



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

### *Ludovico Dolce traduttore di Ovidio*

Relatore  
Prof. Sergio Bozzola

Laureanda  
Marta Balzi  
n° matr.1061067 / LMFIM

Anno Accademico 2014 / 2015



# INDICE

INTRODUZIONE	5
1. NARRAZIONE E METRO	13
1.1 LE «TRASFORMAZIONI» IN ENDECASILLABI SCIOLTI	15
1.1.1 LA MISURA DEL TESTO IN VERSI SCIOLTI	19
1.2 LE «TRASFORMAZIONI» IN OTTAVA RIMA	27
1.2.1 LO SPAZIO NUCLEARE: L'OTTAVA	28
1.2.1.1 <i>Lo schema 4+4</i>	31
1.2.1.2 <i>Le similitudini: la struttura 6+2</i>	37
1.2.1.3 <i>Le clausole</i>	40
1.2.2 LO SPAZIO ESPANSO: RELAZIONI FRA OTTAVE	45
1.2.2.1 <i>Ottave sospese</i>	46
1.2.2.2 <i>Ripresa fra ottave</i>	49
1.2.2.3 <i>Il grado zero</i>	54
2. INARCATURE	59
2.1 POSIZIONE DELLE INARCATURE	62
2.2. FREQUENZA DEI FENOMENI INARCANTI	69
2.3 PRATICHE INARCANTI DOLCIANE	72
2.3.1 <i>Inarcature semplici</i>	73
2.3.1.1 <i>Inarcature infrasintagmatiche</i>	
2.3.1.2 <i>Inarcature sintattiche</i>	

2.3.2 <i>Inarcature retoriche</i>	87
2.3.2.1 <i>Inarcature in anastrofe</i>	
2.3.2.2 <i>Inarcature in iperbato</i>	
2.3.2.3 <i>Inarcature in epifrasi</i>	
2.3.2.4 <i>Figure di corrispondenza in inarcatura</i>	
2.4. CONCLUSIONI SULLE INARCATURE	109
3. DITTOLOGIE	113
3.1. POSIZIONE DELLE COPPIE NEL VERSO	114
3.2. DAL LATINO ALL'ITALIANO	116
3.2.1. <i>Dittologie correlate</i>	116
3.2.1.1 <i>Coppie nel testo latino</i>	
3.2.1.2 <i>Duplicazione di parole latine</i>	
3.2.1.3 <i>Aggiunzione di una dittologia</i>	
3.2.2. <i>Dittologie irrelate</i>	125
3.2.2.1 <i>Espansione-parafraresi</i>	
3.2.2.2 <i>Espansione-invenzione</i>	
3.3. TIPOLOGIA DELLE COPPIE	137
3.4. CONCLUSIONI SULLE DITTOLOGIE	142
CONCLUSIONE	145
BIBLIOGRAFIA	149
<i>Appendice</i>	159
<i>Tavole</i>	160

## INTRODUZIONE

### *La fortuna delle Metamorfosi e i primi volgarizzamenti*

La fortuna di Ovidio comincia nella Francia del XII secolo. In questa età fiorentissima i mutamenti economico-sociali, la scolarizzazione della cultura cristiano-medievale, e il bisogno d'intrattenimento delle corti creano le premesse per la ricezione di autori antichi, e specialmente di Ovidio.<sup>1</sup> Dalla Francia, la moda di Ovidio si estende a Padova, città antesignata all'Umanesimo, dove entra stabilmente a far parte degli autori letti nelle scuole e imitati dai poeti. Una peculiarità italiana della ricezione dell'Ovidio latino è la predilezione per l'*Ovidius maior*, che anche nell'ambito delle traduzioni in volgare ottiene un successo insuperato, non paragonabile a quello di altre opere dello stesso autore. Le *Metamorfosi*, infatti, costituiscono per secoli il testo fondamentale del sapere mitologico, e come tale facilitano l'accesso a vasti ambiti della letteratura, della musica, e delle arti figurative che, fino al Settecento, dipendono in larga misura dai miti antichi. Una conoscenza di base della mitologia era dunque indispensabile sia per il lettore comune che non conosceva il latino, sia per quello di formazione umanistica. Proprio per questo motivo se ne diffondono sin dal Trecento le prime traduzioni in prosa volgare.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Sarà utile ricordare che L. Traube definisce il XII sec. "*aetas ovidiana*" per l'incipiente successo di questo autore nella cultura e nell'insegnamento scolastico (Traube 1909-1920, II, 113).

<sup>2</sup> Come fa notare Folena (1973, 75-77), la traduzione in versi di testi classici è rara durante questo secolo. Le prime due traduzioni delle *Metamorfosi* sono l'*Ovidio Maggiore*, pubblicata prima del 1333-1334 da Arrigo Simintendi da Prato (cf. gli studi di Marchesi 1908; Segre 1953; e Guthmüller 2008); e l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, composta tra il 1375 e il 1377 da Giovanni dei Bonsignori da Città di Castello. Per la fortuna della traduzione di Bonsignori lungo tutto il Quattrocento e sino al Cinquecento cf. Guthmüller 2008.

*Cinquecento: fra imitazione e traduzione*

Nel Quattrocento, la rinascita degli *studia humanitatis* comporta l'estromissione delle traduzioni dal latino al volgare dalle attività degli intellettuali; e solo verso il finire del secolo la vittoria dell'umanesimo volgare riconsegna il genere a un ambiente culturale più elevato.<sup>3</sup> I traduttori del Cinquecento si pongono come primo problema la scelta fra prosa e metro, e sulla scorta delle teorie di emulazione e imitazione che dominano la letteratura del XVI secolo scelgono di tradurre in versi. Il metro prescelto è l'endecasillabo sciolto, che -da poco teorizzato nell'ambito del teatro e della poesia narrativa- per l'assenza delle rime sembra il più adatto a trasporre fedelmente gli esametri latini nella nostra lingua.<sup>4</sup>

Tradurre la poesia con la poesia, però, pone l'atto stesso nella sfera estetica della composizione, sollevando problemi nuovi riguardo alla poeticità della traduzione stessa, che si voleva di uguale bellezza rispetto all'originale. Tutto questo mette in moto una lenta sovrapposizione fra i concetti di comporre e tradurre, e fra quelli di imitazione e traduzione.<sup>5</sup> Contemporaneamente, si sviluppa fra gli intellettuali la consapevolezza di possedere finalmente, grazie allo sforzo di critici e poeti di primo Cinquecento, una lingua e una poesia all'altezza di quella antica.<sup>6</sup> Per la convergenza di questi motivi,

---

<sup>3</sup> Nella grande rinascita degli *studia humanitatis*, l'intellettuale sente l'antichità latina come un'età d'inarrivabile grandezza, contrapposta a quella presente e alla sua lingua, che dopo Petrarca, il primo umanista della nostra letteratura, perde il prestigio acquisito tra la fine del Duecento e il primo Trecento. Gli uomini di cultura non volgarizzano più, si concentrano piuttosto sulle traduzioni dal greco (e dall'ebraico) al latino. Proprio in questo contesto culturale elitario, Leonardo Bruni, nel *De interpretatione recta*, pone le premesse per lo sviluppo della moderna teoria del tradurre (Folena 1973, 94-102; Marassi 2009; Borsetto 1988, 60). Tuttavia, se è vero che gli intellettuali abbandonano il campo delle traduzioni dal latino, per tutto il Quattrocento si susseguono comunque diverse traduzioni delle *Metamorfosi*, ma prive di pretese stilistiche, come le *Favole di Ovidio* di Girolamo da Siena e l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Lorenzo da Spirito da Perugia (Guthmüller 2008, 147-184). Come osserva Folena (1973, 89): «La tradizione dei volgarizzamenti resta copiosa per tutto il Quattrocento, anche se la produzione è in larga parte stanca e ripetitiva» e aggiunge «Si ha un digradare di questa letteratura verso livelli di cultura più bassi». A riprova di ciò è il successo della traduzione di Bonsignori, l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* -con i suoi limiti stilistici e contenutistici- durante il Quattrocento e oltre. Infatti, nel 1497, l'opera di Bonsignori esce per la prima volta a stampa, e poco più tardi diventa il testo di riferimento per la prima traduzione delle *Metamorfosi* composta nel Cinquecento: l'*Ovidio Metamorphoseos in verso vulgar* di Nicolò Degli Agostini (1522), anche questa una traduzione destinata per le sue caratteristiche ad un pubblico di bassa formazione (Guthmüller 2008, 204-240).

<sup>4</sup> Cf. § 1.1; *Tradurre in endecasillabi sciolti*.

<sup>5</sup> Per il progressivo sovrapporsi dei concetti di imitazione e traduzione nel Cinquecento cf. Borsetto 1989, 62 e seg.).

<sup>6</sup> Dionisotti (1967, 173) scrive: «Fra il 1530 e il 1540 la lingua e letteratura che l'Ariosto, il Bembo, il Castiglione e pochi altri avevano imposto con uno sforzo vigoroso e tenace [...] divenne patrimonio

dalla metà del Cinquecento, i traduttori abbandonano l'endecasillabo sciolto per l'ottava rima, il metro dell'opera di maggiore successo (editoriale e di critica) del Cinquecento, l'*Orlando Furioso*, affinché la traduzione fosse davvero in grado di stare in competizione con l'originale latino.<sup>7</sup>

Tuttavia, l'assunzione dell'ottava comporta un distacco evidentissimo rispetto all'originale; tanto che i critici contemporanei si riferiscono alle traduzioni delle *Metamorfosi* di metà secolo, *in primis* quelle di Ludovico Dolce e di Giovanni Andrea dell'Anguillara, col nome di "belle infedeli" rimandando alle liberissime traduzioni francesi del secolo XVIII.<sup>8</sup>

### *Ludovico Dolce traduttore delle Metamorfosi*

Il veneziano Ludovico Dolce (1508-1568)<sup>9</sup> è annoverato fra i "poligrafi", il suo interesse è profondamente multidisciplinare, si occupa di letteratura, musica, pittura, teatro; spinto da un genere all'altro più dalle mode del mercato librario che da un reale interesse. Oltre a dare alle stampe un numero enorme di opere proprie, Dolce è anche

---

sicuro, agevole e comune di una larga maggioranza degli scrittori italiani. Si spiega che a questo punto, in condizioni di sicurezza e di agio così dissimili da quelle dei primi decenni del secolo, il rapporto fra la lingua moderna e l'antica venisse a riproporsi nei termini di un libero accordo. Non c'era rischio nell'incontro; c'era anzi il gusto di una riprova che la nuova lingua era valida e sufficiente a ogni compito».

<sup>7</sup> Il passaggio da sciolti a ottave dalla prima alla seconda metà del Cinquecento è comune a tutte le traduzioni dai classici (cf. Bucchi 2009); tuttavia le ragioni che legano l'ottava rima alle traduzioni del poema ovidiano sono rese ancora più forti dall'affiliazione dell'*Orlando Furioso* alle *Metamorfosi*. I due poemi, infatti, per la molteplicità delle azioni e per l'intreccio erano accomunati dai critici come poemi "antiepici", fatto che rendeva più spontaneo per i traduttori (e anche più semplice per le somiglianze strutturali) tradurre un'opera nel metro dell'altra (Javitch 1991, § 4). Non bisogna poi dimenticare le ragioni economiche che sottendono la scelta del metro dell'ottava; il nostro Dolce, infatti, insieme alla stamperia dei Giolito, cerca di cavalcare l'onda del successo editoriale del *Furioso* licenziando opere che fossero altrettanto appetibili, quindi scritte nello stesso metro e arricchite -come già le edizioni di Giolito dell'*Orlando Furioso*- di preziose illustrazioni (Bucchi 2011, § 2.4; Javitch 1991 § 3, 74-75). Si confrontino a riprova le *Tavole* I e III, che mostrano il frontespizio delle due opere, e le *Tavole* II e IV, che riportano la prima pagina di entrambe le traduzioni. Dal confronto è chiaro che l'edizione del 1553 era nata come opera destinata alla larga distribuzione; essa voleva essere più invitante, pronta ad attirare una vasta e variegata schiera di lettori non solo attraverso i contenuti, ma anche e soprattutto attraverso il gradimento che immagini e miniature potevano conferire alla lettura.

<sup>8</sup> Il termine «belles infidèles», o belle infedeli in italiano, nasce in riferimento alle traduzioni delle Francia di Luigi XVI (cf. Zuber 1995, 498), ma il fenomeno, come fa notare in modo assai pertinente Guthmüller (2006, 164), è ben identificabile anche nell'Italia del XVI secolo in relazione alle traduzioni delle *Metamorfosi* di Ovidio scritte da Ludovico Dolce (1553) e Giovanni Andrea dell'Anguillara (1561).

<sup>9</sup> Per una bibliografia completa di Ludovico Dolce cf. Romei 1991; Terpening 1997.

editore e curatore -figura nuovissima nel mondo delle lettere- presso il prestigioso stampatore veneziano Giolito.

Fra i suoi numerosi interessi, Dolce si occupa sin dalla prima metà del Cinquecento delle traduzioni dai classici. Nel 1537 pubblica la traduzione in versi sciolti dell'*Epitalamo nelle nozze di Peleo e Teti* di Catullo;<sup>10</sup> nel 1568 pubblica in ottava rima un rimaneggiamento dell'*Eneide*, l'*Enea*; nello stesso metro nel 1572 vengono pubblicate postume il rimaneggiamento/traduzione di *Iliade* ed *Eneide: l'Achille e l'Enea*; e nel 1573 l'*Ulisse*, relativo all'*Odissea*. Tuttavia, la traduzione che gli guadagnerà il successo -e non poche critiche da parte di studiosi coevi<sup>11</sup>- è quella delle *Metamorfosi* di Ovidio.

Il progetto editoriale di una traduzione delle *Metamorfosi* comincia negli anni trenta, ma giunge a compimento solo nel 1553, anno in cui Dolce licenzia la prima traduzione completa in ottava rima dell'opera: *Le Trasformazioni di m. Ludovico Dolce*. Questa traduzione, soggetta ad un numero altissimo di riedizioni,<sup>12</sup> è stata presa in considerazione da diversi studiosi contemporanei (particolarmente Guthmüller, Javitch, Cotugno, Bucchi),<sup>13</sup> seppur sempre di riflesso all'interno di studi dedicati principalmente all'altra grande traduzione cinquecentesca del poema ovidiano, quella di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Ciò che non è mai stato affrontato dalla critica è il rapporto fra le *Trasformazioni* in ottava rima e la prima versione della traduzione, limitata al primo

---

<sup>10</sup> Confronta l'interessantissimo studio di Trovato (1994, 352-357) sulla lingua della traduzione di Dolce dell'*Epitalamo* di Catullo.

<sup>11</sup> Girolamo Ruscelli polemizza contro la traduzione delle *Metamorfosi* di Ludovico Dolce, accusandolo addirittura di plagio, cioè di non avere tradotto in prima persona l'opera, ma di avere copiato dalla traduzione trecentesca di Bonsignori, e da quella cinquecentesca di Agostini. Cf. a riguardo Cotugno (2009, 60, n. 156).

<sup>12</sup> Le edizioni successive sono state pubblicate quasi tutte a scadenza biennale, due nel 1553; 1555: 1557; 1558; 1561 per Giolito. Scaduto il privilegio, fanno seguito un'edizione curata da Sansovino nel 1568, e una presso Ferrari due anni dopo (Bucchi 2011, 114).

<sup>13</sup> Guthmüller (2008) si occupa principalmente dell'*Ovidio Metamorphoseos Vulgare* di Bonsignori, e delle traduzioni successive fino alla prima parte del Cinquecento, soffermandosi solo brevemente su Dolce e Anguillara; Javitch (1991) tratta della canonizzazione dell'*Orlando Furioso* e si occupa anche del ruolo svolto in questo processo dalle traduzioni di Dolce e Anguillara. Cotugno (2009) si occupa di un'analisi linguistica della traduzione di Anguillara, alla quale aggiunge un breve confronto con la traduzione in ottava di Dolce; infine Bucchi (2011) dedica un paragrafo alla traduzione di Dolce delle *Metamorfosi*, non tratta tuttavia dell'edizione in sciolti, e soprattutto la sua analisi non si occupa di fenomeni stilistici e metrici, quanto piuttosto contenutistici.



libro, e edita nel 1539 in endecasillabi sciolti: *Il primo libro delle Trasformazioni d'Ovidio*.<sup>14</sup>

*Dallo sciolto all'ottava: un'analisi stilistica*

Il fatto che Dolce traduca le *Metamorfosi* -o meglio una parte d'esse- in sciolti per poi passare, in linea con l'assestamento teorico di metà secolo, all'ottava, ci dà la possibilità di analizzare parallelamente due traduzioni scritte da una medesima mano, permettendoci di valutare quanto il metro agisca e influisca sulla gestione e la rielaborazione di un medesimo testo.

Il cambiamento più evidente, come ci si può aspettare, è a livello contenutistico, perché la fedeltà rispetto all'originale declina verticalmente dalla prima alla seconda traduzione, e d'altro canto, tale evoluzione è già dichiarata nel titolo dell'opera. Dalle *Trasformazioni d'Ovidio* del 1539 si passa alle *Trasformazioni di m. Ludovico Dolce*, a riprova di una completa sovrapposizione fra imitazione e traduzione, che fa del nostro Dolce non più l'*interprete*, ma l'*oratore*; cioè vero e proprio demiurgo alle spalle dell'opera, la quale vuole stare, nella sua nuova veste volgare, all'altezza di quella latina. Studi recenti hanno messo in luce come la grande infedeltà della traduzione in ottave di Dolce derivi principalmente dall'influenza e dalla contaminazione con il modello ariostesco; non mi soffermerò quindi, se non brevemente, su questioni contenutistiche; quanto piuttosto sulle questioni relative alla sintassi e al metro delle due traduzioni.

Il primo capitolo è diviso in due parti, ciascuna introdotta da una breve storia della narrazione per sciolti (prima parte) e per ottave (seconda parte); che trattano del rapporto fra narrazione e metro in entrambe le opere di Dolce. Più nello specifico, si tratta di studiare l'estensione e la complessità dei periodi di ciascuna traduzione in relazione al testo delle *Metamorfosi*, e in relazione alla tradizione poetica volgare a cui fanno riferimento. Naturalmente, per quanto riguarda lo studio della traduzione in

---

<sup>14</sup> La pratica di pubblicare solo qualche libro e in seguito tutta l'opera tradotta è costante per tutto il Cinquecento. Oltre a Dolce lo faranno anche Anguillara e Marretti. Notare inoltre che, nella prima metà del Cinquecento, la pratica di pubblicare traduzioni limitate a brevi estratti dell'opera vale anche per le traduzioni dell'*Eneide* (Bucchi 2011, 29-38).

ottave, non si può prescindere da un confronto con la struttura dell'ottava ariostesca, la quale segna un punto di svolta nella storia della narrazione per ottave.

Il secondo capitolo tratta delle inarcature, quindi della dimensione minima in cui si manifesta l'interrelazione fra metrica e sintassi -cioè il rapporto fra verso e frase- nelle due traduzioni. L'indagine vuole determinare tramite lo studio della posizione, della frequenza, e della tipologia degli *enjambement* se esista una correlazione nell'impiego di questa figura fra le *Metamorfosi* e le due traduzioni, e se -e se sì per quali ragioni- questa figura assuma una diversa funzione all'interno di diversi sistemi metrici.

Il terzo e ultimo capitolo restringe ulteriormente il campo d'indagine, trattando di un aspetto relativo all'organizzazione sintattica interna al verso, e più specificamente l'uso delle coppie dittologiche nelle due traduzioni. L'indagine verte sullo studio della posizione, della frequenza, della tipologia delle coppie, e infine del loro rapporto con l'originale latino. Il fine della ricerca è ancora una volta stabilire se esista una dipendenza fra originale e traduzioni nell'impiego della figura, e infine indagare in che modo l'impiego di strutture metriche diverse condizioni l'organizzazione interna del verso, e di rimando quella delle dittologie.

\*\*\*

#### *Nota sulle citazioni*

Nella trascrizione dei testi letterari delle edizioni cinquecentesche in analisi, le *Trasformazioni* di Ludovico Dolce del 1539 e quelle del 1553, ho moderatamente ammodernato la grafia e sciolto le abbreviazioni. L'indicazione delle pagine è fatta secondo la segnatura del fascicolo, mentre la citazione del testo segue la mia numerazione dei versi. Le sviste tipografiche dell'edizione del 1553 sono corrette, segnalandolo sempre in nota, sulla base dell'edizione delle *Trasformazioni* di Ludovico Dolce edita nel 1561. Le citazioni del *Furioso* sono tratte dall'edizione a cura di Emilio Bigi del 1982, e solo dove segnalato dall'edizione a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre: Ariosto 1960. Le citazioni dal primo libro delle

## *Introduzione*

*Metamorfosi* sono riprese dall'edizione di Alessandro Barchiesi e Giampietro Rosati presso la casa editrice Lorenzo Valla (con testo critico a cura di W.S. Anderson nella collezione «Teubner»).



L'ENDECASILLABO SCIOLTO E L'OTTAVA RIMA



## 1.1

### LE «TRASFORMATIONI» IN ENDECASILLABI SCIOLTI

#### *Tradurre in endecasillabi sciolti*

Le traduzioni dai classici composte tra gli anni trenta e quaranta del Cinquecento sono tutte in endecasillabi sciolti, compresa la prima traduzione delle *Metamorfosi* di Ludovico Dolce.<sup>1</sup> Nel capitolo che segue, cercheremo di capire quali sono i motivi dell'affiliazione tra il genere traduzione e questo metro e quali le conseguenze sul contenuto e sullo stile del testo tradotto.

Cominciamo questo percorso di ricerca dalla prefazione di Ludovico Dolce alla sua opera, le *Tr* 39:<sup>2</sup>

«Ma considerando dall'una parte la difficoltà del tradurre; et quanto sia faticosa impresa a isprimere leggiadramente gli eleganti concetti, le belle sententie, et mirabili proprietà di questo Poeta: et rivolgendo da l'altra nel mio animo la maniera del verso da me usato, non perciò senza l'autorità di molti ingegni approvati et dal giudizio et dalla dottrina; si come più vicino all'Heroico, et più atto a questo ufficio, che la rima: tra per la prima cagione, et tra per essere egli anchor nuovo; mi parve ben fatto senza ir più avanti, col mandare il primo libro alla stampe investigar sopra ciò il parer di chi sa; et ritrar quasi un saggio dalla sentenza comune.»<sup>3</sup>

Dolce adduce due argomenti all'impiego dell'endecasillabo sciolto: la difficoltà di tradurre, e la sua pertinenza con il genere eroico. Tuttavia, sebbene paia convinto di queste ragioni e soddisfatto del risultato finale, non si sbilancia nella pubblicazione dei quindici libri delle *Metamorfosi*, ma si ferma al primo per saggiare il favore del pubblico.<sup>4</sup> Infatti, pur approvato «*dall'autorità di molti ingegni*», questo metro rimane una novità sconvolgente nel panorama della poesia volgare.

---

<sup>1</sup> Bucchi 2009, 344-345.

<sup>2</sup> Da qui in poi ci riferiremo alle *Trasformazioni* di Ludovico Dolce edite nel 1539 con l'abbreviazione *Tr* 39.

<sup>3</sup> Dolce 1539, c. A2r.

<sup>4</sup> Anche Anguillara (1553) e Marretti (1567) manderanno alle stampe una prima edizione incompleta, anch'essi per saggiare il favore del pubblico.

Il verso sciolto è il sintomo della crisi dei sistemi poetici tradizionali,<sup>5</sup> e la carica di eversione implicita nel suo impiego è paragonabile solo all'avvento alla fine dell'Ottocento del verso libero, sia per il rigetto verso i metri usuali, sia per la svolta nella prassi poetica che esso provoca.<sup>6</sup> I prodromi della crisi si manifestano con il vacillare del baluardo della lirica romanza: la rima. Già durante il Quattrocento, un fine conoscitore e amante della poesia volgare come Lorenzo il Magnifico scrive che il verso italiano può restare poesia senza la rima, anche solo in virtù dei suoi accenti interni.<sup>7</sup> Affermazioni come questa sono legate da una parte alla rinascita degli studi classici - con la conseguente riscoperta della poesia quantitativa- e dall'altra anche alla ricerca di una poesia meno artificiale, legata al linguaggio parlato. Non a caso, prima di qualsiasi cosciente teorizzazione, le prime sperimentazioni sull'endecasillabo sciolto si fanno nel campo del teatro, "la grande fucina delle innovazioni metriche", dove più si sente la necessità di una poesia vicina al quotidiano.<sup>8</sup>

Quando Dolce nella prefazione alla sua traduzione in sciolti parla di «*molti ingegni*», si riferisce senza dubbio a Giovan Giorgio Trissino, ritenuto -nonostante qualche polemica sul primato<sup>9</sup>- l'inventore e il teorico del verso sciolto nel Cinquecento. Benché esistano precedenti composizioni in versi sciolti,<sup>10</sup> anche nel campo delle traduzioni,<sup>11</sup> a Trissino si deve la prima attestazione programmatica circa la validità e funzione di questo metro: nel 1524, una decina di anni dopo la composizione, pubblica la *Sofonisba*, tragedia che conta 1574 endecasillabi sciolti sui 2104 versi totali; nel 1547 licenzia i primi nove canti dell'*Italia liberata dai Goti*, il primo poema epico

---

<sup>5</sup> Per una ricognizione bibliografica dello sciolto cf. Sansone 1948, Martelli 1984, Beltrami 1991.

<sup>6</sup> Daniele 1994, 147.

<sup>7</sup> Lorenzo De' Medici 1969, 22-23.

<sup>8</sup> Galeotto del Carretto nella sua tragedia *Sofonisba* (1502), tra gli altri metri inediti, impiega anche l'endecasillabo sciolto. Vale la pena mettere in nota tale novità, poiché non sarà un caso se qualche anno più tardi Trissino dedicherà alla stessa eroina l'opera, la *Sofonisba* (1524) appunto, che si farà carico della sua nuova proposta poetica basta sull'impiego dello sciolto come metro base delle tragedie (cf. Martelli 1984, 523).

<sup>9</sup> La maggior contesa è con Luigi Alamanni. «L'Alamanni fu tra i primi a comporre in versi sciolti, metro questo che pretese di aver inventato e che certamente usava già prima del 1520: in versi sciolti infatti condusse in gioventù una versione italiana dell'epitalamo di Catullo, ed in endecasillabi e settenari sciolti è pure la sua traduzione dell'Antigone di Sofocle, versione composta tra il 1520 e il 1527» (R. Weiss 1960, 568-571).

<sup>10</sup> Per un elenco completo cf. Beltrami 2011, 125.

<sup>11</sup> Alla fine del Quattrocento Leon Battista Alberti inserisce nel *Teogenio*, nella *Famiglia*, e nei *Profugiorum ab aerumma libri III* traduzioni dal greco e dal latino in endecasillabi sciolti, anticipando così la fortuna di questo metro dal Cinquecento in avanti. (cf. Beltrami 2011, 125-126; Martelli 1984, 545-546).



volgare in endecasillabi sciolti, infine a supporto di queste sue composizioni scrive la *Poetica*. Leggiamo a proposito del metro sciolto un estratto dalla *Sesta divisione della poetica*, scritta tra il 1549 e il 1550:

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 sentenze, di vocaboli, e di costruzioni. E questi tali endecasillabi sono, come avemo detto nella Seconda Divisione, versi iambici, trimetri, catalettici, i piedi de' quali sono composti di sillabe acute e di gravi, come avemo ivi diffusamente chiarito. Et in questa tale qualità di versi siamo stati imitati da molti, e diconli versi sciolti, per essere liberi da convenire accordare le ultime desinenze, laonde sono attissimi a tutti e poemi drammatici. Questo dunque sarà il verso che secondo il parer mio allo eroico si conviene.<sup>12</sup>

Trissino propone di adottare l'endecasillabo sciolto per ragioni strutturali. Sono due gli elementi che si oppongono alla continuità narrativa e che egli vuole ripudiare: la rima (ciò che Trissino chiama «*lo accordare spesso le desinenzie*»), e la strofa (la «*relazione da dui versi a dui versi*» ecc.). Tuttavia, ciò che Trissino non dichiara apertamente sono le implicazioni culturali e sociali che presiedono a questo mutamento estetico.<sup>13</sup> L'endecasillabo sciolto, infatti, non è altro che il risultato dell'incontro-scontro fra la metrica classica e quella romanza.

Tra il 1530 e il 1540 la lingua e la letteratura che l'Ariosto, il Bembo, il Castiglione e pochi altri avevano imposto con grande sforzo diviene patrimonio sicuro e agevole, in possesso della maggior parte degli scrittori sul territorio italiano. Si spiega così perché in questo momento storico gli scrittori volgari, ora sicuri dei propri mezzi, aprano un colloquio con gli antichi. Finito il periodo di ortodossia, il rigido rigore nei confronti della lingua del Trecento e dei suoi maestri (Dante, Petrarca, Boccaccio), si riallacciano i contatti fra volgare e latino, e si comincia a sentire, come fa notare

---

<sup>12</sup> Trissino 1970, 47.

<sup>13</sup> Daniele 1994, 151-152.

Dionisotti, “una crescente insoddisfazione e impazienza per i limiti stretti in cui la riforma linguistica e letteraria operata da Bembo aveva ridotto la poesia”.<sup>14</sup> A questa sensazione di chiusura e mancanza di mezzi segue l’effrazione: il primo tentativo giunge dall’esterno, sul versante della tradizione classica, quando nel 1539 Claudio Tolomei propone nei *Versi et regole della nuova poesia toscana* di rinnovare la poesia toscana applicandole la metrica classica.<sup>15</sup> Poco dopo, stavolta con successo, la rottura si compie dall’interno del nostro sistema poetico: Trissino teorizza la liberazione del verso principe della nostra tradizione, l’endecasillabo, dalla servitù della rima. Lo sciolto quindi è il risultato dell’incontro con l’antico, della volontà di imitarlo superandolo, ma è anche e soprattutto la prova della nostra incapacità di reinventare positivamente una nuova metrica.

Nel contesto di libero raffronto che viene creandosi nella prima parte del Cinquecento, si ricomincia anche a tradurre dal latino. L’endecasillabo sciolto è il metro prescelto, un sistema metrico nato proprio dall’incontro fra antico e moderno; e nel capitolo che segue studieremo come esso si presti, nelle mani di Dolce, alla traduzione delle *Metamorfosi* di Ovidio.

---

<sup>14</sup> Dionisotti 1967, 173-174.

<sup>15</sup> Tolomei 1997.

### 1.1.1 LA MISURA DEL TESTO NEI VERSI SCIOLTI

Quando parlo di *misura* testuale riprendo una categoria che Pozzi adotta per definire l'estensione del periodo all'interno di un componimento metrico.<sup>16</sup> La misura del testo può essere di natura soprasegmentale (la strofa o il verso) oppure può immedesimarsi con la lunghezza materiale di una determinata emissione linguistica. È evidente che nella poesia in versi sciolti la mancanza di confini strofici superiori al verso non imponga limitazioni all'estensione della misura testuale, la quale si estende, come nel latino, *iuxta propria principia*. Una condizione del tutto diversa rispetto alla narrazione in ottava rima, dove il periodo tende a costruirsi all'interno di misure pari, principalmente in quella del distico.<sup>17</sup> Tale libertà costruttiva, tuttavia, non si traduce nelle *Tr 39* in una rispondenza diretta con il periodare del testo latino. Al contrario, il traduttore tende a frenare il passo della narrazione ovidiana, imporre pause anche dove assenti nel testo latino, con importanti ricadute sul ritmo della narrazione. È indubbio che la lievitazione dei versi italiani rispetto a quelli latini sia inevitabile, e questo è di certo un fattore imprescindibile che costringe il traduttore a una punteggiatura più fitta; tuttavia a questo fenomeno si aggiunge una tendenza patologica del nostro Dolce alla semplificazione. Osserviamo un esempio dai primi versi della *Cosmogonia*:

*Utque erat et tellus illic et pontus et aer,  
sic erat instabilis tellus, innabilis unda,  
lucis egens aer: nulli sua forma manebat,  
obstabatque aliis aliud, quia corpore in uno  
frigida pugnabant calidis, uementia siccis,  
mollia cum duris, sine pondere habentia pondus.* *Met I 15-20*

Questa la traduzione di Dolce:

Et dove era la terra, eravi anchora  
In quell'istesso loco et l'aria et l'acqua:  
Così giva la terra, et stava il mare.

---

<sup>16</sup> Pozzi 1984, 104.

<sup>17</sup> Cf. § 1.2.

Del suo puro color, de la sua luce  
L'aere mancava: et la sua forma vera  
Non riteneva alcun degli elementi;  
Et era ognun di lor contrario a l'altro.  
Però, ch'essendo in un medesimo corpo  
Facea battaglia insieme il caldo e'l gelo;  
L'humido e'l secco; et così'l molle e'l duro;  
Et d'altra parte col leggero il grave.<sup>18</sup> Tr 39 25-35

Nei versi latini si nota una sola pausa forte al v. 17, mentre nella traduzione, anche per la lievitazione dei versi (quasi il doppio rispetto all'originale), aumentano le pause. Lo stacco sintattico ai vv. 27-28 delle *Tr 39* rende certo più semplice la lettura, tuttavia, si perde il gioco di corrispondenze fra l'enumerazione del primo verso latino «[...] *et tellus* [...] *et pontus et aer*» -la quale rende benissimo l'idea della congerie che era il mondo alla sua origine- e la ripresa nei versi successivi degli stessi elementi lessicali «[...] *tellus* [...] *unda* [...] *aer*». Nelle *Tr 39*, ad aumentare la sensazione di stacco fra i due periodi contribuisce la costruzione bipartita del v.27, che annuncia con il suo ritmo discendente la fine del periodo. Se ci spostiamo qualche verso più avanti, Dolce fa cominciare la subordinata causale (aperta da *quia* a metà del v.18 latino) ad inizio verso, quasi a voler rispettare l'unità metrica minima dell'endecasillabo, unico elemento strutturante nella narrazione in sciolti.

Osserviamo un altro esempio dall'episodio di Deucalione e Pirra:

*Inde ubi libatos inrorauere liquores  
uestibus et capiti, flectunt uestigia sanctae  
ad delubra deae, quorum fastigia turpi  
pallebant musco stabantque sine ignibus arae.* Met I 371-374

Così traduce Dolce:

Et poi, che con divota et pura mente  
Il sacro liquor del santo fiume

---

<sup>18</sup> Lo spazio fra i vv. 27-28 delle *Tr 39* è stato posto per evidenziare la divisione dei due enunciati.

Sparsero per le vesti et sopra il capo;  
Poggiaro al Tempio de la santa Dea;  
Di cui le sommitadi ancho deformi  
Eran di musco et d'altre herbette molli.

Giacean gli ignudi e abbandonati Altari  
Senza gli usati honori e i fochi spenti.<sup>19</sup>

Tr 39 748-755

Come si legge nel testo latino, dal pronome *quorum* (373) dipendono due subordinate relative. Nella lingua italiana, tuttavia, l'estraposizione della seconda relativa (*stabantque sine ignibus arae*) risulterebbe in un fatto sintattico troppo marcato per lo stile dolciano, per questo il traduttore ne fa un nucleo sintattico autonomo rinunciando, come nel caso visto precedentemente, alla brevità e fluidità della narrazione latina. Oltretutto, separando le due subordinate latine, Dolce si costruisce uno spazio per rimaneggiare l'originale e inserire dittologie e versi bipartiti, espedienti retorici che allineano la tradizione ai canoni poetici volgari, ma che -ancora una volta- rallentano il ritmo narrativo. In ultimo, anche in questa traduzione, ciascuna frase è ben limitata all'interno dello spazio metrico: tra i vv. 748-753 si susseguono subordinata temporale (3 vv.); principale (1 v.); relativa (2 vv.); credo che questo modo di comporre risponda a due necessità: appianare quanto più possibile il dettato per renderlo facile alla lettura, e creare una geometria strutturale interna. È vero che nei versi sciolti manca una sovrastruttura strofica e l'enunciato si può estendere *iuxta propria principia*, ma Dolce, alle prime armi con questo metro, e privo di una solida tradizione alla quale appoggiarsi, cerca probabilmente di preservare il solo limite strutturale sopravvissuto: l'endecasillabo.

Sempre seguendo la strada della semplificazione, nell'atto di sezionare periodi sintattici troppo estesi, Dolce spesso crea dei periodi monoversali. Un esempio:<sup>20</sup>

Così sen fugge pargoletta Agnella  
Da l'offese del Lupo: così Cerva  
Fugge Leon: così l'Aquila altera  
Fuggono timidette le Columbe.

---

<sup>19</sup> Lo spazio tra i vv.759-760 è posto da me per sottolineare lo stacco sintattico.

<sup>20</sup> Cf. anche il v.425 e v.954.

*Ciascun fugge veloce il suo nemico.*

*Tr 39 1055-1059*

Confrontiamo questo passo con il testo latino:

*«Nympha, precor, Penei, mane: non insequor hostis;  
nympha, mane! Sic agna lupum, sic cerua leonem,  
sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae,  
hostes quaeque suos; amor est mihi causa sequendi!* *Met I 504-507*

L'inciso *hostes quaeque suos*, brevissimo e sintetico, è la conclusione di una serie di immagini che il dio ha esposto per opporle alla propria situazione (*amor est mihi causa sequendi*). Tale inciso è la punta di una climax concitata che sfocia nelle dichiarazione d'amore, e proprio l'ellitticità e brevità che lo caratterizzano comunicano al lettore l'idea di un dialogo veloce, della corsa sfrenata, e della passione che comanda le parole di Apollo. Dolce, ponendo una pausa tra i vv. 1058-1059, e ampliando l'inciso a tutta la misura del verso, rallenta drammaticamente il ritmo, ferma la corsa di Apollo verso Dafne, e tradisce in somma lo stile dell'originale.

Vediamo un esempio simile:

Poi fra se stesso discorrendo dice:

Hora io conoscerò con prova chiara

Se questi è Dio, o s'egli è huom mortale.

*Sgomberà il dubbio d'ogni parte il vero.* *Tr 39 422-425*

Confrontiamolo con il verso corrispettivo delle *Metamorfosi*:

*[..] inridet primo pia uota Lycaon,  
mox ait: "experiar deus hic discrimine aperto  
an sit mortalis, nec erit dubitabile uerum".* *Met I 221-223*

Zeus, narratore secondario, in questi versi riporta le parole di Licaone. Per un procedimento già messo in luce poco sopra, la coordinata *nec erit dubitabile uerum* diviene nella traduzione una frase autonoma, acconciata alla misura del verso, e

connotata da un *ordo verborum artificialis* che si adatta bene allo stile poetico volgare, ma per nulla alla natura colloquiale del dialogo, che diviene affaticato e inverosimile.

In tutti gli esempi visti fino ad ora, come abbiamo già messo in luce, Dolce cerca di costruire gli enunciati nel rispetto del confine metrico, quindi tende sempre a far coincidere la fine del periodo con la fine del verso. Anche Ovidio preferisce di norma far coincidere lunghezza del periodo e misure versali; l'eccezione, la pausa forte all'interno del verso, è un espediente stilistico a cui ricorre per enfatizzare immagini o concetti. Basti pensare al proemio:

*In noua fert animus mutatas dicere formas  
corpora; di, ceptis (nam uos mutatis et illa)* *Met I 1-2*

Il termine *corpora*, legato con iperbato a *noua*, ha una grande implicazione concettuale, in fondo il corpo è il centro tematico dell'intero poema,<sup>21</sup> e Ovidio lo mette in risalto tramite un'inarcatura forte.<sup>22</sup> Oppure osserviamo un esempio come questo:

*Tertia post illam successit aenea proles,  
saeuior ingeniis et ad horrida promptior arma,  
Non scelerata tamen. de duro est ultima ferro.* *Met I 125-127*

Al v. 125, dopo la cesura pentemimera, cade una pausa forte, la quale anticipa l'entrata dell'ultima e più cruda età: quella del ferro. L'avviso è lapidario, stretto in metà verso, e subito chiuso da una pausa forte. Dolce ha certo colto la forza stilistica del passaggio e cerca di tradurre così:

La terza etade a questa sovraggiunse;  
Ch'erea fu detta: di cui fu la gente  
Più severa d'ingegno, et vie più pronta  
A l'horrende battaglie, a stringer l'arme:  
Non però in tutto scelerata. *Estrema*  
*Fu questa; in cui vivemo; età del Ferro.* *Tr 39 229-234*

---

<sup>21</sup> Cf. *Il corpo e l'io nelle «Metamorfosi» di Ovidio* di Charles Segal in Ovidio (2005, xvii-ci).

<sup>22</sup> Confronta la sezione 4 del capitolo per una riflessione sull'importanza delle inarcature nelle *Metamorfosi*.

