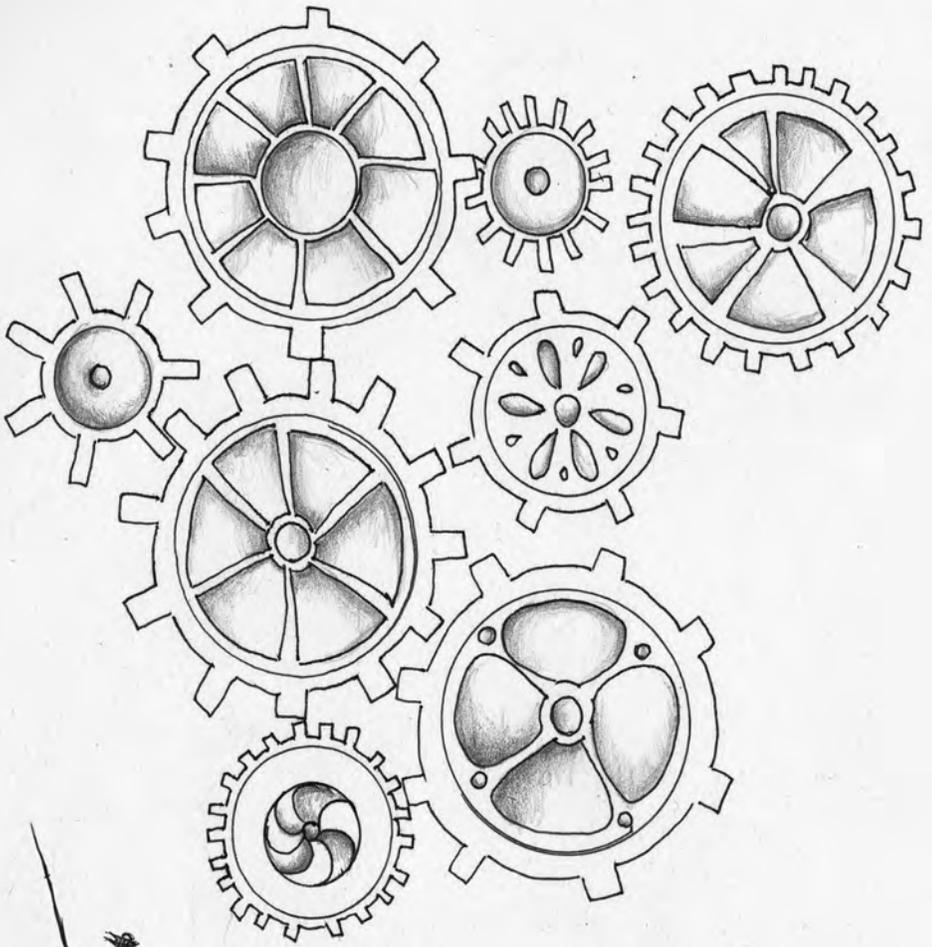


Nancy De Benedetto

Contro giganti e altri mulini

Le traduzioni italiane del “Don Quijote”





Le illustrazioni sono di Luca Spreafico

LS

LA STADERA

Collana di Linguistica, Letteratura e Glottodidattica

diretta da

Pasquale Guaragnella

Patrizia Mazzotta

Paolo Pintacuda

Renata Cotrone

I volumi di questa collana sono sottoposti
a un sistema di *double blind referee*

Nancy De Benedetto

CONTRO GIGANTI
E ALTRI MULINI

LE TRADUZIONI ITALIANE
DEL “DON QUIJOTE”



Volume pubblicato con i fondi del progetto di ricerca di Ateneo 2012 “Traduzione, ritraduzione e canone. La letteratura spagnola nell’Italia del Novecento” e con il contributo straordinario del Consiglio di Amministrazione dell’Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”.

L’opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d’autore. Sono vietate e sanzionate (se non espressamente autorizzate) la riproduzione in ogni modo e forma (comprese le fotocopie, la scansione, la memorizzazione elettronica) e la comunicazione (ivi inclusi a titolo esemplificativo ma non esaustivo: la distribuzione, l’adattamento, la traduzione e la rielaborazione, anche a mezzo di canali digitali interattivi e con qualsiasi modalità attualmente nota od in futuro sviluppata).

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

Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto ed opera ai danni della cultura.

ISBN volume 978-88-6760-516-3

ISSN collana 2384-9592



2017 © Pensa MultiMedia Editore s.r.l.

73100 Lecce • Via Arturo Maria Caprioli, 8 • Tel. 0832.230435

25038 Rovato (BS) • Via Cesare Cantù, 25 • Tel. 030.5310994

www.pensamultimedia.it • info@pensamultimedia.it

9 Introduzione

19 I. Il *Chisciotte* prenovacentesco

- 19 1. La traduzione di Bartolomeo Gamba
- 25 2. False relazioni francesi
- 30 3. Un modello di prosa
- 35 4. Gamba - Franciosini
- 42 5. Correzioni di Gamba
- 46 6. La poesie del secondo *Chisciotte*
- 52 7. Traduzione o revisione?
- 56 8. Lessico e nuvole
- 64 9. Perdite di senso
- 70 10. La revisione del 1840

73 II. Su alcune traduzioni del Novecento

- 73 1. Due tendenze editoriali per due diverse concezioni
 del tradurre
- 80 2. Premesse Macrì - Croce
- 83 3. Croce e il *Don Quijote*
- 88 4. Relazioni scontate
- 91 5. Carlesi, Croce e la teoria della traduzione
- 95 6. Il *Chisciotte* degli anni cinquanta
- 100 7. La revisione linguistica di Croce
- 102 8. Letterarietà e modernità tra Giannini e Carlesi
- 109 9. Elementi della prosa di Bodini
- 112 10. Recupero del ritmo. Conclusioni

121	III. I libri italiani del <i>Don Chisciotte</i>
121	1. Traduzioni, riduzioni, ristampe, adattamenti
130	2. Integrità testuale e traduzione dei versi del <i>Chisciotte</i>
133	3. Mode e tendenze
135	4. Note in margine alle ultime traduzioni
143	Appendice 1
	Vittorio Bodini, <i>Croce e la Spagna</i> , inedito annotato Terzo per il Programma Rai, 1966
157	Appendice 2
	Esempi del trattamento personale
161	Appendice 3
	Traduzioni integrali - prime edizioni
165	Appendice 4
	<i>Don Chisciotte</i> 1622-2017. Traduzioni, riduzioni, ristampe
181	Bibliografia
191	Indice dei nomi

Introduzione

Su un'opera importante come il *Don Quijote* si immagina che sia stato scritto di tutto, che quindi anche l'aspetto importantissimo della sua ricezione sia stato sufficientemente esplorato e tuttavia non è così. Lo studio delle traduzioni del *Chisciotte* ad oggi in Italia non è stato affrontato sistematicamente ma si limita a scarsi contributi sporadici, relativi alla versione secentesca di Lorenzo Franciosini e a quella di Ferdinando Carlesi degli anni trenta. Si osserva in tale direzione una diffusa mancanza di lavori monografici anche in ambito europeo, nonostante siano stati fatti tentativi di catalogazione comparata e collettanee in cui si affrontano alcuni aspetti della questione¹. Un unico tentativo di studio descrittivo prodotto in Italia è il catalogo che più di qualche anno fa allestì Donatella Pini riunendo prime traduzioni, ritraduzioni, riduzioni e adattamenti². L'impulso che questo strumento avrebbe potuto generare in ambito traduttologico non fu raccolto³, poi-

- 1 Si vedano Ana Pano Alamán e Enrique J. Vercher García, *Avatares del "Quijote" en Europa*, Madrid, Cátedra, 2011, nonostante l'incompletezza e l'inattendibilità dei dati relativi alle traduzioni italiane, pp. 206-208; Fernando Navarro Domínguez, Miguel Ángel Vega Cernuda (a cura di), *España en Europa, la recepción de "El Quijote"*, Alicante, Librería Logos, 2007.
- 2 Donatella Pini - Giacomo Moro, *Cervantes in Italia: contributo a un saggio bibliografico sul cervantismo italiano (con un'appendice sulle trasposizioni musicali)*, in "Don Chisciotte" a Padova, *Atti della I Giornata Cervantina, Padova, 2 maggio 1990*, a cura di Donatella Pini Moro, Padova, Editoriale Programma, 1992, pp. 149-268.
- 3 Una fitta produzione di studi cervantini, d'altra parte, ha costituito un ampio *caudal*, ad oggi molto vitale, nel solco tradizionalmente privilegiato dal-

ché la linea di ricerca basata sul testo tradotto, che avrebbe significativamente segnalato solo Oreste Macrí, era stata in effetti aperta già nel 1948, da Giovanni Maria Bertini che, lamentando un latente disinteresse per le traduzioni del *Don Quijote*, affermava che per studiarne la fama sarebbe stato più che utile rintracciare l'influenza che dalle sue traduzioni si fosse irradiata nelle moderne lingue romanze:

Sería tal vez provechoso estudiar las traducciones cervantinas en las lenguas románicas precisamente, para darse cuenta de si en ellas se trasluce algún vestigio de la lengua del gran prosista español. Queremos decir, si han pasado en las versiones frases, giros de palabras, modismos cervantinos por su cunyo y brío. Si esto se probara, creemos que se nos revelaría un aspecto nuevo y útil de la fortuna cervantina en sentido propiamente más hondo.⁴

In questo brano, che di fatto allude solo alla specificità della ricerca linguistica, sembra interessante cogliere tuttavia lo spostamento dell'oggetto di studio dal testo fonte ai testi meta, non diversamente da quanto accade negli studi di interesse traduttologico in cui si cerca di ricostruire la funzione culturale e ovviamente linguistica che i testi tradotti svolgono nel campo letterario di arrivo. Più che l'influenza che il *Don Quijote* ha avuto sulla lingua italiana, infatti, il presente lavoro, preceduto metodologicamente da alcuni dei miei contributi sulle traduzioni ispaniche in Italia, si articola sul rapporto che le traduzioni del romanzo cervantino stabiliscono di volta in volta con la propria epoca letteraria⁵.

In Italia il successo del *Don Chisciotte*, è recente, com'è noto, se consideriamo che fino agli anni venti del secolo scorso era stato

l'ispanistica italiana in cui si prende in considerazione il testo in spagnolo e si opera nelle coordinate più specifiche dell'analisi storico filologica.

4 G. M. Bertini, *Influjo de la lengua de Cervantes en las traducciones de sus obras a las lenguas neo-latinas*, «Revista de filología española», XXXII, 1948, p. 35.

5 Si veda il mio *Libri dal mare di fronte. Traduzioni ispaniche nel '900*, Lecce-Brescia, Pensa MultiMedia, 2012, e i contributi successivi.

tradotto solo due volte, da Lorenzo Franciosini nel Seicento (1622-1625) e da Bartolomeo Gamba nell'Ottocento (1818), mentre in Francia e in Inghilterra era presente all'inizio del Novecento in almeno una decina di traduzioni più o meno integrali. Nel XX secolo, tuttavia, appare nel canone nazionale sin dal varo delle prime collane di classici stranieri, in tre nuove traduzioni e in un elevato numero di riduzioni *ad usum* della traduzione di Gamba. Durante l'intero secolo poi, e fino ai nostri giorni, il numero di titoli chisciotteschi di prodotti culturali differenziati, che si sono aggiunti alle nuove numerose traduzioni, hanno fatto esorbitare l'eroe cervantino dalla letteratura al mito culturale. Questo processo è andato di pari passo con lo sviluppo dell'industria editoriale ma è coinciso anche con un'altra e forse unica importazione letteraria altrettanto importante di area ispanica, la poesia di Lorca e della generazione del 27, che iniziò a circolare dagli anni quaranta in poi in una variata messe di traduzioni e riproposizioni antologiche. La poesia fece da tramite alla conoscenza dei fatti di Spagna e della guerra, ma, per quel che interessa qui soprattutto, entrò in modelli formali che fusero il realismo delle immagini e dei contenuti in un calco ermetico nitido e innalzante. Di quello scambio sappiamo ricostruire le caratteristiche linguistiche e culturali con cui la Spagna fu acquisita alle lettere oltre che all'immaginario nazionale, oltrepassando i limiti dello specialismo, poiché disponiamo di una bibliografia ampia e vitale.

