

D 176 (cfr IV 85)

*perch' il padre somiglia, Ascanio tiene*

S 164

*che le par di vedere il padre istesso*

D 249-250 (cfr IV 77)

*Tosto che Febo fuor de le salse onde*

*Gli huomini a le fatiche ha richiamati*

S 145

*Hor quando il giorno cade chiede, e invita*

Il secondo gruppo, invece, presenta un procedimento già evidenziato per gli endecasillabi sciolti, ossia la resa dell'ablativo assoluto con un sintagma nominale. Questi i casi:

D 1038 (cfr IV 587)

*Quando Didon s'accorse **a vele piene***

S 1108

*sen vò l'armata, **a vele uguali**, e piene*

S 81-83 (cfr IV 45)

*Venute invero con augurio buono*

*son le navi Troiane à questo lito*

*e **per gratia di Giuno**, e spetial dono*

S 88 (cfr IV 48)

*con l'arme de Troiani in compagnia?*

S 280 (cfr IV 136)

*In mezzo a grande, e folta compagnia*

Da segnalare che in tre luoghi Durante rinuncia direttamente a tradurre l'ablativo assoluto: si tratta di IV 48; IV 130; IV 136.

Anche qui, mi sembra che l'elemento fondamentale che si ricava per quanto riguarda le ottave è che viene sempre evitata la resa implicita del nesso ablativale: dall'incrocio dei dati relativi alla resa dell'ablativo assoluto, emerge perciò chiaramente la tendenza degli endecasillabi sciolti a conservare la struttura implicita, mentre quella delle ottave è l'esplicitazione del nesso; terra di mezzo e d'incontro risulta il procedimento di nominalizzazione dell'ablativo, che va forse affiancato a quanto è emerso nel paragrafo precedente a proposito della traduzione dei participi.

#### 4.2.4 *Trattamento dell'aggettivo in posizione predicativa*

Una delle particolarità sintattiche più interessanti che caratterizzano l'adesione al modello latino della sintassi liburniana è il trattamento riservato ad alcuni tipi di aggettivi.

Troviamo infatti, in corrispondenza di un aggettivo in posizione predicativa in latino, delle forme di complemento predicativo, sempre espresse da un sintagma aggettivale. Premetto che per “complemento predicativo” assumo la definizione della GIA, per cui un rapporto predicativo di tipo non verbale “si realizza anche in [...] costruzioni, in cui il complemento predicativo dipende da un verbo reggente diverso da *essere* o svolge nella frase una funzione di tipo avverbiale”.<sup>186</sup> Le occorrenze che riporterò appartengono in grande maggioranza al tipo che la GIA denomina “predicazione secondaria”, e cioè costituiscono una “predicazione accessoria, di carattere avverbiale, rispetto alla predicazione principale”,<sup>187</sup> ma c'è anche un caso (L 134) del tipo della “predicazione primaria”, in cui “un complemento predicativo riferito all'oggetto diretto può fungere da predicazione primaria formando, con il verbo transitivo da cui dipende, un predicato complesso”.<sup>188</sup> Questo tipo si può realizzare con “verbi che esprimono la percezione di uno stato di cose o, più in generale, l'assunzione di una conoscenza”.<sup>189</sup>

Gli esempi di questo fenomeno presenti in Liburnio possono essere tanto complementi predicativi del soggetto, come

IV 72

*nescius: illa fuga silvas saltusque peragrat*

L 115

*et ignaro lasciò 'l volatil ferro*

IV 78

*Iliacosque iterum demens audire labores*

L 125

*conviti; et stolta chiede udir di nuovo*

IV 83

*incubat. illum absens absentem auditque*

L 134

*riponsi; absente lui absente ella ode*

---

<sup>186</sup> GIA, vol. I, p. 217.

<sup>187</sup> GIA, vol. I, p. 218.

<sup>188</sup> GIA, vol. I, p. 226.

<sup>189</sup> GIA, vol. I, p. 230.

IV 594

*ferte **citi** flammis, date tela, impellite remos*

L 963

***Presti** portiate fiamme, armi porgete*

IV 637

*sic veniat, tuque ipsa **pia** tege tempora vitta*

L 1037

*Così si venga; et tu **pietosa** copri*

quanto complementi predicativi dell'oggetto diretto, e in questo caso abbiamo un esempio di "predicazione secondaria", come

IV 70

*quam procul **incautam** nemora inter Cresia fixit*

L 114

*de Creti, **incauta** la percosse*

e uno di "predicazione primaria",<sup>190</sup>

IV 83

*incubat. illum absens **absentem** auditque*

L 134

*riponsi; absente lui **absente** ella ode*<sup>191</sup>

Per definire meglio il quadro, è ora necessario un rapido sguardo a quali sono invece le tendenze degli altri traduttori. Martelli sceglie il completamento aggettivale solo in due casi (M 132 *d'udir **folle**, di nuovo le fatiche*; M 141 *ode **lontana**, e vede, e tiense in grembo*), mentre negli altri preferisce usare subordinate (M 119; M 123) o avverbi (M 984) o altre costruzioni. Durante sceglie di non tradurre affatto nessuno degli aggettivi esaminati; Schiappalaria, da parte sua, sceglie diverse soluzioni, ma in un solo caso, S160 *che così **assente** il vede **assente**, e gode*, si accosta al modulo.

#### 4.2.5 Calchi sintattici

In quest'ultimo paragrafo dedicato al rapporto della sintassi delle traduzioni con il latino, prenderò in esame una miscellanea di fenomeni, accomunati dal fatto di poter

---

<sup>190</sup> GIA, vol. I, pp. 226-227.

<sup>191</sup> In dipendenza da uno di quelli che la GIA, vol. I, p. 230, definisce "verbi che esprimono la percezione di uno stato di cose".

essere considerati dei veri e propri “calchi sintattici”, cioè dei costrutti che si studiano di ricalcare esattamente il modello latino. Si tratta di una categoria che riguarda quasi solo le traduzioni in endecasillabi sciolti, con qualche rara incursione delle ottave.

È possibile suddividere i fenomeni ascrivibili a questa, un po' vaga, tipologia, in due gruppi. Il primo comprende i casi in cui la resa latineggiante riguarda un complemento: notevoli in particolare L 18, che riproduce l'esatta struttura del latino; L 28-29, perché *increscere* è raro col complemento di causa introdotto da *di*,<sup>192</sup> che riproduce la reggenza genitiva del verbo *pertaedere*, e L 31, che presenta un tratto solo dell'italiano antico, e certamente interpretabile come latinismo, ossia “il latino *post* con funzione locativa e temporale”,<sup>193</sup>

IV 11

*quem sese ore ferens, **quam forti pectore** et armis*

L 18

*di quanto forte petto egli m'appare?*<sup>194</sup>

IV 18

*si non pertaesum **thalami taedaeque** fuisset,*

L 28-29

*co morte: se di nozze et di marito*

*Non fussemi incresciuto, forse ch'io*

IV 20

*Anna fatebor enim miseri **post fata** Sychaei*

L 31-32

*Anna, (confesserò certo) **poi morte***

*del mio marito misero Sicheo*

Il secondo, invece, comprende i casi in cui ad essere coinvolta in un'imitazione del latino è la sintassi del verbo. Anche in questo gruppo è possibile riconoscere delle sottoarticolazioni. Abbiamo casi in cui l'imitazione riguarda la reggenza del verbo: nel primo esempio Liburnio tenta di rendere una costruzione comunque eccentrica anche in latino<sup>195</sup> con un uso particolare del verbo *vedere*, che è forse incasellabile nei casi di predicativo.<sup>196</sup> Nel secondo viene omesso il complemento oggetto che *spargere* in italiano richiederebbe,<sup>197</sup> a imitazione del latino *fundere*, che reca l'oggetto interno e si

---

<sup>192</sup> GDLI, v. “increscere”.

<sup>193</sup> Rohlf's 1969, par. 811, con esempi.

<sup>194</sup> Da segnalare che Liburnio mantiene anche la sineddoche *pectus*: “petto”.

<sup>195</sup> Come nota Pease 1967, p. 126, gli scoliasti sentono il bisogno di glossare *quam* con *qualem* o *quantam*.

<sup>196</sup> Cfr. GDLI, v. “vedere”, punto 5.

<sup>197</sup> Nel GDLI, v. “spargere”, al punto 8, per il significato di “versare un liquido, farlo traboccare o uscire fuori” tutte le occorrenze riportate hanno l'oggetto espresso.

può costruire in senso assoluto. Nel terzo, l'infinito *lavarsi* viene fatto dipendere da *s'affretti* senza mediazioni, tratto certo latineggiante se “rispetto al latino, l'uso dell'infinito in funzione d'oggetto non retto da preposizione ha subito una certa riduzione”.<sup>198</sup>

IV 47

*quam tu urbem, soror, hanc cernes, quae surgere regna*

L 72

*Quale città soror vedrai la nostra?*

IV 60-63

*ipsa tenens dextra pateram pulcherrima Dido*

*candentis vaccae media inter cornua **fundit***

*aut ante ora deum pinguis spatiat ad aras*

L 96-99

*essa Dido bellissima **spargeva***

*tra mezze corna di candida vacca*

*O dinanzi l'immagini di Dei*

*passeggia presso lor altari pingui*

IV 635

*dic corpus **properet** fluviali **spargere** lympa*

L 1034-1035

*dille, che d'acqua del fiume **s'affretti***

***Lavarsi** la persona, et seco porte*

Un altro caso propone un esempio di sintassi nominale,

IV 131-132

*retia rara, plagae, lato venabula ferro*

*Massylique ruunt equites et odora canum vis*

L 212-214

*da le porte la gente à caccia eletta,*

*reti, lacci, haste con lo ferro largo*

*Corron ratto; et Massili cavalieri<sup>199</sup>*

---

<sup>198</sup> Rohlfs 1969, par. 702.

<sup>199</sup> Da non tenere qui in conto la punteggiatura, che spesso in Liburnio mostra oscillazioni e incoerenze. Del resto, l'uso della punteggiatura in Italia nel primo Cinquecento era ancora piuttosto incerto ed aleatorio: Fortunio, ad esempio, lascia al lettore la scelta dell'interpunzione, se è in grado di capire da sé, mentre Bembo prescrive una norma più stringente ed articolata, partendo dal sistema che Manuzio aveva introdotto per le sue edizioni dei classici latini. Ma, fino almeno alla metà del Cinquecento, i criteri interpuntivi rimangono elastici e sperimentali, e si stabilizzano soltanto nell'ultimo quarto del secolo (cfr. Richardson 2008, pp. 99-121, e Maraschio 2008, pp. 122-137).

A questi casi bisogna aggiungere un ulteriore fenomeno interessante che riguarda soltanto la traduzione di Liburnio, il trattamento dell'aggettivo *medius*.

In tutti i casi sotto riportati, *medius* indica ciò che in italiano sarebbe la locuzione “in mezzo a”: Liburnio utilizza l'aggettivo esattamente alla stessa maniera del latino, concordandolo con il termine cui si riferisce.

IV 61

*candentis vaccae **media inter cornua** fundit*

L 97

tra **mezze corna** di candida vacca

IV 74

*nunc **media** Aenean secum **per moenia** ducit*

L 119

hor mena seco per **mezze** le mura

IV 76

*incipit effari **mediaque in voce** resistit*

L 123

et ne la **meggia voce** poi s'afferma<sup>200</sup>

Non ho potuto trovare alcun esempio analogo di trattamento dell'aggettivo *mezzo* in italiano nel GDLI.<sup>201</sup> Nella GIA trovo una descrizione del modulo “mezzo” + articolo definito:<sup>202</sup>

mentre in italiano moderno mezzo seguito da articolo definito è marginale [...], in italiano antico in un SN definito che contenga il quantificatore mezzo, con il valore di “la metà di”, l'articolo è obbligatorio (gli esempi sono pochi, ma non ci sono esempi senza articolo e la presenza costante dell'articolo non dovrebbe essere casuale).

Negli esempi dalla traduzione di Liburnio manca però l'articolo posposto in due casi su tre (in un caso, per *mezze corna*, l'articolo è proprio assente);<sup>203</sup> inoltre, mai le

---

<sup>200</sup> Un'annotazione anche fonetica su *meggia*, che si ritrova anche in L 209 *In questo meggio* [...]: Trovato 1994, p. 317, commentando un estratto da *La Veniexiana*, considera *meggio* un ipercorrettismo dovuto alla “velleità di sottrarsi alla fonetica padana”. Ciò può senza dubbio valere anche per Liburnio, friulano, che doveva però ben essere consapevole, da grammatico qual era, della forma toscana usuale, tanto che in L 97; L 107; L 119; L 253; L 1009 si trova la forma *mezz-*. Il settentrionalismo o è pura oscillazione, o è forse dovuto alla volontà di creare un gioco fonico (*meggia voce*; [...] *meggio* [...] *sorgente Aurora*).

<sup>201</sup> v. “mezzo”.

<sup>202</sup> pp. 305-306.

espressioni hanno il valore di “la metà di”: questo non è dunque spiegabile come un fiorentinismo e/o un arcaismo, che Liburnio poteva aver recuperato da studioso e grammatico del fiorentino trecentesco, ma è chiaramente un forte calco dal latino e un possibile *hapax* sintattico.

### 4.3 *L'organizzazione sintattica in rapporto al metro*

Per completare il quadro delle diversità sintattiche fra i traduttori e del loro approccio differente al testo latino, rimane da esaminare un rapporto dalle implicazioni molto ampie, quello fra metro e sintassi.

Varrà la pena, per collocare nella giusta prospettiva i fenomeni, utilizzare la sensibilità alla questione di un testimone diretto, e citare la celeberrima pagina in cui Trissino difende l'uso degli sciolti rispetto alle ottave per la “materia heroica”.<sup>204</sup>

Io poscia volendo scrivere in questa lingua la nostra *Italia liberata da' Goti*, la quale è materia d'arme, ho voluto lasciare le terze rime che trovò Dante e parimente le ottave trovate dal Boccaccio. Perciò che non mi pareano atte a materia continuata, sì per lo accordare spesso le desinenzie dalle quali nasce una certa uniformità di figure, sì eziandio perché in esse si convien sempre avere relazione da dui versi a dui versi, o ver da tre a tre, o da quattro a quattro, o da otto a otto, e simili; la qualcosa è totalmente contraria alla continuazione ella materia e concatenazione dei sensi e delle costruzioni. E però levai lo accordare le desinenze e ritenni il verso, cioè lo endecasillabo per non essere in questa lingua altra sorte di versi che siano più atti a materia continuata né migliori di quelli, essendo lo endecasillabo (come dice Dante) superiore a tutti gli altri versi di questa lingua, sì di occupazione di tempo come di capacità di sentenzie, di vocaboli, e di costruzioni.

Con le ottave, dice sostanzialmente Trissino, il discorso si frammenta e il dettato si involgarisce a causa delle rime. Occorrerà allora tenere come punto di riferimento, nel rilevare le differenze sintattiche fra gli sciolti e le ottave, queste due categorie trissiniane: da un lato, la realizzazione del libero fluire della narrazione, senza limiti strofici, dall'altro, la necessità delle ottave di costruire un insieme organico, un nucleo narrativo bilanciato internamente, caratterizzato inoltre dalla presenza della rima.

Per meglio capire come si realizzano concretamente queste osservazioni nelle traduzioni in esame, sono innanzitutto necessarie alcune annotazioni preliminari sulle caratteristiche salienti della sintassi virgiliana. La spiccata preferenza per la paratassi è evidente infatti soprattutto nell'*Eneide*: come riporta *l'Enciclopedia Virgiliana*, nel poema “sono quasi assenti i periodi ampi e persino quelli composti di due

---

<sup>203</sup> Per la combinazione di *mezzo* e l'articolo nell'italiano moderno, che può essere solo indeterminativo, cfr. *Gr. Gr.* I, pp. 372-373.

<sup>204</sup> Trissino, p. 47.



subordinate”.<sup>205</sup> La scelta di accostare i *cola* e di creare una sorta di sequenzialità sintattica, generalmente bimembre, sembrerebbe obbedire, secondo gli studiosi,<sup>206</sup> ad una volontà stilistica precisa, l’innalzamento del tono e l’adeguamento ad un registro epico arcaico, che guarda a Ennio.

Se si va più a fondo e si considerano le principali subordinate adottate da Virgilio nell’*Eneide*, si vedrà come al primo posto c’è la subordinata relativa (quasi il 25% delle subordinate), poi quella infinitiva (poco più del 17%), seguita dall’ablativo assoluto (quasi il 10%), dall’ipotetica e dal *cum* (entrambe poco più del 7%).<sup>207</sup> In ordine di frequenza, le tipologie di subordinata che si incontrano sono la relativa, la temporale, la causale. Spesso, l’ipotassi tende poi a scivolare nella paratassi, nel senso che la subordinazione tende a fermarsi al secondo grado, e la successiva struttura sintattica avviene per coordinazione. Così si possono riassumere le linee principali della sintassi virgiliana:

in sostanza, si può concludere col Worstbrok che la paratassi a più membri caratterizza la forma fondamentale della frase nell’*Eneide*, e l’indipendenza sintattica conferisce alle singole espressioni un peso espressivo individuale. La paratassi è lo stile della “*Anschaulichkeit*”, che presenta le cose volta a volta nella immediatezza della loro indicazione. In Virgilio così ogni frase si concentra nel momento dell’azione, in un’immagine chiusa e in un’unità tematica.<sup>208</sup>

Nell’analisi del rapporto con le traduzioni in esame converrà perciò tener conto di tutte queste indicazioni, e della particolare tessitura sintattica virgiliana: partirò dunque con l’analisi del rapporto fra paratassi ed ipotassi nella traduzione in sciolti e in ottave.

Propongo innanzitutto un semplice dato numerico: il numero di versi complessivi presi in considerazione per Virgilio è di 202. Essi corrispondono a 331 versi nella traduzione di Liburnio, e a 340 in quella di Martelli. Nella traduzione di Durante i versi diventano 384, e in quella di Schiappalaria 398. Le amplificazioni nelle traduzioni in sciolti sono quindi più modeste, e già questo è indice di una resa anche sintatticamente più vicina al latino.

Ma non è solo questione di quantità: ad essere coinvolta è anche la qualità dei nessi sintattici. Come ho riportato poco più sopra, la sintassi virgiliana è improntata alla paratassi: come viene trattata questa caratteristica nelle due coppie di traduzioni? La coordinazione dei periodi si addice alla “*materia continuata*”: è allora vero che gli

---

<sup>205</sup> *Enc. Virg.*, v. “ipotassi e paratassi”.

<sup>206</sup> Su questo, Luiselli 1969, pp. 123-184.

<sup>207</sup> *Enc. Virg.*, v. “ipotassi e paratassi”.

<sup>208</sup> *Enc. Virg.*, v. “ipotassi e paratassi”.

sciolti, con la loro misura del testo (teoricamente) non delimitata, rispettano questa peculiarità?

Per provare a rispondere a questa domanda, prenderò in esame le differenze fra le traduzioni prima in maniera globale, attraverso esempi sia di coordinazione che di subordinazione, che esprimono con chiarezza la differenza fra traduzioni in sciolti e in ottave nell'uso di paratassi ed ipotassi e nella manipolazione della sintassi virgiliana; poi proseguirò in maniera più analitica, attraverso la disamina del trattamento di una particolare subordinata, la relativa esplicita.

#### 4.3.1 *Paratassi e ipotassi*

Riporterò prima alcuni esempi di una certa ampiezza, con relativa disamina, in modo da avere una visione più ampia e chiara:

IV 20-23

*Anna fatebor enim miseri **post fata Sychaei**  
coniugis et sparsos fraterna caede penatis  
solus hic inflexit sensus animum**que** labantem  
impulit: agnosco veteris vestigia flammae.*

L 31-36

*Anna, (confesserò certo) **poi morte**  
Del mio marito misero Sicheo  
**Occiso** dal crudele mio fratello;  
Solo costui piegommi è (sic) sensi, e spinse  
L'animo mio smucciante; io riconosco  
I miei vestigi de l'antica fiamma*

M 34-40

*Anna (certo il dirò) poscia **che 'l mio**  
Infelice Sicheo fu morto, e poi  
che 'l nostro albergo fu del sangue tinto  
Dal fratel micidiale, solo costui  
I miei sensi ha piegato, e fatto sprone  
all'inchinata mente, io riconosco  
I segni stesti (sic) dell'antica fiamma*

D 33-40

*Anna, pur lo dirò, poi ch'il destino  
estinse il caro, e dolce mio consorte;  
e l'empio mio fratel fe', ch'il meschino  
tingesse i patry dei ne la sua morte;  
solo è costui, ch'à sovra me domino,*

*e svolge il mio pensier costante e forte,  
solo è costui, ch' il buon Desire hà spento  
e de l' antico Amor le fiamme sento.*

S 41-48

*Perche, per dirti il ver, **poi che mio frate**  
al misero Sicheo diede la morte,  
e i patri dei con tanta crudeltate  
**insaguinò** del pover mio consorte,  
questi m'ha' solo, e la di lui beltate  
commossi i sensi, e fatta assai men forte,  
e da colpo si nobile, e si amico  
riconosco il calor del foco antico.*

Come si vede, il periodo virgiliano prevede una parentetica (*fatebor enim*) e tre coordinate, insieme ad una determinazione di tempo realizzata da *post* + due sostantivi in accusativo (*post fata [...] et sparsos penatis*). Questa densità sintattica non è facile da rispettare e realizzare in italiano. Liburnio ci prova, mantenendo non solo le tre coordinate, ma anche la successione per polisindeto e asindeto, e proponendo un vero e proprio calco sintattico (*poi morte*); Martelli fa la stessa operazione per le coordinate, ma introduce due temporali per esplicitare il nesso *post* + accusativo. Diverso l'approccio dei traduttori in ottava: la struttura sintattica obbedisce chiaramente alla necessità di compaginare la strofa, come si vede benissimo in Durante, che non solo introduce due temporali, di cui una ha un verbo fattitivo che regge una completiva, ma sparglia i rapporti di coordinazione, inserendo anche due relative, di cui una bimembre, di fatto costruendo un'ottava a distici. La stessa struttura a blocchi di due versi emerge anche nella traduzione di Schiappalaria, con l'introduzione di due temporali coordinate, mentre è rispettata la sequenza virgiliana di tre coordinate, pur se la dittologia verbale e aggettivale attenua fortemente l'articolazione ternaria, a favore di una struttura a coppie. Consideriamo un altro esempio:

IV 51

*indulge hospitio causasque innecte morandi,*

L 78-79

*e fatto 'l sacrificio, attendi a feste  
E del suo dimorar cagioni attrova.*

M 85-86

*cortese i peregrin ricevi e mostra  
alte cagion di far lungo soggiorno*

D 105-108

*Che facilmente poi con caldi prieghi  
farem con Noi restar il Sir Troiano;  
né crederò, che gratia tal ci nieghi:  
perch'è tutto cortese, e tutto humano:*

Anche in questo caso, Virgilio realizza due proposizioni coordinate; Liburnio e Martelli pure, mentre Durante costruisce un periodo speculare, con due subordinate causali al primo e quarto verso dell'ottava, e due principali coordinate nel cuore della quartina, incrociando così il principio dei blocchi a distici.

Ancora:

IV 618-619

*funera; nec, cum se sub leges pacis iniquae  
tradiderit, regno aut optata luce fruatur*

L 1005-1007

*Exsequie de li suoi; et quando havrassi  
A legge sottoposto in pace iniqua  
non goda 'l regno, ò la bramata luce*

M 1026-1028

*veggia de' suoi compagni, et anco poscia  
ch'egli havra fatto iniquitosa pace  
non goda 'l regno, ò la bramata vita*

S 1169-1173

*E se fa pace almen la faccia tale,  
Che perda lingua, habito, e nome insieme  
Se regna, il regno suo gli sia mortale,  
E di quietar in quel perda la speme:*

Il periodo virgiliano consta di una principale (*fruatur*) e di una condizionale o temporale (*cum [...] tradiderit*). Aderente la resa di Liburnio e Martelli, mentre Schiappalaria sdoppia la condizionale nelle sedi dispari della prima metà dell'ottava, trasformando così anche *fruatur*, ed espande poi l'apodosi nelle sedi pari, realizzando anche in questo caso una quartina a blocchi di distici.

Come si vede dalla comparazione, nelle ottave la tendenza è quella di aumentare l'ipotassi come criterio di organizzazione interna: ancora qualche esempio, in questo caso di creazione di un nesso causale a partire da una paratassi virgiliana, tutti in chiusa d'ottava.

IV 149-150

*tela sonant umeris: haud illo segnior ibat  
Aeneas, tantum egregio decus enitet ore.*

D 279-280

*Non men leggiadro in vista, e pellegrino;  
Che quanto il Ciel può dare, ha del divino.*

IV 83-84

*incubat. illum absens absentem auditque  
videtque*

S 159 160

*sospira, e pensa, e si nel pensier gode  
che così assente il vede assente, e gode.*

IV 638-639

*sacra Iovi Stygio, quae rite incepta paravi  
perficere est animus finemque imponere curis*

D 1138-1141

*Ch'il sacrificio, ch'io pure cominciai  
Dianzi a Pluton, vo' ch'al suo fin s'estenda  
Ch'intendo uscir di tante pene, e guai  
E ch'il frigio ritratto il foco accenda:*

E nei casi in cui la paratassi virgiliana si impone con una certa forza, perché funzionale al ritmo della narrazione? La soluzione delle ottave è mediare fra la velocità impressa dalla paratassi, parzialmente rispettata, e la necessità di equilibrare la strofa e bilanciarne i periodi, che viene realizzata sia tramite l'ipotassi che utilizzando il meccanismo della ripetizione (segnalata in maiuscolo), del cui valore strutturante si parlerà nel prossimo capitolo. Riporto le due traduzioni del medesimo passo:

IV 593-596

*diripientque rates alii navalibus? **ite**  
ferte citi flammis, **date** tela, **impellite** remos.  
quid loquor? aut ubi sum? quae mentem insania mutat?  
infelix Dido, nunc te facta impia tangunt?*

D 1048-1055

***ITE** miei cittadin presti, e spediti  
**Là dove** in frotta **van** gli ingrati Frigi  
**Date** le vele a venti, e i remi uniti  
A l'acque, e via seguite i lor vestigi:  
**ITE** con ferro, e foco insieme arditi  
A **mandar** tutti i Teucri a regni stigi.  
Che parlo? O dove sono? E che furore  
E (sic) il tuo Dido infelice? E quale errore?*

S 1113-1120

*Ah Dio, disse, n'andrà così costui?*  
*Schernito havrà i miei regni un huomo strano?*  
*N'ol seguiran CONTRA I PIANETI SUI*  
*CONTRA I SUOI FATI, i miei con l'arme in mano?*  
*Non trarran' fuor le navi, ò tu, ù vui,*  
*Varate tosto, ahi, ch'elli è già lontano?*  
*Su tutti presti, ogniun le fiamme **porte***  
***date** le vele su, **remate** forte!*

Finora abbiamo visto esempi in cui i traduttori in sciolti rispettano, o tendono il più possibile a rispettare, la paratassi, mentre i traduttori in ottave tendono all'ipotassi. Riporterò ora un esempio in controtendenza, che mostra però chiaramente come la spinta a costruire simmetricamente l'ottava agisca con molta più forza rispetto al modello sintattico del testo originale. Nella quartina il traduttore lavora inversamente, non per subordinazione (che spesso prende le sembianze di un'aggiunzione/esplicazione, anche a livello di sintassi), come abbiamo visto finora, ma per giustapposizione paratattica, discostandosi dal modello latino.

IV 151-155

*postquam altos ventum in montis atque invia lustra,*  
*ecce ferae saxi **deiectae** vertice caprae*  
*decurrere iugis; alia de parte patentis*  
***transmittunt** cursu campos **atque** agmina cervi*  
*pulverulenta fuga **glomerant** montisque **relinquunt**.*

D 281-284

*Ecco che GIÀ vicin **son** tutti al monte;*  
*E già LA SPARSA TURBA IL BOSCO **ingombra**;*  
*Fuggon GIÀ I CAPRI, IL CERVO **alza** la fronte;*  
*e à forza AL FIN SCACCIATO IL MONTE **sgombra**:*

La proposizione temporale con cui si apre il periodo di Virgilio viene resa con due principali coordinate, e viene poi mantenuta la serie di coordinate successive. La coordinazione permette un'organizzazione semi-chiastica della quartina, con una corrispondenza ancorché imperfetta tra i costituenti delle frasi e un gioco di rimandi interni anaforici. Da segnalare che per costruire così la quartina Durante non rinuncia solo all'ipotassi dell'originale, ma elimina anche parecchi elementi del testo virgiliano, e riferisce *deiectae* al *cervo*.

Mi pare che gli esempi sopra riportati, per quanto facciano emergere fenomeni a volte parzialmente discordanti fra loro e impulsi divergenti, mostrino un dato interessante a confronto con gli sciolti: le ottave delle traduzioni in esame, infatti, si trovano nella situazione di mediare continuamente fra la sintassi virgiliana e i limiti e le

necessità imposti dal metro. Una prova che qui è in corso un processo di traduzione, nel pieno senso di *trans-ducere*, è fornita dal confronto fra la struttura sintattica delle nostre ottave e quella della strofa dell'*Orlando Furioso*.

Non voglio addentrarmi nel dibattito sulla struttura dell'ottava:<sup>209</sup> non è ovviamente questo che qui interessa. Ma ci si potrebbe aspettare, da un esame pur parziale come quello che ho condotto, un'influenza di questo modello.

Invece, la questione risulta piuttosto sfumata: al di là dell'abbastanza prevedibile organizzazione in distici, combinabili poi in quartine, criterio che informa la quasi totalità delle ottave esaminate, esaminando complessivamente le versioni di Durante e Schiappalaria emerge un'impostazione abbastanza variegata. I due traduttori si comportano infatti in maniera diversa rispetto alle due tendenze dominanti di costruzione della strofa, quella ariostesca di isolare con forza il distico finale<sup>210</sup> e poi quella tassese di "suddividere la strofa in due parti simmetriche e di attenuare l'autonomia della chiusa baciata".<sup>211</sup> In questo, forse, fa sentire la sua influenza la necessità di confrontarsi con un altro testo e con la sua organizzazione sintattica.

#### 4.3.1.1 La struttura del periodo nelle due traduzioni in ottave

A questo proposito e a lato delle osservazioni sul rapporto fra paratassi ed ipotassi, trova perciò spazio un veloce confronto fra la struttura sintattica delle ottave di Durante e di quelle di Schiappalaria. La comparazione non coinvolge, se non marginalmente, il rapporto con il testo latino, ma mette in luce l'influenza che il progressivo delinearci di un'impostazione standard dell'ottava, soprattutto grazie all'*Orlando Furioso*, può aver avuto anche in testi non del tutto autonomi, come appunto le traduzioni.

Se si considerano le strutture delle 48 ottave di Durante campionate, si trova che c'è una discreta varietà di impostazione. Lo schema del tipo 4 + 4 raggruppa 12 occorrenze, che sommate a quello 2 + 2 + 4, che conta 7 occorrenze, fanno salire il numero del tipo  $n + 4$  a 19 strofe. Significativo poi il numero della tipologia 2+2+2+2+2, che conta 7 occorrenze e quello delle 6 ottave considerabili monopiodali. Le restanti si suddividono fra i tipi 4+2+2, che conta 7 strofe., e 6 + 2, che ne conta 4. Una presenta un'impostazione a blocchi dispari; infine, 3 ottave hanno la struttura 2 + 6, , 1 quella 2 + 4 + 2.

Passando invece a Schiappalaria, la distribuzione sintattica è molto più uniforme: delle 49 ottave campionate, ben 33 presentano lo schema  $n + 2$  (fra queste, 8

---

<sup>209</sup> Per cui faccio un solo rimando, perché dà conto di molto altro, Soldani 1999a, pp. 301-304.

<sup>210</sup> Blasucci 1962, pp. 78-79.

<sup>211</sup> Soldani 1999a, p. 328.

propongono il tipo 6 + 2). Le restanti strofe sono divise tra i vari tipi: la preminenza va al tipo  $n + 4$ , che in tutto conta 9 strofe (fra queste, 3 ottave presentano il tipo 4+4); 2 sono monoperiali; 2 presentano lo schema 2 + 6; infine, in 3 ottave affiora la costruzione per blocchi dispari (2 con il tipo, raro, 7+1, e una con il tipo 3 + 3 + 2).

In sintesi, nella traduzione di Durante l'impostazione prevalente è quella del tipo, variamente combinato, 4 + 4, e significativa è la presenza dell'ottava monoperialale, come pure di quella rigidamente distichica, che invece scompare quasi del tutto in Schiappalaria, che preferisce il tipo  $n + 2$ .

Dall'esame della distribuzione sintattica, dunque, si può vedere la ricezione diversa delle novità introdotte da Ariosto nella strutturazione dell'ottava da parte di Durante e di Schiappalaria. Pare che quest'ultimo abbia ben recepito la tendenza dell'ottava ariostesca al "precipitare vittorioso verso la conclusione del distico finale",<sup>212</sup> molto meno presente in Durante, che appare invece sì legato alla scelta delle misure pari, come ormai l'epica cinquecentesca aveva stabilito, nonostante alcune importanti deviazioni,<sup>213</sup> ma allo stesso tempo appare meno pesantemente condizionato da quella che ormai per Schiappalaria è diventata realizzazione canonica.<sup>214</sup>

Da segnalare un'ultima cosa per quanto riguarda la struttura in rapporto col modello dell'*Orlando Furioso*, e non solo: se nella tradizione dell'ottava la ripresa interstrofica, realizzata con vari mezzi, sia sintattici che retorici, è molto frequente e struttura la narrazione,<sup>215</sup> nelle traduzioni in esame essa è piuttosto rara (qualche esempio, che praticamente esaurisce la casistica, lo darò nel paragrafo seguente). Durante e Schiappalaria preferiscono infatti strutturare fortemente il singolo nucleo strofico, attraverso la sintassi (come messo in luce poco più sopra, e poi nel paragrafo seguente) e attraverso la manipolazione retorica (come evidenzierò nel prossimo capitolo), lasciando un legame narrativo spesso abbastanza lasco tra le ottave. In questo, forse, è

---

<sup>212</sup> Blasucci 1962, p. 79.

<sup>213</sup> Praloran 1988, p. 121.

<sup>214</sup> Riporto un solo esempio, però abbastanza chiarificatore. La similitudine virgiliana fra Didone e la cerva ferita, IV 69-73 *urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta/quam procul incautam nemora inter Cresia fixit/pastor agens telis liquitque volatile ferrum/nescius: illa fuga silvas saltusque peragrat/Dictaeos; haeret lateri letalis harundo* viene resa da Durante con una struttura sintattica del tipo 4 + 4, D 145-152 *Qual cerva, che lo stral del cacciatore/nel fianco afflitta, e sbigottita porta;/tanto più sente ogn'hor grave dolore/quanto più fugge, e la sua vita accorta;/tal la reina il suo novello amore/tacendo, ogn'hor più vien pallida, e smorta;/ e parlando l'amor suo scoprire tenta/ma vergogna l'affrena, e la spaventa*. Schiappalaria, invece, opta per il tipo 6 + 2, vera marca ariostesca per le similitudini: S 129-136 *Qual cerva, che ferita habbia saetta/di nascosto pastore, o di villano,/che ne' cretensi boschi, e piano, e in fretta/cacci con l'arco, e con la freccia in mano/erra l'incauta, e va pascendo herbetta/senza temer da presso, o di lontano;/colta poi resta, e al fianco quasi morta fuggendo per le selve il ferro porta*.

<sup>215</sup> Cabani 1988 per i cantari, Praloran 1988, p. 179 per i poemi cavallereschi e il *Furioso*.



possibile cogliere che i due testi sono traduzioni: se da un lato mostrano i segni dell'adeguamento ad un modello, per un altro verso c'è comunque un testo originale che preme.

#### 4.3.2 *Le subordinate relative esplicite*

Tratterò ora della subordinata esplicita più frequente nell'*Eneide*, e nei versi da me campionati, la relativa. L'ho scelta come "subordinata campione", nonostante il suo statuto ipotattico "leggero", proprio perché abbastanza consistentemente rappresentata, tanto nel testo latino quanto nelle traduzioni: la sua presenza numerica nelle traduzioni potrà fornire un indicatore rispetto alla fedeltà al testo latino, e il suo ruolo dirà invece qualcosa sull'economia complessiva del metro.

Nella porzione di testo virgiliano esaminato, sono presenti 10 subordinate relative esplicite, introdotte quindi da un pronome (IV 28 [...] *qui me sibi iunxit*; IV 37-38 *quos Africa terra triumphis/dives alit* [...]; IV 59 [...] *cui vincla iugalia curae*; IV 70-71 *quam procul incautam* [...] [...] *fixit*; IV 130 *cui pharetra ex auro* [...]; IV 598 *quem secum patrios aiunt portare penates*; IV 607 *Sol qui terrarum flammis opera omnia lustras*; IV 626 *qui face Dardanios ferroque sequare colonos*; IV 638 [...] *quae rite incepta paravi*; IV 653 [...] *quem dederat cursus Fortuna peregi*).

Esaminando la traduzione di Liburnio, si rintraccia la conservazione di tutte le subordinate relative, e un modestissimo loro incremento, con altre tre occorrenze svincolate dal testo latino, L 83 *L'animo ch'era già d'amore acceso*, per rendere il sintagma *impenso amore* (IV 54); L 119-120 *Hor mena seco per mezze le mura/Enea, cui dimostra le ricchezze*, che crea una subordinazione laddove in Virgilio c'è paratassi, (IV 74 *nunc media Aenean secum per moenia ducit/Sidoniasque opes ostentat urbemque paratam*); L 133 *L'amante e 'n letti, dov'egli si giacque*, puramente esornativa.