In questo passo viene meno la simmetria fra sintassi e metro: una pausa forte nel mezzo del v. 233 prepara l'avvio dell'età del ferro. Manca all'italiano l'incisiva brevità del latino, la velocità d'enunciazione -e Dolce lo sa- ma per sopperire sfodera un armamentario retorico molto efficace. L'attacco della frase è l'innesco di un forte *enjambement* fra la copula (*fu*) e la parte nominale (*estrema*); l'*ordo verborum* è marcatamente *artificialis*, ricco di anastrofi e dilatazioni; infine il ritmo è rallentato dalla subordinata relativa «*in cui vivemo*» (v. 234) posta a metà del verso, il quale si conclude, come nel testo latino, sulla parola *ferro*. In questo esempio, nonostante la perdita della brevità e incisività del latino, è possibile riscontrare un colloquio stilistico con la fonte, il tentativo di un'emulazione stilistica ottenuta tramite la rottura della geometricità strutturale della narrazione.

Se fino ad ora abbiamo visto Dolce nell'atto di semplificare la sintassi tramite la frammentazione di periodi troppo lunghi e difficili, o creare periodi monoversali quasi per offrire piacevoli soste al suo lettore; nel testo non manca qualche passaggio un po' più complesso, nei quali la tendenza sembra invertirsi. Vediamo a proposito un esempio dall'episodio di Dafne e Apollo:<sup>23</sup>

*Delius hunc, nuper uicta serpente superbus,  
uiderat adducto flectentem cornua nervo:  
«Quid» que «tibi, lasciue puer, cum fortibus armis?»  
dixerat; [...]*

*Met I 454-457*

Questo la traduzione delle *Tr 39*:

Perché pur dianzi il gran Signor di Delo;  
Che tutto se ne già superbo e altero  
Per l'havuta vittoria del Serpente;  
Vedendo il fier garzon, che l'arco usato  
Tendea forse per far, come solea,  
Preda di più d'un'alma empia e rubella;  
Fanciul lascivo a lui schernendo disse,  
Ch'appartengono al tuo tenero braccio  
Quell'arme forti [...]

*Tr 39 927-935*

---

<sup>23</sup> Cf. App. per la divisione del primo libro delle *Met.* in episodi.



La traduzione complica notevolmente il periodo sintattico latino facendo della principale latina «*Delius [...] uiderat*» una subordinata causale retta dal verbo «*disse*». Oltretutto, nel tentativo di rendere meno “oscura” la narrazione, Dolce inserisce incisi come «*a lui schernendo*» (v.933), oppure aggiunge parti di testo come «*che l'arco usato / Tendea forse per far, come solea, / Preda di più d'un'alma empia e rubella;*». La traduzione quindi si complica a livello sintattico quando Dolce aggiunge materiale narrativo al testo latino per rendendolo più chiaro ed accessibile. Un lettore istruito, infatti, non aveva certo bisogno di un'introduzione alla figura di Cupido, ma uno inesperto di mitologia sì, e il nostro traduttore con questo deve fare i conti.<sup>24</sup>

La prima e la seconda attitudine, quella a segmentare i periodi latini e quella ad ampliarli all'interno di espansioni narrative e perifrastiche, sono in contrasto l'una con l'altra; ma la seconda è assolutamente minoritaria rispetto alla prima. La maggior parte degli enunciati spazia dai due ai quattro versi, e diventano rarissimi nelle misure superiori ai sei. Non si trovano lunghi periodi narrativi o costruzioni sintattiche complesse, e il proliferare di brevità e paratassi ha un'enorme incidenza sul ritmo della narrazione. Già nelle prime righe della sua opera, infatti, Ovidio parlando di *carmen perpetuum* ci suggerisce una, se non la più importante, caratteristica della sua poesia: il movimento.<sup>25</sup> La narrazione deve fluire incessantemente, e proprio questa necessità definisce quella che secondo Kenney è la principale caratteristica dello stile ovidiano: «*the contrast between the elegiac (as one might term it) brevity and terseness of individual members (clauses, cola) and the flowing amplitude of the sentences as a whole*».<sup>26</sup> Questa unione fra proposizioni brevi e chiare in una sintassi di ampio respiro, la ricetta di un ritmo narrativo veloce e fluido, è proprio ciò che nella narrazione, in virtù di una tendenza a costruire periodi brevi all'interno di schemi metrici geometrizzati (e infarciti di parallelismi e abbellimenti retorici) viene a mancare nelle *Tr 39*.

---

<sup>24</sup> La questione del pubblico si impone come inevitabile per queste traduzioni, che non sono il risultato del nobile svago di un uomo di cultura, ma sono delle vere e proprie imprese editoriali. Dolce guarda ben al di là del pubblico delle corti e degli *studia*, ma cerca di raggiungere una fetta di popolo che grazie all'invenzione della stampa poteva ora permettersi un libro (cf. Bucchi 2011, 13-15).

<sup>25</sup> Anche Calvino (1995, 36) scrive che «le *Metamorfosi* sono il poema della rapidità: tutto deve succedersi a ritmo serrato, imporsi all'immaginazione, ogni immagine deve sovrapporsi a un'altra immagine, acquistare evidenza, dileguare».

<sup>26</sup> Kenney 1973, 132.

## 1.2

### LE «TRASFORMAZIONI» IN OTTAVA RIMA

L'ottava ariostesca segna un punto di svolta nella storia della narrazione per ottave, essa si rinnova nella sintassi, ereditata da Boccaccio, e nel ritmo, ereditato da Petrarca (attraverso le *Stanze* di Poliziano): questi due elementi dinamici permettono alla narrazione di snodarsi in un ampio respiro all'interno della strofa.<sup>1</sup> Ariosto stempera l'eccessiva liricità dell'ottava del Poliziano privando la fine del verso della sua tradizionale importanza, parole rima deboli e inarcature cataforiche guidano l'occhio del lettore al verso successivo accompagnandolo in una lettura che deve essere quanto più fluida. L'ottava di Ariosto, ragionando con Martelli, è un compromesso perfetto fra la liquidità del verso sciolto e la geometria ritmica della struttura rimica.<sup>2</sup> Parliamo di geometria ritmica perché la stanza, come un piccolo microcosmo armonico, si organizza in tempi logico-sintattici corrispondenti allo schema rimico, quindi in unità pari. La stabilità geometrica del metro diviene nel *Furioso* l'impalcatura di tutta la narrazione, l'ossatura sulla quale si sorregge il corpo pluriforme del mondo cavalleresco. Questo metro giunge a un punto di arrivo, tanto da poter affermare, con Soldani, che non vi sia ottava dopo il *Furioso* che non sia ariostesca.<sup>3</sup>

L'affermazione può essere considerata vera per la seconda traduzione dalle *Metamorfosi* di Ludovico Dolce (1553) e la seguente indagine sulla struttura interna dell'ottava (lo spazio nucleare) e sulla relazione tra le ottave (lo spazio espanso) nelle *Trasformazioni* edite nel 1553 di Dolce dirà in che misura.

---

<sup>1</sup> Blasucci 1969, 77-78.

<sup>2</sup> Martelli 1984, 537-541.

<sup>3</sup> Soldani 1999a, 301.

### 1.2.1 LO SPAZIO NUCLEARE: L'OTTAVA

#### *Suddivisioni interne e prime osservazioni generali*

Se è vero che l'ottava delle *Tr* 53<sup>4</sup> di Ludovico Dolce è plasmata su quella del *Furioso*, le prime somiglianze devono essere a livello strutturale. Blasucci individua quattro impostazioni ritmiche principali nel *Furioso*:<sup>5</sup> La prima consiste nella suddivisione della stanza in due membri simmetrici (4+4), con una pausa più o meno forte al centro. La seconda mantiene la divisione in due membri, di cui però il secondo è ulteriormente diviso in due momenti distinti corrispondenti a due distici (4+2+2). La terza impostazione (6+2) è quella che maggiormente asseconda il metro, prevede un primo momento logico-sintattico corrispondente alle rime alternate (*ababab*) e un secondo momento conclusivo corrispondente alla rima baciata finale (*cc*). L'ultima impostazione è quella che Ariosto eredita da Poliziano (2+2+2+2), atta soprattutto ai momenti di più alta liricità o a quelli descrittivi.<sup>6</sup> Tali impostazioni ritmiche si trovano in misura maggioritaria anche nelle *Tr* 53. La tabella permette un confronto chiaro tra le due opere, evidenziando come Dolce abbia compreso e applicato la lezione metrica di Ariosto.

**Tabella a: Statistiche e schemi delle ottave**<sup>7</sup>

	<i>Tr</i> 53	<i>O.F.</i>
8	3,41%	13,61%
4+4	36,75%	32,90%
6+2	8,97%	11,11%
2+6	4,7%	3,84%
2+2+4	12,83%	9,40%
4+2+2	21,36%	10,11%

<sup>4</sup> Da qui in avanti ci riferiamo all'edizione delle *Trasformazioni* del 1553 con l'abbreviazione *Tr* 53.

<sup>5</sup> Blasucci 1969, 86-87.

<sup>6</sup> Per una riflessione sul rapporto tra l'ottava di Ariosto e di Poliziano cfr. Pozzi 1974, 129.

<sup>7</sup> I dati relativi all'*Orlando Furioso* sono ripresi da Praloran 1988 (p.131); i dati relativi a Dolce sono raccolti da me. Notare che non ho riportato le percentuali inferiori a 1%.

2+4+2	5,98%	5,98%
2+2+2+2	5,12%	8,47%
3+5;5+3	-	-
3+3+2 e simili	-	-
Non raggruppabili	-	-

Le ottave monoperiali (8) costituiscono l'unica eccezione numericamente importante, ricorrono assai meno frequentemente nelle *Tr 53* (3,41%) rispetto all'*Orlando Furioso* (13,61%). Dolce, seguendo la tendenza già presente nelle *Tr 39*, predilige paratassi e periodi di breve lunghezza, quindi la percentuale di ottave indivise si avvicina molto di più a quella di opere precedenti il *Furioso* come l'*Orlando Innamorato* (4,54%).<sup>8</sup> Oltretutto, come per l'*Innamorato*, nelle *Tr 53* le poche ottave indivise si trovano tendenzialmente nei proemi: le sedi che richiedono un maggiore impegno stilistico.<sup>9</sup>

Dolce, come pure Boiardo, persegue una narrazione scorrevole e questo ha spesso come risultato un affollamento di congiunzioni *e/ma*.<sup>10</sup> Entrambi i poemi, nello sforzo di rendere chiaro e continuato lo scorrere della narrazione, allacciano ottave consecutive o parti interne dell'ottava attraverso congiunzioni coordinanti. Un esempio dalle *Tr 53*:

E perché vota non restasse parte  
 Di quanto fare a quel gran mastro piacque;  
 Nel cielo albergo a i sommi Dei comparte,  
 E ai santi fochi, onde ogni influsso nacque;  
 Fe de la Terra a gli Animali parte;  
 E diè l'aria a gli Augelli, a i Pesci l'acque.  
 E questi fe l'Artefice prudente

<sup>8</sup> Praloran 1988, 131.

<sup>9</sup> Cf. a questo proposito l'ottava proemiale del libro II dell'*Innamorato* e questa ottava del Dolce: "Sacro splendor, da cui virtù discende, / Che po far di mortal l'huomo immortale; / E, mentre d'alto honor tutto l'accende, / Da volar sopra'l ciel gl'impenna l'ale; / Poi, che la mente troppo audace prende / peso a gli homeri miei non forse eguale, / Porgimi tu, che puoi, forza e sostegno; / Svegliando in me l'addormentato ingegno." (*Tr 53* I 2). La stanza è unita insieme tramite un ampio iperbato, Dolce nei suoi trattati è solito aborreire questi stilemi retorici che rendono complicata la lettura, tuttavia qui fa eccezione trattandosi dell'invocazione a dio all'interno del proemio.

<sup>10</sup> Praloran 1988, 134-135.

L'uno da l'altro vario e differente:

Tr 53 I 21

Non che nell'*Orlando Furioso* non vi sia presenza di congiunzioni coordinanti, soprattutto per allacciare strofe consecutive, ma è una presenza assai minore. Preparando le riedizioni del suo poema, Ariosto lavora spesso in direzione di una complicazione sintattica che porta all'eliminazione di nessi coordinativi. Guardiamo la correzione dalle prime due edizioni (A e B) a quella definitiva (C) in questa ottava (*O.F.* XXIII CXXXVI 1-4):<sup>11</sup>

AB: Alcun pastori il gran rimbombo udiro,  
che di quel danno aveano qualche interesse;  
e per vietarlo, in fretta ne veniro,  
né molto loro in utile successe

C: I pastor che sentito hanno il fracasso,  
lasciando il gregge sparso alla foresta,  
Chi di qua, chi di là, tutti a gran passo  
Vi vengono a veder che cosa è questa.<sup>12</sup>

Le due coordinate unite da «e» confluiscono in un unico periodo sintatticamente più complesso, in cui la principale è divaricata tra primo e quarto verso. Il risultato è una minore meccanicità nello sviluppo narrativo.

L'ultima osservazione generale riguarda le ottave divise in sotto-unità dispari (5+3 e 3+3+2 e simili). Per queste categorie nella tabella non riporto la percentuale essendo quasi nulla.<sup>13</sup> Questo tipo di ottava proliferava nei cantari del Quattrocento,<sup>14</sup> ma è stata progressivamente abbandonata da Poliziano e da Ariosto in favore di un'ottava saldamente strutturata su partizioni pari. Scorrendo i canti del *Furioso* può capitare di riconoscerne degli esempi,<sup>15</sup> quasi delle eccezioni poste a

---

<sup>11</sup> Segnalo l'edizione del 1515 con A, quella del 1521 con B e l'ultima del 1532 con C.

<sup>12</sup> Per il testo cfr. Ariosto 1960.

<sup>13</sup> In questa decisione mi allineo a Praloran 1988, 131.

<sup>14</sup> Nel *Morgante* di Pulci le ottave con struttura interna 5+3 o 3+5 stanno al 10,34%, quelle con struttura 3+3+2 e simili al 16,55%; nell'*Innamorato* di Boiardo le percentuali sono 7,36% per la prima e 6,11% per la seconda struttura. Confrontando queste percentuali con quelle della *Tabella a* salta all'occhio la diminuzione drastica. Per le percentuali cfr. Praloran 1988, 131.

<sup>15</sup> Cfr. *O.F.* I 19: «Disse al pagan: -Me sol creduto avrai, / e pur avrai te meco ancora offeso: / se questo avvien perché i fulgenti rai / del nuovo sol t'abbino il petto acceso, / di farmi qui tardar che guadagno

confermare la regola, che Ariosto si avvede sempre di riassorbire facendo seguire ottave regolari a quelle irregolari.<sup>16</sup> Lo stesso accade nelle *Tr 53*, vediamo un'ottava divisa in partizioni logico-sintattiche dispari:

Così l'uomo di fango immondo e vile  
Formò Prometheo, e'l fe leggiadro e colto,  
Dandogli aspetto bello, a Dio simile:  
E, dove ogni animale a terra è volto,  
L'huom, sì come più nobile e gentile,  
Volsse, che dritto al cielo alzasse il volto,  
Accio, che lui mirando, comprendesse,  
Che quel su' albergo e patria esser dovesse. *Tr 53 I 25*

La struttura interna è 3+3+2.<sup>17</sup> Come avviene nel *Furioso* tale anomalia strutturale rientra perfettamente nell'ottava successiva, che ha struttura 4+4.

#### 1.2.1.1 *Lo schema 4+4*

La struttura interna dominante nelle *Tr 53* e nell'*Orlando Furioso* è la 4+4, cioè l'ottava divisa in due parti simmetriche. Le percentuali raccolte per le due opere sono eloquenti, ma non sufficienti per uno studio completo sul trattamento sintattico della stanza.<sup>18</sup> A questo scopo individuiamo tre tipologie più specifiche: A; B; C.

TIPO A: Pausa forte fra prima e seconda quartina e bipartizione delle quartine in due distici. Si distinguono tre sottocategorie: A<sub>1</sub>; A<sub>2</sub>; A<sub>3</sub>.

A<sub>1</sub> (2c2) + (2c2): l'ottava è divisa in quartine che sono a loro volta scindibili in distici coordinati o sintatticamente indipendenti. Osserviamo un esempio dal secondo libro delle *Tr 53*:

---

hai? / che quando ancor tu m'abbi morto o preso, / non però tua la bella donna fia; / che, mentre noi tardian, se ne va via.» L'ottava ha schema interno 2+3+3.

<sup>16</sup> Blasucci 1969, 105-106.

<sup>17</sup> Cfr. anche l'ottava *Tr 53 II 38*.

<sup>18</sup> Cf. la *Tabella a* per le statistiche sugli schemi dell'ottava.

L'avea veduta allontanarsi alquanto  
Da le paterne rive il sommo Giove;  
E le bellezze sue gli piacquer tanto,  
Che subito avampò di fiamme nove.  
Scende dal cielo, e le si ferma a canto,  
Dove la bella Ninfa il passo move,  
E con detti, ch'Amor gli trahe dal petto,  
L'esorta a entrar in un vicin boschetto.

Tr 53 II 88

La prima quartina rappresenta l'antefatto raccontato al passato in due momenti distinti rappresentati dalle due quartine: Giove vede Io; si innamora per la sua bellezza. La seconda quartina riporta al presente ciò che segue (sempre in due momenti corrispondenti ai distici): Giove scende dal cielo e raggiunge Io; la avvicina e la seduce. Questo tipo di ottava è sicuramente quello che permette la maggiore limpidezza e semplicità nello sviluppo narrativo. Tale costruzione della stanza è ripresa dal *Furioso*:

Dentro letto vi fan tenere erbette,  
ch'invitano a posar chi s'appresenta.  
La bella donna in mezzo a quel si mette;  
ivi si corca, et ivi s'addormenta.  
Ma non per lungo spazio così stette,  
che un calpestio le par che venir senta:  
cheta si leva, e appresso alla riviera  
vede ch'armato un cavallier giunt'era.

O.F. I 37

La struttura interna è ben riconoscibile, l'avversativa al quinto verso separa tematicamente le quartine, la prima dominata dalla serenità del *locus amoenus*, la seconda turbata dalla comparsa sulla scena idilliaca di un misterioso cavaliere, come nell'esempio ripreso dalle *Tr 53* ad ogni distico corrisponde una azione logicamente e sintatticamente ben evidenziata e distinta.

A<sub>2</sub> (2s2) + (2c2): Rimane la divisione dell'ottava in quartine e distici, ma in una delle due quartine i distici sono coordinati tra loro mentre nell'altra un distico è subordinato

all'altro. In questa categoria includo sia le ottave in cui la quartina con un distico subordinato all'altro (2s2) sia la prima (2s2) + (2c2), sia quelle in cui essa sia la seconda (2c2)+(2s2). Tuttavia, è interessante precisare che, come già è stato notato dalla Cabani per Ariosto,<sup>19</sup> la complessità sintattica tende a concentrarsi nella parte alta dell'ottava, quindi la struttura (2s2)+(2c2) è statisticamente prevalente rispetto all'altra.<sup>20</sup> Ad ogni modo, in entrambi i casi aumenta leggermente la complessità sintattica rispetto ad A<sub>1</sub>, osserviamone un esempio dalle *Tr 53*:

Tosto, ch'uscì da la spelonca fuori,  
E con man le pendenti nubi strinse,  
S'odon per tutto il mondo alti romori,  
E 'l bel lume del Sol ratto s'estinse.  
Iris nel drappo suo di più colori  
Dimostrandosi a noi, l'acque restrinse:  
Indi a le nebbie le comparte; e quelle  
Versano giù dal ciel larghe procelle. *Tr 53 II 47*

A<sub>3</sub> (2s2) + (2s2): In entrambe le quartine un distico è subordinato all'altro. Vediamone un esempio dalle *Tr 53*:

Scoperse al ciel la terra, e 'l cielo ancora  
A la terra apparir subito fece;  
Però che 'l cielo i nuvoli in poc'hora  
Lasciar fuggendo, et il color di pece:  
E Nettuno tra piccola dimora  
L'orgoglioso furor mansuefece;  
Che disposto il tridente, e fatto humano,  
Rese il turbato mar tranquillo e piano. *Tr 53 II 7*

La tipologia A permette di creare una stanza equilibrata al suo interno, dove ogni parte sia ben individuabile rispetto alle altre. Pur rimanendo nel campo della *simplicitas* stilistica, le tre categorie distinguono livelli crescenti di complessità

---

<sup>19</sup> Cabani 1982, 279.

<sup>20</sup> Secondo i miei calcoli la struttura (2s2)+(2c2) ricorre nel 5% dei casi, mentre la struttura (2c2)+(2s2) ricorre nel 3% dei casi.



sintattica. I numeri percentuali che riporto qui sotto sono calcolati rispetto alla totalità delle ottave delle *Tr 53* e mettono in luce come la maggioranza delle ottave in questo gruppo appartenga alla tipologia priva di subordinazioni interne.

A <sub>1</sub> (2c2) + (2c2)	A <sub>2</sub> (2c2) + (2s2)	A <sub>3</sub> (2s2) + (2s2)
14,10%	8,97%	0,42%

TIPO B: L'ottava è divisa in distici e quartine, di cui una è subordinata all'altra.

B<sub>1</sub> (2+2) s (2+2): La quartina subordinata contiene distici tra loro coordinati. Presento un esempio in cui la prima quartina è subordinata alla seconda:

Ma però, che di preghi, o di lamenti  
 I Dei de' peccator non fanno stima;  
 M'ascoltano li mondi et innocenti,  
 (Benche qual è, che giunga a questa cima?)  
 Bisogna, ch'i difetti nostri spenti  
 Siano con l'acqua, e gli purghiamo prima:  
 Che non lunge di qui le sacre sponde  
 Son di Cefiso, e le sue lucid'onde. *Tr 53 II 19*

B<sub>2</sub> (2s2) s (2+2): La quartina subordinata è composta da distici di cui uno è subordinato all'altro. Guardiamo ad un esempio dalle *Trasformazioni*:

Giunone al fin la sua rivale ottenne,  
 Ma non però fu di sospetto fuore  
 Ne da Giove sicura ella si tenne,  
 O n'ebbe queto e riposato il core,  
 Infin, che ne la mente non le venne  
 Un fedel guardiano, Argo pastore;  
 Che cinto il capo da cent'occhi havea,  
 Ne di lor piu, che due, chiuder solea. *Tr 53 II 99*

Questa tipologia è caratterizzata da una complessità sintattica maggiore, ma confrontiamo la tipologia B<sub>2</sub> di Dolce con un esempio della stessa dal *Furioso*:

Poi che s'affaticâr gran pezzo invano  
 i duo guerrier per por l'un l'altro sotto,  
 quando non meno era con l'arme in mano  
 questo di quel, né quel di questo dotto;  
 fu primiero il signor di Montalbano,  
 ch'al cavallier di Spagna fece motto,  
 sì come quel c'ha nel cor tanto fuoco,  
 che tutto n'arde e non ritrova loco.

O.F. I 18

I primi due distici sono in rapporto di subordinazione e la quartina stessa è subordinata alla successiva, l'ottava quindi è costruita su un solo ampio respiro sintattico che intreccia l'intero episodio narrativo. Rispetto all'ottava delle *Tr 53* c'è un distico che raggiunge il secondo grado di subordinazione («quando non meno [...] né quel di questo dotto»), oltretutto l'*ornatus* retorico è assai più complesso, giocato interamente sull'opposizione tra i due cavalieri, la quale raggiunge l'apice rappresentativo nel chiasmo al v.4. Certamente quest'ottava del *Furioso*, pur essendo della stessa tipologia, ha una complessità retorico-sintattica maggiore rispetto alle ottave delle *Tr 53*.

Come mostrano le percentuali riportate qui sotto il numero di ottave che rispondono alla tipologia B è minimo.

B <sub>1</sub> (2+2) s (2+2)	B <sub>2</sub> (2s2) s (2+2)
1,28%	1,70%

TIPO C: L'ottava è divisa in quartine, ma almeno una non è divisa in distici. Due soli i sottotipi che passo qui sotto in rassegna.

C<sub>1</sub> (2+2) + 4: Le quartine sono indipendenti o coordinate tra loro, ma la seconda non presenta l'usuale partizione in distici.

Mancò la prima; e la seconda Etate,  
Nomata de l'Argento, sopravvenne:  
Che a l'Or cedendo il pregio e la beltate,  
Piu degno del metal grado ritenne.  
Autunno, Verno, Primavera, Estate,  
In quattro tempi distinguendo venne  
L'anno; che dianzi, senza mutar stile,  
Havea di frutti e fior perpetuo Aprile.

Tr 53 I 36

Come osserviamo da questo esempio l'inarcatura fra v.6 e v.7 fa saltare la normale scansione per distici.<sup>21</sup>

C<sub>2</sub> (2+2) s 4: L'ottava è divisa in due quartine, di cui una delle due è indivisa e in rapporto di subordinazione con la seconda.

Ma guastando ogni di turba infinita  
Pithone, e distruggendo ogni paese,  
Febo deliberò torlo di vita;  
E'l suo fort'arco e le saette prese:  
Le quai, si come quello , a cui gradita  
Era la caccia, havea prima spese  
In Damne e Capri, e solamente in tali  
Fugaci fere, e timidi animali.

Tr 53 II 39

Ora il confronto con le percentuali è funzionale a riconoscere ancora una volta come Dolce preferisca organizzare le parti interne all'ottava tramite rapporti coordinativi.

C <sub>1</sub> (2+2) + 4	C <sub>2</sub> (2+2) s 4
12,39%	2,56%

Per comprendere questa propensione verso la semplicità sintattica, che ha come conseguenza anche la quasi totale mancanza di ottave indivise (8), bisogna guardare oltre i confini della singola opera in questione. Durante il Cinquecento si profilano due

---

<sup>21</sup> Per una analisi delle inarcature nelle traduzioni cf. § 2.

visioni distinte del fare poesia, quella dei poeti e quella dei grammatici. I primi interpretano e imitano i grandi modelli linguistici e metrici del Trecento (Dante e Petrarca per la poesia, Boccaccio per la prosa) senza dimenticare le forme linguistiche meno ricorrenti o le figure retoriche più complesse.<sup>22</sup> Gli altri, tra cui anche Ludovico Dolce, scelgono forme metriche ricorrenti e sintassi semplice come esempio univoco da imitare per una poesia leggera e fruibile.<sup>23</sup>

#### 1.2.1.2 *Le similitudini: la struttura 6+2*

Ariosto, come suggeriscono i dati riportati sopra, istituzionalizza la pausa dopo la prima quartina, ma il secondo snodo logico-sintattico fondamentale all'interno dell'ottava è al termine della prima sestina, tanto che, come già proposto,<sup>24</sup> si potrebbe rendere schematicamente la costruzione interna dell'ottava del *Furioso* in questo modo: AB AB.(;) AB : CC. Ariosto sviluppa una sensibilità senza precedenti per lo schema metrico, il quale non irrigidisce lo sviluppo narrativo, ma lo sorregge potenziando la nettezza del ragionamento dell'autore. Un esempio di coincidenza fra movimenti sintattico-ritmici e periodi tematici è offerto dalla struttura del paragone, la quale è interamente costruita sulle partizioni interne all'ottava:

Qual istordito e stupido aratore,  
poi ch'è passato il fulmine, si leva  
di là dove l'altissimo fragore  
appresso ai morti buoi steso l'aveva;  
che mira senza fronde e senza onore  
il pin che di lontan veder soleva:  
tal si levò il pagano a piè rimasto,  
Angelica presente al duro caso.

O.F. I 65

---

<sup>22</sup> Esempi di una poesia complessa, capace di accogliere e rielaborare anche modelli metrici minoritari e sintassi complessa di Petrarca sono Minturno e Bernardo Tasso. Cfr. Afribo 2009, pp.161-193.

<sup>23</sup> Non bisogna dimenticare che Ludovico Dolce, oltre che grammatico e poeta, fu anche editore presso Gabriel Giolito, quindi preoccupato di licenziare opere che potessero rispondere agli interessi di uomini istruiti, ma anche di media cultura, insomma un pubblico il più ampio possibile. Cf. Afribo *Ibid.*, pp.195-208.

<sup>24</sup> Cabani 1982, 278.

In perfetta corrispondenza fra contenuto e ritmo (6+2), il figurante occupa i primi sei versi preparando un accumulo di tensione che si libera negli ultimi due, occupati dal figurato.<sup>25</sup> In un respiro narrativo così breve la magistrale organizzazione di contenuto e ritmo rende con forte realismo il *tertium comparationis*, lo sbigottimento dell'uomo abbattuto da una forza superiore.<sup>26</sup>

Nei *Modi affigurati e voci scelte* Dolce scrive: «di comparationi l'Ariosto si lascia a dietro ognuno».<sup>27</sup> Egli considera le similitudini del *Furioso* la realizzazione somma dell'arte ariostesca e non stupisce dunque registrarne le tracce nelle *Tr* 53. Cominciamo l'indagine da una similitudine dal primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio:

utque leues stipulae demptis adolentur aristis,  
ut facibus saepes ardent, quas forte uiator  
uel nimis admouit vel iam sub luce reliquit,  
sic deus in flammis abiit, sic pectore toto  
uritur et sterilem sperando nutrit amorem.

*Met* I 492-496

Nel primo tentativo di traduzione Dolce si mostra molto fedele al modello, questa la traduzione in versi sciolti nell'edizione del 1539:

Et quale ardeno i calami ne campi,  
Poi, che son colte le mature spiche;  
Et quale per le faci ardeno i siepi,  
Le quali a caso il viandante troppo  
Accostò loro; o le lasciò partendo  
A lo spuntar de la novella luce:  
Cotal s'infiamma Apollo, in cotal modo  
L'acceso petto suo per tutto avampa.  
E'nsieme con la speme amica et grata

---

<sup>25</sup> La disposizione delle similitudine secondo lo schema 6+2 è già presente nel Boiardo, ma diventa fatto comune dall'Ariosto.

<sup>26</sup> Cfr. per esempio la bellissima similitudine di ispirazione virgiliana (*Aen.* III 19 sgg.) e poi dantesca (*Inf.* XIII 22 sgg.): «Come ceppo talor, che le medolle / rare e vòte abbia, e posto al fuoco sia, / poi che per gran calor quell'aria molle / resta consunta ch'in mezzo l'empia, / dentro risuona, e con strepito bolle / tanto che quel furor truovi la via; / così murmura e stride e si corruccia / quel mirto offeso, e al fine apre la buccia.» (O.F. V 27). Oppure cf. O.F. VIII 33; X 12.

<sup>27</sup> Dolce 1564, c.2B4r.

Il suo sterile amor nutrice et pasce.

Tr 39 1022-1031

Seppur all'interno di un testo molto più ampio rispetto all'originale (bisogna considerare che gli esametri latini sono più capienti rispetto all'endecasillabo),<sup>28</sup> la struttura sulla quale è organizzata la similitudine è la medesima. L'anafora «*utque [...] ut*» ritorna in «*Et quale [...] Et quale*». Su due battute è pure il figurante «*sic [...] sic*» (v. 495), che corrisponde a «*Cotal [...] cotal*». A riprova di una forte fedeltà al latino è la traduzione del parallelismo in inarcatura del latino (vv. 495-496) nei versi 1028-1029. Ora il confronto con l'ultima edizione del 1553:

Come raccolte le mature spiche  
Ardon le stoppie per gli aperti campi;  
O, quando alluma le montagne apriche  
Il Sol, avvien ch'arido siepe avampi,  
Se v'accostar man semplici o nimiche  
Acceso foco: così ardenti lampi  
Il colpo, di che Amor ne fu satollo,  
Portò ne l'ossa a l'immortale Apollo.

Tr 53 II 53

È evidente alla prima lettura che sia nel contenuto sia nella forma Dolce si sia allontanato dal modello latino. Diversamente da quanto accade nella traduzione del 1539, la struttura della similitudine non è rispettata: L'anafora ad apertura del figurante «*utque [...] ut*» diviene «*Come [...] O, quando*» con variazione della congiunzione; e il figurato, che nel latino era organizzato anch'esso su due battute introdotte dalla ripetizione di «*sic*», si dimezza (manca la traduzione di «*[...] et sterilem sperando nutrit amorem*» *Met* v.496). Influisce sulla forma della similitudine il metro: l'ottava impone una limitazione del contenuto e anche un confronto con la letteratura in ottave. Si può parlare di “vischiosità del metro”, Dolce traducendo il passo di Ovidio in ottava rima deve interfacciarsi con una tradizione precedente, la quale inevitabilmente lo coinvolge e influenza. Egli abbandona parzialmente la struttura iniziale per avvicinarsi alla forma 6+2 dell'*Orlando Furioso*, pur con qualche variazione perché introduce il

---

<sup>28</sup> Per un confronto tra le diverse misure testuali cfr. App. Tabella 1.

figurato a metà del quinto verso, quasi a voler mantenere dell'originale almeno l'efficace dilatazione su due versi tramite inarcatura.

### 1.2.1.3 *Le clausole*

Ritorniamo brevemente alla configurazione dell'ottava AB AB.(;) AB : CC, è evidente che la pausa fra le quartine e quella fra sestina e distico finale è di natura differente.<sup>29</sup> La prima è segnalata dalla sintassi e dal contenuto e non coincide con la struttura soggiacente delle rime; la seconda invece coincide con la struttura rimica della stanza ed è funzionale a introdurre un'appendice testuale che funga da chiusa. Lo stacco fra sestina e distico è cruciale, sospeso fra continuità e stop narrativo, e Ariosto lo raggiunge attraverso le varie riedizioni del poema. Come mostra la Cabani, in fase correttoria Ariosto tende ad eliminare progressivamente gli *enjambement* fra sesto e settimo verso, sostituendoli con espedienti retorici funzionali a ricreare il senso di unità che conferiva l'*enjambement*, ma all'interno di due periodi sintatticamente slegati.<sup>30</sup> Uno degli espedienti retorici che crea un simile legame fra sestina e distico è la ripetizione.<sup>31</sup>

Era montata, ma non a cavallo;  
invece avea di quello un lupo spinto:  
spinto avea un lupo ove si passa il fiume,  
con ricca sella fuor d'ogni costume.<sup>32</sup>

O.F. VII III 5-8

e nelle *Tr* 53 Dolce dimostra di avere assimilato e riprodotto le ripetizioni ariostesche fra sestina e clausola:

---

<sup>29</sup> Cabani 1982, 279.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 280-282.

<sup>31</sup> Per un'analisi completa delle tecniche di ripetizione all'interno del *Furioso* cfr. Cabani 1982, 263-308. Da notare anche che la tecnica della ripetizione di lessemi per agganciare parti interne all'ottava era già nell'*Innamorato* di Boiardo (cfr. Praloran 2011, 69).

<sup>32</sup> Notare come le parole ripetute «*lupo*» e «*spinto*» siano fra loro in rapporto chiastico. Questa finezza retorica lega strettamente la prima con la seconda parte dell'ottava. Ad accrescere la sensazione di stacco-unione della clausola finale concorre anche l'efficace chiasmo che fa susseguire un verso *a maiori* (v.6) ad uno *a minori* (v.7) modulando così un crescendo logico-sintattico.

Quell'empio dentro lei già non rimane,  
Ma *fugge* a più poter l'ardente loco.  
*Fugge* a le selve: e mentre affretta il piede,  
Tutta cangiar l'humana forma vede:<sup>33</sup>

Tr 53 I LXXIV 5-8

La caratteristica di unione e stacco che la clausola assume nel *Furioso* ne fa lo spazio ideale anche per interventi metanarrativi. La voce narrante può assumere per esempio una funzione “ideologica”, cioè di commento.<sup>34</sup>

Mostran le braccia sua misura giusta;  
e la candida man spesso si vede  
lunghetta alquanto e di larghezza angusta,  
dove né nodo appar, né vena escede.  
Si vede al fin de la persona augusta  
il breve, asciutto e ritondetto piede.  
Gli angelici sembianti nati in cielo  
non si ponno celar sotto alcun velo.

O.F. VII 15

Nell'ottava si conclude la lunga *descriptio puellae* della maga Alcina, alla specificità descrittiva delle parti del corpo si oppone la clausola, che congeda l'immagine con una nota generale sulla bellezza femminile. Questa caratteristica coesiva e riassuntiva dei due versi finali si ritrova anche in qualche ottava delle *Tr 53* di Dolce:

Con la grandezza sua, col fiero aspetto  
Porgeva a chi'l vedea tema e paura  
L'horrido Serpe, che Python fu detto:  
Ne mente hebbe giamai tanto sicura  
Alcun mortal, ne così ardito petto,  
Che ardisse riguardar la sua figura.  
Fuggian tutte da lui le genti accorte,  
Proprio, come si fugge da la morte.

Tr 53 II 38

---

<sup>33</sup> Cfr. anche *T 53* II 22; II 100; II 107.

<sup>34</sup> Praloran 1988, 146-147.



Lo spazio della clausola è ben marcato ed è chiara la sua funzione coesiva e generalizzante. La scelta di destinare agli ultimi due versi uno stacco ideologico deriva certo dal modello del *Furioso*, ma sarà particolarmente interessante notare come Dolce, nel tentativo di imitare la struttura e i modi narrativi di quest'opera, abbandoni di fatto il testo latino dal quale traduce. Nel passo corrispondente delle *Metamorfosi* non si trova alcun commento del narratore:

illa [natura] quidem nollet, sed te quoque, maxime Python,  
tum genuit populisque novis incognita serpens  
terror eras; tantum spatii de monte tenebas.  
hunc deus arquitenens [...] . Met I 438-441.

Esso manca anche nella traduzione del 1539, segno che l'aggiunta è legata all'adozione dell'ottava.<sup>35</sup>

Ad ulteriore prova di quanto detto si possono nominare altri generi di clausola ariostesca che ritornano nelle *Tr* 53. Cominciamo dalla clausola "avversativa":<sup>36</sup>

Pallido, crespo e macilente avea  
Alcina il viso, il crin raro e canuto:  
sua statura a sei palmi non giungea:  
ogni dente di bocca era caduto;  
che più d'Ecuba e più de la Cumea,  
et avea più d'ogn'altra mai vivuto.  
*Ma* sì l'arti usa al nostro tempo ignote,  
che bella e giovinetta parer puote. O.F. VII 73

I primi sei versi della stanza sono una *descriptio puellae* speculare a quella avvenuta ad inizio canto (O.F. VII 11-15), ma rovesciata sicché sono elencate non le bellezze, ma i difetti della maga Alcina. Lo stacco asindetico che apre la clausola è stilisticamente funzionale a separare la realtà effettiva (l'orribile aspetto di vecchia) dalla realtà

---

<sup>35</sup> Cfr. Dolce 1539, E ii r.

<sup>36</sup> Cfr. per esempio anche O.F. VI, 52; VI 60; VI 80.

apparente creata dalla magia (la bellezza della fanciulla). Ecco una clausola costruita sullo stesso principio nelle *Tr 53*:<sup>37</sup>

La pianta, che giamai foglia non perde,  
La madre terra ancor non producea;  
Onde di qual vedea fronda più verde,  
I biondi suoi crin d'or Febo cingea:  
Ne ancor, si come nasce, e si rinverde  
Amoroso tormento, egli sapea.  
*Ma* gliel fece imparar fuor dal suo Regno  
Non caso, ma d'Amore alto disdegno.

*Tr 53 II 43*

La clausola “avversativa” ribalta efficacemente la situazione esposta a inizio ottava (Apollo vincitore incoronato e ignaro dell'amore) e prepara l'episodio della trasformazione di Dafne in alloro.

Tra le clausole dell'*Orlando Furioso*, oltre a quelle che occupano un distico, ve ne sono di un solo verso o anche di quattro. La clausola asindetica composta da un solo verso-frase è un retaggio della tradizione canterina. Essa è legata logicamente ai versi precedenti e crea una tensione narrativa che rilancia o conclude iperbolicamente i versi che la precedono.<sup>38</sup> La sua peculiarità sta nel non assecondare il *continuum* narrativo come i distici, ma nel rallentarlo creando un effetto di sospensione:

Voltasi a quel che vien sì a piè gagliardo;  
né gli vede arme, fuor ch'una bacchetta,  
quella con che ubidire al cane insegna:  
Rugger di trar la spada si disdegna.

O.F. VIII VII 5-8

Quante fiate con dolente aspetto  
Per impetrar mercè di sua sventura;  
Volea levare ad Argo ambe le mani.  
S'aveide poi, che non ha membri umani.

*Tr 53 II CII 5-8*

---

<sup>37</sup> Cfr. altre clausole “asindetice” *Tr 53*; I 73; I 84.

<sup>38</sup> Praloran 2011, 67-68.