Su un terreno divulgativo altrettanto importante come quello lorchiano figura di certo solo il *Don Chisciotte*, se nell'area ispanica ci limitiamo alla provenienza peninsulare e non includiamo anche quella americana e dunque a maggior ragione credo che l'assenza di studi sulle diverse restituzioni del romanzo cervantino debba iniziare ad essere colmata. Ho pertanto concepito questo studio come analisi diacronica delle traduzioni integrali fino agli anni sessanta del Novecento, e come catalogo aggiornato di tutti i titoli del *Chisciotte* posseduti nelle biblioteche disseminate sul territorio nazionale dal XVII secolo fino ad oggi⁶.

6 Si veda l'appendice 3.

Nonostante il grande interesse che offrono le riduzioni e gli adattamenti, nella prospettiva dell'interpretazione dell'opera cervantina, mi occuperò qui di delineare solo il profilo di quelle traduzioni integrali che trasportarono il *Chisciotte* dall'Otto al Novecento e lo introdussero, verso gli anni sessanta, ad una concezione della lingua letteraria che sentiamo ancora attuale; si tratterà dunque della traduzione (revisione) di Bartolomeo Gamba, a cui finora non è stata dedicata nessuna attenzione, di quella di Gianni (1923-1927), quella di Carlesi (1933), quella di Vittorio Bodini (1957).

Mi avvarrò di una terminologia ormai tecnicizzata e non più specifica solo degli studi sulla traduzione, e di un metodo che da quegli studi ha assunto pochi ma indispensabili criteri e impostazioni, che non sarà superfluo indicare qui, partendo dal presupposto che il rapporto tra il testo fonte e il testo meta interessa non tanto per rintracciare errori e infedeltà, quanto per comprendere l'adeguatezza del progetto traduttivo, sicuramente anche rispetto al testo fonte, ma soprattutto rispetto al sistema letterario di arrivo. Le nuove traduzioni di un testo vengono designate anche come ritraduzioni, secondo la nozione più diffusamente accettata del termine, rispetto ad una nozione minoritaria che allude ad un tipo di operazione indiretta che passa attraverso una lingua diversa da quella del testo fonte⁷ e che qui non interessa perché il *Chisciotte*, senza tema di smentita e al di là di presunte o reali influenze francesi, è stato tradotto sempre dallo spagnolo.

Il corpus delle ritraduzioni di un'opera può essere oggetto di indagine sia in una prospettiva diacronica, sia in una sincronica, dal momento che esse convivono in gruppi diversificati dalle esigenze del mercato editoriale. Nel rapporto di progressione storica o di contemporaneità delle ritraduzioni, Anthony Pym applica una

7 Antoine Berman usa indifferentemente 'ritraduzione' e 'nuova traduzione', così come ho scelto di fare io non ritenendo il primo termine né esclusivo né sostitutivo del secondo, come invece Anthony Pym, Lawrence Venuti e altri. L'argomento che qui riassumo è sviluppato meglio in Nancy De Benedetto, *op. cit.*, pp. 38-41.

divisione in ritraduzioni attive e passive a seconda che vengano prodotte negli stessi anni da editori diversi o che si collochino su una linea diacronicamente ascendente⁸. Il primo è il caso di operazioni che probabilmente muovono da ragioni ideologiche che possono essere di concorrenza tra linee editoriali o tra modi di intendere il trattamento dei testi e la loro relazione con il sistema culturale in cui si producono. In relazione alle ritraduzioni passive, cioè le traduzioni di diversa epoca, c'è da dire solo che sono imprescindibili, anzi che occupano un capitolo fondamentale della storia della traduzione, perché riferiscono più delle opere prime l'evoluzione delle norme che regolano il sistema letterario.

Il primo elemento che le ritraduzioni forniscono alla osservazione riguarda, non sembri ovvio, il destino delle opere e alcune delle caratteristiche della storia della loro ricezione e della loro funzione nel canone letterario⁹. Il catalogo dei titoli del *Don Chisciotte* che ho compilato restituisce un numero di sedici traduzioni integrali, susseguitesi in maniera lenta fino agli anni cinquanta e poi più veloce e punteggiata, che ha definitivamente sanato il ritardo italiano. Non tutte hanno avuto sufficiente circolazione a giudicare dall'esiguo o nullo numero di ristampe che si registra e dagli spazi periferici del mercato editoriale che hanno occupato.

Nel successo di una ritraduzione intervengono diversi elementi tra cui l'importanza che il testo fonte ha nel proprio paese di origine dove sarà disponibile o meno in edizioni attuali e di qualità; quindi intervengono poi le necessità del sistema letterario di arrivo. È evidente che la differenza che intercorre fra le due traduzioni prenovocentesche e quelle successive risiede innanzitutto nella comprensione di molti luoghi opachi del testo che furono chiariti tra il XIX e il XX secolo, dalle edizioni di Clemencín, di Cortejón e di Rodríguez Marín. Neanche ci sono dubbi sul fatto

8 Cfr. Anthony Pym, *Method in Translation History*, Manchester, St. Jerome Press, 1998, pp. 82-83.

9 Cfr. Valentín García Yebra, *La traducción en el nacimiento y en el desarrollo de las literaturas*, «1616», IV, 1981, p. 14.

che nel Novecento l'esigenza di nuove traduzioni andò di pari passo non solo con l'aumento del numero dei lettori, ma anche con la rivalutazione critica che fu fatta del romanzo di Cervantes. Negli anni venti coincisero infatti lo sviluppo dell'edizione del testo, che, per dirla con Giannini, «com'è compreso così è tradotto»¹⁰, l'interpretazione unamuniana che Papini diffuse e fece tradurre, e che contribuì in maniera decisiva al rilancio del romanzo, la nascita nel mondo accademico di un'area di interesse ispanico da cui emanarono le traduzioni dei testi di maggiore rilevanza. Un altro elemento che condiziona la traduzione, infatti, è il legame con la critica imperante e dunque la visione di un Cervantes reazionario e rinascimentale oppure erasmiano e barocco troveranno equivalenti in esiti traduttivi molto diversi linguisticamente.

Quel che ci si propone è analizzare da una parte le ritraduzioni secondo lo scorrimento storico progressivo in cui sono apparse sul mercato, dall'altra il modo in cui esse formano sistema convivendo in grandi gruppi di diversa datazione. Le ritraduzioni formano sistema nel momento in cui si configurano come un gruppo di opere collocate in una diacronia ascendente e in una relazione di parentela critica qualitativamente importante. Ogni nuova traduzione contiene difatti, implicitamente o meno, una critica delle traduzioni precedenti; ne rivela le caratteristiche superate, la dipendenza diversa che hanno con il testo fonte. Nell'analisi delle traduzioni è necessario tener conto anche dell'eventuale paratesto che le accompagnano, in forma di introduzioni, postfazioni, avvertenze, in cui i traduttori descrivono il proprio operato e l'importanza che hanno le traduzioni precedenti con cui immancabilmente instaurano un rapporto, dichiarato o taciuto. I traduttori di cui ci occupiamo, infatti, hanno indicato tutti il debito che avevano con le precedenti traduzioni italiane ma anche straniere; in diversi punti Giannini rinvia a Franciosini, a Ormsby e a Viardot; così come Carlesi schiettamente riconosce di aver attinto a piene mani soprattutto da Giannini e Gamba, che invece si

10 Alfredo Giannini, *Rec. a M. de Cervantes, "Don Chisciotte". Nuova traduzione di F. Carlesi, «Leonardo», V, 1934, p. 337.*

rivela alquanto ingeneroso con Franciosini, denunciandone le inattualità ma tacendone i più che evidenti e numerosi prestiti lessicali. Gherardo Marone (1954) dichiara invece di voler portare il romanzo di Cervantes fuori dei limiti linguistici dell'area toscana in cui i precedenti traduttori, di cui pur riconosceva il gran valore, lo avevano collocato.

Guardando alle intenzioni espresse dai traduttori italiani del *Quijote* ci troveremo anche di fronte alla esplicitazione di prassi e obiettivi non sempre osservati e raggiunti; alla dichiarazioni di intenti a volte solo ideali. Quel che tuttavia è interessante individuare è la riformulazione di basilari quanto fondamentali idee di poetica, sospese tra una fedeltà di volta in volta mutevole e le nuove concezioni di equivalenza testuale. Di fatto più che i debiti con le traduzioni precedenti è interessante notare le diversità, ovvero le motivazioni che collocano i nuovi propositi traduttivi sul piano della modernità, poiché ogni nuova traduzione contiene sempre tratti di innovazione rispetto a quelle precedenti, sia per l'interpretazione del testo fonte sia per il dispiegamento di nuove possibilità espressive nella lingua meta, di cui registra i cambiamenti e la continuità. Le traduzioni infatti, rimandando ad un noto saggio di Benvenuto Terracini, vengono «ad inserirsi semplicemente come caso particolare nella dialettica di tradizione e innovazione su cui s'impenna lo svolgimento storico della lingua»¹¹.

La nozione di fedeltà è utilizzabile solo se storicizzata e se sostituibile con il meno problematico concetto di equivalenza che cambia a seconda di quel che si intende per traduzione e a seconda del rapporto che il traduttore ha con la lingua letteraria. Ad ogni traduzione corrisponde un progetto in cui la fedeltà al testo di origine si sovrappone esattamente all'interpretazione che il traduttore esprimerà nella propria riformulazione, muovendosi secondo un orientamento più o meno addomesticante stabilito dagli elementi che determinano la sua propria concezione di letterarietà o gusto. Vale la pena ricordare quel che in proposito affer-

11 Benvenuto Terracini, *Il problema della traduzione*, in *Conflitti di lingue e di cultura*, Torino, Einaudi, 1999, p. 74.

mò molti anni fa Luigi de Nardis nella introduzione alla sua famosa versione dei *Fiori del Male*:

Un'opera di traduzione [...] è prima di tutto una manifestazione di fedeltà, da parte del traduttore, alla propria lingua, alla propria modernità, alla tradizione poetica su cui si è educato e in cui vive; la fedeltà agli originali, nel clima di violazione e di offesa che il tradurre comporta necessariamente, è di altra natura, è di natura critica.¹²

L'analisi delle traduzioni non potrà prescindere dal descrivere la poetica del traduttore in rapporto con le norme che regolano la critica e la lingua letteraria del suo tempo. Il traduttore, infatti, sarà più o meno eterodosso ma non prescinderà dal proprio sistema di riferimento; l'aspetto teorico della questione, secondo gli approdi più comunemente accettati dei comparatisti di Tel Aviv, che operarono prevalentemente dagli anni ottanta in poi del secolo scorso, si articola sulle possibilità di scelta reali che il traduttore ha di operare in un dato momento storico, possibilità determinate da condizionatori micro e macrotestuali che lo spingono verso il testo fonte e il testo meta secondo diverse gradazioni di modalità opposte ma sostanzialmente disposte sui poli della modernizzazione e della arcaizzazione. Il testo tradotto non è il prodotto di regole prescrivibili e analizzabili qualitativamente a priori, quanto piuttosto di azioni adeguate al trattamento del testo fonte e accettabili nell'ambito linguistico e culturale del testo meta. Si tratta dunque di intendere la traduzione letteraria come una negoziazione in cui il traduttore è unico e non sempre consapevole mediatore di norme: «Así que mientras que la adhesión al polo origen determina la adecuación de una traducción respecto al original, el respeto a las normas que se originan en la cultura meta determina su aceptabilidad»¹³. Al di fuori della accettabilità

12 Luigi de Nardis, *Introduzione* a Charles Baudelaire, *I fiori del male. I relitti. Supplemento ai Fiori del male*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. X-XI.