Anche Martelli conserva i casi sopra riportati, ma è più consistente l'aumento delle subordinate relative rispetto a Liburnio, e questo crea un sottile distinguo, pur in una comunanza di fondo del trattamento della subordinata, come si vedrà dal confronto con la resa delle ottave. È interessante infatti notare che la loro presenza si lega a doppio filo alla resa del participio, già presa in considerazione: molte occorrenze, infatti, sono semplicemente l'esplicitazione di un participio presente (che Liburnio, come abbiamo visto, preferisce spesso rendere con una forma implicita), o, in un caso, perfetto. A questo gruppo appartengono M 73-74 *A che dir delle guerre, che di Tiro/sorger ti puonno? E l'alte e gran minaccie* (IV 43 *surgentia*); M 104 *un vaso ch'ella havea nella man destra* (IV 60 *tenens*); M 225 *Che 'n camera dimora, e d'ostro, e d'oro* (IV 133 *cunctantem*); M 1013 *e voi di Dido Dij, ch'à morte corre* (IV 610 *morientis*). M 1010-

1011 *e tu che sei di notte in voci horrende/per la città chiamata Ecate ovunque* (IV 609 *ululata*). Gli altri 5 esempi non sono particolarmente significativi: tre traducono un aggettivo, uno è esornativo, e solo uno è interessante, perché trasforma il rapporto da paratattico (IV 632-634 *tum breviter Barcen nutricem adfata Sychaei/namque suam patria antiqua cinis ater habebat*) a ipotattico (M 1049-1050 *vecchia nodrice, che la sua sotterra/era già polve ne la patria antica*).

Le traduzioni in ottave presentano una percentuale più alta di proposizioni relative, ma il vero dato interessante è che esse assumono anche una pluralità di valori rispetto a quelle degli endecasillabi sciolti.

Il primo e più semplice valore che esse assumono è quello di sciogliere la densità semantica e sintattica del testo virgiliano. Per questa operazione, i traduttori in ottave ricorrono volentieri alla proposizione relativa con funzione attributiva, laddove i traduttori in sciolti preferiscono tentare altre vie. Vediamo ora alcuni esempi di questo modulo sintattico, e quali sono le tipologie rintracciabili.

La relativa può sostituire un aggettivo:

IV 8

*cum sic **unanimam** adloquitur male sana sororem*

L 11

*quando a sorella d'un animo estesso*

M 13

*quando con la **fedel** sorella **amica***

S 13-14

*quando mal sana alla Sorella cara/ch'un' voler seco, e uno animo tenea*

IV 55

*spemque dedit **dubiae** menti solvitque pudorem*

L 85

*a la **dubbiosa** mente sì; ch'affatto*

M 92

*e diede speme alla **dubbiosa** mente*

S 99-100

*diè speranza alla mente, **che sospesa/hor pende**va da questo, ora da quel loco*

Oppure, può stare al posto di un avverbio, per rimarcare un concetto sentito come importante:

IV 78

*llicosque **iterum** demens audire labores*

L 125

*conviti; et stolta chiede udir **di nuovo***

M 132

*d'udir folle, **di nuovo** le fatiche*

S 147-148

*prega d'udir l'istoria, **c'havea udita***

*de troiani travagli un'altra volta,*

O ancora, può rendere il concetto espresso da un sostantivo, come si vede da questi due esempi:

IV 132

*Massylique ruunt equites et **odora** canum vis*

L 215

*Et **d'usta buona** gran copia de cani*

S 263-264

*E i cani che per terra, in qua e in là*

*Cercan col naso ove la fera stà*

IV 147

*ipse **iugis** Cynthi graditur mollique fluentem*

L 238

*Quivi esso **in cima** del suo monte Cintho*

M 245

*Ornati e lieti: ei sopra **gli alti gioghi**/di Cinto [...]*

D 273-274

*Egli poggiando và sopra al suo Cinto,*

*Che con la cima s'avicina al cielo*

Nella maggior parte dei casi, però, nell'ottava la relativa non appare nemmeno labilmente legata, come negli esempi precedenti, alla necessità di esplicitare o ampliare un termine latino. Essa può infatti avere mero valore riempitivo o esornativo, come negli esempi sotto riportati:

IV 6

*Postera Phoebea lustrabat lampade terras*

D 11

*e già rotava il Dio, **che nacque in Delo***

IV 597

*tum decuit, cum scepra dabas. en dextra fidesque,*

D 1056

*Allor si convenea quel, **ch'ora meco/discorro** [...]*

IV 661-662

*hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto/Dardanus, [...]*

S 1253-1254

*Veggia dall'alto questo foco il fiero*

*Troian, che se ne fugge in tanta fretta*

Ancora più interessanti, però, sono i casi in cui non solo la relativa è indipendente dal latino, ma assume anche funzione strutturale. Può, per esempio, bilanciare l'ottava, facendo da contrappunto ad un'altra relativa, questa sì giustificata dal testo latino, come negli esempi che seguono:

IV 22-23

*solus hic inflexit sensus animumque labantem*

*impulit. agnosco veteris vestigia flammae.*

D 37-40

*solo è costui, **ch'è sopra me domino,***

*e svolge il mio pensier costante e forte,*

*solo è costui, **ch'il buon Desire hà spento***

*e de l'antico amor le fiamme sento.*

IV 608

*tuque harum interpret curarum et conscia Iuno*

D 1080-1083

***O Sol, che** negli obliqui tuoi viaggi*

***guardi** d'intorno ogn'opera de mortali*

***E tu Giunon che** co pensier tuoi saggi*

***Scorgi** il gran torto, ch'io ricevo, e i mali*

IV 584

*Et iam prima novo spargebat lumine terras*

D 1032-1035

*Spargea sopra la terra già l'Aurora*

*Quel liquor, **ch'ogni fior fa rugiadoso***

*Era già sopraggiunta quella aurea hora*

***In cui resta Titon, freddo e geloso***

IV 86

*detinet, infandum si fallere possit amorem*

S 165-168

*e così d'allegiar l'infande pene*

***che sostiene d'amor procura spesso***

*e così Amore inganna la meschina*

***ch'ogni altra cosa andar lascia in rovina.***

IV 621

*haec precor, hanc vocem extremam cum sanguine fundo.*

S 1177-1180

*Questo è quel tanto, o dei, **ch'io vi domando**,  
Quel che vi prego, o dee con tutto il core,  
E queste ultime à voi parole spando,  
Col sangue di mia vita, **che si muore**.*

Come risulta chiaro dagli esempi, ciò che qui interessa è rilevare come la relativa svincolata dal latino abbia, insieme ad altri elementi (ad esempio, anafore e parallelismi, analizzati nel prossimo capitolo), un valore strutturante e retorico, prettamente connesso alle necessità delle ottave, come verrà messo in luce nel prossimo capitolo. La relativa serve infatti a costruire la quartina, e a organizzarla internamente a distici: si viene a creare, in alcuni degli esempi sopra riportati, un parallelismo, che scandisce e riordina la strofa.

Un'altra funzione della frase relativa è quella di incernierare due ottave, anticipando un concetto espresso nel primo verso della strofa successiva. Nel caso sotto riportato, si ha una ripresa anche lessicale: il carattere ominoso dei sogni di Didone risulta dall'espansione della relativa, che serve a chiudere l'ottava e a preparare la domanda d'apertura dell'ottava seguente:

IV 9

*“Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent.”*

S 16

*sogni, che fo si dubij, e si molesti?*

S 17-18

*Questi **miei sogni** (oimé) che vaglion dire?*

*Pieni si di travaglio, e di spavento?*

Stesso fenomeno, pur se non con ripresa lessicale, si verifica nel secondo esempio: l'espansione della relativa, anche in questo caso indipendente rispetto al testo latino, serve a anticipare, tramite l'iperonimo “ogni altra cosa”, l'elenco di ciò che Didone trascura travolta dalla passione per Enea:

IV 87-89

*non coeptae adsurgunt turres, non arma iuventus  
exercet portusve aut propugnacula bello tuta parant:  
pendent opera interrupta minaeque*

S 167-168

*e così Amore inganna la meschina,  
ch'ogni altra cosa andar lascia in rovina.*

S 169-172

*Le cominciate torri alte non vanno  
ne l'arme tratta più la gioventute,  
ne apprestan porti, ne difese fanno,  
onde possono guardare lor salute,*

Leggermente diverso quest'altro esempio: la relativa costituisce l'attacco dell'ottava e sostituisce la coordinazione originaria virgiliana con la subordinazione, realizzando un "lascia e prendi" interstrofico:

IV 77-79

*nunc eadem labente die convivia **quaerit**,  
Iliacosque iterum demens audire labores  
**exposcit pendetque** iterum narrantis ab ore.*

D 159-160

*tornati poi con comitiva immensa  
al palazzo real, **siedono a mensa.***

D 161-162

*Dove ella poi di nuovo chiede, e intende  
de Troiani i travagli, e le fatiche:*

## 5 ASPETTI LESSICALI E FENOMENI RETORICI

Nel capitolo considererò l'impasto linguistico e la veste retorica delle quattro traduzioni, in particolare sotto l'aspetto del loro rapporto con il testo originale e con la letteratura precedente e coeva. Darò anche conto di alcuni fenomeni retorici legati al lessico, e cercherò di dimostrare la loro rilevanza nell'economia della traduzione. L'analisi del lessico delle quattro traduzioni può infatti senza dubbio aiutare a definire meglio alcuni rapporti: quelli che intercorrono fra l'originale virgiliano e la resa, quelli fra le singole traduzioni e quelli fra le traduzioni e la lirica coeva o precedente. Passerò poi a considerare alcuni aspetti retorici che caratterizzano le traduzioni: in particolare, l'attenzione sarà puntata sui fenomeni di ripetizione e sull'uso della metafora e della similitudine.

### 5.1 *Il lessico*

Innanzitutto, un'osservazione: i quattro traduttori hanno provenienza geografica eterogenea. Unico toscano è Lodovico Martelli, fiorentino, ma la base linguistica comune per Liburnio, friulano, Durante, umbro, Schiappalaria, ligure, è chiaramente il toscano. Oltre alla provenienza geografica, però, è bene fare un distinguo di tipo cronologico: Martelli, soprattutto, e Liburnio vivono la loro *akmé* letteraria durante la prima fase del dibattito sulla questione della lingua, e si cimentano nelle loro traduzioni quando ancora si sta elaborando l'impatto delle teorie di Trissino e di Bembo. Entrambi, fra l'altro, sono uniti nella polemica antitrissiniana, anche se Liburnio guarda principalmente ai modelli trecenteschi, mentre Martelli è un sostenitore dell'uso e della fiorentinità della lingua.<sup>216</sup> Durante e Schiappalaria, invece, appartengono già ad una generazione successiva, che ha assimilato le *Prose della volgar lingua* e molto altro.

Il punto di partenza è stata la riflessione sull'incidenza e il peso che il testo originale ha avuto nelle scelte lessicali. Mi sono chiesta se esso è vincolante, o perlomeno ha forza di attrazione, oppure se viene utilizzato un lessico che sostanzialmente prescinde dal testo virgiliano, e guarda piuttosto ad altri modelli, volgari. Perciò, partirò dal rapporto con la lingua tradotta, considerando come prima cosa, per ovvie ragioni di genere letterario, i latinismi.

---

<sup>216</sup> Trifone 1994, p. 352.

### 5.1.1 I latinismi

Naturalmente, verranno qui presi in considerazione soltanto i latinismi veri e propri, ossia termini non semplicemente derivati dal latino, ma che conservano un riferimento consapevole e preciso alla parola latina cui guardano.

Due considerazioni paiono essere rilevanti rispetto all'uso dei latinismi nelle traduzioni prese in esame: l'altezza cronologica e la specificità del genere letterario. Il Cinquecento ha alle spalle la grande esperienza del recupero umanistico del latino, e contemporaneamente istituzionalizza i propri riferimenti per quanto riguarda il volgare. Queste due istanze sono osservabili con chiarezza nel campo sicuramente più vocato al rapporto con il latino, quello della traduzione, che può rappresentare una sorta di laboratorio di sperimentazione: "uno dei terreni più fertili dell'incontro fra latino e italiano dal medioevo al Rinascimento è rappresentato dalla grande tradizione dei volgarizzamenti".<sup>217</sup> Del resto, i traduttori esaminati appartengono alla seconda fase dei volgarizzamenti, in cui il rapporto con la lingua classica riprende e dà vita ad un dialogo che apre alla contaminazione, dopo la straordinaria e diffusa riscoperta del latino nel Quattrocento, e la battuta d'arresto nel cercare di frenare questa stessa pervasività nei primi decenni del Cinquecento.<sup>218</sup>

Il recupero nelle traduzioni cinquecentesche della voce latina, o greca, vale innanzitutto per la traduzione di opere scientifiche o tecniche: in questi casi, infatti, il ricorso alla lingua originale serve a comunicare con maggior precisione o a restituire l'esatta sfumatura di un termine,<sup>219</sup> laddove il volgare non possa garantire la stessa precisione, o sia addirittura privo della parola. In questo caso il latinismo, dunque, si connota perlopiù come tecnicismo.

Per quanto riguarda invece la traduzione di testi non tecnici e non didascalici, bisogna postulare un ambito di impiego diverso: citando Trovato 1994,

mentre i latinismi dei volgarizzamenti da testi in prosa sono spesso forestierismi di necessità (obbediscono cioè al principio retorico della *necessitas*) nei casi più fortunati i latinismi delle traduzioni in versi obbediscono al meno cogente principio retorico della ricerca di *ornatus* e sono spesso neologismi

---

<sup>217</sup> Giovanardi 1994, p. 445.

<sup>218</sup> Trovato 1994, p. 150, a tal proposito cita Dionisotti 1967, pp. 168-169: «l'“astinenza” dell'Ariosto, del Bembo e del Castiglione e dei tanti che seguivano la loro guida corrispondeva di fatto all'esigenza di mettere un argine alla baldanzosa estemporanea espansione della lingua», propria dell'umanesimo volgare tardoquattrocentesco, “per poterne fare uno strumento che avesse, entro i suoi limiti, la stessa validità del latino.” ». Quando, continua Trovato (*ibid.*) sempre sulla scia di Dionisotti, il volgare trova un suo consolidamento e una sua sistemazione a livello anche teorico, almeno per la maggioranza dei letterati, il confronto con il latino diventa meno rischioso e destabilizzante, e si ricomincia a produrre volgarizzamenti e traduzioni.

<sup>219</sup> Scroffa, *Fidenzio*, p. XVII.



effimeri (altre volte i termini latineggianti dipendono semplicemente dall'inerzia del traduttore: che adatta il volgare al testo di partenza).<sup>220</sup>

Appartengono, nel nostro caso, a questa volontà di innalzare il tono retorico e di aderire più compiutamente allo stile sublime virgiliano quelli che potremmo definire latinismi *tout court*, con scarsa o nulla rielaborazione del termine di partenza.

Prima di dedicare un po' di spazio a questa tipologia di latinismi, però, un'osservazione sulla veste grafica delle quattro traduzioni. C'è infatti, e vale per tutte, una certa quantità di latinismi grafici, di cui si dà solo qualche esempio, fra i molti possibili: la congiunzione *et*, di impiego molto più frequente nelle traduzioni in sciolti, per quanto già alternata con *e*, *honore* (L 5); *phebea* (L 8, in realtà, *anche* grafico); *humid'/humida* (L 10; M 11; S 12); *haste* (L 213); *esempio* (D 1062, cfr. lat. *exemplum*); *nepoti* (D 1115; S 1191); *huom/uomo* (S 1114; 1125), *gratia* (S 95). La veste, dunque, non differisce in modo sostanziale, ed è moderatamente latineggiante per tutte le traduzioni. Ma il latinismo grafico non è chiaramente la categoria più interessante e indicativa, nel caso della traduzione.

Di seguito, perciò, alcuni esempi per ciascun traduttore di latinismi con connotazione stilistica, che hanno a che fare con la ricerca dell'*ornatus* menzionata poco più sopra. Collocherò per primi gli esempi che potrebbero essere considerati anche solo latinismi grafici, ma il cui impiego è stato da me interpretato anche come tentativo di innalzamento del tono da parte del traduttore; poi riporterò le occorrenze che hanno piena funzione stilistica.

### *Liburnio*

Del primo gruppo fanno parte solo v. 29 *sepulcro* : v. 45 “sepulcro”; e v. 88 *exercet* : v. 139 “exercitan”. Del secondo gruppo, v. 6 *phoebea* : v. 8 “phebea”;<sup>221</sup> v. 10 *hospes* : v. 15 “hospe” (la voce *ospe* è già in Iacopone,<sup>222</sup> *farsi ospe in casa mia*; altra occorrenza proprio in Liburnio, 3-38, *non certo per farne lucro d'albergar ospi*, in L 15 è conservato anche l'aspetto grafico del termine latino);<sup>223</sup> v. 23 *vestigia* : v. 36 “vestigi” (non è solo latinismo, ma è anche parola dantesca: apparentemente, Liburnio rinuncia alla memoria di *Purg. XXX, 48, conosco i segni de l'antica fiamma*, ma in realtà

---

<sup>220</sup> p. 159.

<sup>221</sup> Fra i quattro traduttori Liburnio è l'unico a mantenere l'aggettivo derivato dall'epiteto greco di Apollo, *Phoibos*, e la metafora della lampada (*phoebea [...] lampade*). Ciò è interessante anche perché per Virgilio stesso l'espressione era un consapevole grecismo, per quanto *lampas* sia attestato in poesia anche prima di Virgilio (Lucr., *De rerum natura* V, 402; V, 610; VI, 1198).

<sup>222</sup> *Crusca* IV impressione. Ricavo la voce dalla consultazione della lessicografia della Crusca in rete.

<sup>223</sup> Recupero l'occorrenza da GDLI, v. “ospe”.

recupera un termine caro a Dante. Ad esempio, anche con la variante *vestigie-vestigie*, *Inf.* XXIV, 50; *Purg.* XXXIII, 108; *Par.* V, 11; *Par.*, XXXI, 81<sup>224</sup>); v. 25 *unque*; v. 38 *placitone* : v. 58 “piaciuto” (notevole anche perché non si tratta tanto di un latinismo attinente alla sfera del lessico, ma a quella della sintassi: esso conserva infatti la funzione sintattica del participio perfetto latino, con valore quindi passivo); v. 41 *inhospita Syrtis* : v. 63 “Sirte inhospita” (peraltro già in Petrarca, *Rvf* 176, 1, *boschi inospiti e selvaggi*, come pure Giusto de’ Conti, *Rime* I, 109; Boiardo, *OI* I, 10, 8 *diserto inospite e silvano*; Ariosto, *OF* IV, 38, *deserto, inospite ed inculto*.<sup>225</sup> È interessante che in tutti gli esempi precedenti a Liburnio il termine sia sempre stato glossato con l’impiego della dittologia sinonimica, mentre il traduttore friulano preferisce dare spessore al latinismo, lasciandolo da solo e scegliendo la variante grafica con l’*h*); v. 47 *soror* : v. 72 “soror” (di ben rara attestazione: *Rvf* 327, 5 pare essere l’unico antecedente); v. 53 *tractabile* : v. 82 “trattabil”; v. 71 *volatile* : v. 115 “volatil”; v. 136 *caterva* : v. 223 “caterva”; v. 142 *iungit* : v. 233 “giunge” (il sintagma latino è *agmina iungit*, “unisce le schiere”); v. 595 *insania* : v. 965 “insania”; v. 597 *fides* : v. 969 “fede” (latinismo perché vuole conservare lo spessore semantico del fondamentale e intraducibile concetto latino di *fides*, uno dei cardini del *mos maiorum* romano); v. 608 *interpres* : v. 987 “interpre” (*hapax*); v. 665 *alta* : v. 1085 “alte” (*alta atria*, inteso come “dai vasti soffitti, estese in profondità” viene tradotto con *alte sale*).

### Martelli

V. 37 *ductores* : v. 63 “duci”; v. 52 *aquosus* : v. 88 “acquoso”; v. 64 *exta* : v. 109 “este” (*hapax*); v. 604 *faces* : v. 1003 “faci”; v. 618 *iniquae* : v. 1027 “iniquitosa” (caro a Martelli: *Rime*, LXI, 76, *O iniquitosa Amor, a che ne sforzi/le menti dei mortai?*); v. 654 *imago* : v. 1087 “imago” (scelto per tradurre anche il *capitis* del v. 640. Di possibile ascendenza petrarchesca, perché, come nota Trovato 1994,<sup>226</sup> il termine è in “Ariosto, Tasso ecc., fino al Foscolo di *Alla sera*” e “un’*imago* contro una quindicina di *imagini* è tuttavia nel Petrarca”).

<sup>224</sup> Utile ricordare che Liburnio è uno smodato ammiratore di Dante, cui dedica un trattatello apologetico, *La spada di Dante Alighieri poeta per messer N. Liburnio in tal modo raccolta, opera utile a fuggir il vitio et seguir virtù*, 1534.

<sup>225</sup> Ricavo le occorrenze da GDLI, v. “inospite”

<sup>226</sup> p. 359.

## Durante

V. 75 *opes* : v. 137 “ricchezza opima”; v. 267 *almi*; v. 1045 “alma”; (che ha però lunga tradizione nel lessico lirico italiano, da Petrarca in poi); v. 656 *virum*: v. 1170 “consorte” (Trovato 1994<sup>227</sup> lo ritiene uno fra i latinismi “poco usati o esclusi dalla lingua letteraria”, interessante però che medesima sia la scelta lessicale di Caro, *Eneide* IV, 1007).<sup>228</sup>

## Schiappalaria

Del primo gruppo fa parte solo 145 *choros* : v. 293 “chori” (da considerare forse latinismo perché mantiene il suo valore primo di “gruppo danzante”,<sup>229</sup> che non è tra quelli più usuali del volgare);<sup>230</sup> v. 44 *germani* : v. 79 “germano”; v. v. 150 *decus* : v. 303 “decoro”; v. 159 *aprum* : S 317 “apro”; v. 589 *decorum* : v. 1111 “decoro”; v. 601 *socios* : v. 1131 “socij”; v. 608 *conscia* [...] *curarum*: v. 1147 “conscia[...] cure”; v. 609 *triviis* : v. 1149 “trivij”.

Come è possibile dedurre dall’esemplificazione, è Liburnio ad offrire la messe più ricca: alla maggior frequenza dei latinismi, va aggiunto il fatto che, nonostante, come riportato, alcuni di essi abbiano attestazione anche nella letteratura precedente, altri sono piuttosto rari, o sono addirittura *hapax*.

Oltre a verificare la quantità complessiva dei latinismi e l’attestazione precedente per la singola voce, un altro modo per effettuare la verifica della significatività dell’impiego del latinismo è il confronto fra le traduzioni: vedere come alcune voci, che potevano rappresentare una sfida alla traducibilità ancor prima che al traduttore, siano state risolte nei vari casi può dare qualche indicazione in merito.

---

<sup>227</sup> pp. 358-359.

<sup>228</sup> Una nota a margine per Durante, che aiuta a definire la sua fisionomia complessiva di traduttore. Come in altri ambiti della sua traduzione analizzati nel lavoro, è evidente nel suo impiego dei latinismi la sua autonomia nei confronti del testo latino: dei pochissimi esempi citabili, infatti, uno solo, *opime*, ha un effettivo corrispettivo nel latino, e mantiene la radice di *opes*. Negli altri casi, si tratta di termini svincolati dall’originale virgiliano, che non hanno alcuna volontà mimetica, ma solo funzione stilistica. In un caso, poi, quello di *alma/e*, il latinismo c’è senza dubbio, ma il fatto che non corrisponda ad un *almus* latino, oltre al largo impiego del termine nel linguaggio lirico italiano, forse lo rende a stento classificabile come latinismo.

<sup>229</sup> *Oxford Latin Dictionary*, v. “chorus”.

<sup>230</sup> Cfr. GDLI, v. “coro”.

Una prima categoria può essere costituita dai termini latini che, per il loro valore tecnico o per la loro valenza intrinseca ai valori e alla società romani, costituiscono un banco di prova e un'occasione di riflessione per il traduttore.

Prendiamo, ad esempio, un tecnicismo come *machina* (IV, 90), che identifica nel luogo virgiliano la struttura a palco su cui lavorano i pittori e i muratori: Liburnio e Schiappalaria risolvono con il latinismo *machina* (L 175, S 190), di attestazione tardoquattrocentesca (prima del 1497 nel suo senso generale di strumento “atto a compiere meccanicamente certi lavori”, dice il DELI)<sup>231</sup>, Martelli tenta l'interpretazione con *edefecio* (M 150), accompagnandolo con l'epiteto *superbo*, Durante appare in imbarazzo e ricorre alla formula riassuntiva *bella opra* (D 183), che condensa due versi, *opera interrupta minaeque/murorum ingentes aequataque machina caelo* (IV 89-90).

Consideriamo poi *manis* (IV 34), termine che esprime un'entità fondamentale nella struttura religiosa romana, gli dei Mani, le anime dei morti che rappresentano una forza da propiziarsi, perché agisce anche nel mondo dei vivi. Tutti i traduttori indietreggiano davanti alla specificità del lemma, probabilmente sentito come bisognoso di chiosa, e non propongono una resa latineggiante: per cui, Liburnio sceglie *anime* (L 52), Martelli *alme* (M 58), ed entrambi aggiungono *sepolte*, Durante opta per *spirti* (D 66), Schiappalaria per *morti* (S 63).

La stessa trafila traduttiva subisce *bacchatur*<sup>232</sup> (IV 666), che pone problemi analoghi a *manes* (alta specificità, alta intrinsecità alla cultura greco-latina): esso viene reso da Liburnio con un semplice *andare* (L1085), da Martelli con la dittologia sinonimica *e corre, e salta* (M 1107), che dovrebbe porre l'accento sulla dinamicità del verbo, da Durante con *empie*, rafforzato dalla dittologia *pronta, e veloce* (D 1193), e da Schiappalaria con *corre* (S 1265).

Anche per *pateram* (IV 60), che indica una sorta di piatto largo e poco profondo adibito alle libagioni dei sacrifici, si può fare la medesima osservazione: Liburnio e Schiappalaria scelgono *tazza* (L 95; S 116), Martelli propone l'indeterminato *vaso* (M 104), Durante risolve con la metonimia *liquor* (D 125).

Appare dunque abbastanza chiaro che i traduttori, alla prova con un termine che pone difficoltà, scelgono una via alternativa al latinismo (per cui si opta in soli due casi, relativi alla traduzione di *machina*): in alcuni casi l'esito può essere felice (tutto sommato, le traduzioni di *manes* risultano abbastanza efficaci), in altri più impacciato

---

<sup>231</sup> DELI, voce “macchina”.

<sup>232</sup> Del resto, il verbo *bacchari* ha un impiego piuttosto circoscritto anche in latino, essendo un grecismo (da βακχεύεσθαι, attestato da Plauto lo dice il Walde-Hofmann, v. “Bacchus”), usato perlopiù in poesia (Ernout-Meillet, v. “bacchor”). Virgilio lo usa anche in altri luoghi dell'*Eneide* (*Aen.* IV, 301; X, 41), ma è chiaro che, nel suo rimando al culto dionisiaco e alle *Baccanti* euripidee, si tratta di un preziosismo: quindi, doppia difficoltà (trovare la resa di un termine tecnico, e salvaguardare la scelta stilistica virgiliana) per il traduttore, anche avvertito.

(*bacchatur* perde in ogni versione, nonostante gli sforzi di alcuni traduttori, lo slancio menadico originario, che va ad inquadrarsi nel lessico del *furor* d'amore che contraddistingue tutto il IV libro, di cui avrò modo di parlare più avanti nel capitolo).<sup>233</sup>

Accanto a questa tipologia di termini, è possibile rintracciarne un'altra, che con la precedente condivide un certo grado di specificità e di impiego, per così dire, tecnico, ma che gode di un trattamento diverso, che preserva totalmente quasi in ogni traduttore la *facies* latina. Alcuni esempi: *lectas*, qui usato per indicare l'azione specifica della scelta della vittima sacrificale (IV 57), viene tradotto con *elte* (L 90; M 98; S 106, in dittologia con *buone*; Durante rinuncia alla resa puntuale, ma sceglie comunque un latinismo, *hostia*, che restituisce il tono solenne dell'azione della regina); *vota* (nel senso di "solenne promessa agli dei tramite *devotio*", IV 65) rimane *voti* (L 105; M 111; D 137; S 124); *harena* (IV 620) resta *arena* (L 1009; M 1030, con la variante *arene*; D 1102; S 1175. Forse sulla resa "plebiscitaria" influisce l'antecedente petrarchesco, ampiamente sfruttato nella lirica cinquecentesca);<sup>234</sup> *praeclaram* (IV 665) conserva il suo valore etimologico di "famoso, illustre" nella traduzione *chiara* (L 1067) e *preclara* (M 1087; S 1241; fa eccezione ancora D 1169, che sceglie *nobil*).

Si tratta di termini che sono evidentemente percepiti non solo come "latinismi" (categoria ovviamente *a posteriori*), ma anche come integrati in un lessico lirico tradizionale: *eletto* è in Dante col significato di "selezionato" (*Inf.* XIV, 109); col valore di "scelto, preferito" è sempre in Dante (*Purg.* XVIII, 77), Petrarca (*Rvf* 238, 5), Ariosto (*OF* XXXVII, 12);<sup>235</sup> *voto*, nella sua accezione di "promessa solenne" è in Dante (*Par.* V, 26) e Ariosto (*OF* VI, 16);<sup>236</sup> *arena* è in Petrarca e Ariosto (*OF* XXXVIII, 25);<sup>237</sup> *chiaro*, col significato di "famoso" s'incontra in Petrarca (ad esempio, *T.A.* II, 44 e III, 11; *T.F.* II, 10); *preclaro* compare in Dante (*Par.* XI, 111).<sup>238</sup>

Il latinismo appare dunque essere complessivamente una scelta poco marcata, che ha soprattutto la funzione di soffondere la traduzione di una patina aulica e classicheggiante in senso lato.

Fa eccezione la prova di Liburnio: il suo uso dei latinismi non sembra mai risultato di pura acquiescenza o adeguamento al testo latino, ma piuttosto una scelta autonoma e originale. Un esempio di questo sforzo traduttivo: *crines* (IV 138; IV 148) e *comas* (IV 590) vengono rese da Durante e da Schiappalaria coll'unico termine, di ampio uso nella tradizione lirica italiana, *crin/crini* (D 272 *crin*; D 1039 *crini*; S 283 *crin*; S 296 *crin*; S

---

<sup>233</sup> Per qualche suggerimento bibliografico sul tema delle metafore nell'*Eneide*, e un parallelo con le metafore che esprimono la forza dell'amore nella letteratura greca, Pease 1967, pp. 83-84.

<sup>234</sup> Colussi 2011, p. 319.

<sup>235</sup> Cfr. GDLI, v. "eletto".

<sup>236</sup> Cfr. GDLI, v. "voto".

<sup>237</sup> Cfr. GDLI, v. "arena".

<sup>238</sup> Cfr. GDLI, v. "preclaro".

1112 *crin*); Liburnio sceglie invece un ventaglio più ampio, che esaurisca tutta la gamma del volgare, con l'alternanza tra *crini/ chiome/ capelli* (L227; L 240; L955).<sup>239</sup> Altro fenomeno caratterizzante la traduzione di Liburnio è quello che si potrebbe definire dei “calchi”, ossia formazioni lessicali che provano a riprodurre la morfologia del termine latino, oppure, nel caso delle locuzioni, la struttura. Questo procedimento trova qualche attestazione anche negli altri traduttori, ma è maggiormente presente nel traduttore friulano e, se unito ad altri fattori analizzati nel corso del lavoro, contribuisce a definirne la peculiarità.

Poiché è appunto in Liburnio che i calchi costituiscono una vera e propria scelta stilistica, e non una resa casuale e dettata dalla contingenza, si darà conto di alcuni esempi solo dalla sua traduzione. *Cadentia sidera* (IV 81) viene tradotto con *cascanti stelle* (L 130), notevole e perché propone una “toscanizzazione” del latino, “cascare” è infatti voce toscana, di valore intensivo ed espressivo, attestata anche in Dante,<sup>240</sup> e per la posizione di *cascanti*, marcata.<sup>241</sup> *Cadentia* segnala infatti probabilmente che il banchetto offerto da Didone alla compagine troiana si protrae fino al mattino: Liburnio rinuncia ad un'interpretazione dell'espressione e ricalca *in toto* il latino, come pure mantiene gli elementi di contorno, l'ipallage *obscura [...] luna* dei versi immediatamente precedenti, 80-81, e la costruzione, non qui impiegata da Virgilio, ma possibile e ben attestata, di *suadeo* + infinito.<sup>242</sup>

Altro esempio è la resa di IV 621 *vocem extremam cum sanguine fundo* con *voce col sangue questa ultima spargo* (L 1011), che oltre a ricalcare il sintagma latino *vocem fundere* mantiene anche l'iperbato, ben più marcato in italiano rispetto al latino, data anche l'inversione dell'oggetto. Analogo trattamento, e ancor più significativo, riceve IV 630 *animum versabat* (L1026-1027, *l'animo ravigeva*): in questo caso, la resa di Liburnio si configura quasi come un “iperlatinismo”, perché *animum versare* significa “ponderare, riflettere con accuratezza”, per cui gli altri traduttori, tranne Durante che omette l'espressione, sciolgono l'espressione con *pensare/pensiero* (M 1045-1046; S 1193-1194). Stessa scelta, e stessa resa in contrasto con gli altri traduttori, ben più liberi, per IV 640 *permittere flammae* (L1042, *donare à le fiamme*).

---

<sup>239</sup> Ma non *capei*, voce petrarchesca. Simile la scelta di *variatio* di Martelli: M 231 *crini*; M 246 *chioma*; M 956 *chiome*.

<sup>240</sup> *Inf.* XII, 36.

<sup>241</sup> L'espressione causa qualche problema già ai commentatori antichi: Pease 1967, p. 155, cita infatti un passo di Servio (*Aen.* II, 9), che sottolinea che *cadentia aut epiteto est siderum quae semper et oriuntur et occidunt; aut certe maiorem partem noctis vult esse transactam*, e ricorda anche un riuso dantesco della formula virgiliana, *Inf.* VII, 98, *già ogni stella cade*. *Cadentia* può dunque essere o connotazione fissa delle stelle, o un marcatore temporale che segnala l'avvicinarsi del mattino.

<sup>242</sup> Cfr. *Latin Oxford Dictionary*, v. “suadeo”.

Per completare il quadro, un'ultima considerazione, che riguarda il tratto menzionato poco più sopra. Liburnio e Schiappalaria tendono a ipercaratterizzare il lessico, utilizzando latinismi non strettamente legati al termine da tradurre. Alcuni esempi per Liburnio: IV 132 *odora canum vis* : L 215 “d’usta buona gran *copia* de cani”; IV 140 *comites* : L 229 “socij”; IV 646 *recludit* : L 1053 “disvagina”. Ancora più evidente la tendenza in Schiappalaria, perché spesso i suoi latinismi, non numerosissimi come visto in precedenza, sono irrelati, non dipendono cioè da un’effettiva necessità della traduzione, ma hanno mera funzione esornativa. Alcuni esempi: IV 14 *bella* : S 31 “pugne”; IV 54 *animum* : S 97 “alma”; IV 82 *stratis* : v. 158 “ostri” (su cui forse agisce Petrarca?); senza corrispettivo in latino sono S 108 *officiosa*; S 1173 *infirmo*; S 1195 *con studio*; S 1214 *cure*; S 1218 *crudeli imprese*;<sup>243</sup> S 1247 *infidi*.<sup>244</sup>

Questo tratto stilistico, per quanto mal racchiudibile in griglie certe, mi pare interessante, perché rimanda alla volontà di riflettere sia sul testo latino sia sul tipo di operazione letteraria che si compie all’atto della traduzione: la pressione del modello porta così ad una soluzione creativa,<sup>245</sup> che punta dunque più alla *aemulatio* che alla *imitatio*, e rende maggiormente interessante l’impiego del latinismo, almeno in alcuni punti delle traduzioni.

### 5.1.2 La dittologia

La vicenda della regina di Cartagine - donna dalla complessa e sfaccettata psicologia, furiosa d’amore per Enea e allo stesso tempo superba e altera, legata al *pudor* femminile e alla sua dignità di regina, ma anche pronta ad abbandonarsi al sentimento amoroso, irresoluta e bisognosa di consiglio, ma anche in grado di affrontare con fermezza le conseguenze delle sue scelte - sembra costituire un perfetto punto di riferimento, in ogni epoca, per la costruzione di un personaggio femminile di statura tragica. Nessuna meraviglia dunque se il patetismo e il lirismo della storia di Didone hanno portato ad una larga fortuna del libro IV,<sup>246</sup> come già ricordato, e ad imitazioni e riprese più o meno puntuali. Tra di loro, possiamo senza dubbio annoverare le riprese di Ariosto, Tasso e Boiardo, come si vedrà. Qui, però, interessa vedere, sia pure in maniera decisamente cursoria e parziale, il processo contrario, ossia il modo in cui la ricezione

---

<sup>243</sup> Latinismo perché *crudeli* mantiene la radice di *cruor*, “sangue”, che anticipa il modo del suicidio di Didone.

<sup>244</sup> Latinismo perché, come osservato poco più sopra, il termine mantiene il concetto di *fides* latino, di fondamentale importanza per interpretare le richieste di Didone ad Enea.

<sup>245</sup> Cfr. Segre 1969.

