

Premessa. L'ombra e la carne

In un suo capitolo autobiografico in terzine scritto attorno al 1568, Giulio Cesare Croce ricordava il suo giovanile trasferimento a Bologna come apprendista presso un fabbro. Qui l'autore del *Bertoldo* si era avvicinato per la prima volta alla poesia grazie a un «Ovidio antico» illustrato, prestatogli da un vicino di casa pizzicagnolo:

E a cangiar cominciai natura e sorte,
e quando avevo tempo mi piaceva
di legger, per far l'or del dì più corte.

Et un Ovidio antico, il qual aveva
rotte assai carte, mi venne donato
da un vicin nostro, ch'il mestier faceva
del piccicagnol, qual l'avea comprato
con altri scartafacci per oprarlo
a vender grasso e cascio al modo usato.

Figurat'era, a tal ch'a rivoltarlo
presi, e vedendo in tante forme strane
i Dei cangiar, gran gusto ebbi a mirarlo.

Onde legge e rilegge, oggi e dimane
a poco a poco ingolfando m'andai
tal ch'io restai come d'Esopo il cane,
cioè ch'io presi l'ombra e abbandonai
la carne, e me n'accorgo a le mie spese,
ma preso fui ch'io non me ne guardai.

Così in me un gran desio tosto s'accese
di seguitar di quelli le pedate
che si son posti a così belle imprese.¹

Poco nota, la testimonianza del Croce è anche una delle più belle ed eloquenti sulla fortuna di Ovidio volgare alla fine del Cinquecento presso un pubblico di artigiani e commercianti qual è quello nel quale si trovava immerso l'autore. Come per il cane dell'apologo di Esopo, un altro classico popolare non a caso qui significativamente evocato,

¹ Croce 1982, pp. 45-46.

l'“ombra” della letteratura conquista in termini erotici il lettore («ma preso fui ch'io non me ne guardai»),² facendogli dimenticare la “carne” della vita e avviandolo definitivamente alla poesia. Il fascino delle storie narrate da Ovidio è tale che il Croce dedica quasi duecento versi del suo capitolo a riassumere, in una forma di visione che ricorda i *Trionfi* petrarcheschi, tutte le metamorfosi del poema.³

Il ricordo autobiografico del cantastorie bolognese è anche emblematico dei volti, quantomai diversi e spesso contraddittori, assunti dal poema di Ovidio nelle tante occasioni in cui fu riproposto ai lettori del Cinquecento: riassunto, allegorizzato, riscritto, censurato. Si sarebbe tentati di identificare, magari per prossimità cronologica, le *Metamorfosi* lette dal Croce con «una delle molte edizioni stampate all'epoca, forse [...] la popolarissima traduzione di Niccolò degli Agostini [...] o quella del Dolce».⁴ Una lettura attenta del compendio ovidiano contenuto nel capitolo in terzine non lascia però dubbi: l'«Ovidio antico» destinato a incartare «grasso e cascio» non è da identificarsi nell'umile ma fortunata versione di Niccolò degli Agostini (uscita nel 1522 e riproposta fino alla metà del secolo), né nelle *Trasformazioni* del Dolce, magnificamente illustrate per il Giolito trent'anni dopo; bensì nell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Giovanni dei Bonsignori da Città di Castello, un volgarizzamento composto intorno al 1375 e più volte ristampato nella prima metà del secolo XVI.⁵

² Petrarca, *Rvf*, III 3.

³ Questo riassunto fu poi escluso dalla pubblicazione a stampa del capitolo (1608) ed è stato ripubblicato da Monique Rouch in appendice a Croce 1982, pp. 30-37.

⁴ Come si legge in Croce 1982, p. 35.

⁵ L'identificazione della versione del Bonsignori è possibile infatti grazie a numerosi indizi sparsi nel capitolo del Croce. Il più dirimente mi pare essere la versione dell'episodio di Scilla nell'ottavo libro del poema. Com'è noto, la fanciulla, per amore del re Minosse, decide di tagliare al padre Niso il capello che lo rende invincibile (*Met.*, VIII 85 «fatali nata parentem | crine suum spoliat»). Così ricorda la storia il Croce: «Miravo la crudel figlia di Niso | tradire il padre e troncar gli la testa | per goder di Minos il vago viso» (Croce 1982, p. 59). Ora, nessuno dei traduttori cinquecenteschi, né Dolce, né Anguillara, né l'Agostini confondono nelle loro versioni «crine» con «testa». Due soli incorrono in quest'errore: il Bonsignori, che lo attinge alla parafrasi di Giovanni del Virgilio («Avendo Silla fatto cotale ragionamento andò la notte al letto dove giaceva Niso, suo padre [...] e sì tagliò nel letto el capo a suo padre»: Bonsignori 2001, p. 383) e Gabriello Simeoni che nel suo *Metamorphoseo* (1559) intitola la scena illustrata «Scylla taglia di notte la testa al padre, & la porta al Re Minos» (Simeoni 1559, 98). Pare però improbabile che fosse la riduzione del Simeoni, uno splendido libro inciso dal Salomon e ancora piuttosto recente perché il Croce potessi dirlo «antico», ad essere destinato a incartare il cacio dell'amico pizzicagnolo. Sulle edizioni a stampa del *Metamorphoseos vulgare* del Bonsignori nel secolo XVI vedi Guthmüller 2008, pp. 302-10.