13 In questa prospettiva, che non implica giudizio di valore, verranno usati i termini adeguamento e accettabilità. Cfr. Gideon Toury, *Los estudios descrip-*

risiede quel tipo di estraneità linguistica o *langue de bois* che hanno le traduzioni in cui il limite tra il testo di partenza e quello di origine non è chiaro ma si gioca sull'ibridità del calco o sui falsi effetti d'epoca.

Quasi sempre le traduzioni dei classici presentano adeguamenti sintattici modernizzanti contro una diffusa arcaizzazione del lessico e dei connettori spazio temporali, perché vige per assunto la doppia istanza di accorciare la distanza linguistica conferita dai secoli e di mantenerla al contempo. Nel caso del *Chisciotte*, l'arcaizzazione è coincisa a lungo con l'unica possibile concezione di lingua letteraria che potesse adattarsi ad un romanzo del Seicento. La traduzione, tuttavia, quando investita da aspettative innovative, diviene il cantiere in cui fare esercizio di stile per riposizionare la lingua della narrazione sulla ricerca di rottura rispetto alla letterarietà tradizionale. Nel caso del nostro romanzo non abbiamo tentativi estremi di sperimentazione, ma è sulla ricerca formale di una lingua letteraria che ritrovi nella contemporaneità quella cervantina che si basa lo scarto tra innovazione e tradizione su cui si collocano i diversi progetti traduttivi che si sono susseguiti dal secolo passato in poi. Da questo punto di vista, come si avrà modo di osservare approfonditamente, le traduzioni prenovecentesche non sono innovative, la franciosiniana perché fortemente marcata dalla normativa di per sé arcaizzante che regolava il sistema della lingua letteraria sul modello del periodo trecentesco; la seconda perché tanto intimamente legata al Franciosini da replicarne il lessico e i tratti letteralizzanti che, se erano accettabili due secoli prima, nell'Ottocento risultano addirittura incongrui.

I novecenteschi che ho analizzato restituiscono dei progetti traduttivi molto coerenti rispetto alla propria interpretazione del testo, profondamente influenzata dall'egida crociana, come si vedrà ampiamente in seguito. A differenza degli altri, Marone ricadrà in un'arcaizzazione generica e poco motivata; Giannini cercherà la propria fedeltà al romanzo di Cervantes nei limiti di una

Introduzione

alta letterarietà dei modelli linguistici; Carlesi coglierà invece la sfida dei registri cervantini e riuscirà ad imperniarli su un contrasto comico fra varianti più e meno formali della sua zona geografica; Bodini, che era esponente di una generazione che cercò di rappresentare la necessità di svolta contemporanea della lingua della letteratura, volle imprimere alla lingua di Cervantes un'aurea medietà dei toni e abbassò tendenzialmente l'intera impostazione della lingua del romanzo per contravvenire alla retorica riservata tradizionalmente ai classici in traduzione.

I. Il *Chisciotte* prenovecentesco

1. La traduzione di Bartolomeo Gamba

Di Bartolomeo Gamba si sa che nacque a Bassano del Grappa nel 1766 e che fu una personalità importante nell'editoria veneziana settecentesca; che ricoprì incarichi di eccezionale rilievo nella gestione della biblioteca Marciana, che operò, dunque, come notevole editore in proprio, agente e bibliotecario; pubblicò nondimeno, in veste di editore colto e curatore, diverse serie di novelle di scrittori italiani e l'elenco degli autori citati nel *Vocabolario* della Crusca. Si sa infine che morì a Venezia nel 1841. Nei materiali consultati sulla autorevole figura del Gamba non ho riscontrato notizie che alludano ai suoi rapporti con la cultura spagnola; dei suoi studi specifici non è dato sapere nulla attualmente. Posso solo riferire di una isolata e vaga notizia di un precoce apprendistato, nell'ultimo quarto del secolo XVIII, presso la casa Remondini, la più importante officina tipografica veneziana con sede a Bassano, dove il Gamba per intensificare i rapporti commerciali con gli stati europei, sembra che avesse imparato a scrivere in spagnolo¹.

D'altronde non è mai stata studiata neanche la sua traduzione²,

- 1 Nereo Vianello, *Bartolomeo Gamba editore e tipografo*, Venezia, Fondazione Cini, 1960, p. 7.
- 2 Se ne trova notizia e breve descrizione in alcuni importanti repertori cervantini tra cui Luis M. Plaza Escudero, *Catálogo de la colección cervantina Sedó*, Barcelona, José Porter, 1953, I, p. 306, n. 1429 y 1430; Leopoldo Rius,

che uscì in due edizioni diverse, in otto volumi, tra il 1818 e il 1819, secondo una delle poche descrizioni riportata in un catalogo degli anni Sessanta delle pubblicazioni della tipografia di Alvisopoli:

La traduzione del *Don chisciotte* di Bartolomeo Gamba uscì [...] in otto volumi stampati i primi quattro nel 1818, gli altri nel '19: una in 8° in carta comune e una in 16° in carta fina: è illustrata con 33 deliziose incisioni in rame di Francesco Novelli che vennero riunite nel 1819 in una diversa pubblicazione in un elegante volume in 8° in carta forte, con leggende esplicative a fronte [...] *Le lumineuse geste di don Chisciotte disegnate e incise da Francesco Novelli in XXXIII tavole con spiegazioni.*³

In realtà la traduzione di Alvisopoli è molto importante innanzitutto perché precedentemente in italiano esisteva solo la traduzione di Lorenzo Franciosini che però per diversi motivi non aveva avuto molto successo durante il Seicento, così come non aveva goduto di particolare autorevolezza il romanzo di Cervantes presso la società letteraria nostrana, a differenza di altri paesi europei di solida tradizione letteraria come l'Inghilterra e la Francia. Nel Settecento non ci furono cambiamenti sostanziali, anche se la figura dell'idalgo assunse un notevole spessore a teatro, so-

Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes, Madrid, Librería de M. Murillo, 1895, I, p. 305, n. 790.

- 3 Cfr. Nereo Vianello, *La tipografia di Alvisopoli*, Firenze, Olschki, 1967, p. 25, p. 43. Sulla qualità del libro concorda Leopoldo Rius, che però non esprime lo stesso alto apprezzamento per le incisioni di Novelli: «Las láminas, inventadas y grabadas al agua fuerte por F. Novelli, tienen cierta gracia y bastante soltura, si bien falta nobleza a la figura del protagonista. Medio marroquí de levante con puntas, corte superior dorado. Bello ejemplar con todas sus anchas márgenes, de esta linda edición bien impresa en papel de hilo». *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes*, cit., in Encarnación Sánchez García, *Ediciones napolitanas del "Quijote" durante el s. XIX*, in *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, a cura di Antonio Bernat Vistarini, Palma, Universidad de las Islas Baleares, 1998, pp. 109-123.

prattutto nel melodramma⁴; ma questo non ne liberò il mito dal pregiudizio secentesco legato al barocchismo a cui veniva associata la letteratura spagnola. La questione è nota: i classicisti italiani erano lontanissimi dal gusto per le innovazioni teatrali e le irregolarità del secondo secolo d'oro, e operarono una prescrittiva espunzione generale delle opere ispaniche da cui non si salvò il *Quijote*⁵.

Successivamente, però, a cavallo tra il Sette e l'Ottocento il *Don Quijote* iniziò ad essere intercettato nei percorsi della grande rifondazione dell'immaginario letterario preromantico di provenienza germanica, a misura che avanzava la qualità testuale delle sue edizioni: ricordiamo che oltre la londinese di Tonson, in Spa-

- 4 Sulla scarsa fortuna del romanzo in Italia nei secoli XVII e XVIII, si vedano Paolo Cherchi, *Capitoli di critica cervantina (1605-1789)*, pp. 42-49; Enrico di Pastena, *Postfazione. Cenni sulla fortuna italiana del “Don Chisciotte”*, in Jean Canavaggio, *Don Chisciotte, dal libro al mito. Quattro secoli di erranza*, Roma, Salerno Editrice, 2006, pp. 323-349; Aldo Ruffinatto, *Presencia y ausencia del “Quijote” en Italia*, in *L'insula del “Chisciotte”*, a cura di M. Caterina Ruta e Laura Silvestri, Palermo, Flaccovio Editore, 2007, pp. 237-251 (l'articolo era stato pubblicato anteriormente con il titolo *Italia con y sin “Quijote”*, «Edad de oro», vol. XXV, 1999, pp. 545-558). Sulla presenza di Don Chisciotte nel teatro, oltre i contributi più classici, si veda Elena E. Marcello, *Don Quijote en el teatro italiano: «Amore fra gli impossibili» de Girolamo Gigli*, in *Don Quijote por tierras extranjerias: Estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*, a cura di Hans Christian Hagedorn, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 259-276.
- 5 Vale la pena riportare in proposito uno stralcio di uno studio di Aldo Ruffinatto che riassume efficacemente la questione: «España, en efecto, fue muy a menudo indicada como la causa de la corrupción y decadencia de la literatura italiana coeva, y apareció como la cuna del mal gusto literario, del gongorismo y del teatro irregular. La palabra ‘Seicentismo’ se convirtió en un sinónimo de ‘spagnolismo’ y en nombre de uno se condenó al otro. Tanto es así que figuras importantes de la época como Crescimbeni, Gravina, Muratori, Zeno se convirtieron en restauradores del gusto clásico actuando de manera que toda la literatura española se condenara a la hoguera, incluyendo al *Quijote* entre las víctimas. El genio español, afirmaban, se comportó siempre (desde la época de Séneca y Lucano) como una hierba venenosa con respecto a la cultura latina». Aldo Ruffinatto, *Presencia y ausencia del “Quijote” en Italia*, cit., p. 239.

gna si stamparono tra il 1780 e il 1798, le edizioni che segnarono la svolta moderna del romanzo di cui si mantenne viva la lezione a lungo. Nelle prime decadi del XIX secolo si produssero nuove traduzioni in tutta Europa e anche finalmente in Italia, dove, relativamente lontani ancora gli ideali romantici rispetto al romanzo di Cervantes, era altresì vivo il dibattito sulla lingua letteraria, in una delle più importanti fasi di svolta del conflitto tra antichi e moderni che ne hanno caratterizzato la storia. Il *Don Chisciotte* di Bartolomeo Gamba, nella sua intenzione di equilibrio stilistico, nacque nell'ambiente della fine del neoclassicismo, ebbe immediatamente grande diffusione e interruppe quasi del tutto la serie delle stanche ristampe del testo di Franciosini che si erano succedute nel Settecento. Fu una delle più fortunate edizioni della tipografia di Alvisopoli e riscosse un incontrastato successo di cui sono indubbi testimoni le diciassette edizioni che se ne stamparono, anche in diverse revisioni, per tutto il XIX secolo ed oltre, tra Napoli, Milano, Venezia e Parma.