Sono generalmente di due o quattro versi le clausole allocutive, quelle cioè in cui il narratore si riferisce direttamente al narratario.<sup>39</sup> L'esempio più lampante dell'assunzione della struttura del modello cavalleresco per la traduzione delle *Metamorfosi* di Ovidio da parte di Dolce è proprio la presenza di questo genere di clausole a fine dei canti.<sup>40</sup> Dolce nell'edizione del 1553 partisce la materia del libro I delle *Metamorfosi* su due libri e costruisce il racconto del diluvio universale e di Deucalione e Pirra a cavallo fra due canti.<sup>41</sup> Come vuole la tradizione dei cantari, ad inizio di ciascun canto Dolce scrive un breve proemio e a conclusione rimanda la narrazione lasciata sospesa al canto successivo rivolgendosi direttamente al lettore-ascoltatore. Leggiamo la fine del libro I:

Perir la maggior parte dei mortali  
Pur sotto l'acque: e s'alcun restò vivo,  
Lunga fame con fieri horridi strali  
In breve spatio il fe di vita privo.  
Quel, che segui di questi ultimi mali,  
Qui non Signor, ma in altra parte scrivo:  
Che per esser men grave a chi m'ascolta,  
Differisco cantarlo a un'altra volta.

Tr 53 I 94

Il lessico della clausola è ariostesco, il verbo “*differire*” è usato in un numero altissimo di congedi di fine canto, così come il verbo “*gravare*” e i suoi derivati.<sup>42</sup> Oltretutto, la rima *ascolta : volta* è ripresa senza variazioni anche nel finale del canto XVI del *Furioso*.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Praloran 1988, 146.

<sup>40</sup> Bucchi 2011, 89-90.

<sup>41</sup> Cfr. App. Tabella 1.

<sup>42</sup> Cfr. per esempio *O.F.* X CXV 5-8: «Ma troppo è lungo ormai, Signor, il canto, / e forse ch'anco l'ascoltar vi grava: / sì ch'io differirò l'istoria mia / in altro tempo che più grata sia.»

<sup>43</sup> Cfr. *O.F.* XVI LXXXIX 7-8: «Ora non più: ritorni un'altra volta / chi voluntier la bella istoria ascolta.»

### 1.2.3 LO SPAZIO ESPANSO: RELAZIONI FRA OTTAVE

#### *Discontinuità metrica e continuità diegetica*

Dopo avere studiato come la struttura interna dell'ottava di Dolce è plasmata su quella dell'ottava ariostesca, ora indaghiamo se anche le tecniche di ripresa interstrofica sono mutate dallo stesso poema, e in che misura, in virtù dell'uso di queste, il traduttore ha rinunciato alla fedeltà verso il testo delle *Metamorfosi* di Ovidio.

Parlare di relazioni interstrofiche è indispensabile per un'analisi completa delle tecniche di sviluppo narrativo nel poema. L'ottava è, infatti, un metro chiuso o un nucleo, come ci è piaciuto chiamarlo nel capitolo precedente, dotato di autonomia sintattica e talvolta anche contenutistica. Questo è evidenziato, per esempio, dalla presenza frequente di clausole a fine delle ottave (come quelle che abbiamo analizzato in precedenza) che mettono in luce l'indipendenza non solo metrica, ma anche logica della strofa. La conseguenza è un'opposizione fra il metro discontinuo, fatto cioè di unità metriche consecutive ma distinte, e la narrazione progressiva del canto, dicotomia che impone sin dalle origini della narrazione epica, dalle *chansons de geste* ai cantari, la creazione da parte dell'autore di relazioni interstrofiche.<sup>44</sup>

I legami tra ottave fino ad ora individuati nei testi scritti in ottava rima variano su un arco tracciato fra due estremi: l'assenza totale di relazioni logico-sintattiche-sintagmatiche (o grado zero), che come si può ben intendere è molto rara nei poemi cavallereschi,<sup>45</sup> e l'unione sintattica di ottave consecutive (ottave sospese). Fra questi estremi sta tutta la folta rete di legami logici, sintattici e retorici che forma il "reticolo di relazioni"<sup>46</sup> sul quale si intesse lo sviluppo delle vicende narrate.

---

<sup>44</sup> Cabani 1981, 469-470.

<sup>45</sup> Praloran 1988, 175-176.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 172.

### 1.2.2.1 Ottave sospese

La frequenza di ottave sospese nella tradizione canterina è bassa;<sup>47</sup> al contrario, se ne registra una notevole presenza nell'*Orlando Furioso*.<sup>48</sup> La motivazione, come dice bene Blasucci,<sup>49</sup> sta nella struttura interna dell'ottava ariostesca, la quale concede una forte stabilità alla narrazione: oltre alla fissità del metro, la ricorrenza di partizioni interne stabili permette all'autore di sorreggere il narrato su diversi puntelli che -qualora venga a mancare la pausa fissa a fine dell'ottava- fungono da struttura suppletiva. Come conseguenza, la tela sulla quale l'autore intesse la storia può essere espansa a piacimento ogni qual volta sia necessario per fini stilistici o narrativi.<sup>50</sup> Questo accade, per esempio, nel caso della similitudine sospesa fra due ottave, una novità di fabbrica ariostesca.<sup>51</sup> Vediamone un esempio:

Come d'alto venendo aquila suole,  
ch'errar fra l'erbe visto abbia la biscia,  
o che stia sopra un nudo sasso al sole,  
dove le spoglie d'oro abbellà e liscia;  
non assalir da quel lato la vuole  
onde la velenosa e soffià e striscia,  
ma da tergo la adunga, e batte i vanni,  
acciò non se le volga e non la azzanni:

O.F. X 103

così Rugger con l'asta e con la spada,  
non dove era de' denti armato il muso,  
ma vuol che 'l tra l'orecchie cada,  
Or su le schene, or ne la coda giuso.

O.F. X CIV 1-4

---

<sup>47</sup> Praloran 1988, 175.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 176.

<sup>49</sup> Blasucci 1969, 109-111.

<sup>50</sup> Molto spesso la sospensione delle ottave avviene nel caso di sommari, come quello famosissimo in O.F. I 5-6-7 (cfr. Praloran 1988, 176).

<sup>51</sup> Cfr. per la similitudine sospesa -oltre all'esempio riportato sotto- anche O.F. VII 71-71; IX, 65-66; X 7-8.

Il comparante occupa tutta l'ottava accumulando un'attesa che è soddisfatta solo nell'ottava successiva, e la brevità del comparato rispetto al comparante rende ancora più efficace l'immagine della battaglia fra Ruggero e l'orca.

Indicativamente rispetto al legame con il *Furioso*, la medesima costruzione è ripresa nelle *Tr 53*:

*Si come*, quando le campagne lassa  
Stagnando il Nilo, e nel suo letto riede,  
L'uom diversi animal, dovunque passa,  
Formati da le zolle incontra e vede;  
De' quali alcuno è un'imperfetta massa  
Sovente senza capo e senza piede:  
Et in un corpo parte è terra soda,  
E parte carne, che s'aggira e snoda. *Tr 53 II 35*

*Così* l'istesso effetto anco e maggiore  
L'huom, ch'andasse là giù, veder potria: *Tr 53 II xxxvi 1-2*

Esattamente come nell'esempio descritto sopra, il figurante occupa tutta una stanza, mentre il figurato solo la prima parte della successiva e lo spazio dal comparato occupa -come insegna Ariosto- una partizione metrica pari (il distico).<sup>52</sup> Prova decisiva dell'assunzione di questo modello stilistico direttamente dal *Furioso* è la totale mancanza di una comparazione nei versi corrispondenti delle *Metamorfosi*, così come nell'edizione in versi sciolti del 1539.<sup>53</sup> Dolce, quindi, preleva una struttura tipica della narrazione ariostesca e la riempie con un contenuto liberamente ispirato all'opera latina.

Oltre a questo vi sono altri esempi di ottava sospesa nei primi due libri delle *Tr 53*. In tutti i casi si tratta di ottave collegate fra loro tramite una subordinata relativa.<sup>54</sup> Vediamo un esempio:

Segui la terza *Etade* a la predetta,  
Ch'Erea fu dai Latin dal Rame detta. *Tr 53 I xxxviii 7-8*

---

<sup>52</sup> L'estensione dei prolungamenti sintattici nel *Furioso* tende ad esaurirsi per la maggior parte dei casi nel primo distico della seconda stanza (Cabani 1981, 475).

<sup>53</sup> Cfr. *Met* I 416-429 e *T* 39; 847-869.

<sup>54</sup> Cfr. *Tr 53* I 33-34; II 10-11.

In cui, quantunque di bontà le genti  
Tralignassero assai da le passate;  
Et havessero ancor più fere menti  
Più di lor pronte a l'arme e più inchinate;  
Non fur del tutto inique e fraudolenti,  
Come le vide poi l'ultima *etate*:  
L'*Età*, che per cagion troppo palese  
Da l'aspro e duro ferro il nome prese. Tr 53 I 39

Questo genere di legame sintattico fra le due stanze è forte e potrebbe essere assimilabile, come è già stato proposto per l'*Orlando Furioso*, ad una inarcatura cataforica, vediamone un esempio analogo nel poema ariostesco:<sup>55</sup>

vi trovò sol Frontino il buon destriero,  
l'armatura e la *spada* di Ruggero; O.F. XLI xxv 7-8

di cui fu per campar tanto la fretta,  
ch'a tor la *spada* non ebbe pur tempo. O.F. XLI xxvi 1-2

Oltre all'evidente legame sintattico, ad una seconda analisi identifichiamo un'altra caratteristica condivisa dalle due opere (*Tr 53* e O.F.): la presenza di ripetizioni lessicali.<sup>56</sup> Nel *Furioso* si ripete la parola "*spada*" a cavallo delle due ottave; nelle *Tr 53*, invece, la ripresa a fine di entrambe le ottave (*Etade / Età*) dà luogo a quello che la Cabani chiama un «parallelismo verticale».<sup>57</sup> Questo parallelismo è frequente anche nel *Furioso*,<sup>58</sup> consiste nella ripetizione di una parola, o di un gruppo semantico, in avvio o chiusura di due o più ottave. Esso sottolinea un legame tematico e raggruppa più strofe fra loro formando un organismo diegetico superiore alla singola ottava (nel caso in esame le ottave sono accomunate dal tema della successione delle età del mondo). Il

---

<sup>55</sup> Praloran parla di "sovrainarcatura" (Praloran 1988, 175-178).

<sup>56</sup> La ripresa con poliptoto di *etate / Età* (*Tr 53* I xxxix 6-7) fra i versi 7-8 della stanza xxxix segnala lo stacco-unione della clausola nella strofa, ma questa funzione è già stata analizzata nel paragrafo sulle clausole nel capitolo sulla struttura interna dell'ottava (§ 1.1).

<sup>57</sup> Cabani 1981, 519-521.

<sup>58</sup> Cf. O.F. VI 69-70; XIX 99-100; xxxi 23-24. Nel *Tr 53* cf. I 31-32 «Non era ancor dal suo natio terreno / Tagliato in cima agli alti Monti il Pino [...] // Non eran cinte le città d'intorno / Di grosse mura, e di profonde fossa: / Non era Tromba, o bellicoso Corno [...]»; e cf. *Tr 53* II 55-57.

“parallelismo verticale” ci permette di introdurre il genere di legame interstrofico più rilevante fra gli altri: la ripresa di sintagmi fra ottave. Parlo di una differente rilevanza fra legame sintattico e sintagmatico perché, come fa notare la Cabani<sup>59</sup> riguardo al poema ariostesco (in un ragionamento valido anche per l'analisi della traduzione in ottave di Dolce), difficilmente l'unione sintattica fra strofe avviene senza il supporto di una ripetizione lessicale, la quale, a causa della debolezza del rapporto sintattico fra le stanze, è il legame più efficace.<sup>60</sup>

### 1.2.2.2 Ripresa fra ottave

Quando parliamo di “ripresa” intendiamo, con Praloran,<sup>61</sup> l'iterazione, pura o variata, “di un lessema o di un sintagma di svariata ampiezza o anche di una frase o di un periodo fra unità o sottounità strofiche”. Per quanto riguarda quelle interstrofiche, sarebbe limitativo, e anche sbagliato, stabilirne l'origine esclusivamente in relazione alle necessità mnemoniche dei cantastorie, infatti, l'uso più intenso di questo espediente narrativo comincia dal Quattrocento e trova il suo culmine nel poema dell'Ariosto.<sup>62</sup> Oltretutto, la ripresa non è mai strettamente “necessaria” per lo sviluppo diegetico, ma è un fatto stilistico, sfruttato nei momenti di maggiore enfasi emotiva per dare rilevanza a eventi, cose, persone.<sup>63</sup>

La connessione semantica fra strofe consecutive non è estranea neppure alla traduzione in ottave di Dolce e sarà interessante ai fini della nostra ricerca individuarne qualche esempio e stabilirne il legame con l'opera ariostesca e il rapporto con le *Metamorfosi*. Ecco un primo esempio di ripresa fra ottave dal primo libro delle *Tr 53*:

Quindi visito Arcadia; e son raccolto

Da Licaon benignamente in volto.

*Tr 53 I LXIX 7-8*

---

<sup>59</sup> Cabani 1981, 475.

<sup>60</sup> *Ibid.*, 473-475. Nel *Furioso* le stanze sono legate da rapporti coordinativi o subordinate di lieve grado (come le relative), l'unica eccezione nel poema è costituita dalle causali. Nelle *Tr 53* mancano legami più forti delle subordinate relative.

<sup>61</sup> Praloran 1988, 179.

<sup>62</sup> *Ibid.*, 179.

<sup>63</sup> *Ibid.*, 180.



*Licaone*, Il Tiran di quel paese,  
Ne l'homicida albergo mi *raccolse*  
*In apparenza human tutto e cortese:*

*Tr 53 I LXX 1-3*

Per prima cosa sarà necessario soffermarsi sulla ripresa del nome proprio (*Licaon*; *Licaone*). Si tratta di una “ripresa con aggiunta”,<sup>64</sup> il nome proprio ripetuto con specificazione di origine o provenienza del soggetto è un retaggio della tradizione cavalleresca impiegato tanto all'interno dell'ottava (con funzione di stacco-unione tra vv.7-8),<sup>65</sup> quanto tra strofe consecutive come in questo caso. Trova impiego anche in due poeti innovatori come Boiardo<sup>66</sup> e Ariosto, in particolare nel *Furioso* è sfruttata in precise zone del testo: le rassegne. Essa è costruita tramite una struttura fissa che pone il termine iterato in avvio di un nuovo movimento ritmico.<sup>67</sup>

di costui parlo (e mostrolle Azzo quinto)  
onde *Ezelin* fia rotto, preso, estinto.

*Ezelino*, immanissimo tiranno,  
che fia creduto figlio del demonio

O.F. III 32-33

Servio e Mario e Ventidio l'hanno mostro  
al tempo antico, e *il re Luigi* al nostro:

*il re Luigi*, suocero del figlio  
del duca mio; che rotto a Santo Albino

O.F. XLV 2-3

Ecco *Anna* d'Aragon, luce del Vasto;

---

<sup>64</sup> Cabani 1982, 271.

<sup>65</sup> Cfr. O.F. XI 59: « [...] Or mentre / ch'a questo è intento, Oberto sopravviene, / Oberto il re d'Ibernia, ch'avea inteso / ch'l marin mostro era sul lito steso;». La ripetizione è funzionale, come già esposto nel capitolo precedente, a creare un'unione-divisione della clausola all'interno della strofa.

<sup>66</sup> Praloran 1988, 182. Cfr. questi versi *dell'Orlando Innamorato* di Boiardo con quelli delle *Tr 53*: «Già tutto da quel canto era piegato, / ma Tardoco il ferì da l'altro lato, // Tardoco, il re de Alzerbe, il tiene in sella, / ferendo, come io dico, a l'altro canto,» (O.I. II xxx 19-20). La tecnica di ripresa è la medesima in entrambi i poemi.

<sup>67</sup> Cabani 1981, 472.

Anna, bella, gentil, cortese e saggia,  
di castità, di fede e d'amor tempo.

O.F. XLVI 8-9

Questi esempi rendono indubbia la paternità del *Furioso* rispetto alla connessione con ripetizione sintagmatica nelle *Tr 53*; ad ulteriore conferma si pone l'assenza di ripetizioni del nome proprio Licaone sia nelle *Metamorfosi*, sia nelle *Tr 39*.<sup>68</sup>

Rimanendo all'esempio riportato sopra, resta qualche osservazione da fare sul tema dei collegamenti interstrofici. Oltre al nome proprio, anche il verbo (*son raccolto / mi raccolse*) è ripetuto con poliptoto, e si colloca in entrambi i casi in posizione di rima. Similmente, l'apposizione "*benignamente in volto*" diventa "*in apparenza human tutto e cortese*". Ne deriviamo che il contenuto di una e dell'altra ottava è identico, cambia solo il ruolo del soggetto e dell'oggetto: prima Giove è soggetto, Licaone oggetto e il verbo passivo; poi il soggetto diviene Licaone, l'oggetto Giove e il verbo attivo. Questo tipo di legame interstrofico prende il nome di "connessione di equivalenza"<sup>69</sup> e la sua peculiarità sta nell'interscambiabilità tra i due segmenti testuali, che pur avendo uguale contenuto sono sostituibili l'uno all'altro senza alterare il normale sviluppo narrativo.

Sempre nel campo delle riprese fra ottave, opposta a quella di equivalenza è la "connessione di trasformazione",<sup>70</sup> in cui elementi lessicali sono ripresi da una stanza all'altra, ma in contesto logico-temporale variato. Il primo caso che andiamo ad analizzare riguarda le connessioni narrative che coinvolgono l'uso del tempo, in sostanza la ripresa di un verbo mutato (con poliptoto) nella sua forma temporale:

L'oro cavò; ch'al maggior fondo interno  
Seppellito giacea presso a l'Inferno.

Tr 53 I XLIV 7-8

Tratto fu l'oro, e tratto il ferro poi  
Da la esecrabil cura de' mortali;  
Ambi nocivi al mondo, et ambedoi

---

<sup>68</sup> Cf. *Met.* I 216-221; *Tr 39* 409-421.

<sup>69</sup> Il termini "connessione di equivalenza" e "connessione di trasformazione" sono ripresi da uno studio di M. Santagata sulla creazione/invenzione del canzoniere petrarchesco (Santagata 1979, 13). I fatti di ripresa intertestuale all'interno delle narrazioni in ottave sono infatti accomunabili e quelli di tutta la tradizione poetica, anche lirica. Per un'analisi del genere della "connessione di equivalenza" nel poema cavalleresco cfr. Praloran 1988, 181-195.

<sup>70</sup> Cfr. Santagata 1979, 13.

Sola cagion di tutti i nostri mali.  
Da questi hebber l'origine fra noi  
Le guerre al corso human gravi e mortali:  
Questi lor danno forza: ma di loro  
Più nuoce al mondo e più dannoso è l'Oro. Tr 53 I 45

Questo tipo di ripresa (*L'oro cavò / Tratto fu l'oro*) è assai frequente nella tradizione canterina, essa infatti rende l'idea della progressione cronologica in una narrazione priva di punti di riferimento temporali,<sup>71</sup> e nel contesto tematico di questo passaggio -la successione delle diverse età del mondo- l'espedito è fondamentale per dare una sensazione di progressione. Compariamo i versi con un passo preso dal *Furioso*:

e poi piegò la lettera e la *chiuse*,  
e suggellata se la pose in seno,  
con speme che gli occorra il dì seguente  
chi alla donna la dia secretamente. O.F. XXV XCII 5-8

*Chiusa* ch'ebbe la lettera, *chiuse* anco  
Gli occhi sul letto, e ritrovò la quiete O.F. XXV XCIII 1-2

La progressione verbale nell'*Orlando Furioso* (*chiuse / chiusa / chiusa*) e quella nelle *Tr 53* (*cavò / tratto / tratto*) sono identiche.<sup>72</sup> Questo scarto tra tempi verbali è assolutamente efficace per rendere l'idea di uno sviluppo cronologico nella storia. La Cabani osserva giustamente che mentre «le riprese interne agiscono soprattutto sul piano del discorso (funzione metanarrativa del distico baciato), quelle interstrofiche hanno invece una specifica funzione all'interno della "storia"».<sup>73</sup>

Rimaniamo a queste ottave del Dolce (*Tr 53 I 44-45*). Fino ad ora abbiamo portato diversi esempi dalle *Tr 53* che provavano l'allontanamento del testo dai contenuti delle *Metamorfosi*, quasi sempre in virtù di un avvicinamento ai modi narrativi dell'epica cavalleresca e *in primis* dell'*Orlando Furioso*. Tuttavia, in questo caso, si nota come Dolce riesca a sfruttare le possibilità espressive della narrazione in

---

<sup>71</sup> Cabani 1981, 500-501.

<sup>72</sup> Nella successione verbale del Dolce vi è una variazione dal verbo cavare al suo sinonimo trarre, tuttavia non è rilevante.

<sup>73</sup> Cabani 1981, 501.

ottave per enfatizzare concetti già in rilievo nel testo d'origine. Leggiamo insieme il passo corrispettivo dalle *Metamorfosi*:

*iamque nocens ferrum ferroque nocentius aurum  
Prodierat; prodit bellum, quod pugnat utroque,  
Sanguineaque manu crepitantia concutit arma.*

*Met I 141-143*

Nel testo il verbo *prōdēō* è ripetuto con poliptoto (*prodierat / prodit*) secondo la figura retorica dell'anadiplosi (...x / x...), la successione di passato/presente rende l'idea di un'evoluzione temporale, la stessa che abbiamo individuato nella traduzione in ottave. Non solo, anche la parola *ferrum* è reiterata in poliptoto e posizionata in anadiplosi, ma Dolce nella traduzione preferisce porre enfasi sulla parola *aurum*, ripetuta per tre volte in poliptoto. Questo, a mio parere, è dovuto a una profonda comprensione del testo latino da parte del traduttore; Ovidio, infatti, allontanandosi dalle fonti tradizionali, modernizza, o meglio romanizza, il mito delle età ponendo enfasi sulla responsabilità dell'oro nella decadenza della specie umana verso l'ultima e più bassa età: quella del ferro.<sup>74</sup> Dolce coglie la novità insita nel passo e decide di ripetere proprio quella parola. In conclusione, se spesso accade che Dolce si appropri di strutture narrative tipiche della tradizione canterina anche a costo di non essere fedele al testo latino, in questo caso, da buon traduttore, coglie una tendenza narrativa già riposta nel testo di base e la ricostruisce fedelmente attraverso le strutture dell'ottava.

Per concludere questa sezione, affrontiamo il tipo più semplice di connessione di trasformazione, quella che coinvolge una sola parola. Un esempio dalle *Tr 53*:

Indi gira la man spedita e presta  
Là, dove il collo termina *la testa*.

*Tr 53 II CXXIII 7-8*

*La testa* se n'andò tosto lontana  
Dal morto busto a insanguinar la terra.

*Tr 53 II CXXIV 1-2*

La connessione delle due stanze tramite la ripetizione del termine «*testa*» genera un forte effetto stilistico che agisce tanto sull'intensità emotiva della scena, quanto sulla

---

<sup>74</sup> Ovidio 2005, 173-174.

progressione logica del racconto.<sup>75</sup> La ripetizione di un sintagma posto a fine di una strofa e in apertura della successiva (ancora secondo la figura dell'anadiplosi), agisce come uno zoom cinematografico che dall'inquadratura a tutto campo mette a fuoco un singolo particolare, concentrando tutta l'intensità della scena precedente. All'avvicinamento graduale nello spazio si accompagna una progressione logico-sintattica, infatti il rema della prima frase (l'informazione nuova) diventa il tema della successiva (il soggetto) dando vita ad un movimento narrativo in progressione.

Si trovano numerosi esempi di questa tecnica nel *Furioso*<sup>76</sup> e nella tradizione canterina<sup>77</sup> in generale; da questi esempi e non dal testo delle *Metamorfosi*<sup>78</sup> -dove non si scorge alcuna traccia di ripetizione enfatica del termine «*testa*»- Dolce mutua questo espediente connettivo.

### 1.2.2.3 *Il grado zero*

Nel corso del Cinquecento avviene quella che Javitch chiama l'affiliazione del poema cavalleresco di Ariosto alle *Metamorfosi* di Ovidio, e un contributo importante in questo processo di accostamento fra le due opere lo giocano i numerosi commenti, l'editoria e pure le traduzioni in ottava rima del poema latino (tra le quali anche questa che stiamo studiando).<sup>79</sup> Ma, ancor prima di questi fattori esterni, agiscono sull'affiliazione le somiglianze nel disegno narrativo, "*the internal affiliations*" citando Looney:<sup>80</sup> in specifico i modi narrativi e l'attitudine dell'autore verso la propria opera.

Tuttavia, soggiace a queste somiglianze compositive una differenza strutturale profonda: "L'andamento seriale del *carmen perpetuum* ovidiano", usando le parole della Cabani, "sostanzialmente progressivo e dotato di una sommaria cronologia interna fissata dal narratore nei primi versi, ha poco in comune con l'intreccio romanzesco,

---

<sup>75</sup> Praloran 1988, 195-196.

<sup>76</sup> Cf. O.F. I 32-33 : «[...] segue Rinaldo, e d'ira si distrugge: / ma seguitiamo Angelica che fugge. // Fugge tra selve spaventose e scure / per lochi inabitati, ermi e selvaggi [...]».

<sup>77</sup> Praloran fa notare come questo tipo di incatenazione semantica tra ottave consecutive non sia infrequente nella tradizione canterina, specialmente in luoghi tematici inconsueti, legati ad ambienti e vicende del meraviglioso. (cf. Praloran 1988, 198)

<sup>78</sup> Cf. *Met.* I 717-719.

<sup>79</sup> Javitch 1991, 71-85.

<sup>80</sup> Looney 1996, 17 e 96.

digressivo e sincronico del *Furioso*".<sup>81</sup> Le *Metamorfosi* sono un grande collage di numerosi episodi spesso legati l'uno all'altro senza nemmeno una concomitanza logica, mentre le vicende del *Furioso* sono lunghi fili intrecciati per tutta la durata del poema. Come conseguenza, le tecniche della narrazione canterina con le quali lunghi fili narrativi sono sospesi e ripresi attraverso le tecniche dell'*entrelacement* e della *suspence* sono del tutto estranee allo sviluppo narrativo delle storie delle *Metamorfosi*.

Dolce, come abbiamo avuto modo di osservare in precedenza, lavora costantemente sul testo di Ovidio per adattarlo alla struttura del poema cavalleresco e per farlo quanto più possibile vicino all'opera ariostesca, tuttavia, di fronte alle differenze strutturali non può che cedere. Osserviamo questo passo delle *Metamorfosi*:

finierat Paean; factis modo laurea ramis  
adnuit utque caput visa est agitasse cacumen.  
est nemus Haemoniae, praerupta quod undique claudit  
silva; vocant Tempe. [...]

*Met I 566-569*

Manca qualsiasi connessione logica tra l'episodio di Dafne e quello di Io e manca pure nella traduzione di Dolce:

La bella pianta alhor parve gioire:  
Onde piegando i giovinetti rami,  
Si scosse; quasi essa volesse dire,  
Febo m'è grato, che m'honori et ami.  
Tal fu d'Apollo misero il desire,  
E tal d'Amor l'aspre saette e gli hami:  
Così principio al mondo hebbe l'Alloro,  
Che fu sì grato al bel castalio coro.

Surge in Thesaglia un bosco, che d'intorno  
Un'alta selva e discosciosa cinge;  
Non così folto, che nol faccia adorno  
Il Sol, che'l suo terreno orna e dipinge.  
Così Flora vi fa sempre soggiorno,  
Ne mai ghiaccio il terreno indura o stringe.

---

<sup>81</sup> Cabani 2008, 23-24.

Chiamasi Tempe; e molte miglia gira,  
E valle piu gioconda occhio non mira.

Tr 53 II 81-82

Il grado zero di connessione tra ottave è un fatto estraneo alla poesia cavalleresca, dove il cambio di episodio a mezzo del canto è assai frequente, ma mediato dal narratore, che, anche brevemente, avverte il lettore del mutamento di scena. Ecco un esempio ad apertura del libro XI dell'*Orlando Furioso*:

Così correndo l'uno, e seguitando  
l'altro, per un sentiero ombroso e fosco,  
che sempre si venía piú dilatando,  
in un gran prato uscìr fuor di quel bosco.  
*Non piú di questo; ch'io ritorno a Orlando*  
che 'l fulgur che portò già il re Cimosco,  
avea gittato in mar nel maggior fondo,  
acciò mai piú non si trovasse al mondo.

O.F. XI 21

Nell'esempio riportato qui sopra, anche se le scene non sono assolutamente collegate tra loro, il narratore può inserirsi nella narrazione per ricostruire le ultime avventure di Orlando e avviare un nuovo episodio. È una peculiarità delle vicende del *Furioso* che siano sempre ricollegabili ad una storia precedente: sin dall'inizio del poema si presuppone l'esistenza di una tradizione comune a narratore e lettore alla quale l'autore non deve far altro che attingere. Tutto il contrario avviene nelle *Metamorfosi*, in cui i vari episodi nascono dal caos iniziale, da esso sorgono e possono o no essere relazionati logicamente.





## INARCATURE

Gli *enjambement* hanno un ruolo fondamentale nel poema ovidiano, infatti, come dice Kenney, una necessità del poeta delle *Metamorfosi* è questa: «*to vary the tone and tempo according to the character and the episodes themselves*»;<sup>1</sup> e lo strumento retorico che serve a cambiare marcia al ritmo narrativo è l'inarcatura.<sup>2</sup> A riprova di ciò leggiamo un passo significativo dalle *Metamorfosi*, l'inseguimento di Apollo:

*Et «quid si comantur?» ait; uidet igne micantes  
sideribus similes oculos; uidet oscula, quae non  
est uidisse satis; laudat digitosque manusque  
bracchiaque et nudos media plus parte lacertos;  
si qua latent, meliora putat. fugit ocior aura  
illa leui neque ad haec reuocantis uerba resistit:*

*Met I 498-503*

Lo sguardo del dio, come una camera mobile, si sposta da una parte all'altra del corpo della donna, sono immagini veloci poiché la corsa non permette un'osservazione lenta e dettagliata, ma solo una presa sfuggente su diversi particolari. La rapidità della

---

<sup>1</sup> Kenney 1973,132.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 136-140.

sequenza è resa da Ovidio anche attraverso le inarcature,<sup>3</sup> che interessano quasi tutti i versi (vv.498-499; vv.499-500; vv.500-501; vv.502-503). Se mettiamo a confronto questo passo con le traduzioni di Dolce non possiamo riscontrare una corrispondenza diretta rispetto all'impiego dell'*enjambement*:

[...] vede gli occhi;  
Che fiammeggiavan così chiaramente  
Come due vaghe et rilucenti stelle  
Nel bel Seren della tranquilla notte.  
Riguarda insieme i rossi et bei coralli,  
Ond'apre et chiude la rosata bocca;  
I quai non par, che basti veder solo.  
Loda le bianche man, le belle dita:  
Gli homeri loda, e le candide braccia,  
Ch'erano più de la metate ignude.  
Et giudica più degno et vie più caro  
Quanto asconde tra sé l'invida gonna.  
Et ella intanto più veloce assai  
Di legger vento gli sfuggia davante:  
Né si degna ascoltar le voci sparse  
Del vago amante, o ritener piede.

Tr 39 1035-1050

Gli occhi somiglia a due lucenti stelle  
Fra i più chiari del ciel lumi divini;  
Che scintillano in lui tante fiammelle,  
Che più non hanno i Sicilian camini.  
A latte e a rose ambe le guance belle,  
E le labbra a coralli, anzi a rubini:  
Né a bastanza il veder gli par che sia,  
Ma più avanti di ciò Febo disia.  
Mira le belle e ben formate braccia,  
Cadide più, che non è fresca nieve;  
Che per poter adoperarsi in caccia  
Nude ha la Ninfa fuggitiva e lieve.  
O, come insieme Apollo arde et agghiaccia;  
Come il velen d'Amor per gli occhi beve?  
Ne dà a le bianche man l'ultimo honore,  
Da quai senz'esser tocco è preso il core.  
E come tutto bello e peregrino  
Giudica quel, ch'a la sua vista appare;  
Così stima più degno, anzi divino,  
Quanto l'invida<sup>4</sup> gonna può occultare

Tr 53 II 56; 57; 58 1-4

L'accostamento fra le varie sequenze mette in luce l'ampliamento progressivo del materiale testuale latino da traduzione a traduzione.<sup>5</sup> A veicolare tale libertà di riscrittura è da una parte l'adattamento a stilemi della poesia volgare, da cui deriva per

<sup>3</sup> Seguendo Menichetti (1993, 477-505) non farò distinzione fra i termini inarcatura ed *enjambement*, trattati alla stregua di sinonimi.

<sup>4</sup> Sulla scorta dell'edizione delle *Tr 61* ho corretto "invidia" (che si trova in Dolce 1553, Biiiv) con "invida".

<sup>5</sup> Sull'ampliamento dei versi nelle traduzioni del Cinquecento confronta gli studi della Borsetto (1989, 89 e seg.) relativi l'*Eneide*.

esempio il proliferare di dittologie,<sup>6</sup>dall'altra la volontà di rendere il testo più godibile attraverso amplificazioni perifrastiche e circonlocuzioni didascaliche. Infine, contribuisce alla lievitazione dei versi anche la possibilità di esportare il topos della *descriptio puellae* all'interno della tradizione lirica volgare, fatto che conduce ad ampliamenti narrativi che vanno dalla moltiplicazione degli aggettivi fino alla digressione (nelle *Tr* 53) sulla figura di Apollo, che come il poeta cortese *arde et agghiaccia*. Ma tralasciando ciò che riguarda le cause di questa espansione, la conseguenza evidente è la perdita della *brevitas* del latino, che congiunta alla frequenza delle inarcature conferisce velocità e fluidità alla fuga di Dafne.

Il confronto fra questi passi ci dice, dunque, che l'impiego degli *enjambement* nelle traduzioni non può corrispondere a quello delle *Metamorfosi*. Il cambio di metro e l'ampliamento dei contenuti portano necessariamente all'impossibilità di riprodurre in traduzione una figura come l'inarcatura, che consiste nell'interrelazione minima fra metro e frase. Proprio a partire da questa constatazione comincia la nostra analisi sui fenomeni inarcanti, che ha come obiettivo quello di definire in quale misura il metro di ciascuna traduzione dolciana, ed insieme ad esso la tradizione poetica a cui ciascun metro si associa, influisce sul rapporto fra frase e verso.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Cf. § 3.

<sup>7</sup> Per ribadire l'autonomia dei fenomeni inarcanti nelle traduzioni rispetto al testo latino basti ricordare che Kenney (1973, 138) conta da libro e libro delle *Metamorfosi* una grande variazione nella percentuale di versi inarcanti, la quale resta tuttavia intorno al 30%. Una percentuale bassissima rispetto alle due traduzioni.

## 2.1. POSIZIONE DELLE INARCATURE

La prima questione da affrontare è quella relativa alla posizione degli *enjambement* nelle due traduzioni. In un contesto metrico come quello delle *Tr 39*, nel metro sciolto cioè, l'uso dell'inarcatura non risponde a nessuna struttura metrica sovraordinata. Per questo, nella prima traduzione troviamo sequenze ravvicinate di inarcature, soprattutto semplici, che nella successione contigua di rigetto ed innesco creano uno sfrangiamento della sintassi rispetto al confine metrico conferendo un carattere prosastico al testo, carattere in qualche modo imitativo della continuità narrativa del poema ovidiano. Vediamone un esempio:

Et discinte le vesti, et d'ogni intorno  
Velato il capo lor sì, come impose  
L'Oracol vero, in un medesimo tempo  
Presero i sassi: et trasserli ambedue  
Dopo le spalle: et essi in un momento  
Cominciaro a lasciar la lor durezza, *Tr 39* 815-820

Nel passo ciascun verso è interessato da inarcature, certo non tutte di forte intensità, ma ciascuna funzionale al susseguirsi sullo stesso verso di innesco e rigetto.

Nella narrazione in ottave, invece, le inarcature con funzione prosastica (quelle che fanno seguire rigetto ed innesco nello stesso verso) non trovano largo impiego. L'*enjambement* delle *Tr 53*, infatti, subisce un profondo ridimensionamento, diviene uno strumento non più mobile, ma quasi fisso e atto al consolidamento delle partizioni interne dell'ottava, le stesse che abbiamo analizzato nel capitolo sopra.<sup>8</sup> Per darne prova, pur consapevole della difficoltà di tradurre i fenomeni inarcanti in numeri, ritengo utile dare qualche riscontro quantitativo per descrivere con maggiore evidenza la posizione e la funzione dell'*enjambement* all'interno dell'ottava.<sup>9</sup> Ho selezionato alcuni

---

<sup>8</sup> Cf. § 1.2.

<sup>9</sup> Una schematizzazione come quella della *Tabella a* non segnala l'estensione dell'inarcatura, per esempio, la quale se nella maggior parte dei casi è di soli due versi, in altri può estendersi per tre o più, creando dei gruppi versali inarcanti. La decisione di non segnalare queste occorrenze deriva dal fatto che nelle *Tr 53* sono assai poco frequenti, come vedremo nell'analisi che segue oltre. In conclusione, questa tabella non si può definire una rappresentazione in tutto e per tutto responsiva dei fenomeni inarcanti nel

episodi all'interno delle *Tr 53* (Proemio; Cosmogonia; Deucalione e Pirra; Dafne) per un totale di 752 versi, e per ciascuna sezione ho indicato quante volte l'innesco di un'inarcatura si trovi nel verso primo, nel secondo, nel terzo etc. In ultimo si trova anche il totale per ciascuna posizione:<sup>10</sup>

**Tabella a: la posizione delle inarcature nell'ottava (Tr 53)**

	1	2	3	4	5	6	7	8
<i>Proemio</i>	1	2	2		6		1	
<i>Cosmogonia</i>	17	2	6		10	4	11	
<i>Deucalione e Pirra</i>	19	2	25		15	1	22	
<i>Dafne</i>	31	4	16		18	2	19	
<i>Totale</i>	68	10	49		49	7	53	

La *Tabella a* illustra con efficacia la stabilità locativa delle inarcature all'interno della strofa, situate nella grande maggioranza dei casi nel verso dispari. Questo espediente è funzionale a creare un effetto legante fra i distici, che sono alla base della struttura strofica dell'ottava dolciana, mentre l'assenza di inarcature fra 4° e 5° verso conferma l'assoluta prevalenza dello schema 4+4.<sup>11</sup> In base a questi numeri, possiamo dire che l'*enjambement* ha una funzione prettamente ritmico-melodica nella traduzione; cioè è un espediente intimamente legato alle volute musicali e alla struttura ritmica dell'ottava, non diversamente da quanto accade anche nell'*Orlando Furioso*.<sup>12</sup>

A riprova della coincidenza delle inarcature con i punti di snodo ritmici e melodici all'interno delle due opere (*Tr 53 e Furioso*), confrontiamo i dati esposti nella

---

testo, ma quanto meno ne è una rappresentazione efficace e, anche se con qualche approssimazione, rispondente alla collocazione maggioritaria degli *enjambement* nel testo.

<sup>10</sup> Per la divisione del testo in episodi e il rispettivo numero di versi cf. *App.* Tabella 1.

<sup>11</sup> Cf. § 1.2.1 per le divisioni interne dell'ottava.

<sup>12</sup> Blasucci (1969, 101-102) è il primo a parlare della funzione ritmico-melodica delle inarcature del *Furioso*, una funzione prevalente nell'opera rispetto a quella prosastica (che si riscontra solo nei dialoghi) o a quella evocativa (certamente marginale rispetto a poemi come la *Liberata* di Tasso).

Tabella a con quelli relativi ad alcuni canti dell'*Orlando Furioso* nella Tabella b a seguire:<sup>13</sup>

**Tabella b: la posizione delle inarcature nell'ottava (O.F.)**

	1	2	3	4	5	6	7	8
<i>Canto XI</i>	46	9	35	2	40	9	34	
<i>Canto XIV</i>	60	5	62	3	43	14	53	
<i>Canto XXXIV</i>	55	4	36	3	49	23	28	
<i>Totale</i>	161	18	133	8	132	46	115	

Come volevamo dimostrare, anche nel *Furioso* prevalgono gli *enjambement* con innesco nel verso dispari, quindi le inarcature che demarcano la struttura per distici interna della stanza. Tuttavia, diversamente che nelle *Tr 53*, c'è una percentuale -seppur minima- di *enjambement* fra quarto e quinto verso, e una discreta quantità di inarcature in sesta posizione. Le inarcature nel poema ariostesco, infatti, spesso mettono in pericolo il regolare movimento ritmico dell'ottava, creando, come dice Blasucci, «uno scompenso nel suo svolgimento».<sup>14</sup> Se osserviamo da vicino questa effrazione a fine dell'ottava:

Non mai con tanto gaudio o stupor tanto  
 levò gli occhi al figliuolo alcuna madre,  
 ch'avea per morto sospirato e pianto,  
 poi che senza esso udì tornar le squadre;  
 con quanto gaudio il Saracin, con **quanto**  
**stupor** l'alta presenza e le **leggiadre**  
**maniere** e il vero angelico sembiante,  
 improvviso apparir si vide inante

O.F. I 53

<sup>13</sup> Ho schedato tre soli canti del *Furioso* (XI; XIV; XXXIV), differenti per contenuti e per collocazione all'interno del poema. Si tratta in totale di una schedatura di 664 versi per il canto XI; di 1072 versi per il canto XIV; e di 736 versi per il canto XXXIV.