Anche se l'Ovidio del Croce non era quello di cui parla questo studio, non ho saputo resistere alla tentazione di partire dalla sua testimonianza, straordinariamente rappresentativa del decisivo ruolo di mediazione svolto nel Cinquecento dalle traduzioni presso un pubblico ignaro delle lingue classiche (ma come vedremo non solo da quello). Questa ricerca indaga i modi della traduzione e della riscrittura in volgare delle *Metamorfosi* di Ovidio nella seconda metà del Cinquecento, con particolare attenzione alla versione di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Si tratta di un capitolo fondamentale della fortuna del poema ovidiano nella cultura italiana del secolo XVI che è già stato in passato affrontato da altri studiosi (particolarmente da Bodo Guthmüller, Maria Moog-Grünwald e Daniel Javitch).⁶ Pur dedicando ampio spazio alla più celebre delle versioni ovidiane nel Cinquecento, ho creduto opportuno allargare l'indagine a versioni cronologicamente vicine (soprattutto a quella rivale del Dolce, ma anche ad altre assai meno note). Il lavoro vorrebbe dunque essere un capitolo di una storia della ricezione del poema di Ovidio nella cultura volgare del tardo Rinascimento italiano, tra il *Furioso* e la *Gerusalemme liberata*.⁷ Nonostante la sua notevole fortuna lungo quasi un trentennio (1522-1548), ho escluso dal *corpus* dei testi presi in esame la riscrittura ovidiana dell'Agostini, oltre che per motivi di cronologia, anche perché essa resta al di qua di un confronto col testo latino, essendo condotta, come ha dimostrato Guthmüller, sul volgarizzamento del Bonsignori.⁸

Nel primo capitolo (*La traduzione poetica nel Cinquecento*) ho cercato di misurare la considerazione e la dignità sempre maggiori assunte attorno alla seconda metà del secolo XVI dalla figura del traduttore attraverso l'esame di un ampio materiale paratestuale costituito da prefazioni,

⁶ Moog-Grünwald 1979, Guthmüller 1974, Guthmüller 1986, Guthmüller 1997 (raccolta di saggi precedentemente pubblicati in rivista), Javitch 1999 e i recenti contributi di Cotugno 2006 e Cotugno 2007, che costituiscono un'importante messa a punto sulla fortuna editoriale della versione dell'Anguillara.

⁷ Manca infatti per Ovidio nel Rinascimento italiano un'opera equivalente a quella compiuta dallo Zabughin per Virgilio (Zabughin 1921-1923) e non abbiamo nemmeno una bibliografia completa delle edizioni latine a stampa delle *Metamorfosi*. Per la tradizione interpretativa latina relativa a Ovidio nel Medioevo e nell'Umanesimo è tuttavia utilissima l'opera di Coulson-Roy 2000, mentre un'antologia di giudizi sul sulmonese è costituita da Stroh 1969. Il più importante studio d'insieme per le *Metamorfosi* nella cultura volgare italiana fino al primo Cinquecento resta Guthmüller 2008.

⁸ Della versione dell'Agostini (per la quale si veda Guthmüller 1997, pp. 97-123) ho tuttavia tenuto conto più volte nel confronto con le soluzioni adottate dal Dolce e dall'Anguillara, che certamente l'ebbero presente.

lettere dedicatorie, commenti. È evidente infatti che alla versione poetica (che in Francia era già considerata quasi un genere a sé) in Italia si guarda ormai più favorevolmente attorno alla metà del secolo, rispetto alle forti riserve avanzate ancora pochi anni prima da personalità diversissime come Bembo e Aretino.⁹ Naturalmente, come in ogni mutamento delle idee, entusiasmi e perplessità convivono persino tra gli stessi protagonisti del cambiamento: emblematico è il caso del Caro che, nell'informare il Varchi della versione dell'*Eneide* appena intrapresa, si sentiva in obbligo di scusarsi dicendo di «fare cosa di poca lode».¹⁰ Per ragioni di spazio e di competenza, il quadro è rimasto ristretto all'Italia, ma in più di un'occasione è sembrato opportuno guardare anche alla situazione coeva in Francia (forse meno varia, ma teoricamente più agguerrita). Oltre che dal ruolo di prestigio rivestito dalla lingua italiana ancora nella prima metà del secolo e dagli stretti rapporti intercorsi tra le due culture nel periodo 1530-1550 (la vita stessa dell'Anguillara ne è un esempio), quest'attenzione è giustificata dalla circolazione delle versioni ovidiane qui prese in esame presso il pubblico degli *italianisants* d'oltralpe.¹¹