C'è da dire che se ne compromise presto anche la qualità perché in effetti queste numerose edizioni, che ebbero larga diffusione, erano state pubblicate fuori dai confini veneziani da editori che non avevano acquistato i diritti di stampa dall'editore veneziano e rivendevano a prezzi più bassi, riscontrando indubbia convenienza economica, dato che le tasse di circolazione dei libri tra uno stato e l'altro erano tanto elevate da superare anche i costi di pubblicazione. Dunque si trattava di operazioni piratesche, condotte nella maggior parte dei casi senza autorizzazione, che avviavano alla forte inibizione del mercato librario imposto dal ripristino delle limitazioni regionali dello stato austriaco, spesso a scapito della leggibilità dei caratteri, della riproduzione delle incisioni, della qualità della carta⁶. Per questo il perfezionista Gamba, come si legge nello stralcio riprodotto in basso, esprime, in una lettera del 1832 indirizzata all'editore Toccagni, l'intenzione di fare una seconda edizione a Venezia della sua tradu-

6 Cfr. Giovanni Ragone, *L'editoria in Italia. Storia e scenari per il XXI secolo*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 37-38.

zione, risentito non poco per le piraterie che non era riuscito ad arginare:

Consumatasi la prima edizione del *Don Chisciotte*, ho stabilito di farne una ristampa nella tipografia di Alvisopoli, che è di mia ragione, servendomi di rami una volta maestrevolmente inventati e intagliati dal Novelli; e di un nuovo carattere *testino* che ho fatto fondere a bella posta. Venni frattanto in cognizione della ristampa di Reggio [Fiacadori], e ne raccomandai tosto alle autorità la inibizione nel Regno già protetta dalle leggi; ed infine intavolai qualche contratto per la cessione a' librai degli esemplari della mia nuova edizione quando fossero impressi. Dopo tutto ciò m'è pur forza vedere che la ristampa di Reggio trova la via di spargersi nelle nostre contrade, e d'aver per conseguenza da qualche corrispondente l'avviso che non può più tornargli vantaggioso lo spaccio della ristampa mia [...] nuove e penose cure essendomi prese anche per ripulire la lezione del romanzo, io non saprei se non che trovare sommo disgusto di qualunque siasi ristampa altrove eseguita.⁷

Una terza edizione di Alvisopoli non vide mai la luce, mentre nel 1840 se ne fece una prima revisione ad opera di Francesco Ambrosoli per l'editore milanese Ubcini che venne ristampata numerose volte⁸. Questa di Ambrosoli, insieme ad una seconda revisione, di Ettore Fabietti del 1929 per Barion, avrebbe portato il *Chisciotte* nel Novecento andando ad occupare un segmento di editoria popolare in cui non sarebbero entrate invece le nuove grandi traduzioni integrali di Alfredo Giannini e di Ferdinando Carlesi.

Una questione che presenta qualche ambiguità riguarda l'edizione del testo fonte che si basa senza dubbio sulla lezione del testo del 1608, secondo la notizia che ne dà il Giannini e le infor-

7 Nereo Vianello, *op. cit.*, p. 78.

8 L'anno della stampa è il 1840, ma nel frontespizio figura il 1841.

mazioni riportate nel paratesto del primo degli otto volumetti della princeps del 1818⁹. Il testo è preceduto da una nota degli editori veneti dedicata «Al lettore» in cui vengono indicate l'edizione cosiddetta di Ibarra, secondo il nome dell'editore che stampò il *Quijote* per la Real Academia nel 1780¹⁰, e quella di Juan Antonio Pellicer del 1797-1798¹¹. Tale nota, per la natura degli argomenti su cui si articola, potrebbe essere stata scritta dallo stesso Gamba, che dirigeva nel 1818 la tipografia di Alvisopoli, ma che non appare in nessun luogo del testo neanche come traduttore¹²; il suo nome figurerà per la prima volta, da quel che si può desumere dai cataloghi, nel frontespizio dell'opera che pubblicherà a Parma l'editore Fiaccadori nel 1829¹³. Il testo della prima parte da cui sarebbe partito Gamba è, secondo Alfredo Giannini, quello del 1608, ovvero la terza edizione spagnola del romanzo cervantino, e in effetti l'incrocio dei dati coincide plausibilmente se si tiene conto che su questa terza edizione Pellicer basò i criteri della sua edizione¹⁴. Pur non essendo il dato di Giannini e quelli di Gamba in contraddizione, tuttavia, non siamo in grado di stabilire se l'edizione di Pellicer ne influenzò concretamente l'opera, ma questo è qui anche alquanto irrilevante perché le varianti della terza edizione del romanzo non sono così importanti da condizionare gli esiti traduttivi macroscopici che verranno presi in considerazione per l'analisi che si intende condurre.

9 *L'ingegnoso cittadino Don Chisciotte della Manzia*. «Opera di Michele Cervantes Saavedra. Traduzione nuovissima dall'originale Spagnuolo. Colla Vita dell'Autore», Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1818-1819. D'ora in avanti solo Gamba con l'indicazione del volume e il numero di pagina.

10 M. Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, en Madrid, RAE, por Joaquín Ibarra, 1780.

11 M. Cervantes, *El Ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha. Nueva Edición corregida de nuevo [...] por Don Juan Antonio Pellicer*, en Madrid por Don Gabriel de Sancha, 1797-1798.

12 Gamba I, pp. III-IX.

13 Come si evince dal catalogo Pini - Moro, *op. cit.*, p. 168.

14 Cfr. Francisco Rico, *Historia del texto*, in M. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por F. Rico, Barcelona, Instituto Cervantes - Crítica, 1998, ed. online, p. 7 di 11.

D'altro canto non sempre i traduttori dicono il vero nelle prefazioni e negli scritti paratestuali, anzi, spesso omettono proprio i dati che non vogliono far conoscere e così sembra aver fatto Bartolomeo Gamba (o gli editori veneziani), a cui va riconosciuto senz'altro il merito di aver arricchito il *Don Chisciotte* di un dovizioso *Ragguaglio della vita e delle opere di Cervantes*¹⁵. In merito bisogna però aggiungere che non dice di averlo prelevato integralmente dall'unica edizione spagnola contemporanea che non annovera tra i testi su cui dichiara di aver lavorato: si tratta dell'edizione di Madrid de la Imprenta Real esattamente coeva a quella di Pellicer, del 1797. Questa conteneva in apertura, appunto, una *Noticia de la vida y de las obras de Cervantes*, redatta da Manuel José Quintana,¹⁶ identica al *Ragguaglio* di Gamba; dal che si può ipotizzare che anche il testo d'origine fosse questo della Imprenta Real piuttosto che i due menzionati nella nota al lettore.

2. False relazioni francesi

Nella stessa nota, oltre i testi spagnoli, il traduttore afferma di aver tenuto conto anche delle principali traduzioni francesi; vale la pena fare una breve indagine per osservare innanzitutto che all'epoca di Gamba circolavano diverse edizioni della traduzione di Filteau de Saint-Martin (1678) che furono pubblicate durante tutto il Settecento, fino a quando vide la luce la traduzione di Florian, di cui Gamba fa menzione esplicita. Ma quest'ultima in realtà è una riduzione¹⁷, molto fortunata, che a parer mio non ha veri rapporti con la concezione traduttiva del bassanese, per quanto egli dichiara in prima battuta il contrario:

15 Gamba, I, pp. XI-XLVIII.

16 M. Cervantes, *El Ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Madrid, Edición de la Imprenta Real, 1797, pp. IX-XXXV.

17 Cfr. Jean Canavaggio, *op. cit.*, p. 90.

Capitolo I

Nella Francia specialmente si moltiplicarono non solo le edizioni ma eziandio le versioni, *meritando*, dice il signor Florian, *questo libro più di un traduttore nel nostro idioma*. Noi abbiamo voluto conoscere queste versioni per trar quinci di che giovare, il più che fosse possibile alla nostra impresa.¹⁸

Guardando rapidamente l'edizione di Florian, nulla di più lontano mi è sembrato di poter ravvisare dalla prassi del nostro, che, d'altra parte, in un secondo momento, ne aveva preso anche decisamente le distanze; anzi, che l'aveva tirata in ballo strumentalmente per introdurre un non condiviso spirito di addomesticamento di tradizione tipicamente francese che era alla base del trattamento del testo:

confessiamo però ingenuamente che abbiamo trovate le versioni francesi mancanti di quello che forma *il nazionale* dell'opera, e che costituisce la sua vera essenza. Uno de' più begli ingegni, il soprannominato signor Florian, fu l'ultimo a dare alla sua nazione il *Don Chisciotte* tradotto, ma anch'egli si è fatto lecito di restringere il testo come meglio gli torni in acconcio, lo forgiò a suo talento ed il solo *Prologo* è stato da lui mutilato per lo meno di una terza parte.¹⁹

Gamba doveva riferirsi alla prima edizione di Florian, quella del 1799, che presentava, per esplicita intenzione del traduttore, numerosi tagli e condensazioni libere semplicemente perché «la grace de mots dans une idiome n'as pas toujours son equivalente dans une autre, et l'on doit alors, sa me semble, supprimer ce qui serait longueur sans cette grace des mots»²⁰. Il testo di Gamba ri-

18 Gamba, I, p. VIII.

19 *Ibidem*.

20 Florian, *Advertissement du traducteur*, in M. Cervantes, *Don Quichotte*, Paris, Aux Bureaux de la Publication, 1, Rue Ballif, 1868, p. 5. Si veda in proposito anche Carlos Alvar, *El Quijote en el mundo. Traducciones de los siglos XVII y XVIII*, in “*Don Quijote*” en el Campus: *Tesoros Complutenses*, a cura di Mar-

propone integralmente quello di Cervantes, per cui non risulta che pretestuosa la menzione a Florian che compare nella nota e che in effetti, come sembra più plausibile, serviva per introdurre una posizione ideologica, per altro molto diffusa, che esprimeva una insofferenza militante verso il sistema classicista francese che aveva assimilato il capolavoro cervantino a quel gusto imperante per almeno due secoli, il Seicento e tutto il Settecento, nella poetica delle belle infedeli²¹. Tale insofferenza si rifaceva ad una modalità di annessione della letteratura tradotta che, se era molto diversa nell’Europa di area anglosassone e germanica, iniziò a decadere in ambito preromantico anche in Francia²², dove però solo nel 1836 sarebbe stata pubblicata una traduzione, quella di Louis Viardot, che, per prima avrebbe reso una ragionevole giustizia alla complessità e alla nazionalità del *Don Quijote*²³. Gamba, dal canto suo, esprimeva soprattutto una tradizione italiana che tendeva al letteralismo e alla correttezza normativa della lingua d’arrivo, in perfetta continuità, per altro, con Lorenzo Franciosini²⁴.

ta Torres Santo Domingo, Madrid, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla y Universidad Complutense, 2005, p. 156.

- 21 Cfr. Hurtado Albir, Amparo, *Traducción y traductología*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 110-111.
- 22 Cfr. George Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 52-57.
- 23 Il rapporto con le belle infedeli sembra infatti del tutto superato nelle intenzioni che il Viardot esprime circa la propria concezione della traduzione, divenuta ormai un fatto etico di lingua e non più di gusto: « A mes yeux, la traduction d’un livre justement célèbre, d’un de ces ouvrages qui appartiennent moins à une littérature en particulier qu’à l’humanité tout entière, n’est pas seulement une affaire de goût et de style; c’est une affaire de conscience, et j’oserais presque dire de probité. Je crois que le traducteur a pour devoir strict d’appliquer incessamment ses efforts, non-seulement à rendre le sens dans toute sa vérité, dans toute sa rigueur, mais encore à reproduire l’effet de chaque période, de chaque phrase et presque de chaque mot ». M. Cervantes, *L’ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Paris, J.-J. Dubochet et Cie, 1836-1937, p. 47.
- 24 L’influenza dei traduttori francesi sulle traduzioni italiane del romanzo di Cervantes, in riferimento soprattutto al Franciosini, si è rivelata parzialmente infondata. Cfr. Dante Bernardi, *Lorenzo Franciosini, primer traductor del “Qui-*

Vale la pena ricordare anche che il tipografo bassanese operava nel contesto fortemente pervaso di spirito antifrancese della Restaurazione austriaca e che a Milano divenne censore regio con autorità su tutte le stamperie del regno; dunque non meravigliano le posizioni espresse contro il carattere culturalmente imperialista della Francia dei secoli precedenti, prima che napoleonica. Si trattava di politica editoriale ma anche di una politica linguistica inserita in un contesto in cui si cercò con forza di fissare la lingua della prosa letteraria anche attraverso le traduzioni.