<sup>14</sup> Blasucci 1967, 102.

che consiste nella successione di inarcature forti (vv. 5-6 e 6-7) che spezzano l'andamento per distici, notiamo che esse hanno una funzione dinamica, splendidamente imitativa del movimento di gioia che irradia la stanza. Proprio il movimento, la capacità dinamica della narrazione, è ciò che Dolce perde irrigidendosi nella struttura metrica della sua ottava, che è un'imitazione sbiadita di quella ariostesca. Infatti, come spiega Afribo, l'ottava del poema d'Ariosto che Dolce prende a modello non è quella *vera*, se così si può dire, bensì una *in vitro*, stabilmente formata -come visto nella *Tabella a-* da distici in montaggio paratattico.<sup>15</sup> Leggiamo a conferma ciò che scrive Dolce nelle *Osservazioni*:

Ma è da avvertire che quantunque alla intera perfettion d'una Stanza molte cose si ricerchino, la principale è che i versi senza rompimento, o traponimento d'una sentenza nel principio o nel mezzo del seguente verso, se ne vadano di due in due, che ciò par che chieggano le orecchie di chi legge;<sup>16</sup>

La narrazione deve procedere di due versi in due versi, e le inarcature devono esistere in funzione di questa costruzione metrico-ritmica. Coerentemente con questa affermazione, Dolce nei *Modi Affigurati* non può che plaudere a questa correzione di Ariosto:<sup>17</sup>

Diceva:

Non potea ritrovar meglio persona  
A proposito Astolfo, a chi **lasciasse**  
**Quel Rabican**; perché dovesse buona  
Custodia haver, fin ch'egli ritornasse.

Erano i versi spezzati. Onde gli mutò in questa guisa.

Non potea Astolfo ritrovar persona

---

<sup>15</sup> Afribo 2001, § 4, 184. Della stessa opinione è anche Giraldi Cinzio, fra i teorici della *dulcedo* insieme al nostro traduttore, che scrive così: «quel poco di quiete che si ha di terzetto in terzetto [...] anco si dee avere nella stanza di due versi in due versi» (Giraldi Cinzio, *Discorso*, 99).

<sup>16</sup> Dolce *Osservazioni*, 259.

<sup>17</sup> I *Modi affigurati e voci scelte ed eleganti della volgar lingua* è un trattato sulla lingua e lo stile poetico che ospita una sezione dedicata allo stile di Ariosto, alla quale appartiene il pezzo sulle varianti citato sopra. Questo studio è stato pubblicato da Sessa a Venezia nel 1564, poi di nuovo nel 1597 (*post mortem*). Cf. Romei 1991, 399-405.

A chi'l suo Rabican meglio lasciasse:  
Perche dovesse haverne guardia buona  
E renderglielo poi, come tornasse.<sup>18</sup>

Nella prima edizione del *Furioso* (1516) i versi sono spezzati al loro interno, manca, infatti, una coincidenza fra fine verso e fine frase a causa di due inarcature, quella fra verbo e oggetto (2-3), e quella fra aggettivo e nome (3-4), sulla quale Dolce tornerà più volte nei suoi scritti,<sup>19</sup> ma soprattutto manca la divisione per distici, alla quale Ariosto giunge solo nell'ultima edizione ottenendo così l'approvazione di Dolce.

### *Clausola e enjambement*

Nelle *Tr 53* l'inarcatura non demarca semplicemente l'unità del distico; essa nella posizione fra penultimo e ultimo verso conferisce al distico anche una forza di stacco rispetto alla prima parte dell'ottava.<sup>20</sup> Tale funzione è già ravvisabile nel *Furioso*; anzi, essa è una conquista progressiva di Ariosto, che nelle varie riedizioni del poema non va semplicemente incontro ad una riforma linguistica, ma anche ad una metrico-melodica.<sup>21</sup> Per lungo tempo i critici, compreso il nostro Dolce, hanno portato esempi di attenuazione o eliminazione di inarcature nel lavoro correttorio di Ariosto (come l'esempio visto sopra);<sup>22</sup> tuttavia la critica contemporanea ha dimostrato la validità anche del contrario: in fase correttoria Ariosto aggiunge *enjambement* a cavallo fra 7° e 8° verso.<sup>23</sup> Osserviamo a proposito il lavoro di Ariosto su questa stanza attraverso il commento che ne fa Dolce nei *Modi affigurati*:<sup>24</sup>

---

<sup>18</sup> Dolce, *Modi affigurati*, c.351v. Cf. per la quartina O.F. XXIII XI 1-4.

<sup>19</sup> Cf. § 2.3.2 sulle inarcature retoriche.

<sup>20</sup> Cf. Bigi (1967, 170 e seg.) per lo studio delle funzioni dell'*enjambement* all'interno dell'ottava ariostesca.

<sup>21</sup> Come scrive Bigi (*Ibid.*, 170) Ariosto nel suo lavoro correttorio tende all'accentuazione progressiva dell'eleganza, della regolarità, dell'euritmia.

<sup>22</sup> Enzo Turolla (1958, 1-10) ha dimostrato in uno studio accurato come Ariosto abbia via via eliminato nelle riedizione *enjambement* ritenuti provvisori o inespressivi

<sup>23</sup> Cf. per l'aggiunzione di *enjambement* fra i due ultimi versi Bigi (1967, 170 e seg.). Cf. per un riscontro le ottave C II 32 e 63; B VI 14; C XV 85; C XX 105; B XX 50; B XXI 29; C XXIII 50 e 71; B XXIII 21; C XXVII 21 e 50 e molte altre da Ariosto 1960 (se A è a prima edizione, con B si intende la seconda e con C l'ultima).

<sup>24</sup> Anche Bigi (1967, 170 e seg.) come Dolce si sofferma nel suo studio sulle varianti di questa ottava del *Furioso*.



Appresso, ove'l sol cade per **amore**  
**Di lei**, venia dal capo d'Oriente:  
Che seppe in India con suo gran dolore  
Come seguito Orlando havea in Ponente.  
Poi seppe in Francia, che gli passò il core,  
Che **tolta** Carlo imperiosamente  
**L'havea**, e promessa in premio a l'un de i dui  
ch'in la battaglia più fesse per lui<sup>25</sup>

Non senza cagione dannò l'Ariosto questa stanza: perché oltre che rompa con non molta gratia i versi in due luoghi, l'uno ove diceva *per amore di lei*, l'altro *che tolta Carlo l'havea*, quel, che gli passò il core, e imperiosamente, parevano certi attacchi, posti per far la rima.

Onde giudiciosissimamente la mutò in questo modo:

Appresso, ove'l sol cade, per suo amore  
venuto era dal capo d'Oriente:  
che seppe in India con suo gran dolore,  
com'ella Orlando seguitò in Ponente.  
Poi seppe in Francia che l'**Imperatore**  
**sequestrata l'havea** da l'altra gente

E vi aggiunse poi questi due versi pieni ed Heroichi:

e promessa in mercede **a chi di loro**  
più in quel giorno **aiutasse** i Gigli d'oro,<sup>26</sup>

Sebbene il commento di Dolce alla correzione dell'ottava rimanga in superficie, concentrandosi solo sull'eliminazione di due inarcature forti (quella fra i vv. 1-2 e fra i vv. 5-6), ci sono altri due cambiamenti significativi che Ariosto apporta all'ottava, e che non possiamo pensare che il nostro traduttore non avesse registrato. Il primo è l'attenuazione e anticipazione del secondo *enjambement* dal verso sei al cinque, così da

---

<sup>25</sup> Si tratta dell'ottava O.F. I XLVI.

<sup>26</sup> Dolce, *Modi affigurati*, c.296v. Notare che il lavoro filologico di Debenedetti e Segre (Cf. O.F. I 46 in Ariosto 1960) ci ha consegnato una versione diversa del distico finale dell'ottava:

per darla all'un de' duo **che contra il Moro**  
**più quel giorno aiutasse** i Gigli d'oro.

consolidare la struttura interna del penultimo distico. L'altro, appunto, è la creazione di un *enjambement* fra settimo e ottavo verso, che -per quanto debole- è funzionale a costruire un legame interno al distico. Questo tipo di inarcatura in penultima posizione, come fa notare Bigi, è sempre debole proprio per garantire uno stacco cataforico e morbido, che funzioni da collante per gli ultimi due versi della stanza.<sup>27</sup> Tale pratica è volta a demarcare la divisione fra i primi tre distici e l'ultimo, quasi per assecondare - anche sintatticamente- la struttura rimica dell'ottava creando un senso di musicale chiusura. Se confrontiamo *Tabella a* e *Tabella b*, pare chiaro che Dolce avesse compreso la funzione coesiva dell'inarcatura debole nel distico, perché la loro frequenza è molto alta nelle *Tr 53*, in proporzione anche maggiore che nell'*Orlando Furioso*. Vediamo un esempio:

Ma però che di preghi, o di lamenti  
I Dei de' peccator non fanno stima;  
M'ascoltano li mondi et innocenti,  
(Benche qual è, che giunga a questa cima?)  
Bisogna, ch'i difetti nostri spenti  
siano che l'acqua, e gli purghiamo prima:  
Che non lunge di qui **le sacre sponde**  
**Son** di Cefiso, e le sue lucid'onde.

Tr 53 II 19

Come anticipato sopra, ecco che l'andamento della narrazione procede stabilmente di due versi in due versi, e l'ultimo distico -come nel *Furioso*- è interessato da una inarcatura non marcata che contribuisce, insieme all'andamento prosodico dei due versi di clausola, ad aumentare l'autonomia dei due versi.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Bigi (1967, 170 e seg.)

<sup>28</sup> L'*enjambement* spesso collabora con altri espedienti, come quello di far seguire nella clausola due versi ad ampia variazione accentuale (come sono quelli sopra: il primo con accenti di 3<sup>a</sup> - 6<sup>a</sup> - 8<sup>a</sup> - 10<sup>a</sup>; il secondo 1<sup>a</sup> - 4<sup>a</sup> - 7<sup>a</sup> - (8<sup>a</sup>) - 10<sup>a</sup>), per conferire all'ultimo distico il suo carattere slegato. Cf. Blasucci (1967, 90 e seg.) per lo studio delle tecniche ariostesche volte a conferire indipendenza al distico finale.

## 2.2. FREQUENZA DEI FENOMENI INARCANTI

Per quanto riguarda la frequenza delle inarcature nelle due traduzioni, nella *Tabella c* qui di seguito ho messo a confronto i dati relativi le due traduzioni di Dolce e alcuni canti del *Furioso*.<sup>29</sup> Mi è parso necessario anticipare nella stessa sede anche qualche dato generale relativo alla qualità dell'*enjambement*, cioè se sia “semplice”, senza perturbazione dell’ordine sintattico, o “retorico”, con perturbazione dei nessi coinvolti. Tale indicazione, come vedremo, è necessaria per un confronto significativo sulla frequenza dei fenomeni inarcanti:

**Tabella c: inarcature semplici e retoriche (percentuali e confronto)**

	<i>versi totali</i>	<i>n° inarcature semplici</i>	<i>n° inarcature retoriche</i>	<i>% di versi inarcanti</i>
<i>Tr 39</i>	691	141	90	66%
<i>Tr 53</i>	752	125	106	62%
<i>O.F.</i>	2452	310	303	50%
<i>XI</i>	644	89	90	55%
<i>XIV</i>	1072	120	119	44%
<i>XXXIV</i>	736	101	94	52%

La prima osservazione riguarda la percentuale di versi inarcanti nelle *Tr 39*, che con il 66% di versi coinvolti in un *enjambement* si pone molto al di sopra delle altre opere in analisi.<sup>30</sup> L’altro dato indicativo è che la maggioranza delle inarcature nelle *Tr 39* è semplice, fatto che contrasta con la tradizione poetica del Cinquecento, la quale, citando Soldani, «ammette l’inarcatura solo se un’inversione o una dilatazione a cavallo dei due versi garantiscono col loro schema chiuso oltre la pausa metrica, una lettura “continuata” (ma anche stilisticamente tesa), e non si interrompono così il legato

<sup>29</sup> I dati della *Tabella c* relativi alle *Tr 39* e le *Tr 53* fanno riferimento al *corpus* testuale di cui detto sopra (Proemio; Cosmogonia; Deucalione e Pirra; Dafne). Per quanto riguarda l’*Orlando Furioso* i canti di cui si è tenuto conto sono XI; XIV; XXXIV, come nella *Tabella b*.

<sup>30</sup> Il numero è anche superiore ai *Fragmenta* petrarcheschi, che stando allo studio di Soldani (2009, Appendice, Tabella 17) presentano circa il 57% di versi inarcanti.

sintattico e il flusso intonativo tra un verso e l'altro: che invece è proprio ciò che accade qualora la linea normale, non perturbata, del discorso sia fratturata dalla fine del verso, assumendo per ciò stesso un passo claudicante, un profilo intonativo disarmonico [...] ». <sup>31</sup> Tuttavia, se è vero che nella lirica l'inarcatura semplice è una marca dello stile grave, lo stesso non vale per la nostra traduzione. Nelle *Tr 39*, infatti, la congiunzione fra la frequenza dei fenomeni inarcati e la qualità delle inarcature contribuisce a stemperare l'effetto di rottura dell'*enjambement* semplice, inducendo ad una lettura prosastica del testo.

Il cambio di *trend* fra la prima e la seconda traduzione, che vede un abbassamento della frequenza dei fenomeni inarcati al 62%, e contemporaneamente l'aumento delle inarcature retoriche, è legato all'adozione di un altro metro e di un altro modello poetico, quello cavalleresco. Il fatto che nella narrazione in ottave l'inarcatura abbia una posizione fissa stabilisce certo un tetto più basso di inarcature rispetto alle *Tr 39*, in cui potevano liberamente susseguirsi in versi successivi. A riprova il fatto che l'abbassamento della percentuale nelle *Tr 53* è in linea con il *Furioso*, con il 50% di versi inarcati. Per quanto riguarda l'abbassamento della percentuale di inarcature semplici nelle *Tr 53*, essa dipende ancora una volta dal modello del *Furioso*, e dalla ricerca da parte di Ariosto di una congiunzione fra piacevolezza e semplicità da una parte, e «sprezzatura» dall'altra. Come spiega Bigi, <sup>32</sup>infatti, nel poema ariostesco si fa grande uso di rime quasi scontate (tranne forse nel distico), ma la loro semplicità è bilanciata da lievi *enjambement*, che privano la fine del verso del suo classico ruolo di ostacolo finale, e declassano la rima spingendo il lettore direttamente nel verso successivo. Ecco un esempio:

Poi che gran pezzo al caso intervenuto  
ebbe pensato invano, e finalmente  
si trovò da una femmina abbattuto,  
che passandovi più, più dolor sente;  
montò l'altro destrièl, tacito e muto:  
e senza far parola, chetamente  
tolse Angelica in groppa, e differilla

---

<sup>31</sup> Soldani 1999b, 312.

<sup>32</sup> Bigi 1967, 177-178.

a più lieto uso, a stanza più tranquilla.

O.F. I 74

Come detto sopra, nell'ottava le parole-rima sono facili, ma ravvivate da inarcature che creano una debole discrasia fra metro e sintassi. Confrontiamo questa ottava con una di Dolce nelle *Tr* 53:

Cupido alhor del la faretra fuore  
Di contraria virtù due strali adduce:  
L'uno è d'oro e pungente; e questo amore  
In ogni petto, ov'egli fere, induce:  
L'altro è di piombo; e ad impiagar' il core  
Punta non ha, ma sempre odio produce.  
Il Garzon, contra il qual forza non vale,  
Dafne ferì con l'impombato strale.

Tr 53 II 49

Si combinano rime facili, dall'abusatissima *amore* : *core* alla desinenziale *adduce* : *induce*; *produce*; e inarcature lievi all'interno dei distici, esattamente come nel *Furioso*.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> D'altro canto, non bisogna nemmeno dimenticare che fra la stesura della prima e della seconda opera, Dolce scrive il suo primo trattato teorico sulla lingua volgare, le *Osservazioni*, prendendo per la prima volta una posizione netta contro l'inarcatura. Ciò spiegherebbe la diminuzione delle inarcature semplici, con un potere di stacco molto forte rispetto alle retoriche (e non più mitigato dalle sequenze di inarcature, impraticabili nell'ottava dolciana). Le *Osservazioni nella volgar lingua* sono state pubblicate per la prima volta da Giolito nel 1550, ma sono state corrette, ampliate e ristampate più volte (1552, 1556, 1558, 1560, due volte nel 1562, e poi anche fuori Venezia) (cf. Romei 1991, 399-405). Sulla posizione di Dolce riguardo inarcatura e discorso lungo nel dibattito teorico del Cinquecento cf. Afribo (2001, 167-218).

### 2.3 PRATICHE INARCANTI DOLCIANE

Una volta affrontate le questioni relative alla posizione e alla frequenza delle inarcature, proviamo a entrare nello specifico delle tipologie di inarcature nelle due traduzioni. Partendo dalle classificazioni di Soldani sulle inarcature della lirica antica,<sup>34</sup> ho schedato quattro sezioni del primo libro delle *Tr 39* e delle *Tr 53* (Proemio, Cosmogonia, Deucalione e Pirra, Dafne).<sup>35</sup> I fenomeni analizzati riguardano «tutti i casi, storicamente la grande maggioranza, in cui semplicemente una frase iniziata in un verso prosegue nel successivo»,<sup>36</sup> raggruppati in base alle funzioni grammaticali (soggetto / verbo; nome / aggettivo; verbo / complementi; etc.). Tuttavia, come scrive Menichetti, oltre a questa prima classificazione sintattica dei nessi inarcanti esistono altre variabili importantissime di cui tenere conto per stabilire la forza dell'*enjambement*: «la lunghezza delle parole e/o dei sintagmi direttamente implicati, l'estensione dell'innesco e del riporto (spesso non costituiti da quelle sole parole o sintagmi), l'intensità di eventuali pause contigue, la coincidenza o meno dell'innesco e del riporto con la cesura (nei versi in cui c'è), l'intreccio e la forza delle anastrofi e degli iperbati nella zona interessata».<sup>37</sup> Sulla scorta di queste importanti precisazioni, ho suddiviso il materiale raccolto -e partito secondo differenti funzioni grammaticali- in due grandi gruppi, quello delle inarcature "semplici", senza perturbazione della linea sintattica, e quello delle inarcature "retoriche", cioè associate a figure dell'*ordo verborum artificialis*. Infine, all'interno di ciascun gruppo ho cercato di esemplificare le principali variabili agenti sulle inarcature (estensione di innesco e rigetto; coincidenza con la cesura; *ornatus* retorico, funzione sintattica dei nessi; etc.) per trarne una complessiva analisi sui fenomeni inarcanti nelle *Tr 39* e nelle *Tr 53* di Dolce.

---

<sup>34</sup> Si vedano gli importanti studi di Soldani sugli aspetti sintattici, metrici e retorici relativi a diversi autori e momenti della nostra letteratura; in particolare si rimanda a Soldani 2009 per gli *enjambement* nella poesia del Trecento minore fino a Petrarca; e Soldani 1999b per gli aspetti metrico-sintattici degli endecasillabi sciolti nella poesia didascalica del Cinquecento.

<sup>35</sup> Il totale dei versi schedati è ancora 752 come sopra (cf. § 2.3). Notare che nonostante abbia schedato una parte limitata del *corpus* per dare un qualche dato generale sull'incidenza dei fenomeni inarcanti sul testo, al momento di elencare ed esemplificare i vari tipi di inarcatura ho portato esempi anche da altri episodi delle traduzioni.

<sup>36</sup> Soldani 2009, 108.

<sup>37</sup> Menichetti 1993, 487.

## 2.3.1 INARCATURE SEMPLICI

Partendo dalle importanti riflessioni di Menichetti sull'*enjambement*,<sup>38</sup> ho suddiviso questo studio sulle inarcature semplici in due parti: nella prima analizzo le inarcature *infrasingmatiche* o *sirremiche*, cioè quelle che coinvolgono parole fortemente agglutinate (legate da marcata coesione sintattica); nella seconda le inarcature sintattiche, meno forti poiché il legame fra gli elementi inarcati è meno stretto.<sup>39</sup>

2.3.1.1 *Inarcature infrasingmatiche**Nome/Aggettivo*

La scarsa presenza nelle *Tr 39* di questa tipologia inarcante, che dà luogo a *enjambement* molto forti, è in linea con i dati relativi alla lirica antica e la poesia didascalica del Cinquecento.<sup>40</sup> La forza di tale figura varia a seconda della qualità del rigetto e dell'innesco, in particolare in base all'estensione sillabica e la composizione sintagmatica. Nel caso più marcato che ho rintracciato il *rejet* è breve, ma la rottura è mitigata dallo sdoppiamento nominale in punta di verso:

[...] ma lo sdegno e l'ira

*Crudel*, che di Cupido entrò nel cuore.<sup>41</sup>

*Tr 39 925-926*

Nelle *Tr 53* mancano completamente attestazioni relative a questa figura.<sup>42</sup>

<sup>38</sup> Menichetti 1993, 477-479.

<sup>39</sup> Tralascio di considerare le inarcature lessicali, le più incisive, semplicemente perché non ce ne sono esempi nelle *Tr 39* e nelle *Tr 53*.

<sup>40</sup> I dati relativi alla poesia del Duecento e Trecento si trovano in Soldani (2009, 114), mentre per la poesia didascalica si veda Soldani (1999b, 312).

<sup>41</sup> In questa citazione, come nelle successive, corsivo e/o grassetto sono aggiunti all'originale per mettere in evidenza i nessi inarcati.

<sup>42</sup> Vorrei far notare come nelle *Metamorfosi* vi siano inarcature forti fra nome / aggettivo o aggettivo / nome: per esempio *Met I 363 paternis / artibus*; 80-81 *ab alto / aethere*; 45-46 *sinistra / parte*, che anche se non sono mai tradotte nelle due opere dolciane, possono tuttavia avere influenzato o legittimato il riutilizzo di un simile stilema in altri luoghi all'interno delle traduzioni.

### *Dittologia inarcata*

Ne ho trovato qualche esempio nelle *Tr 39*, che ho deciso di riportare perché contraddice uno dei cliché più stabili della koinè cinquecentesca, per il quale la coppia coordinata occupa posizioni fisse nel verso (specie la clausola).<sup>43</sup> Si tratta di una dittologia copulativa e aggettivale: 635-636 «con la sua *cara / et fida* moglie»; e di una dittologia asindetica aggettivale: 1333-1334 «*fredda terra / dura*».

Questa inarcatura è del tutto assente nelle *Tr 53*.

### *Sintagma nominale/Complemento di specificazione*

Nelle *Tr 39* non ho riscontrato casi d'inarcatura forte tra nome e complemento di specificazione. Anche quando il rigetto è breve, come nei casi esemplificati qui sotto, non è mai seguito da una pausa forte, ma è legato sintatticamente alla frase successiva:

La terra anchor senza patir l'*incarco*

*Del Vomere*, et degli altri suoi strumenti;

*Tr 39* 186-187

Non dimostrava anchora intero *aspetto*

*D'huomo*: ma quale noi veggiam talhora

*Tr 39* 828-829

Nella maggior parte delle inarcature fra sintagma nominale e complemento di specificazione il *rejet* si estende fino alla pausa naturale del verso, la cesura. In questo caso si parla di *enjambement* “emistichiale”, il tipo più comune nella nostra tradizione, perché l'asimmetria fra metro e sintassi s'affievolisce quando il taglio sintattico cade presso una pausa metrica.<sup>44</sup> Vediamone qualche esempio: *Tr 39* 629-630 «campo ampio et capace / di subit'acque.»; 669-670 «lo qual tutto coperto / di marine conchiglie»; 672-673 «gli impose, che col segno / De la suonante Conca».

Nelle *Tr 53*, le inarcature fra nome e complemento di specificazione sono un quarto rispetto alla traduzione precedente, ma oltre a diminuire in numero, gli *enjambement* di questo gruppo diminuiscono anche per forza di stacco. Ciò avviene

---

<sup>43</sup> Soldani 1999b, 312.

<sup>44</sup> Tale effetto mitigante è indicato da Menichetti (1993, 487 e 501), e sulla scorta di questo studio anche da Soldani (1999a, 280).



coerentemente con la posizione teorica che Dolce assume nei suoi trattati. Riproponiamo qui di seguito questa ottava commentata da Dolce nei *Modi affigurati*:

Appresso, ove'l sol cade per *amore*  
**Di lei**, venia dal capo d'Oriente:  
Che seppe in India con suo gran dolore  
Come seguito Orlando havea in Ponente.  
Poi seppe in Francia, che gli passò il core,  
Che tolta Carlo imperiosamente  
L'havea, e promessa in premio a l'un de i dui  
ch'in la battaglia più fesse per lui<sup>45</sup>

In questa prima versione dell'ottava licenziata dall'Ariosto, Dolce punta il dito sull'inarcatura fra nome e complemento di specificazione. La brevità di innesco e rigetto (*amore / di lei*) rende lo stacco molto forte, e sospende il senso della frase compromettendo, ad opinione del nostro critico, la “*gratia*” dei versi.<sup>46</sup>

Dolce nelle *Tr 53* contravviene a quanto scrive nel trattato solo in un caso, si tratta di un passo dall'episodio di Dafne e Apollo:

E con l'aurato poi trafisse **il petto**  
**D'Apollo**, e l'impiegò, quant'egli volle: *Tr 53* II L 1-2

La brevità d'innesco e rigetto rende marcata la discrasia fra metro e sintassi, in più non è attivo nessun espediente retorico che intervenga per alleggerire lo stacco. Possiamo affermare con certezza che non si tratti di una svista perché l'inarcatura rimane identica sino alle *Tr 61*. Penso piuttosto che questa inarcatura sia da considerare come un'eccezione lasciata passare dell'autore per fini stilistici ben precisi. Rileggiamo i due versi sopra insieme al distico che li precede:

---

<sup>45</sup> Dolce, *Modi affigurati*, c.296v. Si tratta della prima versione (A) dell'ottava I 46 del Furioso. Cf. Ariosto 1960.

<sup>46</sup> Bisogna pur notare che, sebbene nel passo citato dai *Modi affigurati* Ariosto elimini l'*enjambement* *amore / di lei*, questo non significa che non rimangano altre inarcature forti di questo genere all'interno del poema del *Furioso*. Un esempio fra tanti: O.F. XVIII LXVIII 5-6 :«e la tua mano in questo mezzo, pegno / di fé mi dona e di perpetuo amore».

Il Garzon, contra il qual forza non vale,

*Dafne* ferì con l'impio strale.

*Tr 53 II XLIX 7-8*

E con l'aurato poi trafisse *il petto*

*D'Apollo*, e l'impiegò, quant'egli volle:

*Tr 53 II L 1-2*

L'inarcatura fra soggetto e oggetto nel distico finale, e l'inarcatura fra nome e complemento di specificazione nel distico iniziale dell'ottava successiva mettono in relazione perfetta i due protagonisti del mito, Dafne e Apollo, entrambi dislocati in *rejet*.

Per finire, mettiamo a confronto passi corrispondenti delle due traduzioni interessati da inarcatura fra nome e complemento di specificazione. Questi i versi latini:

*tu ducibus Latiis aderis, cum laeta Triumphum*

*uox canet et uisent longas Capitolia pompas;*

*Met I 560-561*

Questa le traduzioni:

Tu di vittoriosi Imperadori

Di sommi Duci cingerai le tempie;

*Tr 39 1176-1177*

Farai corona a gli honorati crini

*Di Duci, Imperatori, e di Poeti,*

*Tr 53 II LXXVIII 1-2*

Nelle *Tr 39*, complessivamente molto più fedeli al testo originale, Dolce duplica secondo la forma musicale del tema con variazione -conforme tanto alla nostra tradizione poetica quanto allo stile narrativo delle *Metamorfosi*<sup>47</sup>: il complemento di specificazione a cavallo dei due versi, affievolendo così la forza di stacco

---

<sup>47</sup> Come mette in luce Kenney (1973, 132), tramite il dispositivo retorico del tema con variazione, Ovidio conferisce alla narrazione un respiro più ampio. Leggiamo questi versi delle *Metamorfosi*: I 488-489 «[...] *sed te decor iste quod optas / esse vetat, votoque tuo tua forma repugnat.*». La ripetizione rende la narrazione sospesa e fluttuante, ma mette anche l'accento sulla bellezza di Dafne, motore della metamorfosi più famosa del primo libro, e in fondo motore dell'intera opera, per la quale si parla anche di un'epica dell'amore (cf. Otis 1966, 334-345).

dell'inarcatura.<sup>48</sup> Nelle *Tr* 53, invece, mantiene il *dux* latino (*duci*), aggiunge il sinonimo *imperatore* come nelle *Tr* 39, ma va oltre: pone nel rigetto anche, e deliberatamente rispetto all'ipotesto latino, i *Poeti*. L'elenco finale (*di Duci, Imperatori, e di Poeti*) è funzionale a mitigare la forza dell'inarcatura, certo, ma è anche e soprattutto una struttura ritmico-musicale presa a prestito dalla poesia per ottave, e più in specifico dal *Furioso*, che fa dell'enumerazione la sua marca stilistica più rappresentativa.<sup>49</sup> Leggiamo a titolo esemplificativo questi versi dall'*Orlando Furioso*:

facea più bel veder la ricca corte  
de' signor, de' baroni e de' vasalli,

*O.F.* XVII XXI 5-6

E con loro altri *re, duci e marchesi,*  
*Signori e cavallier* di più paesi.

*O.F.* XVI XXXIII 7-8

Quivi erano *baroni e paladini*  
*Re, duci, cavallier, marchesi e conti*  
*Soldati forestieri e cittadini*

*O.F.* XIV CII 1-3

---

<sup>48</sup> La duplicazione di medesimi complementi a cavallo dell'inarcatura è uno stilema frequente in Dolce, vediamo degli esempi dall'episodio del Concilio divino:

I santi Dei *a i luminosi tetti*  
*A gli alti seggi* poggiano di Giove

*Tr* 39 324-325

Pender pur si vedea *da un solo stuolo,*  
*Da una origine sola* la battaglia.

*Tr* 39 352-353

Se confrontiamo questi passi con l'opera latina, vediamo che la ripetizione di un medesimo concetto a cavallo di versi successivi è presente anche nel testo latino. Leggiamo i versi corrispondenti nelle *Metamorfosi*:

*Hac iter est superis ad magna tecta Tonantis*  
*regalemque domum. [...]*

*Met.* I 170-171

*Nam quamquam ferus hostis erat, tamen illud ab uno*  
*Corpore et ex una pendebat origine bellum*

*Met.* I 185-186

La tecnica del tema con variazione è evidentemente licenziata dall'ipotesto latino, ma nella traduzione ha una forza molto più marcata, fatto che dipende dalla ripetizione delle preposizioni, e dalla struttura perfettamente bipartita dei due versi coinvolti.

<sup>49</sup> Nel poema ariostesco, l'enumerazione, ben lungi dal rispondere a una volontà perfettiva dell'espressione linguistica, come nel Dante comico, risponde da una parte ad esigenze ritmiche e musicali (dimostrando in questo la sua derivazione petrarchesca), e dall'altra anche al carattere intimo del poema in sé. Come dice bene Blasucci (1969, 113-119): «l'uso dell'enumerazione del *Furioso* sembra specificarsi in due direzioni: l'una è quella della risoluzione della realtà in *movimento*, l'altra è quella della risoluzione della realtà in *numero*».

L'enumerazione relativa a gruppi sociali, frequente nel *Furioso*, mi è parsa molto vicina all'esempio delle *Tr* 53. Grazie al confronto fra i testi si nota come l'accumulo di informazioni in entrambi i casi non sia finalizzato a garantire una maggiore precisione, ma semplicemente a ricreare un dato movimento ritmico nell'ottava.

### 2.3.1.2 *Inarcature sintattiche*

Le inarcature sintattiche non perturbano la linea narrativa con la stessa forza di quelle infrasingmatiche, sono meno "invasive" e proprio per questo più frequenti nelle traduzioni di Dolce. Vediamone insieme alcune tipologie:

#### *Congiunzione subordinativa/Resto della frase*

La presenza di questa inarcatura nelle *Tr* 39 è perfettamente in sintonia con la nostra tradizione poetica. Se ne riscontra l'uso nel Petrarca del *Canzoniere* e dei *Trionfi*, e nella *Commedia* di Dante.<sup>50</sup> Lo stesso vale anche per lo sciolto didascalico del Cinquecento, dove questa inarcatura è piuttosto diffusa.<sup>51</sup> Negli esempi schedati, lo stacco fra i due versi è affievolito dall'estensione del *rejet*, che nella maggior parte delle occorrenze incontra la cesura dell'endecasillabo:

[...]. *Tuttavia,*

*Che nocerà il tentar? Fatto il pensiero*

*Tr* 39 812-813

In altri casi, il rigetto occupa tutta l'estensione del verso, affievolendo ulteriormente lo stacco:

Alquanto Pyrrha è consolata: *pure*

*Le giace in petto dubbia speranza.*

*Tr* 39 809-810

---

<sup>50</sup> Soldani 2009, 121-122.

<sup>51</sup> Soldani 1999b, 313.

Nelle *Tr 53*, le occorrenze di questo fenomeno sono quasi nulle. La congiunzione in punta di verso, infatti, crea un forte sbilanciamento anaforico della frase nel verso successivo.

*Soggetto/Altri elementi della frase*

Questa inarcatura è fra le più attestate all'interno delle *Tr 39*, e si capisce considerando il grado di autonomia di cui il soggetto gode nella nostra lingua.<sup>52</sup> Esso può sistemarsi in innesco, come raccordo tra i versi, senza perturbare significativamente l'andamento della narrazione. Non ho trovato alcun *enjambement* di forte intensità facente capo a questo gruppo, infatti il soggetto non apre mai una nuova proposizione, ma più spesso è legato tramite congiunzione coordinante alla frase che precede:

Che i campi s'estendessero; et le valli  
Sottostessero a colli; et che de frondi *Tr 39 73-74*

[...] et l'altro è in dubbio, s'egli  
È ritenuto; et [...] *Tr 39 1127-1128*

Oppure l'innesco occupa l'intero emistichio dalla cesura mitigando la forza inarcante:

Ch'el gonfiassero i venti; et che'l suo humore  
cingesse de la terra i lidi intorno *Tr 39 63-64*

In alternativa, il sintagma in innesco e il *rejet* sono dilatati nella misura e resi conformi a qualche *elegantia* della sintassi. Per esempio attraverso figure retoriche di *routine*, come la dittologia:<sup>53</sup>

I piè pur d'anzi si *veloci et pronti*  
*Fermaro et ritener* salde radici. *Tr 39 1158-1159*

---

<sup>52</sup> Tale figura è anche fra le più utilizzate fra gli autori del Duecento e Trecento (cf. Soldani 2009, 122-123).

<sup>53</sup> Gli stessi espedienti mitigatori sono segnalati da Soldani (1999b, 316) nel suo studio sulla poesia didascalica del Cinquecento.

Un'altra soluzione assai frequente nelle *Tr* 39 per dilatare il soggetto (quindi ammortizzare lo stacco) è la struttura Soggetto + Relativa / Verbo:

L'altro, che'l caccia da gli humani petti,  
Tronca ha la punta; et è di piombo vile. *Tr* 39 964-965

Si noti anche che, oltre alla dilatazione dell'*enjambement* tramite la relativa, l'anastrofe in *rejet* di *tronca ha la punta* indebolisce ulteriormente la forza dell'inarcatura.

I fenomeni inarcanti visti fin qui non sono dissimili a quelli delle *Tr* 53. Un esempio:

*Quell'arco, quegli starli, e parimente*  
*Quella faretra, che ti pende a lato*  
S'appartengono al mio braccio possente *Tr* 53 II XLV 1-3

L'inarcatura fra i vv. 2-3 ha struttura Soggetto + Relativa / Verbo, già vista nelle *Tr* 39 e presente anche in numerose occorrenze in questa traduzione.<sup>54</sup> La peculiarità, di derivazione tutta ariostesca, sta nella presenza di una enumerazione, che non ha un corrispettivo nel testo latino:

«*Quid*» *que* «*tibi, lasciue puer, cum fortibus armis?*»  
*dixerat; «ista decent umeros gestamina nostros,* *Met* I 456-457

e nemmeno nelle *Tr* 39, ancora una volta più fedele al testo di partenza:

Ch'appartengono al tuo tenero braccio  
Quell'arme forti; che sol degno incarco  
Meritan'esser de le nostre mani,  
Et d'i saldi et nervosi homeri nostri? *Tr* 39 934-937

Dal generico *arma* latino, fedelmente tradotto nella prima traduzione, si arriva nelle *Tr* 53 all'iponimo arco, poi seguito da tutto il resto dell'armamentario, frecce e faretra.

---

<sup>54</sup> Per fare qualche esempio: *Tr* 53 II LII 5-6: «Ma Dafne, che'l viril sesso sprezzava, / da lui s'invola et obedir non vuole»; *Tr* 53 II XXXII 7-8: «I sassi, che di man di Pirra uscìro, / Il sesso femminil tutti sortìro». Cf. §2.4 per la costruzione dell'inarcatura secondo la struttura Soggetto + Relativa / Verbo nelle *Tr* 39.

Scorrendo i canti del *Furioso* si può constatare come sia una marca stilistica del poema la frequente sostituzione dell'iperonimo arma con tutta una serie di iponimi. Per esempio:

L'esercito cristian sopra le mura  
*con lance, spade e scure e pietre e fuoco*  
difende la città senza paura,

*O.F. XIV CX 1-3*

Felice lui, se contentar di tanto  
onor sapeasi, *e scudo, arco e faretra*  
aver in odio, *e scimitarra e lancia,*  
che lo fecer morir giovane in Francia!

*O.F. XVI LXXII 5-8*

Tolle il destrier più candido che latte,  
*scudo e cimiero et arme e sopraveste*  
e tutte di grifon l'insegne veste.

*O.F. XVII CX 6-8*

Da strana circondato e fiera selva  
*d'aste e di spade e di volanti dardi,*  
si ritira al fiume a passi lunghi e tardi.

*O.F. XVIII XXII 6-8*

In tutti questi esempi, l'enumerazione non aggiunge mai un surplus di informazioni, ma è un accumulo di iponimi facilmente sostituibili dal loro iperonimo senza variare significato o comprensibilità del passo in questione. Come nel *Furioso*, così anche l'elenco (*arco / strali / faretra*) delle *Tr 53* ha una funzionalità prettamente ritmico-melodica.

#### *Verbo/complementi*

Questa è la categoria più ricca di esempi nel *corpus* delle *Tr 39*, e presenta un alto numero di occorrenze anche nelle *Tr 53*. Il verbo, infatti, è il centro della frase, e proprio per questo mantiene un'autonomia sia prosodica che intonativa. Ci sono diverse realizzazioni per questo *enjambement*, il cui grado d'intensità dipende dal legame fra i nessi: al primo posto in scala di forza discendente ci sono verbo e complemento oggetto,

poi verbo e complementi nucleari, ed al terzo l'inarcatura fra verbo e complementi non nucleari, la più debole.

Nelle traduzioni, la realizzazione più frequente prevede un'inarcatura fra verbo, posto in estremità al verso, e complemento oggetto:

Né alcun, fuor ch'i suoi liti, *conosceva*

*Altro terren: né le cittadi intorno*

*Tr 39 179-180*

Ma quella è così poca, che non *trova*

*Loco*, che non più in lei possa il timore.

*Tr 53 II XXIX 3-4*

In diversi casi, a mitigare l'inarcatura (già di per sé di lieve intensità) contribuisce l'*ornatus* del rigetto:

Fermossi l'Austro; *rapportando seco*

*Et nebbia et piogge*, ond'è coperta et molle.<sup>55</sup>

*Tr 39 118-120*

Con intrepido cor sempre cacciando

Spaventosi animali e strane belve

*Tr 53 II LI 3-4*

Nelle inarcature fra verbo e complemento nucleare, difficilmente troviamo un *rejet* breve seguito da una pausa forte. Il rigetto è sempre esteso e legato sintatticamente alla frase che segue (nei casi qui sotto tramite una subordinata relativa):

[...] *Ambi ne vanno insieme*

Al fiume di Cephiso: di cui l'onde

*Tr 39 744-745*

L'abbraccia et stringe: et caldi basci imprime

Nel caro legno: il quale tuttavia

*Tr 39 1168-1169*

Poi che Dio la bell'opera construsse

Con ordine, che mai non muti o cagni;

*Tr 53 I XX 5-6*

---

<sup>55</sup> Non solo l'oggetto in *rejet* è una dittologia sinonimica, ma anche il secondo emistichio è composto da una dittologia (questa volta aggettivale), con ciò creando due isocoli speculari.