<sup>246</sup> Per questo, per le testimonianze di ogni epoca su Virgilio e sulle sue opere, per la fortuna di Virgilio nell’antichità e non solo si veda Thomas-Ziolkowski 2014, *passim*.

della storia di Didone come potenzialmente appartenente ad un poema epico-cavalleresco abbia influenzato la resa dei traduttori in ottave.

È bene ricordare, come punto di partenza, che la legittimazione dell'*Orlando Furioso* passa, dal Pigna a Fausto da Longiano a Dolce, attraverso un accostamento del poema ariostesco all'*Eneide*, anche se poi, nella seconda metà del secolo si preferirà considerare Ariosto un nuovo Ovidio.<sup>247</sup> Il *Furioso* viene perciò all'inizio ancorato strettamente all'*Eneide*, che i primi commentatori finiscono per rendere fonte primaria e inevitabile allo scopo di dimostrare la statura di “classico” che il *Furioso* assume quasi immediatamente.<sup>248</sup>

Questa ricezione, in parte come si è visto interessata, di Ariosto come erede di Virgilio, capace di proporre un modello di poesia d'intrattenimento che fosse però anche poesia eroica, può aver influito sui traduttori in ottave. Ovvero, in maniera forse un po' semplicistica: se è lecito “virgilianizzare” Ariosto, può essere lecito “ariostizzare” Virgilio. Naturalmente, bisogna aggiungere che la potenzialità romanzesca della storia di Didone era già stata colta, come testimonia il fatto che il libro IV è uno dei libri dell'*Eneide* più frequentemente pubblicati da soli, e che dunque il modello della letteratura d'intrattenimento dei cantari si riverbera sulle traduzioni in ottave.

Tratto specifico, quasi vero marcatore, di questo influsso stilistico nelle versioni esaminate è l'uso delle dittologie. La dittologia,<sup>249</sup> figura romanza e italiana per eccellenza, “dai Siciliani in giù”,<sup>250</sup> è già ampiamente utilizzata da Dante, con Petrarca acquista valore simbolico<sup>251</sup> e diventa caratterizzante, come pure per Ariosto e Tasso.<sup>252</sup> Virgilio utilizza una ricca aggettivazione, e in alcuni casi ricerca anche alcuni effetti di amplificazione ed espressività usando figure di raddoppiamento, ma molto raramente ricorre alla dittologia, preferendo affidarsi ad anafore, parallelismi, ripetizioni ed endiadi.<sup>253</sup> Quando nella traduzione si utilizza una dittologia, perciò, si verifica uno scostamento consapevole dal testo originale.

---

<sup>247</sup> Javitch 1999, p. 44-71.

<sup>248</sup> Javitch 1999, p. 81-123.

<sup>249</sup> Considererò qui la dittologia nella sua forma più ampia, seguendo la formulazione di Tateo valida per Dante: “il più delle volte la dittologia è costruita con due vocaboli che si equivalgono, piuttosto che essere dei veri sinonimi, e il cui rapporto è mediato da un discorso che rimane sottinteso, ma che proprio quell'accostamento richiama alla memoria.” (*Enciclopedia Dantesca*, v. “dittologia” di F. Tateo).

<sup>250</sup> Soldani 1999b, p. 332.

<sup>251</sup> Soldani 1999a, p. 44.

<sup>252</sup> Soldani 1999a, pp. 39-45.

<sup>253</sup> Un'unica eccezione nel novero dei versi considerati: al v. 72 si trova *silvas saltusque*.



Nelle traduzioni considerate, la dittologia si presenta con una frequenza straordinariamente maggiore nelle versioni in ottave. Le prove in sciolti ne contengono, ma in misura contenuta.

Solo tre infatti le occorrenze in Liburnio, tutte legate ad un corrispondente latino e non particolarmente indicative: v. 15 *fixum* : v. 24 “fiso, et fermo”; v. 67 *vivit* : v. 109 “si nodre, et vive”; v. 155 *montis* : v. 251 “monti, et grotte”.

Più consistente appare l’uso della figura in Martelli. Le occorrenze sono: v. 1 *gravi* : v. 1 “gravoso et empio”; v. 3 *multa* : v. 5 “alta, e gran”; v. 8 *unanimam* : v. 13 “fedel sorella amica”; v. 8 *male sana* : v. 14 “travagliata e ’nferma”; v. 9 *suspensam* : v. 16 “dogliosa e trista”; v. 12 *deorum* : v. 22 “alta e divina”; v. 14 *exhausta* : v. 26 “terminate e vinte”; v. 33 *dulcis* : v. 55 “dolci figli cari”; v. 42 *diserta* : v. 71 “deserti et hermi”; v. 72 *silvas saltusque* : v. 123 “selve, e collii”; v. 88 *tuta parant* : v. 148 “assecuri, e garde”; v. 135 *sonipes* : v. 226 “bel cavallo adorno” (in questo caso, la dittologia acquista il valore specifico di nobilitare “cavallo”, per calzar meglio all’epico *sonipes*, reminiscenza enniana di Virgilio); v. 139 *subnectit* : v. 233 “restringe e lega”; v. 146 *picti* : v. 245 “ornati e lieti”; v. 596 *impia* : v. 988 “forte et empio”; v. 613 *infandum* : v. 1017 “crudo et empio”; v. 610 *ultrices* : v. 1012 “aspre e crude”; v. 666 *bacchatur* : v. 1107 “corre, e salta”. La sede di impiego preferita è quella di fine verso, o in alternativa, assai minoritaria, di inizio, quasi mai in posizione intermedia. Come si può osservare, esse sono in gran maggioranza aggettivali (solo 3 sono verbali, e di “corre, e salta” si è già detto). Circa la metà non sono sinonimiche: la funzione di riempitivo della dittologia è dunque ridotta, almeno per quelle direttamente riferite al testo latino.

A queste occorrenze, infatti, bisogna aggiungerne altre sei, che non sono legate all’effettiva traduzione di un termine virgiliano: v. 64 *alti e gran*; v. 65 *dura, e forte*; v. 74 *alte e gran*; v. 217 *altera, e bella*; v. 260 *avviluppata e rotta*; v. 973 *veloci, e quete*. Tra queste, soltanto le ultime due, pur non corrispondendo ad un preciso termine latino, e pur non essendo quindi traducenti in senso stretto, collaborano a rendere la traduzione più perspicua o più mossa;<sup>254</sup> le altre hanno invece puro intento esornativo.

Ben diversa l’incidenza della figura nelle versioni in ottave. In Durante ci sono 48 dittologie strettamente sinonimiche, e 28 coppie, solo latamente sinonimiche, o semplicemente legate, ma palesemente concepite come dittologiche. Solo pochi esempi di dittologie sinonimiche: v. 32 *fermi, e fissi*; v. 36 *costante, e forte*; v. 43 *si chiude, e serra*; v. 69 *furens*: v. 140 “furiosa, e stolta”; v. 78 *labores*: v. 158 “i travagli, e le

---

<sup>254</sup> IV 155 *pulverulenta fuga glomerant montisque relinquunt*, “avviluppata e rotta” è riferita alla polvere, che sostantivizza l’aggettivo *pulverulenta*; IV 587 *vidit et aequatis classem procedere velis*, “veloci e quete” forza un poco tramite l’ossimoro *procedere aequatis velis*.

fatiche”; v.159 *optat*: v. 284 “brama, e desia”; v. 1102 *puro innocente*; v. 1181 *trafitta, e punta*.

In Schiappalaria, v. 20 *un’ora sola, e un sol momento*; v. 69 *danno, e scorno*; v. 54 *flammavit* : v. 97 “e fiamma, e foco”; v. 77 *quaerit* : v. 177 “chiede, e invita”; v. 312 *vivace, et animoso*; v. 1173 *infirmo, e frale*.

A queste coppie più propriamente dittologiche, ne vanno aggiunte altre, meno identificabili con dittologie *stricto sensu*, ma che contribuiscono all’andamento binario e bipartito del testo, già messo in luce anche per il versante metrico.

Alcuni esempi, prima per Durante: v. 11 *quem sese ore ferens*: v. 21 “Il suo gentil semblante, i gesti alteri”; v. 11 *quam forti pectore*: v. 22 “L’accorto ragionar’, il portamento”; v. 82 *l Manto, e l velo*; v. 87 *turres*: v. 174 “torri, o mura”; v. 271 *verde e sacro*; v. 594 *flammas*: v. 1048 “ferro, e foco”; v. 1144 *rapace alpestre*. Queste coppie (in tutto 28, nei versi esaminati), solo in senso lato dittologiche, sono equamente distribuite fra espressioni che corrispondono a un termine (o a un gruppo di termini) latino ed espressioni “libere”, che di fatto non traducono il testo virgiliano. Per Schiappalaria, possiamo citare: v. 19 *culpae* : v. 40 “colparme, e fare eccesso”,<sup>255</sup> v. 30 *implevit lacrimis*: v. 55 “lagrimosi, e pieni”; v. 85 *in larghezza, e in circuito*; v. 60 *pulcherrima* : v. 112 “bellissima, et adorna”; v. 86 *detinet* : v. 162 “lo bascia, e stringe”; v. 317 *irato, e fello*; v. 1148 *barbaro, e cieco*. Anche in questo caso, la ripartizione tra coppie traducendo e coppie slegate dal latino è equa.

La caratteristica saliente delle dittologie o delle coppie nelle versioni in ottave è proprio questa: all’aumentata consistenza numerica della figura corrisponde anche un’accresciuta autonomia rispetto al testo latino. Non solo infatti per almeno la metà delle occorrenze non è rintracciabile alcun diretto riferimento al latino, ma anche per quei casi che invece ce l’hanno è individuabile un margine d’azione più largo rispetto alle prove in sciolti. Negli sciolti infatti (e parliamo essenzialmente di Martelli, visto l’esiguo numero dei casi per Liburnio) il legame con il testo latino è prioritario: la

---

<sup>255</sup> Interessante anche per la connotazione psicologica che la ridondanza della traduzione conferisce all’azione della regina. A margine, va notato infatti, e avrò modo di tornarci in seguito con la disamina delle metafore, che le due versioni in ottave forzano la caratterizzazione virgiliana del sentimento di Didone, incentrata sulla lotta tra *pudor* e *furor*, aggiungendo risvolti psicologici inediti: Durante, ad esempio (D 63 64) chiosa IV 34 *id cinerem aut manis credis curare sepultos?* con *s’una Donna, ch’è fragil di natura/passa a novi himenei; ch’in ciò non erra.*, l’amore per Enea viene definito *ingiusto, e indegno* (D 42) e ancora, quando Anna lo definisce IV 38 *placito, amor* viene metaforizzato con *s’egli già aperto hà del cor tuo le porte?* (D 68). Schiappalaria, dal canto suo, evoca come punizione per il sentimento della regina la *notte dei diffetti* (S 50), e insinua che Didone verrebbe meno al *pudor* sporcandolo *co’ miei diletti* (S 52, in rima con *diffetti*). Si tratta di mere aggiunte, che non hanno alcuna corrispondenza col testo virgiliano, e vanno piuttosto nella direzione di interpretare il codice d’onore della regina in chiave cristiana e, potremmo spingerci a dire, “cavalleresca”.

dittologia si configura come un'espansione dell'aggettivazione virgiliana, poiché, com'è evidente dalle occorrenze, principalmente aggettivali, essa corrisponde a un aggettivo, e in misura molto minore a un verbo o un sostantivo.

Nelle versioni in ottave, invece, varia la categoria grammaticale latina a cui la figura viene applicata: si può trattare di sostantivi, aggettivi, verbi o interi sintagmi. Questa maggior libertà fa sì che non sempre ci sia corrispondenza fra testo latino e traduzione per quanto riguarda le caratteristiche morfologiche: ad esempio, in Durante il sintagma ablativale *paulum lacrimis* (IV 648) diventa *si lagna, e duole* (D 1154), e il participio con l'agente in ablativo *maculis [...] interfusa* (IV 643-644) si trasforma nella dittologia sinonimica aggettivale *oscura, e nera* (D 1142); in Schiappalaria IV 54 *flammavit* si nominalizza in *e fiamma, e foco* (S 97), e il participio *spumantia* (IV 135) diventa la coppia di sostantivi *schiuma, e bava* (S 275).

Il secondo dato fondamentale è il raggio d'azione molto più largo della dittologia, che è significativamente perlopiù slegata dal testo virgiliano, e si configura appunto come una marca stilistica indipendente. Come si è notato poco più sopra, nella traduzione di Durante, su circa un'ottantina di coppie, una cinquantina non hanno corrispondenza in latino; per Schiappalaria, a fronte di una cinquantina di coppie quelle irrelate al latino sono una trentina.

Qualche parola anche sulla sede occupata dalle coppie all'interno del verso: anche nella traduzione di Durante, la collocazione preferita è alla fine del verso, con qualche esempio (in tutto una decina) di collocazione all'interno del verso. Piuttosto rara (solo tre occorrenze) la dittologia iniziale; interessante poi che in alcuni casi (D 129, D 164 con disposizione chiasmica, D 1074, D 1187, con dittologia doppia) la coppia si dilati fino ad occupare il verso intero. Volentieri essa è distribuita in apertura o chiusura d'ottava, in particolare nelle ottave più drammatiche e patetiche (quelle dedicate all'accrescersi del *furor* amoroso di Didone e quelle che narrano la morte della regina).<sup>256</sup> Nella traduzione di Schiappalaria, quasi tutte le coppie sono collocate in fine di verso (solo un paio le eccezioni), e si addensano in particolare nelle ottave di impianto descrittivo (un esempio: l'ottava che copre i versi dal 265 al 272, e che

---

<sup>256</sup> Riporto qualche esempio: nell'ottava che racconta il momento in cui Didone si risolve a togliersi la vita, Durante addensa ben quattro coppie dittologiche (D 1140 *crudele, e fera*; D 1142 *oscura, e nera*; D 1144 *rapace alpestre*; D 1146 *il duolo, e l'impeto*: ogni sede dispari dell'ottava contiene una dittologia), poi, sparsi, solo alcuni esempi, D1154 *si lagna e duole*; D 1156 *così dolce, e così amate*; D 1161, *o buone, o ree*; D 1167, *a quell'empio, a quello amaro*; D 1181, *trafitta e punta*. Schiappalaria propone più o meno lo stesso schema: nella medesima ottava analizzata poco più sopra, sempre ai versi dispari abbiamo S 1217 *Ma timida Didon fatta, e veloce* (con epifrasi); S 1219 *occhi sanguigni e sguardo atroce*, e poi, solo a titolo di esempio, S 1228 *conosciuto, e mal goduto*; S 1232 *dolenti, e meste*; S1234 *à mio destino, e à die*; S 1238 *di vita, e di fortuna*.

racconta i preparativi di Didone e della sua corte per la caccia fatale, contiene una dittologia in ogni verso).<sup>257</sup>

### 5.1.3 Le strutture ternarie e disgiuntive

Sempre per quanto riguarda i tratti stilistici riconducibili ad un influsso della poesia epico-cavalleresca, le versioni in ottave si segnalano anche per la presenza di strutture ternarie, del tutto assenti nelle prove in sciolti, che rafforzano l'intensità espressiva, in passaggi descrittivi o patetici. Questi *tricola* lavorano accostando elementi affini o sfruttando *climax* sia ascendenti che discendenti. Le occorrenze di Durante sono: v. 3 *virtus*: v.5 “virtù, la nobiltà, il valore”; v. 49 *gloria*: v. 92 “l’honor, la fama, e il regno”; v. 54 *flammavit*: v. 109 “l’ardor, la fiamma, e il foco”; v. 168 *s’aggira, volge gli occhi, e muove il volto*; v. 177-178 *a i porti, a le fortezze, à la pomposa/città [...]*; v. 247 *Il corno, il cane, et il destrier*; v. 605-606 *natumque patremque/cum genere [...]* : “il padre, e ‘l figlio, e l’empio seme”; v. 614 *fata* : v. 1084 “destino, o sorte, o fato”; v. 1120 “destruttion, danno, e fatica”. Queste le articolazioni ternarie di Schiappalaria : vv. 4-5 *vultus/verbaque* : v. 7 “le parole, il volto, e i rai”; v. 6 *lustrabat* : vv. 10-11 “[...] risplendea,/ scopria le terre, e faceva l’aria chiara”; v. 65 *ignarae* : v. 120 “O sciocche, o pazze, o di giudizio prive”; v. 136 *progreditur* : v. 278 “vien fuor, monta e s’invia”; v. 1139 *E le prore, è le poppe, è le corsie*; v. 1168 *à i corvi, à gli avoltori, à i cani*; v. 1170 *lingua, habito, e nome*. Anche in questo caso, equilibrata è la ripartizione fra *tricola* corrispondenti al latino e strutture “libere”, e ancor più chiara che nelle dittologie è la funzione dilatatrice ed esornativa della figura; in un solo caso (S 1168) essa sembra avere un valore in più rispetto alla mera amplificazione, poiché sicuro è il richiamo letterario a *Il. I, 4-5*.<sup>258</sup>

Altro tratto stilistico, almeno in parte affine alle strutture dittologiche, che possa suggerire un influsso del procedimento compositivo dei poemi cavallereschi è quello delle locuzioni disgiuntive. Del tutto assenti nelle versioni in sciolti, e naturalmente anche in latino, tranne che in un caso, IV 157,<sup>259</sup> queste coppie oppositive connotano infatti spesso il procedere dell’ottava cavalleresca.<sup>260</sup> Le occorrenze rintracciabili sono

---

<sup>257</sup> *Son giunti a corte i più potenti e buoni/e d’Africa ogni grande e principale;/tra molti pari, e principi e baroni/molti di stato, e titol diseguale/e co stivali a’ piedi, e co speroni/passeggian per le piazze e per le sale/mentre in camera tarda e senza fine/s’adorna la regina il petto, e il crine.*

<sup>258</sup> ἤρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεύχε κύνεσσιν /οἰωνοῖσι τε πᾶσι· Διὸς δ’ ἐτελείετο βουλή. ([*anime*] di eroi, e li destinò come spoglie per cani/e per ogni tipo di uccello:così si compiva la volontà di Zeus, la traduzione è mia).

<sup>259</sup> *gaudet equo iamque hos cursu, iam praeterit illos.*

<sup>260</sup> Soldani 1999a, pp. 25-26.

piuttosto numerose nella traduzione di Schiappalaria: S 62 *si curia de' tuoi dritti, o de' tuoi torti?*; S 76 *e i Barcei, che da man manca, e diritta*; S 91 *alcuna causa ogni hor sia falsa, o vera*; S 99, *hor pendeva da questo, hor da quel loco*; S 117 *in giu più volte e in su, ne mai si stanca*; S 133 *senza temer da presso, o di lontano*; S 149 *con occhi fisi hor uno, hor altro ascolta*; S 263 *E i cani che per terra, in qua e in là*; S 315 *Passa con la carera hor questo, hor quello*; S 1117 *Non trarran' fuor le navi, ò tu, ù vui*. Anche Durante, comunque, ne propone qualche esempio, sia pure in numero inferiore: D 13 *Quando Didon, ch'or tutta è fiamma, hor gelo*; D 127 *per veder se infelice, o lieto effetto*; D 78 *l'alma Giunone, o il gran Rettor del Cielo*; D 1161 *O buone, o ree la sorte, giunte al segno*.

#### 5.1.4 Il lessico cavalleresco

Per concludere il discorso rispetto al rapporto con la materia cavalleresca, va segnalato un altro tratto specifico delle traduzioni in ottave, il ricorso ad un lessico di chiara marca “cortese”. Alcune scelte lessicali di Durante e Schiappalaria, infatti, propongono una traduzione di gusto attualizzante, con sfumature chiaramente del tutto assenti in latino. Se infatti consideriamo termini ed espressioni come v. 3 *viri* : S 5 “cavallier”; S 5 *honore*; S 29 *cavalliero*; S 69 *scorno*; v. 55 *pudorem* : S 101 “honore”; S 129 *villano*; S 166 *meschina*; S 317 *fello*; v. 645 *ensem* : S 1225 “brando”; più il descrittivismo delle intere ottave di S 265-272 e S 272-279;<sup>261</sup> e ancora, D 5 *virtù, la nobiltà, il valore*; D 16 *favella*; D 54 *lagrimosi rivi*;<sup>262</sup> D 98 *sangue non oscuro, o vile*; D 106 *Sir Troiano*; D 108 *tutto cortese, e tutto humano*; D 140 *furiosa, e stolta*; D 152 *tarlo d'amor la rode, e lima*;<sup>263</sup> D 161 *creanza*; D 251 *baron gentile*; D 253 *destrier*; D 257 *corsier*; D 275 *leggiadro*; D 1036 *rio furore insano*; D 1051 *errore*; D 1102 *sangue real*, è chiaro l'influsso più o meno mediato del lessico del poema cavalleresco.

Per proporre un confronto con le traduzioni in sciolti, occorre notare che in alcuni casi anch'esse indulgono a un termine in un certo senso connotato: Liburnio, ad

---

<sup>261</sup> Questa la prima ottava: *Son giunti in Corte i più potenti, e buoni,/E d'Africa ogni grande, e principale,/Tra molti pari e principi, e baroni/ molti di stato, e titol diseguale/E co stivali ai piedi, e co speroni/ Passeggian per le piazze, e per le sale/Mentre in camera tarda, e senza/ fine, s'adorna la reina il petto, e il crine*. E questa la seconda: *D'ostro, e d'oro guernito il palafreno/Stà presto, e col piè duro il suolo cava,/Il freno mangia, il petto, e il terreno/Si fa davanti tutto schiuma, e bava;/Veduto al fin ch'a render più sereno/l'aspetto suo real nulla mancava/La Reina vien fuor, monta e s'invia/In mezzo a grande, e folta compagnia*.

<sup>262</sup> Cfr. OF XXIII, 122, 3-4 *giù dagli occhi rigando per le gote/sparge un fiume di lacrime sul petto*.

<sup>263</sup> Cfr. Ryf 68, 5-6 *Che legno vecchio mai non rose tarlo,/Come questi [Amore] 'l mio core*; OF I, 2, 6 *che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima*; Tasso, *Amadigi* LV, 4, *Poscia ch'Amor il cor mi rode e lima*.

esempio, sceglie *destrier* (L 220) per *sonipes* (IV 135) e *corsier* (L 253) per *equo* (IV 157); più interessante ancora, *madama* (L 218) per *reginam* (IV 133). Ma, grossomodo, la volontà di concedere qualcosa del lessico a un gusto letterario contemporaneo qui si esaurisce. Martelli, addirittura, per tener sempre fisso l'esempio relativo a *sonipes* ed *equo*, in entrambi i casi usa *cavallo/caval* (M 226; M 262).

### 5.1.5 Il trattamento dei nomi propri

Alcune osservazioni, infine, sul trattamento dei nomi propri. Liburnio, Martelli, Schiappalaria sembrano allinearsi sulla medesima posizione (per quanto. Liburnio appaia sempre leggermente più conservativo anche in questo campo): nelle loro traduzioni vengono infatti mantenuti, a parte rare eccezioni,<sup>264</sup> tutti i tipi di nome proprio, nonché gli aggettivi da essi derivati. In alcuni casi, tutt'al più, si procede a lievi aggiustamenti: ad esempio, *Lyaeo* (IV 58) cede il passo al più perspicuo *Bacco* (L 92; M 97; S 108); *Dictaeos* (IV 73) viene ricondotto ad un forse più familiare *cretensi* (L 117); a *Punica/Poenorum* (IV 49; IV 134) si preferisce *di Cartago/Carthagine/Carthagini* (L 75; L 216; M 81; M 223; S 87). Anche quando l'uso del nome proprio è metaforico, tutti e tre lo mantengono senza chiose o spiegazioni (IV 52 *Orion*, di ascendenza esiodea<sup>265</sup> per indicare il periodo invernale, rimane *Orion/Orione*, L 81; M 88; S 94).

Un po' diversa appare la scelta di Durante. La tendenza del traduttore umbro è quella di glossare i nomi propri, o amplificarli ricorrendo a perifrasi o aggiunte. Il gioco è scopertamente letterario: la gran parte degli interventi cita modelli poetici classici, o ormai divenuti tali, come Petrarca e Ariosto, o esperienze poetiche a lui più vicine e per sensibilità.

Alcuni esempi: *phoebea* [...] *lampade* (IV 6) viene rimetaforizzato e ampliato in *e già rotava il Dio, che nacque in Delo, / Raggi da lidi Eoi ricchi odorati* (D 11-12), che è in realtà un vero e proprio inserto: Durante infatti trasporta di peso due versi di un sonetto di Anton Francesco Raineri, *e già ruotava il Dio che nacque in Delo/raggi dai lidi Eoi ricchi odorati*,<sup>266</sup> che, a sua volta, tien ben presente *Rvf* 33, 1-4, *Già fiammeggiava l'amorosa stella/per l'oriente, et l'altra che Giunone/suol far gelosa nel septentrione, /rotava i raggi suoi lucente et bella* e Cappello, *Rime*, 179, 7 *Sempre di Phebo i raggi almi, e lucenti*. L'ablativo assoluto *Dis* [...] *auspicibus* (IV 45), generico,

<sup>264</sup> Ad esempio, IV 26 *Erebo* : L 40 "Inferno".

<sup>265</sup> Hes. *Op.* 619, ὄβριμον Ἰαρίωνος.

<sup>266</sup> Cito da *Lirici Europei del Cinquecento* 2009, p. 23. Colussi 2011, p. 353, ricorda che "la perifrasi 'Dio che nacque in Delo' [...] attraversa il petrarchismo di medio Cinquecento".

lascia il posto a *gran Rettor del cielo* (D 82), chiaro riferimento a *Rvf 128, 7 Rettor del Cielo*, di ampia fortuna nella lirica successiva, ad esempio ne *Il Costante* di Francesco Bolognetti,<sup>267</sup> che sembra essere richiamato anche nel trattamento di *Aurora* (IV 129), la quale diventa *Febo* (D 249, *Tosto che Febo fuor de le salse onde*).<sup>268</sup> Medesima scelta traduttiva più avanti nel testo, *Febo*, D 1036, per *Aurora*, IV 585, nel verso *Et in cui Febo i colli, e i monti indora*, che pare qui evocare invece suggestioni tassesche.<sup>269</sup> Durante, in alcuni casi, fa anche uso di perifrasi per sostituire i nomi propri: ad esempio, *Sychaei* (IV 20) diventa *il caro, e dolce mio consorte* (D 33), *Erebo* (IV 26) diventa *tartareo Regno* (D 44), *Aenean* (IV 74) *il Troian* (D 149), *Oceanum* (IV 129) *salse onde* (D 245), *Hecate* (IV 609) diventa *tu dea del regno ove del sole i raggi/non penetran* (D 1080). In altri punti, il traduttore umbro li elimina direttamente: *Veneris* (IV 33), *Libyae*, *Tyro*, *Iarbas* (IV 36), *Teucrum* (IV 48), *Massyli* (IV 132), *Sidoniam* (IV 137), *Delum* (IV 144) spariscono.

#### 5.1.6 *Il riuso del materiale poetico*

La riflessione sul trattamento dei nomi propri nella traduzione di Durante offre lo spunto per alcune considerazioni sul riutilizzo di moduli espressivi appartenenti a poeti precedenti o coevi.

Poco più sopra si è già avuto modo di notare come sull'adozione di alcuni latinismi abbia influito una memoria poetica, a volte marcata e a volte più indiretta e sottile. Per quanto riguarda l'indagine sul rapporto tra i quattro traduttori e altri poeti, e il possibile influsso di questi ultimi sugli altri, è possibile seguire vari filoni di ricerca.

In primo luogo, si possono considerare i passi che portano con sé un confronto forte, perché modellizzanti, con altri poeti che si siano in qualche modo misurati col modello virgiliano. I punti di scarto o congruenza rispetto a scelte traduttive che potrebbero sembrare "obbligate", perché sostenute dall'*auctoritas* di un'interpretazione precedente e/o prestigiosa, sono assai indicativi del modo di percepire la traduzione. Infatti, la linea su cui il traduttore finisce per attestarsi, che sia di *aemulatio* con il testo originale, di produzione di un oggetto poetico a sé stante e godibile come progetto originale, di inseguimento dell'incontrastata fortuna dei poemi cavallereschi, magari ariostei, ma non solo, è evincibile non solo dal rapporto col testo originale, ma anche da quello con chi col testo latino s'è già misurato.

<sup>267</sup> Bolognetti, *Costante*, IV, 5. *Gran rettor del cielo*. Il *Costante* precede di una ventina d'anni (del 1548 la composizione, dice il DBI, v. "Bolognetti") la traduzione di Durante.

<sup>268</sup> Bolognetti, *Costante*, LXX, 1, *Tosto che Febo a mezzo giorno è ascreso*.

<sup>269</sup> Tasso, *Sopra un quadro regamato da Lucrezia d'Este*, 3, *Febo de l'alte cime i monti indora*.

Oppure, è possibile ricercare alcuni esempi di tracce o suggestioni poetiche più labili, che offrano un'interpretazione virgiliana, per così dire, indiretta, "di seconda mano", poiché appare ispirata dalla rielaborazione che del testo virgiliano fanno altri poeti.

Ancora, si possono mettere in luce alcuni punti in cui agisce direttamente la riutilizzazione di materiale poetico estraneo all'ispirazione virgiliana.

Per quanto riguarda il primo aspetto, in generale è interessante notare che i quattro traduttori assumono un atteggiamento moderatamente indipendente rispetto a imitazioni o riscritture di versi o gruppi di versi del IV dell'*Eneide* da parte di poeti che possano esercitare anche un'azione modellizzante. Il IV libro, infatti, è stato di sovente spunto per riprese ed imitazioni, soprattutto e naturalmente per quanto riguarda la sintomatologia amorosa e la sua metaforica, in esso ampiamente sviluppate. Ecco dunque che, a considerare i nomi di chi rielabora questi versi, emergono Dante, Petrarca, Boiardo, Ariosto, Tasso.

A questo punto, però, è d'obbligo una panoramica della cronologia dei possibili riferimenti.

Se Petrarca e Dante possono infatti costituire un punto di riferimento assoluto per tutti e quattro i traduttori, pur con le dovute distinzioni (per gusto e formazione e posizioni teoriche Martelli sarà stato più proclive di Liburnio ad accettare suggestioni petrarchesche), e anche Boiardo, essendo l'*Orlando Innamorato* del 1505, può tranquillamente costituire termine di paragone, per Ariosto e soprattutto per Tasso, per scelta formale e per fortuna personale imprescindibili, la cronologia impone una maggiore cautela.

La prima edizione dell'*Orlando Furioso* è del 1516, e fino al 1532 il *Furioso* è in *fieri*: la versione di Liburnio è del 1534, mentre quella di Martelli data agli anni Venti: dal punto di vista strettamente cronologico, Ariosto è dunque un interlocutore possibile, ma forse non probabile, per i due traduttori delle versioni in endecasillabi, ma più per una questione di orizzonte formale e di intenti che di cronologia.<sup>270</sup>

---

<sup>270</sup> È stato infatti dimostrato da Javitch 1999, autore di un fondamentale saggio sulla fortuna dell'*Orlando Furioso* nel Cinquecento, che la circolazione e il favore di cui il *Furioso* godette nel Cinquecento sono state a lungo sottostimate. Cito da p. 15: "si è ritenuto che l'*Orlando Furioso* sia divenuto un *best-seller* solo dopo essere apparso nella sua forma finale del 1532. Ma la seconda versione del poema, pubblicata per la prima volta nel 1521, era già uscita almeno cinque volte e aveva avuto, fin dal decennio dopo la sua apparizione, un impatto significativo sullo sviluppo del romanzo cavalleresco italiano." E ancora, ivi, p. 19, per tener presente le necessarie cautele: "l'asserzione di Bernardo [Tasso] che il *Furioso* diverta la totalità dei lettori va intesa come provocazione rivolta ai classicisti militanti – per esempio, Trissino – che sostenevano che tutti i *romanzi*, incluso quello di Ariosto, sono generi di letteratura bassa e popolare che non possono attrarre la raffinatezza dei *dotti*, per i quali l'unica poesia narrativa valida è quella che imita i modelli epici antichi." Va però ricordato che la posizione di Martelli non era certo allineata in toto con



Le versioni di Schiappalaria e di Durante (ultimissimi anni Sessanta del secolo), a loro volta, possono ben dare per acquisita la lezione di Ariosto e del Tasso del *Rinaldo*, di una parte delle *Rime* e forse anche almeno della *Gierusalemme*. Vista la lunga e complicata gestazione della *Gerusalemme Liberata*, qualche eco può essere giunta, ma in maniera francamente indimostrabile. Mi limiterò, ove ci siano elementi confrontabili con luoghi del poema, a segnalarli, visto che la *Liberata* è il punto d'arrivo della storia dell'ottava.

Tenuti fermi questi *distinguo* cronologici, rispetto al rapporto di imitazione, più o meno profonda, che può intercorrere tra la rielaborazione "autorevole" del modello virgiliano e le quattro traduzioni in esame, può a prima vista sembrare sorprendente che questo legame sia tutto sommato abbastanza lasco.

Se teniamo infatti conto, limitatamente ai versi considerati, dei passi virgiliani del IV libro che costituiscono uno spunto per *imitatio* o *aemulatio*, emergono come significative le seguenti occorrenze.

Per Dante possibile un'imitazione, o almeno una suggestione dal v. 7, in *Purg.* I, 115-116, *l'alba vinceva l'ombra mattutina/che fuggia innanzi sì che di lontano*<sup>271</sup> e dal v. 24 in *Inf.* XXXIII, 66, *Ahi dura terra, perché non t'apristi?*; naturalmente imitato, o meglio tradotto è il v. 23, con *Purg.* XXX, 48, *conosco i segni de l'antica fiamma*. Petrarca imita i vv. 4-5, cfr. *Rvf* 58, 12-13, e *l volto e le parole che mi stanno/altamente confitte in mezzo l core*; il v. 15, cfr. *Rvf* 17, 55-57, *un pensier [...] sedendosi entro l'alma*; i vv. 69-73.<sup>272</sup> Boiardo riprende la similitudine dei vv. 69-73; Ariosto imita il v. 6, *OF*, III, 2, 3, *Febo, che l gran mondo lustrì*, e il 7, cfr. *OF*, VIII, 86, 7, e *fe' l'ombra fuggir umida e nera*; il v. 23, cfr. *OF*, XLIII, 140, 7-8, *O terra, acciò ti si gettasse dentro/perché allor non t'apristi*;<sup>273</sup> i vv. 69-73, il 135, cfr. *OF*, XXVII, 70, 1-2, *il destriero/facea, mordendo, il ricco fren spumoso* e il v. 137, cfr. *OF*, XXXI, 38, 4, *fregiata intorno avea d'aurata lista*. Tasso imita i vv. 1-5, in *Rinaldo*, IX, 56, 5-8; 57, 1-3, *la regina però, cui il rio veleno/tacito per le vene ognor serpea,/non dava gli occhi stanchi in preda al sonno,/che le cure d'amor dormir non ponno./Ma rivolgea nell'agitata mente/del nuovo amator suo l'alta beltate/e l valor così raro ed eccellente*, il v. 33, cfr. *Am.*, I, 1, 1-3, *vorrai dunque pur, Silvia,/dai piaceri di Venere lontana/menarne tu questa tua giovinezza*; il 55, *Rinaldo*, IX, 64, 6-7, *apre a parlar la bocca, e poi si tace/e la voce troncata a mezzo resta*; e i vv. 69-73, il 76, il v. 79, con *GL* I, 10, 7, *dalla bocca intento pende*; il 612, con *GL* XVI, 59, 7-16, *E s'è destin*,

---

quella trissiniana, data la composizione di una polemica *Risposta alla Epistola del Trissino delle lettere nuovamente aggiunte alla lingua volgar fiorentina* (1524 circa).

<sup>271</sup>Strocchi legge *òra*, col significato di ombra (*Enciclopedia Dantesca*, v. "ora").

<sup>272</sup>Di questi si dirà poi.

<sup>273</sup>Che a sua volta riecheggia naturalmente il già ricordato *Inf.* XXXIII, 66, *Ahi dura terra, perché non t'apristi?*.

*ch'esca dal mar, che schivi/gli scogli e l'onde, e ch'alla pugna arrivi;/là tra 'l sangue e le morti egro giacente/mi pagherai le pene, empio guerriero.*

Approfondiamo alcuni luoghi significativi, partendo da Dante. Il verso 23, ammirato già dai poeti antichi,<sup>274</sup> *impulit. agnosco veteris vestigia flammae* viene rielaborato da Dante nel celebre *conosco i segni de l'antica fiamma*.<sup>275</sup> Questa la resa dei quattro traduttori:

L 35-36 *L'animo mio smucciante; io riconosco/I miei vestigi de l'antica fiamma:*

M 39-40 *all'inchinata mente, io riconosco/I segni stesti [sic] dell'antica fiamma*

D 39-40 *solo è costui, ch'il buon Desire hà spento/e de l'antico Amor le fiamme sento*

S 48 *riconosco il calor del foco antico.*

Chi si avvicina di più alla versione di Dante è Martelli, che sceglie di marcare con l'*enjambement* verbo/oggetto la resa, tentando, come accennato più sopra, di restituire così l'incisivo dattilo iniziale di *impulit*, ma separando *agnosco* e *vestigia*, che nel verso dantesco sono invece uniti. In clausola rimane *l'antica fiamma*. Liburnio conserva solo la formula in chiusura *de l'antica fiamma*, optando per un latinismo, *vestigia*, che quasi ricalca il verso virgiliano. Interessante la scelta di Durante e Schiappalaria: entrambi non guardano in alcun modo a Dante, ma preferiscono insistere su una metafora<sup>276</sup> ampiamente sviluppata nel corso dell'intero libro IV, poi molto comune anche nella lirica italiana, quella del fuoco amoroso. Durante e Schiappalaria eliminano così il riferimento ai segni che fanno presagire a Didone l'imminente innamoramento; Durante, addirittura, elimina un verbo in realtà fondamentale per la definizione della psicologia di Didone, *adgnosco*.<sup>277</sup>

Il ricordo di Petrarca sembra, per quanto riguarda questi luoghi specifici, agire ben poco: per i vv. 4-5, Liburnio, unico fra i quattro, conserva la dittologia *volti, e parole* (L 6), che è però già di Virgilio ed è leggermente diversa da quella di Petrarca, e solo in Martelli (M 27) troviamo una labile reminiscenza petrarchesca, il termine *alma* (M 27). Il richiamo ad Ariosto è ancora più evanescente, se non del tutto nulla, eccezion fatta per il trattamento della celebre similitudine della cerva ferita a morte da parte di Durante. Il luogo in questione (IV 69-73) ci permette anzi un'operazione di sintesi di quanto osservato fino ad ora, tramite un'analisi comparata del modo in cui la

---

<sup>274</sup> Cfr. *Ov.*, *Am.* II, 1, 8 e *Met.* I, 237.