Nell'Italia letteraria a cavallo tra i due secoli, com'è noto, la questione della lingua fu particolarmente vivace e nel dibattito si schierarono su questioni importanti almeno due posizioni contrapposte ma unite nella guerra contro i neologismi di provenienza francese. Da una parte i puristi, che individuavano nel Trecento toscano colto ma anche popolareggiante il modello di lingua italiana da ricreare; dall'altra i classicisti che da Monti a Manzoni aprirono ai modelli cinque e secenteschi di tradizione non solo fiorentina²⁵. Bartolomeo Gamba non era un vero letterato ma piuttosto un amante dei libri e un bibliografo formatosi quasi da autodidatta nell'ammirazione incondizionata per la lingua pura, per l'equilibrio neoclassico italiano, «un bibliofilo tutto teso alla riscoperta di testi di spiccato interesse linguistico e narrativo»²⁶ da

jote” al italiano: los problemas filológicos de la primera parte y el ‘Caso Oudin’, «Anales Cervantinos», 31 (1993), pp. 151-181. Recentemente mi è capitato di leggere delle affermazioni circa prelievi che il Franciosini avrebbe mutuato dalla traduzione francese secentesca che a me sembrano linguisticamente molto improbabili, anche se in merito rimando ad altra sede un'analisi più approfondita. Mi riferisco all'articolo di José Francisco Medina Montero, *El primer capítulo de la primera parte del “Quijote” de Franciosini*, «Rassegna iberistica», 38, n. 104, 2015, pp. 203-224; ma anche a Guillermo Carrascón, *L'errore di traduzione: una prospettiva didattica*, a cura di Hans Honnacker, *Traduzione ed intercultura*, «Materiali di discussione», 5, 2006, pp. 27-39.

25 Cfr. Luca Serianni, *Il primo Ottocento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Francesco Bruni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 40-58.

26 Gennaro Barbarisi, *Gamba e la letteratura italiana*, in *Una vita tra i libri. Bartolomeo Gamba*, a cura di Giampiero Berti, Giuliana Ericani, Mario Infelise, Milano, Franco Angeli, 2008, p. 141.

proporre a un pubblico sempre più ampio «con aperto intento pedagogico»²⁷. Così infatti esprime la propria principale concezione del *Don Chisciotte*, ricalcando per altro quasi letteralmente la vecchia cornice culturale del principio oraziano dell'*utile dulci*, che aveva già citato il Franciosini nella nota *A' curiosi lettori* del 1622, nella definizione del più «leggiadro e perfetto romanzo che siasi composto con lo scopo d'insegnare dilettaudo»²⁸. La sua sensibilità, al passo con i tempi, era racchiusa in un decoro stilistico di tipo piano e ordinato, lontano dall'emulazione radicale del complicato stile subordinativo del periodare boccaccesco rilanciato dal magistero purista cui fa capo. Il purismo, parafrasando Luca Serianni, fu inteso come «educazione letteraria», e come «intervento militante contro i foriesterismi» e il desiderio di «ritorno all'ordine», sentito da ampi strati di pubblico, fu testimoniato dalla grande fortuna editoriale dei repertori di barbarismi²⁹. In queste coordinate pedagogiche e restaurative si inquadra l'opera del Gamba editore e traduttore allineato all'ortodossia di stampo cruscante ma non estremista; si esprime sostanzialmente contro un ornato innecessario e barocchista, e contro, naturalmente, le importazioni da altre lingue; indulge all'arcaismo lessicale ma non sintattico. In proposito prendiamo in prestito la citazione che segue da una prefazione alla sua importante collana di *Operette d'istruzione e di piacere*:

una sola sentenza che prenderò a mia norma, è che lodevole debba dirsi ogni scrittura in cui regolato sia l'andamento, e non infrascata di pedanterie o di lascivie di lingua, non imbastardita la frase di modi stranieri, ed in cui risplenda soprattutto una semplice leggiadria naturale.³⁰

27 *Ibidem*.

28 Gamba, I, p. III.

29 Cfr. Luca Serianni, *op. cit.*, p. 10.

30 *Alcune operette di B. Gamba bassanese dall'autore medesimo raccolte rivedute e annotate*, Milano, Silverti, 1827, in G. Barbarisi, *op. cit.*, p. 148.

3. Un modello di prosa

Tra gli studi dedicati a Gamba e la lettura del suo *Don Chisciotte*, emerge in primo luogo una volontà di stile che si rifaccia ad una prosa narrativa comprensibile e gradevole, costruita su un periodo «ben tornito» e fresco, lontano dal modello «lungo e melenso» della traduzione secentesca³¹. Motivato da tale intendimento, infatti, spesso la sua sintassi si configura ordinata e rivista innanzitutto nel rispetto del periodo cervantino che Franciosini aveva notevolmente appesantito con numerose glosse e modelli italiani dominanti nel Cinque-Seicento; Gamba opera una ricerca in senso moderno di una più agevole scorrevolezza, come si evince da qualche breve frammento che possiamo qui riportare ad esempio. Riproduciamo in basso la pacifica notte di Sancho (I, 8), dopo l'avventura dei mulini a vento e prima dell'incontro con il biscaaglino, e ne mettiamo a confronto lo stesso brano tratto dalla traduzione di Franciosini:

No la pasó así Sancho Panza, que, como tenía el estómago lleno, y no de agua de chicoria, de un sueño se la llevó toda, y no fueran parte para despertarle, si su amo no lo llamara, los rayos del sol, que le daban en el rostro, ni el canto de las aves, que muchas y muy regocijadamente la venida del nuevo día saludaban. Al levantarse, dio un tiento a la bota, y hallóla algo más flaca que la noche antes, y afligiósele el corazón, por parecerle que no llevaban camino de remediar tan presto su falta.³²

Non la passò a questo modo Sancio Panza, che essendo ben bene pasciuto, e non già d'acqua di cicoria, consumò

31 Gamba, I, p. III.

32 *Don Quijote de la Mancha*, edizione dell'Instituto Cervantes (1605, 1615, 2015) coordinata da Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, Gonzalo Pontón y el Centro para la Edición de los clásicos españoles, Madrid, RAE, Espasa - Círculo de lectores, 2015, I, 8, p. 107. Cito sempre da questa edizione.

la notte intera in un sonno solo e se il suo padrone non l’avesse chiamato, non lo avrebbero potuto svegliare i raggi del sole che lo ferirono nel viso, nè il canto dei molti augelli che andavano in copia giocondamente salutandolo il nascere del nuovo giorno. Nell’alzarsi diede una tirata alla borraccia e trovandola affievolita molto più che la notte avanti, si afflisse molto, sembrandogli che la strada allora battuta non potesse condurlo sì tosto dove poter di nuovo riempierla. (Gamba, I, pp. 152–153)

Non se la volle passar così Sancio Panza, che **come quello che aveva** molto bene lo stomaco pieno, e non **d’acqua di radicchio** o cicoria, fece in tutta quella notte un sonno solo e se il suo padrone non l’havesse chiamato, non sariano stati bastanti a svegliarlo i raggi del Sole, che gli davano nel viso, ne il canto de gl’augelli, che a branchi e con mostra di grande allegrezza, salutarono la venuta del nuovo giorno, **e** subito che fu levato dette un bacio alla borraccia **e** la trovò un poco più debole dell’altra sera, **e** s’afflisse assai; vedendo che non era così facile il poterla tornare a riempire.³³

Nel testo d’origine il periodo non è difficile dal punto di vista lessicale né presenta costruzioni sintattiche complicate, e proprio per questo si ritiene che sia utile il confronto appena proposto perché permette di osservare in Gamba una tendenza, storicamente plausibile, oltre alla modernizzazione della morfologia (es. la perdita dell’*h* nell’infinito del verbo avere), all’abolizione degli elementi desueti del periodare di Franciosini. Coincide, sembra non casualmente, il tentativo di imprimere una maggiore facilità di dettato con il ripristino del periodo cervantino, interrotto da un punto che segna la sequenzialità temporale e logica del rac-

33 M. Cervantes, *L’ingegnoso cittadino Don Chisciotte della Mancia*. Composto da Michel di Cervantes Saavedra, et hora nuovamente tradotto con fedeltà e chiarezza di Spagnuolo in Italiano. Da Lorenzo Franciosini. Venetia, Appresso Andrea Baba, 1625, pp. 63–64. D’ora in poi citerò come Fr. seguito dal numero di pagina.

conto (Sancho si alza dopo essersi svegliato). Sequenzialità non rispettata invece dal primo traduttore che piuttosto predilige una subordinazione continuativa e segnata in maniera antica e faticosa per polisindeto. Non vi sono inoltre amplificazioni rispetto al testo fonte (riportate in grassetto in Franciosini) nello stralcio da Gamba, né di ordine semantico («acqua di radichio»), né di tipo retorico sul modello della similitudine («come quello che aveva»).

Per altro verso, quando la sintassi originaria è più complicata, Gamba interviene sul periodo con strategie tendenti alla modernizzazione e alla linearità. Vediamo un esempio tratto da un luogo lontano da quello appena citato e diverso tipologicamente perché non riporta la bella lingua del narratore ma quella di un personaggio impegnato in conversazione: la duchessa che si rivolge a Sancho, burlandolo con modi falsamente formali, in una più che *sabrosa plática* (II, 33):

Ahora que estamos solos y que aquí no nos oye nadie, querría yo que el señor gobernador me asolviese ciertas dudas que tengo, nacidas de la historia que del gran don Quijote anda ya impresa. Una de las cuales dudas es que pues el buen Sancho nunca vio a Dulcinea, digo, a la señora Dulcinea del Toboso, ni le llevó la carta del señor don Quijote, porque se quedó en el libro de memoria en Sierra Morena, **cómo se atrevió a fingir la respuesta y aquello de que la halló ahechando trigo**, siendo todo burla y mentira, y tan en daño de la buena opinión de la sin par Dulcinea, y cosas todas que no vienen bien con la calidad y fidelidad de los buenos escuderos. (p. 988)

Presentemente che siamo soli e che non v'ha chi ci ascolti, bramerei che il signor governatore mi sciogliesse certi miei dubbii insorti da quella istoria del grande don Chisciotte che trovasi già alle stampe. Uno di questi dubbii si è che non avendo il buon Sancio visto mai Dulcinea, anzi la signora Dulcinea del Toboso, né recatale la lettera del signor don Chisciotte, perchè restò unita al libro di memorie in Sierra Morena, **come mai osò egli di fingere la risposta e di asserire che la trovò vagliando grano** quando tutto era una burla e finzione e tutto tornava

a grave discapito della buona opinione della senza pari Dulcinea: queste sono cose che non si accordano colle condizioni e colla fedeltà dei buoni scudieri. (Gamba, VI, pp. 223-224)

Hora che siamo soli, e che qui non ci sente nissuno, vorrei che il Signor Governatore mi risolvesse certi dubbi ch'io ho, nati dalla historia che va attorno del gran Don Chisciotte, uno de quali dubbi è che già che il buon Sancio mai ha visto Dulcinea, volsi dire la Signora Dulcinea del Toboso, né gli portò la lettera del Signor Don Chisciotte, perché restò nel libro di memoria in Sierra Morena, come egli hebbe ardire a fingere la risposta, **e quello** che la trovò vagliando del grano, **essendo** ogni cosa burla, e bugia, **e tanto** in pregiudizio della buona opinione della senza pari Dulcinea, **e tutte** che disdicono alla qualità, e fedeltà dei buoni scudieri. (Fr., p. 345)

Di nuovo il secondo traduttore ripristina la struttura cervantina, originariamente divisa in due periodi, che Franciosini invece aveva fuso in una ardita sequenza paratattica sicuramente molto complessa. Gamba riesce poi a risolvere semplicemente il periodo perché non ne allunga e non ne replica letteralmente la costruzione; trasformando infatti e non calcando *y aquello que*, esplicita la domanda che regge il discorso, ovvero «come mai osò egli di fingere e di asserire che...».