Vi pon le labbra: e cielo e mar rimbomba  
Del suon, ch'a l'Orse e al Mezodi s'intende.

*Tr 53 II VIII 5-6*

Esclusivamente nelle *Tr 39* troviamo casi di inarcature di questo gruppo in serie. Nell'esempio qui di seguito, tratto dall'episodio di Deucalione e Pirra, si trovano in successione due inarcature Verbo / Complemento Oggetto (vv. 771-773), alle quali seguono altre due inarcature Nome / Genitivo la prima, Verbo / Complemento la seconda (vv. 773-775):

Uscite fuor del Tempio: et **ricoprìte**  
*Il capo vostro*: et **cingetevi** intorno  
*Le vesti*: indi pigliate l'ossa in mano  
*De la gran madre vostra*; et **trahete**  
Senza volgervi lor, *dopo le spalle*.

*Tr 39 771-775*

Dall'episodio di Io, quindi al di fuori del *corpus* in analisi, leggiamo anche questo passo in cui si susseguono tre *enjambement* Verbo / Oggetto:

Ne può tener le lagrime; che fuori  
Versa per gli occhi: et se *formar potesse*  
**Parole umane**; o come *chiederebbe*  
**Aita** al padre; et se *farebbe conto*  
**Il nome**, et tutte le sventure sue.

*Tr 39 1365-1369*

In entrambi gli esempi, il susseguirsi di innesco e rigetto sullo stesso verso costringe il lettore a scorrere velocemente da un verso all'altro, confondendo i limiti metrici con quelli sintattici in una corsa veloce verso il completamento del senso della frase. Proprio questo espediente conferisce un forte senso di verticalità e prosasticità al dettato.

Nelle *Tr 53*, invece, troviamo ancora casi di enumerazione volti tanto a mitigare la discrasia fra metro e sintassi, quanto ad allineare la traduzione ai modi stilistici del poema ariostesco. Ecco un esempio:

Certo, quando sommersa il mar t'havesse,

Io non havrei di viver preso cura;  
Ma voluto, che teco ei conducesse  
Eguualmente al mio corpo sepoltura,  
Acciò l'un senza l'altro non giacesse  
*O in terra, o in mare, o giù nell'aria oscura.*  
Hor ben conosco, come ne la noia  
L'haver compagno, è gran parte di gioia.

*Tr 53 II 15*

Il *rejet* è un'enumerazione tripartita connotata da un grado d'intensità emotiva crescente, funzionale a delimitare logicamente e melodicamente i primi tre distici dalla clausola, che ha una forte connotazione riassuntiva e moraleggiante.<sup>56</sup> L'elenco e l'*enjambement* nascono quindi in relazione alle necessità costruttive della stanza, e alla forza del modello ariostesco soggiacente, più che in relazione alle *Metamorfosi*. Notiamo, infatti, la totale assenza del distico in analisi sia nell'opera latina, sia nelle *Tr 39*:

*namque ego, crede mihi, si te quoque pontus haberet,  
te sequerer, coniunx, et me quoque pontus haberet.*

*Met I 361-362*

Io veramente: et ben mi puoi dar fede:  
Se'l mar ti possedesse o moglie cara,  
Ti seguirei: et me medesimo anchora  
Il mar possederebbe parimente.

*Tr 39 726-727*

#### *Avverbio/Resto della frase*

Questa figura conferisce al *verso a* dell'inarcatura una grande apertura intonativa spingendo il lettore a muoversi velocemente nel verso successivo.

Nelle *Tr 39*, in tutte le occorrenze che ho registrato, l'avverbio in innesco occupa lo spazio tra la cesura e l'estremità del verso, ed apre una nuova frase collegata alla precedente tramite rapporto coordinativo.<sup>57</sup> Qualche esempio dal *corpus* in analisi:

---

<sup>56</sup> Cf. § 2.1 per lo studio del legame fra inarcatura e clausola. E cf. § 1.2 per le varie tecniche volte alla creazione di uno stacco-unione fra stanza e clausola.

<sup>57</sup> Anche negli sciolti didascalici cinquecenteschi la variante più frequente è Congiunzione + Avverbio / Resto della Frase (Soldani 1999b, 312-313).

Et fe apparir la terra; *et parimente*  
Il perduto seren rapportò al cielo: *Tr 39 664-665*

Et esponendo in gravi note et strane  
L'intento del Re fier, *subitamente*  
Fu dal gran mare et da la terra inteso. *Tr 39 679-681*

E uno dall'episodio di Io:

A lei nel porge: et ella *leggermente*  
**Le man** gli *lecca*, et *bascia* ambe **le palme**: *Tr 39 1363-1364*

in cui lo schema chiastico che lega il rigetto con la seconda metà della frase affievolisce non poco l'effetto di stacco dell'inarcatura. Significativo il fatto che tale schema chiastico sia già presente nelle *Metamorfosi*:

*illa manus lambit patriisque dat oscula pamis* *Met I 646*

Nelle *Tr 53*, il numero di occorrenze relativo a questa tipologia inarcante è solo di poco inferiore alle *Tr 39*. Come accade nella prima traduzione, anche in questa l'avverbio in innesco occupa il più delle volte lo spazio fra la cesura e l'estremità del verso, ed apre una nuova frase collegata alla precedente tramite rapporto coordinativo.

Discaccia indi le nebbie, *e finalmente*  
Lo torna, come pria puro e lucente. *Tr 53 II VI 7-8*

Tanto crescea il terreno: e già *per tutto*  
Nel suo fondo giacea l'instabil flutto. *Tr 53 II IX 7-8*

Ho poi trovato particolarmente interessante questo nesso inarcante:

Di freddo empiesse il nudo *Monte*, e apresso  
L'herbose *Valli*, e le *Campagne*, e'l *Piano*; *Tr 53 I XVIII 3-4*

L'elenco di luoghi naturali, ancora una volta, non trova riscontro nel testo latino, e tantomeno nelle *Tr* 39;<sup>58</sup> esso è invece una marca ricorrente nel *Furioso*. L'enumerazione, ancora una volta, lungi dal conferire chiarezza e precisione topografica, serve piuttosto a tipizzare elementi naturali per immergere il testo in un quadro di completa astrazione. Vediamone qualche esempio nel *Furioso* per stabilire con chiarezza la paternità del passo delle *Tr* 53:

cercò le selve, i campi, il monte, il piano,  
Le valli, i fiumi, li stagni, i torrenti,  
La terra e'l mare; e poi che tutto il mondo  
Cercò di sopra, andò al tartareo fondo. *O.F.* XII II 5-8

Rimbombano al rumor ch'intorno s'ode  
Le selve, i monti, e le lontane prode. *O.F.* XI XLIII 7-8

Passò per più d'un campo e più d'un bosco,  
Per più d'un monte e per più d'una valle; *O.F.* XIV XXXVIII 1-2

---

<sup>58</sup> Il passo delle *Tr* 53 è liberamente ispirato a questi versi latini: *Met* I 57-58 «*his quoque non passim mundi fabricator habendum / aera permisit. (uix nunc obstititur illis, / cum sua quisque regant diverso flamina tractu, / quin lanient mundum; tanta est discordia fratrum.)*».

### 2.3.2 INARCATURE RETORICHE

L'inversione e la dilatazione di nessi linguistici sono espedienti retorici che vanno di pari passo con ciò che i critici del Cinquecento chiamano “discorso lungo”, e di cui la rottura dei versi (ciò che chiamiamo inarcatura) non è che una conseguenza.<sup>59</sup> Dolce, precettore della *dulcedo* stilistica, nella diatriba del Cinquecento sullo stile poetico, si oppone alla poesia difficile elogiata da Tasso e Minturno, e scrive così nei *Modi affigurati*:<sup>60</sup>

Dee [...] fuggirsi sopra ogni vitio di menar sospeso troppo a lungo l'animo, e l'intendimento di chi legge, con lo allontanar de verbi, o con l'intrico delle parole. Come ordinariamente si vede lucido, netto e tutto puro, e tutto intelligibile esso Petrarca, il Bembo, il Sannazzaro e ciascuno che sia riuscito bene nell'opera dello scrivere.<sup>61</sup>

Per il nostro traduttore la godibilità del testo è direttamente proporzionale alla sua semplicità. Tuttavia, questo non significa evitare *in toto* l'uso di inarcature o figure retoriche, altrimenti non se ne spiegherebbe la presenza nei nostri testi. Come chiarisce Dolce, ciò che è “vizioso” è sospendere troppo a lungo il senso della frase.

Nelle *Tr* 53, coerentemente con queste teorie, le figure retoriche, ben lungi dall'essere uno strumento di *gravitas*, per il modo in cui entrano a far parte della narrazione, divengono uno strumento di *dulcedo*: inversioni, dilatazioni e figure di corrispondenza sono strumenti stilistici che, tranne rarissime eccezioni, vivono nella misura del distico, volti a consolidarne la struttura e a ribadirne l'unità.

Questo discorso, escludendo la funzione delle inarcature all'interno del distico, vale quasi sempre anche per le *Tr* 39, anche se, come vedremo nell'analisi qui a seguire, in questa traduzione sopravvivono piccoli ma significativi casi di effrazione rispetto alla

---

<sup>59</sup> Il “periodo lungo” e il “rompimento dei versi” sono sentiti nella tradizione poetica cinquecentesca come uniti e facenti capo allo stesso modulo compositivo interno alla *gravitas* (Afribo 2001, 167-168).

<sup>60</sup> Afribo (2009, 195-202) delinea un profilo del Dolce grammatico, che procede per un metodo prescrittivo e sincronico, in grado di cancellare qualunque macchia diacronica, qualunque eccezione alla regola. Questo metodo è assai funzionale per Dolce, poiché gli permette di essere chiaro, preciso, economico nelle sue spiegazioni, tutte qualità necessarie, anzi indispensabili, se si tiene conto del pubblico al quale voleva riferirsi.

<sup>61</sup> Dolce, *Modi affigurati*, c. 303v-304r.

prassi della *dulcedo* stilistica che Dolce metterà a punto qualche anno a venire nei suoi trattati.

Prima di procedere all'analisi, mi è parso necessario anticipare un'importante premessa: in questo studio non mi occupo di stabilire la "marcatezza" di queste figure rispetto all'ordine naturale della lingua, ma mi affianco (con circospezione per la diversità d'argomento) alla posizione di Bozzola, che sottolinea come sia invece necessario «capire che cosa, sul piano dell'*ordo verborum*, fosse prescritto dal codice cui un autore [...] cinquecentesco doveva, in un modo o nell'altro, fare riferimento.». E continua: «Il carattere individuale del testo potrà scaturire dalla sua dialettica con quel codice, il quale è più rilevante, ai nostri fini, della *langue*, o struttura profonda della lingua [...]». <sup>62</sup> Meglio dunque fermarsi a un livello superficiale, registrare la tipologia delle figure in relazione al sistema stilistico dell'autore, e misurare il suo grado di adesione al codice che funge da paradigma generale durante la sua epoca: il Cinquecento.

Partendo da qui, nei limiti del possibile (escludendo ovviamente i casi in cui l'ordine di successione di sintagmi sia obbligatorio) ho classificato gli *enjambement* con concomitante sollecitazione dell'*ordo verborum* secondo le tipologie usate per le inarcature semplici, e per ciascuna categoria ho portato vari esempi di inarcature interessate da tre grandi fenomeni retorici: inversione (anastrofe), dilatazione (iperbato ed epifrasi), e figure di corrispondenza (alternanza e chiasmo).

### 2.3.2.1 *Inarcature in anastrofe*

Fra le inarcature retoriche, quelle in anastrofe sono le più deboli. Leggiamo a proposito un passo di Soldani:

[...] l'anticipo di un sintagma rende -almeno in parte- prevedibile la struttura successiva della frase, che per forza dovrà contenere il sintagma reggente: sicché viene meno il libero sviluppo della sintassi nella parte non ancora espressa, per intenderci quella "a destra". [...] La combinazione della figura con il taglio versale provoca un effetto ulteriore: perché il *continuum* sintattico intonativo così prodotto si sovrappone

---

<sup>62</sup> Bozzola 1999, 109-111.

alla discontinuità metrica, accentuando il sottile conflitto (o, musicalmente, il contrappunto) tra le due scansioni della linea discorsiva, per sé tipico di qualsiasi *enjambement* e in particolare dei “cataforici”.<sup>63</sup>

In somma, a prescindere dai casi singoli e dalle realizzazioni specifiche, prevedibilità e legame intonativo contribuiscono ad annullare la tensione retorica e sintattica creata dalle inarcature in anastrofe facendone, come già detto nel paragrafo introduttivo, uno strumento di *dulcedo* stilistica anziché di *gravitas*.

In più, come avremo modi di vedere qui di seguito, alla debolezza della figura si unisce anche la quasi totale esclusione dal testo da parte dell'autore delle figure più marcate.

### *Aggettivo/Nome*

Invertire aggettivo e nome è una pratica costante della poesia del Cinquecento, già tratto “grammaticale” della poesia di Petrarca,<sup>64</sup> e proprio per questo usualmente il numero di occorrenze relativo a questo fenomeno è maggiore rispetto al suo corrispettivo fra le inarcature semplici. Per quanto riguarda l'intensità, come dice Menichetti,<sup>65</sup> le inarcature di aggettivo su sostantivo possono essere anche molto forti, come nel caso di un sintagma compatto di limitata autonomia accentuale. Proprio ai casi più marcati si oppone Dolce, che nei *Modi Affigurati* plaude l'Ariosto ogni qual volta ne elimini in fase correttoria del poema:<sup>66</sup>

Farà quel da man manca de l'*aprico*  
*Campo* di Parma un sanguinoso guazzo.  
Con rotta e fuga del secondo Henrico.

Lo spezzar il verso fu al mio parere cagione, che l'Ariosto mutasse questi versi, e dicesse in cotal modo.

Vinto da lui sarà il secondo Henrico,

---

<sup>63</sup> Soldani 2009, 140-141.

<sup>64</sup> Soldani 2009, 141-143.

<sup>65</sup> Menichetti (1993, 489-490) porta come esempio di inarcatura molto forte tra aggettivo e nome questi versi della *Commedia*: «Elena vidi, per cui tanto *reo* / *tempo* si volse, e vedi 'l grande Achille» (Inf. V 64-65). L'intensità dello stacco è conferita dalla scarsa autonomia accentuale dell'innesto *reo*.

<sup>66</sup> Bisogna comunque precisare questo: è vero che Ariosto elimina o modifica *enjambement* forti in fase correttoria, ma questo non significa che nell'ultima edizione del *Furioso* non ne rimangano affatto. Qualche esempio ad apertura di pagina: O.F. XIX LXII 5-6 *trista* / *nave*; XX XXII 5-6 *infinite* / *lacrime*.

E del sangue Tedesco horribil guazzo  
Parma vedrà per tutto il campo aprico.<sup>67</sup>

E similmente scrive in altro luogo della medesima opera:

E quando in van s'andar per la *romita*  
*selva* la notte e tutto il giorno chiaro  
s'andar cercando, e mai non trovaro

Dapo così mutò:

E quanto ne la selva aspra e romita  
si cercar poi la notte, e 'l giorno chiaro:  
né se non qui mai più si ricercaro

E nel vero il rompere il verso rende il numero men grato [...] <sup>68</sup>

Tuttavia, nelle *Tr 39*, contrariamente a quanto scritto sopra, vi sono casi in cui l'inarcatura dei due nessi si avvale di innesco e rigetto minimi, come nell'esempio qui sotto tratto dalla storia di Io:

Fur primieri i vicini; lo Sperchio; e'l *fiero*  
*Enipeco*, et Apidan grave dai gli anni, *Tr 39* 118-119

A parte questi sporadici fenomeni inarcanti molto marcati, nella maggior parte dei casi schedati questa figura è mitigata dalla lunghezza dei sintagmi in anastrofe. Nell'esempio proposto di seguito il *rejet* "*Temperamento*" è un polisillabo che occupa tutto il primo emistichio del verso:

Altretante ne pose: et con *perfetto*  
*Temperamento* nel girar del Sole *Tr 39* 91-92

In questo esempio c'è raddoppiamento dell'aggettivo a cavallo di verso:

---

<sup>67</sup> Dolce, *Modi affigurati*, c. 301r.

<sup>68</sup> Dolce, *Modi affigurati*, c. 303v.



Et per gli sacri oracoli al *pietoso*

*Lor desiderio* dimandar aita.

*Tr 39 742-743*

Nelle *Tr 53* ho trovato solo un caso d'inarcatura forte fra aggettivo e nome:

Poi, c'hebbèr così detto, ambi d'*amaro*

*Pianto* insieme bagnar le guance e'l seno

*Tr 53 II XVII 5-6*

Considerando l'opposizione di Dolce a questa inarcatura avrei pensato di non trovarne nelle *Tr 53*. Non si tratta di una svista, perché l'inarcatura perdura invariata sino alle *Tr 61*; piuttosto potrebbe essere legittimata dal *Furioso*, e più precisamente dall'episodio bellissimo della sortita notturna di Cloridano e Medoro nel campo avversario:

e tutto 'l viso bagnò d'*amaro*

*pianto*, che n'avea un rio sotto ogni ciglio

*O.F. XVIII CLXXXVI 5-6*

L'inarcatura è la medesima.<sup>69</sup> Presumibilmente, la familiarità e l'amore di Dolce per l'opera ariostesca rende spontaneo il riuso dello stesso stilema in un passo emotivo delle *Metamorfosi* come quello di Deucalione e Pirra.<sup>70</sup>

L'altro caso di inarcatura fra aggettivo e nome nelle *Tr 53* è molto meno marcato rispetto al precedente:

Tra Focide e Boetia *ampio e fecondo*

*Terren*, metre che fu terra s'estende;

*Tr 53 II II 1-2*

---

<sup>69</sup> Consultando la LIZ e l'AMI, lo stilema "amaro pianto" si trova già in Petrarca (RVF CXXXV 21); Boccaccio (*Amorosa visione* V 36 *pianto amaro*; *Ninfaie Fiesolano* Ninfaie 340 *pianto amaro*; etc.); Lorenzo De Medici (*Poemetti in ottava rima* Selve I 81 *pianto amaro*); Poliziano (Rime LXXIX 8 *amaro pianto*). Tuttavia, solo in Ariosto la coppia è costruita a cavallo dell'inarcatura, segno che Dolce cita direttamente dal *Furioso*.

<sup>70</sup> Significativa è l'assenza di tale inarcatura nelle *Metamorfosi* e nelle *Tr 39*:

*Dixerat, et flebant. [...]*

*Met I 367*

Così dic'egli, e'nsieme con la moglie

Tingea le guance di stillante humore.

*Tr 39 737-738*

prova del fatto che l'inarcatura *amaro / pianto* nasce (a sostegno delle nostre teorie) a seguito dall'adozione dell'ottava rima come metro, e del *Furioso* come modello stilistico.

infatti, lo sdoppiamento dittologico dell'aggettivo in punta affievolisce la discrasia fra metro e sintassi. Se ne trovano esempi già in Petrarca<sup>71</sup> ed è rintracciabile in numerosi passi del *Furioso*:

Stava il pastore in assai *buona e bella*  
*stanza*, nel bosco infra due monti piatta, O.F. XIX XXVII 1-2

E portò nel partir *mille amorse*  
*punte* nel cor, mai non sanabil, fisse.<sup>72</sup> O.F. XX XLVI 3-4

la tenea che *alto e memorando*  
segno d'ardir non assalia lo stuolo: O.F. XX LXXIX 5-6

#### *Participio/Ausiliare*

Solo nelle *Tr 53* ho trovato qualche caso d'inarcatura in anastrofe fra questi due nessi. Non si tratta mai di *enjambement* forti, infatti già nei *RVF* appare come tratto grammaticalizzato, senza particolari connotazioni di marcatezza.<sup>73</sup> In più, Dolce non manca di inserirlo in contesti retorici complessi. In questo esempio:

E nacque l'huom, mirabile e dotato  
(Quel, ch'el fece immortal) de l'intelletto;  
O che del divin seme lui *formato*  
*Havesse* quel primier Santo Architetto;  
Che *creato, diviso, et ordinato*  
*Hebbe* l'immenso alto lavor perfetto Tr 53 I XXIII 3-6

lo stesso modulo è ripetuto in distici successivi creando un "parallelismo dell'inarcatura".<sup>74</sup> Oltre a questo espediente, nel secondo distico l'innesco è esteso per

---

<sup>71</sup> Cf. *RVF* 39, 5-6: «faticoso ed alto / loco». Per un'analisi più dettagliata sulle strategie di *variatio* applicate alla categoria inarcante Aggettivo / Nome cf. Soldani (2009, 141-143).

<sup>72</sup> Notare come la dislocazione a destra dell'aggettivo "fisse" affievolisca ulteriormente l'*enjambement*.

<sup>73</sup> Soldani 2009, 144.

<sup>74</sup> *Ibid.*, 124.

tutto il verso in un'enumerazione tripartita. L'elenco di verbi dal forte impatto cinetico non ha riscontro nei versi latini:

*natus homo est, siue hunc divino semine fecit  
ille opifex rerum, mundi melioris origo,*

*Met I 98-99*

L'unico dato rimarchevole che si trae dal confronto con le *Metamorfosi* è che in entrambi i testi il soggetto (*opifex rerum*) è dislocato a destra nel verso *b*; ma per quanto riguarda l'enumerazione, essa fa parte di un distico aggiunto *ex novo*, una digressione esornativa assente nel latino, ma rintracciabile nel *Furioso*, vediamo qualche esempio:

Non ne trova un che veder possa in fronte,  
Fra tanti che ne taglia, fora e svena.

*O.F. XVI XXIV 1-2*

*Trar fiato, bocca aprir o battere occhi*  
Non si vedea de' riguardanti alcuno:

*O.F. XIX XCIII 1-2*

### *Oggetto/Verbo*

Poco meno attestato del suo corrispettivo fra le inarcature semplici, l'*enjambement* fra oggetto e verbo si presenta in diverse realizzazioni, ma quella più attestata nelle due traduzioni prevede la realizzazione nella forma minima Oggetto / Verbo, alla quale può seguire anche il soggetto:

A nascer incomincia: et poca parte  
Dimostra fuor de la materna buccia

*Tr 39 870-871*

L'aere mancava: et la sua forma vera  
Non ritenea alcun degli elementi

*Tr 39 29-30*

Pria, che l'aspetto suo chiaro e giocondo  
Havesse'l cielo, e fosser gli elementi,

*Tr 53 I VII 1-2*

Nelle *Tr 53* è molto frequente anche la forma Oggetto + Complemento / Verbo, in cui la dilatazione fra i nessi rende molto debole o quasi assente lo stacco inarcante:

Questi divisi, da l'antica guerra  
Con bel nodo di pace hebbe a legare

Tr 53 I XI 5-6

*Complemento/Verbo*

L'analisi è da restringere al solo caso delle inarcature fra complemento nucleare e verbo, poiché l'anticipazione di quello non nucleare non genera anastrofe.<sup>75</sup> Per quanto riguarda le singole realizzazioni, non ho riscontrato differenze importanti fra i due testi. Piuttosto, mi è sembrato interessante mettere a confronto casi in cui la stessa inarcatura Complemento / Verbo è impiegata in passi corrispondenti delle traduzioni. Questi sono i versi delle *Metamorfosi*:

*nam caelo terras et terris abscidit undas  
et liquidum spisso secreuit ab aere caelum;*

Met I 22-23

E queste le traduzioni nelle due opere dolciane:

Che dal cielo la terra, et **da la terra**  
**Dipartì l'onde**; et **da lo spesso velo**  
**De l'aere il puro foco trasse fuori.**

Così **dal duro fascio de la terra**,  
**Il ciel divide**, e de la terra il mare;  
Così **dal ciel**, che tutto copre e serra,  
**L'Aria**, che densa a gli occhi nostri appare.

Tr 39 38-40

Tr 53 I XI 1-4

La prima versione è ancora una volta molto più fedele al testo latino, notiamo per esempio il mantenimento della struttura in anadiplosi (*cielo terra / terra onde*). Ma a prescindere da questo dato, notiamo che il confronto fra questi due passi è esemplificativo di alcune costanti nel lavoro di ristrutturazione che Dolce compie dalla prima alla seconda traduzione. Per prima cosa, nelle *Tr 53* allestisce il materiale su due distici diversi; poi elimina l'*enjambement*, più volte avversato, fra nome e genitivo per stabilire una simmetria fra i distici, entrambi interessati da inarcatura Complemento / Oggetto + Verbo. Grazie a questa ristrutturazione, da una narrazione sviluppata sulla linea verticale e con frequente rompimento della linea versale a causa della successione

---

<sup>75</sup> Soldani 2009, 136-138.

di rigetto e innesco sullo stesso verso, si passa nella seconda traduzione ad una evoluzione della narrazione sulla linea orizzontale, abbarbicata alla misura del distico.

Ecco un altro esempio simile dall'episodio della *Cosmogonia*:

[...] et le valli

Sottostessero a colli; et de frondi

Si coprissent le selve; et verso il cielo

Surger alteri i lapidosi monti.

*Tr 39 74-76*

La rottura continuata dei versi (ci sono un'inarcatura Soggetto / Verbo a cui seguono due inarcature Complemento / Verbo) conferisce un forte carattere prosastico alla narrazione. Confrontiamo il passo con le *Tr 53*:

S'alzaro i Monti, e s'abbassar le Valli,

S'esteser le Campagne: et herbe e fiori

Dipinsero il terren di più colori.

*Tr 53 I XIV 6-8*

Ecco che l'organizzazione degli stessi versi è diametralmente cambiata, il verso sei è perfettamente bipartito in due isocoli, mentre il distico finale è rinsaldato da un'inarcatura in chiasmo.

### *Verbo/Soggetto*

La dislocazione del soggetto in *rejet* tramite inarcatura è una figura ben attestata nella nostra tradizione poetica. Nelle *Tr 39* manca il caso più marcato, quello con soggetto limitato al solo nome seguito da una pausa.<sup>76</sup> Nella traduzione Dolce mette sempre in atto espedienti volti a mitigare questa figura. Osserviamo questo passo:

Me solo induce a seguitarti Amore:

Et temo ohime, che **L'affretar del corso**

Di noioso cader *t'apporti offesa*;

O che *faccian oltraggio* a bianchi piedi

**L'acute spine**, che si folte io miro;

*Tr 39 1060-1064*

---

<sup>76</sup> Cf. per esempio un passo di Petrarca dai *Fragmenta*: «Talor m'assale in mezzo a' tristi pianti / un dubbio: come posson queste membra [...]» (*RVF* 15, 9-10). Per altri esempi cf. Soldani 2009, 157-158.

I vv. 1063-1064 sono costruiti secondo lo schema Verbo + Oggetto / Soggetto. La distanza fra verbo e soggetto (divisi da complemento oggetto e complemento di termine) diminuisce la forza di stacco dell'inarcatura, ma è soprattutto la concatenazione chiastica con i versi precedenti ad affievolire la forza di stacco. I vv. 1061-1062 sono infatti costruiti specularmente, secondo lo schema Soggetto / Verbo + Oggetto.

Nelle *Tr 53*, invece, ho schedato qualche caso con soggetto in rigetto seguito da pausa:

Cinge questo mirabil magistero

**L'Aer**, che di se stesso empie ogni loco;

*Tr 53* I XVII 1-2

Ma vedendo per lui morta pietade

**Febo**, vie maggior stimolo lo preme.

*Tr 53* II LXIX 5-6

Questa inarcatura è solo lievemente più marcata rispetto a quella analizzata nelle *Tr 39*, infatti la pausa dopo il soggetto non è mai forte, ed è funzionale a mettere in posizione di rilievo l'agente dell'azione.

In ultimo, vorrei mettere ancora a confronto passi corrispondenti delle traduzioni. Prima leggiamo questo passo dalle *Tr 39*:

**Gran madre di ciascun** credo, che *sia*

**La terra**: et l'*ossa* io penso, che *sian dette*

**Le pietre tutte**, ch'ella ha nel suo grembo.

Queste, qual pare a me, *comanda et vuole*

**La Dea**, che vengan tratte dopo noi.

*Tr 39* 803-807

Nei primi tre versi si susseguono due principali coordinate (*credo; penso*) alle quali seguono due complementive introdotte da “*che*”, fra loro in posizione chiastica. La prima completiva ha una struttura Oggetto + Verbo / Soggetto, la seconda ha una struttura rovesciata Soggetto + Verbo / Oggetto. A chiusura del passo, in sintonia con la tendenza delle *Tr 39* alla replicazione di strutture identiche a breve distanza, si ripete un'altra

volta la struttura Verbo / Soggetto. Guardiamo ora come Dolce risistema il passo nelle *Tr 53*:

La terra è universal madre di noi,  
Che'l corpo havem da lei vile e terreno  
E tutti a quella ritorniam dapoi,  
Che'l breve cerchio de la vita è pieno:  
Le pietre al mio parer son gli ossi suoi,  
Che noi veggiamo nel suo largo seno.  
Quelle *comanda* a noi, che trar dobbiamo  
**Them**i; ne vieta alcun, che lo facciamo.

*Tr 53 II xxviii*

Per quanto riguarda i contenuti, questi sono dilatati sullo spazio dell'intera ottava, causando un significativo ampliamento contenutistico rispetto al testo latino.<sup>77</sup> Per lo stile, il materiale è distribuito equamente e ordinatamente fra i distici della stanza: i primi tre sono costruiti parallelamente tramite il susseguirsi di principale nel primo verso e subordinata (sempre introdotta da “*che*” polivalente) nel secondo verso, l'ultimo distico invece è il solo a mantenere l'inarcatura Frase / Soggetto, sulla quale si giocava originariamente tutto il passaggio testuale. La decisione di preservare l'inarcatura solo nel distico finale non è casuale, ma risponde alla volontà di Dolce di consolidare gli ultimi due versi conferendo loro una carica risolutiva rispetto ai precedenti.<sup>78</sup>

### 2.3.2.2 *Inarcature in iperbato*

#### *Nome [...] Complemento di specificazione*

In entrambe le traduzioni non sono rintracciabili *enjambement* semplici con inversione Complemento di specificazione / Nome. L'inarcatura fra i due nessi compare

---

<sup>77</sup> Cf. *Met I 393-394*: «*magna parens terra est; lapides in corpore terrae / ossa reor dici; iacere hos post terga iubemur.*».

<sup>78</sup> Cabani (1982, 27), a proposito di Ariosto, sottolinea come l'*enjambement* possa assumere una «funzione di consolidamento del distico finale», e credo che tale osservazione sia ben applicabile anche per Dolce.

solo, come nei *Fragments*,<sup>79</sup> quando l'inarcatura è inserita in un dispositivo retorico complesso. Vediamo un esempio interessante dalle *Tr* 39:

Ma quello io son; che *del celeste regno*  
Tengo in mia mano *l'honorato scettro*.  
Io son colui; che le Saette ardenti  
Mando a mortali. E tu perché mi fuggi? *Tr* 39 1253-1256

Nel passo, estrapolato dall'episodio di Io, complemento di specificazione (*del celeste regno*) e nome (*l'honorato scettro*) fanno parte di un sistema retorico complesso. Essi sono soggetti a inversione, inarcatura e dilatazione; oltretutto, se osserviamo i due versi successivi (1255-1256), tutto il passaggio è sistemato in un ampio parallelismo. I due distici si aprono in anafora e chiasmo (Quello io son / Io son colui), a cui segue nel primo distico la successione Complemento / Verbo + Oggetto, nel secondo Oggetto / Verbo + Complemento. Tale struttura complessa è licenziata dall'ipotesto latino:

*nec de plebe deo, sed qui caelestia magna*  
*sceptra manu teneo, sed qui uaga fulmina mitto.* *Met* I 595-596

Si tratta di un parallelismo in inarcatura, e Dolce lo ripropone molto fedelmente nella prima traduzione. Non si può dire lo stesso per la traduzione dello stesso passo nelle *Tr* 53:

Né sono io però terzo, né secondo  
De la santa del ciel famiglia eletta;  
Ma son colui, che temprà e regge il mondo,  
E che vibra tra voi l'aspra saetta. *Tr* 53 XCI 1-4

Il confronto pone in rilievo qualche fatto notevole: il primo è l'infedeltà della seconda traduzione rispetto al testo latino, la cui struttura parallelistica non viene riproposta con la medesima attenzione; il secondo è l'organizzazione del discorso per distici. Se nella prima traduzione una pausa forte spezza il secondo distico, questo non avviene nelle *Tr* 53.

---

<sup>79</sup> Cf. Soldani 2009, 143.



Proviamo ancora una volta a mettere a confronto passi corrispondenti delle due traduzioni interessati dallo stesso fenomeno inarcante:

*haec quoque adhuc uitae non est fiducia nostrae  
certa satis; terrent etiamnunc nubila mentem.*

*Met. I 356-357*

E par, ch'ancor m'ingombrino la mente  
Quei lampi, quelle nebbie, et quell'aspetto  
Del tenebroso mar, che crebbe tanto.

*Tr 39 717-719*

*Ma del tempo passato anco spaventa  
La imagine, che ogn'hor mi s'appresenta.*

*Tr 53 II XIII 7-8*

I due versi latini chiudono la prima parte del discorso che Deucalione rivolge a Pirra dopo il diluvio. Per questo motivo Dolce li fa coincidere col distico finale dell'ottava, che per la sua natura già possiede una connotazione conclusiva rispetto ai versi precedenti. Fare questo però significa *in primis* restringere il campo d'azione, e necessariamente rinunciare all'enumerazione (lampi; nebbie; aspetto) delle *Tr 39*, che bene si sarebbe adattata allo stile della narrazione in ottave, e di conseguenza anche risistemare l'inarcatura invertendo nome / complemento di specificazione, in modo che anche senza il supporto dell'enumerazione *l'enjambement* non fosse troppo marcato.

#### *Ausiliare [...] Participio*

Questa inarcatura rientra solo nella categoria degli *enjambement* retorici in iperbato, e non in anastrofe. La dilatazione di ausiliare e participio, infatti, annulla la coesione sintagmatica che renderebbe troppo marcata la distribuzione dei due nessi su versi adiacenti. Le occorrenze relative a questo fenomeno non sono molte, e in entrambe le traduzioni la dilatazione, unita o meno ad un'inversione, non supera mai la misura di un verso. Qualche esempio:

Quelli, che prima *eran* da luoghi loro  
Confusamente in altra parte *posti*;

*Tr 39 44-45*

Apena *havea* con immutabil legge

Ridotto ogni elemento al proprio luogo

Tr 39 123-124

Legar fece Prometeo, *avendo* prima

*Fatto* di punir lui vario pensiero.

Tr 53 I xxviii 3-4

Questi esempi sono coerenti con la posizione teorica di Dolce, il quale nei *Modi affigurati* indica come esempi negativi ottave ariostesche con dilatazioni eccessive fra nessi inarcati. L'iperbato infatti costringerebbe il lettore ad attendere il completamento della frase (sospendere l'animo) troppo a lungo. Leggiamo:

Diceva similmente:

L'usbergo *havria*, sì furiosa venne  
se fosse stato adamantino smalto  
*passato* ancor: ma nel più bel si rompe.

E perché il verbo era troppo lontano, sospendendo l'animo del lettore, mutò in questa guisa:

L'usbergo *apria* (sì furiosa venne)  
Se fosse stato adamantino smalto  
E finia la battaglia;<sup>80</sup>

### *Verbo [...] Infinito*

Questa inarcatura, come quella fra ausiliare e participio, è attestata nel *corpus* solo quando i nessi sono interessati da iperbato, quindi quando sono inseriti in un contesto retorico complesso.

Nelle *Tr 39*, diversamente dalle *Tr 53*, la dilatazione fra i due nessi può superare anche la misura di due versi, segno di una prassi sintattica non ancora perfettamente allineata alla teoria della *dulcedo* stilistica. Leggiamo questi versi a titolo esemplificativo:<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Dolce, *Modi affigurati*, c. 296v.

<sup>81</sup> Cf. anche questi versi delle *Tr 39*:

[...] onde *solea*  
Lycaon re d'Arcadia iniquo et fiero  
*Honorar* gli alloggiati nel suo tetto;

Tr 39 310-312

In lui *starsi* le nebbie, et tutto quello  
Che sovente del Sol la faccia adombra,  
*Volse*; et i tuoni et le Saette horrende Tr 39 97-99

Confrontiamo i versi corrispettivi delle *Metamorfosi* e delle *Tr 53*:

*illic et nebulas, illic consistere nubes*  
*iuscit et humanas mutura tonitrua mentes*  
*Et cum fulminibus facientes fulgora ventos.* Met I 54-56

Diè *quivi* a nemi et a le nubi impero,  
Che l'ingombran sovente a poco a poco  
E *qui fé* da diverse cagioni  
Piogge, e nevi *produr*, folgori, e tuoni. Tr 53 I XVII 5-8

Nelle *Tr 53* la diminuzione della distanza fra i due nessi semplifica la lettura, ma è anche funzionale a conferire alla quartina un riposato andamento per distici.<sup>82</sup> Notiamo poi, come già fatto più volte, che nella seconda traduzione il nostro Dolce si è preso molte più libertà, permettendosi di posizionare l'infinito (*produr*) nel mezzo di una enumerazione.

#### *Dilatazione fra gli elementi nucleari della frase*

In questo fenomeno includo solamente i casi retoricamente rilevanti in cui sintagmi preposizionali o subordinate si inseriscono lungo la linea di adiacenza di elementi nucleari della frase. I nessi maggiormente interessati sono sempre soggetto e verbo, normalmente separati da un solo verso. Vediamo qualche esempio dalle *Tr 39*:

Ne anchor l'*immobil terra* sostenuta  
Da propi pesi, possedendo il centro,  
*Pendea* ne l'aere, che la cigne intorno. Tr 39 19-21

---

in cui l'inarcatura fra verbo e infinito, rispettivamente in innesco e rigetto, è separata da un verso.

<sup>82</sup> Notiamo anche che l'avverbio di luogo latino, *illic*, è riproposto nelle *Tr 53*, ma ad inizio dei distici (*quivi* / *qui*) per rimarcare la divisione.

*Ella* sorda a le voglie et preghi altrui  
Disprezzando ciascuno, impatiente  
*Rivolge* il passo ne l'usate selve;

*Tr* 39 986-988

A queste inarcature in iperbato più semplici, si accostano anche fenomeni di dilatazione più complessi:

**Ella**; come colei, ch'in odio havea,  
Quasi peccato, i marital legami;  
Cingendo il collo de l'amato padre  
Con le candidebraccia: et dipingendo  
Vergognoso rossor le belle guane;  
Con dolci et losinghevoli parole,  
Deh carissimo padre a me concedi  
**Dicea**, che'in tutti di mia vita giorni  
Virginità perpetua goder possa.

*Tr* 39 998-1006

Soggetto e verbo cadono a distanza di otto versi creando un iperbato di notevole complessità.

Il fenomeno, già raro all'interno delle *Tr* 39, diminuisce per occorrenze e per complessità all'interno delle *Tr* 53. Anche qui, nella maggior parte dei casi l'allontanamento avviene fra Soggetto e Verbo, vediamone un esempio:

E disse, *padre mio* (s'è ver c'habbiate  
Fiumi divinità ne le vostr'acque)  
*Difendi* per pietà la mia honestate,

*Tr* 53 II LXXIII 1-3

Un'ipotetica -ben isolata fra parentesi tonde- si interpone fra soggetto e verbo, distanziandoli. Come avviene spesso l'intrusione si combina con altri fenomeni di inarcatura, vedi l'*enjambement* Verbo / Oggetto fra i primi due versi.

In un caso solamente all'interno del *corpus* testuale in analisi l'iperbato interessa uno spazio superiore a tre versi:

**Il resto de la terra**, ch'era ancora  
In molte parti molle e paludosa,

Poi, che scaldata fu da chi l'infiora,  
E rende a i tempi fertile e herbosa;  
Con la viva virtù, che'n lei dimora,  
Come nel corpo de la madre, ascosa,  
**Produsse** varie forme d'animali,  
Larga e cortese a l'util de' mortali.

*Tr 53 II xxxiv*

In questa ottava ci sono due iperbati molto ampi, fa Soggetto e Verbo e fra Soggetto e Predicativo, ma si può notare come anche in questo caso la meteria sia comunque ben assemblata all'interno dell'ottava: Soggetto + Relativa (distico primo); Subordinata temporale (distico secondo); Subordinata modale (distico terzo); Verbo + Oggetto / Predicativo (distico finale). Dunque, seppure connotata da un'importante dilatazione degli elementi nucleari della principale, l'organizzazione dell'enunciato riposa su strutture geometricamente stabili, riconoscibili nella struttura soggiacente per distici. Mettiamo quest'ottava a confronto con i versi *Tr 39*:

Gli altri varii Animai la terra poi;  
Di ch'ella è anchora in ogni parte piena;  
Partori da se stessa: che dapoi,  
Che da' raggi del Sol fu riscaldata;  
Et l'humido et limoso i caldi rai  
Poter gonfiar con la vertute ardente;  
Crebbero alhor de le nascenti cose  
Le feconde semenze ricevute  
Nel suo vivace corpo, et ben nudrite;  
Come nel proprio ventre de la madre:  
Et presero col tempo alcuna forma.