Certo, chi si accosta al problema del tradurre nel Cinquecento non può non partire, quand'anche la prospettiva sia mutata, dalle pagine che a più riprese Carlo Dionisotti dedicò a questo aspetto della nostra storia letteraria. Se il giudizio critico restava negativo («l'insieme del quadro è squallido») e il fenomeno veniva definito ineccepibilmente «quantitativamente piuttosto che qualitativamente importante», lo studioso ne confermava però l'importanza storica («non può essere trascurato da chi faccia storia di quell'età») concludendo severamente sulla distanza che ci separa da quell'idea del tradurre: «Ancora possiamo dopo quattro secoli, riflettere a uso nostro, su quel cinquecentesco volgarizzare, sui rischi di un facile, comodo e soddisfatto travestimento linguistico,

⁹ Guthmüller 1990, p. 13n.

¹⁰ «So che fo cosa di poca lode, traducendo d'una lingua in un'altra, ma io non ho per fine d'esserne lodato, ma solo per far conoscer (se mi verrà fatto) la ricchezza e la capacità di questa lingua...»: lettera al Varchi del 14 settembre 1565 in Caro 1961, vol. III, p. 249. Anche il Varchi nell'*Hercolano*, pur non biasimando il tradurre («Anzi l'approvo e il lodo, quando si traducono quegli autori che si possono tradurre in quel modo che si debbono...») ridimensiona l'importanza del traduttore rispetto all'autore: «[...] ma dico che la gloria prima è de' componitori, non de' traduttori» (Varchi 1995, vol. II, p. 849).

¹¹ Un discorso simile potrebbe farsi per la Spagna, dove certi esperimenti di traduzione lirica nella prima metà del secolo (vedi Bernardo Tasso) hanno larga fortuna e assumono lo status di modelli in sostituzione dell'autore classico (su questo vedi Cossío 1998, vol. I, p. 98).

traduzione o interpretazione, sostituito all'aspra intelligenza dei testi originali, all'intelligenza di un linguaggio che non è mai, prossimo o remoto, quello stesso del lettore, e però non vuol essere tradotto: vuol essere, così com'è, inteso».¹² In un altro celebre intervento (*La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*) lo stesso studioso ricordava giustamente come questa «appropriazione spiccia e senza scrupoli» della letteratura classica non avvenne per «reverenza e fedeltà all'antico» né «solo per i reali bisogni e le curiosità di una società letteraria più larga e mista e in gran parte meno educata. Nel fondo [...] urgeva un'ansia di modernità, di liberazione e di rivalsa...».¹³ Di tale rivalsa dei moderni sugli antichi (di cui si è forse troppo trascurata l'importanza in quel più generale movimento che porterà un secolo dopo alla celebre *querelle* in Francia) queste traduzioni sono una testimonianza eloquente, con i loro titoli squillanti che accampano una doppia paternità: *Le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, *l'Eneide di Virgilio del Commendator Annibal Caro*, appunto.¹⁴

È ovvio però che un'indagine che voglia dar conto del fenomeno del tradurre/riscrivere i classici a quest'epoca non può rifuggire dal piegarsi su oggetti umili e anche infimi, riposti nei cassetti più polverosi della produzione letteraria. Come ha scritto recentemente uno studioso francese, Dominique Maingueneau: «Dicendo che questa o quell'opera non ha un interesse letterario perché vi si trovano “troppi clichés”, perché si tratta di poesia “ufficiale” o di “letteratura da salotto”, perché “manca di originalità”, si dimostra solo che non la si analizza con le categorie adeguate. Ci si comporta come quelle folle di visitatori che attraversano a gran passo le sale dei musei che conservano la pittura antica o di genere, per fermarsi davanti ai quadri impressionisti, perfettamente all'unisono con l'opinione comune contemporanea sull'arte».¹⁵ Un punto di vista sociologico è necessario per chi si occupa di traduzioni in epoche e in contesti culturali lontani dal nostro. Prima che la cultura romantica (in particolare con la riflessione ermeneutica di Schleiermacher) s'interrogasse sull'etica del tradurre, la traduzione restò nel campo della libe-

¹² Dionisotti 1967, pp. 140-41, 144. Il saggio *Tradizione classica e volgarizzamenti* uscì quale recensione al volume di Robert Ralph Bolgar, *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1954.