A questo punto gli esempi potrebbero susseguirsi in maniera alquanto ripetitiva perché rifletterebero un atteggiamento di fondo che coincide con lo stesso progetto traduttivo di Bartolomeo Gamba: imprimere alla prosa cervantina italiana la concezione di un periodare lontano dal quello italiano in voga nel Seicento di Franciosini, e tanto più notevolmente lo realizza, a mio avviso, e forse meglio di altri traduttori successivi, nell'interpretazione e nella resa del concetto di lingua arcaica, quella del protagonista del romanzo di Cervantes. Torniamo all'incontro di Don Chisciotte con la dama che è nella carrozza scortata dal furente biscaglino (I, 8):

Capitolo I

La vuestra fermosura, señora mía, puede facer de su persona lo que más le viniere en talante, porque ya la soberbia de vuestros robadores yace por el suelo, derribada por este mi fuerte brazo; y por que no penéis por saber el nombre de vuestro libertador, sabed que yo me llamo don Quijote de la Mancha [...]; y, en pago del beneficio que de mí habéis recebido, no quiero otra cosa sino que volváis al Toboso y que de mi parte os presentéis ante esta señora y le digáis lo que por vuestra libertad he fecho. (p. 110)

La vostra bellezza, signora mia, vi autorizza a disporre a vostro senno di voi medesima. Poiché la superbia di questi vostri assassini giace conquisa al suolo mercè il valor del mio braccio; e perché non abbiate a penare per sapere il nome del vostro liberatore, mi chiamo don Chisciotte della Mancia [...] In guiderdone del beneficio ch'avete da me ricevuto, altro da voi non chieggo se non che ve n'andiate al Toboso, e presentandovi per parte mia a questa signora, le rendiate conto di quanto ho operato per ridonarvi la libertà. (Gamba, I, p. 107)

Come controllo su una qualità che qui definirei pregevolezza del parlato di Don Chisciotte, in cui ritengo molto ben riuscito il lavoro di Gamba, per un giusto equilibrio che non fa arretrare la scorrevolezza del senso del discorso, propongo un confronto con Alfredo Giannini, che tra i novecenteschi è il più formale dei traduttori del *Don Quijote*:

La vostra beltà, mia signora, può di voi fare quel che più vi attalenti, poiché ormai la baldanza dei vostri ladroni è prostrata a terra rovesciata, da questo mio valoroso braccio. E perché non vi diate pena per sapere il nome del vostro liberatore, sappiate che io mi appello don Chisciotte della Mancia [...] In pagamento pertanto del beneficio che da me avete ricevuto, altro non chieggovi se non se volgiate al Toboso e che da mia parte vi presentiate innanzi a

questa signora e le diciate ciò che per la vostra liberazione ho io fatto»³⁴

L'impressione che si ricava dal confronto dei due brani restituisce nel primo una intenzione di chiarezza che si conserva anche nello stile indubbiamente magniloquente del gentiluomo mancego, dominato tuttavia da una compensazione tra lessico arcaico e costruzione scorrevole della struttura che rispecchia a mio viso efficacemente il testo fonte. La scelta di un corrente ‘bellezza’ e non ‘beltà’ viene compensata dal resto della frase, piuttosto forbito ma non pedantesco («vi autorizza a disporre a vostro senno di voi medesima» vs «può di voi fare quel che più vi attalenti»). Così come il ricorso a parole altisonanti del periodo successivo («conquiso al suolo mercè il valore del mio braccio»), è efficacemente equilibrato dalla bella disposizione delle due causali, che si concludono senza ricercatezza con «mi chiamo Don Chisciotte della Mancia» (vs «sappiate che io mi appello» che replica la costruzione dell'originale *sabed que...*). Allo stesso modo si risolve il terzo periodo, dove altrettanto esplicita è la scelta di compensazione operata da Gamba, dove l'innalzamento del registro lessicale (*pago/guiderdone*) si scioglie poi in una serie non marcata («ve ne andiate» vs «volgiate» di Giannini) e un ordine sintattico non enfatico («quanto ho operato per ridonarvi la libertà» vs «le diciate ciò che per la vostra liberazione ho io fatto»).

4. Gamba – Franciosini

Per delinare i tratti salienti della prassi di Gamba, ma soprattutto della tipologia della sua traduzione del testo cervantino, non si può prescindere dalla relazione con la traduzione secentesca, oltre che per motivi di ordine filologico, per cui ogni traduzione nasce contro quella precedente, anche perché sono molto intimi gli ele-

34 M. Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, Bur, 2007. Trad. e note di Alfredo Giannini, pp. 99-100.

menti che tra i due testi in oggetto configurano una profonda filiazione. È di tutta evidenza che il tempo che intercorre tra Gamba e Franciosini non autorizza ad una analisi linguistica orizzontale che non tenga conto della prospettiva diacronica che diversifica il rapporto tra il traduttore e il testo, e il pubblico dei lettori a cui esso è rivolto. La distanza di due secoli che separa il secondo traduttore dal primo, contemporaneo di Cervantes, sicuramente rinvia a delle condizioni storiche e culturali di ricezione molto diverse di cui il primo elemento risiede nella familiarità più accentuata che il pubblico aveva con la lingua spagnola nel Seicento. Rapporto su cui Franciosini fa senz'altro affidamento, come si vedrà, ma non Gamba, che non lascerà al lettore l'interpretazione di vocaboli in lingua originale e sicuramente non tenderà molto al calco sintattico, come si è avuto modo di osservare. Franciosini aveva in mente un lavoro *in progress*, diremmo, perché richiede la partecipazione del lettore in un rapporto dialogico basato su una incompletezza organica del lavoro, che, seppure solo per onor di retorica paratestuale, nella cornice di una convenzionale retorica del porgere, ritiene innanzitutto effimero: «Tieni questa Traduzione per buona [...] fintanto che non ne esce una migliore». Si rivolge, però realmente, in tale relazione dialogica ad un lettore familiarizzato con la lingua e la cultura spagnola, perché ritiene di poter lasciare i versi in castigliano, nella edizione del 1622, ma ritiene anche di potersi affidare ad uno spagnolo maccheronico, diffuso nella letteratura europea coeva sul topos dell'*arrogante hispano*, il soldato spagnolo avventuriero e fanfarone³⁵; nel discorso fantasioso e sconclusionato del biscaglino (I, 8) troviamo, anzi, una pura e semplice traslitterazione che comunque non può tralasciare una qualche capacità di intesa con il lettore: «Anda cavagliero que mal andas por el Dios que criòme, che si no descias coccie, assì te mattas como estàs ahì Vizcaino»³⁶.

35 Cfr. Miguel Herrero García, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966, soprattutto pp. 78-96.

36 Fr., p. 69. Sullo spagnolismo letterario e sullo specifico repertorio linguistico riportato nella traslitterazione di Franciosini viene in aiuto anche il ma-

Sulla stessa linea sono da intendersi segmenti del trattamento di cortesia che spesso lascia in spagnolo, ovvero ne fa una trascrizione fonetica, per esempio usando “dogna” al posto di “donna”, e dei nomi parlanti, che non traduce, ma che di nuovo traslettera. Si tratta di soluzioni che non sono dovute a sciatteria ma ad una norma letteraria plausibile su cui Franciosini puntava con sicurezza e brio in molti casi³⁷, pensando di essere capito. Dunque alcune di quelle che sembrano sviste, in realtà non sappiamo se lo sono; mi riferisco per esempio all’avverbio *allende*, che nel testo fonte viene sostantivato con una preposizione: *en allende*, nel significato di *en ultramar*, il cui uso scritto non appartiene solo a Cervantes. Il Franciosini ne dà una trascrizione fonetica, ‘in Agliende’³⁸, trattandolo come il nome proprio di un qualsiasi luogo: non sappiamo se esotico e sconosciuto, non essendo codificato da Battaglia, o se comprensibile al lettore del Seicento. Sappiamo invece che Franciosini immette la forma avverbiale in tre voci del suo vocabolario, e quella che potrebbe interessare il conte-

gistrale contributo di Gian Luigi Beccaria, *Spagnolo e spagnoli in Italia: riflessi ispanici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*, Torino, Giappichelli, 1968. Mi sembra utile riportare uno dei punti in cui precisamente descrive il ricorso, molto diffuso soprattutto nella commedia cinque-secentesca, ad un «macroscopico repertorio di imprecazioni, giuramenti [...] e anche alla costanza di vocaboli, sulla falsariga di un ‘discorso tipo’ di un *miles gloriosus* in cui fiorivano minacce iperboliche di stragi e di pene in bocca al personaggio migrato ai nostri testi comici da archetipi spagnoli» (p. 292).

37 Molto più normali e razionalizzanti i modi del Gamba che negli stessi elementi restituisce una lezione adattata ad una lingua logica standard, poco allusiva e meno familiarizzata con la lingua del testo fonte. Il biscaglino nell’Ottocento parla in italiano come in tutte le successive apparizioni novecentesche: «Va, cavaliere, col tuo malanno: ti giuro per chi m’ ha messo al mondo che se tu non lasci andar questo cocchio ti ammazzo da biscaino che sono» (Gamba, I, p. 107).

«Io non son cavaliere? Giuro a Dio che tu menti come cristiano. Se porti lancia e cingi spada vedrai quanto presto il gatto te la graffierà via! Biscaino in terra cittadino in mare, pasta d’inferno, e mente chi crede diversamente». Gamba, VIII, pp. 107-108.

38 Fr., p. 5.

sto specifico è, tradotta, per l'appunto 'di là dal mare'. Risulta alquanto bizzarro, pertanto, che nel romanzo non appaia così e tuttavia si deve anche prendere atto che avesse operato una scelta in maniera quasi certamente consapevole che nel Seicento rientrava in una norma vigente e praticata dai traduttori dallo spagnolo soprattutto d'America, ma a quanto pare anche della penisola, se come afferma Gian Luigi Beccaria:

Un vero pullulare di effimeri forestierismi si dà soprattutto nei traduttori di testi spagnoli che si riferiscono a narrazioni di conquiste e storie del Nuovo Mondo (ed il fenomeno risalta ancora di più, quando lo si confronti con la relativa purezza di lingua delle traduzioni di 'genere' differente, o con quelle dei 'classici' della letteratura spagnola, come le traduzioni della *Celestina*, dell'Alemán, del Guévara, del Quevedo).³⁹

C'è da aggiungere che probabilmente le attese del Franciosini sono complessivamente piuttosto limitate perché il prestigio delle traduzioni nel Seicento era riservato alle lingue antiche e non a quelle moderne, tra cui, ancora coinvolte in una vecchia disputa di origini medievali, ognuna aspirava alla superiorità rispetto alle altre attraverso la dimostrazione del più o meno diretto rapporto di discendenza dal latino⁴⁰. Una traduzione di un autore contemporaneo come era Cervantes per Franciosini, per quanto accurata, e rispetto al livello delle traduzioni in prosa del Seicento lo era, non poteva aspirare ad essere alta letteratura, restando relegata piuttosto ad un livello di artigianato e di operazione di servizio⁴¹. Il testo del Franciosini, infatti, non aspira a una vera realizzazione estetica né ad essere risolto sempre efficacemente: «Il

39 Gian Luigi Beccaria, *op. cit.*, p. 123.

40 Sul vivo della disputa in ambito rinascimentale si veda Lore Terracini, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*, Torino, Stampatori, 1971, pp. 30-31.