*Tr 39 847-857*

Fatto il confronto, è chiaro che nell'ottava la dilatazione dei nessi, pur sospendendo la lettura, ha reso molto più chiara e ordinata la strutturazione delle varie subordinate, che nella prima versione formavano un accumulo disordinato e scomposto. Quindi possiamo dire che un iperbato così ampio, inusuale nel Dolce, è giustificato a fini di chiarimento di un passo sintatticamente complesso.

### 2.3.2.3 Inarcature in epifrasi

L'epifrasi come figura riguardante la disposizione delle parole è una variante dell'iperbato, e consiste nella dilatazione di due membri dell'enunciato fra loro in rapporto di coordinazione.<sup>83</sup> Essa è presente sin dalle origini della nostra lirica, identificabile come una variante dell'onnipresente dittologia, e unita all'*enjambement* assume un ruolo primario nei *Fragmenta*, dove agisce come strumento di raccordo fra versi successivi.<sup>84</sup>

In entrambe le traduzioni se ne trovano alcuni esempi, la cui intensità dipende dall'estensione e la qualità dei sintagmi coinvolti nell'inversione. Nella maggior parte delle occorrenze l'epifrasi interessa sintagmi nominali. Vediamone qualche esempio:

Pria, che **la terra e'l mare** avesse loco  
**E'l ciel**; che col suo manto il tutto copre; *Tr 39 8-9*

Volve; **et i Tuoni et le Saette** horrende  
Là generarsi, **e i venti**; onde a' mortali *Tr 39 99-100*

Però che'**l cielo** i nuvoli in poch'ora  
Lasciar fuggendo, **et il color di pece**: *Tr 53 II VII 3-4*

Alhora **da soverchi ghiacci** offesa  
**E da nevi e da venti** fu la terra; *Tr 53 II XXXVII 1-2*

Nelle *Tr 53*, per il suo grande effetto legante, l'epifrasi diviene un espediente privilegiato (insieme ai parallelismi) per consolidare l'unità del distico. Mettiamo a confronto un passo delle *Metamorfosi* con la sua traduzione nelle *Tr 53*:

*cui places inquire tamen, non incola montis,  
non ego sum pastor, non hic armenta gregesque  
horridus observo. [...]* *Met I 512-514*

---

<sup>83</sup> Garavelli 2012, 229.

<sup>84</sup> Soldani 2009, 175-178.

Non rozo habitator d'incolto monte

Son'io, né vil Bifolco, né Pastore;

Tr 53 II LXIII 3-4

La triplice negazione del testo latino, con la quale il dio Apollo insiste sulla propria nobiltà, è ripresa anche nelle *Tr 53*, ma a confronto la scena diviene assai più stringata. Ancora una volta Dolce riassume il materiale per adattarlo al distico, mantiene significativamente la posposizione del verbo principale nel secondo verso, ma sostituisce le perifrasi dei vv. 513-514 con semplici nomi, “né vil Bifolco, né Pastore”, e crea una forte epifrasa per conferire unità al distico.<sup>85</sup>

#### 2.3.2.4 *Figure di corrispondenza in inarcatura*

Il parallelismo entra a far parte del discorso sulle inarcature quando viene meno il principio per il quale tutti i componenti di ciascun addendo siano distribuiti su un solo verso: in un parallelismo in inarcatura, l'*enjambement* anticipa nel verso *a* la parte di una frase che dovrebbe posizionarsi in quello *b*.<sup>86</sup>

Anche se nelle *Tr 39* ho trovato qualche esempio relativo a questo fenomeno:

così fugg'ella: quel leggero et presto

per la speranza, et questa per timore.

Tr 39 1131-1132

Ambi senza peccato, et ambi veri

Cultori del suo nome; incontanente

Tr 39 656-657

questa figura assume una frequenza rilevante ed una funzione specifica solo nelle *Tr 53*. Il parallelismo in *enjambement*, infatti, provoca contemporaneamente la rottura del confine metrico e dello schema retorico di corrispondenza; tuttavia, durante la lettura, si

---

<sup>85</sup> A riprova del fatto che la sistemazione per distici del passaggio, e anche la creazione dell'epifrasa, sono legate all'adozione dell'ottava confrontiamo il passo corrispondente nelle *Tr 39*, molto fedele al testo latino:

Non son'io habitator d'incolti monti;  
Io non Pastor: ne qui per queste Selve  
Pasco pecore e armenti horrido e scalzo.

Tr 39 1075-1077

<sup>86</sup> Soldani 1999a, 101-103.

tende a ricostruire mentalmente l'unità del parallelismo infranto venendo a ricostruire un'unità nella misura superiore del distico, dove metro, sintassi e retorica ritornano a coincidere.<sup>87</sup> Per questo riscontriamo una grande frequenza della figura tanto nel *Furioso* quanto nelle *Tr 53*, dove il distico è l'unità centrale della narrazione. Osserviamo qualche esempio dalla nostra traduzione:

E fugge sì veloce, che **saetta**

Non *cade*, o **vento** *va* con tanta fretta.

*Tr 53* II LVIII 7-8

Ma come *amolla* Febo oltre ogni segno

**In corpo humano**, hor l'*ama arbore e legno*.

*Tr 53* II LXXV 7-8

E **velatevi il capo**; e **disciogliete**

*Le vesti*, che raccolte e cinte havete.

*Tr 53* II XXIV 7-8

Ciò che si nota immediatamente è la ricorrenza di questo espediente retorico in posizione finale d'ottava, quasi che l'*enjambement*, come scrive la Cabani per il *Furioso*, assuma una «funzione di consolidamento del distico finale».<sup>88</sup> Notiamo infatti la stessa ricorrenza nel poema ariostesco:

con tutta quella gente che **si lava**

*in Guadiana* e **bee della riviera**,

*O.F.* XIV XIV 3-4

**Diegli** Astolfo *il gigante*, e **diegli** appresso

*la rete* ch'in sua forza l'avea messo.

*O.F.* XV XCVII 7-8

**Tiene** il primo *Almeria*, **tiene** il secondo

*Granata*, tien Maiorca Baricondo.

*O.F.* XVI LXVII 7-8

Ma in **minor tempo** si senti **maggiore**

*piaga* di questa avere ella nel core.

*O.F.* XIX XXVII 7-8

---

<sup>87</sup> Cf. su questo punto la bella analisi di Soldani (1999a, 101-295) sugli *enjambement* in parallelismo e chiasmo all'intero della *Gerusalemme Liberata*.

<sup>88</sup> Cabani 1982, 27.



L'altra figura di corrispondenza ad essere interessata da *enjambement* è il chiasmo, che tuttavia è scarsamente attestato nelle *Tr 53* e praticamente nullo nelle *Tr 39*. Vediamo questo esempio dalla seconda traduzione:

**S'alzaro** *i Monti*, e **s'abbassar** *le Valli*,  
**S'esteser** *le Campagne: et herbe e fiori*  
**Dipinsero** il terren di più colori.

*Tr 53 I XIV 6-8*

Il primo verso è perfettamente bipartito, si susseguono Verbo + Soggetto e Verbo + Soggetto, opposti nei loro contenuti. Il primo emistichio del verso successivo (v.7) continua la sequenza Verbo + Soggetto, ma nel secondo emistichio la sequenza s'inverte in Soggetto + Verbo creando così un chiasmo. La peculiarità del passaggio sta nel fatto che l'*enjambement* fra Soggetto e Verbo nei vv. 7-8 disarticola questo chiasmo (*s'esteser le campagne + et herbe e fiori / dipinsero*), e lo sospende fra i due versi creando sconnesse corrispondenze verticali. Questa costruzione è assai ricorrente nella poesia in ottave, e specialmente nel *Furioso*, infatti se osserviamo i versi corrispondenti nelle *Tr 39*, lo stesso passaggio è costruito in modo completamente diverso:

Che i campi s'estendessero; et le valli  
Sottostessero a colli; et che de frondi  
Si coprisser le selve; et verso il cielo  
Surger alteri i lapidosi monti.

*Tr 39 73-76*

Qui il discorso poetico è connotato da una forte verticalità, i frequenti *enjambement* (vv. 73-74; 74-75; 75-76) mettono in completo disaccordo il metro e la sintassi, e conferiscono una forte prosasticità ai versi. Al contrario, la costruzione delle *Tr 53* dà l'impressione di uno sviluppo orizzontale e riposato.

Per un confronto, vediamo qualche esempio di parallelismo in chiasmo dal *Furioso*:

Così talvolta un grave sasso **pesta**  
*e fianchi e lombi*, e **spezza capi e schiaccia**,

*O.F. XIII XXXVIII 5-6*

e **mangiata** *la carne*, e *le cervella*  
**succhiate** *e'l sangue*, dà l'ossa al deserto;

*O.F. XV XLV 5-6*

che la persona avea *povera e trista*

**di cor**, ma **d'ossa e di gran polpe ricca**

*O.F. XVI XLVII 3-4*

## 2.4. CONCLUSIONI SULLE INARCATURE

Se mettiamo in relazione i dati raccolti ed esposti sopra con quelli della nostra tradizione poetica, notiamo che Dolce rinuncia alla varietà di soluzioni inarcanti di Petrarca, che nei *Trionfi* e nei *Fragmenta* amplia di molto il repertorio stilnovista (anche grazie alla mediazione imprescindibile della *Commedia* dantesca). Gli *enjambement* prevalenti in Petrarca, quelli stabili nella memoria di ciascun lettore cinquecentesco, sono bene attestati, ma scompaiono le soluzioni più marcate.<sup>89</sup>

Insieme alla pluralità delle forme inarcanti, Dolce diminuisce -in misura crescente dalla prima alla seconda traduzione- la marcatezza di questi fenomeni. La *varietas* petrarchesca è sfruttata solo in una direzione, quella mitigatrice (e d'altro canto è proprio nello stile del Dolce un'interpretazione tendenziosa del Petrarca nella direzione della *dulcedo*).<sup>90</sup> Il procedere compositivo petrarchesco ammortizza la discrasia fra metro e sintassi ricorrendo a espedienti ben più numerosi rispetto a quelli tradizionali, *in primis* l'espansione del rigetto e l'autonomia frastica del membro in riporto. Egli, infatti, introduce tutta una serie di procedimenti alternativi, ciascuno dei quali è presente nelle nostre traduzioni: uso di bipartizione e altre pluralità; moltiplicazione; avvolgimento dei sintagmi *enjambès* in giri sintattici ampi; serializzazione dello stesso fenomeno in versi consecutivi.<sup>91</sup>

Dai dati raccolti nella schedatura, possiamo infine riconfermare quanto detto in introduzione; *in primis* l'eliminazione o diminuzione dalla prima alla seconda traduzione dei tratti inarcanti più marcati. Penso fra gli altri all'inarcatura semplice Nome / Aggettivo, o Nome / Complemento di specificazione, oppure gli ampi iperbati fra i nessi inarcanti, o gli *enjambement* forti Aggettivo / Nome. In secondo luogo lo stretto rapporto fra inarcatura e distico nelle *Tr* 53, che preclude alla seconda traduzione la possibilità di replicare o preservare -come avviene nelle *Tr* 39- alcuno stilema latino. La traduzione di Dolce in ottava rima, come dimostrato sopra, è del tutto indipendente

---

<sup>89</sup> Per un'analisi completa delle inarcature nei sonetti del Petrarca vedi Soldani (2009, §2).

<sup>90</sup> Afriso 2009, 195-208.

<sup>91</sup> Cf. Soldani (2009, 138-140) per una descrizione dell'uso petrarchesco di questi espedienti mitigatori.

dalle *Metamorfosi* nella gestione stilistica del testo, indubbiamente legata alla narrazione per ottave.





## DITTOLOGIE

All'atto di tradurre un'opera da una lingua ad un'altra deve sempre essere premessa una scelta importante da parte dell'autore: avvicinare il testo alla cultura del lettore, o avvicinare il lettore ad un mondo culturale estraneo, imponendogli in questo modo uno sforzo conoscitivo. L'abuso di dittologie nelle traduzioni di Dolce è la prova più chiara dell'appiattimento della singolarità stilistica del testo latino, travestito nei panni della poesia cinquecentesca per essere comodamente servito a un ampio e variegato pubblico di lettori.

La coppia di parole, specie nei sottotipi della dittologia sinonimica e dell'antitesi, è uno stilema che non trova riscontro nella trattatistica antica e medievale, e che si diffonde a partire dalle letterature romanze.<sup>1</sup> Dal Petrarca in poi diviene una figura inflazionata, fino ad essere parte inscindibile dell'armamentario poetico volgare. Proprio per questo, come vedremo, pur non essendo una figura del testo latino, è bene attestata in entrambe le nostre traduzioni.

In questo capitolo cercherò di delineare le differenze nell'uso di questa figura fra le *Tr 39* e le *Tr 53* attraverso lo studio di posizione, frequenza, relazione delle dittologie con il testo latino, e infine attraverso l'analisi della tipologia semantica delle coppie. L'obiettivo finale sarà mettere in evidenza il diverso rapporto che ciascuna delle due traduzioni intrattiene con le *Metamorfosi*, ma anche dimostrare la stretta dipendenza delle *Tr 53* dall'*Orlando Furioso*.

---

<sup>1</sup> Tateo 1970, 521-522.

## 3.1. POSIZIONE DELLE COPPIE NEL VERSO

La *Tabella a* qui di seguito riassume l'incidenza delle dittologie sul totale dei versi,<sup>2</sup> portando dati specifici relativamente la posizione delle dittologie nel verso: iniziale (e.g. *Tr 39 310*: «*I brutti e rei conviti: onde solea*»; *Tr 53 I III 4* «*valor e cortesia facean soggiorno*;»); interna (e.g. *Tr 39 295* «*a quei feroci et spaventosi busti*»; *Tr 53 I I 4* «*Finser le favolose antiche carte*»); finale (*Tr 39* «*Ond'esser ben potea palese e chiaro*»; *Tr 53 I I 7* «*Fin che girando il ciel benigno e giusto*»).

Tabella a: distribuzione delle dittologie nel verso

Posizione	<i>Tr 39</i>	<i>Tr 53</i>
iniziale	1,09	0,96
interna	3,53	2,66
finale	5,30	12,57
<b>Totale</b>	<b>10,06</b>	<b>16,19</b>

In entrambe le traduzioni la posizione che calàmita più dittologie è quella di clausola del verso, che si accorda con soluzioni ritmico-sintattiche ben cadenzate.<sup>4</sup> Naturalmente una predilezione simile per la posizione finale porta alla creazione di serie verticali,

<sup>2</sup> Ho campionato tutte le *Tr 39* e i primi due libri delle *Tr 53* per un totale di 1635 versi per la prima e 1872 versi per la seconda traduzione.

<sup>3</sup> Nella *Tabella a* non ho incluso le dittologie estese per l'intero verso poiché praticamente assenti in entrambe le traduzioni, e non ho segnalato i casi di raddoppiamento della figura all'interno del medesimo verso (e.g. *Tr 39 119* «*et nebbie et piogge, ond'è coperta et molle*» o *Tr 53 I XXII 4* «*per Selve et boschi andar Fere et Armenti*,») poiché poco attestati. Ho rinunciato infine a una distinzione su base sintattica delle dittologie, e mi riserverò di fare qualche distinzione nel corso dello studio qualora sia di qualche interesse per la nostra ricerca.

<sup>4</sup> Soldani (1999b, 332-333), nel suo studio sulla poesia didascalica del Cinquecento, nota come al ritmo cadenzato della dittologia in clausola sia spesso accompagnato anche un andamento giambico. Così è anche nelle nostre traduzioni (e.g. *Tr 39 89* «*sempre suol ricoprir la neve e'l ghiaccio*»; *Tr 39 279* «*E' da piedi d'altrui calcata e vinta*.»; *Tr 53 I XXII 8* «*che sopra tutti havebbe imperio e regno*.»; *Tr 53 I XXVI 8* «*Acciò fosse più cara e più gradita*.»)



quasi, con Soldani,<sup>5</sup>delle rime ritmico-retoriche. Eccone alcuni esempi da entrambe le traduzioni:

Et la pietà; che così *giova et piace*;  
È dai piedi d'altrui *calcata et vinta*. *Tr 39 278-279*

Veggiono, ch'una parte *muove e spira*:  
Un'altra è terra anchor *semplice et dura*. *Tr 39 874-875*

E nasce ne l'età *verde et fiorita*;  
Accio fosse *più cara e più gradita*. *Tr 53 I xxiv 7-8*

Mercè di quella *ingorda e maledetta*  
Sete d'havere *Imperio e Signoria*. *Tr 53 I xli 3-4*

Come negli esempi, nelle *Tr 39* le serie verticali di dittologie sono sempre collocate a fine periodo, quasi a cercare una chiusura ritmico musicale in un testo (come quello in versi sciolti) privo di rime, e di conseguenza anche privo di un punto metrico nevralgico sul quale far convergere espedienti ritmico musicali. Nelle *Tr 53* queste serie spesseggiano. In numero assai maggiore rispetto alla prima traduzione non sempre coincidono con il distico finale della stanza, ma non ricorrono mai al di fuori di un distico dell'ottava; cioè, per intenderci, non si verifica mai il caso per il quale la prima dittologia delle due cada in un verso pari della stanza.<sup>6</sup> Oltretutto, se come vedremo poco più avanti le coppie di Dolce sono un coagulo di dittologie di ascendenza petrarchesca, neoformazioni composte da tessere altamente inflazionate, porre la dittologia a fine verso significa anche usare materiale petrarchesco per le rime. Quindi, se come dice Gorni “si petrarcheggia in rima”,<sup>7</sup>il nostro traduttore si inserisce a pieno titolo nel numero dei petrarchisti cinquecenteschi.

---

<sup>5</sup> Soldani 1999b, 333.

<sup>6</sup> Quest'ultima osservazione è del tutto coerente con i nostri studi sull'organizzazione per distici dell'ottava dolciana. Cf. § 1.2.1 e § 2.1.

<sup>7</sup> Gorni 1978, 221.

### 3.2. DAL LATINO ALL'ITALIANO

La lievitazione del numero di dittologie dalla prima alla seconda traduzione, dal 10% al 16% come mostra la *Tabella a*, non dipende direttamente dall'acquisizione del modello ariostesco. Stando ai dati raccolti da Soldani, infatti, le percentuali relative all'*Orlando Furioso* starebbero intorno all'11%,<sup>8</sup> ma con grandi variazioni da canto a canto, fino a casi estremi, per esempio il canto XXXIV, che conta un bassissimo 5% di dittologie.<sup>9</sup> Bisogna quindi cercare le motivazioni per questo divario altrove, e più precisamente nel diverso grado di libertà che regola il passaggio dal latino all'italiano nelle due traduzioni.

Partendo da questa premessa ho suddiviso l'analisi delle coppie in due parti: la prima si occupa delle dittologie correlate al testo latino, la seconda di quelle irrelate.

#### 3.2.1 Dittologie correlate

In questo paragrafo analizzerò -in ordine decrescente di fedeltà alle *Metamorfosi*- le dittologie che a) traducono una coppia già presente nel testo latino; b) quelle che nascono dallo sdoppiamento di una parola latina; e c) le dittologie aggettivali che sono create *ex novo* e poste vicine a una parola fedelmente tradotta dal latino.

##### 3.2.1.1 Coppie nel testo latino

La dittologia non entra a far parte della vasta nomenclatura delle figure retoriche antiche e medievali.<sup>10</sup> I retori antichi avevano prestato più attenzione a fenomeni di accumulo -o *congeries*- identificati con il nome di *synonymia*, la quale prevede la ripetizione

---

<sup>8</sup> Soldani 1999a, § 2.

<sup>9</sup> I dati relativi al Canto XXXIV del *Furioso* sono stati raccolti da me.

<sup>10</sup> Cf. Garavelli 2012, 212; e cf. Tateo (1970, 521-522): "L'uso frequente di esprimere dei concetti per mezzo di coppie di sinonimi o di vocaboli i cui significati s'integrano proviene a D. [Dante] da uno stilema diffuso nelle letterature romanze."

multipla di nomi di significato simile accostati senza legami sindetici. E una simile figura differisce dalla dittologia non tanto per la mancanza di coordinazione fra le parole, quanto per quella di un solido andamento binario; oltretutto la dittologia comprende coppie di parole sinonimiche, ma anche antitetiche.<sup>11</sup> Nella retorica latina una figura costruita tramite la coordinazione di due parole è l'endiadi (dal greco *hén dià dyôin* “una cosa per mezzo di due”), ma i due termini coordinati non sono complementari fra loro, ma l'uno subordinato all'altro.<sup>12</sup> Un'altra figura vicina alla dittologia, peculiare già dell'*Eneide* e ampiamente attestata anche nelle *Metamorfosi*, è quella del “tema con variazione”.<sup>13</sup> Si tratta di una figura musicale, come suggerisce il nome, che si realizza tramite la successione di concetti di significato simile espressi in modo, appunto, variato. Tuttavia, a questa figura manca la brevità della dittologia, molto spesso sono coinvolte frasi più che parole singole, per esempio: *Met* I 85-85 «*os homini sublime dedit caelumque uidere / iussit et erectos ad sidera tollere uultus*»; I 488-489 «[...] *sed te decor iste quod optas / esse uetat; uotoque tuo tua forma repugnat*.».

A qualunque di queste figure retoriche appartengano, le coppie di parole latine possono essere tradotte fedelmente in entrambe le traduzioni, con una perfetta corrispondenza di significante e significato (*cava* > cavo; *tortilis* > torto):

<i>Met</i> I	<i>Tr</i> 39	<i>Tr</i> 53
335-336 <i>cava</i> <i>bucina</i> [...] <i>tortilis</i>	675-676 strumento [...] / [...] <b>cavo et torto</b> [...]	II VIII 3 [...] <b>torta e cava</b> Tromba

Oppure può avvenire che solo una delle due traduzioni sia fedele all'originale:

<i>Met</i> I	<i>Tr</i> 39	<i>Tr</i> 53
7 <i>rudis indigestaque moles</i>	12 <b>confusa et grossa</b> mole	I VII 5 inutile confuso e grave pondo;

<sup>11</sup> Cf. Tateo (*Ibid.*, 521-522): “Infatti la synonymia, intesa da Quintiliano (IX III 45), e quindi da Marziano Capella (41 535) e da Isidoro (II XXI 6), come la ripetizione del medesimo concetto con vocaboli di significato simile, non prevede la connessione di due vocaboli mediante la congiunzione, e contempla piuttosto l'accumulazione (congeries) di più vocaboli distinti dall'asindeto”.

<sup>12</sup> Un esempio di endiadi: *pateris libamus et auro* (cf. Garavelli 2012, 219).

<sup>13</sup> Cf. Kenney 1973, 132-133.

Nelle *Tr 39* c'è corrispondenza pressoché identica di significato, ma non di significante (*rudis indigestaque* > confusa e grossa). Nelle *Tr 53*, invece, Dolce aumenta il numero degli aggettivi (*rudis indigestaque moles* > inutile confuso e grave pondo); questa amplificazione descrittiva serve per porre maggiore enfasi sul passo attraverso un elenco di aggettivi più servito, ma anche per arrivare a far coincidere fine verso e fine periodo. Osserviamo a proposito questo esempio:

<i>Met I</i>	<i>Tr 39</i>	<i>Tr 53</i>
90 <i>sponte sua, sine lege fide[m] rectumque colebat.</i>	162-165 Di lor proprio voler, senz'altra legge / Et senza officio di castigatore / Honorava ciascun <u>la pura fede / e l'innocenza e le virtù perfette.</u>	I xxx 1-2 <b>La fede e la bontà</b> candida e pura / Albergavano adunque in ogni petto.

Nelle *Tr 39* la coppia latina *fidem rectumque*, tradotta *la pura fede e l'innocenza* è correlata con un altro sostantivo (*virtù perfette*) per far coincidere fine verso e fine periodo. Nelle *Tr 53*, invece, la coppia rimane identica, ma Dolce aggiunge, sempre per completare il verso, una seconda dittologia aggettivale (*candida e pura*).

Nei casi in cui la ripetizione non sia strutturata per coppie di parole, ma attraverso strutture più ampie e complesse, Dolce spesso semplifica l'originale traducendo il passo con una dittologia. Qualche esempio:

<i>Met I</i>	<i>Tr 39</i>	<i>Tr 53</i>
54-55 <i>Illic et nebulas, illic consistere nubes / iussit [...]</i>	97-99 In lui starsi le nebbie [...] volse	I xvii 5 Diè quivi <b>a nembi et a le nubi</b> imperio
111 <i>flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant</i>	205 Correan <b>di latte et di Nettare</b> i fiumi	I xxxiv 8 correan [fiumi] <b>di nettare e di latte</b>
409 <i>quod solidum est flectique nequit, mutatur in ossa;</i>	834-835 [...] l'altre; che per molta / durezza punto non s'inteneriro; / Diventar ossa [...]	II xxxii 2 [...] Ossa [divenne] <b>il duro e asciutto</b>

L'insieme di tutti gli esempi qui sopra, rende ben chiaro che Dolce decide arbitrariamente, in base al contesto ed al metro, se sfruttare l'andamento bipartito del latino per creare dittologie. Questa è una prova inconfutabile del fatto che il legame fra le coppie delle nostre traduzioni e le figure di duplicazione nelle *Metamorfosi* è assai debole. La disparità stessa della frequenza del fenomeno fra testo latino, che ne ha pochissimi esempi, e le traduzioni, che ne hanno moltissimi, è sufficiente per ribadire definitivamente l'autonomia delle figure dittologiche dal testo latino, ed il loro legame con la tradizione poetica volgare.

### 3.2.1.2 Duplicazione di parole latine

La duplicazione di parole latine permette al traduttore di rimanere legato al testo originale contemporaneamente creando un movimento ritmicamente e stilisticamente conforme alla poesia volgare. È dunque indicativo del diverso grado di fedeltà al testo latino il fatto che nelle *Tr 39* la percentuale<sup>14</sup> di dittologie nate da duplicazione di parole latine sia il 63%, e solo il 22% nelle *Tr 53*.<sup>15</sup>

Ho diviso lo studio di queste coppie in due parti, sistemate in ordine decrescente di fedeltà alle *Metamorfosi*: coincidenza di significante e significato; coincidenza di significato.

#### *Coincidenza di significante e significato*

Questo gruppo comprende le coppie nate dallo sdoppiamento di una parola latina rispetto alla quale uno dei due membri della dittologia mantiene un forte legame. Per esempio: *Met 1 nova corpora* > *Tr 39 1 nuove et varie* forme; in cui c'è una coincidenza di significante e significato fra *nova* latino e *nuove* volgare.

---

<sup>14</sup> Ho calcolato la percentuale di dittologie sulla base delle *Tr 39* e dei primi due libri delle *Tr 53* (per un totale di 1635 versi per la prima e 1872 versi per la seconda traduzione).

<sup>15</sup> Anche nella traduzione in endecasillabi sciolti delle *Georgiche* di Bernardino Daniello, secondo gli studi di Anna Maculan (2009/2010, § 1.1.2), c'è una preminenza di dittologie nate dallo sdoppiamento di parole latine (che lei chiama "semilibere"). Questo dato ci permette di riflettere sulla possibilità nella traduzione in sciolti di una maggiore rispondenza al modello latino; possibilità che viene a scemare, come mostrano le percentuali, e come vedremo più approfonditamente più avanti, nelle traduzioni in ottave.

In entrambe le opere troviamo alcune coppie formulari, cioè dittologie entrate a pieno titolo nella nostra tradizione poetica, vediamo qualche esempio dalle *Tr* 39: *Met* 50 *nix* > *Tr* 39 89 **neve et ghiaccio**, già presente a partire da Petrarca;<sup>16</sup> così come *Met* 453 *seava [...] ira* > *Tr* 39 925-926 **lo sdegno et l'ira / crudel**;<sup>17</sup> e anche *Met* 454 *superbus* > *Tr* 39 928 **superbo e altero**.<sup>18</sup> Lo stesso vale anche per le *Tr* 53: *Met* 127 *duro ferro* > *Tr* 53 I XXXIX 8 **aspro e duro** ferro;<sup>19</sup> oppure *Met* 314 *terra ferax* > *Tr* 53 II II 1 **ampio e fecondo / terren**;<sup>20</sup> oppure *Met* 347 *fronde* > *Tr* 53 II x 3 **l'herbe e le fronde** (:onde); citazione di Petrarca RVF 218 10 *herbe et fronde* (:onde), rispondenza avvalorata anche dalla condivisione della medesime rime *fronde : onde*. In tutti questi casi, una determinata parola latina, che in traduzione coincide con una italiana tipicamente inserita in una dittologia, per la forza dei modelli soggiacenti viene resa attraverso una coppia dittologica anziché essere tradotta come parola singola.

Oppure -nella maggior parte dei casi- troviamo neoformazioni, cioè coppie non citate da nessun'altra opera, ma costituite da parole fedelmente tradotte dal latino assommate a vocaboli tipici della tradizione volgare, per esempio: *Met* 376 *gelidoque [...] saxo* > *Tr* 39 759 il **duro et freddo** sasso; in cui la parola *sasso* viene accompagnata da *freddo*, traduzione fedele dell'aggettivo *gelido* latino, ma anche dall'aggettivo *duro*, stabilmente associato alla parola "sasso" nella nostra tradizione lirica.<sup>21</sup> Oppure leggiamo: *Met* 92 *supplex turba* > *Tr* 39 168 turba **supplicante e humile**; in cui all'aggettivo *humile*, assai ricorrente nel vocabolario dittologico, si

<sup>16</sup> Cf. Petrarca RVF CCVIII 47 neve e ghiaccio; XXVIII 47 in ghiaccio et in gelate nevi; LXVI 14 le nevi e 'l ghiaccio; poi Boccaccio: Rime Parte 2, XII 14 tra el ghiaccio e la neve; Sannazzaro Sonetti e Canzoni IX 2 la neve e 'l ghiaccio; Bembo Rime XVII 18 neve e ghiaccio. Tutte le citazioni sono prelevate dal LIZ (Lessico Italiano Zanichelli), sia per questa nota che per quelle successive.

<sup>17</sup> Dittologia già presente a partire da Petrarca RVF 340 8 *ira né sdegno*; poi Lorenzo de Medici *Canzoniere* 58 6 *ira e sdegno*; Boiardo O.I. I 5 37 *or ira, or sdegno*; Sannazzaro *Sonetti e canzoni* 69 45 *l'odio, lo sdegno e l'ira*; Ariosto O.F. XIV CVIII 7 *d'ira e di sdegno*; XXX LXXXVII 2 *con sdegno e con ira*).

<sup>18</sup> Già nel Petrarca RVF 180 9 *superbo altero fiume*; poi Sannazzaro Sonetti e canzoni 58 8 *il tridente tuo superbo altero*.

<sup>19</sup> Stilema dittologico attestato a partire da Lorenzo de Medici (*Canzoniere* 67 79 *aspro e duro*); si riscontra poi anche in Ariosto O.F. X CIV 8 *duro et aspro*; e Bembo *Rime Stanze* 228 *aspro e duro scoglio*.

<sup>20</sup> Stilema già presente bella poesia di Lorenzo de Medici: *Poemetti in terzine* De summo bono 57 *O sommo eterno Bene, amplo e fecondo*. Tuttavia, l'unione degli aggettivi "ampio" e "fecondo" in relazione al terreno si registra già a partire da Dante *Commedia* Inf. II 84 *ampio loco*; poi Poliziano *Stanze per la giostra* 21 1-4 *il campo era fecondo*; e Ariosto O.F. VI LI 3 *terren fecondo*.

<sup>21</sup> Cf. Cino da Pistoia *Poesie* CLXIV 20 *duro sasso*; Petrarca RVF 333 1 *duro sasso*; *Trionfi Triumphus cupid.* II 150 *duro sasso*; Poliziano *Stanze per la giostra* I 103 *duro sasso*; Sannazzaro *Sonetti e Canzoni* XCIX 30 *duro sasso*; Ariosto O.F. X XCIX 2; X CI 8; XXVII XXIV 6 *duro sasso*.

aggiunge anche *supplicante*, calco fedele dell'aggettivo latino;<sup>22</sup> oppure *Met* 158 *calidumque [...] cruorem* > *Tr* 39 296-297 *sangue [...] bollente et caldo*; in cui l'aggettivo *caldo* associato al *sangue* è tradizionale alla nostra letteratura,<sup>23</sup> e d'altro canto è uno stilema ereditato proprio dalla poesia latina;<sup>24</sup> mentre l'aggettivo *bollente*, aggiunto per creare la dittologia, è anch'essa una parola del nostro vocabolario poetico a partire da Dante (nella forma antica "bugliente") fino al *Furioso* (O.F. II XIII 2 *bollente stagno*);<sup>25</sup> e infine *Met* 460 *innumeris sagittis* > *Tr* 39 940 *ferme e innumerabili* saette; in cui l'aggettivo *ferme* è associato alle armi nella tradizione cavalleresca,<sup>26</sup> mentre l'aggettivo *innumerabili*, attestato già in Dante,<sup>27</sup> è certamente un calco dal latino.

Solo in un caso la stessa parola latina è resa in traduzione con una dittologia uguale in entrambe le traduzioni:

<i>Met</i> I	<i>Tr</i> 39	<i>Tr</i> 53
414 <i>inde genus durum sumus [...]</i>	843-844 Quinci n'avien, che questo nostro incarco / Sia <b>duro et forte</b> [...]	II XXXIII 2-3 [...] quindi avien (secondo / L'origine) che l'huomo è <b>duro et forte</b>

L'uguaglianza della coppia si spiega se pensiamo che il termine "forte" precisa in quale accezione interpretare "duro", ma soprattutto si giustifica a confronto con la nostra tradizione poetica: Cavalcanti *Poesie* XV 10 *'l forte e 'l duro lagrimar*; Boccaccio *Filostrato* VII 81 *duro e forte petto*; Pulci *Morgante* XVI 76 *forte e duro*; Boiardo O.I. XII LXXVI 8 *duro e forte*; Sannazzaro *Sonetti e Canzoni* LXXXIV 12 *duro e forte*; Ariosto O.F. XIV CXVIII 1; XVI XI 6; XXXVII LIII 7 *duro e forte*. Cioè la fissità di

<sup>22</sup> La parola *supplicante* viene impiegata per la prima volta da Ariosto (O.F. XVII LXI 5 *con viso mesto e supplicante*), e poi anche nella traduzione dell'*Eneide* di Annibal Caro (12 1511 *atto umilmente rimesso / e supplicante*); segno che il traduttore già nelle *Tr* 39 aveva probabilmente dimestichezza con l'opera ariostesca, ma anche e soprattutto prova dell'intromissione di latinismi nella nostra lingua attraverso la pratica della traduzione.

<sup>23</sup> Cf. Alighieri *Commedia* Par. IX 93 *sangue [...] caldo*; Boiardo O.I. I v 3 *sangue caldo*; III 4 26 *sangue caldo*; Ariosto O.F. XIV CXXV 4 *sangue caldo*; XXIV LXV *caldo sangue*.

<sup>24</sup> Lo stilema *calidus cruor* si trova anche in Lucan. 4 287; Homer 382 (cf. TLL).

<sup>25</sup> Cf. GDLI per la parola "bollente".

<sup>26</sup> Cf. Boiardo O.I. I 21 36 *ferme [...] spate*; II 15 6 *ferme [...] spade*; Ariosto O.F. XXX LXXX 1-2 *spade [...] ferme e solide e ben dure*.

<sup>27</sup> Cf. GDLI: Dante *Commedia* Par. 18 101 *innumerabili faville*.

questo stilema fa sì che la traduzione di *durum* latino richiami immediatamente, in entrambe le traduzioni, la stessa dittologia.

### *Coincidenza di significato*

In questo gruppo comprendo le dittologie nelle quali non c'è coincidenza di significante fra parola latina e parola della coppia. In alcuni casi la discordanza fra significanti è dovuta alla scelta da parte dell'autore di un sinonimo più comune nella lingua italiana. Per esempio: *Met 25 concordi pace* > *Tr 39 45 salda e amica pace*. Il latino *concordi* poteva essere tradotto con “concorde” italiano, già attestato in Dante,<sup>28</sup> ma Dolce preferisce due termini facilmente reperibili nella nostra tradizione come *salda*,<sup>29</sup> e come *amica* che, come vedremo più avanti, è una parola onnipresente alle traduzioni, sfruttata sempre in unione ad altre parole per la formazione di coppie.<sup>30</sup> Lo stesso accade per *Met I 100 mollia otia* > *Tr 39 183 vita [...] dolce et tranquilla*; dittologia già presente in Petrarca (RVF 143 6 *dolce o tranquilla*); oppure *Met 129 omne nefas* > *Tr 39 237 ogni sceleritate, ogni peccato*; in cui il latino *nefas* viene tradotto non con “nefandezza”, attestato solo a partire da fine XVIII secolo,<sup>31</sup> ma con un altro latinismo, *sceleritate*, già presente nella prosa volgare di Boccaccio (*Elegia di Madonna Fiammetta* cap. V 30 1 *scelleratezza*), e che si troverà poi anche nella traduzione del Caro (Libro II 180). Oppure anche *Met 327 innocuos ambo* > *Tr 53 II IV 1 ambi sinceri et innocenti*, in cui si preferisce alla traduzione letterale una copia dittologica composta da parole ricorrenti nella poesia volgare.<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> Cf. GDLI: Dante *Commedia* Par. 13 31 *concordi numi*.

<sup>29</sup> Cf. Dante Alighieri *Commedia* Purg. XXVIII 124 *salda e certa*; RVF 175 13 *memoria [...] fresca et salda*; Sannazzaro *Sonetti e Canzoni* XI 13 *salda e lunga pace* (clausola della quale il passo dolciano è quasi una citazione); Bembo *Rime* CXLII *gioia pura e salda*; O.F. XXVIII XVI 7 *memoria salda e forte*; XXIX 4 3 *mente intera e salda*.

<sup>30</sup> Cf. l'ultimo paragrafo di questo capitolo, *La tipologia delle coppie*.

<sup>31</sup> Cf. GDLI.

<sup>32</sup> Cf. Alighieri *Commedia* Par. VII 130 paese sincero; Boccaccio *Rime* I 22 38 animo sincero; Pulci *Morgante* XXVII 186 sincero core; Sannazzaro *Sonetti e Canzoni* 13 3 col petto sì casto e sì sincero; Ariosto O.F. V XIX 2 con cor sincero e con perfetta fede. Per l'aggettivo “innocenti” cf. Alighieri *Commedia* Purg. VII 31 pargoli innocenti; Ariosto O.F. XXXIV I 5 innocenti fanciulli e madri pie. Per altre dittologie appartenenti a questo gruppo, cioè coincidenti solo nel significato, vedi queste coppie:

*Met 321 oracla* > *Tr 39 643 tempio e altar*

*Met 349 desolatas [...] terras* > *Tr 39 699 deserta intorno, et vuota terra*

*Met 429 rudis* > *Tr 39 475 semplice e dura*

*Met 460 tumidum* > *Tr 39 942 ripieno e gonfio*

*Met 127 [aenea proles] scelerata* > *Tr 53 I XXXIX 5 [le genti] inique e fraudolenti*



In altri casi la discordanza del significante dipende dalla mancanza di una corrispondenza etimologica diretta col latino, fatto che spinge il traduttore all'impiego di due parole in dittologia per cercare di rendere pienamente la semantica dell'originale. Per esempio:

*Met 75 [aer] agitabilis > Tr 39 134 [aria] che si move e gira*

*Met 156 obruta corpora > Tr 39 295 feroci e spaventosi busti<sup>33</sup>*

*Met 380 opem > Tr 39 768 consiglio e aita*

*Met 394 iubemur > Tr 39 806 comanda et vuole*

*Met 376 pavens > Tr 53 II XXII 1 timidi insieme e riverenti*

In altre occorrenze non c'è coincidenza fra significanti perché lo sdoppiamento della parola latina è ottenuto tramite la sostituzione dell'iperonimo con due iponimi:

*Met 408 in corporis > Tr 39 834 in carni e in polpa*

*Met 75 terra > Tr 53 I XXII 4 selve e boschi*

oppure tramite lo sdoppiamento di un verbo in due verbi indicanti azioni più specifiche:

*Met 353 iungunt > Tr 39 709 lega e stringe*

*Met 40 sorbentur > Tr 53 I XIV 1 inghiotte e asconde*

*Met 426 inveniunt > Tr 53 II XXXV 4 incontra e vede*

In ultimo, ci sono casi in cui la corrispondenza di significato fra originale e traduzione è presente, ma fortemente indebolita a causa di una "transcodificazione". Può accedere infatti che le parole latine perdano il loro ruolo originario, per esempio di verbo, e vengano ricombinate nell'italiano sotto forma di coppie nominali; come *Met 384 obstipuerè > Tr 39 779-780 estaro [...] dubbi et sospesi*; oppure *Met 331 mulcet aquas > Tr 53 II VII 8 rese il turbato mar tranquillo e piano*. Nel caso qui di seguito il

---

*Met 406 rudibus signis > Tr 53 II XXXI 6 lavor [...] rozo e imperfetto*

<sup>33</sup> L'aggettivo spaventoso ha la sua prima attestazione nel Boiardo, quindi nel lessico cavalleresco. Cf. Boiardo O.I. V 29 5 *fortuna dura e spaventosa*; poi Ariosto O.F. 33 1 *selve spaventose e scure*. Quindi la presenza di questo vocabolo nelle Tr 39 è segno di una influenza del lessico cavalleresco già nella traduzione del 1539.

verbo intransitivo *madesco* è reso -in due passi diversi delle due traduzioni- per due volte attraverso una dittologia aggettivale molto simile:

Met 65-66 [...] <i>tellus / nubibus adsiduis pluvioque <b>madescit</b></i> <i>ab Austro.</i>	Tr 39 118-119 Fermossi l'Austro; rapportando seco / et nebbia et piogge, ond'è [la terra] <b>coperta e molle.</b>
Met 157-158 <i>perfusam multo natorum sanguine Terram /</i> <i><b>inmaduisse ferunt</b> [...]</i>	Tr 53 I LII 1 La terra poi del sangue <b>molle e piena</b>

L'esempio è rilevante, infatti, dimostra l'influenza della poesia volgare (nella quale l'aggettivo "molle" è molto ricorrente nell'accezione di "bagnato") su entrambe le traduzioni.<sup>34</sup> In più, non si deve escludere che questa transcodificazione sia azionata da un'interferenza fonetica (l'allitterazione *madescit : molle*), che rende sottaneo il ricorso alle due dittologie *coperta e molle / molle e piena*.