¹³ Dionisotti 1967, p. 194.

¹⁴ Come per la versione del Caro ricorda anche Crupi 1993, p. 578, e per Anguillara Cognitione 2007, pp. 490-91.

¹⁵ Maingueneau 2006, p. 61 (mia la traduzione).

ra imitazione: riscrivere gli autori antichi significava dunque integrarli, correggerli e migliorarli, aggiornandoli al gusto del pubblico. Come ha scritto Antoine Berman in un saggio recente «è la traduzione *per...*, più che la traduzione *di...*».¹⁶ Tra le domande cui ho tentato di dare una risposta in queste pagine, dunque, non c'è soltanto quella su *come* si traduce la poesia (un aspetto che, partendo dagli studi di Guthmüller e di Luciana Borsetto, ho affrontato soprattutto per quel che riguarda le scelte metriche), ma anche e soprattutto *per chi*.

Se vi fu chi accettò di impegnare tempo e danari stampando e ristampando le versioni del Dolce, dell'Anguillara e altre ancora, pare sensato chiedersi chi davvero leggesse queste opere. La questione del pubblico s'impone dunque come inevitabile, soprattutto laddove il tradurre non è semplicemente un nobile svago da villeggiatura (così nacque l'*Eneide* del Caro) ma diventa una vera impresa editoriale. Se le prime versioni poetiche, soprattutto virgiliane, nate attorno agli anni Quaranta nascono, in un contesto dotto e cortigiano, in rapporto a un preciso destinatario (vedi il caso dei *Sei libri dell'Eneide a più illustri e onorate donne*), opere come le *Trasformazioni* del Dolce e le *Metamorfosi* dell'Anguillara guardano ben al di là della dedica ufficiale, verso un pubblico molto più ampio e vario. La ripetuta domanda di privilegi di stampa da parte del Giolito per le *Trasformazioni*, la loro notevolissima tiratura (millesettecento esemplari), l'accuratissima preparazione iconografica, testimoniano della volontà da parte dell'editore veneziano di coprire al più presto uno spazio ancora disponibile nel mercato dei classici latini in volgare. Allo stesso modo, il fatto che l'Anguillara si facesse autofinanziatore della propria opera, cedendone poi a caro prezzo il privilegio di stampa al Franceschi nel 1563, è una prova delle speranze lucrative da lui riposte nell'impresa.

Non basta infatti l'opinione più favorevole e tollerante di letterati e accademici verso il tradurre a fare delle *Metamorfosi* dell'Anguillara un grande successo editoriale; decisiva è l'esistenza di un nuovo pubblico, avido di ritrovare i classici antichi e moderni trasformati nella «dilettevole» ottava rima: dall'*Eneide* al *Guerin Meschino*, dal *Decameron* all'*Africa* del Petrarca. Ed è a questo pubblico mezzano, in cui le lettrici assumono un'importanza crescente (basti pensare alla linea editoriale del Giolito), che s'indirizzava una simile letteratura che, per citare ancora Dionisotti,

¹⁶ Berman 2003, p. 28.

«non mirava all'eccellenza, ma rifuggiva dall'umiltà».¹⁷ Una letteratura che mirava a conciliare la «facilità» del dettato e la «vaghezza» dello stile, come attestano chiaramente le parole di Tullia d'Aragona nella prefazione alla sua riscrittura in ottave di un grande *best seller* come il *Guerin Meschino*:

Et avendo considerato et inteso da molti giudiciosi la diversità de gli stili in quei libri d'ottava rima, che fin qui si son visti, trovai, che alcuni vanno tanto serpendo a terra che ogni animo non del tutto basso si sdegna pur di vederli, non che possa dilettersi a leggerli. Altri all'incontro avendo aspirato a quasi piacer solo ai dotti, si sono alzati tanto, che non solamente a *i mezzani et principalmente alle donne*, ma anco ai dotti stessi danno in molti luoghi da fare per farsi intendere, et si veggono ad ognora commentatori et espositori sopra di loro, come nelle leggi e nella filosofia. Laonde io ho procurato di tenermi *con quei che han seguita la via di mezzo*, si come è stato il Pulci principalmente e 'l Boiardo et il Mambriano, i quali ancora non son restata di far pruova d'avanzare in quelle cose, che in quanto allo stile, per aver la facilità e la vaghezza insieme, mi son parute opportune.¹⁸