41 Cfr. Cesare Greppi, *Sulla traduzione letteraria nel Seicento in Italia*, «Sigma», 31, 1971, pp. 54-55.

principale intento che ho avuto [Signor lettore] in questa mia Traduzione» – si legge all’inizio della presentazione ai lettori – «non è stat’altro, che di lasciarm’intendere»⁴². Dove il principale obiettivo è anche la dichiarazione della maggiore difficoltà, ovvero della irriducibilità letterale dello spagnolo, da cui dichiara di essersi dovuto talvolta minimamente allontanare per assoggettarlo all’italiano «corrente». L’idea che emerge è di una mediazione difficile tra le due lingue, dove l’allontanamento dalla lettera è avvertita in maniera necessaria ma non è del tutto assunta all’etica del tradurre:

pare a me, che chiunque traducendo desidera, che alla sua fatica li si soggeti agevolmente il gusto, e l’orecchio di chi la legge, sia dalla necessità forzato à non far’altrimenti: poiché se puntualmente s’avess’ à dichiarar la forza del Vocabolo, e dell’istessa frase ò metafora, si dovrebbebbe quas’ogni libro volgarizzato, chiamar più tosto tradito, che tradotto, essendo che ogni linguaggio hà licenza d’usare alcuni detti, e parole, che ad un’altro, non solo non è concessa, ma assolutamente negata; di maniera che questa mia ragione mi servirà di discolpa, se cercando la proprietà d’una voce, non la troverai dichiarata con la sua propria significazione.⁴³

In un certo senso l’ispanista fiorentino spiega una ragione che a suo modo dia conto della manipolazione del livello figurale e di quello letterale del testo di origine attraverso un criterio traduttivo che ne giustifichi le differenze che si realizzano rispetto alla traduzione parola per parola.

Viene in mente una inclinazione, piuttosto arretrata, che sembra rifarsi a quel che si definiva dichiarazione della prosa più che al concetto di traduzione, secondo una distinzione, che qui viene

42 Fr., p. 2. Nello stesso prologo afferma la secondarietà delle traduzioni dalle lingue moderne, ribadendo la condivisa affermazione cervantina espressa da Don Chisciotte nella stamperia di Barcellona (II, 62, p. 1249).

43 *Ibidem*.

in aiuto, operata da Fray Luís de León in cui «el que traslada ha de ser fiel y cabal, y si fuere posible contar las palabras, para dar otras tantas y no más», mentre «el extenderse diciendo y el declarar copiosamente la razón que se entienda, y con guardar la sentencia que más agrada, jugar con las palabras, añadiendo y quitando a nuestra voluntad, eso quédese para el que declara»⁴⁴. Franciosini inserisce glosse ed amplificazioni, o piccole trovate originali in una prassi da intendersi tendenzialmente letterale a volte fino alla minuziosità, fedele alle modalità traduttive praticate in Italia, molto lontane evidentemente dalla tradizione che nel Seicento prenderà piede in Francia e dall'altissima considerazione di cui godevano le traduzioni dalle lingue moderne in Spagna.

È anche da ritenere possibile che i comportamenti di Franciosini trovino adeguata motivazione in un obiettivo didattico dell'opera, programmato su una lingua viva e varia come quella cervantina per insegnare lo spagnolo; uno strumento linguistico in più che si aggiungeva al vocabolario, del 1620, e alla grammatica, del 1624, in condivisione di vedute con altri traduttori secenteschi del *Quijote* come Oudin e Shelton, che prima di lui avevano esteso l'opera di traduzione al dominio più ampio della mediazione linguistica⁴⁵. Tra la prima e la seconda edizione del suo *Don Chisciotte* si definisce meglio forse la concezione del testo come prodotto letterario chiuso e risolto per la lettura, con l'aggiunta dei versi tradotti.

Il metodo di Franciosini trova riscontro in una prassi alquanto arbitraria: non traduce quel che gli sembra superfluo, come i versi, o i nomi parlanti di cui non è facile rendere il senso; tratta quindi i vocaboli diversamente a seconda del contesto. L'obiettivo del «lasciars'intendere» a cui tende è tuttavia ricercato a mio

44 *Prólogo de la Traducción literal y declaración del libro de los "Cantares de Salomón"*, in A. Hurtado Albir, *op. cit.*, p. 108.

45 Cfr. D. Pini, *La prima traduzione italiana del "Quijote"*, in «*Fedeli, diligenti, chiarissimi e dotti*». *Traduttori e traduzioni nel Rinascimento*, a cura di Elena Gregori, Padova, CLEUP, 2016, pp. 553-554.

avviso nella resa dei punti intricati del racconto e delle espressioni idiomatiche, che in generale rende in maniera efficace. Diversamente invece, proprio al livello letterale del lessico, troviamo trattamenti differenziati ed eterogenei, che insieme al periodare complicato, rendono la traduzione spesso difficile da decifrare. Consideriamo un esempio di approssimazione: la toponomastica dei luoghi del malaffare (I, 3), che tende ad italianizzare per calco, senza cercare connessione di senso. Così ci ritroveremo con i Perceli di Malaga, l'isola del Riaràno, il Compasso di Siviglia, l'Azzoghescio di Segovia i Rondigli di Granata, il Potro di Cordova, Le Ventiglie di Toledo⁴⁶. Altrove riscontriamo una incostanza di comportamenti di cui il traduttore probabilmente si serve per assecondare quel che gli sembra più gustoso in italiano, per esempio in I, 3 l'alternativa mugnaio/Molinera:

Volle sapere il suo nome e disse che era la Molinera, figlia d'un honorato mugnaio di Antechera, la quale similmente fu pregata da don Chisciotte che si mettesse il *don* e si facesse chiamare Dogna Molinera.⁴⁷

Quel che pur potrebbe essere accettabile rientra in una strategia ibrida del trattamento dei nomi parlanti che, come per i nomi dei luoghi, in linea di massima tende a conservare nella forma originale ma traslitterata, anche quando in italiano non se ne capisce il significato (Macciucca, Toccio, Cascascio, Perceli, Azzoghescio, ecc.).

Altra caratteristica, su cui avrò modo di tornare, è la ricercatezza di accezioni arcaiche o secondarie di termini fondamentali che allo stesso modo, più che tradire, opacizzano la lingua del romanzo, e mi riferisco innanzitutto alla resa di *hidalgo* con ‘cittadino’.

46 Fr., p. 18; quasi identico l'elenco di Gamba che tuttavia pensa di normalizzare il Potro con un più italiano Porto di Cordova (il famoso porto di Cordova!), cfr. p. 40.

47 Fr., p. 25.

5. Correzioni di Gamba

Le due traduzioni sono da ritenersi in marcata continuità se messe in relazione ad una lingua letteraria che in Italia evolveva basandosi su una normativa autoriale rigida e piuttosto lenta nella codificazione degli usi. Il primo traduttore si trovò ad operare nell'ambiente fiorentino del primo vocabolario della Crusca (1612) ed è autore per altro di un dizionario che ne registra il lessico; dal canto suo Gamba fu altrettanto legato alla Crusca e al mandato dell'aurea semplicità della lingua dei predecessori. Nessuno dei due perseguì obiettivi particolarmente innovativi rispetto alla stessa normativa, *mutatis mutandis*, fiorentinista e arcaizzante. Se Franciosini sviluppò un progetto retorico non chiaro, Gamba mise in pratica dei criteri che scaturivano dalla concezione settecentesca di testo corretto, integro, tipograficamente pregevole e rivolto ad un pubblico il più ampio possibile. Forse in prima istanza i criteri della buona tipografia muovevano con veemenza sia il censore che l'editore Gamba ad aspirare all'edizione onesta e corretta perché riteneva che in genere la qualità dei testi circolanti fosse pessima; così da mettere sull'avviso il lettore, nel suo repertorio di autori italiani di bella lingua, di diffidare dalle «tante contraffazioni che per uccellare la gente si sono spesso fatte de' libri più riputati»⁴⁸.

Una delle motivazioni che mosse il Gamba ad una nuova traduzione del *Don Quijote* fu proprio l'insieme degli stessi cattivi costumi editoriali, largamente invalsi nel Settecento, che per motivi per lo più economici avevano reso il testo di Franciosini di molto ardua la lettura. E in effetti la corruzione della prima edizione fu alquanto precoce perché da un riscontro parzialmente effettuato, già nell'edizione del 1677, la seconda completa delle due parti, degli stampatori romani Corvo e Lupardi, emergono due elementi di immediata evidenza che ne determinano una qualità più bassa e arretrata della prima. In primo luogo le note del traduttore appaiono integrate nel testo tra parentesi tonde

48 Bartolomeo Gamba, *Prefazione alla Serie dei testi di lingua italiana e di altri esemplari del bene scrivere*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1828, p. IV.

mentre nell'originale dell'editore Baba erano collocate sul margine destro del foglio: il cambiamento comportava un risparmio notevole a scapito delle condizioni di leggibilità. Le poesie inoltre appaiono di nuovo in spagnolo mentre nell'edizione del 1625 erano state tradotte in italiano. Le edizioni settecentesche che furono quattro e quella ottocentesca del 1816 che precede la traduzione di Gamba, furono anche meno esatte e peggio manipolate; quindi, che ci fosse bisogno di una seria revisione o di una nuova traduzione del *Don Chisciotte*, era opinione condivisa tra i tipografi e gli editori, così come era nota la difficoltà di reperimento dell'originale secentesco⁴⁹. E infatti se nella seconda decade dell'Ottocento fu pubblicata la traduzione della Tipografia di Alvisopoli, meno di dieci anni dopo apparve la prima revisione del testo di Franciosini di Luigi Toccagni per l'editore Truffi di Milano (1832-1833).

Oltre la motivazione editoriale, interessante sarà introdurre la diversa concezione del tradurre e le intenzioni retoriche che sostengono la prova del Gamba nel confronto con quella del predecessore secentesco. Sin dalle prime righe della nota *Al lettore*, gli editori veneti (o lo stesso Gamba) prendono delle radicali distanze critiche dal Franciosini di cui denunciano gravi debolezze di cui però non forniscono reale riscontro: essersi basato su un testo del *Quijote* «guasto e imperfetto di essersi preso «arbitrii di nomi e di divisioni senza bisogno»; di aver reso dunque i componimenti contenuti all'interno del testo «sì poco intelligibili o sì ineganti da muovere a compassione». Credo in proposito che almeno la prima di queste accuse sia faziosa perché Lorenzo Franciosini, ispanista di valore non effimero, non basò la propria traduzione su un «testo guasto», ma su due diverse edizioni del *Don Quijote*, quella

49 Sulle sorti delle ristampe di Franciosini si veda Claudia Demattè, *La fortuna de la primera traducción italiana del “Quijote” por Lorenzo Franciosini a través de las sucesivas correcciones*, in *Metalinguaggi e metatesti, Lingua, letteratura e traduzione, Atti del XXIV Congresso AISPI (Padova 23-26 maggio 2007)*, a cura di Alessandro Cassol, Augusto Guarino, et alii, Roma, AISPI Edizioni, 2012, p. 315-322.

di Milano del 1610 e la seconda di Bruxelles del 1611, oltre ad aver visto anche la prima versione francese, di César Oudin, del 1614.