<sup>275</sup> *Purg.* XXX, 48.

<sup>276</sup> La metafora del fuoco per indicare la passione amorosa, di cui si parlerà anche più avanti nel lavoro, è comunissima già nella letteratura greca: ricorre in Saffo, nei tragici, in Platone, Apollonio Rodio, Longo Sofista, solo per citare alcuni riferimenti sicuramente presenti a Virgilio.

<sup>277</sup> *Adgnosco* è il verbo che indica il riconoscimento di qualcosa di già noto (TLL): il verbo utilizzato, e l'intera espressione *adgnosco veteris vestigia flammae*, evocano il ricordo dell'amore legittimo perché coniugale per Sicheo, e allo stesso tempo adombrano il successivo solenne giuramento di rispettare gli *iura* del *Pudor*, qualunque cosa succeda.

mediazione del materiale virgiliano da parte di riconosciuti modelli poetici possa aver agito, o non agito, sui traduttori in esame. La similitudine della cerva ferita a morte (*urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta/quam procul incautam nemora inter Cresia fixit/pastor agens telis liquitque volatile ferrum/nescius: illa fuga silvas saltusque peragrat/Dictaeos; haeret lateri letalis harundo*) è stata infatti ripresa da Petrarca,<sup>278</sup> Boiardo,<sup>279</sup> Ariosto,<sup>280</sup> Bembo, di cui si dirà più sotto. Già Petrarca tenta una rielaborazione della similitudine, aggiungendo un dettaglio: più l'animale s'agita, più sangue perde, e prima è destinato alla morte. L'aggiunta viene prontamente accolta da Boiardo, che rinforza il paragone con la metafora del fuoco d'amore; Ariosto rimodula accostando alla similitudine un altro tema chiave della vicenda didoniana, il *pudor*. Nel panorama delle quattro traduzioni, una sola pare mostrarsi abbastanza sensibile a queste riletture virgiliane, quella di Durante. Se infatti Liburnio, Martelli e Schiappalaria sembrano fondamentalmente immuni alla loro influenza,<sup>281</sup> Durante, che come abbiamo già avuto modo di osservare è particolarmente ricettivo rispetto alle suggestioni di altri poeti, si impadronisce sia dell'inserito petrarchesco che di quello ariostesco, proponendo *tanto più sente ogn'hor grave dolore/quanto più fugge, e la sua vita accorta* (D 147-148) e *e parlando l'amor suo scoprire tenta/ma vergogna l'affrena, e la spaventa*. (D 151-152). Rafforza il sospetto dell'influenza di Petrarca e Ariosto il fatto che Durante, unico tra i traduttori, abbia anche eliminato la presenza del pastore che con la sua freccia ferisce la cerva. Un'eco lontana di Tasso si avverte nella resa di IV 55 (*spemque dedit dubiae menti solvitque pudorem*) e di IV 76 (*incipit effari mediaque in voce resistit*) di Schiappalaria. Per il primo verso, Schiappalaria propone (S 102) *tolse l'honore, e la vergogna in gioco*: nel *Rinaldo*<sup>282</sup> Tasso si esibisce in una chiara imitazione virgiliana, *così diss'ella; e con quei detti sciolse/alla regina di vergogna il freno/le diè speranza, e di timor lo tolse/crescer la fiamma*. Schiappalaria pare averlo presente nelle sue scelte lessicali: *pudorem*, che, in clausola, è concetto-cardine<sup>283</sup> sia

<sup>278</sup> *Rvf* 155, 9-14, *e qual cervo ferito di saetta/col ferro avvelenato dentr'al fianco/fugge, e più duolsi quanto più s'affretta/tal io, con quello stral dal lato manco,/che mi consuma, et parte mi diletta,/di duol mi struggo, et di fuggir mi stanco*.

<sup>279</sup> *OI*, I, 5, 14, 3-8, *come cerva, ferita di saetta,/che al lungo tempo accresce il suo dolore;/e quant'il corso più veloce affretta,/più sangue perde ed ha pena maggiore./Così ognor cresce alla donzella il caldo,/anzi foco nel cor che ha per Rinaldo*.

<sup>280</sup> *OF*, XVI, 3, 5-8, *e come cervo/ferito, ovunque va, porta la freccia:/ha di se stesso, e del suo amor vergogna,/né l'osa dire, e invan sanarsi agogna*.

<sup>281</sup> Fa forse eccezione qualche lontano richiamo od omaggio a Petrarca, a livello sostanzialmente lessicale, che però potrebbe anche dipendere semplicemente da Virgilio: Liburnio (L 110-118) ha *saetta, strali, ferro, fianco*; Martelli gli stessi termini, e in più la dittologia *selve, e colli* (M 115-125), Schiappalaria propone il petrarchesco *herbetta* (S 129-136).

<sup>282</sup> IX, 73, 1-4.

<sup>283</sup> Per il concetto di *pudor* nella storia di Didone, e non solo, Ziosi 2013.

all'interno del verso che nella psicologia di Didone, viene tradotto con una dittologia in parte sinonimica, il cui secondo elemento riprende il v. 1 tassesco, come pure tassesco è il verbo *tolse* ad esso accostato. Nel secondo caso, di *apre a parlar la bocca, e poi si tace/e la voce troncata a mezzo resta*, Schiappalaria (S 144) conserva le suggestioni di *troncata (tronca)*, e a *mezzo (meza)*.

Per quanto riguarda il rapporto con un testo virgiliano mediato, che non è quindi una mera traduzione ma una rielaborazione di altri spunti poetici, fornirò ora alcuni esempi in cui i singoli traduttori si dimostrano sensibili ad una rilettura di Virgilio fatta da altri poeti. Un Virgilio “di seconda mano”, dunque, che affiora in alcune scelte traduttive, e in cui si sente l'influenza poetica altrui.

Il verso D 67 *s'una Donna, ch'è fragil di natura* non ha immediata corrispondenza con il testo latino, IV 35-36 *esto: aegram nulli quondam flexere mariti,/non Libyae, non ante Tyro; despectus Iarbas*. La riflessione sulla labilità della costanza femminile torna anche, e sempre senza essere concreta traduzione da Virgilio, nell'ottava che va da D 93 a D 100, in cui Anna esorta la sorella a seguire l'esempio di altre donne, che più facilmente di lei hanno ceduto all'amore. In realtà, esiste un luogo, sempre del IV libro, *varium et mutabile semper femina*,<sup>284</sup> cui D 67 può essere direttamente ispirato.<sup>285</sup> Oltre a IV 569, però, vista l'insistenza sul *topos*, è possibile immaginare altre suggestioni. Questa formulazione virgiliana ha infatti goduto di una certa fortuna: ripresa da san Girolamo (con l'avvento del cristianesimo la volubilità diventa incapacità di sottrarsi alle tentazioni di natura sessuale, per cui Girolamo dice la donna *facilior ad casum*), essa costituisce l'antecedente anche di numerose riletture. Primo fra tutti, Petrarca, *Femina è cosa mobil per natura*<sup>286</sup> (vicinissimo a D 69), poi Ariosto,<sup>287</sup> e poi Tasso, sia nell'*Aminta*, *femina, cosa mobil per natura*<sup>288</sup> che poi nella *Gerusalemme liberata*, *Femina è cosa garrula e fallace:/vòle e disvòle; è folle uom che se 'n fida*.<sup>289</sup> Si

---

<sup>284</sup> IV 569.

<sup>285</sup> Il *topos* della donna volubile e incostante è molto antico: è presente già nei lirici greci arcaici (il primo, Semonide di Amorgo: ὅσπερ θάλασσα πολλάκις μὲν ἀτρεμῆς/ἔστηκ', ἀπήμων, χάρμα ναύτησις μέγα,/θέρεος ἐν ὄρηι, πολλάκις δὲ μαινεται/βαρυκτύποισι κύμασιν φορομένη./ταύτη μάλιστ' ἔοικε τοιαύτη γυνή/ὄργην· φύην δὲ πόντος ἀλλοίην ἔχει; [*la donna è] come il mare: spesso è tranquilla, non porta problemi, anzi, è grande conforto per i naviganti; ma spesso impazzisce, e s'agita con onde di cupo rimbombo; al mare assomiglia la donna di questo tipo, nell'ira, e del mare ha la natura mutevole*. La traduzione è mia), per poi passare nella commedia nuova, in alcuni poeti minori latini, e successivamente in Orazio e appunto in Virgilio. Per questo *topos*, sia nel mondo antico che nelle sue riletture moderne, cfr. Tosi 2011.

<sup>286</sup> *Rvf* 183, 12.

<sup>287</sup> *OF XXI* 15, 1-5.

<sup>288</sup> *Am.* I 370.

<sup>289</sup> *GL XIX* 84, 3-4.

potrebbe dunque considerare D 69 e l'ottava D 93-100 come un "virgilianismo di ritorno", in cui il testo originale è filtrato dalla memoria poetica di altri testi.

Secondo esempio di memoria poetica dall'originale virgiliano, ma di ritorno, è S 132 *erra l'incauta, e va pascendo herbetta*, che traduce IV 72 *nescius: illa fuga silvas saltusque peragrat*. Come si vede, del tutto alieno al latino, e non giustificabile nemmeno con altri versi vicini, è *e va pascendo herbetta*, che differenzia anche la traduzione di Schiappalaria dalle rese degli altri traduttori. L'ispirazione per questo inserto potrebbe essere un rimaneggiamento della metafora della cerva ferita a morte, che come si è visto ha avuto una certa fortuna, presente in un sonetto di Pietro Bembo: *Si come suol, poi che 'l verno aspro e rio/parte, e dà loco a le stagion migliori,/vaga cervetta uscir col giorno fuori/del suo dolce boschetto almo natio;/ed or su per un colle, or lungo un rio/di lontano da ville e da pastori/gir sicura **pascendo erbetta** e fiori/ovunque più la porta il suo desio;/né teme di saetta o d'altro inganno/se non quand'ella è colta in mezzo 'l fianco/da buon arcier che di nascosto scocchi [...]*.<sup>290</sup>

Alcuni esempi ora per la terza categoria d'indagine, le reminiscenze poetiche indipendenti da una resa o suggestione virgiliana.

Singolare, per quanto riguarda la prova di Durante, la traduzione di IV 12, *credo equidem, nec vana fides, genus esse deorum: genus deorum* diventa in D 24 *Lo mostran sceso dal celeste coro. Coro*, col valore di "schiera, consesso", è termine già dantesco (*Inf.* III, 37 *cattivo coro*; *Par.* XXVII, 17 *beato coro*) e poi petrarchesco (*Rvf* 93, 6, *amoroso coro*: la parola è *hapax* in Petrarca). Da Petrarca esso passa a Torquato Tasso, con la mediazione del padre Bernardo.<sup>291</sup> Il nesso preciso "celeste coro", però, è attestato con buona frequenza in un rimate quattrocentesco, Panfilo Sasso: nel suo canzoniere, infatti, l'espressione compare nei sonetti XXXV, CLXIV, CLXIX, CCCII, CCCVI, CCCLVIII, sempre in clausola e sempre con connotazione amorosa.<sup>292</sup> Se è impossibile dimostrare l'effettiva dipendenza dai sonetti di Sasso, è da tener conto però che Durante si dimostra sensibile al riuso di materiale poetico di rimatori anche meno noti.

Considerando ancora le traduzioni in ottave, è possibile notare che entrambe non rinunciano al preziosismo della rima equivoca *Cinto : cinto*: D 269-271 *Egli poggiando v'è sopra al suo Cinto,/Di verde e sacro alloro il fronte cinto*, e S 297- 299 *nell'oro involto, e del suo lauro cinto,/Va su per gli alti gioghi, al monte Cinto*<sup>293</sup> propongono una soluzione presente anche nel *Canzoniere* di Tasso e in Cappello,<sup>294</sup> e, senza voler

---

<sup>290</sup> Bembo, *Rime* IV, 1-10.

<sup>291</sup> Colussi 2011, p. 317.

<sup>292</sup> Sasso, *Opere*.

<sup>293</sup> Fra l'altro, la serie continua poi per entrambi i traduttori con una rima inclusiva, D 273 *succinto* e S 301 *accinto*.

<sup>294</sup> Colussi 2011, p. 353.

per forza stabilire tra essi una relazione o un'influenza, comunque cronologicamente plausibili, rimane perlomeno il sospetto di una connessione, vista la natura inconsueta del toponimo.

Un esempio poi dalle prove in sciolti. Il latinismo di M 37 *Dal fratel micidiale, solo costui*, non trova del tutto sponda nel testo virgiliano, che ha *fraterna caede* (IV 21): Martelli conserva sì la radice *caed-* del latino, ma il termine è interessante anche perché di ben rara attestazione: Martelli potrebbe avere in mente *scherana micidiale e latra* di Dante,<sup>295</sup> oppure Petrarca, poiché *micidiale* è *hapax* petrarchesco (*Rvf* 46, 7), riusato poi anche da Bembo e Tasso.<sup>296</sup>

Infine, un'osservazione su un dato marginale, ma che apre a qualche spunto interessante perché produce un controesempio rispetto a quanto detto in precedenza. I versi 133-139, che offrono una rappresentazione della sfolgorante bellezza di Didone,<sup>297</sup> sono sicuramente serviti da modello per numerose descrizioni della magnificenza della donna amata nella lirica italiana, da Petrarca in poi. In particolare le parole chiave della sequenza sono *ostro* e *auro*.<sup>298</sup> *Ostro* compare in Petrarca, in unione con le perle, e viene poi accoppiato, in intarsi di chiaro gusto petrarchesco, con l'*oro* e le *gemme* da Bembo, Della Casa, Bernardo e Torquato Tasso.<sup>299</sup> Il latinismo *ostro* diventa perciò saldamente parte di un modulo descrittivo ben codificato. Liburnio, unico fra i quattro traduttori, non percorre la via dell'aggancio al latino, e sceglie di rendere con *porpora* (L 219). Se aggiungiamo il fatto che dei quattro Liburnio è sicuramente il più incline all'uso del latinismo, anche crudo, possiamo forse concludere che la scelta di *non* richiamarsi a Petrarca, a costo di modificare un atteggiamento verso la lingua piuttosto chiaramente delineato, marca una doppia consapevolezza, e di modello e di genere.

## 5.2 *Le figure di ripetizione*

Per scavare nelle implicazioni che la scelta del metro ha rispetto alla forma retorica delle traduzioni in esame, e per approfondire ancora la doppia azione modellizzante, da una parte del testo virgiliano, dall'altra della lirica italiana coeva o precedente, passerò

---

<sup>295</sup> *Rime* CIII 56. Anche perché, ai vv. 35-36 della medesima canzone, si ricorda la tragica fine della regina cartaginese: *E m'ha percosso in terra e stammi sopra/con quella spada ond'elli ancise Dido*.

<sup>296</sup> Colussi 2011, p. 311.

<sup>297</sup> *Reginam talamo cunctantem ad limina primi/Poenorum expectant, ostroque insignis et auro/stat sonipes ac frena ferox spumantia mandit./Tandem progreditur magna stipante caterva/Sidoniam picta chlamydem circumdata limbo/cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum/aurea purpuream subnectit fibula vestem*.

<sup>299</sup> Ricavo queste occorrenze del termine *ostro* da Colussi 2011, p. 322.

ora a prendere in esame due aspetti dell'*ornatus*, le figure di ripetizione o, in senso più ampio, di parallelismo, e successivamente la metafora, seguendo la sistemazione classica di Lausberg.<sup>300</sup>

Ho scelto di esaminare queste due categorie perché, più di altre, offrono spunti di riflessione. Partendo dalle figure di parallelismo, la scelta di esaminarle da vicino è stata dettata da due considerazioni, una intrinseca al testo latino e una legata invece alla veste formale delle traduzioni analizzate.

Per quanto riguarda il primo punto, è necessaria una premessa: il meccanismo della ripetizione è pervasivo nella poesia latina, e l'opera virgiliana, chiaramente, non fa eccezione, ma porta anzi ai massimi risultati il suo compito strutturante;

la ripetizione opera, dunque, a tutti i livelli della lingua dal fonico al lessicale e, mentre le iterazioni foniche sono al polo del significante, quelle lessicali appartengono anche al polo del significato. [...] Le iterazioni foniche e lessicali, elemento essenziale della sua [di Virgilio] costruzione poetica, occupano sovente posizione di rilievo, appaiono spesso riunite in una grande simmetria di strutture foniche e concorrono così all'organizzazione ritmica o semantica del testo.<sup>301</sup>

La ripetizione in Virgilio è fenomeno strutturante, dunque, ma oltre ad una funzione di organizzazione testuale ha naturalmente anche una forte carica semantica, se è vero che

l'importanza della "imagination auditive" nel testo virgiliano e della ricerca eufonica è stata sottolineata da quasi tutti gli studiosi e spesso si è ribadito che "rime, pseudo rime e tutte le altre iterazioni sono assai frequenti nei passi in cui si esprime una forte commozione e che hanno elaborati schemi di tessuto" [...].<sup>302</sup>

Oltre a questa cosciente elaborazione, però, per completezza non si può non segnalare che si danno anche i casi in cui Virgilio utilizza le figure di ripetizione in maniera meno consapevole e, in qualche maniera, coartata dalla necessità di far procedere fluidamente la narrazione: ciò è imputabile a volte anche al fatto che l'*Eneide*, come ben si sa, manca dell'ultima mano.<sup>303</sup>

---

<sup>300</sup> Lausberg 1960, *passim*.

<sup>301</sup> *Enc. Virg.*, v. "ripetizione fono-lessicale". Ancora: "la ripetizione fono-lessicale è uno degli elementi essenziali dell'arte verbale virgiliana, così ricca di simmetrie, di musicalità e dominata da una notevole ricerca eufonica; questo mezzo stilistico non è quasi mai usato a caso, ma sempre in funzione contestuale" (Facchini Tosi 1985, p. 73).

<sup>302</sup> Facchini Tosi 1983, p.88. Lo studio ha anche un'utilissima bibliografia sul fenomeno nei principali poeti latini.

<sup>303</sup> Sul rapporto tra la mancanza dell'ultima revisione e la presenza dei *tibicines* e la presenza di ripetizioni nel poema virgiliano, si veda Sparrow 1931, p. 53 e segg., e per una panoramica veloce la voce "Ripetizioni" dell'*Enciclopedia Virgiliana*.

Detto questo, gli esempi di figure di ripetizione presenti nelle porzioni di testo virgiliano da me esaminate hanno tutti una precisa intenzione formale, e si inseriscono nella tessitura dell'*ornatus*. Esse, perciò, si impongono generalmente alla considerazione del traduttore: alcune di queste hanno un tale ruolo nella costruzione testuale che nessuno dei quattro traduttori può sottrarsi al confronto (è il caso di alcune *geminaciones*, come ad esempio IV 660 *sed moriamur' ait. 'sic, sic iuvat ire sub umbras*, o del poliptoto di IV 628-629 *litora litoribus contraria, fluctibus undas/imprecor, arma armis: pugnent ipsique*). Le possibilità di altre, come si vedrà, vengono invece a volte lasciate cadere.

Ma più interessante ancora, e qui si arriva al secondo punto, sarà vedere tramite l'esemplificazione che nella maggior parte dei casi, preminentemente nelle versioni in ottave, le figure di ripetizione nel testo italiano tendono a rendersi autonome rispetto al modello virgiliano, pur forte e presente come si è detto, e ad assumere carattere costitutivo dell'aspetto metrico-ritmico del testo.

La funzione strutturante e ritmica delle figure di ripetizione è infatti fondamentale anche per la lirica italiana, e non solo:<sup>304</sup> mi limito, data la vastità e la portata del fenomeno, a riportare prima la posizione di Jakobson 1973,<sup>305</sup>

nous devons constamment tenir compte de ce fait irrécusable qu'à tous les niveaux de la langue l'essence, en poésie, de la technique artistique réside en des retours réitérés,

e poi l'osservazione di Mortara Garavelli 1988<sup>306</sup> secondo cui

la coazione a ripetere è stata considerata come una costante del discorso poetico: la attuano rime, assonanze, cadenze ritmiche, allitterazioni, ed ogni altra manifestazione del parallelismo su tutti i livelli dell'organizzazione del testo. [...] La storia dello stile poetico delle lingue classiche e moderne è in parte storia dei principi di iterazione, del ruolo che essi hanno nella costruzione del testo.

Restrungendo di parecchio il *focus*, e tornando all'applicazione della categoria al nostro oggetto d'indagine, bisogna notare che particolare rilievo assume la ripetizione nella forma dell'ottava, come si è già avuto modo di osservare, almeno parzialmente, nel paragrafo dedicato alla dittologia.

---

<sup>304</sup> Per dare solo un cenno rispetto a una trattazione vastissima, uso il velocissimocompendio di Colangelo 2003 sul concetto di parallelismo teorizzato da Jakobson: "in una poesia l'equivalenza fra due o più suoni, proiettata come principio costitutivo sulla sequenza linguistica, implicherà di per sé un'equivalenza nei rispettivi significati. Con un avvertimento: *equivalenza* non significa direttamente *uguaglianza*. Significa una relazione diretta tra elementi più o meno distanti tra loro; un piano di confronto sul quale possono venire a contatto, grazie all'artificio poetico, due parole, o due sequenze ritmiche." (p. 74).

<sup>305</sup> p. 225.

<sup>306</sup> Mortara Garavelli 1988, p. 187.



Qualche rapidissimo cenno sull'iterazione nella struttura dell'ottava e sull'impasto retorico che la caratterizza fin dai suoi albori: già infatti per l'ottava canterina è valido che

in una narrazione come quella del cantare, che prescinde in partenza da ogni complicazione etico-psicologica, si ripropone di continuo una dinamica di carattere oppositivo in cui parallelismo e antitesi risultano a più livelli le figure fondamentali<sup>307</sup>

realizzando così una struttura binaria, in cui la ripetizione trova anche spesso spazio come marca di oralità, o come omaggio alla tradizione orale del cantare, nel caso dei prodotti più tardivi.<sup>308</sup> Sempre per proseguire con qualche rapido cenno in campo cavalleresco, pur se già in un ambito di letterarietà ben più scoperta e consapevole, nell'*Orlando innamorato*, ad esempio, la ripetizione pare assumere anche compito strutturante, realizzando un sistema di corrispondenze interne fra canti, che aiuta il filo logico della narrazione.<sup>309</sup>

Infine, punto d'arrivo cronologico e retorico è Tasso, forse il più significativo fra tutti quelli appena ricordati. Mortara Garavelli 1988, riportando un'osservazione di Anna Laura Lepschy,<sup>310</sup> nota che

nella strutturazione retorica del poema tassiano (ma l'osservazione può valere anche per altri testi) l'anafora è responsabile "dell'effetto di fluidità, di scorrevolezza, di fraseggio legato invece che sincopato".

Sempre per Tasso, Soldani 1999a<sup>311</sup> ricorda

L'importanza estrema che il Tasso teorico assegna al "duplicare le parole" quale ornamento ch'arricchisce e fa magnifica la poesia" [...]: un procedimento tanto più essenziale perché, una volta tanto, non è assunto dalla lirica ma appartiene per sé alla "forma di dire...magnifico", come si chiarisce in una lettera del 1575:

[...] Il magnifico all'incontro non cura di mirar sì basso: e talora, avendo proposto tre cose, risponde a due; *né, se per altro è opportuna, fugge la replicazion delle parole.*

---

<sup>307</sup> Cabani 1988, p. 75.

<sup>308</sup> Cabani 1988, pp.10-14.

<sup>309</sup> Cfr. Franceschetti 1975, pp. 179-180.

<sup>310</sup> p. 203. Secondo la Lepschy, continua Mortara Garavelli, anche l'antitesi tassiana può essere analizzata come una sottocategoria dell'anafora, "in quanto combinazione di termini equivalenti per la loro identità" (*ibidem*). Come già accennato prima, stessa funzione fondamentale iterativa dell'antitesi, che ha la funzione di ribadire ogni volta il netto confine tra bene e male, è rintracciabile, secondo Cabani 1988, nell'uso che ne fanno i cantari epico-cavallereschi.

<sup>311</sup> p. 129

La tendenza alla replicazione appare dunque quasi come una scelta di campo, un tratto distintivo di un genere letterario che mira al “magnifico” e non al “mediocre”.

Può dunque valere la pena di osservare come la ripetizione si espliciti e negli endecasillabi sciolti e nelle ottave, e come la scelta della forma metrica abbia qualche riflesso sul suo impiego, rendendolo più o meno massiccio, più o meno regolante, fatto salvo il necessario, ma non sempre strutturante, dialogo col testo virgiliano, imprescindibile proprio per il grado di significatività di questa categoria di figure.

### 5.2.1 *Figure di ripetizione/parallelismo*

Prima di tutto, una precisazione: ho voluto intendere le figure di ripetizione/parallelismo nel loro senso più ampio, come

collocazione “in parallelo” di suoni, di parole, di forme grammaticali, di strutture sintattiche, di cadenze ritmiche: dei componenti, insomma, del discorso su tutti i livelli della sua organizzazione.<sup>312</sup>

Ho perciò deciso di includere nell’analisi anche la figura del chiasmo e del parallelismo: pur essendo, a rigore, il primo una commutazione dell’ordine delle parole, e il secondo una figura di rispondenza interna che coinvolge sempre la qualità delle parole rispetto alla loro posizione, di fatto entrambi incrociano e/o accoppiano due membri corrispondenti.

Per forza di cose, dunque, il contenuto complessivo sarà miscelaneo e tenderà ad unificare alcuni fenomeni, con una tassonomia a maglie piuttosto larghe: lo scopo è infatti quello di mettere le figure in dialogo tra loro e con l’architettura complessiva del testo.

#### 5.2.1.1 *Anafora*

Partiamo da una figura presente anche nel testo virgiliano, l’anafora. Intenderò l’anafora nel suo senso più ampio, come “ripresa in forma di ripetizione di una o più parole all’inizio di enunciati, o di loro segmenti, successivi”.<sup>313</sup> Inoltre, considererò che

l’anafora si ha anche quando c’è lieve mutamento o nell’identità delle parole ripetute (Diomede aggiungeva: aut similis) o nella collocazione in posizione iniziale, mentre, quando le parole ripetute

---

<sup>312</sup> Mortara Garavelli 1988, p. 203.

<sup>313</sup> Mortara Garavelli 1988, pp. 198-199.

appartengono alla categoria grammaticale delle congiunzioni copulative, il nome più esatto della figura è quello di polisindeto.<sup>314</sup>

Riunirò quindi all'interno della medesima esemplificazione i casi di anafora e di polisindeto, posti a seguire; considero inoltre, per allargare il campo d'indagine sulla significatività del fenomeno, che vi sia anafora in versi anche non immediatamente successivi, a patto che la ripetizione si compia in un turno massimo di 3-4 versi. A fianco delle occorrenze ho riportato il testo latino, qualora ci fosse una corrispondente figura di ripetizione, anche se non strettamente anaforica.

Di seguito, gli esempi di anafora nelle traduzioni in sciolti: L 72-73 **Quale** città soror vedrai la nostra?/**Qual** regno alzarsi con tal matrimonio (IV 47 **quam** tu urbem, soror, hanc cernes, **quae** surgere regna); L 80-82 **Mentre** nel mar crudel è la tempesta,/**Mentre** lo cielo non trattabil parmi (IV 52-53 **dum** pelago desaevit hiems et aquosus Orion,/**quassataeque** rates, **dum** non tractabile caelum); L 119; 124 **hor** mena seco per mezze le mura; **Hor** apparecchia in quel medesimo giorno (IV 74; 77 **nunc** media Aenean secum per moenia ducit; **nunc** eadem labente die convivium quaerit); L 138-140 **non** ergonsi le torri smisurate/**non** exercitan l'armi e gioven prodi,/**non** cavan porti; non sicuri aiuti (IV 87 **non** coeptae adsurgunt turrets, **non** arma iuventus); M 28-29 **per** mio saldo voler di fuggir sempre/**per** nodo marital di darmi altrui; M 79-80 **Qual** vedrai diventar questa Cittate?/**Quai** regni sorgeran per tal marito? (IV 47 **quam** tu urbem, soror, hanc cernes, **quae** surgere regna?); M 1008;1010 **e tu**, Giuno, che questi miei martiri; **e tu** che sei di notte in voci horrende; M 1021-1024 **da** gente arditamente travagliato almeno,/**e da** armi nemiche, assai lontano/**dalle** sue terre, crudelmente svelto/**dagli** abbracciar del caro figlio Iulo.

Ecco ora le occorrenze del polisindeto nelle traduzioni in sciolti: L 952-953 **et** l'armata con vele piene andarsi,/**et** senti (sic) lidi, et porti senza remo (IV 587-588 vidit **et** aequatis classem procedere velis,/**litoraue et** vacuos sensit sine remige portus); M 1013; 1015-1016 **e** voi di Dido Dij, ch'è morte corre/**e** non recate a me, qual merto pena,/**et** udite i miei prieghi: s'egli è pure (IV 610-612 **et** Dirae ultrices et di morientis Elissae,/**et** nostras audite preces. si tangere portus).

Passerò ora invece alle esemplificazioni relative alla anafora nelle versioni in ottave. Poiché esse cominciano a costituire un numero cospicuo, converrà articolare maggiormente l'esemplificazione.

Riporterò perciò per primi gli esempi di sistemi anaforici, in cui la figura ricorre per almeno tre versi, e/o si combina strutturando quasi una sorta di parallelismo. La distinzione in sede esemplificativa, infatti, risulta particolarmente utile per capire il ruolo che gioca l'anafora nella costituzione strutturale dell'ottava. Nel caso di queste

---

<sup>314</sup> Enc. Virg., v. "anafora".

sequenze, infatti, maggiore è la complessità costruttiva della figura: ad esempio, in D 37-40, D 1136-1142, S 1149; 1152; 1153; 1155 i termini in anafora costruiscono una sequenza anche chiasmica. In questi casi, il più ampio respiro e la complessità compositiva che l'anafora assume è considerabile come un vero e proprio tentativo di strutturare l'ottava, cadenzandola anche dal punto di vista della suddivisione in periodi (tra gli esempi sopra riportati, sono particolarmente calzanti D 1136-1142, D 67; 69; 72. A rafforzamento di questo utilizzo, mai l'anafora, tranne che per S 1121-1122, è *enjambée*). Ecco dunque le occorrenze: D 37-40 *solo è costui, ch'è sopra me domino, /e svolge il mio pensier costante e forte, /solo è costui, ch'il buon Desire hà spento / e de l'antico Amor le fiamme sento*; D 67; 69; 72 *s'una Donna, ch'è fragil di natura; Se stata sei sin qui costante, e dura; s'egli già aperto hà del cor tuo le porte?*; D 1118-1122 *Sian l'onde a l'onde, e i liti a liti contra / L' arme a l'arme, e i nepoti ognor incontra. / Sia sanguinosa guerra aspra, e nemica / Tra gli empi Frigi, e i successori miei / Sian perpetue le liti, e pace amica* (rafforzata dal doppio chiasmo degli ultimi due versi); D 1136-1142 *Così venga ella, e tu ti cingerai / l'antiche tempie con la sacra benda / Ch'il sacrificio, ch'io pure cominciai / Dianzi a Pluton, vo' ch'al suo fin s'estenda / Ch'intendo uscir di tante pene, e guai / E ch'il frigio ritratto il foco accenda: / Così le dice. Et ella in se ristretta*; S 137; 141-143; 145 *Hor per le mura il caro amato degno; hor le ricchezze del sidonio regno, / hor la città già presta d'ogni cosa, / hor comincia à parlare, e la parola / le resta tronca, e meza ne la gola. / Hor quando il giorno cade chiede, e invita* (IV 74; 77 *nunc media Aenean secum per moenia ducit; nunc eadem labente die convivit quaerit*); S 1149; 1152; 1153; 1155 *Tu che nei trivij al tempo de l'oscure; Tu Proserpina sei Diana, e Luna; Voi Dire in cielo, in terra Furie, e fere; Voi dei del mio morir, che già vedere* (rafforzato dalla disposizione chiasmica del v. 1153); S 1161-1163 *Se dee l'infando havere il mar secondo, / E se Giove vuol pur; ch'acquisti terra, / se ciò sta fermo; audace, e furibondo*;

Ora, invece, riporterò gli esempi di anafora disposta su due soli versi, come D 76-77 *là i Numidi sfrenati alzare il corno; / Là Barce, l'aspra Sirti, e che poi deggio*; D 89-90 *O come trionfante la cittade, / O come glorioso il nostro impero* (IV 47 *quam tu urbem, soror, hanc cernes, quae surgere regna?*); D 277; 279 *Non altrimenti in habito succinto; Mon (sic) men leggiadro in vista, e pellegrino*; D 1035-1036 *In cui resta Titon freddo, e geloso: / Et in cui Febo i colli, e i monti indora*; D 1048; 1052 *Ite miei cittadin presti, e spediti; Ite con ferro, e foco insieme ardit*; D 1088-1089 *Se forza, se destino, o sorte, o fato / O se di Giove alto decreto eterno*; D 1112; 1116 *Deh sorga alcun della mia stirpe regia; Deh Tirii miei s'alcun di voi si fregia*; D 1113-1114 *Ch'aspra vendetta faccia de miei danni, / Giusta vendetta, nobile et egregia* (ho considerato i due versi un esempio di anafora, anche con la *variatio* dell'aggettivo); S 55-56 *quel, che pria m'ebbe, ogni mio ben m'ha tolto / quel seco l'abbia, e guardi ancor sepolto* (rafforzato dalla *variatio* *ebbe/habbia*. Cfr. IV 28-29 *ille meos, primus*

*qui me sibi iunxit, amores/ abstulit; ille habeat secum servetque sepulcro*); S 73; 75 **Quinci** ti cinge la Getulia invitta; **e quindi** hai region sì secca e afflitta (IV 40; 42 **hinc** Gaetulae urbes, genus insuperabile bello; **hinc** deserta siti regio lateque furentes); S 1121-1122 **Che** parlò (sic)? Dove son? Dido infelice/**Che** furor ti trasporta? Hor saggia sei?; S 1213; 1215 **Vanne**, ch'io vò purgar i miei peccati; **Vanne** via tosto; affretta con tal fede; S 1242-1243 **E l'hò vista** di mura circondata,/**Hò visto** del marito mio la morte amara; S 1259-1260 **Che** fu si presta à tanta crudeltate,/**Che** d'alcuna di lor non fu veduta.

Tre gli esempi di anafora polisindetica nelle traduzioni in ottave, e solo in Schiappalaria: S 155-156 **e al basso ciel da noi la luna riede, e il cader delle stelle il sonno porta**; S 1096-1100 **E poi li sopraggiunga tanta guerra, / Che de più cari suoi la morte veda, / E ognor più travagliato in mare, e in terra, / Mai sempre in van favore, e aiuto chiedo: / E se con falsa pace il regno afferra**; S 1139-1140 **E le prore, è le poppe, è le corsie, / È le camere accese, è ogni altro loco**.

Forniti gli esempi, è interessante ora tentare un confronto fra il trattamento dell'anafora nelle traduzioni in sciolti e quella delle traduzioni in ottave, tenendo presente che ho considerato il numero globale delle anafore, ossia sia quelle che dipendono direttamente da una presenza della figura nel testo virgiliano che quelle indipendenti. Come prima cosa, s'impone il dato quantitativo: le versioni in endecasillabi sciolti presentano un minor numero di anafore, e solo un caso di sequenza anaforica distribuita su più di due versi (M 1021-1024, se non si vuol contare anche la polisindetica M 1013-1015), a fronte di un numero doppio di casi nelle versioni in ottave, e soprattutto di un aumento deciso delle sequenze anaforiche.

Più importante ancora, il dato qualitativo, che chiama in causa anche il rapporto con il testo latino. Non tutte le anafore impiegate da Virgilio, infatti, hanno lo stesso grado di significatività.

Quelle, infatti, che sono impiegate in un contesto di tipo oggettivo (cioè narrativo, descrittivo o puramente espositivo anche se da parte di un personaggio e non dell'autore), non vanno oltre la specifica funzione di accostare, sia pure con l'amplificazione, le varie fasi di un episodio o i vari aspetti di una situazione e di rispondere in tal modo a un'esigenza di enumerazione, di distinzione, di connotazione locale o temporale. Così avviene con *aut [...]*, con *bis [...]*, *nunc et [...]*, *hic [...]* e *hinc [...]*.<sup>315</sup>

La maggior parte delle anafore rintracciabili nelle sequenze di testo latino esaminate appartengono dunque prevalentemente a questo primo tipo, che potremmo definire “di servizio”, perché servono a scandire il racconto o a creare un ritmo ben riconoscibile nel discorso diretto.