Nel secondo capitolo (*Aspetti della ricezione delle «Metamorfosi» nel Cinquecento*) si è tentato di disegnare un profilo della ricezione del poema di Ovidio fino agli anni Sessanta del Cinquecento. I modi della riscrittura in volgare da parte di Dolce e Anguillara si capiscono meglio se contestualizzati e confrontati con ciò che la critica della prima metà del secolo aveva sottolineato (o invece ignorato e in qualche caso addirittura rifiutato) nelle *Metamorfosi*. Certo, rispetto a Virgilio, Ovidio rappresenta un modello col quale è più problematico confrontarsi, soprattutto in ambito teorico. Di questo imbarazzo si è dato conto attraverso alcuni giudizi nei trattati di poetica e nei commenti, costantemente divisi tra l'ammirazione per la dottrina del sulmonese e la riprovazione (che si fa spesso eco dei giudizi dei retori antichi) per quegli aspetti, di natura stilistica e morale insieme, che non potevano essere imitati. Per le *Metamorfosi* uno degli ostacoli più gravi per una piena assunzione quale modello canonico al pari dell'*Eneide* risiede nel loro carattere spiccatamente policentrico e digressivo: l'uso, abile ma in parte pretestuoso,

¹⁷ Dionisotti 1967, p. 143.

¹⁸ Aragona 1560, c. *4r (corsivi miei). Si noti qui la proposta di individuare un triumvirato dello stile medio dei poemi in ottave nei nomi di Pulci-Cieco da Ferrara-Boiardo (probabilmente quello riscritto dal Berni), con l'esclusione significativa di Ariosto, forse avvertito come troppo ricercato.

fattone dal Giraldi nei *Romanzi* è il caso più illuminante dell'importanza attribuita all'opera ovidiana quale modello "irregolare" da sfruttare nel dibattito sul poema moderno.

Se ci si sposta dal campo teorico a quello della poesia volgare, l'analisi di alcune riscritture di singole favole del poema nel periodo 1530-1550 (con qualche sconfinamento prima e dopo queste date) sembra evidenziare la tendenza da parte dei poeti a riappropriarsi del racconto ovidiano (quasi sempre a sfondo erotico) mettendone in valore soprattutto le potenzialità tragiche e patetiche, trascurando invece l'aspetto didattico e moraleggiante, limitato spesso a funzione di persuasione amorosa. Non si tratta, beninteso, di una svolta permanente nella riproposta di Ovidio ai lettori cinquecenteschi, affrancata definitivamente da preoccupazioni didattiche, ma piuttosto di un peso diverso attribuito alla moralità nelle libere rielaborazioni inserite all'interno di opere originali (soprattutto nelle raccolte poetiche) rispetto alle traduzioni integrali. Sul piano dell'intertestualità, l'esame di queste riscritture, specialmente di quelle in ottave, dimostra in modo evidente la forza attrattiva assunta dal modello narrativo ariostesco già a partire dai primi anni Trenta del secolo. La formularità e la simulazione dell'oralità tipica del modello canterino, ancora presente nelle *Metamorfosi* dell'Agostini, scompare per cedere il passo a un nuovo repertorio formulare, più decoroso di quello ma non meno meccanico e inerziale, preso in prestito al *Furioso*.

Il caso più vistoso dell'attrazione esercitata da Ariosto nelle riscritture dei classici in volgare è senza dubbio rappresentato dalle *Trasformazioni* del Dolce (1553). Dei due modelli intertestuali che intervengono nelle ottave del poligrafo veneziano, le *Metamorfosi* e l'*Orlando furioso*, non c'è dubbio che sia l'autore moderno a prevalere, così da rendere questa riscrittura un episodio che interessa più la ricezione del poema di Ariosto nel secolo XVI (come ha dimostrato Daniel Javitch) che non quella di Ovidio. La versione del Dolce impone infatti al poema antico, non solo il metro romanzesco (come aveva già fatto l'Agostini), ma ogni aspetto narrativo e strutturale del *Furioso*. La riscrittura del Dolce risulta convincente soltanto laddove, come ho cercato di dimostrare, la regia narrativa ariostesca viene accostata a quella ovidiana: ovvero nell'ironia distanziante applicata ai fenomeni meravigliosi e incredibili descritti nel poema latino. Nel resto, le *Trasformazioni* ricercano con difficoltà un equilibrio tra la replicazione addirittura *ad verbum* del *Furioso* e le nuove preoccupazioni che animano il poema narrativo a quest'epoca (moralità, decoro, verosimiglianza). Della precarietà del risultato testuale (in stri-

dente contrasto con la lussureggiante veste iconografica che lo accompagnava) dovette essere convinto lo stesso autore. Incalzato anche dalla polemica col Ruscelli, il Dolce intervenne costantemente su ciascuna delle sei edizioni uscite per il Giolito (tra il 1553 e il 1561), con tagli, aggiunte e aggiornamenti di cui ho tentato di tracciare sommariamente la storia, già oggetto degli studi bibliografici del Cicogna e del Bonghi.