In ultimo, abbiamo un caso isolato e molto interessante nel quale la parola latina è tradotta fedelmente, mentre l'aggettivo che la accompagna è sdoppiato, come abbiamo già visto nei casi sopra, ma la coppia è di significato opposto rispetto al latino:

Met 112 <i><b>viridi</b> ilice</i>	Tr 53 I XXXIV 5 Elce <b>ombrosa e nera</b>
---------------------------------------	---

Il significato dell'aggettivo è completamente rovesciato, da verdeggiante (*viridi*) a *ombrosa e nera*. Questa stortura avviene per contaminazione con la poesia del Petrarca (RVF 192 10 *elce antiqua et negra*), ma anche per influenza dell'apparato aggettivale che si accompagna tradizionalmente ad alberi e selve: Petrarca RVF 176 13 *ombrosa selva*; Pulci *Morgante* XIX 145 *selva ombrosa*; Lorenzo De Medici *Canzoniere* XXXIV 10 *terra ombrosa e scura*; Poliziano *Stanze per la giostra* I 71 *valle ombrosa*; Boiardo O.I. 19 LVIII 5 *ombrosa selva*; Ariosto O.F. XXIV LXXX 6 *siepe ombrosa*.

<sup>34</sup> Cf. LIZ e GDLI per le accezioni della parola "molle" ed il suo impiego in relazione al sangue.

### 3.2.1.3 Aggiunzione di una dittologia

Questo gruppo comprende le dittologie deliberatamente aggiunte dall'autore a nomi latini, sempre tradotti molto fedelmente in italiano. La percentuale relativa a questo gruppo è bassa per entrambe le traduzioni, e la dittologia è praticamente sempre riconducibile a coppie della nostra tradizione poetica. Questo significa che quando l'autore ha spazio d'invenzione, quando non ha più nemmeno quell'ultimo legame semantico visto nella duplicazione delle coppie a trattenerlo, attinge a piene mani dal repertorio poetico tradizionale.

In certe occorrenze si tratta di dittologie quasi citate da altre opere; e spesso questo avviene per una reminiscenza evocata dal nome latino; per esempio: *Met* 319 *consorte* > *Tr* 39 634-635 **cara / et fida** moglie; dove il sintagma pare un calco ariostesco: O.F. XXXVIII LXIX 2 *cara e fidissima consorte*.<sup>35</sup>

Oppure si può trattare di un riuso meno scoperto, attuato tramite il riciclaggio di materiale lessicale ripreso dalla letteratura volgare all'interno di neoformazioni.<sup>36</sup> Per esempio: *Met* 129 *omne nefas* > *Tr* 53 I XL 2 i vizi tutti **abominosi e rei**; dittologia che è una prova inconfutabile della dipendenza delle *Tr* 53 dal *Furioso* visto che l'aggettivo *abominoso* si trova nella lirica volgare solo a partire da Ariosto: *Rime* 44 7 *abominoso incesto*; O.F. XXVI XLII 4 *nefandi e abominosi*; XXXVII LXXIV 8 *brutte e abominose*.

### 3.2.2. Dittologie irrelate

Queste coppie nascono o all'interno di un contesto tematico ripreso dall'originale latino, ma fortemente rimaneggiato, oppure come espansioni narrative completamente nuove rispetto all'originale. Il numero delle dittologie irrelate nelle *Tr* 39 è minimo; il rapporto percentuale è sostanzialmente inverso rispetto a quello visto sopra per la duplicazione dei nomi latini; si tratta infatti solo del 19% per la prima traduzione e ben il 66% per la

<sup>35</sup> Comunque la dittologia "cara et fida" associata alla donna amata è già presente in Petrarca (RVF 311 2 *cara consorte*; 357 2 *cara et fida duce*); in Trissino (*Sofonisba* At. V sc. 2 38 *cara consorte*); e anche Bembo (*Rime* 149 1 *cara e fida scorta*).

<sup>36</sup> Come dice Cabani (1990, § 1.2), la commistione ed il riuso di coppie petrarchesche per formare nuove dittologie è un modo proprio del petrarchismo, al quale anche Ariosto ricorre quando non dialoga direttamente con la fonte.

seconda.<sup>37</sup> Proprio nel differente numero di coppie irrelate si spiega a mio avviso la sproporzione numerica di dittologie fra le traduzioni; le coppie infatti sono particolarmente prolifiche nei passi rielaborati o interamente scritti dall'autore, il quale quando si allontana dall'originale spontaneamente attinge a uno strumento così codificato come la dittologia.

Ho diviso questo paragrafo in due parti, la prima tratta delle espansioni-parafraresi, cioè di quei passi solo rimaneggiati dall'autore, e la seconda delle espansioni narrative, cioè dei versi inventati da Dolce.

### 3.2.2.1 Espansione-parafraresi

Dolce rimette mano al testo latino in casi specifici; per esempio quando vuole renderlo conforme alle aspettative culturali del proprio lettore. Vediamo un esempio dalla cosmogonia:

<i>Met I</i>	<i>Tr 39</i>	<i>Tr 53</i>
76-79 <i>Sanctius his animal mentisque capacius altae / deerat adhuc et quod dominari in cetera posset. / Natus homo est, sive hunc divino semine fecit / ille opifex rerum [...]</i>	135-136 A questo <b>degn</b> o et <b>nobile lavoro</b> / Il più santo Animal mancava anchora	I xxiii 1-6 E nacque l'huom, mirabile, e dotato / (Quel, che'l fece immortal) de l'intelletto; / O che del divin seme lui formato / Havesse quel <b>primier Santo Architetto</b> ; / Che creato, diviso, et ordinato / Hebbe l' <b>immenso alto lavor</b> perfetto;

In entrambe le traduzioni entrano in gioco piccole rielaborazioni volte a conformare la creazione ovidiana alla genesi biblica.<sup>38</sup> Per esempio il riferimento alla creazione come lavoro *degn*o e *nobile*, nelle *Tr 39*, e poi addirittura *immenso alto* nelle *Tr 53*. Questo riferimento si conforma alla mentalità creazionistica cattolica più che a quella classica e

<sup>37</sup> Le percentuali sono state calcolate da me sulla base del numero e delle tipologie di dittologie facenti capo alle *Tr 39* e ai primi due libri delle *Tr 53*.

<sup>38</sup> Bucchi (2011, 105) per primo mette in luce come nelle *Tr 53* Dolce tenda a una rilettura di Ovidio in chiave cristiana e provvidenziale. Tuttavia, non lega all'analisi contenutistica una riflessione sulle conseguenze stilistiche relative alle espansioni perifrastiche.

ovidiana. Poi ancora, nelle *Tr 53*, il generico *opifex rerum* viene tradotto con una perifrasi ereditata dal mondo cattolico: “quel primier Santo Architetto”.

Per finire, leggiamo qualche altro verso dalla cosmogonia:

<i>Met I</i>	<i>Tr 39</i>	<i>Tr 53</i>
85-86 <i>os homini sublime dedit caelumque uidere / iussit et erectos ad sidera tollere uultus.</i>	150-151 A l’uomo diè poter d’alzar in alto / La faccia: et volle, ch’ei guardasse il cielo;	I 25 5-6 L’huom, si come più <b>nobile e gentile</b> , / Volve, che dritto al cielo alzasse il volto

Nel testo latino (*Met 76-77*) veniva già dichiarata la superiorità intellettuale dell’uomo ed il suo potere sulle altre specie, ma nelle *Tr 53* Dolce crea un piccolo inciso per mettere in rilievo anche le sue qualità spirituali, nobiltà e gentilezza. Anche in questo caso Dolce, prendendosi qualche libertà, inserisce una dittologia, composta da termini ad altissimo coefficiente letterario come nobile e gentile, che collocano la narrazione nel contesto poetico della lirica amorosa romanza.

Oltre che per ragioni contenutistiche, un grandissimo numero di dittologie prive di legame semantico con il testo latino viene aggiunta alle traduzioni per motivi inerenti il metro. Nelle *Tr 39*, per esempio, in alcuni casi la dittologia serve a colmare la misura del verso:

<i>surgit humus, crescunt loca decrescentibus undis</i>	Surge la terra: e ogni hor mancando l’onde Cresce il terreno, già <b>coperto e ascoso</b> .
<i>Met I 345</i>	<i>Tr 39 688-689</i>

La coppia in questione (*coperto e ascoso*) non aggiunge nuove informazioni, anzi che il terreno fosse coperto dall’acqua dopo il diluvio è implicito nella frase: *crescunt loca decrescentibus undis*, ed è chiaro dal contesto. Piuttosto, sembra che la coppia sinonimica serva proprio a riempire il verso per mettere la pausa a fine dell’endecasillabo in modo da chiudere perfettamente il distico.

Tuttavia, nonostante qualche caso come quello visto sopra, solo nelle *Tr 53* la creazione di dittologie a fini metrici assume una frequenza importante. Mettiamo a confronto un passo delle *Metamorfosi* con la rispettiva traduzione in *Tr 53*:

<p><i>O utinam possem populos reparare paternis artibus atque animas formatae infundere terrae! Nunc genus in nobis restat mortale duobus, Sic uisum superis, hominumque exempla manemus». Dixerat, et flebant. [...]</i></p> <p>Met I 363-367</p>	<p>Deh rinovar la stirpe potess'io Con l'arte, onde fu pria l'huomo composto: Che, come fe quell'opra il padre mio, Così lieto quest'altra io farei tosto. <u>Ma questo indarno io bramo: e del suo ardire Ei ne riceve ancor <b>pena e martire</b>.</u></p> <p>Hor più non è rimedio, ne riparo A la stirpe, ch'homai non venga meno; Che in un gir di ciglio il tempo avaro Può disfar questo human peso terreno. Poi, c'hebbro così detto, ambi d'amaro Pianto insieme bagnar <b>le guance e'l seno</b>; <u>E'l cielo empiendo de' sospir cocenti, Stettero alquanto <b>taciti e dolenti</b>.</u></p> <p>Tr 53 II XVI 3-8; XVII 1-8</p>
--	--

Con l'esclamazione enfatica *Deh*, corrispettivo di *O utinam*, comincia la traduzione dell'ultima parte del discorso di Deucalione a Pirra. Nei vv. 3-6 Dolce traduce fedelmente i vv. 363-364 del latino, ma nella clausola cerca uno stacco avversativo, *ma questo indarno io bramo*, assente nelle *Metamorfosi*, e abbandona la mimesi del parlato per dare spazio alla diegesi, cioè alla voce del narratore che descrive i sentimenti di Deucalione.<sup>39</sup> La clausola mette in pausa il discorso e cerca volutamente non solo uno stacco tematico, ma anche musicale attraverso la dittologia ***pena e martire***; irrelata al latino, ma ripresa identica dalla clausola di Poliziano (*Rime* 52 4 *pena e martire*); e quasi un calco della clausola del *Furioso*: O.F. XLIII CLI 8 *e del piè guasto avea martire e pena*. L'ottava successiva (17) riprende nei contenuti quella precedente, tralasciando completamente i vv. 365-366 latini. Dopo una ripetizione che occupa la prima quartina, Dolce nel terzo distico traduce l'emistichio *dixerat et flebant*, e lo fa attraverso un'ampia parafrasi di sapore tutto ariostesco. Confrontiamo i passi:

<sup>39</sup> Nella riscrittura delle *Metamorfosi* lo spazio della mimesi tende sempre a lasciare posto a quello della diegesi, praticamente sempre corrispondente al racconto del narratore. Si confronti per esempio la favola di Siringa nelle *Tr* 53, che nell'originale è narrata da un narratore secondario, cioè Argo, e nella traduzione dal narratore. Tale passaggio dalla mimesi alla diegesi stato già notato dalla Borsetto (1989, 89 e seg.) per le traduzioni cinquecentesche dell'*Eneide*.

Poi, c'hebbero così detto, ambi d'amaro  
Pianto insieme bagnar le guance e'l seno;

Tr 53 II XVII 5-6

ella volgea i begli occhi a terra invano,  
che bagnavan di pianto **il viso e'l seno**,

O.F. VIII XXXVII 1-2

e tutto il viso bagnò d'amaro  
pianto, che n'avea un rio sotto ogni ciglio<sup>40</sup>

O.F. XVIII CLXXXVI 5-6

sparge le guance di continuo pianto

O.F. XLVI XXVII 6

La rispondenza è innegabile, segno di un rimaneggiamento del testo latino che tende a conformare l'originale ai modi narrativi del poema ariostesco. Ritornando all'aspetto metrico, la dittologia *le guance e'l seno* crea uno stacco ritmico che prepara l'avvio della clausola dell'ottava, ancora una volta non strettamente dipendente nei contenuti al testo latino, e avente una funzione riassuntiva e conclusiva rispetto alla stanza; funzione veicolata in parte dalla dittologia in chiusura dell'ultimo verso: *taciti e dolenti*, in cui la parola *dolenti* è una parola rima delle più stabili nella nostra tradizione poetica,<sup>41</sup> ed anche *taciti* fa parte del nostro lessico in dittologia.<sup>42</sup>

Dall'analisi dei versi visti sopra è innegabile che il metro dell'ottava calamita l'uso di coppie dittologiche, che all'interno della stanza svolgono un ruolo strutturante. Tuttavia, a ulteriore riprova del fatto che sia il metro dell'ottava a portare ad un aumento delle dittologie, confrontiamo alla nostra un'altra traduzione per ottave di Dolce, il pastiche fra *Iliade* ed *Eneide* che Giolito pubblica postumo nel 1572 con il nome di *Achille e Enea*.<sup>43</sup> Mettiamo a confronto il testo latino, un breve estratto dal libro IV dell'*Eneide*, e la corrispondente traduzione in ottava rima:

<sup>40</sup> L'inarcatura *d'amaro / pianto* è attestata solo nel *Furioso*. Cf. per lo studio di questa inarcatura nelle *Tr* 53 il § 2.3.2.

<sup>41</sup> Cf. Giacomo da Lentini *Poesie* 17 129; G. Cavalcanti *Poesie* 12 8; Angiolieri *Rime* 14 5; Alighieri *Rime* 8 11; *Commedia* Inf. I 116; Cino da Pistoia *Poesie* 9 7; Petrarca RVF 282 2; Boccaccio *Rime* II 36 21; Poliziano *Rime* 11 1; Sannazzaro *Sonetti e Canzoni* 25 16; Ariosto O.F. XVII XIII 4.

<sup>42</sup> Cf. Petrarca RVF 293 14 *tacito stanco*; Lorenzo il Magnifico *Rime* 129 12 *tacito e solo*.

<sup>43</sup> Cf. Romei 1991.

*vixi et quem dederat cursum Fortuna peregi:  
et nunc magna mei sub terras ibit imago.  
**urbem preclaram** statui, mea moenia vidi,  
ulta virum, poenas inimico a fratre cepi:  
felix, heu nimium felix, si litora tantum  
numquam dardaniae tetigissent nostra carinae.  
dixit et os impressa toro: Moriemur inultae!*

Ho fornito lo spatio di mia vita  
Misera, e'l corso, che mi dié fortuna.  
Hor la grand'ombra mia quindi partita  
N'andrà sotterra in parte oscura e bruna.  
Ho fatto una **città bella e gradita**,  
In cui forte e gran popol si raguna:  
Vedute ho le mie mura, e vendicato  
Lo sposo mio contra il german spietato.

Felice veramente, ohimé felice,  
Se l'armata Troiana non venia  
A far lo stato mio tristo e infelice,  
Ch'era si lieto e si giocondo pria.  
Così disse, et al suo letto ampia radice  
D'ogni mal, piangendo tuttavia  
La bocca impresse: e da furor costretta,  
Disse; dunque io morirò senza vendetta?

[Aen IV 653-660]

[L'Achille e l'Enea, XXXVI, 51-52]<sup>44</sup>

Anche in questa traduzione per ottave è in atto lo stesso processo di deliberata creazione di dittologie irrelate, solo in un caso -segnalato in grassetto- abbiamo una duplicazione di un nome latino (*urbem preclaram* > città bella e gradita). Secondo la Borsetto, che di questa traduzione si è occupata, la creazione di coppie deriva dalla volontà di rimarcare l'andamento paratattico, a due a due, della stanza attraverso il parallelismo stabilito dalla *e* congiuntiva, e anche dalla ricerca di amplificazioni sinonimiche esornative e patetiche, che rendano il testo conforme al pubblico per il quale era scritto.<sup>45</sup> Credo che queste osservazioni siano perfettamente applicabili anche alla nostra traduzione per ottave.

### 3.2.2.2 Espansione-invenzione

---

<sup>44</sup> Cito il passo del *L'Achille e l'Enea* di Ludovico Dolce dallo studio della Borsetto (1989, 93-95) sulle traduzioni dell'*Eneide*.

<sup>45</sup> Borsetto 1989, 97-98.



Pongo in questo gruppo quelle dittologie che non hanno in assoluto rispondenza con il testo latino, cioè fanno capo a passi deliberatamente aggiunti dall'autore all'originale. Nelle *Tr 39* -benché il traduttore si prenda alcune libertà rispetto all'originale- non ci sono passi di invenzione di Dolce; ma non si può dire lo stesso per le *Tr 53*, dove l'autore aggiunge del suo principalmente per due motivi: per ampliare i miti, e per contaminazione con lo stile narrativo del *Furioso*.

#### *Ampliamenti del racconto*

Ad inizio del primo libro delle *Tr 53*, nel racconto della cosmogonia, Dolce fa un grosso intervento sul testo latino aggiungendo queste tre stanze:<sup>46</sup>

Formò da poi la sua compagna grata,  
Senza cui fora l'huom stato imperfetto;  
E la fece più **molle e delicata**,  
E di **più dolce e più piacevol** petto.  
Le fe di bei color la guancia ornata,  
E di quel priva, ch'a noi cangia aspetto,  
E nasce ne l'età **verde e fiorita**;  
Acciò fosse **più cara e più gradita**.

La Dea, ch'amar i chiari ingegni suole,  
Menò Prometheo a la celeste sede:  
Ei da le ruote de l'eterno Sole  
Furando'l foco, a noi rivolse il piede.  
Con cui l'audace a la sua nuova prole  
(Che prima non l'havea) l'anima diede.  
Così'l foco qua giù, ch'alhor non v'era,  
Primo portò da quella ardente sfera.

Per questo Giove sopra l'erta cima  
Del gran Caucaso, monte **incolto e fiero**,  
Legar fece Prometheo, havendo prima  
Fatto di punir lui vario pensiero.

---

<sup>46</sup> Anche Bucchi (2011, 115) sottolinea la tendenza di Dolce alla digressione e all'ampliamento, e scrive: «la fedeltà al modello ovidiano [per Dolce] passa in secondo piano rispetto alla necessità di fornire al lettore un racconto meno ellittico [...]».

E un'Aquila, che'l cor gli **rode e lima**  
(Che sempre è cibo, onde si pasca, intero)  
Gli mandò sopra: et a perpetua pena  
Vel tien legato ogn'hor salda catena.

Tr 53 I 26-27-28

La prima stanza racconta della creazione della donna, totalmente assente nel testo latino, ed inserita esclusivamente per far combaciare il racconto della creazione ovidiana con quello della genesi biblica. Notiamo come il tema della creazione della donna, corredata di tutte le doti cortesi, sia accompagnato da una proliferazione di dittologie estratte a piene mani dal repertorio della lirica d'amore.

La seconda e la terza stanza (27-28) raccontano il mito di Prometeo, solo accennato nelle *Metamorfosi*:

*siue recens tellus seductaque nuper ab alto  
aethere cognati retinebat semina caeli,  
quam satus Iapeto mixtam pluuiialibus undis  
finxit in effigiem moderantum cuncta deorum;*

Met I 80-83

La disinvoltura con la quale Ovidio passa attraverso il mare dei possibili narrativi, ciò che la Cabani chiama la “sprezzatura” ovidiana,<sup>47</sup> e che gli permette di attingere solo un istante al mito di Prometeo per poi liquidarlo senza tante spiegazioni, è una delle caratteristiche narrative che non viene capita da commentatori e traduttori cinquecenteschi.<sup>48</sup> Dolce, ed insieme a lui l'altro grande traduttore delle *Metamorfosi*, Giovanni Andrea dell'Anguillara,<sup>49</sup> colmano sempre lo spazio sospeso del non detto, eliminano cioè i vuoti diegetici.<sup>50</sup> In questo caso specifico Dolce destina due ottave alla narrazione completa di tutto il mito di Prometeo.

Tale infedeltà verso la fonte si giustifica se si prende in considerazione il tipo di pubblico destinatario di un'opera tradotta; non certo uno colto, ma un pubblico senza

---

<sup>47</sup> Cf. Cabani 2008, 21-22.

<sup>48</sup> Al contrario, questo stilema narrativo è perfettamente riutilizzato da Ariosto, come dimostra la Cabani (*Ibid.*, 21-22).

<sup>49</sup> Bucchi (2001, § 3.1) nel suo studio sulla traduzione delle *Metamorfosi* di Giovanni Andrea dell'Anguillara rintraccia e suddivide tutti i diversi processi di espansione narrativa e descrittiva.

<sup>50</sup> Come mostra bene la Borsetto (1989, § 1.2), la tendenza ad ampliare l'originale eliminando i vuoti diegetici è una caratteristica anche delle traduzioni cinquecentesche dell'Eneide.

aspettative stilistiche fatto di uomini -e probabilmente donne<sup>51</sup>- per i quali era necessaria una mediazione culturale al fine di una piena comprensione della cultura latina e dei suoi miti. Insomma, un pubblico per il quale la vicenda mitologica di Prometeo non poteva essere data per scontata.

### *Prestiti ariosteschi*

Rendere le *Metamorfosi* fruibili per un lettore medio non significa per Dolce solamente modificare i contenuti dell'originale per renderli conformi al livello culturale del destinatario, ma significa anche e soprattutto apportare modifiche sul piano metrico e narrativo del testo d'origine. Ecco perché Dolce decide di adottare l'ottava come metro, più piacevole e melodiosa per la presenza delle rime, e come modello narrativo l'*Orlando Furioso*, grande successo editoriale.

Come primo esempio di prestito dal genere del poema cavalleresco, e più in specifico ariostesco, leggiamo questa ampia digressione encomiastica rivolta all'imperatore Carlo V, inserita all'interno della narrazione della metamorfosi di Dafne in alloro.<sup>52</sup>

Le chiome cingerai di CARLO Quinto,  
Poi c'havrà l'**Asia e l'universo** vinto.

*Tr* 53 II LXXVIII 7-8

Questi **di gloria e d'alte spoglie** onusto  
Tornando ogn'hor con vincitrice mano,  
Fia'l **più clemente** Principe, **e'l più giusto**,  
Che giamai fosse Hebreo, Greco, o Romano:  
E di felicità vincerà Augusto,  
Di valor Giulio e di bontà Traiano;  
Ne porà solo a la Germania, e al Rheno,  
Ma, come io dico, a tutto'l mondo il freno.

*Tr* 53 II 79

La digressione è inserita in passi che Ovidio dedica all'imperatore augustò:

---

<sup>51</sup> Le traduzioni dai classici, secondo Richardson (1999, 150), erano un genere appetibile anche per un pubblico femminile. Le donne infatti, tranne rarissimi casi, non leggevano in latino, ma più probabilmente erano a disposizione dell'istruzione minima che permetteva loro di leggere, o ascoltare in lettura pubblica, le traduzioni in volgare dei latini.

<sup>52</sup> Anche Bucchi (2011, 98, n. 107) si sofferma sulle digressioni encomiastiche di Dolce.

*Postibus Augustis eadem fidissima custos  
ante fores stabis mediamque tuebere quercum;*

*Met I 562-563*

Tuttavia, nonostante Dolce sviluppi il motivo encomiastico in coincidenza con i passi che Ovidio dedica ad Augusto, questo encomio non sembra fare il paio con quello ovidiano, così breve e indiscreto nel contesto narrativo in cui è collocato, quanto piuttosto con gli encomi di Ariosto alla famiglia estense, lunghe e intricate digressioni legate a doppio filo con la trama stessa del poema.<sup>53</sup>

Un'altra aggiunzione al testo che denuncia chiaramente la propria discendenza dal modello del *Furioso* è questa:

Nè in mezo del calor, che lo molesta,  
Il misero, ch'in letto infermo langue,  
Sete d'acqua così **preme et infesta**,  
E ber dimanda **pallido et esangue**;  
Come la **nuova scelerata** gesta  
Era la notte e 'l dì vaga di sangue:  
Ch'esser formata ben potea mostrarne  
Di crudel sangue, e non d'humana carne.

*Tr 53 I 54*

La similitudine costruita sui primi sei versi dell'ottava, con il primo termine di paragone nella quartina e il secondo nel distico seguente, non ha rispondenza nel testo latino, leggiamo a conferma i versi corrispondenti delle *Metamorfosi*:

*[...] sed et illa propago  
contemprix superum saeuaeque auidissima caedis  
et uiolenta fuit: scires e sanguine natos*

*Met I 160-162*

---

<sup>53</sup> Se il modello sul quale è costruito questo encomio è certamente quello ariostesco, quindi nasce da una volontà di imitare in tutto e per tutto la grande e famosissima opera, non bisogna scordare che l'inserzione di un encomio a Carlo V poteva garantire allo scrittore dei favori economici, o una protezione. Cf. Richardson (1994) per un quadro completo sulle relazioni di scrittori e ricchi protettori durante i primi decenni dall'invenzione della stampa.

Tutta la prima quartina è pura invenzione di Dolce, architettata a mio avviso per arricchire la traduzione di una delle caratteristiche peculiari dello stile narrativo ariostesco, ed anche una delle più amate dal nostro Dolce, appunto la similitudine.<sup>54</sup>

L'ultima espansione narrativa che ho riscontrato nel testo è un intervento in prima persona del narratore:<sup>55</sup>

E se questo più a favola s'accosta,  
C'habbia di verità **segno né forma**;  
Sappiate, ch'altro scrisse, et altro intese,  
Chi primo fu, che tal soggetto prese.

Tr 53 I XXIV 5-8

Con queste parole dubitative Dolce fa riferimento al passo in cui si narra la creazione dell'uomo per mano di Prometeo, versione che preferisce inficiare in favore di quella avvenuta per mano di un dio, quindi rispondente alla genesi biblica. Questo atteggiamento scettico verso la propria fonte è in parte associabile all'attitudine ironica con la quale Ovidio tratta le proprie. La manifestazione più eloquente di questa ironica presa di distanza del narratore nelle *Metamorfosi* è riscontrabile nella figura della parentesi, che tende a indebolire le affermazioni e a suggerire la plausibilità di diverse ipotesi.<sup>56</sup> Per esempio:

[...] (*quis hoc credat, nisi sit pro teste vetustas?*)

Met I 400

Tuttavia, questo stesso tono distaccato, questa stessa ironia verso la propria opera, sono lezioni ereditate a pieno titolo da Ariosto, e riutilizzate all'interno del *Furioso*.<sup>57</sup> Leggiamo a proposito questa ottava:

---

<sup>54</sup> Ricordiamo ancora una volta che Dolce (*Modi affigurati*, c.2B4r) scrive: «di comparationi l'Ariosto si lascia a dietro ognuno», mostrando esplicitamente la propria predilezione per le similitudini ariostesche. Sulla predilezione di Dolce per le similitudini ariostesche si sofferma anche Bucchi (2011, 98)

<sup>55</sup> Notiamo come si apra in questo passo un chiaro divario fra autore e traduttore. Come faceva già notare la Borsetto per le traduzioni cinquecentesche dell'*Eneide* (1989, 89 e seg.), anche in questa traduzione lo spazio del traduttore tende a sormontare ed annullare quello dell'autore.

<sup>56</sup> Cf. Albrecht (1964) per uno studio completo sull'uso della parentesi in Ovidio.

<sup>57</sup> Come scrive la Cabani (2008, 15) «Ariosto coglie a pieno l'ironia ovidiana e resta affascinato dall'ambiguità che ne caratterizza il modo di narrare. Sono la scelta, antiepica, di un racconto orientatamente soggettivo e il ricorso a un tono distaccato, tipico di chi non si identifica totalmente con le sue stesse invenzioni, a mostrare fino a che punto egli avesse assimilato la lezione di Ovidio».

Lontan si vede una muraglia lunga  
che gira intorno e gran paese serra;  
e par che la altezza al ciel si aggiunga,  
e d'oro sia da l'alta cima a terra.  
Alcun dal mio parer qui si dilunga,  
e dice ch'ell'è alchimia: e forse ch'erra;  
et anco forse meglio di me intende:  
a me par oro, poi che sì risplende.

O.F. VI 59

Nella quartina finale il narratore mette in dubbio la propria stessa idea, lasciando spazio a diverse realtà di coesistere.

La comparazione di questi passi rende chiaro che l'estensione narrativa di Dolce, quell'intrusione in prima persona del narratore, nasce per licenza di entrambe le opere alle quali fa riferimento la traduzione, le *Metamorfosi* da una parte e l'*Orlando Furioso* dall'altra. Tuttavia, essa mi pare priva di quello spirito ironico che scaturisce dal distacco dell'autore dalla propria opera. Piuttosto, l'intento primario sembra quello di censurare una versione del mito non conforme all'orizzonte culturale e all'aspettativa dei lettori, segno di una comprensione parziale, o di un uso improprio, dei complessi strumenti di regia di Ovidio e Ariosto.

### 3.3. TIPOLOGIA DELLE COPPIE

Per quanto riguarda la morfologia delle coppie,<sup>58</sup> coerentemente con la tradizione precedente, esse sono in maggioranza copulative (come *Tr 39 1 nuove et varie forme*; *Tr 53 I VII 7 virtù chiuse et ascose*). Poche sono quelle asindetichiche (*Tr 39 921 lunghi aurati crini*) e polisindetichiche (*Tr 39 165 e l'innocentia et le virtù*); pochissime quelle anaforiche (*Tr 39 708-9 l'istesso pericolo, l'istessa / sorte*).

Per quanto riguarda invece la composizione semantica, cioè i significati delle parole all'interno delle coppie, le dittologie si dividono fra quelle sinonimiche e quelle con variazione di significato.

#### *Dittologie sinonimiche*

In questo gruppo possiamo trovare alcune formule di scuola petrarchesca, specie in concomitanza con temi amorosi e idilliaci. Ecco qualche esempio dalle *Tr 39*:

217 *il puro et lucido sereno* (RVF CCXCII 5 *d'or puro lucente*; O.F. XVIII 104 1 *sol lucido e chiaro*);  
320 *sublime et bella*; 329 *belle et bene ornate*; 342 *di terso avorio e bianco* (RVF 181 11 *avorio et neve*); 701 *amata et cara*; 748 *divota e pura mente*; 779 *dubbi et sospesi*; 1173 *diletta et cara*;

E qualche altro esempio dalle *Tr 53*:

I 12 2 *vaga e lieve*; I 26 3 *molle e delicata*; I 29 3 *Colombe pure et innocenti*; I 30 1 *candida e pura* (RVF 187 5 *pura e candida colomba*); I 30 6 *sincero e netto*; I 30 8 *queti e riposati*; I 37 3 *calda et accesa*; I 52 5 *spirito e lena* (RVF 220 4 *polso e lena*); I 80 8 *lieto e contento*; I 84 4 *chiaro e sereno*;

A queste dittologie bisogna aggiungere poi quelle che cristallizzano alcuni aspetti dell'etica cavalleresca e cristiana. Ecco qualche esempio dalle *Tr 39*:

135 *degnò e nobile* (O.F. XIX 21 4 *nobile e degno*); 327 *nobili et eletti* (O.F. III 16 6 *casta e nobilissima*);  
334 *più valorosi et più possenti*; 499 *timidi et sospesi*; 844 *duro et forte*; 911 *gloriosi et sacri*; 1080 *santo*

<sup>58</sup> Per la distinzione fra caratteristiche morfologiche e semantiche delle coppie dittologiche cf. Soldani (1999a, § 2).

*et divino;*

E dalle *Tr* 53:

I 25 5 *nobile e gentile*; I 36 3 *il pregio e la beltate* (O.F. XVII 81 7 *pregio e lode*; XLV 93 8 *il pregio e l'onor*); I 37 5 *per riparo e per difesa* (O.F. XXXIX 37 6 *riparo o schermo*); I 41 4 *imperio e signoria* (O.F. VI 52 5 *scettrio e signoria*); I 56 6 *fresca e novella*; I 63 6 *si serbi e si difenda*; I 71 2 *darmi incensi et adorarmi*;

In ultimo ci sono coppie sinonimiche che esprimono il rovesciamento dei valori cortesi. Nelle *Tr* 39:

v. 237 *ogni sceleritate, ogni peccato*; v. 239 *inganni et fraudi* (O.F. XX 17 6 *questi inganni e queste frodi*; XLIII 117 3 *inganno e dolo*); v. 476 *scelerate et empie* (O.F. VI 44 1 *inique e scelerate*; XXXVI 3 5 *empie e scelerate*); 928 *superbo e altero*;

E nelle *Tr* 53:

I 2 7 *scelerato e vile*; I 9 6 *infima e bassa* (O.F. XVII 2 2 *immonda e bassa*; XXI 8 2 *bassa e mala*); I 18 7 *oltraggio e violenza* (O.F. XII 88 8 *oltraggio e danno*; XVIII 94 5 *danno e oltraggio*; XX 73 6 *oltraggio ed onte*); I 22 2 *Mostruoso et horribile* (O.F. XXXIV 38 6 *orribil persone e mostruose*); I 25 1 *immondo e vile* (O.F. XX 29 6 *irrita e vile*; 92 7 *timido e vile*); I 39 5 *inique e fraudolenti* (O.F. VI 44 1 *inique e scelerate*); I 40 2 *abominosi e rei* (O.F. XXVI 42 4 *nefandi e abominosi*; XXXVII 74 8 *brutte e abominose*; XIV 12 6 *iniqui [...] e rei*); I 40 7 *Le frodi [...] e gl'inganni*; I 43 7 *povero e mendico* (O.F. XXVII 126 2 *misero e mendico*); I 72 6 *empia et scelerata*;

### *Dittologie con variazione*

Le coppie con variazione di significato sono assai più numerose di quelle sinonimiche. Ci sono quelle che esprimono diverse qualità o condizioni (coppie aggettivali), oppure quelle che scompongono la stessa azione (coppie verbali); in entrambi i casi fra di esse troviamo ancora presenze più o meno formulari di tradizione amorosa e cavalleresca. Ecco qualche esempio dalle *Tr* 39:



45 *salda e amica*; 137 *capace e alta mente*; 157 *cortese et spatioso grembo*; 168 *supplicante e humile*; 185 *vita [...] dolce et tranquilla* (RVF 73 67 *Pace tranquilla senza alcuno affanno*; O.F. XXVIII 9 4 *vita [...] tranquilla e senza affanni*); 208 *semplice prima et cheto mondo*; 240 *maledetta ardente*; 284 *bei celesti* (RVF CCXXXVI 12 *celesti e rari*; CCCXXXIX 6 *celesti ed immortali*); 290 *alta temeraria audacia* (O.F. XXV 72 4 *temerario e vano*); 295 *feroci e spaventosi* (O.F. XIV 133 8 *grande e spaventoso*; XLI 15 1 *crudel e spaventoso*); 310 *brutti et rei* (O.F. II 58 7 *abominandi e brutti*; VII 17 3 *ingrati e rei*; XV 12 6 *iniqui [...] e rei*); 311 *iniquo e fiero*; 316 *sdegni et ire*; 635-636 *cara / et fida moglie* (RVF 357 2 *fida et cara duce*); 335 *vittoriose et chiare*; 442 *degn e sontuosa mensa* (O.F. XVII 119 8 *sontuosa e lieta cena*); 525 *alta e negra caligine*; 593 *dipinti et lieti prati*; 616 *fiero et horribil*; 692 *cari et ricchi*; O.F. 7 2 *devota e venerabil chiesa*; O.F. II 12 8 *devoto e venerabile aspetto*); 759 *duro et freddo sasso*; 901 *fugaci et lievi*; 908 *illustre et degna*; 932 *empia et rubella*; 963 *lucida et acuta*; 1003 *dolci et lusinghevoli*; 1015 *casto et amato*; 1030 *speme amica et grata*; 1037 *vaghe et rilucenti*; 10339 *rossi et bei coralli*; 1045 *più degno et vie più caro*; 1067 *scabrosi et aspri*; 1093 *si larga et si profonda*; 1131 *leggero et presto*; 1143 *pallida et smarrita*;

E qualche altro dalle *Tr* 53:

I 1 4 *favolose antiche*; I 1 7 *benigno et giusto*; I 7 1 *chiaro et giocondo*; I 8 4 *bel lucido*; I 8 7 *acque [...] salse et amare* (RVF 28 32 *onde salse*; 79 7 *acque salse*; O.F. XLI 47 6-8 *acque [...] amare e salse*); I 8 8 *profondo ondos*; I 11 8 *lieve e lucido*; I 12 4 *soda e greve* (RVF 32 6 *duro et greve*; 145 6 *fosco et greve*); I 14 2 *puri e liquidi*; I 18 2 *assalto impetuoso e strano*; I 23 6 *immenso alto*; I 25 1 *immondo e vile*; I 25 2 *leggiadro e colto*; I 26 4 *più dolce e più piacevol* (O.F. I 58 4 *più soave e più piacevol*; XX 15 2 *più ricca e più piacevol*); I 26 7 *verde e fiorita* (RVF 315 1 *fiorita et verde*); I 26 8 *più cara e più gradita*; I 29 8 *fortunata e felice*; I 32 8 *così iniqui e così crudi* (RVF 199 6 *acerbi e crudi*; O.F. XXXI 21 1 *dispietati e crudi*); I 33 4 *larga et amica*; I 34 5 *ombrosa e nera*; I 34 6 *almo e beato*; I 36 3 *il pregio e la beltate*; I 39 8 *aspro e duro ferro* (O.F. X 104 8 *scoglio duro ed aspro*); I 41 3 *ingorda e maledetta* (O.F. 14 6 I *ingordo e frettoloso*; XXIII 51 2 *ingorda e sitibonda*); I 43 7 *grave e molesto* (O.F. XX 24 6 *duro e grave*; 97 6 *misera e grave*); I 47 4 *meschino et innocente*; I 48 6 *almi lucenti* (RVF 33 4 *lucente et bella*; 292 5 *puro lucente*; 128 9 *dilecto almo*); I 50 7 *tanta temerarietà, tanta arroganza* (O.F. XXIX 41 8 *temerario, importuno ed arrogante*; O.F. XXV 72 4 *temerario e vano*); I 54 4 *pallido et esangue*; I 55 3 *di santo furore e di disdegno* (O.F. II 18 7 *per isdegno e per furore*; XXX 56 2 *sdegno e furore*); I 55 4 *scaldare et infiammarsi*; I 56 3 *iniqua e fera*; I 60 6 *meravigliose e nove*; I 62 4 *inique e crude*; I 62 8 *clemente e pio*; I 70 3 *human tutto e cortese*; I 71 3 *supplici et divoti*; I 72 4 *temerario e vano*; I 75 2 *ira et tema*; I 75 5 *divora et straccia*; I 77 6 *infame et brutto*; I 79 7 *pietoso e giusto*; I 80 3 *turbati e mesti*; I 80 6 *onesti e saggi*; I 81 5 *alti e fatali*; I 84 2 *horrida e grave*; II 45 6 *gravi e mortali*;

Nell'alveo di queste coppie con variazione di significato possiamo riscontrare anche co-iponimi dello stesso iperonimo, ovvero elementi appartenenti alla stessa categoria. Pochissimi nelle *Tr* 39:

753 di musco et d'altre herbette molli; 919 ramo et verde fronda; 1138 nel collo et ne le sparse chiome;

Qualcuno in più nelle *Tr* 53:

I 14 7 herbe e fiori (RVF 114 6; 239 31 herbette e fiori); I 22 4 selve e boschi (RVF 35 10 et fiumi et selve; 129 14 per alti monti et per selve); I 33 6 fra gli spini e fra l'ortica; I 34 8 di nettare e di latte; I 36 8 di frutti e fior; I 74 6 e selve, e boschi;

Solo in un caso nelle due traduzioni la differenza semantica fra i componenti della coppia si manifesta in una opposizione: *Tr* 53 II 57 5 *arde et agghiaccia*, stilema ormai grammaticalizzato nella poesia d'amore, ripreso da RVF 178 2 *arde et agghiaccia*. Naturalmente questa dittologia antitetica si trova nella seconda traduzione, cioè quella in cui l'autore si prende più spazio per inventare e aggiungere all'originale. Diversamente, in una situazione di fedeltà al testo latino, queste dittologie che nella nostra poesia servono a disvelare le contraddizioni e le complessità degli animi e degli eventi poetici non possono esistere.