---

<sup>315</sup> *Enc. Virg.*, v. “anafora”.

Le traduzioni in sciolti paiono sfruttare soltanto questo primo livello dell'anafora virgiliana, che conosce anche tratti più complessi:<sup>316</sup> non vengono ad esempio colte le possibilità di IV 598-599 *quem secum patrios aiunt portare penatis, / quem subiisse umeris confectum aetate parentem* o di IV 28-29 *ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores/abstulit; ille habeat secum servetque sepulcro.*' (sfruttato invece da S 54-55). L'utilizzo emotivamente significativo dell'anafora è tentato nelle versioni in sciolti soltanto da Martelli, in due occasioni (M 1008; 1010 e M 1021-1024, pur se slegati dal testo latino e con termini in anafora tutto sommato poco incisivi). Le anafore delle versioni in sciolti, dunque si caratterizzano per il basso grado di significatività semantica e per la sostanziale aderenza al testo virgiliano: quando troviamo un'anafora nel testo italiano, essa c'è nella grande maggioranza dei casi anche nei versi latini; inoltre, laddove ci sia questa correlazione, è anche rispettata la corrispondenza tra categorie delle parole (negli sciolti, mai una sequenza) in anafora.

Appare diversa la configurazione dell'anafora nelle traduzioni in ottave: come abbiamo visto dagli esempi sopra riportati, è in questo caso importante sia il dato qualitativo che quello quantitativo, dato che essi sono in stretta relazione tra loro. Se infatti l'anafora delle ottave è strumento di connotazione anche patetica del testo, essa assolve anche una funzione strutturante: il numero rilevante, e soprattutto la complessità dei sistemi anaforici vanno nella direzione di istituire corrispondenze, solitamente binarie, tra le parti del testo, e dare così una forma all'ottava, in frequente combinazione anche con altre figure.

Veniamo ora ad un altro tratto fondamentale del trattamento della figura, che consente di definirne meglio il ruolo, ossia l'aspetto semantico dei termini posti in anafora: accanto ad alcuni (pochi) esempi in cui si rispetta la corrispondenza fra tradotto e traduce (D 89-90, S 73; 75, S 137; 141-143; 145), è possibile evidenziare un uso più libero e creativo dell'anafora. La correlazione col testo virgiliano, piuttosto stringente nelle versioni in sciolti, lascia spazio nelle traduzioni in ottave ad un uso in parte svincolato dal latino, che mira ad ottenere maggior coloritura patetica (D 37-40, D 1118-1122, S 1149; 1152; 1153; 1155). I termini in posizione anaforica, infatti, guadagnano nelle ottave maggior spessore semantico: a fronte della prevalenza di congiunzioni e avverbi nelle versioni in sciolti, nelle traduzioni in ottave compaiono più spesso verbi e pronomi.

---

<sup>316</sup> Ad esempio, le anafore virgiliane assumono rilievo quando sono “in un contesto [...] di tipo soggettivo, e tali anafore in genere, proprio in quanto mezzo di espressione di idee e stati d'animo del personaggio che parla, introducono passaggi densi di tonalità emotive” (*Enc. Virg.*, v. “anafora”).

### 5.2.1.2 Epifora

Presente, in entrambe le tipologie di traduzione, anche qualche caso di epifora: sia negli sciolti che nelle ottave le epifore sono completamente slegate dal testo latino, ma sono differentemente declinate.

Gli esempi sono soltanto due per le versioni in sciolti: L 137-138 *per satiar l'animo suo smisurato:/non ergonsi le torri smisurate* (con poliptoto); M 994; 996 *sovra gli homeri stessi. Hor non poteva; sbranate in mar gittarle? Hor non potea.*

Il trattamento delle epifore nelle traduzioni in ottave è invece particolare, e assume rilievo come scelta peculiare legata al metro, dato che coinvolge l'aspetto metrico-rimico. Vediamo più nel dettaglio, tramite gli esempi, come: nell'ottava XXI di Schiappalaria, in S 154; 156; 159-160 *in casa ogni finestra, et ogni porta; e il cader delle stelle il sonno porta; sospira, e pensa, e si nel pensier gode/che così assente il vede assente, e gode*, la prima epifora costruisce una rima equivoca, e la seconda una rima identica, in combinazione con il polittoto *pensa-pensier* del v. 156 e con l'*iteratio* del v. 160 *assente-assente*. La densità delle figure retoriche tenta forse di restituire l'originale *ornatus* virgiliano, IV 81-84 *luna premit suadentque cadentia sidera somnos,/sola domo maeret vacua stratisque relictis/ incubat. illum absens absentem auditque/videtque*, in cui rintracciamo allitterazioni insistite, poliptoto e polisindeto, ma l'epifora assume soprattutto valore strutturante, dato che va anche a chiudere l'ottava. Altro esempio in Schiappalaria è S 1187; 1189 *Siano hora, e poscia, sempre che si possa; L'arme superbe contra l'arme, e possa* (rafforzata dalla ripresa del verso successivo, S 1190 *Contra possa si lievi furibonda*).

L'epifora che produce rima equivoca è amata anche da Durante, che la utilizza in ben cinque luoghi, di cui due in fine d'ottava: D 59; 61 *Vedova e mesta in lagrimose tempore; Ne il dolce amor de figli fia, che tempore*; D 183-184 *s'interrompe, e sospende ogni bella opera;/mentre in alto Didon s'affanna, et opera*; D 1065-1067 *De suoi compagni trarlo a fiera morte?/E poi sbrannarlo, e di miseria esempio/Lasciarlo, ò in mar gittar le membra morte?*; D 1166-1167 *Hor la grande ombra mia da questa luce/discenderà ove il sol mai non luce*; D 1185-1187 *E d'infinito duol trafitta, e punta;/Il pome della spada al letto porse,/E al cor drizzando la spietata punta.*

Il peculiare trattamento dell'epifora nelle ottave, che non può ovviamente prescindere dal fattore-rima, il quale diventa elemento di preziosismo formale, trova corrispondenza con un esempio illustre. Questa infatti non è una soluzione estranea al

*modus* di composizione tassiano: Soldani 1999<sup>317</sup> riporta alcuni casi in cui l'«epifora provochi una perfetta identità fonica fra le due parole connesse dall'etimo (di solito un nome e un verbo), in una specie di rima equivoca derivativa».<sup>318</sup>

### 5.2.1.3 Chiasmo

Se è vero che “anafora, epifora e simploche sono figure del parallelismo, che è la collocazione in parallelo di suoni, di parole, di forme grammaticali, di strutture sintattiche, di cadenze ritmiche”,<sup>319</sup> è allora forse lecito includere nei fenomeni retorici che sto esaminando anche una figura d'ordine quale il chiasmo.

Per quanto riguarda il chiasmo, è necessaria l'osservazione preliminare che, pur se

i trattati classici di retorica non considerano tra le figure di parola il chiasmo [...]. Per Norden (1957) si tratterebbe di una “mehr psychologische Art der Komposition”<sup>320</sup>

è però vero che

anche per i Greci e Romani il chiasmo è un modo di ordinare la frase (o di giustapporre due frasi) che proprio attraverso la contrapposizione speculare mira a ottenere precisi effetti sia fonici che visivi, ed è attuato con piena consapevolezza della sua capacità di attirare l'attenzione. L'uso virgiliano del chiasmo conferma che non si tratta di un mezzo di espressione sentito come normale. Si può infatti notare che in Virgilio il chiasmo non solo è regolarmente usato per ottenere costrutti di studiata eleganza e di speciale risalto, ma si presenta anche come strumento per svolgere funzioni particolari, come quella di conclusione e quella di precettistica.<sup>321</sup>

Non si tratta quindi di una figura fondamentale nell'*ornatus* virgiliano, vista la minor intenzionalità che essa assume nella retorica classica, ma il suo uso è in ogni caso studiato e significativo. Indipendentemente dalla effettiva presenza di un chiasmo nel verso tradotto, stupisce quindi un po' che nelle due traduzioni in endecasillabi sciolti le sequenze chiasmiche siano solo due, relativamente ai versi presi in esame: è possibile rintracciarne una in Liburnio, disposta in verticale, L 983-984 *Occiso havrei; et sopra*

---

<sup>317</sup> p. 134

<sup>318</sup> Riporto due esempi forniti da Soldani (ivi, *ibidem*), perché identici alla soluzione utilizzata da S 1187; 1189: *GL III 14, 7-8 Gardo il duce è nomato, uom di gran possa/ma non già tal ch'a lei resister possa e GL VI 46, 7-8 né scherno v'è ch'assecurar il possa/da la fretta d'Argante e da la possa.*

<sup>319</sup> Mortara Garavelli 1988, p. 203.

<sup>320</sup> *Enc. Virg.*, v. “chiasmo”.

<sup>321</sup> Ivi, *ibidem*.



loro dopo/**Harrei gittata subito me stessa**, e una in Martelli, M 48 *sen portò seco, et ei seco li tegna*.

Decisamente più consistente, invece, il numero dei chiasmi nelle versioni in ottave, che normalmente propongono l'incrocio tra nome e aggettivo, e, molto più raramente, tra nome e verbo: D 2 *già L'ALMA accesa e sì trafitto IL PETTO*; D 21 *Il suo gentil SEMBIANTE, i GESTI alteri*; D 98 *e chiedi à gl'alti DEI PERDONO humile*; D 101 *habbiam mille MEMORIE, e ESSEMPI rari*; D 168 *col COR più acceso e più turbata MENTE*; D 1041 *gli OCCHI al ciel volti, e alzate ambe le BRACCIA*; D 1121-1122 *Tra gli empi FRIGI, e i SUCCESSORI miei/Sian perpetue le LITI, e PACE amica*; D 1153 *Voi DIRE in cielo, in terra FURIE, e fere*; S 20 *in pace un'ORA sola, e un sol MOMENTO*; S 23 *Quanto invito nell'arme, e forte quanto* (in combinazione con epanadiplosi); S 68 *d'AFRICA invitta triumphanti HEROI*; S 171 *ne apprestan PORTI, ne DIFFESE fanno*; S 1220 *Con tremanti PALPEBRE, e MACCHIE accese*.

È interessante poi che queste strutture chiasmiche delle ottave tendano anche a realizzare una struttura dittologica, oppure un'opposizione: D 2, D 21, D 101, D 168, D 1041, S 20, S 23, S 171 e S 1220 sdoppiano infatti il concetto in una sorta di dittologia, mentre D 1121-1122 e D 1153 usano il chiasmo per comporre un'antitesi. L'utilizzo del chiasmo, dunque, sembra inserirsi in un più ampio procedimento compositivo, caratterizzato dall'andamento binario.

#### 5.2.1.4 Poliptoto

È piuttosto equilibrata la presenza del poliptoto nelle quattro versioni.

Una delle occorrenze è irrinunciabile, perché troppo intimamente connessa alla partitura retorica virgiliana,<sup>322</sup> ed è anche l'unica traduzione che abbia un corrispettivo nel latino: è il caso del poliptoto nella traduzione di IV 628-629 *litora litoribus contraria, fluctibus undas imprecor, arma armis: pugnent ipsique nepotesque*.<sup>1</sup> Nel distico, a forte coloritura retorica e patetica, esso occupa una sede privilegiata, la prima parte dei due esametri fino alla cesura. La figura viene così resa da ciascuno dei traduttori: L 1023-1025 *Con maladition pregol, che i lidi/Contra sieno à litti, et onde a*

---

<sup>322</sup> “In questa maledizione, dove le sponde italiche sono contrapposte alle sponde africane, i flutti ai flutti, le armi alle armi, l'odio assume dimensioni di infinito e di tremenda violenza [...]. La ripetizione lessicale consente una forte antitesi e dà risalto a queste parole cariche di odio e di furore, aumentando la veemenza dello sfogo. Il duplice poliptoto a contatto, davanti a cesura pentemimere, ha anche funzione iconica: esalta il valore visivo della scena, ci presenta immediatamente davanti agli occhi il cozzo delle armi, gli scontri, le lotte corpo a corpo” (Facchini Tosi 1985, p. 83). L'utilizzo del poliptoto da parte di Virgilio è discretamente frequente, e per quanto possibile è anche un elemento di strutturazione metrica (cfr. la voce “ripetizione fono-linguistica” dell'*Enciclopedia Virgiliana*).

*onde*,/Pugnin *armi con arme*, et li nipoti.; M 1042-1043 *prego ch'è i lidi adversi siano i lidi/ e l'onde, all'onde, e l'armi, all'armi, e i nostri*; D 1118-1119 *Sian l'onde a l'onde, e i liti a liti contra/L' arme a l'arme, e i nepoti ognor incontra*; S 1187-1190 *Siano hora, e poscia, sempre che si possa/Contrari ai liti, i liti e l'onda à l'onda,/L'arme superbe contra l'arme, e possa/Contra possa si lievi furibonda* (con rima). L'ordine in questo caso è anche di complessità crescente: dalla resa di Liburnio,<sup>323</sup> un po' sgranata nel tentativo di accostarsi all'incisiva sobrietà virgiliana, a quella più compatta di Martelli, alle due traduzioni in ottave, in cui interviene anche la rima, inclusiva quella di Durante *contra : incontra*, equivoca quella di Schiappalaria *possa : possa* a elaborare ulteriormente il poliptoto.

A parte questo caso, per così dire, “obbligato”, sono rintracciabili un altro esempio nella traduzione in sciolti di Martelli, M 132-133 *d'udir folle, di nuovo le fatiche/di Troia odite, e da la bocca intenta* (più la figura etimologica, che per comodità, essendoci questo solo esempio, riporto qui, M 1046 *con accesi pensier, pensando pure*) e due in quella in ottave di Schiappalaria, S 147 *prega d'udir l'istoria, c'havea udita* e S 284 *nell'oro il crin, che face all'oro scorno*. Nessuno di questi esempi ha una relazione col testo virgiliano (curiosa però la somiglianza di M 132-133 e S 147); di particolare interesse l'ultimo, S 284, perché, oltre ad essere appunto privo di corrispondenza con Virgilio, recupera senza dubbio una memoria precedente, ossia due parole ben petrarchesche, *oro* e *scorno* (riporto solo due esempi per *scorno*, Rvf 201, 8, *pien di vergogna et d'amoroso scorno*, con al v. 2 del medesimo sonetto *d'un bello aurato et serico trapunto*, e Rvf 14, 6, *su nel primiero scorno*). Per un rimando ad un codice affine, riporto che *oro* e *scorno* sono anche due parole rima, quindi in dialogo, delle ottave VII (v. 4) e VIII (v. 5) del canto VII e delle ottave VI (v. 3) e VII (v. 5) del canto IX della *Gerusalemme Liberata*. *Oro* e *scorno* sono poi presenti, sempre per Tasso, anche in *Rime XXXIII* 1; 6; 12<sup>324</sup> e *Rime CCCVL* 5; 10.<sup>325</sup>

---

<sup>323</sup> A margine e a corollario, una piccola osservazione metrica: l'insistita volontà di Liburnio di aderire quanto più possibile a Virgilio è sottolineata anche dalla scelta di concludere l'endecasillabo con il sintatticamente irrelato *nipoti*, esattamente come *nepotesque* è ipermetro nel testo latino (IV 629 *imprecor, arma armis: pugnent ipsique nepotesque.*).

<sup>324</sup> *Rime XXIII* 1; 6; 12 *Al tuo venir, d'oro, di perle e d'ostri; e per fare alla notte un chiaro scorno; E fra corone d'oro, il lauro e il mirto*. Particolarmente interessante il v. 6, per la struttura simile a quella di S 284.

<sup>325</sup> *Rime CCCVL* 5; 10 *Giacea rotto, e sepolto, e lungo scorno; La Croce d'oro, onde la morte è vinta*.

### 5.2.1.5 Anadiplosi

Essendo l'anadiplosi, o *reduplicatio*, “la ripetizione dell'ultima parte di un segmento [...] nella prima parte del segmento successivo”,<sup>326</sup> nella traduzione essa assume perciò chiaramente una insistita caratterizzazione retorica, anche perché implica il coinvolgimento non di un membro soltanto, ma di due, e contribuisce dunque a saldare una struttura a distico.

Uno solo l'esempio possibile per le traduzioni in sciolti, M 1091-1092 *dell'occiso marito: Oh me beata/Oh me troppo beata solamente* (IV 657 *felix, heu nimium felix, si litora tantum*, con interposizione di *troppo*).

Un po' più nutrita è invece la casistica delle ottave: D 109-110 *e se pure avverrà, che non si pieghi, lo piegherà del Mar l'orgoglio insano* (che rientra anche nella casistica del poliptoto); S 108-109 *a Phebo, al padre Baccho, et à Giunone./A Giunon' prima, il cui nume prestante* e S 1115-1116 *N'ol seguiran contra i pianeti sui/Contra i suoi Fati, i miei con l'arme in mano?* (considerabile comunque anadiplosi, se si intende che per *pianeti* e *Fati* ci sia semplice *variatio*). A questi casi si può aggiungere un esempio un po' al limite, perché complicato da *variatio* e con un'interposizione,<sup>327</sup> S 1263-1264 *Bolle la spada del gran sangue, e sono/Tutto sangue le mani in abbandono*.

L'unico esempio a conservare un legame con il testo latino è M 1091-1092, per quanto in Virgilio ci sia semplice *iteratio*. Slegati invece dall'originale, e per questo ancor più rispondenti al ruolo di “espediente per legare due frasi o due clausole”,<sup>328</sup> gli esempi delle traduzioni in ottave, per quanto pochi, paiono adattarsi bene al

[...] meccanismo [che] è stato definito «effetto copia» (ripetizione identica) o «quasi copia» (ripetizione con varianti formali e grammaticali) (Simone 1990: 72; Mortara Garavelli 1993: 387-389) in quanto forma elementare di incatenamento anaforico o ripresa delle informazioni in un testo. Ma indica anche, dal punto di vista semantico, un espediente di sovraccarico [...] che produce effetti in quanto stacca riprendendola l'informazione e vi aggiunge perciò un valore supplementare.<sup>329</sup>

L'effetto delle anadiplosi nelle traduzioni in ottave, infatti, è doppio. La *reduplicatio* serve a caricare di valenze emotive l'informazione, come appare evidente soprattutto negli ultimi due esempi riportati, in cui l'anadiplosi non svolge alcuna funzione sintattica, ma crea uno sdoppiamento del concetto. In altri casi, però, (D 109-110; S

---

<sup>326</sup> Mortara-Garavelli 1988, p. 191.

<sup>327</sup> Per questi ultimi due esempi ho considerato, seguendo Mortara Garavelli 1988, p. 193, che “nell'anadiplosi un qualche elemento può essere interposto ai due membri”, e che “la seconda replica [...] può essere un sinonimo” (ivi, p.192).

<sup>328</sup> *Enciclopedia Treccani*, v. “anadiplosi”.

<sup>329</sup> *Enciclopedia Treccani*, v. “anadiplosi”.

108-109; S 1115-116) essa ha anche il ruolo di far “scaturire, con l’insistenza, qualche idea che non si è potuta inquadrare nella prima frase”,<sup>330</sup> contribuendo così alla costruzione per blocchi di distici dell’ottava, “dove alla gerarchia degli enunciati su base logica [...] si sostituisce un sistema connettivo fondato sulla giustapposizione e sul rilancio”.<sup>331</sup>

#### 5.2.1.6 Epanadiplosi e simploche

La casistica delle due figure nei versi esaminati è ridotta, e «l’epanadiplosi è figura della “ripetizione a distanza”»,<sup>332</sup> tanto che si può considerare che “le parti di enunciato che vengono interposte ai termini ricorrenti amalgamano le procedure di questo tipo di ripetizione a quelle della simploche”:<sup>333</sup> per questi motivi ho riunito i tre esempi di epanadiplosi e simploche nello stesso paragrafo.

Ecco le occorrenze: per l’epanadiplosi D 47 *Ch’io mai t’offenda o Pudicitia, o ch’io*; S 23 *Quanto invito nell’arme, e forte quanto* (in questo esempio, l’epanadiplosi è rafforzata dal chiasmo), per la simploche, con *variatio* aggettivale, S 301-302 *Non agilen, non meno ben formato/Non bello men, non meno bello accinto*.

Anche se sono solo due gli esempi, ho ritenuto utile riportarli: queste due figure di iterazione complessa sono infatti rintracciabili solo nelle versioni in ottave, come si vede, e, dato interessante, ancora una volta autonome rispetto all’*ornatus* virgiliano.

#### 5.2.1.7 Epanalessi

L’epanalessi, o *geminatio*, per il suo carattere di ripetizione ravvicinata e applicabile all’interno dell’unità ritmico-sintattica del verso, esplica una funzione prettamente emotiva.

Nella sua variante “pura”, ossia senza interposizioni, l’epanalessi si presenta negli esempi che seguono. Converrà anche però subito, oltre a separare le epanalessi pure da quelle con interpolazioni, distinguere le epanalessi che procedono per inerzia dal testo latino da quelle autonome. L 1076 *Ma moriam così, così m’aggrata*;<sup>334</sup> M 1251 *Ma*

---

<sup>330</sup> Mortara Garavelli 1988, p. 194.

<sup>331</sup> Soldani 1999a, p. 139.

<sup>332</sup> Mortara Garavelli 1988, p. 198.

<sup>333</sup> Ivi, *ibidem*.

<sup>334</sup> Interessante notare che, fatta salva la punteggiatura piuttosto libera e oscillante che il testo virgiliano, come qualsiasi testo antico, doveva avere, la traduzione di Liburnio è l’unica a mantenere la curva intonativa dell’originale latino: il testo stampato a fronte alla versione di Liburnio, che verosimilmente

*moriam. Così? Così in vero*; D 1180 *E vadavi. Così? Così ho piacere*; S 1251 *Ma moriam. Così? Così in vero* (IV 660 *sed moriamur' ait. 'sic, sic iuvat ire sub umbras*) appartengono al primo tipo: prevedibilmente, nessun traduttore rinuncia alla *geminatio* virgiliana in un punto pateticamente molto connotato del discorso di Didone, e altrettanto prevedibilmente la posizione dell'eponalessi è del tipo /...xx.../, proprio come *sic, sic* occupa lo spondeo e il dattilo centrali dell'esametro.

Le eponalessi pure, ma autonome dal testo virgiliano, sono qualcuna in più: M 136 *oscura notte adhora adhora adombra*; M 1046 *con accesi pensier, pensando pure* (ho considerato questa occorrenza come eponalessi con *variatio* polittotica); D 1057 *Discorro, allor'allor Didon meschina* (rafforzato dall'immediatamente precedente D 1056 *Allor si convenea quel, ch'ora meco*); D 1060 *Questa questa è la fè di lui, che seco*; D 1160 *Spoglie già così dolci, e così amate* (*geminatio* con *variatio*); S 1246 *Sarei pur troppo, e pur troppo beata* (IV 657 *felix, heu nimium felix, si litora tantum*). Esse appartengono dunque alla seconda categoria, in cui l'eponalessi è una scelta retorica consapevole, nel senso di indipendente dal modello latino, e connotata. Interessanti due dati: primo, a parte la *geminatio* "obbligata" (L 1076) Liburnio non utilizza questo espediente; secondo, a parte M 136, in cui *adhora* è parola semanticamente irrilevante, come lo è soprattutto la sua iterazione nel contesto, gli altri esempi propongono eponalessi "piene", non meccaniche, ma destinate a caricare emotivamente il testo.

Per quanto riguarda il secondo tipo di *geminatio*, quelle in cui ci sia l'interposizione di un altro elemento, riporto le seguenti occorrenze: L 134 *riponsi; absente lui absente ella ode* (che tenta chiaramente di riprodurre la perfetta economia sintattica del poliptoto di IV 83 *incubat. illum absens absentem auditque*); S 1245 *Felice (oime) troppo felice, e rara* (calco di IV 657 *felix, heu nimium felix, si litora tantum*) e S 1233 *O dolci spoglie, ò dolci dico, e liete*, dall'evidente effetto patetico.

Date tutte le occorrenze, e assodato che in generale nella traduzione la *geminatio* non è una scelta meccanica, che risolve una difficoltà di costruzione del verso, ma è semanticamente carica, rimane da prender nota della consistenza quantitativa: il numero delle eponalessi, infatti, è leggermente superiore nelle traduzioni in ottave.

---

doveva poi essere la *vulgata* dell'*Eneide* a questa altezza cronologica, riporta infatti *sic, sic iuvat ire sub umbras*. Liburnio mantiene l'intonazione affermativa del discorso di Didone, che denota tutta la fermezza d'intenti e la dignità regale e tragica della regina cartaginese (su cui Newton 1957, con un bell'articolo sulle immagini nel IV libro dell'*Eneide*). Gli altri traduttori, invece, o che seguano un diverso sistema di interpunzione del testo o che, come mi sembra più probabile e coerente con altri dati già messi in rilievo, intendano caricare l'ultimo discorso di Didone di ulteriore patetismo, preferiscono utilizzare la domanda semiretorica *così?così*.

### 5.2.1.8 Parallelismi verticali

Il paragrafo è dedicato ad un fenomeno presente solo nelle traduzioni in ottave: soltanto in queste infatti sono rintracciabili alcuni esempi di parallelismi verticali, per prendere a prestito la terminologia di Soldani,<sup>335</sup> che li definisce come il caso in cui

la relazione verticale si manifesta nel modo più forte e palese: quando cioè, in due frasi o in due sintagmi che si situino in versi contigui occupandoli interamente, gli elementi che svolgono la medesima funzione sintattica si trovino anche distribuiti in posizioni corrispondenti, realizzando in tal modo un'istanza di classico ordine compositivo.<sup>336</sup>

Per la maggior parte delle occorrenze è possibile riconoscere nel parallelismo verticale l'espedito per strutturare l'ottava, tanto che esso si estende per più di metà della strofa. Ecco gli esempi di questa modalità compositiva.

D 145-149 *Qual CERVA, che lo stral del CACCIATORE/nel fianco afflitta, e sbigottita porta;/tanto PIÙ SENTE ogn'hor GRAVE DOLORE/quanto PIÙ FUGGE, e la sua VITA ACCORTA;/tal LA REINA il suo novello AMORE.*

Si verifica in questa occorrenza una sorta di parallelismo chiasmico verticale, pur se non perfetto: ci sono le coppie in posizione anaforica e in opposizione *qual-tal* e *tanto-quanto* e le corrispondenti coppie di sostantivi *cerva-reina* e *cacciatore-amore*, nonché i due nessi verbo-sostantivo *più sente-più fugge*, *grave dolore-vita accorta*. Il parallelismo segnala qui una contrapposizione che rafforza la similitudine. In realtà, anche il resto dell'ottava è costruito alla stessa maniera: gli ultimi tre versi, D 150-152 *TACENDO, ogn'hor più vien PALLIDA, E SMORTA;/e PARLANDO l'amor suo scoprire tenta/ma vergogna L'AFFRENA, E LA SPAVENTA*, presentano il parallelismo dei due gerundi e le due dittologie, aggettivale e verbale.

D 1136-1142 *Così VENGA ELLA, E TU ti cingerai/l'antiche tempie con la sacra benda/Ch'il SACRIFICIO, ch'io pure COMINCIAI/Dianzi a Pluton, vo' ch'al suo fin s'estenda/Ch'intendo uscir di tante pene, e guai/E ch'il FRIGIO RITRATTO il foco ACCENDA:/Così LE DICE. ET ELLA in se ristretta*

Per quanto anche qui non perfetto, il parallelismo struttura evidentemente l'ottava in distici, intersecando piano metrico e piano sintattico: il periodo si apre e si chiude con la medesima combinazione di elementi, e all'interno di questa macrostruttura il proponimento di Didone è incorniciato dalla corrispondenza fra *ch'il*, e poi fra

---

<sup>335</sup> Soldani 1999a, p. 91

<sup>336</sup> Ivi, *ibidem*.

sostantivi e verbi. Il parallelismo aiuta inoltre a creare un elemento di continuità narrativa, che scavalca la sintassi: l'ordine impartito da Didone alla nutrice trova diretta corrispondenza nella sua esecuzione anche a livello di rispondenza tra gli elementi. *E tu* di D 1136 si rispecchia infatti perfettamente nell'attacco del periodo di D 1142, *et ella*.

S 1177-1179 *Questo è quel tanto, O DEI, ch'io vi DOMANDO, / Quel che vi prego, O DEE con tutto il core, / E queste ultime à voi parole SPANDO*

Anche in questo esempio, oltre al parallelismo tra i due vocativi e la coppia di verbi, la sequenza in posizione anaforica realizza un'opposizione tra il primo verso e il secondo, e fa risaltare la *climax* concettuale e patetica. In forma attenuata, il parallelismo è ripreso poi, con pregnanza semantica, anche in altri due versi della medesima ottava, S 1180 *COL SANGUE di mia vita, che si muore* e S 1182 *CON ODIO eterno il nome traditore*. In questo caso, una debole eco del latino è rintracciabile: l'originale virgiliano presenta infatti un poliptoto, IV 621 *haec precor, hanc vocem extremam cum sanguine fundo*).

Un altro esempio, che però non ha la stessa pregnanza costruttiva, perché coinvolge solo due versi, è S 73; 75 *Quinci ti CINGE la GETULIA INVITTA; e quindi HAI REGION sì SECCA E AFFLITTA* (IV 40; 42 *hinc Gaetulae urbes, genus insuperabile bello; hinc deserta siti regio lateque furentes*).

Nonostante gli esempi non siano molti e i parallelismi siano a volte imperfetti, vale la pena concedere loro un po' di spazio, soprattutto se si considera che riguardano soltanto le traduzioni in ottave e se li si inquadra nel più generale contesto dei fenomeni di ripetizione, e ancor più nella peculiare tecnica di strutturazione dell'ottava secondo il

“lascia e prendi” interstrofico, uno degli espedienti tradizionali con cui la narrativa in ottave cuce tra loro i segmenti metrico-sintattici di cui si compone la stanza, allo scopo di “rilanciare” il discorso e la narrazione.<sup>337</sup>

#### 5.2.1.9 Altri fenomeni di ripetizione

Nelle quattro traduzioni sono presenti anche fenomeni retorici che sfuggono ad una classificazione meticolosa, perché non sono facilmente incasellabili in griglie certe, pur se a volte sono apparentabili a figure già prese in considerazione. Essi sono comunque indicativi dell'atteggiamento verso il testo latino e verso la traduzione: vediamo come attraverso una disamina degli esempi.

---

<sup>337</sup> Soldani 1999a, p. 97.

Le occorrenze in Durante e Schiappalaria contribuiscono a delineare un quadro più preciso rispetto alla scelta, già messa in luce in vari campi, dei traduttori in ottave dell'amplificazione testuale e del "raddoppiamento".

Ci sono infatti alcuni esempi di figure di ripetizione che sembrano rassomigliabili a coppie dittologiche, e in cui l'*iteratio* contribuisce a definire una struttura bipartita del verso. Ecco gli esempi:

D 49-53 *Colui, che pria di se m'accese il core,/quando tolto mi fù da Morte acerba,/Portò per sempre seco ogni mio amore/E se parte anchor v'è per lui si serba:/Egli se l'habbia, e seco a tutte l'hore.* La ripetizione sconfinata qui nell'allitterazione, che vuol probabilmente riprodurre l'effetto virgiliano di IV 28-29 *ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores/abstulit; ille habeat secum servetque sepulcro.*; D 108 *perch'è tutto cortese, e tutto humano*, in cui non solo c'è dittologia aggettivale, ma c'è anche iterazione di *tutto*; D 117 *e in più d'un tempio: e in più d'un sacro loco.* Questa occorrenza può ricordare gli esempi, già analizzati in altro luogo, di versi che sfruttano il modulo compositivo dell'opposizione o della correlazione tra due elementi, del tipo *hor quinci...hor quindi; hor questo...hor quello; quinci...quindi*, caratteristico dell'ottava. D 288 *O cinghiale, o leon brama, e desia*: interessante per questo esempio osservare che è la struttura del verso ad essere doppia: a rigore, non c'è dittologia nella prima metà dell'endecasillabo, ma la coppia di fiere si rispecchia nella coppia, questa sì dittologica, del verbo. D 1095 *lontan da tutti suoi, lontan dal figlio* permette di istituire un punto di confronto tra sciolti ed ottave, dato che l'iterazione di *lontan*, assente e in Virgilio e negli sciolti, compare identica in entrambe le versioni in ottave, come si vede confrontando con S 1166 *Lontan dal figlio, lontan della sua terra*, ed è sempre interpretabile come espediente per la bipartizione del verso e per la sua strutturazione binaria, come pure S 285 *ha porporea la gonna, hà il sen raccolto*: anche in questo caso, l'iterazione serve a creare la struttura bipartita del verso.

Ci sono poi alcuni esempi che esprimono sempre una volontà di strutturazione del verso, non più bipartita però, ma ternaria o addirittura plurimembre. La sequenza realizzata tramite l'iterazione può travalicare la misura versale, come nel caso di D 1077-1078 *Ogni sua nave, e senza alcun ritegno,/e senza tema, e senza alcun spavento*, in cui l'effetto retorico della ripetizione, rafforzato da una *climax* ascendente, salda i due versi e scioglie la coppia dittologica in una struttura ternaria, e di S 121;123-124 *O sciocche, o pazze, o di giudizio prive/che le giovano templi, o divi, o dive/o voti, o peccorelle, o vacche, o vini?* che è interpretabile come esempio di iterazione, pur con l'ambiguità di *o*, che è in S 121 interiezione, negli altri due versi congiunzione, per cui in S 123-124 abbiamo una sequenza simil-dittologica. Oppure, la struttura per *cola* giustapposti realizzata attraverso la ripetizione può compiersi entro la misura del verso, come si vede in S 1135 *Che dovea' io temer? Che far? Che dire?* e S 163 *lo bascia, e*



*stringe, e ben lo guarda, e bene*, che è rassomigliabile ad una epanalessi con interposizione di un elemento.

Perlopiù invece legate a fenomeni di ripetizione già presenti nel testo latino sono le occorrenze delle traduzioni in sciolti: L 969 *Ecco la destra man, ecco la fede*; L 975 *Non li compagni? Non col ferro occidere* (IV 601 *spargere? non socios, non ipsum absumere ferro*); L 982 *Et lo figlio, et lo padre con la stirpe* (che riproduce il polisindeto di IV 605 *implessemque foros flammis natumque patremque*); M 48 *sen portò seco, et ei seco li tegna* (il confronto è con l'allitterazione di IV 29 *abstulit; ille habeat secum servetque sepulcro.*); M 110 *Ahi menti stolte, ahi folli sacerdoti*; M 991-992 *e quel ch'ei dicon che gli Iddij di Troia/seco sen porta, e quel che 'l padre stanco* (da confrontare con l'anafora presente nei corrispondenti versi virgiliani, IV 598-599 *quem secum patrios aiunt portare penatis, quem subiisse umeris confectum aetate parentem*).

Ciò che appare ancora una volta notevole, anche in questa categoria miscellanea, è la relativa autonomia dell'*ornatus* delle versioni in ottave dal testo latino: a parte due esempi, D 49-53 e S 1177-1179, che conservano qualche suggestione virgiliana, le altre occorrenze propongono un *modus operandi* già analizzato negli altri paragrafi, per cui si tende a informare la materia tradotta alla fisionomia, piuttosto riconoscibile, dell'ottava. Le traduzioni in sciolti si confermano invece anche in questo caso maggiormente aderenti al modello latino.

### 5.3 *Metafore e similitudini*

L'altro campo retorico in cui si percepisce il diverso atteggiamento nei confronti del testo originale tra le versioni in sciolti e le traduzioni in ottave è quello della metafora e della similitudine.<sup>338</sup>

Ho già avuto modo di fare qualche considerazione, nei paragrafi dedicati al lessico, sull'interferenza di alcuni modelli lirici precedenti o coevi alle quattro versioni con la traduzione medesima: in questa parte del lavoro completerò il discorso, considerando se e quanto l'interferenza si compia anche nel livello dell'immaginario metaforico. Due, come sempre, i piani su cui operare, più un terzo, tematico, che aiuta a definire l'intersezione tra gli altri due.

---

<sup>338</sup> Naturalmente, la bibliografia sulla metafora è sterminata, essendo questa "il tropo dei tropi, la figura fondante, il genere di cui le altre sono la specie" (Mortara Garavelli 1988, p. 160). Proprio a Mortara Garavelli 1988, pp. 159-166 e pp. 307-309, si rinvia non solo per definizione ed esempi del tropo, ma anche per una panoramica rapida sugli studi degli ultimi decenni (fino ai tardi anni Ottanta) e la necessaria bibliografia.

Il primo è il confronto col testo latino, ossia la corrispondente presenza di una metafora anche nell'originale virgiliano. In questa prima analisi, cercherò di verificare l'aderenza o lo scostamento dal modello latino, e se i punti in cui si verifica questo scostamento hanno un significato preciso: ciò permetterà già alcune osservazioni sul trattamento della metafora e nei singoli traduttori e nelle due vesti metriche. Il confronto con Virgilio permetterà di osservare che la dinamica interessante non si realizza tanto nella resa della metafora o della similitudine virgiliane, quanto nell'allontanamento del traduttore da tale immagine, per modificarla, sovrapporne altre o crearne addirittura di nuove.

Il secondo riguarda la quantità delle metafore negli sciolti e nelle ottave: l'ipotesi di partenza è che la differenza di distribuzione numerica nelle due tipologie di traduzione sia significativa e possa allinearsi ad altri dati, eminentemente lessicali, già presi in esame.