Spesso accomunata a quella del Dolce come riscrittura romanzesca del poema ovidiano, la versione dell'Anguillara dimostra invece, al di là della stessa scelta metrica, un approccio al poema latino per molti aspetti assai diverso. Il testo delle *Metamorfosi* ritrova anzitutto la sua struttura originaria, se pur a prezzo di venire ipertroficamente dilatato fino a raggiungere dimensioni triplicate rispetto all'originale. È più facile ironizzare (come nel Settecento fece il Bettinelli) su questo atteggiamento del traduttore che comprendere le ragioni e individuare le strategie di tale riscrittura. Che cosa si trova in quei due terzi delle *Metamorfosi* in ottave che poco o nulla hanno a che fare coi versi di Ovidio? È una domanda alla quale ho cercato di rispondere adottando in parte categorie già utilizzate, come quelle dell'espansione e dell'attualizzazione (messe in opera dalla Moog-Grünewald nel suo importante studio) e individuandone altre, utili a mettere in rilievo nuovi aspetti del modo di procedere dell'Anguillara. Lasciando un'analisi particolareggiata alle pagine che seguono, basti qui dire che alla base di questa tendenza ipertrofica c'è anzitutto il bisogno di andare incontro a quel pubblico «mezzano» di cui parla Tullia d'Aragona, rendendo autonomo il testo originale da quei sussidi paratestuali che potevano guidare il lettore nelle edizioni latine. La versione poetica assolve così anche le funzioni di un commento, sciogliendo le numerose allusioni oscure, interpretando, chiosando, presentandosi insomma più come *parafrasi* che come *traduzione*, secondo un atteggiamento ancora condiviso fino a tutto il Settecento (se pur con perplessità sempre maggiori).¹⁹ Anguillara non esita a «contaminare» Ovidio con altri poeti antichi, Virgilio o Stazio, per confezionare una versione più convincente o completa di questa o quella favola.

Ma non tutto in questa sistematica dilatazione del poema ovi-

¹⁹ Così scriveva il Cassoli alla fine del Settecento nel suo *Ragionamento sulle traduzioni poetiche*: «Chi oltrepassa i giusti confini, abbandonandosi al prepotente impulso del proprio senso, va ad urtare nella licenza della parafrasi come Anguillara, e chi non ardisce abbastanza cade, come Salvini, nella servilità della versione [...]. Ed è ben vero che di questi due estremi sarà sempre assai peggiore il secondo caso, essendo più supportevole l'eccesso che il difetto nelle arti imitative...» (Cassoli 1991, pp. 59-60).

diano può essere ricondotto, per riprendere la celebre espressione di Schleiermacher, alla volontà di «lasciare in pace il lettore» facendo sì che sia l'autore antico ad andare verso di lui.²⁰ Diverse tendenze traduttorie sono infatti il frutto di una precisa scelta poetica e furono proprio quelle che permisero alla voce di questo nuovo Ovidio in volgare di imporsi tra il pubblico dei contemporanei più durevolmente di altri esperimenti cronologicamente prossimi, ma meno caratterizzati da scelte originali (vedi le versioni del Dolce e del Marretti).

È il caso, ad esempio, dell'aspetto ecfrastrico e in genere descrittivo, sviluppato in proporzioni tali da far retrocedere la narrazione costantemente in secondo piano. Sia essa dedicata al palazzo del Sole o alla capanna di Filemone e Bauci, la descrizione interrompe il racconto per intrattenere il lettore su dettagli secondari. Quanto questa tendenza antinarrativa trovasse séguito nella poesia successiva tardocinquecentesca e seicentesca è facilmente accertabile aprendo l'*Adone* di Marino, in cui l'Ovidio digressivo di Anguillara è ben presente. Una decisa rimodulazione investe anche la voce autoriale: là dove il narratore delle *Metamorfosi* limitava accortamente gli interventi in prima persona, il traduttore li moltiplica, non tanto nella direzione ironico-distanziante mostrata da Ariosto (ancora presente nei primi libri del 1554) quanto in un'altra, patetica e quasi melodrammatica *ante litteram* che fa pensare a tratti al «narratore passionato» tassiano.