Questo assemblaggio delle coppie attraverso le caratteristiche semantiche ci ha permesso di stabilire definitivamente la dipendenza delle dittologie dal repertorio poetico cinquecentesco, ed anche di notare come in entrambe le opere ci sia un'enorme ricorrenza di parole identiche.<sup>59</sup> Si tratta di parole talmente abusate nei petrarchisti da avere completamente perso la loro marcatezza, fino a divenire lessemi di accompagnamento atti a produrre un certo movimento musicale all'interno del verso. Vediamo qualche esempio -prelevato da entrambe le traduzioni- che mette in luce la ricorrenza delle parole più disponibili alla formazione di coppie:

**amica:** *Tr* 39 45 *salda e amica*; 1031 *amica e grata*; *Tr* 53 1 33 *larga et amica*; **chiaro:** *Tr* 39 305 *palese et chiaro*; 314 *palesi et chiari*; 335 *vittoriose e chiare*; *Tr* 53 1 7 *chiaro e giocondo*; 2 41 *chiara e*

<sup>59</sup> I legami infrastrutturali creati dal costante ripetersi di medesime parole nelle dittologie è indicato anche da Soldani (1999a, § 2).

*immortale*; I 83 *chiaro e sereno*; **alto**: Tr 39 137 *capace et alta*; 290 *alta temeraria audacia*; 378 *alti et non più usati inganni*; 525 *d'alta et negra caligine*; Tr 53 I 9 *alte e supreme*; I 81 *alti e fatali*; I 23 *immenso alto*; II 83 *alte e spumose*; II 127 *alte e profonde*; **dolce** 185 *dolce et tranquilla*; 1003 *dolci et lusinghevoli*; Tr 53 I 26 *più dolce e più piacevol*; II 9 *dolce e amaro*; II 121 *dolce e flebile*; **bello** Tr 39 284 *bei celesti*; 320 *sublime e bella*; 329 *belle et ben ornate*; Tr 53 I 7 *bel lucido*; I 25 *bello e giocondo*; II 107 *bel candido*; II 58 *bello e pellegrino*; II 125 *pomosi e belli*.<sup>60</sup>

In questo enorme numero di neoformazioni dolciane, spiccano poi casi isolati di coppie che non nascono dal rimescolamento di altre dittologie della tradizione, ma sono prestiti diretti da una specifica fonte. Principalmente nelle *Tr 53* si trovano citazioni, la maggior parte,<sup>61</sup> significativamente, dall'*Orlando Furioso*. Il legame diretto fra le coppie è comprovato dall'identità delle stesse, ma anche dalla ricorrenza delle dittologie in contesti narrativi simili, o dalla ripresa nella stanza di altre parole rima dell'ottava corrispondente:<sup>62</sup>

<i>Tr 53 I 7 1 chiaro e giocondo (: mondo)</i>	O.F. 52 8 <i>chiaro e giocondo (: mondo)</i>
<i>Tr 53 I 28 5 rode e lima (: prima)</i>	O.F. I 41 2; XLIII 113 15 <i>rode e lima (: prima)</i>
<i>Tr 53 I 54 4 pallido et esangue (: sangue)</i>	O.F. 50 7 <i>pallido ed esangue (: sangue)</i>
<i>Tr 53 II 37 4 oltraggio e guerra (: terra)</i>	O.F. XLIII 100 3 <i>oltraggio e guerra (: terra)</i>
<i>Tr 53 II 72 1 pallida et smarrita (: vita)</i>	O.F. XXVIII 97 1 <i>pallida et smarrita (: vita)</i>
<i>Tr 53 II 80 5 acerbo e rio</i>	O.F. XXIII 39 8 <i>acerbo e rio</i>
<i>Tr 53 II 91 7 iniqua e fella</i>	O.F. XXXVI 45 6 <i>iniqua e fella</i>
<i>Tr 53 II 92 2 il monte e'l piano</i>	O.F. II 56 8 <i>il monte e il piano</i>
<i>Tr 53 II 95 2 acerbo e duro (: sicuro)</i>	O.F. XXXII 84 2 <i>acerbo e duro (: sicuro)</i>
<i>Tr 53 II 125 8 percuote et fiede</i>	O.F. XXIX 62 3 <i>percuote e fiede</i>

Mi sembra questa una prova inconfutabile del forte legame che intercorre fra *Furioso* e *Tr 53*. Questi prestiti diretti fanno pensare ad una traduzione delle *Metamorfosi* fatta con il volume dell'*Orlando Furioso* sempre aperto sul tavolo di lavoro.

<sup>60</sup> Ho riportato nella tabella solo alcune delle parole più ricorrenti, ma il numero di ripetizioni in entrambe le traduzioni potrebbe andare ben oltre.

<sup>61</sup> Ho trovato due citazioni dirette non ariostesche. Si tratta di *Met 347 fronde* > *Tr 53 II x 3 l'herbe e le fronde (:onde)*; citazione diretta di Petrarca RVF 218 10 *herbe et fronde (:onde)*; e di questa dittologia già analizzata in questo paragrafo: *Tr 53 II 57 5 arde et agghiaccia*; citazione di RVF 178 2 *arde et agghiaccia*.

<sup>62</sup> Anche Cabani (1990, § 1.2) seleziona nel *Furioso* i prestiti diretti dal Petrarca attraverso la ricorrenza delle stesse parole rima e la somiglianza contestuale.

### 3.4. CONCLUSIONI SULLE DITTOLOGIE

In conclusione, i dati raccolti sulla quantità delle coppie in entrambe le traduzioni non differiscono da quelli relativi ad altre opere cinquecentesche, sia in ottava rima (*Orlando Furioso* 11,8%; *Gerusalemme Liberata* 16,2%),<sup>63</sup> sia in endecasillabi sciolti (nella poesia didascalica del Cinquecento la media di versi con dittologia va dal 10% al 15%).<sup>64</sup> Ed anche i dati relativi alla posizione delle coppie nel verso, e quelli relativi alla loro tipologia ci fanno pensare a due opere perfettamente riconducibili alla poesia volgare del sedicesimo secolo. E di fatto l'impiego e la tipologia semantica delle dittologie, come abbiamo appurato e dimostrato in questo capitolo, dimostra una completa indipendenza rispetto alla tradizione latina e al testo delle *Metamorfosi*.

Le differenze maggiori fra le due opere si rilevano nel rapporto con l'originale, che a sua volta determina un uso differente, per frequenza e qualità, delle dittologie in ciascuna traduzione. Nelle *Tr 39* le coppie dittologiche nascono saldamente legate all'originale; Dolce nel tradurre cerca spazi adatti per costruire senza intrusione una struttura poetica moderna, e per questo predilige la formazione delle coppie attraverso la duplicazione di parole latine. Nella seconda traduzione la situazione è diametralmente cambiata. Le esigenze strutturali dell'ottava, cominciando dalla rima per finire con le divisioni interne per distici, impongono prima un distacco dal testo latino (quindi una diminuzione delle duplicazioni aggettivali), e dopo anche una maggiore produzione di dittologie (quindi una maggiore frequenza di coppie irrelate). Non solo, oltre che per ragioni metriche, le dittologie nelle *Tr 53* aumentano anche per l'ampliamento contenutistico dovuto all'acquisizione dell'*Orlando Furioso* come modello narrativo; infatti, come abbiamo avuto modo di dimostrare, più Dolce compone liberamente più ricorre all'*ornatus* retorico tradizionale, dittologie *in primis*.

Infine, l'analisi delle tipologie delle coppie ci ha permesso di scendere nel merito, anche se solo superficialmente, del lessico di Dolce. Abbiamo dimostrato come anche nel campo semantico l'influenza del *Furioso* si faccia sempre più forte dalla prima alla seconda traduzione, sia attraverso l'acquisizione di vocaboli singoli (attestati

---

<sup>63</sup> Soldani 1999a, § 2.

<sup>64</sup> L'unica opera con una percentuale superiore è il *Mondo creato* di Tasso, con un 22% dei versi interessati da dittologia. Cf. Soldani (1999b, 332 e. seg.).

solo a partire dal poema ariostesco), sia attraverso la citazione vera e propria di coppie dittologiche ariostesche. In più, abbiamo anche notato la presenza di qualche latinismo derivato alle traduzioni direttamente dalle *Metamorfosi*, ma questo campo d'indagine meriterebbe una riflessione più profonda; soprattutto per le conseguenze a lungo termine che ha avuto sulla lingua italiana.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> La circolazione di queste traduzioni, specialmente delle *Tr 53*, è stata molto ampia e ha coinvolto un pubblico vario per estrazione culturale, quindi non solo le corti e gli *studia*. Proprio per questo, l'uso di latinismi andava a contaminare il vocabolario di una larga fetta dei parlanti, avendo più possibilità di divenire un'acquisizione stabile nel nostro vocabolario (Cf. Trovato 1994, 158 e seg.).



## CONCLUSIONE

La prima traduzione di Ludovico Dolce delle *Metamorfosi* di Ovidio ci riconsegna un'opera classica camuffata nelle vesti della poesia volgare, ma ancora in grado di colloquiare con l'originale. L'analisi del rapporto fra narrazione e metro nel primo capitolo mostra un rallentamento del ritmo narrativo delle *Metamorfosi*, una tendenza alla punteggiatura più fitta e all'arroccamento dei periodi nella misura dell'endecasillabo; tuttavia, il confronto dimostra anche una capacità del traduttore di imitare e sfruttare modi stilistici ovidiani, come l'incongruenza fra fine verso e fine periodo per dare rilievo a fatti rilevanti del racconto. Lo studio degli *enjambement*, nel secondo capitolo, mette in luce la completa indipendenza dei fenomeni inarcanti rispetto alle *Metamorfosi*; tuttavia, è vero che la grande frequenza di inarcature, unita al loro carattere marcato, conferisce alla narrazione una forte prosasticità, imitativa della continuità narrativa del poema ovidiano. In più, nell'analisi sulle tipologie inarcanti, abbiamo dimostrato come Dolce sia in grado di trasporre costruzioni retoriche del latino, parallelismi o chiasmi, nella traduzione, a testimonianza della presenza di una rispondenza stilistica. Nel terzo capitolo, infine, lo studio delle dittologie mostra come il rapporto fra traduzione e originale nelle *Tr 39* sia caratterizzato contemporaneamente da conservazione e innovazione. La dittologia, infatti, è un modo stilistico appartenente alla tradizione romanza, impiegato per conformare la traduzione al gusto dei lettori, o più semplicemente allo stile della poesia volgare; ma per camuffare la loro estraneità, Dolce nella maggior parte delle occorrenze crea coppie tramite la duplicazione di parole già esistenti nel testo latino, preservando una forte correlazione fra originale e traduzione.

Lo studio condotto sulla seconda traduzione, invece, ci ha permesso di indagare a fondo l'influenza che l'ottava rima esercita sulla trasposizione in italiano di un'opera classica. Se per le *Tr 39* aveva ancora un senso mettere uno a fianco all'altra le *Metamorfosi* e la traduzione in sciolti, e poi analizzare le differenze nella gestione del periodo all'interno di diversi sistemi metrici, questo si perde completamente per le *Tr 53*. Come emerge dal primo capitolo, l'acquisizione dell'ottava rima impone al periodo

di comporsi all'interno di una struttura metrica chiusa, perdendo qualsiasi contatto con l'originale. Lo studio della costruzione dell'ottava, in più, ci porta la prima prova della dipendenza delle *Tr* 53 da un modello specifico: quello dell'*Orlando Furioso*. La prevalenza del modello 4+4 ariostesco, la costruzione delle similitudini all'interno della strofa, e i meccanismi di delimitazione della clausola finale sono tutte prove inconfutabili dell'assunzione dell'opera ariostesca a modello stilistico; prove accreditate anche dalle tecniche di aggancio fra strofe consecutive, *in primis* la ripresa lessicale. Per quanto riguarda le inarcature, invece, lo studio condotto nel secondo capitolo sulla posizione degli *enjambement* nella stanza dimostra il loro ruolo ancillare nella costruzione interna dell'ottava; e in merito alla tipologia dei fenomeni inarcanti, la prevalenza di *enjambement* non marcati è ancora in linea con lo stile ariostesco, che predilige discrasie non marcate fra metro e sintassi per garantire una lettura fluida del testo, che privi la rima del suo ruolo di ostacolo. Oltretutto, lo studio delle tipologie inarcanti ha disvelato la presenza di fenomeni retorici come enumerazioni, parallelismi, chiasmi, ed epifrasi in inarcatura, tutti di chiara ascendenza ariostesca. Infine, anche l'ultimo capitolo sulle dittologie ha dimostrato, in parte anche per quanto riguarda i contenuti, la distanza fra originale e traduzione. Se nelle *Tr* 39 c'è una prevalenza di dittologie nate da duplicazione di parole esistenti nel latino, il distacco -anche contenutistico- con l'originale porta nella traduzione in ottave alla proliferazione di dittologie irrelate. Oltretutto, qualche breve accenno linguistico in quest'ultimo capitolo, ci ha portato a ritracciare nel grande numero di dittologie delle *Tr* 53 coppie citate direttamente dal *Furioso*, ed anche parole direttamente desunte dal lessico ariostesco.

In conclusione, questo studio costituisce una prova importante della forza di attrazione che il metro esercita sulla composizione poetica, sulla quale impone non solo dei vincoli strutturali, ma alla quale lega anche una determinata tradizione poetica.







## BIBLIOGRAFIA

### *Abbreviazioni e sigle*

AMI = *Archivio Metrico Italiano*, a c. dell'Unità di Ricerca di Padova con il supporto del progetto "Biblioteca Digitale Italiana" del Ministero per i Beni e le attività Culturali: <http://www.maldura.unipd.it/ami/php/index.php> .

GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, diretto da S. BATTAGLIA e poi da G. BARBERI SQUAROTTI, Torino, UTET, 1961-2003, 21 voll.

LIZ = P. STOPPELLI ed EUGENIO PICCHI, *Letteratura Italiana Zanichelli*, LIZ 3.0 CD-ROM della Letteratura Italiana; Bologna, Zanichelli, 1997.

*Met* = Le *Metamorfosi* di Publio Ovidio Nasone

O.F. = *Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto

O.I. = *Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo

RVF = *Rerum Vulgarium Fragmenta* di Francesco Petrarca

TLL = *Thesaurus Linguae Latinae, in aedibus*, B.G. Teubneri.

*Tr 39* = Le *Trasformazioni* di Ludovico Dolce in edizione 1539

*Tr 53* = Le *Trasformazioni* di Ludovico Dolce in edizione 1553

*Tr 61* = Le *Trasformazioni* di Ludovico Dolce in edizione 1561

### *Testi poetici*

Anguillara 1554 = GIOVANNI ANDREA DELL'AGUILLARA, *Le Metamorfosi di Ovidio libri tre*, Parigi, per Andrea Wachelo à l'insegna di Cauallo Alato.

Ariosto 1960 = LUDOVICO ARIOSTO, «*Orlando Furioso*» secondo l'edizione del 1532 con varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a cura di SANTORRE DEBENEDETTI e CESARE SEGRE, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua.

Ariosto 1982 = LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di EMILIO BIGI, Milano, Rusconi, 1982.

Boiardo 1995 = MATTEO MARIA BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di RICCARDO BRUSCAGLI, Torino, Einaudi, 1995.

Dolce 1539 = LUDOVICO DOLCE, *Il primo libro delle Trasformationi d'Ovidio da m. Ludovico Dolce in volgare tradotto*, Venezia, Bindone e Pasini.

Dolce 1553 = LUDOVICO DOLCE, *Le Trasformationi di m. Ludovico Dolce*, Venetia, Gabriel Giolito de' Ferrari.

Dolce 1561 = LUDOVICO DOLCE, *Le Trasformationi di m. Ludovico Dolce*, Venetia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1561.

Lorenzo de' Medici 1969 = LORENZO DE' MEDICI, *Opere*, a cura di Luigi Cavalli, Rossi, Napoli, 1969.

Marretti 1567 = FABIO MARRETTI, *Le Metamorfosi d'Ovidio nuovamente tradotte in ottava rima, da m. Fabio Marretti gentilhuomo senese, senza punto allontanarsi dal sopradetto poeta, libri tre*, Firenze, Figli di Lorenzo Torrentino e Carlo Pettinari compagno.

Ovidio 2005 = OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di ALESSANDRO BARCHIESI, vol.1 libri I-II, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 2005.

Petrarca RVF = FRANCESCO PETRARCA, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, ed. SANTAGATA, 1996.

***Altri testi cinquecenteschi***

Dolce, *Modi affigurati* = LUDOVICO DOLCE, *Modi affigurati e voci scelte et eleganti della volgar lingua, con un discorso sopra a mutamenti e diversi ornamenti dell'Ariosto*, Fratelli Sessa, Venezia, 1564.

Dolce, *Osservazioni* = LUDOVICO DOLCE, *I quattro libri delle Osservazioni*, a cura di PAOLA GUIDOTTI, Libreria dell'Università Editrice, Pescara, 2004.

Giraldi Cinzio, *Discorso* = G. GIRALDI CINZIO, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, in Id., *Scritti critici*, a cura di C. GUERRIERI CROCETTI, MARZORATI, Milano, 1973, pp.43-167.

Tolomei 1539 = CLAUDIO TOLOMEI, *Versi e regole della nuova poesia toscana*, Roma, per Antonio Blado D'Asola, 1539 (rist. anast. Manziana-Vecchiarelli 1997).

Trissino 1970 = G. G. TRISSINO, *La poetica (V-VI)*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. WEINBERG, Bari, Laterza, 1970, II, p. 47.

***Studi***

Afribo 2001 = ANDREA AFRIBO, *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Firenze, F. Cesati, 2001.

Afribo 2009 = ANDREA AFRIBO, *Petrarca e Petrarchismo: Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci, 2009.

Albrecht 1964 = M. VON ALBRECHT, *Die Parenthese in Ovids Metamorphosen und ihre dichterische Funktion*, Hildesheim, Olms, 1964.

- Beltrami 2011 = PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 125-133.
- Bigi 1967 = EMILIO BIGI, *Appunti sulla lingua e sulla metrica del Furioso*, in *La cultura del Poliziano e altri saggi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967, pp. 164-186.
- Blasucci 1969 = L. BLASUCCI, *Osservazioni sulla struttura metrica del «Furioso»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIX, ora in Id., *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 73-112.
- Borsetto 1989 = LUCIANA BORSETTO, *L'«Eneida» tradotta: Riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo*, in *Quaderni dell'Istituto di Filologia e Letteratura Italiana* 6, Milano, Edizioni Unicopli, 1989.
- Bozzola 1999 = SERGIO BOZZOLA, *Purità e ornamento di parole: Tecnica e stile dei Dialoghi del Tasso*, Firenze – Presso l'Accademia della Crusca, 1999.
- Bucchi 2009 = GABRIELE BUCCHI, *Sciolti e ottave nella storia della traduzione poetica italiana*, in «Stilistica e Metrica Italiana», vol.9, Tavernuzze: Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 343-364.
- Bucchi 2011 = GABRIELE BUCCHI, *«Meraviglioso diletto»: La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, ETS, 2011, pp. 37-45.
- Cabani 1981 = M. C. CABANI, *La ripresa interstrofiche nella metrica del Furioso*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, classe di lettere e filosofia*, serie III XI 2, 1981.
- Cabani 1982 = M. C. CABANI, *La tecnica della ripresa nell'ottava ariostesca*, in «Metrica» III, 1982, pp. 263-308.

- Cabani 1990 = M. C. CABANI, *Fra omaggio e parodia: Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, in *La Porta di Corno*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.
- Cabani 2008 = M. C. CABANI, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in “Italianistica” XXXVII 3, 2008.
- Calvino 1995 = ITALO CALVINO, *Ovidio e la contiguità universale*, in *Perché leggere i classici*, A. Mondadori, Milano, 1995, pp. 29-41.
- Cotugno 2009 = ALESSIO COTUGNO, *Filatura e tessitura: un banco di prova terminologico per i traduttori cinquecenteschi delle «Metamorfosi» ovidiane*, in *Lessico colto, lessico popolare*, a cura di CARLA MARCATO, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 2009, 1-37.
- Daniele 1994 = A. DANIELE, *Sull’endecasillabo sciolto*, ora in *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Cosenza, Mana, 1994, pp. 143-157.
- Dionisotti 1967 = CARLO DIONISOTTI, *Traduzione classica e volgarizzamenti*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1967, pp.125-178.
- Folena 1973 = GIANFRANCO FOLENA, *Volgarizzare e Tradurre: Idea e terminologia della traduzione*, in *La Traduzione. Saggi e Studi*, Trieste, LINT, 1973.
- Garavelli 2012 = BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2012.
- Gorni 1987 = G. GORNI, *Per uno studio del petrarchismo metrico in Italia*, in «Studi Petrarcheschi», n.s., IV, pp. 219-228.

- Guthmüller 2006 = BODO GUTHMÜLLER, *Seguire la strada de' moderni: Sulle traduzioni cinquecentesche delle Metamorfosi di Ovidio*, in *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di GIAN MARIO ANSELMINI e MARTA GUERRA, Bologna, Gedit Edizioni, 2006, pp. 151-164.
- Guthmüller 2008 = BODO GUTHMÜLLER, *Ovidio Metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano* [1981], trad. It. FIESOLE, Cadmo, 2008.
- Javitch 1991 = DANIEL JAVITCH, *Proclaiming a Classic: The canonization of Orlando Furioso*, Princeton University Press, 1991.
- Kenney 1973 = E. J. KENNEY, *The Style of the Metamorphoses*, in J. W. BINNS 1973, pp. 116-153.
- Looney 1996 = DANNIS LOONEY, *Compromising the classics: Romance epic narrative in the Italian Renaissance*, Michigan, Wayne State University Press Detroit, 1996.
- Maculan 2009/2010 = ANNA MACULAN, *"Virgilio divenuto Toscano": la Georgica di Bernardino Daniello*, Tesi di laurea magistrale (rel. SERGIO BOZZOLA), Università degli Studi di Padova, anno accademico 2009/2010.
- Marassi 2009 = MASSIMO MARASSI, *Leonardo Bruni e la teoria della traduzione*, in *Studi Umanistici Piceni*, XXIX, Sassoferrato, Istituto Nazionale di Studi Piceni, 2009.
- Marchesi 1906 = C. MARCHESI, *Volgarizzamenti ovidiani nel secolo decimoquarto*, in «Atene e Roma», XI, 1908.



- Martelli 1984 = MARIO MARTELLI, “*Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*”, «*Letteratura italiana*» a cura di ALBERTO ASOR ROSA, III, pt. 1, Torino, Einaudi, 1984, pp. 519-620.
- Menichetti 1993 = ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana, fondamenti metrici, prosodia, rima*, in *Medioevo e umanesimo*, vol. 83, Padova, Antenore, 1993.
- Otis 1966 = BROOKS OTIS, *Ovid as an epic poet*, Cambridge: at the University Press, 1966, pp. 334-335.
- Pozzi 1974 = G. POZZI, *La rosa in mado al professore*, Friburgo, Edizioni universitarie Friburgo (Svizzera), 1974.
- Pozzi 1984 = G. POZZI, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- Praloran 1988 = MARCO PRALORAN, *Forme dell’endecasillabo e dell’ottava nell’“Orlando Innamorato”*, in M. PRALORAN – M. TIZI, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell’Innamorato*, Pisa, Nistri-Lischi, pp. 19-211.
- Praloran 2011 = MARCO PRALORAN, *Metro e ritmo nella poesia italiana: Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2011.
- Richardson 1994 = BRIAN RICHARDSON, *Print culture in Renaissance Italy: the editor and the vernacular text, 1470-1600*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- Richardson 1999 = BRIAN RICHARDSON, *Printing, writers and readers in Renaissance Italy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

- Romei 1991 = GIOVANNA ROMEI, *Ludovico Dolce*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 40, 1991, pp. 399-405.
- Sansone 1948 = G. E. SANSONE, *Per la storia dell'endecasillabo sciolto*, «Convivium», n.s., 6, 1948, pp. 895-901.
- Santagata 1979 = MARCO SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere: ricerche sulla preistoria e costituzione di un genere*, Padova, Liviana Editrice, 1979.
- Segre 1953 = CESARE SEGRE (a cura di), *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, in *Classici Italiani*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1953.
- Soldani 1999a = ARNALDO SOLDANI, *Attraverso l'ottava: Sintassi e retorica nella Gerusalemme Liberata*, Maria Pacini Fazzi Editore, 1999.
- Soldani 1999b = ARNALDO SOLDANI, *Verso un classicismo "moderno": metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, «La parola del testo», III, fasc. 2, pp. 279-344.
- Soldani 2009 = ARNALDO SOLDANI, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009.
- Tateo 1970 = FRANCESCO TATEO, *Dittologia*, s.v. in *Enciclopedia Dantesca*, vol. II, pp. 521-522.
- Terpening 1997 = RONNIE H. TERPENING, *Ludovico Dolce: Renaissance man of letters*, Toronto, University of Toronto Press, 1997.
- Traube 1909-1920 = L. TRAUBE, *Vorlesungen und Abhandlungen*, 3 voll., München, Beck, 1909-1920, II, p. 113.
- Trovato 1994 = PAOLO TROVATO, *Il primo Cinquecento*, in *La nuova scienza. Serie di*

*linguistica e critica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1994.

Turolla 1958 = ENZO TUROLLA, *Dittologia e «enjambement» nella elaborazione dell'«Orlando Furioso»*, in *Lettere italiane*, X, 1958. pp. 1-10.

Weiss 1960 = R. WEISS, *Luigi Alamanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 1, pp. 568-571.

Zuber 1995 = R. ZUBER, *Les “belles infidèles” et la formation du goût classique* [1968], Paris, Albin Michel, 1995, p. 498.



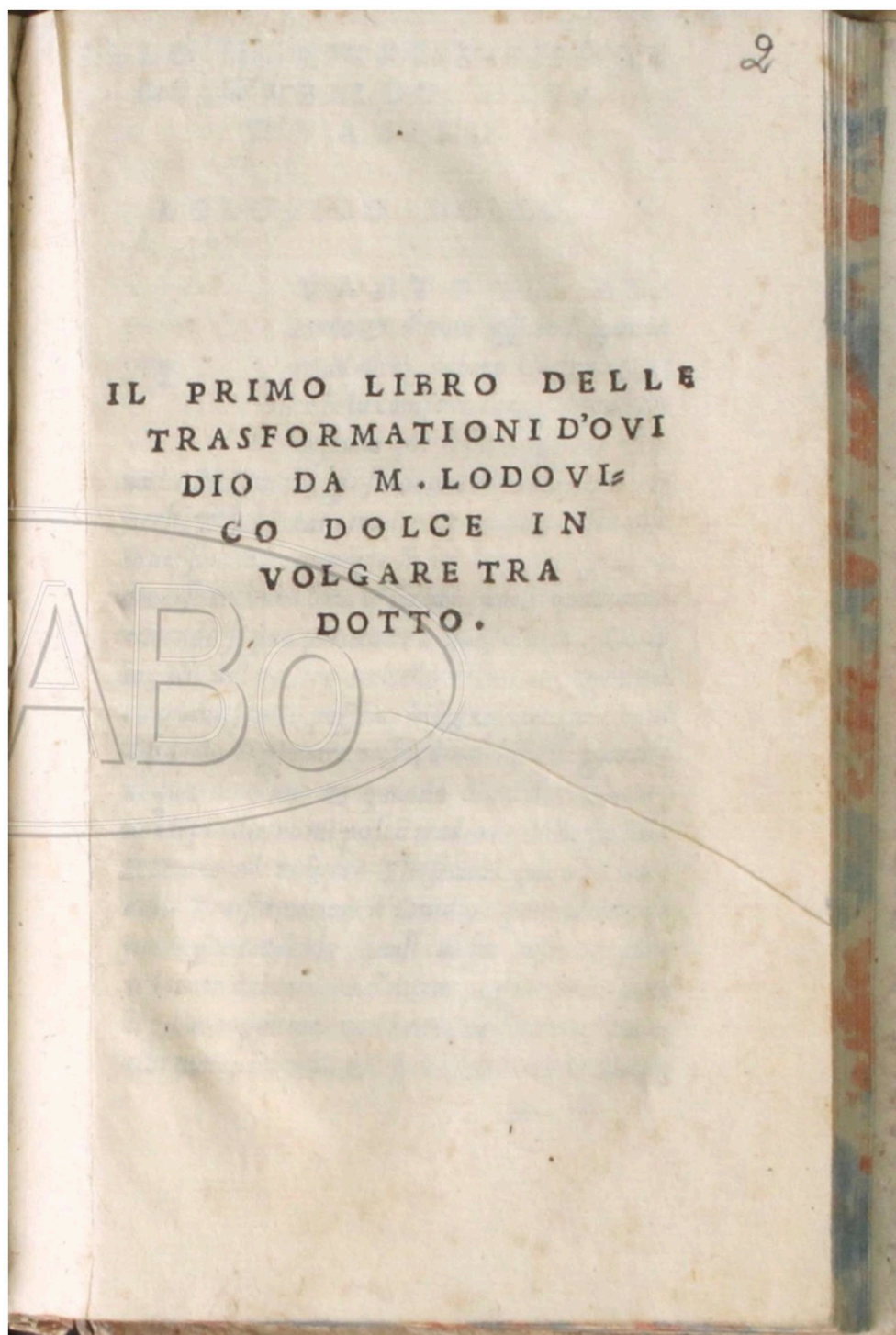
## APPENDICE

*Tabella 1*

	<i>Ovidio, Metamorfosi</i>	<i>Dolce, Trasformazioni (1539)</i>	<i>Dolce, Trasformazioni (1553)</i>
	Libro I		
	versi 779	versi 1639	versi 1872
<i>Proemio</i>	vv. 1-4	vv. 1-7	vv. 1-48 (1-6) ( <b>libro I</b> )
<i>Cosmogonia</i>	vv. 5-88	vv. 8-158	vv. 49- 176 (7-28)
<i>Le età del mondo</i>	vv. 89-150	vv. 159-282	vv. 177-376 (29-47)
<i>I giganti</i>	vv. 151-162	vv. 283-306	vv.377-432 (48-54)
<i>Il concilio divino</i>	vv. 163-210	vv. 307-399	vv. 433-608 (55-67)
<i>Licaone</i>	vv. 211-252	vv. 400-504	vv. 609-640 (68-80)
<i>Il diluvio</i>	vv. 253-312	vv. 505-625	vv. 641-752 (81-94)
<i>Deucalione e Pirra</i>	vv. 313-433	vv. 626-884	vv. 1-296 (I-36) ( <b>libro II</b> )
<i>Pitone</i>	vv. 434-451	vv. 885-921	vv. 297-368 (37-46)
<i>Dafne</i>	vv. 452-577	vv. 922-1195	vv. 369-648 (47-81)
<i>Io</i>	vv. 578-747	vv. 1196-1572	vv. 649-1040 (82-130)
<i>Fetonte</i>	vv. 748-779	vv.1573-1639	vv. 1041-1120 (131-140)

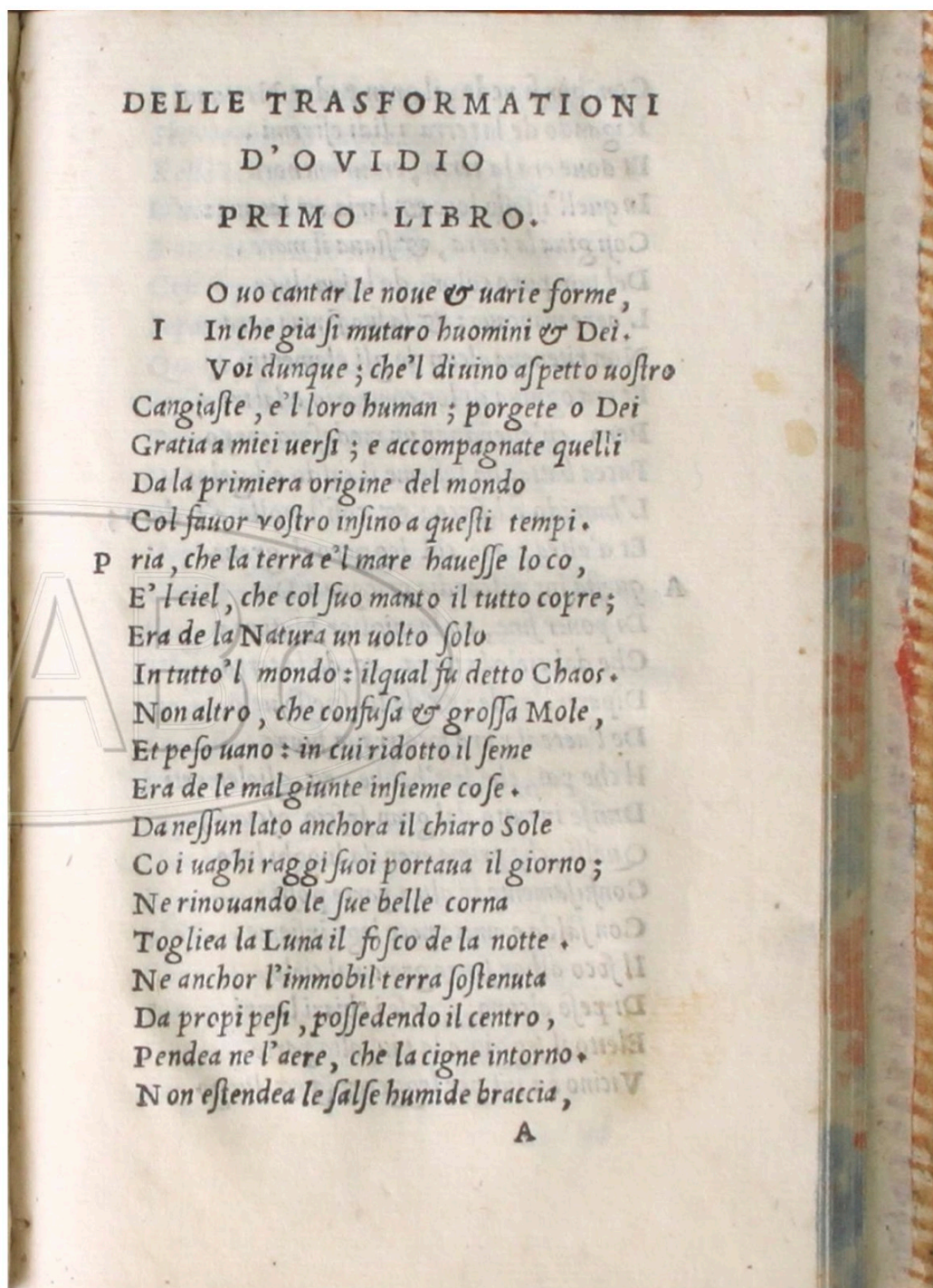


## TAVOLE



Tav. I. Ludovico Dolce, *Il primo libro delle Trasformationi d'Ovidio da m. Ludovico Dolce in volgare tradotto*, Venezia, Bindone e Pasini, 1539. Frontespizio.





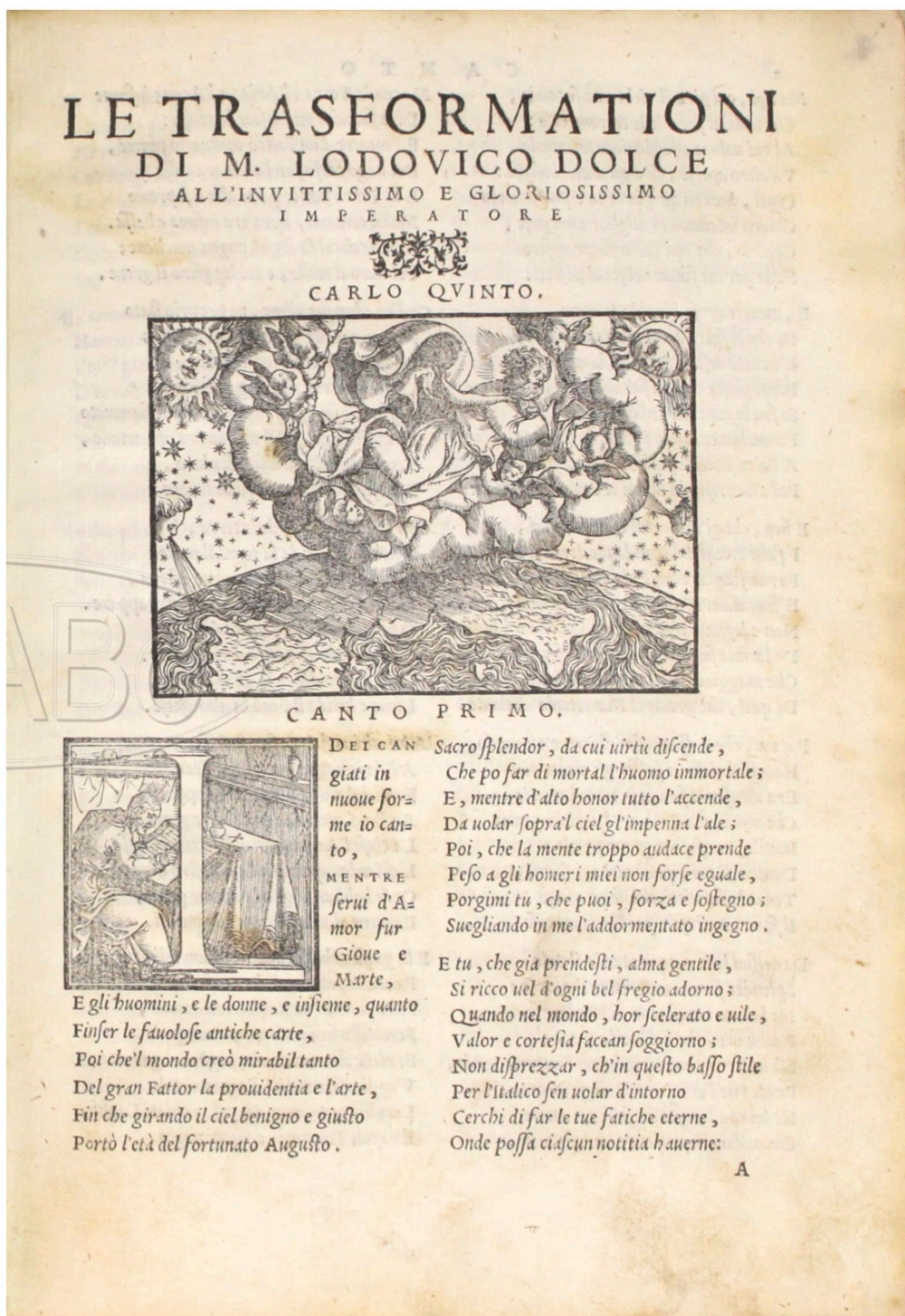
Tav. II. Ludovico Dolce, *Il primo libro delle Trasformationi d'Ouidio da m. Ludovico Dolce in volgare tradotto*, Venezia, Bindone e Pasini, 1539, c. A1r.





Tav. III. Ludovico Dolce, *Le Trasformazioni di m. Ludovico Dolce*, Venetia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1553. Frontespizio.





Tav. IV. Ludovico Dolce, *Le Trasformationi di m. Ludovico Dolce*, Venetia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1553, A1r. Si noti come la pagina sia impreziosita dalla miniatura dell'iniziale e dall'illustrazione ovidiana, chiaramente assimilata a quella biblica.