Il terzo, che interseca dati qualitativi e quantitativi, è il versante tematico: qual è l'immaginario metaforico presente in questi versi? Quali le intersezioni fra immagini? Infine, quando sarà possibile, sarà interessante verificare se esistano suggestioni che derivano da un confronto con eventuali modelli. Naturalmente, i tre livelli sono semplicemente angolazioni diverse da cui guardare i medesimi fenomeni, per cui si intrecciano e si contaminano in continuazione: la suddivisione ha il solo scopo di mettere meglio a fuoco i vari aspetti. Cercherò di mantenere il focus su ciascuno di essi, ma l'intreccio fra i piani dell'analisi sarà inevitabile.

### 5.3.1 *Il rapporto con il testo latino*

Partiamo dal primo livello, e da un dato numerico: nei versi virgiliani selezionati sono presenti 18 metafore. Tra queste, ne prenderò in esame soltanto alcune, perché più significative rispetto al rapporto col testo latino: analizzerò la complessa metafora dell'*incipit*, di particolare importanza non solo per la posizione, ma anche per il sistema di immagini messo in campo, poi due metafore di carattere amoroso, e infine due che appartengono al medesimo ambito, rilevante per la tecnica epica virgiliana, quello della collocazione temporale dell'azione.<sup>339</sup>

---

<sup>339</sup> Per l'importanza delle notazioni temporali nell'epica virgiliana, per il loro valore non solo diegetico ma anche emozionale, per la formularità o l'originalità di queste indicazioni, cfr. Pease 1967, pp. 89-91, con esempi e bibliografia, e il classico Heinze 1996. Per il libro IV, vista la sua affinità con la tragedia, per cui esso è stato anche letto come "epillio tragico" (Heinze 1996, p. 153), è poi particolarmente significativa proprio la scansione temporale, la cui analisi incide sull'interpretazione complessiva del libro, come nota Fernandelli 2003, p. 3, "è opportuno riconoscere anche in *Aen.* IV la tipica scansione a tre tempi del libro virgiliano 'centripeto' (II, IV, VI etc.) [...] Ma si possono riscontrare anche

La prima metafora costituisce proprio l'attacco in *medias res* del libro, IV 1-2 *At regina gravi iam dudum saucia cura/vulnus alit venis et caeco carpitur igni*: in questi versi iniziali vengono introdotti due nessi metaforici centrali nel IV libro, quello amore-ferita e quello amore-fuoco. È interessante analizzare le scelte dei vari traduttori: L 1-3 *Ma la reina dianzi già ferita/da grave amor, nodre 'n le vene 'l colpo,/e da l'ascoso*<sup>340</sup> *foco si consuma* mantiene sia la corrispondenza grammaticale dei termini (*saucia-ferita*, *vulnus-colpo*) sia i rapporti metaforici. M 1-4 *Dido, che di pensier gravoso et empio/ha già fissa ne'l cor cruda ferita/nelle vene il mal nodre, e ceco ardore/quella consuma ad hora ad hora e strugge* amplia, traslando *saucia* in *cruda ferita*, sdoppiando così l'aggettivo in una coppia aggettivo+nome per recuperare il concetto del sangue insito in *saucius*. D 1-4 *Ma la regina ha di sì grave amore/già l'alma accesa e sì trafitto il petto/ch'in preda tutta va del cieco ardore/pensando sol d'Enea con caldo affetto* calca la mano sull'idea del fuoco (vedremo nelle altre sezioni l'importanza che le fiamme assumono nell'immaginario di Durante) tramite *accesa* e *caldo*, che non trovano corrispondenza diretta nella metafora virgiliana. S 1-4 *Ma la reina già serva d'Amore,/piagata di pensier grave, e coccente/nutrisce il colpo entro le vene, e 'l core/da non veduto ardor carpir si sente* amplia ulteriormente il parco metaforico: alle coppie amore-ferita e amore-fuoco Schiappalaria aggiunge il nesso metaforico amore-servitù.

Il secondo esempio riguarda due metafore che pertengono alla sfera amorosa. La prima è IV 32-33 *solane perpetua maerens carpere iuventa/nec dulcis natos Veneris nec praemia noris?* Queste le traduzioni: L 47-51 *Anna rispose; o più da tua sorella,/Amata; che la luce; sola mesta/In longa verde età sarai disfatta?/Et non conoscerai li dolci nati/premi di Vener: credi tu lo cenere*; M 52-56 *più che la vita, passerai tu sola/Sempre angosciata la tua fresca etade/ Senza saver giamai di quanta gioia/ne sian cagione i dolci figli cari?/E di Venere bella i santi doni?* (che in realtà, a rigore, presenta una sinestesia, di impiego piuttosto comune); D 59-64 *Vedova e mesta in lagrimose tempore/Passando i giorni dolorosi, e rei,/Ne il dolce amor de figli fia, che*

---

articolazioni interne alle sezioni maggiori: la Wlosok [...] vede nel *Didobuch* un dramma in cinque atti, in cui il III (vv. 296-449) e il IV (vv. 450-583) formano un'unità (cfr. quella mediana di La Penna: vv. 1-295; 296-583; 584-705) composta di due tempi, rispettivamente peripezia 'esterna' (il mutamento è prodotto dall'intervento di Giove) e 'interna' (dopo il fallimento della missione di Anna, Didone non pensa più a trattenere Enea e ricerca la morte)".

<sup>340</sup> Una piccola annotazione sul termine *caecus*. Puntuale, come spesso accade, Liburnio, più preciso degli altri traduttori nella sua interpretazione: Venere aveva infatti comandato al figlio Cupido di *inspirare occultum ignem* nell'animo della regina cartaginese (*Aen.* I, 688), e *caecus*, nella lirica amorosa, assume proprio il valore di nascosto, non visibile all'esterno (cfr. almeno *Cat.*, 67, 25 *caeco* [...] *amore* e *Ov., Met.* III, 490 *caeco* [...] *igni*). Un po' più goffa la soluzione di Schiappalaria, mentre Martelli e Durante intendono forse sfruttare l'ambiguità del termine *cieco*.

*tempre/quei, che il mondo apportar suol gravi omei,/E lascerai cader de l'Età il Fiore/senza i dolci gustar frutti d'Amore?; S 60-62 mesta, e solinga in questa età novella!//Ne i figli dolci vuoi, ne quelli beni,/ne quei premi gustar di Vener bella?.* Le osservazioni sono le medesime che nell'analisi della metafora d'attacco: nelle ottave c'è la tendenza ad ampliare, spesso a sdoppiare, l'immagine e a complicare il campo metaforico. Oltre all'immagine del "fiore dell'età" di Durante (metafora comunque già anticipata dal *verde* liburniano, di dantesca ascendenza),<sup>341</sup> c'è da registrare che al neutro verbo latino *noris* (*conoscerai* e *savere* negli sciolti) si sostituisce nelle ottave il più icastico ed espressivo *gustar*.<sup>342</sup> Anche l'*ornatus* si arricchisce, tramite l'accumulo dittologico o simildittologico, che non trova naturalmente una sponda nell'originale virgiliano (cfr. per Durante le coppie *vedova e mesta; dolorosi, e rei*, per Schiappalaria *mesta, e solinga*; e la coppia epifrastica *ne i dolci figli vuoi, ne quelli beni*).

La seconda metafora istituisce il nesso, che affiora in altri luoghi del libro, amore-guerra/conquista, IV 37-38 *ductoresque alii, quos Africa terra triumphis/dives alit: placitone etiam pugnabis amori?* Liburnio (L 56-58 *Et altri capitani, quai sostenta/Africa terra di triumphi ricca;/hor al piaciuto amor sarai contrara?*) è particolarmente tiepido nella scelta lessicale, e diluisce il bellico *pugnabis* in *sarai contrara*. Mantiene però la personificazione dell'Africa, con la relativa metafora espressa da *alere*, come pure Martelli (M 63-66 *in Tiro, e gli altri duci, che ne nodrisce/l'Affrica d'alti e gran triumphi ricca./hor serai tu giamai si dura, e forte/ch'a graditoti amor t'opponghi anchora?*), che per *pugnabis* usa comunque l'appena più forte *t'opponghi*. Si può in definitiva dire che le versioni in sciolti puntano al mantenimento di una sola figura, lasciando cadere l'immagine del combattimento d'amore. Durante, come negli esempi precedenti, va invece nella direzione di una maggior complessità: istituisce un parallelismo verticale tra quinto e settimo endecasillabo dell'ottava (D 69 *Se STATA SEI sin qui COSTANTE, E DURA* – D 71 *Or SARAI contr'Amor SI SALDA, E FORTE*) ed elabora il nesso tra amore e conquista militare (che riveste una certa importanza nel IV libro dell'*Eneide*, vista

---

<sup>341</sup> Cfr. almeno *Purg.* III, 135 *Mentre che la speranza ha fior del verde*.

<sup>342</sup> Da mettere forse in relazione con le istanze che caratterizzano l'ottava fin dai suoi primi impieghi (penso ai cantari), l'espressività e la drammatizzazione degli evento resa attraverso una certa concretezza lessicale (cfr. Cabani 1988, pp. 78-101)? Si può provare a portar conforto a questa ipotesi con un altro esempio. Nella traduzione di IV 21 *coniugis et sparsos fraterna caede penatis*, per una volta le traduzioni in ottave vanno in controtendenza. Se di solito infatti sono le versioni in sciolti a mantenere una maggior fedeltà all'originale, in questo caso l'immagine dei Penati coperti di sangue per significare l'uccisione di Sicheo da parte del fratello della regina non viene mantenuta né da Liburnio né da Martelli, mentre Durante (D 36 *tingesse i patrij dei ne la sua morte*) e Schiappalaria (S 43-44 *e i patri dei con tanta crudeltate/insanguinò del pover mio consorte*) trattengono l'espressività della metafora virgiliana: forse proprio perché l'ottava spinge a questa maggior espressività e capacità figurativa?

l'identificazione della regina con la sua città)<sup>343</sup> con una metafora che non ha alcuna relazione apparente con l'originale virgiliano, a meno che non si voglia ragionare sul comune ambito militaresco, D 72 *s'egli già aperto hà del cor tuo le porte?* Ora, la metafora delle porte del cuore risulta essere piuttosto originale: unici possibili termini di paragone, anche cronologicamente plausibili, sembrano essere Tasso, *Rime* CXIII, 70-73, *Ma non avien che il traditor s'acqueti/anzi del cor le porte/apre e dentro ricetta estranie scorte/e fora messi invia scaltri e secreti*, e poi la narrazione dell'innamoramento di Angelica per Medoro, in cui l'insinuarsi del sentimento viene così descritto, *OF* XII 20, 5-7 *insolita pietà in mezzo al petto/si sentì entrar per disusate porte/che le fe' il duro cor tenero e molle*.<sup>344</sup> Segnalo poi la suggestione lessicale, e ancora l'ambito bellico, di *GL* XIX, 33, 7-8 *or non s'è ricco già, pur saldo e forte/è d'alte torri e di ferrate porte*. Credo che l'interesse stia però nel fatto che Durante parta sì dal nesso virgiliano amore-guerra, ma sviluppandolo in modo indipendente.<sup>345</sup>

Gli altri due esempi riguardano le metafore che segnalano i passaggi temporali. IV 6 *Postera Phoebea lustrabat lampade terras* è così risolta da Liburnio, L 8-9 *Con la phebea lampa l'Aurora/del dì seguente le terre allumava*: rigorosi i latinismi *phebea*, *lampa* e *allumava*, nonché la riproposizione dell'immagine della fiaccola, che invece è assente nelle altre traduzioni. Molto sobria la resa di Martelli – che forse nemmeno metaforica è – M 10-11 *Recava al mondo il dì, la nuova Aurora/co i bei raggi d'Apollo, e l'humid'ombra*. Decisamente più ricca, e debitrice alla lirica italiana (come già notato in altra sede, e cfr. anche e almeno Petrarca, *Rvf* 33, 4 *rotava i raggi suoi lucente e bella*), quella di Durante, D 9-12 *L'Alba squarciava al mondo il fosco velo/spargendo al cielo i bei capelli aurati,/e già rotava il Dio, che nacque in Delo,/Raggi da lidi Eoi ricchi odorati*. La *phoebea lampade* perde la sua identità e si sdoppia in due personificazioni; da quella dell'alba dipende la metafora *squarciava il fosco velo*. Ugualmente articolata attorno alla doppia personificazione Aurora/Apollo la versione di Schiappalaria, S 9-11 *La nova Aurora fuor dall'onda amara/col bel volto d'Apollo risplendea,/scopria le terre, e faceva l'aria chiara*.

---

<sup>343</sup> Cfr. Otis 1964, p. 78.

<sup>344</sup> È poi credo anche il caso di ricordare *Inf.* XIII, 58-61 *Io son colui che tenni ambo le chiavi/del cor di Federigo, e che le volsi,/serrando e diserrando, sì soavi,/che dal secreto suo quasi ogn'uom tolsi*. La metafora riguarda le chiavi, che implicano però la presenza delle porte del cuore.

<sup>345</sup> Può essere utile a questo proposito, per andare all'origine del genere, citare Cabani 1988, p. 106, che a proposito dell'uso dei paragoni nei cantari epico-cavallereschi nota che “per converso, il linguaggio bellico può adattarsi in certi contesti ai cantari di tipo agiografico e lirico-amoroso, a connotare situazioni non necessariamente guerresche in senso stretto”. Come ulteriore riferimento, ricordo poi tutta la narrazione dello scontro mortale tra Clorinda e Tancredi, con tutta la sua carica di ambiguità, per cui, fra gli altri, Soldani 1997, pp. 92-96.

La seconda metafora che indica lo spuntar dell'alba è IV 584-585 *Et iam prima novo spargebat lumine terras/Tithoni croceum linquens Aurora cubile*. Come sempre aderente, e attenta a non concedere rimandi ad altre suggestioni, la resa di Liburnio, L 947-949 *Et già l'Aurora col suo lume novo/Nel suo primo surger le terre copriva,/Lo giallo albergo lasciando à Titone*, marcata anche qui dai latinismi, pur se comuni nel panorama lirico, *lume* e *novo*. Simile per quanto riguarda la conservazione dell'immagine è la scelta di Martelli, M 968-970 *E già l'ora era, che l'Aurora pria/spargea di nuova luce ogni contrada,/lasciando l'aureo letto di Titone*. Da segnalare però l'attacco dantesco<sup>346</sup> e il forse petrarchesco *aureo*.<sup>347</sup> Diversa, con un elaborato sistema di immagini, e probabilmente debitrice come abbiamo visto di modelli lirici coevi, la traduzione di D 1032-1037 *Spargea sopra la terra già l'Aurora/Quel liquor, ch'ogni fior fa rugiadoso:/Era già sopraggiunta quella aurea hora/In cui resta Titon freddo, e geloso:/Et in cui Febo i colli, e i monti indora/Rendendo il mondo lieto, e luminoso*. Curiosamente, Schiappalaria invece cassa in tronco la metafora, a favore di un attacco di ottava molto asciutto e narrativo:<sup>348</sup> in questo caso, l'enfasi descrittiva propria dei sistemi metaforici dell'ottava precedentemente analizzati viene sacrificata alla focalizzazione sulla scomposta reazione di Didone alla partenza di Enea.

C'è spazio, prima di passare ad un altro aspetto dell'analisi, per un più sottile distinguo all'interno delle traduzioni in esame. Non solo infatti le versioni in sciolti risultano maggiormente accostate al latino, meno sensibili alla rielaborazione e alla contaminazione delle immagini, ma tra la versione di Liburnio e quella di Martelli è possibile istituire ancora un ulteriore confronto. Come ho già avuto modo di notare in altri punti del lavoro, la traduzione di Liburnio è un esperimento piuttosto originale, e gran parte della sua peculiarità risiede proprio nel suo dialogo continuo, e a volte anche coartante, con il testo virgiliano.<sup>349</sup> Ciò è evidente anche nel trattamento delle metafore: se oltre agli esempi sopra riportati ne analizziamo altri, e confrontiamo la traduzione di Liburnio con il solo Martelli, in modo da mantenere il criterio dell'omogeneità del

---

<sup>346</sup> Cfr. il celebre incipit di *Purg.* VIII, 1 *Era già l'ora che volge al disio*.

<sup>347</sup> Per *aureo* vale infatti la pena di fare una piccolissima nota lessicale a margine: Liburnio sceglie la parola *giallo* per tradurre *croceus*, in contrasto con gli altri traduttori che preferiscono il più poeticamente connotato e tradizionale *aureo* (benché *giallo* sia attestato sia in Dante, cfr. *Par.* V, 57 *E della chiave bianca, e della gialla*, che anche in Petrarca, cfr. *Rvf* 28, 7 *Fior bianchi e gialli per le piagge muova*, è chiaro che *aureo* stravinca nel linguaggio lirico). Questa scelta liburniana va probabilmente nella direzione della fedeltà quanto più prossima al testo latino, già messa in rilievo altrove: *croceus* infatti più propriamente rimanda al giallo dello zafferano, e non al colore dell'oro, che in latino è appunto *aureus*, o, al limite, *flavus* (cfr. *Oxford Latin Dictionary*, v. "aureus" e v. "croceus").

<sup>348</sup> S 1105-1106 *Come da l'alte torri la reina/Vede ch'el cielo imbianca, e 'l giorno viene*.

<sup>349</sup> Ricordo che la traduzione di Liburnio è l'unica a riportare anche il testo latino a fronte.

metro, ci rendiamo ben conto di questa tendenza. Prendiamo due realizzazioni di un nesso metaforico comunissimo nel mondo classico, quello luce-vita.<sup>350</sup> Nei versi virgiliani esaminati, la metafora compare due volte: IV 619 *tradiderit, regno aut optata luce fruatur*, e IV 631 *invisam quaerens quam primum abrumpere lucem*. In entrambi i casi, Liburnio conserva l'immagine: L 1007 *non goda 'l regno, ò la bramata luce* e L 1028 *Subito perder l'odiato lume* sono le sue traduzioni, a fronte delle rese di Martelli M 1007 *non goda 'l regno, ò la bramata vita*<sup>351</sup> e M 1028 *di romper tosto la penosa vita*.

### 5.3.2 La consistenza numerica delle metafore e le metafore indipendenti da Virgilio

Per quanto riguarda la quantità delle metafore impiegate nelle quattro traduzioni, è possibile rintracciare questa distribuzione nei versi campionati: nella traduzione di Liburnio ne rinveniamo 19, 16 che rendono una metafora nell'originale virgiliano e 3 indipendenti dal testo latino; in quella di Martelli ce ne sono 17, di cui 13 dipendenti dal testo latino e 4 indipendenti; nella versione di Durante le metafore sono 31, 12 direttamente rispondenti ad una metafora virgiliana e 19 indipendenti; infine, nella traduzione di Schiappalaria esse sono 22, 11 in relazione al testo latino e 11 indipendenti.

È evidente anche ad un primo sguardo che nelle prove in ottave aumenta non solo il numero complessivo delle metafore, ma anche la loro autonomia rispetto al testo latino, e questo è il dato sicuramente più interessante, perché confrontabile ad esempio con un altro dato dell'*ornatus*, del tutto simile, relativo alle coppie dittologiche. Come negli sciolti le coppie dittologiche non sono numerose, e soprattutto sono abbastanza saldamente ancorate ad un elemento del testo virgiliano, quando invece nelle ottave esse sono straordinariamente più numerose e, cosa più importante, in gran parte autonome rispetto al testo latino, così nelle versioni in sciolti è presente un numero sorprendentemente basso di metafore indipendenti dall'originale, *extra* traduzione per così dire, mentre nelle ottave esso aumenta vertiginosamente. In Schiappalaria infatti le

---

<sup>350</sup> Comunissima in tutta l'epigrafia funeraria antica, la metafora trova il suo primo impiego in Omero (tra gli esempi, *Il. I*, 605; *Il. XVIII*, 661) ed è sfruttata anche in ambito tragico (Eur. *If. Aul.* 1220, τὸ φῶς βλέπειν, Eur. *Alc.* 82 τὸ φῶς βλέπει, Eur. *Hipp.* 355, ἐχθρὸν εἰσορῶ φάος). Passa poi naturalmente anche in ambito latino: ricordo qui soltanto Lucrezio, *I*, 5.

<sup>351</sup> Comunque, il gradiente di fedeltà di Martelli è in ogni caso più alto di quello dei traduttori in ottave: entrambi infatti non solo non mantengono la metafora, ma si discostano sensibilmente addirittura dal senso dell'originale (D 1097 *Cosa a suo voto mai non li succeda* e S 1172 *E di quietar in quel perda la speme*).

figure indipendenti dall'originale latino costituiscono la metà della quantità complessiva di metafore, e in Durante esse sono addirittura quasi i due terzi di tutte le metafore.

Non è poi solo una questione di numeri: anche il grado di significatività delle metafore indipendenti merita di essere considerato. L'uso di queste negli sciolti, come abbiamo detto, è molto parco, e le immagini non hanno particolare forza espressiva o originalità: L 75-76 *Di splendor quanto la Carthaginiense/Gloria solleverassi ad alto volo?*; L 137 *per satiar l'animo suo smisurato* sono le occorrenze per Liburnio; per Martelli invece possiamo riportare M 38-39 *I miei sensi ha piegato, e fatto sprone/all'inchinata mente, io riconosco*, di cui si parlerà più avanti; M 67 *Non hai tu a mente ove'l tuo seggio hai posto?*; M 106 *cerconda; e co i bei don rinnova il giorno*; M 974-975 *et senti i lidi, et porti voti e soli/di naviganti, tre fiate, et quattro*. In questo particolare aspetto dell'oggetto d'indagine, è possibile notare per gli sciolti un'inversione di tendenza: è infatti Martelli in questo caso a cercare un pur lasco rapporto con il latino, dato che la metafora del *seggio* di M 67 è debitrice alla radice di *consederis* di IV 39, e quella del rinnovamento del giorno, in realtà non proprio chiara, riecheggia probabilmente l'altrettanto non del tutto perspicuo *instauratque diem donis* di IV 63.<sup>352</sup>

Meno presto si fa a passare in rassegna le metafore indipendenti presenti nelle traduzioni in ottave. Possiamo intanto dividere l'esemplificazione in due gruppi, uno che ha un qualche riscontro letterario, o le cui immagini fanno parte della tradizione lirica italiana, e uno invece che presenta immagini in qualche misura originali, senza un preciso riferimento letterario.

Riporterò ora le occorrenze (segnate in grassetto) del primo gruppo, con i relativi luoghi di confronto ed osservazioni:

D 24 *Lo mostran sceso dal **celeste coro***. Ho già dato conto dell'aspetto lessicale, aggiungo solo qualche riferimento in più per questa traduzione di *genus deorum*. Per coro come "gruppo di persone", cfr. Dante, *Inf.* III, 37 *mischiate sono a quel cattivo coro*; Dante, *Par.* XXVII, 17 *vice, ed ufficio nel beato coro*; Petrarca, *Rvf* 73, *vulgare esempio all'amoroso coro*, e poi, in tempi più vicini a Durante, anche Boiardo, *Am. Libri*, 19 *formòlo in terra, on nel celeste coro?* (ovviamente interessante per il nesso tra *celeste e coro*) e Lorenzo de' Medici, 60 *sel serba Iddio nel suo superno coro*<sup>353</sup>

---

<sup>352</sup> Non del tutto perspicuo perché già nell'antichità aveva dato qualche problema interpretativo, se Servio sente il bisogno di chiosarlo, affermando "*instaurat*" *autem ideo quia iam supra sacrificaverat* (cito da Pease 1967, p. 139). La *querelle* riguarda infatti la scansione temporali delle azioni di Didone: il sacrificio si compie nell'arco di tempo della giornata con cui si apre il libro IV, oppure *instaurat* segnala che una nova alba è sorta? Pease 1967 interpreta così: *she kept renewing the day with offerings that is, offered many victims one after another, in the hope of finding a favorable omen* ("la regina cominciò a rinnovare il giorno, ossia offrì molte vittime, una dopo l'altra, nella speranza di ottenere un presagio favorevole", ivi, *ibidem*; la traduzione è mia).

<sup>353</sup> Cfr. GDLI, v. "coro".



D 163-164 *ma poi che col liquor di Lethe rende/Morfeo a mortali le dolcezze amiche*. Questa elaborata metafora del sonno propone confronti sicuramente possibili, anche per la scelta lessicale, con Bembo, *Rime* 23, 7 *depinga col liquor d'un alto oblio* e Della Casa, *Rime* 26, 13-14 *Meco non Febo, ma dolor dimora/cui sola po' lavar l'onda di Lete*. Interessante pensare, anche se cronologicamente complesso e incerto, pure a una relazione con Tasso: nella sua produzione lirica, il Lete occorre una quindicina di volte, generalmente però come metafora del possibile oblio della sua poesia. Do un solo esempio, dalle *Rime amorose stravaganti*, che sono di incerta datazione, *Am* 225, 11 *né giammai temerò l'acque di Lete*.

D 1147 *E con gli spiriti intorno al cor raccolti*. Del concetto di spiriti e dell'uso di questa metafora darò qualche ragguaglio più avanti.

D 86-87 *qual sia questa Città, se 'l Manto e 'l velo/negro deposto, i tuoi pensier soavi*. Il manto o il velo neri come metafora della vedovanza sono sfruttati da Ariosto in due luoghi. Il primo è *Rime*, canz. V, 73 *la nera gonna, il mesto oscuro velo*: la canzone, che compone un dittico con quella precedente, è composta per Filiberta, vedova di Giuliano de' Medici. È interessante che nella canzone V venga lodata la fermezza d'intenti della nobildonna, che sa rinunciare alle seduzioni mondane e rispettare la memoria del marito.<sup>354</sup> Il secondo passo è *Rime*, cap. XXI, 18 *Di bianco vesti, ed io di negro ho il manto*. Ci sono poi due occorrenze tassesse della medesima metafora, entrambe nelle *Rime*: la prima è *Oc* 1060, 1 *Donna real, quel dì ch'il negro velo*, di datazione incerta, la seconda, che riporto solo per completezza, perché la datazione è ben più tarda (1583-1584) è *Oc* 882, 10-11 *talché io mi accesi e dissi: "Il nero manto/mi predice costanza eterna, o pianto"*.

D 1148 *A guisa di rapace alpestre fera*. Ho inserito nell'elenco l'occorrenza, anche se è una similitudine, dato il suo interesse, perché il suo l'antecedente è chiaramente antico:<sup>355</sup> il paragone tra donna e animale selvatico è già in Petrarca, ad esempio *Rvf* 126, 29 *torni la fera bella e mansueta*. Per la dittologia, cfr. ancora Petrarca, *Rvf* 52, 4 *alpestra e cruda*, ma soprattutto *Rvf* 37, 104 *alpestri et feri*. La metafora è stata naturalmente ripresa anche dai petrarchisti del Cinquecento; il più incisivo è forse Della Casa, *Rime* 45, 95-96 *ormai distendi, e qual più adentro punge/quadrello, avanti a questa alpestra fera?*.

S 110 *marito, e moglie a stretto giogo pone*. La metafora del giogo coniugale, al contrario che nel mondo antico,<sup>356</sup> non è molto sfruttata nella tradizione lirica italiana. Consultando l'ATLI, risulta che nel Cinquecento l'unica occorrenza è in Tasso,<sup>357</sup> *Am* 31, 2 *ch'al giogo altrui madonna il collo inchina*. Un

---

<sup>354</sup> La consonanza coi versi di Durante non è solo tematica, ma c'è forse anche una debole eco lessicale di Ariosto. Per una verifica, riporto i vv. 9-13 della canzone ariostesca, *potessi aver da te lucidi essempi/che fra regali delizie in verd'etade,/a questo d'ogni mal seculo infetto/giunt'esser può d'un nodo saldo e stretto/con summa castità summa beltade*: oltre alla metafora di manto e velo di D 86-87, sembrano vicini ai versi di Ariosto anche D 59 *E lascerai cader de l'Età il Fiore* e D 97 *habbiam mille Memorie, e Essempi rari*.

<sup>355</sup> Fra l'altro, non sarà inutile ricordare che il nesso metaforico donna-animale selvatico è ben presente in tutta l'antichità, ed è connesso anche con un'altra immagine di cui si parlerà poco più avanti, quella del giogo. Per un esame delle metafore animali con cui viene definita la donna nel mondo antico (solo per fare alcuni esempi, possiamo trovare i nessi donna-giovenca; donna-puledra; donna-cane), cfr. Franco 2008, *passim*.

<sup>356</sup> La metafora del giogo per indicare il legame matrimoniale è infatti decisamente usuale nel mondo classico, sia greco che latino (si va da Anacreonte, Euripide, Aristotele a Ovidio, senza dimenticare proprio l'etimologia del termine *con-iugium*). Per una panoramica sul *topos*, cfr. Fedeli 1980, p. 155, e Fedeli 1985, p. 691.

<sup>357</sup> ATLI, vol. 2.2.

po' più largo l'impiego della metafora del giogo d'amore, che si trova ad esempio in Ariosto, *Rime*, cap. XVIII, 15, *che n'ha sì facilmente il giogo messo*; Della Casa, *Rime* 14, 9-10; Stampa, *Rime* 42, 1-5 e *Rime* 207, 11; Colonna, *Rime* A1 7,4, *Dal dolce giogo il collo, né ti tolsi*.

S 1211-1212 *Arder l'imgo, e quei sembianti amati,/Che mi legar con sì difficil nodo*. Per la metafora del nodo, rimando al paragrafo sui campi semantici delle metafore.

Nel secondo gruppo, quello formato da immagini che non hanno un riscontro individuabile con una certa sicurezza, ho collocato queste occorrenze:

D 1057-1059 *Discorro, allor'allor Didon meschina,/ch'era concorde la fortuna teco,/E non hor, ch'a tuoi danni i ferri affina* (qui è possibile ricordare, a titolo solo esemplificativo e perlomeno per affinità semantica, Tasso, *Oc* 1222, 72 *né ferro che s'affini a viva fiamma*: la datazione però è del 1585-1586, più tarda perciò della traduzione di Durante);

S 102 *tolse l'honore, e la vergogna in gioco*;

S 119 *l'offerte accresce, e ferma e core, e ciglia*;

D 1092-1093 *Almeno habbia uno incontro dispietato/di gente uscita dal profondo inferno* (cfr. IV 615 *at bello audacis populi vexatus [...]*);

S 1137-1138 *Io fatto havrei di questo mani mie/con le fiamme all'armata un strano gioco* (cfr. IV 605 *implessemque foros flammis natumque patremque*. Qua fa problema l'uso di *gioco*: se lo intendiamo nel significato di "prova di abilità, trucco, imbroglio, inganno", le attestazioni partono da Guicciardini, e sono solo legate alla prosa.<sup>358</sup> La metafora sarebbe perciò un *unicum*. La seconda possibilità è di intenderlo in senso antifrastico oltreché metaforico, come "disagio, sventura": in tal caso, qualche attestazione in poesia c'è, cfr. Monte, II 390, *lo mio cor è apenato di tal gioco*; Pulci *Morg.* XIX, 37-38 *Questa fanciulla che m'è qui davanti,/intendo liberar di questo gioco*).<sup>359</sup>

### 5.3.3 I campi semantici delle metafore

Naturalmente, il campo privilegiato dell'immaginario metaforico del libro IV è l'amore. All'interno di questo macrocampo, però, è possibile isolare alcuni ambiti tematici e alcuni nessi ricorrenti. Procederò quindi individuando i singoli nuclei figurali, e per ciascuno individuerò le occorrenze con relativa disamina. La suddivisione non è sempre chiara e netta, e si verificano a volte degli sconfinamenti di campo: la partizione ha perciò lo scopo di individuare gli ambiti più produttivi, specialmente quando questa produttività è slegata dall'originale virgiliano.

---

<sup>358</sup> GDLI, v. "gioco".

<sup>359</sup> Ivi, *ibidem*.

### 5.3.3.1 Amore

Alcune metafore che pertengono in maniera generica alla sfera amorosa sono già state analizzate nei paragrafi precedenti, come ad esempio IV 37-38 *ductoresque alii, quos Africa terra triumphis/dives alit: placitone etiam pugnabis amori*. Possiamo integrare l'analisi considerando anche IV 4-5 *gentis honos; haerent infixi pectore vultus/verbaque [...]*, che fra l'altro è certamente modello sotteso a *Rvf* 100, 12-13 e *'l volto e le parole che mi stanno/altamente confitte in mezzo 'l core*. Nella resa di Liburnio agisce, prevedibilmente, il latino, anche con la conservazione dell'ordine dei costituenti: L 6 *fissi nel petto stanno volti, e parole*. Martelli indebolisce la scelta semantica (*imprese* è meno forte di *fisse*), M 7-8 *della sua stirpe: e in petto serba/Il costui volto, e le parole imprese*, mentre Durante ipercaratterizza la traduzione. D 7 e *tien sì fisse in tal pensier le voglie* risulta infatti in accordo con altre notazioni di tipo psicologico che affiorano abbastanza frequentemente nella prova del traduttore umbro. Spesso queste mirano a sottolineare la diversa posizione di Anna rispetto alla sorella: Anna vorrebbe che Didone cedesse all'amore, e le offre pretesti e scusanti in quantità, ritagliandosi una "voce" più forte rispetto al personaggio virgiliano. Il conflitto fra *amor* e *culpa* e *pudor* è un tratto certamente presente<sup>360</sup> in Virgilio, ma Durante lo carica e lo spinge ben al di là rispetto al testo, acuendo il conflitto interiore della regina, nonché la sua espressione a livello simbolico.<sup>361</sup> Schiappalaria, infine, pare ricordarsi di Petrarca, ma più che per il luogo specifico riportato sopra, per l'aggiunta di un altro termine tipicamente lirico, e petrarchesco, *rai*, creando una combinazione che tripartisce il verso, S 7-8 *le stanno le parole, il volto, e i rai/fissi nel petto, e non riposa mai*.

Petrarca riaffiora in una delle poche metafore indipendenti della traduzione di Martelli, M 38-39 *I miei sensi ha piegato, e fatto sprone/all'inchinata mente, io riconosco*. Nel testo virgiliano, l'immagine dello sprone non c'è (IV 22 *solus hic inflexit sensus anumque labantem*):<sup>362</sup> l'immagine può invece derivare da *Rvf* 151, 4 *fuggo*

---

<sup>360</sup> Didone, nella sua dimensione di eroina "tragica", coltiva una sorta di *aidos* omerico, interpretato al femminile: non è solo il suo ritegno di donna a frenare l'amore, ma è anche la sua coscienza di regina (cfr. Ziosi 2013).

<sup>361</sup> Cfr., oltre a questo esempio, D 42 *L'affetto mio punisca ingiusto, e indegno*, D 63-64 *s'una Donna, ch'è fragil di natura/passa a novi himenei; ch'in ciò non erra*; D 82-84 *qual sia questa Città, se 'l Manto e 'l velo/negro deposto, i tuoi pensier soavi/Havran bel fin con quel, ch'or sì lodavi?*; D 95-98 *se in te fosser Desiri à lor men cari/che la mente offuscasser femminile:/habbiam mille Memorie, e Esempi rari/d'altre di sangue non oscuro, o vile*. Il tono di Anna passa da affettuoso e complice a francamente insinuante: inutile dire che di queste caratterizzazioni psicologiche traccia non c'è in Virgilio.

<sup>362</sup> È utile però segnalare che la metafora dello sprone, del pungolo (*stimulus* o *calcar* in latino) è ben nota a Virgilio, che la mutua da Lucrezio, il quale a sua volta si rifà al ben noto οἶστρος o κέντρον della produzione tragica: *Georg.* III, 209-210 *sed non ulla magis viris industria firmat / quam Venerem et caeci stimulos avertere amoris* ne è un esempio.

ove 'l gran desio mi sprona e 'nchina (naturalmente, oltre all'idea dello sprone, abbastanza frequente in Petrarca,<sup>363</sup> qui è soprattutto la parola 'nchina a essere segnale di un probabile riuso). Una delle rare metafore indipendenti di Martelli, e forse la più originale e significativa, a passare in rassegna gli esempi riportati sopra, è perciò modellata su un'*auctoritas* della lirica italiana.

Per procedere nella medesima direzione, altre due metafore interessanti in questo ambito, e ancora indipendenti dal testo originale, sono D 1147 *E con gli spirti intorno al cor raccolti* e S 1211-1212 *Arder l'imgo, e quei sembianti amati, / Che mi legar con si difficil nodo*. La loro indipendenza dal testo virgiliano è presto spiegata, e per motivi diversi. Nel caso della prima, Durante utilizza un'immagine topica della lirica italiana, frutto di un'elaborazione prima di tutto filosofica (Alberto Magno il teorico più organico), quella degli spirti vitali. Lunga sarebbe la disamina della metafora, che pure è tra le più note, perciò mi accontento di usare la rapidissima sintesi di Mario Marti:<sup>364</sup>

tutti gli Stilnovisti la strumentalizzano a fini di rappresentazione artistica, né ne mancano tracce anche nei rimatori prestilnovisti; ma è principalmente col Cavalcanti che la fenomenologia degli "spiriti" e degli "spiritelli" viene largamente e sistematicamente usata nel linguaggio poetico, ed è particolarmente per suo tramite che quella realtà filosofico-poetica entra definitivamente nella tecnica espressiva del tema amoroso e vi opera addirittura per secoli.

A Cavalcanti bisogna aggiungere almeno Dante, nella *Vita Nova* principalmente, ma anche nelle *Rime*,<sup>365</sup> e Petrarca, *Rvf* 17, 9; *Rvf* 47, 2. Una metafora, perciò, che appartiene schiettamente alla tradizione lirica volgare.