Confrontandosi con un classico antico, un poeta del Cinquecento faceva ovviamente i conti non solo con questo, ma anche con la tradizione dei moderni che a quello si erano a loro volta ispirati. Rispetto al monolitico ariostismo del Dolce, Anguillara sa gestire in modo più abile e meno meccanico il rapporto con i classici volgari: dalla vistosa variazione della *fabula* attraverso la contaminazione con una riscrittura moderna (i ben noti “tradimenti” ariosteschi indagati dalla Moog-Grünewald e da Javitch, particolarmente per l'episodio di Perseo e Andromeda, o l'innesto nella favola di Piramo e Tisbe di particolari che richiamano la novella di Giulietta) alla forma elementare della citazione di un'*auctoritas* volgare che dipendeva a sua volta dal modello antico. Giunto alle celebri parole di Didone nel poema virgiliano «Agnosco veteris vestigia flammis» (*Aen.*, IV 23) il Caro non può che “rubare” il verso

²⁰ «O il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incontro il lettore, o lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore», come si legge nel capitale saggio *Sui diversi metodi del tradurre* (1813), che si può leggere nella raccolta Nergaard 1993, pp. 145-79, p. 153.

a Dante («conosco i segni de l'antica fiamma» Pg XXX 48); allo stesso modo l'Anguillara recupera nell'episodio di Tereo e Filomela la traduzione data da Ariosto della *sententia* ovidiana (*Met.*, VI 472-473: «Pro superi, quantum mortalia pectora caecae | noctis habent!») nel descrivere Olimpia abbandonata da Bireno (*O. F.*, X 15 «Oh sommo Dio, come i giudici umani | spesso offuscati son da un nembo oscuro!»). La voce dei classici volgari viene così consacrata e prestata a quella dei poeti antichi, generando un tipo di intertestualità circolare, che è tipico della traduzione (per usare le parole di Berman) «ipertestuale» ed «estetizzante». ²¹

Nell'ultima parte del capitolo (*Quel che resta di Ovidio*) sono stati riuniti alcuni temi portanti del poema, giudicati significativi del modo di procedere dell'Anguillara interprete di Ovidio. Tra questi rivestono notevole importanza quelli di eros e lascivia, del rapporto tra arte e natura e del verosimile: temi, non a caso, affrontati ripetutamente dai coevi trattati di poetica e retorica e che avevano assunto un ruolo centrale nel dibattito sul poema epico dopo il *Furioso* (basti pensare alla riflessione tassiana). Il verosimile, in particolare, che diviene nel secondo Cinquecento sempre più spesso pietra di paragone nel giudicare gli autori antichi e moderni, mal si poteva applicare a un poema come le *Metamorfosi* (così come mal si adattava ad Ariosto). Quanto alla sensualità del «lascivissimo Ovidio», l'opera dell'Anguillara, compiuta nel 1561 (anno in cui si chiuse il Concilio e due anni dopo l'*Indice* del 1559) non sembra recare i segni di un'attitudine censoria sugli aspetti più scabrosi dell'originale. Questo viene anzi assecondato (come si vede nelle favole di Salmacide, Venere e Adone, Venere e Marte), pur senza passi azzardati verso l'osceno: un fatto che spiega come l'opera potesse divenire nei secoli successivi una lettura non ostacolata dalle autorità ecclesiastiche, e forse persino utilizzata nelle scuole religiose (per esempio i collegi dei Gesuiti).

Tra gli aspetti che contribuirono alla fama della versione ci fu senz'altro l'elaborazione di uno stile che, pur abbracciando gli aspetti più convenzionali del petrarchismo cinquecentesco, tenta anche la strada di soluzioni più originali ed espressive, che gli valsero quell'appellativo di «artifizioso» (cui noi potremmo sostituire quello di “manierista”) in precedenza toccato proprio a Ovidio.

²¹ Berman 2003, pp. 25-63. Quest'allusività intertestuale era tra le poche cose ancora approvate dall'Algarotti a metà del Settecento: «Felice non meno il Caro, se egli avesse per tutto di quell'arte usato, con cui senza affettazione leggiadramente intesse nell'opera sua alcuni versi del Petrarca e di Dante, e restituisce per così dire a Virgilio quello che que' poeti aveano d'indi tolto...» (Algarotti 1792, p. 315).

Ho scelto infine di riservare uno spazio conclusivo (*Un successo editoriale e i suoi lettori*) a un breve *excursus* sulla fortuna delle *Metamorfosi* dell'Anguillara attraverso l'esame di alcune delle più importanti edizioni apparse dopo il 1561, elencate e parzialmente descritte (appendice C). Il successo ottenuto dalla versione ovidiana è testimoniato infatti dall'aggiunta di materiale paratestuale (commenti, argomenti, allegorie, oltre a nuove illustrazioni) che sarebbe stato semplicemente impensabile per una versione poetica in volgare solo vent'anni prima. Che il dilettevole Ovidio, anche trasformato dai suoi traduttori, continuasse ad affascinare i lettori della seconda metà del secolo più di ogni altro poeta antico, lo dimostra chiaramente il numero di edizioni di due opere così diverse come le *Metamorfosi* dell'Anguillara (1561) e le *Eroidi* tradotte da Remigio Nannini (1555), superiore a quello di qualsiasi versione virgiliana cinquecentesca (compresa quella del Caro).