La seconda immagine, il nodo amoroso, ha invece una storia diversa. La metafora è infatti assai presente già nella poesia classica,<sup>366</sup> sia nella variante del "laccio" che della "catena" d'amore; il punto interessante del nostro esempio è però l'accostamento tra il rogo su cui la regina vuole bruciare il ritratto di Enea e il nodo d'amore che questi *sembianti* dell'eroe hanno creato: seppure fuoco e lacci non si trovino uniti nella stessa metafora, essi sono però contigui, e con *imgo* costituiscono un triangolo di immagini piuttosto potente. Non si dà nella poesia classica la combinazione tra il nodo e le

---

<sup>363</sup> Cfr. Santagata 1996, p. 704.

<sup>364</sup> DBI, v. "Cavalcanti".

<sup>365</sup> Per una panoramica rapida ma abbastanza esaustiva, con occorrenze e bibliografia, della metafora degli spirti in Dante, cfr. *Enciclopedia Dantesca*, v. "spirito", di P. Mugnai.

<sup>366</sup> Pieri 2010, p. 8, ricorda che la metafora ricorre, oltre che in Lucrezio, nella commedia latina arcaica, in Propertio, Tibullo, nonché nell'epigrammatica greca.

fiamme, mentre, per usare le parole di Soldani 1997,<sup>367</sup> queste due metafore sono “tra le più trite del linguaggio poetico che per comodità chiameremo petrarchesco: di *fiamme* e di *lacci* d’amore è piena la letteratura che anche solo lontanamente si ispiri a quella tradizione [...]” Le due immagini, riporta Soldani,<sup>368</sup> si trovano in Petrarca in combinazione nelle *Epystole metriche* I 6, 152, in *flammam, laqueosque ruam* e in *Rvf* 271, 1, *l’ardente nodo ov’io fui d’ora in hora*. Con sicurezza possiamo citare Petrarca; ma solo come suggestione, e per segnalare l’impiego della metafora in un genere metrico e in un arco cronologico affini, riporto le ottave di *GL* II 32-36, oggetto di studio del contributo di Soldani 1997, che raccontano l’atto finale e più drammatico della vicenda due cristiani, Olindo e Sofronia, condannati proprio a morire insieme su un rogo. Le fiamme già divampano, e Olindo così si lamenta: *-Quest’è dunque quel laccio ond’io sperai/teco accoppiarmi in compagnia di vita?!/Questo quel foco ch’io credea ch’i cori/ne dovesse infiammar d’eguali ardori?!/Altre fiamme, altri nodi Amor promise [...]*.

### 5.3.3.2 Amore, fuoco e ferita

Tra le metafore complesse che maggiormente caratterizzano il tormentato sentimento di Didone, la più rilevante, perché inclusiva di due comparanti, è senza dubbio quella che mette in relazione amore, fuoco e ferita.

Si tratta di un’immagine ampiamente conosciuta e sfruttata nella letteratura latina, e che ha naturalmente numerosi antecedenti ed esempi nella poesia greca: solo per ricordarne alcuni fra i più significativi, diretti modelli di Virgilio certamente sono stati Apollonio Rodio<sup>369</sup> e l’epigrammatica alessandrina,<sup>370</sup> nonché Lucrezio per il versante latino,<sup>371</sup> mentre fra gli epigoni è possibile ricordare Seneca.<sup>372</sup>

<sup>367</sup> P. 78. In nota, poi, ivi, *ibidem*, Soldani precisa che Petrarca è però “il collettore e il sistematore (per nulla passivo, evidentemente) di un materiale topico di origine classica o provenzale-stilnovista, tuttavia, in prospettiva cinquecentesca, il suo ruolo di fonte più antica e autorevole è indiscutibile.”

<sup>368</sup> Ivi, *ibidem*.

<sup>369</sup> Arg. III, 286-287 βέλος ἐνεδαίετο κούρη/νέρθεν ὑπὸ κραδίη (*Bruciava il dardo alla fanciulla/infisso nascosto nel cuore*); III 296-297 τοῖος ὑπὸ κραδίη εἰλυμένος αἶθετο λάθρη/οὔλος Ἔρωσ (*Così Eros tremendo/bruciava nascosto infisso nel cuore*; le traduzioni sono mie).

<sup>370</sup> Solo un esempio fra i molti possibili dal V libro, *Anth. Pal.* V 124, 3-4 ἀλλ’ἤδη θοὰ τόξα νέοι θήγουσιν Ἔρωτες/Λυσιδίκη, καὶ πῦρ τύφεται ἐγκρύφιον (*Ma già nuovi Amori scagliano frecce veloci/Lisidice, e il fuoco brucia nascosto*, la traduzione è mia).

<sup>371</sup> Antecedente di Lucrezio è poi Ennio, *Enn. scaen.* 254 V.2 = 216 *Joc. Medea animo aegro amore saevo saucia*, che riprende la Fedra euripidea, che di sé dice μ’ Ἔρωσ ἔτρωσεν (*Eros mi ha ferita*, *Eur. Hipp.* 392; la traduzione è mia). Sui rapporti tra le metafore dell’eros di Lucrezio e del Virgilio didascalico, si veda Pieri 2010. La conclusione dell’autrice è interessante: Pieri dimostra che Virgilio

La prima delle due immagini che ritroviamo nei versi selezionati è proprio nell'attacco del IV libro, IV 1-2 *At regina gravi iam dudum saucia cura/vulnus alit venis et caeco carpitur igni*. Oltre alle considerazioni espresse poco più sopra in riferimento al rapporto con il modello latino, vale la pena aggiungere alcune annotazioni sull'aspetto lessicale dell'immaginario metaforico.

Ovviamente, essendo questa metafora passata dai modelli classici alla lirica amorosa italiana fino a diventare un *topos* tra i più usati, è inevitabile pensare che ci possano essere delle influenze, e che la prima di queste non possa essere che Petrarca. In questo senso, ad esempio, la pur fedele versione di Martelli (M 4 *quella consuma ad hora ad hora e strugge*) è certo debitrice a *Rvf* 72, 39 *che dolcemente mi consuma e strugge*, coll'inserto di marca tipicamente petrarchesca *ad hora ad hora*. Ma, oltre al comune sostrato petrarchesco (cui Liburnio, peraltro e in maniera interessante, sembra piuttosto indifferente), è possibile rintracciare un'ulteriore rielaborazione dell'immaginario metaforico? Come per l'analisi lessicale, la questione è se l'attrazione di modelli altri rispetto a quelli latini (che, in un gioco di specchi, stanno poi sotto a quelli italiani) si limiti ad un superficiale riuso di materiale poetico, magari proprio in virtù di una comune matrice, o se ci siano altre spinte in azione.

Ho già avuto modo di notare come Durante insista sull'idea del fuoco, e ci ritornerò nel paragrafo successivo: se *igni* è l'unico concreto riferimento al fuoco amoroso nel testo latino, Durante esplora le possibilità della semantica corrispondente, utilizzando *alma accesa, ardore, caldo affetto*. Ora, il fuoco, in rivisitazione non banale di immagini già petrarchesche, è presenza fissa nella poesia di Tasso, come nota Soldani 1997.<sup>373</sup> Aggiungiamo che pochi versi più sotto (D 13), in maniera completamente slegata dal testo latino, Durante proclama che Didone *or tutta è fiamma, hor gelo*. Senza dubbio Durante realizza così un accostamento ossimorico ampiamente sfruttato, frequentissimo sempre in Petrarca:<sup>374</sup> l'elemento di interesse non sta tanto nei singoli

---

parte dall'intuizione lucreziana di rendere *proprium* il *verbum improprium*, ossia di "demistificare" la metafora, portandola dal piano analogico, connotativo, a quello del reale, denotativo, e creando così una sorta di cortocircuito tra immagine e realtà, per approdare all'affiancamento dell'impiego letterario-tradizionale della metafora a questo straniante effetto lucreziano. Un'operazione simile a quella di Lucrezio la rintraccia in Tasso Soldani 1997, che identifica l'elemento di novità tassesco nell'utilizzo dell'abusata metafora di fiamme e nodi d'amore proprio nella corrispondenza fra piano del metaforico e piano del reale.

<sup>372</sup> Sen., *Phaedr.*, 275-276 *Cupido/impotens flammis simul et sagittis* (*Amore/che nulla può con fiamme e frecce insieme*, la traduzione è mia).

<sup>373</sup> p. 78.

<sup>374</sup> Cfr. Santagata 1996, p. 501, che per l'opposizione fuoco-ghiaccio cita *Rvf* 122, 4; 132, 14; 134, 2; 135, 54-60; 150, 6; 152, 11; 171, 5-6; 178, 1-2; 182, 5; 185, 8; 194, 14; 224, 12; 264, 60; 298, 3; 335, 7; 337, 10-11; 363, 7; *TC* III 168; *TM* I 127; *TF* IIa 81; *Fam.* XXII 5, 17, e continua poi notando che "si tratta

componenti del sistema metaforico, ma semmai nella combinazione amore-piaga-fuoco-ghiaccio, che ritroviamo significativamente anche in *OF XIX 29, 3-4 Il giovine si sana: ella languisce/di nova febbre, or agghiacciata, or calda*, con il racconto dell'innamoramento di Angelica per Medoro, rievocato anche in *OF XXIII, 119 come esso a prieghi d'Angelica bella/portato avea Medoro alla sua villa,/ch'era ferito gravemente; e ch'ella/curò la piaga, e in pochi di guarilla:/ma che nel cor d'una maggior di quella/lei ferì Amor; e di poca scintilla/l'accese tanto e sì cocente fuoco,/che n'ardea tutta, e non trovava loco*, in cui troviamo il nesso amore-ferita-fuoco, come poi, ancora, in *OF XXV, 32 5-8 Per questo non si smorza una scintilla/del fuoco de la donna inamorata./Questo rimedio all'alta piaga è tardo:/tant'avea Amor cacciato inanzi il dardo*.

L'ipotesi che dietro all'ottava agisca la memoria di un'ottava si rafforza se si considera il richiamo al medesimo luogo ariostesco nella traduzione di Schiappalaria: il v. 4 *da non veduto ardor carpir si sente* pare riecheggiare direttamente *OF XIX 28, 2 nel cor sentì da non veduto strale, e piagata* (S 2, per *saucia*, non utilizzato da alcun altro traduttore) può rimandare a *OF XIX 27, 5 piaga di quella avere ella nel core* e *OF XIX 28, 1 Assai più larga piaga e più profonda*.<sup>375</sup>

Non è allora forse impossibile ipotizzare che nel tradurre la metafora incipitaria del libro IV sia Durante sia Schiappalaria si siano ricordati, sia pure a livello non profondo,<sup>376</sup> del trattamento di questa immagine di Ariosto, e che, come accade per altri piani, vi sia un'azione modellante, e quasi contaminante, del poema in ottava.

Per quanto riguarda l'altra metafora della stessa tipologia, IV 66-68 *quid delubra iuvant? est mollis flamma medullas/interea et tacitum vivit sub pectore uulnus./uritur infelix Dido totaque vagatur*, anche in questo caso la costituzione dell'immaginario è differente per le traduzioni in sciolti e per quelle in ottave. Se in Liburnio e in Martelli

comunque di una opposizione tradizionale (cf., ad es., G. da Lentini, *A l'aire claro* 3; Guittone, *Eo sono sordo* 14; Guinizzelli, *Ch'eo cor avesse* 5-6; Cino, *O giorno di tristizia* 12 [...])".

<sup>375</sup> Ecco le tre ottave intere, *OF XIX 27-29: Assai più larga piaga e più profonda/nel cor sentì da non veduto strale,/che da' begli occhi e da la testa bionda/di Medoro aventò l'Arcier c'ha l'ale./Arder si sente, e sempre il fuoco abonda;/e più cura l'altrui che 'l proprio male:/di sé non cura, e non è ad altro intenta,/ch'a risanar chi lei fere e tormenta./La sua piaga più s'apre e più incrudisce,/quanto più l'altra si restringe e salda./Il giovine si sana: ella languisce/di nuova febbre, or agghiacciata, or calda./Di giorno in giorno in lui beltà fiorisce:/la misera si strugge, come falda/strugger di nieve intempesta suole,/ch'in loco aprico abbia scoperta il sole./Se di disio non vuol morir, bisogna/che senza indugio ella se stessa aiti:/e ben le par che di quel ch'essa agogna,/non sia tempo aspettar ch'altri la 'nviti./Dunque, rotto ogni freno di vergogna,/la lingua ebbe non men che gli occhi arditi:/e di quel colpo domandò mercede,/che, forse non sapendo, esso le diede.*

<sup>376</sup> Soldani 1997, pp. 78-79, rileva infatti, come già detto poco più sopra, come sia in Tasso che in Ariosto l'interesse dell'uso di queste metafore, altrimenti abusate, stia nello slittamento e nel dialogo tra piano metaforico e piano realistico.

rimane il riferimento alle midolla come sede dell'amore, specialmente di quello occulto, (L 107-108 *In questo mezzo la fiamma consuma/le tenere midolla*; M 112-113 *Dolce fiamma amorosa le consuma/in questo mezzo e le medolla e l'ossa*), che è di marca tipicamente classica,<sup>377</sup> nelle versioni in ottave *medullas* scompare, a vantaggio di un'incursione in un altro campo semantico. In Durante, infatti, il midollo viene così sostituito: D 139-140 *Arde Didone, e dai suoi spirti accensi/nascon furor perversi, e pravi. Ora, spirti accensi non solo non mantiene alcun legame con il latino, ma è una citazione della clausola petrarchesca E 'nterrompendo quegli spirti accensi,/A me ritorni, e di me stesso pensi.*<sup>378</sup> La costruzione metaforica continua in maniera indipendente dal latino, con *tal, che datasi in tutto in preda à sensi/e poste in man d'Amor del cor le chiavi* (D 141-142). Oltre al già citato luogo dantesco, ancora in Petrarca possiamo rintracciare l'antecedente dell'immagine delle chiavi del cuore: si vedano due esempi significativi, *Rvf 29, 56 dolce del mio cor chiave?* E *Rvf 63, 11 del mio cor, donna, l'una et l'altra chiave/avete in mano; et di ciò sono contento.*<sup>379</sup> La metafora delle chiavi del cuore, però, è anche particolarmente presente nella produzione di Tasso: nelle *Rime* essa compare per cinque volte (*Rime* 113, 135;<sup>380</sup> *Rime* 369, 48;<sup>381</sup> *Rime* 989, 13;<sup>382</sup> *Rime* 1449, 34-35;<sup>383</sup> *Rime* 1674, 12;<sup>384</sup> da segnalare anche che

---

<sup>377</sup> Già in Eur. *Hipp.*, 253-255 *χρῆν γάρ μετρίας εἰς ἀλλήλους/φιλίας θνητοῦς ἀνακίρνασθαι/καὶ μὴ πρὸς ἄκρον μυελὸν ψυχῆς* (*Infatti conviene che i mortali stringano fra loro legami non troppo forti/che non si annidino nelle midolla dell'anima, la traduzione è mia*); Catull. 35, 14-15 *ex eo misellas/ignes interiozem edunt medullam*; Catull. 64, 92-93 *cuncto concepit corpore flammam/funditus atque imis exarsit tota medullis*; Catull. 66, 23 *quam penitus maestus exedit cura medullas*; Lucr. V, 811 *flamma tacitas urente medullas*, solo per limitarsi alla produzione precedente a Virgilio, e poi Ovidio, Seneca, Apuleio: le midolla sono considerate nell'antichità una sede tradizionale del sentimento amoroso. Così Pieri 2010, p. 108, per il Virgilio non epico: "Virgilio, che apparentemente ha riportato la metafora sul piano della denotazione, fa riverberare sulla *flamma* che è *subdita* (come gli *stimuli!*) *avidis medullis* e sul *calor* che *redit ossibus*, a livello intratestuale, il *durus amor* tragico di Ero e Leandro, appena cantato (*georg.* 3, 258 s. *quid iuvenis, magnum cui versat in ossibus ignem / durus amor?*); e a livello intertestuale il peso di una tradizione letteraria in cui *ossa*, *medullae* e *calor* richiamano altrettanti *topoi* della poesia amorosa. Le ossa sono infatti frequentemente citate, sia nella tradizione greca (a partire da un frammento di Archiloco) che in quella latina, come sede dell'amore. Così pure le *medullae*, che si ritrovano in latino già a partire da Plauto e poi, soprattutto, in Catullo, 6 probabile modello di *Aen.* 4, 66 *est mollis flamma medullas*."

<sup>378</sup> *Rvf XVIII, 6.*

<sup>379</sup> Come annota Santagata 1996, p. 74, in Petrarca "il *topos* degli occhi o di Amore che possiedono la chiave del cuore è utilizzato più volte: cf. 29, 56; 37, 34-35; 72, 30 (in altri casi è la donna stessa a possedere la chiave: cf. 63, 11-12 [...]). Per la seconda occorrenza, Santagata (ivi, p. 321) ricorda che "è d'obbligo il rinvio a *Inf.* XIII 58-59 *Io son colui che tenni ambo le chiavi/del cor di Federigo*".

<sup>380</sup> *Le chiavi di quel core, in cui t'esalto.*

<sup>381</sup> *E tieni di quel petto ambo le chiavi.*

<sup>382</sup> *Sì come vuol, chi tien del cor le chiavi.*

<sup>383</sup> *Così dolci le chiavi,/dell'ingegnoso cor valgon talora.*

<sup>384</sup> *Che sole han del mio core ambe le chiavi.*



altrettante volte le chiavi compaiono invece in una metafora di segno religioso), nel *Convito di Pastori* una, *Dial. VI*, che unisce l'immagine del fuoco a quella delle chiavi, *Era chiuso l'incendio in ambo i cori/sotto chiavi di tema, e di vergogna*, nell'*Amor fuggitivo* una, *Egli sol vuol le chiavi/tener dell'altrui core*.

Non ho trovato invece alcun rimando per la scelta lessicale, piuttosto curiosa, di S 125-127 *Smania, e la piaga dentro il petto vive,/l'abbruscia il foco, il core, e gli intestini,/l'infelice arde, è va pazza d'amore*. La coppia core, e gli intestini, infatti, non è altrimenti attestata, ed è piuttosto singolare, vista la scarsa presenza nella lirica di intestini.

### 5.3.3.3 Amore e fuoco

La metafora più significativa<sup>385</sup> di questo campo è senz'altro IV 23 *impulit. agnosco veteris vestigia flammae*. Poiché ho già analizzato le scelte dei quattro traduttori nella parte relativa al lessico, mi limito qua a riportarne i versi: L 36 *I miei vestigi de l'antica fiamma*; M 36 *I miei vestigi de l'antica fiamma*; D 40 *e de l'antico Amor le fiamme sento*; S 48 *ricosco il calor del foco antico*. Per la seconda metafora di questo tipo che si incontra nel libro, IV 54 *His dictis impenso animum flammavit amore*, è da segnalare principalmente la resa di Martelli che, come ho rilevato più sopra, attinge alla più schietta tradizione lirica italiana, M 90-91 *Con questo ragionar d'alto desio/fieramente infiammo gli accesi spirti*. Oltre a *spirti*, segnalo la presenza anche di un termine, *desio*, che è sicuramente già dantesco e stilnovistico, ma è ancor di più petrarchesco. In particolare, la sua associazione con la fiamma o il fuoco è nel *Canzoniere* molto frequente; alcuni esempi, fra i molti possibili, in *Rvf* 34, 1; *Rvf* 62, 3; *Rvf* 127, 52 e *Rvf* 270, 100. È invece inedita, a questa altezza cronologica, l'associazione con il latinismo

---

<sup>385</sup> La metafora del fuoco amoroso è frequentissima, dai lirici greci arcaici in poi, nella tragedia, nella commedia, nonché nella letteratura latina. Per un'analisi della metafora nella letteratura greca, si rinvia a Spatafora 2007. Dal medesimo articolo, ricavo anche un'annotazione interessante applicabile anche all'analisi dell'immaginario metaforico della vicenda di Didone, che sfrutta estensivamente tanto il tema del fuoco che quello della follia, come si vedrà più avanti. Spatafora 2007, p. 26, istituisce un nesso tra metafore del fuoco e della *mania*, che esprimono il concetto dell'amore-malattia: "non è da escludere pertanto che la metafora del fuoco sia connessa all'altro grande tema della  $\mu\alpha\nu\acute{\iota}\alpha$  di Eros e che trovi le sue radici proprio in questa associazione tra delirio e intenso calore, come appare nella descrizione fisiologica della  $\mu\alpha\nu\acute{\iota}\eta$  che leggiamo in Ippocrate. Un dato senz'altro incontrovertibile è comunque che con il frammento di Ibico ci muoviamo in un ambito molto affine a quello di Saffo, in cui il richiamo al fuoco è all'interno di una visione dell'amore, vissuto come forza totalizzante e sotto forma di malattia violenta e ossessiva".

*alto*, peraltro raro anche dopo, dato che si ritrova il nesso successivamente in Tasso, nelle *Rime*, una sola volta.<sup>386</sup>

Sempre a questa categoria vanno ascritti alcuni esempi piuttosto ordinari, L 83-84 *L'animo, ch'era già d'amor acceso,/infiammò con tai detti, et diede speme*; D 113-114 *Rinforzossi l'ardor, la fiamma, e il foco/al dolce suon di sì soavi accenti*; S 97-98 *Con questi accorti detti all'alma accesa/accrebbe Anna prudente e fiamma, e foco*, che dipendono tutti da *flammavit* (IV 54). Un po' più interessanti, essenzialmente perché indipendenti dal testo latino, alcune occorrenze nelle ottave di Durante, D 49 *Colui, che pria di se m'accese il core*; D 13 *Quando Didon, ch'or tutta è fiamma, hor gelo*; D 116 *risuscitò gli spirti quasi spenti*; D 166-168 *Enea da Dido; et ella a le nemiche/vedove piume*<sup>387</sup> *sue torna dolente/col cor più acceso e più turbata mente*; D 1126 *così dice Didon di rabbia accensa*. È già stata ricordata la frequenza della metafora del fuoco amoroso nella lirica italiana, ma certo il fatto che l'immagine subisca un incremento così significativo nella traduzione di Durante suggerisce di guardare anche alla produzione in ottave coeva: per limitarsi, per comodità e perché già indicativi, ai soli esempi del primo canto dell'*Orlando Furioso*, oltre alle occorrenze citate sopra, possiamo aggiungere OF I 7, 8 (*grave incendio*); OF I 8, 4 (*animo caldo*); OF I 16, 2 (*petto caldo*, con variante *petto acceso* in OF I 19, 4); OF I 81, 6 (*amoroso incendio*) e, soprattutto OF I 41, 1-2 *Pensier (dicea) che 'l cor m'aggiacci et ardi,/e causi il duol che sempre il rode e lima*, in cui ritroviamo ben due immagini sfruttate da Durante (il fuoco e il ghiaccio nel cuore e la lima, cfr D 156).

#### 5.3.3.4 Amore e ferita

Le ottave si segnalano anche per lo sfruttamento più ampio rispetto all'originale virgiliano di altro ambito metaforico, quello della ferita amorosa. Il *vulnus* d'amore, come abbiamo già visto, è topico tanto nella letteratura classica quanto in quella italiana. Ma come per la categoria precedente, il punto d'interesse sta nell'aumento delle occorrenze del nesso nelle traduzioni in ottave, che anche in questo caso si dimostrano più sensibili al richiamo del parco metaforico della tradizione volgare. Gli esempi

---

<sup>386</sup> *Rime, Nelle nozze di Ascanio di Cornia e di Sforza*, 4.

<sup>387</sup> Qui è interessante non tanto la metafora del "cuore acceso", quanto quella delle "vedove piume": la metafora delle piume per indicare il letto compare già in Petrarca, *Rvf* 7, 1 (*otiose piume*), ma è interessante notare che il nesso *vedove piume* sembra originale: ho rintracciato una sola altra occorrenza, anch'essa in una traduzione cinquecentesca, delle *Heroides* ovidiane, a opera del fiorentino Remigio Nannini, contemporaneo di Durante (*Epistole* I, *A dispregiar le pria da te neglette/vedove piume, e mia tardanza accusa*). Il testo ovidiano (*Her.* I, 82) dice *viduo [...] lecto*, certo più esplicito del neutro *stratistique relictis* virgiliano.

rintracciabili sono due per Durante, D 1185 *E d'infinito duol trafitta, e punta*; D 1187 *E al cor drizzando la spietata punta*; e due per Schiappalaria, S 47 *e da colpo si nobile, e si amico*; S 1261-1262 *S'hà fisse sottol petto, e trapassate/Le fedi della vita rincresciuta*. Per esaminare meglio i due nessi di Durante, è opportuno riportare l'ottava intera:

D 1184-1191

*Così dicendo in piè tremante forse,  
E d'infinito duol trafitta, e punta;  
Il pome della spada al letto porse,  
E al cor drizzando la **spietata punta**,  
Sopra si lasciò andar'. Al caso corse  
Ogni sua ancella, e dal **dolor compunta**  
Ciascuna infin al ciel mandò lo strido,  
Il gemito, il lamento, il pianto, e 'l grido.*

Le due metafore assumono un rilievo fondamentale nella costruzione della strofa: costituiscono infatti la rima equivoca *punta : punta*, che si riflette nella derivativa in sesta sede *compunta*.

Lo schema è scopertamente petrarchesco: in *Rvf* 201, 1-8

*Mia ventura et Amor m'avean sì adorno,  
d'un bello aurato et serico **trapunto**,  
ch'a sommo del mio ben quasi era aggiunto  
pensando meco: A chi fu quest'intorno?*

*Né mi riede alla mente mai quel giorno  
Che mi fe' ricco et povero in un **punto**,  
ch'i' non sia d'ira e **di dolor compunto**,  
pien di vergogna e d'amoroso scorno.*

Le rime sono di tipo diverso, ma rimane l'anfibologia, nonché il nesso *di/dal dolor compunto/a*. Per ritrovare un simile gioco, e ancor più vicino perché simile è il contesto, bisognerà aspettare *GL XX*, 64, il racconto della morte di Clorinda:

*Ma ecco omai l'ora fatale è giunta  
che 'l viver di Clorinda al suo fin deve.  
Spinge egli il ferro nel bel sen di **punta**  
che vi s'immerge e 'l sangue avido beve;  
e la veste, che d'or vago **trapunta**  
le mammelle stringea tenera e leve,  
l'empie d'un caldo fiume. Ella già sente*

morirsi, e 'l piè le manca egro e languente.<sup>388</sup>

S 47 (*e da colpo si nobile, e si amico*) è piuttosto banale, mentre molto più difficile da interpretare è S 1261-1262 *S'hà fisse sottol petto, e trapassate/Le fedì della vita rincresciuta*: non sono riuscite a trovare alcuna corrispondenza per l'espressioni *le fedì della vita*, né il GDLI offre per la voce "fede" un significato che si possa adattare a questo contesto.

### 5.3.3.5 Amore e follia

La follia d'amore è uno dei temi centrali del IV libro. Del resto, le immagini che connettono amore e follia sono riscontrabili già nella lirica greca arcaica,<sup>389</sup> hanno percorso tutta la letteratura greca classica,<sup>390</sup> e hanno avuto poi grande successo anche nella produzione latina.<sup>391</sup>

---

<sup>388</sup> Per l'uso di questa metafora virgiliana, da segnalare che nella *GL* l'immagine della ferita e del colpo d'amore è ricorrente: riporto a mo' d'esempio due ottave in cui è evidente il recupero del Virgilio del libro IV dell'*Eneide*: *GL VI 85 O vero a me da la sua destra il fianco/sendo percosso, e riaperto il core,/pur risanata in cotal guisa almanco/colpo di ferro avria piaga d'Amore;/ed or la mente in pace e 'l corpo stanco/riposariansi, e forse il vincitore/degnato avrebbe il mio cenere e l'ossa/d'alcun onor di lagrime e di fossa; GL XX 125 Dimostratevi in me (ch'io vi perdono/la passata viltà) forti ed acute./Misera Armida, in qual fortuna or sono,/se sol da voi posso sperar salute?/Poi ch'ogn'altro rimedio è in me non buono/se non sol di ferute a le ferute,/sani piaga di stral piaga d'amore,/e sia la morte medicina al core.*

<sup>389</sup> Qualche riferimento, senza alcuna pretesa di esaustività: Saffo, fr. 1, 18 Voigt; Ibico, fr. 5 Page; Anacreonte, fr. 46 Gentili.

<sup>390</sup> Mi limito ad un richiamo per tutti, perché segna la teorizzazione del fenomeno, la celebre distinzione fra i vari tipi di *mania*, di cui la più alta e pervasiva è quella amorosa, in Plat., *Phaedr.* 48, 265 a-c. Mi limito a riportare la sezione centrale, la b: Σωκράτης: τῆς δὲ θείας τεττάρων θεῶν τέτταρα μέρη διελόμενοι, μαντικὴν μὲν ἐπίπνοιαν Ἀπόλλωνος θέντες, Διονύσου δὲ τελεστικὴν, Μουσῶν δ' αὖ ποιητικὴν, τετάρτην δὲ ἀφροδίτης καὶ Ἔρωτος, ἐρωτικὴν μανίαν ἐφήσαμέν τε ἀρίστην εἶναι, καὶ οὐκ οἶδ' ὅπη τὸ ἐρωτικὸν πάθος ἀπεικάζοντες, ἴσως μὲν ἀληθοῦς τινος ἐφαπτόμενοι, τάχα δ' ἂν καὶ ἄλλοσε παραφερόμενοι, κεράσαντες οὐ παντάπασιν ἀπίθανον λόγον [...]. ("Socrate: E per quanto riguarda quella divina [*scil. mania*], la suddividiamo in quattro parti, assegnate a quattro divinità: la mantica la mettiamo sotto il controllo di Apollo, la misterica di Dioniso, la poetica delle Muse, ma la quarta, di Afrodite e di Eros. Noi riteniamo che la follia amorosa sia la migliore, e io proprio non so a cosa possiamo rassomigliare il sentimento d'amore, e forse in qualcosa ci avviciniamo al vero, in qualcos'altro certo ce ne allontaniamo, avendo composto un discorso non del tutto incapace di persuadere [...].") La traduzione è mia).

<sup>391</sup> Anche qui, solo qualche richiamo: Lucr. IV, 1068 segg.; e molto si trova ancora nello stesso Virgilio: *Georg.* III, 242-245 *Omne adeo genus in terris hominumque ferarumque/et genus aequoreum, pecudes pictaeque volucres,/in furias ignemque ruunt: amor omnibus idem; Georg.* 258-270; *Aen.* II, 407; e poi, naturalmente, la *Fedra* di Seneca.

In particolare, il tema dell'irrazionalità della forza amorosa percorre tutta l'opera virgiliana; addirittura, "che per Virgilio l'amore sia una forza distruttiva e perturbatrice della serenità è un'affermazione ripetuta così spesso da sfiorare il luogo comune. A motivarla, d'altronde, sta la lunga serie di amanti infelici che costella l'intera sua opera, caratterizzando sempre in negativo la passione erotica."<sup>392</sup> Nell'*Eneide* questa concezione dell'amore diventa ancora più radicata, sfaccettata e profonda, e tocca la sua acme proprio nel IV libro.<sup>393</sup>

Al motivo della mania si accenna per la prima volta in IV 65, in cui Didone è definita *furentem*, aggettivo ripetuto poi al v. 69, *furens*. Il termine *furor* è successivamente in IV 91; IV 101; al v. 474 c'è *urias* e al v. 646 *furibunda*. L'immagine prende poi particolare forza ai vv. 298-303, con una lunga similitudine,

*omnia tuta timens. eadem impia Fama furenti  
detulit armari classem cursumque parari.  
saevit inops animi totamque incensa per urbem  
bacchatur, qualis commotis excita sacris  
Thyias, ubi audito stimulant trieterica Baccho  
orgia nocturnusque vocat clamore Cithaeron.*<sup>394</sup>

La regina stessa definisce la sua una *insania* (IV 595).<sup>395</sup> In generale, è possibile osservare che la follia di Didone ha uno sviluppo nel IV libro, in un crescendo di vigore:

<sup>392</sup> Gagliardi 2011, p. 238.

<sup>393</sup> "L'amore nell'*Eneide* è dunque essenzialmente passione anti-sociale, irrazionale, violenta e fondamentalmente egoistica, destinata ad entrare in collisione con i bisogni di una collettività ordinata che all'individuo chiede dedizione e altruismo. Mai come in quel poema il singolo è in un gruppo, che gli fa sentire il suo peso e lo obbliga a doveri gravosi ma irrinunciabili. Nella capacità di ciascuno di dare la priorità ad essi, e dunque di privilegiare il benessere collettivo, posponendovi aspirazioni, gusti, affetti, è la sua lealtà di cittadino o il suo fallimento. Ad illustrare ciò nel poema, a rappresentare il cittadino ideale è ovviamente Enea, mentre all'opposto sono Didone, Turno, Eurialo e Niso, incapaci di superare e sacrificare i propri sentimenti a vantaggio della comunità, e destinati perciò alla rovina personale e al danno collettivo" (Gagliardi 2011, p. 260). Per l'eros virgiliano, in generale ma soprattutto nell'*Eneide*, si veda anche Canali 1984, pp. 73-131, che efficacemente riassume così la relazione fra Enea e Didone: "in realtà, non è una storia d'amore, ma un climax di follia, e, per di più, una follia come malattia dell'anima [...]" (p. 118).

<sup>394</sup> [...] "L'empia Fama in persona la riportò [la notizia] alla folle, che si armava la flotta e la rotta si preparava. Impazzisce, fuori di sé, e in fiamme delira per tutta la città, come una Tiade destata dall'inizio dei riti, quando la pungono le orge triennali col nome di Bacco, e il notturno Citerone la chiama con grida". La traduzione è mia. A questo proposito, Austin 1955, p. 97, nota che il richiamo è con grande chiarezza alle *Baccanti* euripidee ("Virgil ha deliberately chosen words that would suggest the atmosphere of Euripide's *Bacchae*"), che sono poi evocate anche ai vv. 469-470.

<sup>395</sup> Cfr. *Enc. Virg.*, v. "Furie, furore" e, per una contestualizzazione del *furor* nella vicenda di Enea e Didone e in relazione al carattere della regina, Ricottilli 2000, pp. 86-116.

si parte dal *male sana* del v. 8, che, come nota Servio, è “*non plane sana, amore vitiata; “male” enim plerumque “non”, plerumque “minus” significat*”,<sup>396</sup> per cui “*male enim minutionem habet, non negationem*”,<sup>397</sup> per poi arrivare al pieno manifestarsi della follia, visto che i termini ad essa correlati si addensano sempre di più.<sup>398</sup>

Nei versi virgiliani campionati, però, non ci sono metafore o similitudini che esprimano il nesso amore-follia: si trovano soltanto gli aggettivi *furens* e *furibunda* riferiti a Didone. Anche per questo campo semantico le traduzioni in ottave si segnalano per l’accentuazione del campo metaforico, dato che inseriscono due metafore e una similitudine indipendenti dal testo latino, che presentano l’amore come una forza in grado di togliere poco a poco la capacità di pensare razionalmente. Chiaro che il motivo non è nuovo nella lirica italiana, ma due di queste metafore si segnalano per una scelta lessicale interessante. Utilizzano infatti il verbo *rodere*, non frequentissimo nella tradizione lirica italiana:<sup>399</sup> D 156 *tanto il tarlo d’amor la rode, e lima*, con un’ulteriore metafora di cui ho già dato qualche ragguaglio nella sezione dedicata al riuso del materiale poetico, e S 1214 *E dar fine alle cure, ov’io mi rodo*. La rete dei rimandi è piuttosto ampia: al richiamo all’*incipit* dell’*OF*,<sup>400</sup> cui si è già accennato, bisogna aggiungere con ragionevole certezza *Rvf* 360, 68-70 [...] *Ei sa che ‘l vero parlo:/ché legno vecchio mai non róse tarlo/come questi ‘l mio core, in che s’annida*, e per la dittologia in clausola *rode, e lima*, Boiardo, *Amorum libri* 148, 8, *che per se stesso il cor se rode, e lima*, e ancora Ariosto, *OF* I, 41, 1-2 *Pensier (dicea) che ‘l cor m’agghiacci ed ardi,/e causi il duol che sempre il rode e lima*. Da aggiungere alle due metafore, la similitudine D 171 *prender mai non può sonno, e come insana*.

### 5.3.3.6 Sanguie

Ancora, nei versi campionati delle traduzioni troviamo un altro ambito metaforico su cui è interessante fare qualche osservazione, benché ospiti pochi esempi. L’immagine

---

<sup>396</sup> Pease 1967, p. 97.

<sup>397</sup> Ivi, *ibidem*.

<sup>398</sup> Cfr. Pease 1967, pp. 92-93. Nell’*Enciclopedia Virgiliana*, alla v. “Furie/Furore”, si fa un’interessante casistica del termine: intanto, Didone è il personaggio cui il termine è riferito più volte nell’intera *Eneide* (16 volte, segue Turno con 8); poi *furor* e *amor* sono connessi e rimandano, in tutta la produzione virgiliana, all’ambito della bestialità; infine, 10 occorrenze virgiliane del termine si riferiscono allo squilibrio mentale che precede il suicidio. Ancora, “è degno di nota che tutti i principali significati di “furore” sono molto spesso associati a parole che suggeriscono il fuoco” (ivi).

<sup>399</sup> Cinque, ad esempio, le occorrenze nei *Rvf*: in particolare, *Rvf* 103, 7 e *Rvf* 232, 6 sono interessanti perché associano il verbo al furore, mentre *Rvf* 356, 8 lo associa all’amore.