Un'indagine presso le più importanti biblioteche italiane ed europee sugli esemplari conservati delle versioni di Dolce e Anguillara ha poi permesso di ricostruire, se pur in modo parziale, il profilo di alcuni lettori di Ovidio volgare nella seconda metà del secolo XVI. Vista l'incertezza in cui si trovava (e in parte si trova tuttora) la vita di Giovanni Andrea dell'Anguillara è parso opportuno inserire una nota biografica finale (appendice B), che tenta di eliminare, sulla base della documentazione superstite e di alcune testimonianze indirette poco note, notizie fantasiose (a cominciare dalle date di nascita e di morte).

* * *

«Labitur occulte fallitque volatilis aetas» (*Met.*, X 519). Il libro è una versione parzialmente rielaborata della mia tesi di dottorato condotta in cotutela tra le Università di Losanna e di Pisa e discussa presso l'Università di Losanna nel marzo 2008.

Mi è caro qui ringraziare anzitutto i membri della commissione di tesi: Cristina Cabani e Marco Praloran (direttori di questa ricerca), Simone Albonico, Daniel Javitch. La mia riconoscenza va inoltre ad amici e studiosi che mi hanno aiutato materialmente e moralmente in tempi lontani o vicini: Ingrid Basso, Luca Degl'Innocenti, Andrea Garavaglia, Jacopo Grosser, Marco Guardo, Matteo Pedroni, Franca Strologo. Un ringraziamento speciale va a Pierre-Yves e Gaia, supporto costante durante gli anni del mio dottorato, a Maria Grazia Bianchi e Francesco Ferretti, preziosi lettori di alcune di queste pagine; al dott. Tommaso Valeri dell'Archivio Storico di Sutri per la generosità dimostratami nel mettere a mia disposizione alcuni importanti documenti finora ignoti su

Giovanni Andrea dell'Anguillara. Sono inoltre grato ad Alessio Cotugno per avermi informato delle sue recenti ricerche su Anguillara, nonché del suo progetto di edizione della traduzione delle *Metamorfosi*. Grazie, infine, al Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca per la borsa di studio concessami durante l'anno accademico 2006-2007.

Nota sulle citazioni

Nella trascrizione dei testi letterari dalle edizioni cinquecentesche ho moderatamente ammodernato la grafia, sciolto le abbreviazioni e i compendi, alleggerito la punteggiatura. L'indicazione delle pagine è fatta secondo la segnatura del fascicolo, anche quando sia presente originariamente la paginazione. Per non appesantire le note, i rimandi alla versione dell'Anguillara (si adotta la numerazione delle ottave) sono sempre da intendersi, salvo diversa indicazione, secondo il testo della prima edizione completa uscita a Venezia presso il Griffio nel 1561 (edizione non priva di sviste tipografiche, che si correggono quando occorra, segnalandolo sempre in nota, sulla base dell'edizione Franceschi 1563, più sorvegliata); mia è all'occorrenza l'introduzione del segno di dieresi. Le citazioni dal *Furioso* sono tratte dall'edizione a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre: Ariosto 1960. Le traduzioni di alcune citazioni in latino e in francese, per quei testi sprovvisti di una versione italiana facilmente reperibile, è sempre mia (ringrazio Marco Guardo per la sua preziosissima consulenza). Chiunque affronti l'analisi di un volgarizzamento antico si scontra col problema del testo utilizzato dal traduttore, sul quale raramente si hanno testimonianze dirette (nessuna nel nostro caso). Qui si è scelto di adottare la lezione della vulgata cinquecentesca delle *Metamorfosi* stabilita da Raffaele Regio, utilizzando un'edizione veneziana cronologicamente vicina alle versioni del Dolce e dell'Anguillara (Venezia, eredi di Pietro Ravani, 1549; cfr. in bibliografia: Met 1549). Tuttavia, per facilitare la lettura si è adottata grafia e interpunzione dell'edizione a cura di Alessandro Perutelli (col ricchissimo commento di Luigi Galasso, Einaudi, «Biblioteca della Pléiade», 2000: riproduce sostanzialmente il testo critico a cura di W. S. Anderson nella collezione «Teubner»), cui pure ho fatto ricorso nel riportare la traduzione di Guido Paduano (con lievissimi interventi nei casi di diversa lezione del testo cinquecentesco). Delle *Metamorfosi* è ora in corso di stampa l'importante edizione commentata da Alessandro Barchiesi e Giampiero Rosati presso la casa editrice Lorenzo Valla (disponibili i libri I-VI del poema).