<sup>400</sup> *OF* I, 2, 6. Da segnalare che la giuntura “rode e lima” è abbastanza utilizzata da Ariosto: oltre agli esempi a testo, cfr. *OF* I, 31, 4; *OF* 43, 113, 5.

del sangue, infatti, è abbastanza presente nel IV libro, sia come *sanguen* e *cruor*, sia evocata dal motivo della ferita (cfr IV 1 *saucia*; IV 21, di cui parlerò più sotto; IV 201 *cruore*; IV 455 *cruorem*; IV 621, *sanguine*; IV 644, *sanguineam*; di cui sotto; IV 664, *cruore*, di cui sotto; IV 687, *cruores*, più altre due occorrenze che rimandano invece all'idea del sangue-discendenza, IV 191 e IV 230).

Nelle traduzioni in ottave, al solito più ricche, si trovano tre immagini per Schiappalaria e due per Durante,<sup>401</sup> tutte legate al testo latino. La prima dipende da IV 21 *coniugis et sparsos fraterna caede penatis*, rispettivamente S 43-44 *e i patri dei con tanta crudeltate/insanguinò del pover mio consorte* e D 36 *tingesse i patj dei ne la sua morte*. Da segnalare l'assenza della metafora nelle traduzioni in sciolti. La seconda è la resa di IV 643 *sanguineam volvens aciem, maculisque trementis*: l'immagine degli occhi *sanguigni* è in entrambi i traduttori in ottave, D 1145 *Poi, ch'ebbe intorno i sanguigni occhi volti* e S 1219 *Volgendo occhi sanguigni e sguardo atroce*. Le traduzioni di questi versi di Liburnio e Martelli sono anche le sole in sciolti a proporre una metafora in cui compaia il sangue. La scelta lessicale è anche un po' più preziosa e di registro alto rispetto alle ottave, perché ad *aciem* corrisponde la metafora<sup>402</sup> della luce per indicare gli occhi: L 1047-1048 *Cruda non poco, rivolgendo allhotta/De gli occhi suoi lo lume sanguigno*;<sup>403</sup> M 1068 *le sanguinose luci, e le tremanti*. A queste bisogna aggiungere S 1263 *Bolle la spada del gran sangue, e sono/tutto sangue le mani in abbandono*.

### 5.3.3.7 Fuoco

Poche sono le metafore riferite soltanto al fuoco e che non hanno come comparato l'amore, ma significative, in parte per la loro originalità, in parte perché vanno a rafforzare l'area semantica del calore.

---

<sup>401</sup> Per Durante si può poi aggiungere la cataresi D 102 *d'altre di sangue non oscuro, o vile*.

<sup>402</sup> Come metaforico è qui quest'uso, comunque abbastanza comune ("*transfertur deinde a tactu ad visum et saepe dicitur de oculorum pupula, qua visus perficitur*" dice il Forcellini), di *acies* in Virgilio: "*aciem*: the pupil of the eye (concrete for the abstract sense of "sharpness of vision"; cf. Stat. *Th. X.* 166 ff. (of a prophet's frenzy) "*nudusque per ora/stat furor, et trepidas incerto sanguine tendit/exhauritque genas.acies huc errat et illuc*", a typical example of "silver" writing, which shows Virgil's stature" (Austin 1955, p. 186).

<sup>403</sup> Segnalo che qui credo si possa pensare non solo ad un'influenza del latino, ma anche e soprattutto di Dante, da Liburnio venerato: nel giro di due versi, infatti, il friulano usa due termini, *allhotta*, forte arcaismo e toscanismo (cfr. Trovato 1994, p. 90), e *sanguigno*, che si ritrovano in *Inf. V*, 53 e 90, subito prima e subito dopo la menzione di Didone (*Inf. V*, 60-61 *L'altra è colei che s'ancise amorosa, / e ruppe fede al cener di Sicheo*; *Inf. V*, 85 *cotali uscir de la schiera ov'è Dido*).

Una di queste, M 1099-1100 *Pasca il Troian gli occhi di queste/triste fiamme dal mare, e seco porte*, dipende direttamente dal testo latino, IV 661 *hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto: haurio* infatti ha come primo valore “attingere un liquido, bere”, infatti “et fere de liquoribus dicitur”.<sup>404</sup> L’uso figurato, dunque, è già virgiliano,<sup>405</sup> ma è colto dal solo Martelli, dato che tutti e tre gli altri traduttori scelgono di tradurre *hauriat* con *veggia*. Sempre negli sciolti, da segnalare L 1018-1019 *Vindicator alcun da le nostre ossa/Nascasi; il qual con fiamme avido e spada*. Due le occorrenze in Schiappalaria, S 1263 *Bolle la spada del gran sangue, e sono*, di cui già si è detto qualcosa sopra, e S 174 *che raffreddata in tutti è la virtute*, entrambe indipendenti dal testo latino.

### 5.3.3.8 Varie

Riporto in questo paragrafo altre occorrenze interessanti, che non possono però essere raggruppate per nuclei figurali perché isolate.

IV 30 *sic effata sinum lacrimis implevit abortis*: il testo virgiliano non contiene esattamente una metafora, ma piuttosto una iperbole. Ricalcata sul latino la resa di Liburnio, L 46 *Così parlò, di pianto empiendo 'l seno*. Senza figure quella di Schiappalaria, S 57 *Resta con gli occhi lagrimosi, e pieni*. Più interessanti invece, Martelli e Durante. La resa di Martelli, M 50 *feo di lagrime, pregni gli occhi suoi*, non è metaforica, ma ha con tutta probabilità a modello, sia per la scelta lessicale che per l’ordine dei costituenti, una canzone petrarchesca, *Rvf 37, 69-72 Et io son un di quei che 'l pianger giova; et par ben ch'io m'ingegni/che di lagrime pregni/sien gli occhi miei si come 'l cor di doglia*. Diverso il possibile luogo di confronto per la resa di Durante, D 56 *Da gli occhi versa lagrimosi rivi*. Come ho già avuto modo di osservare nel corso del capitolo, spesso i traduttori in ottave spingono sull’accentuazione degli aspetti sensoriali ed emotivi;<sup>406</sup> qui ne abbiamo un esempio, espresso da un’iperbole. Uno stilema simile è rintracciabile in Ariosto, *OF I, 61, 6, [...] fe' degli occhi rivi; OF XXXII, 20, 8, di trar dagli occhi lacrimosi rivi*; a cui aggiungere, con *variatio*, *OF XXIII, 122, 4 sparge un fiume di lacrime sul petto*. La figura dell’iperbole utilizzata per sollecitare la partecipazione emotiva del lettore è un tratto tipico dell’ottava, fin dalla sua forma canterina<sup>407</sup>

<sup>404</sup> Forcellini, v. “haurio”.

<sup>405</sup> Per le altre occorrenze figurate di *haurire*, cfr. Pease 1967, p. 512, che dà conto anche dell’effettiva possibilità di realizzazione dell’*omen* di Didone espresso dalla metafora

<sup>406</sup> Cabani 1988, pp. 82-84.

<sup>407</sup> Cabani 1988, pp. 78-79; pp. 84-85. A riprova del fatto che l’organizzazione e i procedimenti retorico-formali dell’ottava, e non solo nelle sue realizzazioni più alte, influiscono anche sul trattamento delle metafore e delle similitudini nelle traduzioni di Durante e Schiappalaria, riporto qui un esempio di similitudine. Dopo aver descritto Apollo pronto per la caccia, Virgilio paragona sinteticamente Enea al dio: IV 149-150 [...] *haud illo segnior ibat/Aeneas, tantum egregio decus enitet ore*. Liburnio e Martelli mantengono la stessa asciutta similitudine: L 241-243 *Sonan l’arme dagli homeri; non meno/bello sen giva Enea; dal cui bel volto/Di pari splendor, tanto egregio usciva*; M 250-252 *Non men vago di lui sen*



IV 52 *dum pelago desaevit hiems et aquosus Orion*: in questo caso, solo la rapida annotazione che mentre le traduzioni in sciolti mantengono la radice *saev-* e la personificazione, L 80-81 *Mentre nel mar crudel è la tempesta, irato l'Orion, lasse le navi*; M 87-88 *mentre che 'l verno incrudelisce ogn' hora/ne l' alto mare, et Orione acquoso*, Durante elimina il riferimento al nome proprio e realizza una metafora piuttosto lontana dal testo originale, D 110 *lo piegherà del Mar l' orgoglio insano*.

Infine, due metafore dalla forte carica espressiva anche in latino. La prima è IV 79 *exposcit pendetque iterum narrantis ab ore*.<sup>408</sup> Durante rinuncia alla resa metaforica, mentre gli altri traduttori la mantengono: L 126-127 *le fatiche troiane: ov'essa pende/di novo da la faccia del narrante*; M 133 *di Troia odite, e da la bocca intenta/d'Enea parlante un'altra volta prende*; S 151 *E dalla bocca del narrante pende*. La seconda è IV 625 *exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor*: la metafora *ex ossibus* al posto di *e sanguine*, piuttosto inusuale, ha posto qualche problema anche ai commentatori antichi.<sup>409</sup> Tutti i traduttori la mantengono, L 1018 *Vindicator alcun da le nostre ossa*; M 1038 *Dalle nostre ossa alcun sorga, ch'un giorno*; S 1185 *Nasca un vindicator dalle nostr'ossa*, tranne Durante, che opta per lo scioglimento, D 1112 *Deh sorga alcun della mia stirpe regia*. Risulta abbastanza interessante che Durante, il più prolifico fra i quattro quanto all'uso della figura, rinunci in entrambi i casi alla resa metaforica: forse, la forza delle immagini nel testo latino ha inibito la creatività del traduttore umbro.

#### 5.4 Conclusioni

A conclusione del capitolo, è forse utile tirare qualche parziale somma. Il doppio rapporto intertestuale, con l'originale virgiliano e con la lirica italiana, evidenzia alcune costanti, e aiuta a delineare sia la fisionomia generale sia le specificità delle traduzioni in sciolti e in ottave, ma mette in luce anche non poche aree di ambiguità

---

*giva Enea, /Si degnamente, e sovra ogn'altra adorna /E la sua vista, e' suoi sembianti egregi*. La similitudine dei traduttori in ottave, invece, “dalla sinteticità e contrazione di tipo epico si avvia a soluzioni di più ampio respiro” (Cabani 1988, p. 114), e occupa, attraverso la duplicazione, la dilatazione dei membri, il parallelismo, la quartina, come nelle ottave canterine e poi nel *Furioso* (ivi), assumendo perciò valore strutturante oltre che retorico: D 277-280 *Non altrimenti in habito succinto /Se'n giva Enea, che va il signor di Delo, /Non men leggiadro in vista, e pellegrino; /Che quanto il Ciel può dare, ha del divino*; S 301-304 *Non agil men, non meno ben formato /Non bello men, non meno bello accinto /Sen giva Enea, tanto decoro fuori /Mostra fra tutti gli altri, e tanti honori*.

<sup>408</sup> Pease 1967, p. 153, nota che *pendet* “implies close attention and resembles some use of κρεμάννυμι”, e ricorda che l'espressione è ripresa anche da Tasso, *GL I, 10, 7 scorge che della bocca intento pende* e *GL VII, 14, 1-2 [...] pende/dalla soave bocca intenta [...]*.

<sup>409</sup> Cfr. Pease 1967, p. 493.

Dall'esame del lessico, in particolare dell'uso dei latinismi, posto che tutte le versioni hanno in comune una veste grafica moderatamente latineggiante, pare che il testo latino conservi la sua forza di attrazione originaria: la traduzione è dunque sì in rapporto con la tradizione italiana, ma ne subisce solo in parte l'azione modellizzante, costituendosi piuttosto come esperimento autonomo e banco di prova per testare le capacità e le possibilità della lingua in rapporto a qualcosa di "altro". Il precedente letterario di prestigio, o l'opera coeva di successo, sono un punto di riferimento imprescindibile, ma variamente modulato. Ciò vale non soltanto per le versioni in sciolti, che come si è avuto modo di notare più sopra sono una relativa novità, almeno per quanto riguarda l'impianto formale, ma, in modo più mitigato, anche per le versioni in ottave. Il rapporto fra tradizione e innovazione, tra forma metrica e genere letterario, tra lingua e testo classici e lingua e testo *in fieri* è soggetto ad oscillazioni ed aggiustamenti sia all'interno delle singole traduzioni che nel dialogo fra una traduzione e l'altra.

Per quanto riguarda le prove in sciolti, la scelta del metro sembra condizionare anche l'aspetto del lessico, e del modo di intendere la traduzione. I latinismi molto più frequenti e significativi e la relativa libertà, soprattutto per la traduzione di Liburnio, rispetto a modelli letterari differenti, indicano infatti che per i traduttori in sciolti, più conservativi e maggiormente accostati a Virgilio, l'intertestualità è concepita soprattutto con l'originale virgiliano, e meno con la letteratura volgare. Nonostante questo tratto comune, va fatta però un'ulteriore distinzione fra Liburnio e Martelli: la prova di Liburnio, come abbiamo visto, presenta delle peculiarità che finiscono per rendere innovativo il suo conservatorismo.

Per quanto riguarda le traduzioni in ottave, dal punto di vista lessicale la minor frequenza dei latinismi, e alcuni termini o alcune immagini che appaiono presi di peso dalla tradizione cavalleresca, contribuiscono a giustificare l'impressione di un gusto ben definito, e di una forza d'attrazione maggiore che il genere letterario legato all'impiego del metro porta con sé. Abbiamo infatti visto che alcuni tratti che caratterizzano l'ottava fin dal suo apparire si presentano anche in Durante e Schiappalaria. L'aspetto più vistoso è forse quello delle dittologie sinonimiche, che sono un chiaro portato dei poemi cavallereschi, che lo derivano a loro volta dalla tradizione lirica. Poi, la frequenza dei versi bipartiti. L'intreccio tra metro e lessico, dunque, sembrerebbe suggerire uno stretto legame fra le traduzioni esaminate e la tradizione precedente e contemporanea dell'ottava. A rafforzare questa impressione concorrono anche i due aspetti dell'*ornatus* presi in considerazione nella seconda parte del capitolo, le figure di ripetizione e le metafore. La frequenza e la quantità dei fenomeni di iterazione nelle versioni in ottave segnalano che l'elaborazione retorica obbedisce ad una chiara funzione strutturante, mentre la loro qualità (penso soprattutto ai parallelismi verticali e ai chiasmi) indica una volontà di guardare ai modelli metrici coevi. Completa il quadro l'analisi delle

metafore: il fatto che esse siano mediamente il doppio nelle versioni in ottave, e che siano almeno per la metà indipendenti rispetto all'originale virgiliano, indica che la concezione del racconto e dello stile epico sono visti anche in relazione al metro scelto. L'ottava, infatti, rispetto agli endecasillabi sciolti ha una tradizione più lunga ed è stata usata per uno scopo comunicativo diverso.<sup>410</sup> Ancora, l'insistenza delle traduzioni in ottave su determinati campi semantici, molto comuni nella tradizione lirica italiana e nei poemi cavallereschi (penso alle metafore che propongono il nesso tra amore e fuoco o ferita, o ad altre occorrenze meno significative dal punto di vista numerico, ma che sono lessicalmente molto connotate) indica che i traduttori delle ottave si aspettano un pubblico forse meno capace di misurarsi col testo latino, ma più attento al gioco dei rimandi ed esigente rispetto alla partecipazione emotiva al racconto.

---

<sup>410</sup> Jossa 2002, pp. 19-22; Cabani 1988; Praloran 1988.



## 6 CONCLUSIONI

Il punto di partenza del lavoro è stata la riflessione sul ruolo della traduzione nel Cinquecento, sul tipo di operazione che i traduttori compiono nell'usare una lingua con una fisionomia ormai riconoscibile e sul genere di pubblico cui essi si rivolgono.

Il doppio binario su cui ho viaggiato, da un lato il paragone continuo col testo virgiliano e dall'altro il confronto intertestuale, fra traduzioni e con la produzione poetica italiana, ha indicato una strada interessante.

L'analisi delle strutture metriche dimostra innanzitutto la relazione tra la scelta del metro e l'approccio al testo latino: la differenza nel trattamento della cesura negli endecasillabi e l'atteggiamento nei confronti di una marca metrico-stilistica virgiliana, l'*enjambement* con dattilo o molosso in *rejet*, dimostrano la volontà dei traduttori in sciolti di proporre davvero il loro metro "a guisa d'heroico latino", come scrive Liburnio nella premessa alla sua traduzione. Al contempo, per le ottave, le osservazioni sull'*enjambement* e sulla sua funzione nello spazio distichico, sulla sintassi topologica, sul rapporto fra paratassi ed ipotassi evidenziano le esigenze che l'adozione di una strofa, di una forma chiusa, porta con sé. La necessità di scandire e strutturare l'ottava attraverso mezzi non riconducibili al testo tradotto è confermata anche dall'impiego molto più frequente delle figure di ripetizione e di parallelismo nelle prove di Durante e Schiappalaria, indagato nella terza parte del lavoro. Sempre il terzo capitolo affronta il tema del rapporto con la produzione lirica ed epica italiana: tutti e quattro i traduttori ne sentono l'influsso, come abbiamo visto più o meno marcato, ma alcuni tratti riscontrabili nelle ottave, come l'aumento rispetto al testo virgiliano del numero delle metafore e l'insistenza su alcuni campi semantici molto connotati, la frequenza delle dittologie, il riuso del materiale poetico, spingono a vedere nelle traduzioni di Durante e Schiappalaria il tentativo di adeguarsi ad un gusto ben preciso del pubblico, che ha ormai recepito (e quanto bene!) la novità dell'*Orlando Furioso*. I trent'anni che intercorrono tra le due coppie di traduzioni sono cruciali: dagli sciolti alle ottave cambiano sia il modo di leggere che quello di raccontare. È interessante notare, però, che lo statuto di traduzione dei testi esaminati affiora comunque: lo si vede dalla concatenazione narrativa delle ottave, che, nonostante la lezione del *Furioso*, risente del confronto con un testo "altro", rimanendo comunque un po' rigida e poco fluida, come abbiamo evidenziato nelle osservazioni sull'organizzazione sintattica in rapporto al metro.

Più difficile, e in un certo senso più sperimentale, la strada tentata dagli sciolti: i frequenti e spesso non banali latinismi, una tendenza a conservare moduli sintattici latini, l'aderenza all'*ornatus* virgiliano indicano il desiderio di Martelli e Liburnio di rivolgersi ad un pubblico sì "mezzano", ma con l'ambizione di confrontarsi direttamente con il testo latino. Anche il ricorso meno frequente rispetto alle traduzioni in ottave a metafore e similitudini, specialmente se indipendenti dal testo latino e debitorie alla tradizione lirica italiana, può essere messo in rapporto con la veste metrica: il genere del poema in sciolti, che come abbiamo ricordato sta fondando i propri modelli e rivendicando la propria legittimità proprio nei primi decenni del Cinquecento, da un lato guarda ai modelli poetici precedenti (si veda ad esempio il lessico ampiamente petrarchesco di Martelli), dall'altro rifiuta il repertorio d'immagini tradizionale e approfondisce piuttosto il confronto con l'"heroico latino". Anche alcuni fenomeni sintattici specifici, come ad esempio il mantenimento dell'ordine latino O-V quando O è in punta di verso ed è semanticamente significativo, sembrano dare indicazioni coerenti con l'ambizione di usare la classicità in modo consapevole per fondare un genere nuovo.

Non saltano invece il processo di mediazione i traduttori in ottave: con una tradizione volgare alle spalle ormai consolidata, si sentono relativamente indipendenti dal testo virgiliano e puntano piuttosto ad inserirsi in un solco già tracciato, adeguando la prassi traduttiva ad uno schema già rodato e vincente.

Tutti e quattro i traduttori si propongono perciò di tradurre *ut oratores*, ma con fisionomie e scopi di volta in volta differenti. Virgilio affiora, preme o sparisce, di volta in volta: l'atto del tradurre e il rapporto col testo classico servono per dimostrare che la lingua italiana può quanto quella latina, e per sfidare quindi gli antichi (e certamente, questa è l'ambizione di Liburnio e, meno dichiaratamente ma in maniera altrettanto forte, di Martelli), o per confrontarsi, attraverso la traduzione, aderendo però ad un nuovo codice del poema epico, non con la tradizione classica, ma con quella italiana.

## 7 Bibliografia

*Aen.* = Publio Virgilio Marone, *Eneide*

### *Traduzioni*

Liburnio (L) = *Publii Vergilii Maronis poetae Mantuani Aeneidos liber quartus. Lo quarto libro dell'Eneida Vergiliana con verso heroico in lingua thosca tradotto per m. Nicolo Liburnio vinitiano*, Vinegia, per Giouan'Antonio de Nicolini da Sabio, 1534

Martelli (M) = *Opere di m. Lodouico Martelli corrette et con diligentia ristampate. Aggiuntoui il quarto di Vergilio, tradotto dal medesimo*, in Firenze: appresso Bernardo di Giunta, di maggio nel 1548

Durante (D) = *Il quarto libro dell'Eneida di Vergilio ridotto in ottaua rima da m. Castore Durante academico viterbese*, Viterbo: per Agostino Colaldi da Ciuita Ducale, 1569

Schiappalaria (S) = *Il Quarto libro dell'Eneide di Virgilio in ottaua rima. Di Stephano Ambros Schiappalaria. Con alcune annotationi di vno suo familiare, poste nel fine*, in Anuersa: per Christophoro Plantino, 1568

### *Testi cinquecenteschi*

*Am.* = T. Tasso, *Aminta*

Ariosto, *Rime* = L. Ariosto, *Rime*

Bembo, *Rime* = P. Bembo, *Rime*

Bolognetti, *Costante* = F. B., *Il Costante*, Giuseppe Antonelli editore, Venezia, 1841

Cappello, *Rime* = B. Cappello, *Rime*

Castelvetro, *Poetica* = L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotile vulgarizzata e sposta*, a c. di W. Romani, Laterza, Bari, 1973

Colonna, *Rime* = V. Colonna, *Rime*

Della Casa, *Rime* = G. Della Casa, *Rime*

GL = T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*

*Lirici Europei del Cinquecento* = A.A. V.V., *Lirici Europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, BUR, Milano, 2009

Nannini, *Epistole* = R. N., *Epistole d'Ovidio*, Torino, Res, 1992

*Occorrenze* = a cura di L. Peirone, Niccolò Liburnio, *Le occorrenze umane*, Marzorati, Milano, 1970

OF = L. Ariosto, *Orlando Furioso*

OI = M. Boiardo, *Orlando Innamorato*

*Rinaldo* = T. Tasso, *Rinaldo*

Sasso, *Opere* = *Opera del praeclarissimo poeta miser Pamphilo Sasso Modenese: sonetti CCCCVII, capituli XXXVIII, egloge V; Opera & impensa Bernardini Vercelle[n]se impressum est hoc opusculum Venetiis sub auspiciatissimo Augustini Barbadici scaeptro Venetorum duce*, 1500

Scroffa, *Fidenzio* = C. S., *I Cantici di Fidenzio, con appendice di poeti fidenziani*, a c. di P. Trifone, Salerno Editrice, Roma, 1981

Stampa, *Rime* = G. Stampa, *Rime*

Tasso, *Rime* = T. Tasso, *Rime*

Trissino = G. G. T., *La poetica (V-VI)*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970



*Abbreviazioni e sigle*

ATLI = *Archivio Tematico della Lirica Italiana*, a cura di O. Besomi, J. Hauser, G. Sopranzi, Hildesheim-Zuerich-New York, Georg Olms Verlag

DBI = *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, Treccani, consultabile in [http://www.treccani.it/biografico/slash\\_elenco\\_voci/](http://www.treccani.it/biografico/slash_elenco_voci/)

DELI = *Dizionario etimologico della lingua italiana*, di M. Cortelazzo, M. A. Cortelazzo e P. Zolli, Bologna, Zanichelli, 1999

GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, di S. Battaglia, Torino, UTET

GIA = A.A. V.V., *Grammatica dell'italiano antico*, Bologna, Il Mulino, 2010

Gr. Gr. = A.A. V.V., *Grande Grammatica di consultazione*, Bologna, Il Mulino, 1991

Rvf = F. Petrarca, *Canzoniere*

TLL = *Thesaurus Linguae Latinae*, Teubner

*Repertori/Enciclopedie/Dizionari*

Argellati, *Biblioteca* = *Biblioteca degli autori greci, e latini volgarizzati, che abbraccia la notizia delle loro edizioni: nella quale si esamina particolarmente quanto ne hanno scritto i celebri Maffei, Fontanini, e Argellati*, Venezia, presso Gaspare Storti, 1774

*Enciclopedia Dantesca* = Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana

*Enciclopedia Virgiliana* = Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana

Ernout-Meillet = A. E.-A. M., *Dictoinnaire etymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1951

Forcellini = E. F. *Totius Latinitatis Lexicon*, Prato, 1858-1859

Keil, *Grammatici* = *Grammatici Latini*, ex recensione Heinrici Keili, Lipsiae, 1855-1880

*Oxford Latin Dictionary* = *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1968-1982

Smith 1849 = W. G. S., *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, London, J. Walton

Walde-Hofmann = A. W.-J. B. H. *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Carl Winter Universitätverlag (1930-1958), ristampa 1965.

### *Studi*

Afribo 1998 = A. A., “*Si compiaceva più nella gravità*”. *Note sulla lirica di Giovanni Della Casa*, in “*La parola del testo*”, Anno 2, Fascicolo II, Zauli editore

Afribo 2001 = A. A., *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Firenze, F. Cesati editore

Afribo 2009 = A. A., *Petrarca e petrarchismo: capitoli di stile, lingua e metrica*, Roma, Carocci

Arbizioni 1977 = *Esperimenti di metrica eroica tra Cinque e Seicento*, in «*Il contesto*», III, pp. 183-207.

Austin 1955 = R. G. A., *Aeneidos, liber quartus*, edizione e commento a cura di, Oxford, Clarendon Press

Bassnett 1993 = S. B., *La traduzione: teoria e pratica*, a cura di D. Portolano, Milano, Gruppo editoriale Fabbri-Bompiani-Sonzogno ETAS

Bauer 2009 = B. L. M. B., *Word order*, in *New perspectives on Historical Latin Syntax*, vol. I, ed. P. Baldi e P. Cuzzolin, Berlin–New York, Mouton de Gruyter, pp. 241-316

Bausi-Martelli 1993 = F. B.-M. M., *La metrica italiana: teoria e storia*, Firenze, Le lettere

Berman 1984 = A. B., *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, Macerata, Quodlibet

Bettini 2012 = M. B., *Vertere: un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino, Einaudi

Blasucci 1962 = L. B., *Osservazioni sulla struttura metrica del "Furioso", con una nota sull'enumerazione*, in *Sulla struttura metrica del "Furioso" e altri saggi ariosteschi*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014

Bono-Tessitore 1998 = P. B.-M. V. T., *Il mito di Didone: avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano, Mondadori

Borsetto 1989 = L. B., *L'Eneida tradotta: riscritture poetiche del testo di Virgilio nel sedicesimo secolo*, Milano, UNICOPLI

Bozzola 1999 = S. B., *Purità e ornamento di parole. Tecnica e stile dei "Dialoghi" del Tasso*, Firenze, Accademia della Crusca

Branca 1997 = V. B., *La sapienza civile. Studi sull'Umanesimo veneziano*, Firenze, Olschki

Bucchi 2011 = G. B., *Meraviglioso diletto: la traduzione poetica del Cinquecento e le "Metamorfosi d'Ovidio" di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, ETS

Cabani 1988 = M. C. C., *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini-Fazzi

Canali 1984 = L. C., *I volti di eros*, Roma, Editori Riuniti

Cerboni Baiardi-Lomiento-Perusino 2008 = a cura di G. C. B.- L. L.- F. P., *Enjambement. Teoria e tecniche dagli antichi al Novecento*, Pisa, Edizioni Ets

Chiodo-Sodano 2012 = D. C.-R. S., *Le muse sediziose. Un volto ignorato del petrarchismo*, Milano, Franco Angeli editore

Colangelo 2003 = S. C., *Come si legge una poesia*, Roma, Carocci

Colussi 2011 = D. C., *Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel Canzoniere Chigiano L VIII 302*, Roma-Padova, Editrice Antenore

Cosentino 2003 = P. C., *Cercando Melpomene: esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli

Cosentino 2008 = DBI, v. “Lodovico Martelli”, di P. Cosentino

Cupaiuolo 1963 = F. C., *Un capitolo sull'esametro latino. Parole e finali dattiliche o spondaiche*, Napoli, Libreria scientifica editrice

Cupaiuolo 1995 = F. C., *Bibliografia della metrica latina*, Salerno, Loffredo editore

Dangel 1983 = J. D., *Césures et pauses syntaxiques dans l'Énéide*, in *Revue des études latines*, n. 61, 1983, pp. 284-309

De Neubourg 1986 = L. D. N., *La base métrique de la localisation des mots dans l'hexamètre latin*, in “Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en schone Kunsten van België”, n. 48, 1986

Devine-Stephens 2006 = A. M. D.–L. D. S., *Latin word order. Structured meaning and information*, Oxford, Oxford University Press

Dionisotti 1967 = C. D., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi

Durante 1981 = M. D., *Dal latino all'italiano moderno*, Bologna, Zanichelli

Facchini Tosi 1983 = C. F. T., *La ripetizione lessicale nei poeti latini – Vent'anni di studi (1960 – 1980)*, Bologna, Pàtron

Facchini Tosi 1985 = C. F. T., *La ripetizione fono-lessicale nell'Eneide di Virgilio*, in “Rassegna Frignanese”, Anno XXV, n. 25, pp. 73-85

Farrell-Putnam 2010 = J. F.-M. C. J. P., *A Companion to Vergil's Aeneid and its tradition*, Oxford, Wiley-Blackwell

Fedeli 1980 = P. F., *Il primo libro delle Elegie di Sesto Propertio*, introduzione, testo critico e commento a cura di, Firenze, Olschki

Fedeli 1985 = P. F., *Il terzo libro delle Elegie di Sesto Propertio*, introduzione, testo critico e commento a cura di, Firenze, Olschki

Fernandelli 2003 = M. F., *Virgilio e l'esperienza tragica. Pensieri fuori moda sul libro IV dell'Eneide*, in “Incontri triestini di filologia classica” 2 (2002-2003), pp.1-54

Finazzi 2001 = M. F., *Due manoscritti della Tullia di Lodovico Martelli*, in “Bollettino annuale dell’Accademia della Crusca”, vol. LIX, pp. 117-163

Folena 1991 = G. F., *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi

Franceschetti 1975 = A. F., *L’Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, Firenze, Olschki

Franco 2008 = C. F., *Questioni di genere e metafore animali nella letteratura greca*, in “Annali online di Ferrara-Lettere”, vol. 1 (2008), pp. 73-94

Gagliardi 2011 = P. G., *Omnia vincit amor. considerazioni sull’amore (e sulla poesia d’amore) nell’opera virgiliana*, in “Atene e Roma, Rassegna dell’Associazione Italiana di cultura classica”, nuova serie seconda, fasc. 3-4, 2011, pp. 238-263

Giovanardi 1994 = C. G., *Il bilinguismo italiano-latino*, in a cura di L. Serianni e P. Trifone, *Storia della lingua italiana, II, Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, pp. 435-465

Guthmüller 1990 = *Fausto da Longiano e il problema del tradurre. Appendice: Dialogo del Fausto da Longiano del modo de lo tradurre d’una in altra lingua secondo le regole mostrate da Cicerone*, in “Quaderni veneti”, 12, pp. 9-152

Heinze 1996 = R. H., *La tecnica epica di Virgilio*, trad. it. Di M. Martina, Bologna, Il Mulino

Jakobson 1973 = R. J. *Questions de poétique*, Paris, Editions du Seuil

Javitch 1999 = D. J., *Ariosto classico, la canonizzazione dell’Orlando Furioso*, Milano, Mondadori

Jossa 2002 = S. J., *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci

Kallendorf 1991 = C. K., *A bibliography of Venetian editions of Virgil, 1470-1599*, Firenze, Olschki,

Kallendorf 2007 = C. K., *The Virgilian tradition: book history and the history of reading in the early modern Europe*, Aldershot, Ashgate

Kallendorf 2012 = C. K., *A bibliography of the early printed edition of Virgil*, New Castle, Oak Knoll Press

Lausberg 1960 = H. L., *Handbuch der Literarischen Rhetorik*, München, Max Hüber Verlag

Lavezzi 1996 = G. L., *Manuale di metrica italiana*, Roma, Nis

Limentani 1961 = A. L., *Struttura e storia dell'ottava rima*, in "Lettere Italiane", n. 13, 1961, pp. 20-77

Lowry 1979 = M. L., *The world of Aldus Manutius: business and scholarship in Renaissance Venice*, Oxford, Blackwell

Luiselli 1969 = B. L., *Il problema della più antica prosa latina*, Cagliari, Editrice Sarda Fossataro

Mambelli 1954 = G. M., *Gli annali delle edizioni virgiliane*, Firenze, Olschki

Maraschio 2008 = N. M., *Il secondo Cinquecento*, in *Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di B. Mortara Garavelli, Roma-Bari, Laterza, pp. 122-137

Marazzini 1993 = C. M., *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, in *Storia della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino

Marouzeau 1962 = J. M., *Traite de stylistique latine*, Paris, Les Belles Lettres

Martelli 1984 = M. M., *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in A.A. V.V., *Letteratura italiana. Le forme del testo*, I, *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, pp. 519-620

Mengaldo 2001 = P. M., *Prima lezione di stilistica*, Roma, Laterza

Mortara Garavelli 1988 = B. M. G., *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani

Nergaard 1993 = S. N., *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani

Newton 1957 = F. L. N., *Recurrent Imagery in "Aeneid IV"*, in "Transactions and Proceedings of the American Philological Association", vol. LXXXVIII, 1957, pp. 31-43

- Otis 1964 = B. O., *Virgil: a Study in Civilized Poetry*, Oxford, Clarendon Press
- Pease 1967 = A. S. P., *Publi Vergili Maronis Aeneidos liber quartus*, edited by, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Pieri 2010 = B. P., *Venere degli animali. Lucrezio, Virgilio e le metafore dell'eros*, in "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici", n. 65, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore
- Pinkster 1990 = H. P., *Latin Syntax and Semantics*, Routledge, 1990
- Pozzi 1988 = M. P., *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, Torino, UTET
- Praloran 1988 = M. P., *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell' "Orlando Innamorato"*, in M. P.-M. T., *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Pisa, Nistri-Lischi, pp. 19-211
- Raimondi 1994 = E. R., *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi
- Reynolds-Wilson 1987 = L. D. R.-N. W., *Copisti e filologi: la tradizione dei classici dall'antichità ai tempi moderni*, Padova, Antenore
- Richardson 1999 = B. R., *Printing, writers and readers in Renaissance Italy*, Oxford, Oxford University Press
- Richardson 2008 = B. R., *Dalla metà del Quattrocento alla metà del Cinquecento*, in *Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di B. Mortara Garavelli, Roma-Bari, Laterza, pp. 99-121
- Ricottilli 2000 = L. R., *Gesto e Parola nell' "Eneide"*, Bologna, Pàtron
- Rohlf's 1969 = G. R., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi
- Romani 1966 = W. R., *Ludovico Castelvetro e il problema del tradurre*, in "Lettere italiane" XVIII, pp. 152-179
- Santagata 1996 = M. S., a cura di, *Canzoniere*, Milano, Mondadori

Segre 1969 = C. S., *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, Torino, UTET

Serianni 1989 = L. S., con la collaborazione di A. Castelvechi, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET

Soldani 1997 = A. S., *Altre fiamme, altri nodi Amor promise: su alcuni usi delle metafore amorose nella Liberata*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua: studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, a c. di T. Matarrese, M. Praloran e P. Trovato, Padova, Antenore

Soldani 1999a = A. S., *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella "Gerusalemme Liberata"*, Pacini Fazzi, Lucca

Soldani 1999b = A. S., *Verso un classicismo moderno: metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, in "La parola del testo", III, 2, pp. 279-344.

Sparrow 1931 = J. S., *Half-lines and repetitions in Virgil*, Oxford, Oxford University Press

Spatafora 2007 = G. S., *Il fuoco d'amore. Storia di un topos dalla poesia greca arcaica al romanzo bizantino* in "Myrtia", n. 22, pp. 19-33

Spera 1998 = *Tullia* di Ludovico Martelli, a c. di F. Spera, Torino, Res

Stolz-Debrunner-Schmidt 1993 = F. S.-A. D.-W. P. S., *Storia della lingua latina*, Bologna, Pàtron

Thomas-Ziolkowski 2014 = R. F. T. – J. M. Z., *The Virgil encyclopedia*, Malden, Wiley-Blackwell

Tosi 2011 = R. T., *La donna è mobile e altri studi di intertestualità proverbiale*, Bologna, Pàtron

Traina 1974 = A. T., *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma, Edizioni dell'Ateneo

Traina-Bertotti 1985 = A. T.-T. B., *Sintassi normativa della lingua latina - Teoria*, Bologna, Cappelli editore



Trifone 1994 = P. T., *Storia della lingua italiana*, con L. Serianni, Torino, Einaudi

Trovato 1994 = P. T., *Il primo Cinquecento*, in *Storia della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino

Veschi 1998 = G. V., *Tra arte e scienza, il fascino della traduzione*, consultabile in [circe.lett.unitn.it/attivita/pubblicazioni/pdf/traduzione.PDF](http://circe.lett.unitn.it/attivita/pubblicazioni/pdf/traduzione.PDF)

Zabughin 1923 = V. Z., *Vergilio nel Rinascimento italiano, da Dante a Toquato Tasso*, Bologna, Zanichelli,

Ziosi 2013 = A. Z., *Il pudor di Didone e i due pudori di Heroides VII 97s.*, "Griseldaonline" 13 (2013)