Relativamente al secondo argomento, Gamba si riferisce a diversi luoghi in cui effettivamente il traduttore fiorentino aveva sostituito elementi di primaria importanza per diverse ragioni che nel 1923 elencherà in maniera efficace Alfredo Giannini:

[Franciosini] più vien meno alla proposta di fedeltà quando, per esempio, muta di suo arbitrio in Mirtilo ed Ergasto i due personaggi di Ambrogio e Grisostomo del racconto del capraio (l. 12, 13, 14), o aggiunge cognomi di casate fiorentine, tra cui, vanitosamente, il proprio, alla enumerazione che, richiesto del lignaggio di Dulcinea, fa Don Chisciotte nel capitolo XIII della prima parte; o quando, sembrandogli irrispettosa la figura che il Cervantes fa fare ai due frati di S. Benedetto, per timore forse della rigida censura ecclesiastica, li cambia in due medici, nell'incontro con Don Chisciotte.⁵⁰

Gamba interviene sulle bizzarre arbitrarietà del fiorentino e innanzitutto ripristina il nome dei pastori, poi riporta in scena i due frati di San Benedetto del cap.VIII della prima parte, e quindi riprende il novero delle casate che figuravano nel testo fonte:

Non la riconosce già dagli antichi Curzii, Cai, o Scipioni romani, nè dai moderni Colonna e Orsini, nè dai Moncada e Recheseni di Catalogna; meno dai Rebelle e Viglianueva di Valenza, dai Palafox, Nuzze, Rocaberti, Coreglie, Lune, Magonà, Urée, Foz e Guerree di Aragona, dai Zerde, Manrichi, Mendoza e Guzman di Castiglia, dai Alencastri, Paglie, e Menessi di Portogallo; ma da quelli del Toboso della Mancia.⁵¹

50 Alfredo Giannini, *Preliminari*, cit., p. 6.

51 Gamba, III, p. 165.

da cui elimina senz'altro quelle italiane che per piaggeria o vanità aveva aggiunto il Franciosini:

non è ne de' nobilissimi ed antichissimi Salviati, Strozzi, Buondelmonte, Guicciardini, Quarratesi, o del Nero di Fiorenza, ne dei Baichetti e Franciosini di Castel Fiorentino, ma è del Toboso della Mancha.⁵²

Questo non è il solo luogo del testo in cui appare una toponomastica domestica che il traduttore fiorentino usa con molta disinvoltura, ma a mio avviso anche legittimamente; nell'edizione del 1625, per esigenze poetiche più che per campanilismo, in un verso del primo epitaffio dei poeti dell'Argamasilla, similmente il traduttore dove il braccio di Don Chisciotte arriva dal *Catai hasta Gaeta*, lo fa invece giungere al Mugnone⁵³. Altrove ancora (I, 2), ma rimanendo in ambito geografico, la soluzione addomesticante, questa volta in forma di glossa, serve per spiegare varianti non facilmente traducibili come i nomi di alimenti e precisamente la base dell'unica pietanza che nell'osteria possono offrire al cavaliere della Mancia alla sua prima uscita: «un pescado que en Castilla llaman *abadejo*, y en Andalucía *bacallao*, y en otras partes *curadillo*, y en otras *truchuela*» (I, 3, p. 57). Franciosini aggiunge una glossa, ovvero una plausibile designazione del termine in Italia: «certo pe-

52 Fr., p. 109.

53 L'Arcistrillante, ch'adornò la Mancia / Più ch'in Creta i trofei del gran **Giasone**, / il giudizio ch'egli hebbe al **paragone**, / Dove ogni gran larghezza si bilancia. / Il braccio che sua forza intorno lancia, / ch'arrivò dal Catai fino al **Mugnone** / La Musa ch'ebbe quì gran discrezione / Versi a formar nella bronzinea guancia / (Fr. p. 691).

Gamba costruisce la rima invertendo Giasone e Creta, come nel testo fonte, e potendo quindi mantenere la rima con Gaeta:

L'Arcitonante che di spoglie ornata / La Mancia fe' più che Giasone **Creta**; / Il gran cenno che giunse a eccelsa **meta** / Dovunque terra e cielo si dilata; / Del braccio il nerbo la cui fama è stata / Celebre dal Catai fino a **Gaeta** / La più terribil Musa e più faceta, / Che fosse a scolpir versi in bronzo usata / (Gamba, IV, p. 271).

scie che in Castiglia chiamano Abadescio, in Italia Merluzzo, in Andalusia Baccagliào, e altrove Curadiglio, et Trucciuola...»⁵⁴.

6. La poesie del secondo *Chisciotte*

Relativamente alla questione dei versi, viene il dubbio che il Gamba esageri, o che l'edizione della traduzione secentesca di cui era in possesso non fosse delle migliori perché non ho riscontrato nel testo del 1625 un trattamento tanto biasimevole da «movere a compassione». Sicuramente il Franciosini non amava i versi cervantini e dunque in prima battuta aveva ritenuto di poterli lasciare in spagnolo o che fosse troppo difficile tradurli e quindi ne aveva fatto a meno, come afferma nel prologo del 1622:

I versi non gl'ho tradotti, perché oltre all'esser difficile à chi non è Poeta, non mi son parsi tanto essenziali alla dichiarazione della prosa, che questa non si sia senz'essi potuta volgarizzare.⁵⁵

«Condivideva forse il topos dell'impossibilità della traduzione della poesia», suggerisce Dante Bernardi, portandolo fino all'estrema determinazione di conservare in spagnolo anche la stanza di Tansillo delle *Lacrime di san Pietro* che Cervantes aveva tradotto e inserito in I, 33⁵⁶. Per diverse ragioni, tuttavia, in un secondo momento dovette convincersi a tornare sui suoi passi, affidandosi

54 In questo caso il Gamba fa sua e replica la soluzione: «un pesce che è nominato Abadescio in Castiglia, Merluzzo in Italia, nell'Andalusia Baccagliào, e altrove Curadiglio e Trucciuola» (p. 36). La stessa modalità di trascrizione fonetica del nome di questi alimenti è conservata anche nella traduzione di Mary del Hockofler per Salani del 1923. Cfr. Paolo Pintacuda, *Le traduzioni del "Chisciotte" tra le due guerre*, in Vittorio Bodini, *Traduzione, ritraduzione, canone*, a cura di Nancy De Benedetto e Ines Ravasini, Lecce-Brescia, Pensa MultiMedia, 2015, p. 86.

55 Fr., 1622, *op. cit.*, p. 3.

56 Cfr. Dante Bernardi, *op. cit.*, p. 153.

alla collaborazione di un collega letterato, Alessandro Adimari, più versato nello specifico compito, e inserire finalmente i componimenti in italiano, nella traduzione completa dell’opera del 1625⁵⁷, recuperando anche il Tansillo da una buona edizione italiana (così come farà Gamba, III, pp. 149-150).

Non accadrà la stessa cosa nel caso di altre poesie che Cervantes aveva prelevato da altri autori italiani che probabilmente non vengono riconosciuti dal traduttore perché non sono annunciati nel testo; così il madrigale di Pietro Bembo dagli *Asolani* che recita Don Chisciotte dopo lo sfacelo causato dal branco di maiali (II, 68):

Amor, cuando yo pienso
en el mal que me das terrible y fuerte,
voy corriendo a la muerte,
pensando así acabar mi mal inmenso;
mas en llegando al paso
que es puerto en este mar de mi tormento,
tanta alegría siento,
que la vida se esfuerza, y no le paso.
Así el vivir me mata,
que la muerte me torna a dar la vida.
¡Oh condición no oída
la que conmigo muerte y vida trata! (p. 1292)

Né Franciosini né Adimari risalirono all’autore⁵⁸, né lo fece Gamba, e ancora nel Novecento Mary de Hockofler ritradusse liberamente il madrigale. Il primo traduttore che lo restituì a Bembo fu Alfredo Giannini, sulla scorta delle annotazioni della prima edizione di Rodríguez Marín:

57 Si veda su questo argomento Demattè, Claudia, *La recepción del “Quijote” en la Italia del siglo XVII: el caso de Lorenzo Franciosini y Alessandro Adimari como ejemplo de colaboración entre traductores*, in *Cervantes en la modernidad*, a cura di Ángel Ascunce, Alberto Rodríguez, Kassel, Reichenberger, 2008, pp. 243-276.

58 Ivi, pp. 270-271.

Capitolo I

Quand'io penso al martire,
Amor, che tu mi dàì gravoso e forte,
Corro per gir a morte,
Così sperando i miei danni finire.
Ma poi ch'io giungo al passo
Ch'è porto in questo mar d'ogni tormento,
Tanto piacer ne sento,
Che l'alma si rinforza, ond'io nol passo.
Così il viver m'ancide;
Così la morte mi ritorna a vita.
O miseria infinita,
Che l'uno apporta e l'altra non recide. (p. 1307)

Va detto, innanzitutto, che entrambi i traduttori prenovescenteschi considerarono solo i componimenti contenuti nel testo del romanzo e non il gruppo, pur cospicuo, che sta tra il *Prologo* e il primo capitolo: questi ultimi appariranno per la prima volta in italiano solo nella traduzione di della Hockofler del 1923 e non avranno successivamente un trattamento omogeneo, dal momento che diversi traduttori continueranno ad ometterli, mentre altri sceglieranno di riprodurli solo parzialmente. Gamba, dunque, salta i duecentodue versi dei *Preliminares* e traduce integralmente tutti gli altri, circa milleseicento, collocandoli al centro della pagina. Procedendo a campione, e cercando sostanzialmente di individuare i tratti più rilevanti, si constata l'assoluta autonomia dal traduttore secentesco.

Per quel che riguarda i versi di tradizione popolare che figurano nel parlato, bisogna tener conto che nelle edizioni secentesche del romanzo essi apparivano integrati al testo e non si differenziavano dal discorso diretto: erano introdotti dal verbo dicendo seguito dai due punti, come i brani dal *romance viejo de Lanzarote* (I, 2) o dal *romance del Marqués de Mantua* (I, 2). Così essi appaiono in Franciosini, vediamo ad esempio il primo:

Nunca fuera caballero de damas tan bien servido como fuera Don Quijote cuando de su aldea vino, donzellas curaban del, princesas de su rocino.⁵⁹

Mai fù cavagliero al mondo sì ben servito come fù Don Chisciotte quando partì dalla patria, donzelle tenevano conto di lui, e principesse del suo ronzino. (Fr. p. 15)

In questo caso, nel testo fonte non è esplicitato che si tratti di versi, né vi era soluzione grafica nelle edizioni secentesche che li evidenziassero, quindi non è detto che li avesse riconosciuti come tali, dal momento che ignora l'assonanza romanceril (senza nemmeno prestare caso alla rima che pur creano *vino e rocino*). Bartolomeo Gamba, che tenne presenti almeno due edizioni settecentesche del romanzo, invece, individua gli ottonari, li colloca al centro della pagina e li rende alquanto più solenni introducendo una rima baciata nella chiusa, che esce dallo schema del *romance*, e innalzando il registro di *aldea*, che rende con *patrio lito*:

Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido
como fuera don Quijote
cuando de su aldea vino
doncellas curaban de él
princesas, del su rocino.

(p. 56)

Cavalier non vi fu mai
Dalle donne ben servito
Come il prode Don Chisciotte
Quando uscì dal patrio lito.
Pensar dame al suo destino
Principesse al suo ronzino

(Gamba, p. 35)

Più o meno lo stesso tipo di comportamento si osserva nella Canzone di Antonio il capraio, (I, 11), *romance* di 68 versi di cui riporto solo le prime cinque quartine:

Yo sé, Olalla, que me adoras,
puesto que no me lo has dicho
ni aun con los ojos siquiera,

59 *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Con privilegio en Castiglia, Aragón y Portugal. En Madrid por Juan de la Cuesta, 1608, f. 6v.

Capitolo I

mudas lenguas de amoríos.

Porque sé que eres sabida,
en que me quieres me afirmo,
que nunca fue desdichado
amor que fue conocido.

Bien es verdad que tal vez,
Olalla, me has dado indicio
que tienes de bronce el alma
y el blanco pecho de risco.

Mas allá entre tus reproches
y honestísimos desvíos,
tal vez la esperanza muestra
la orilla de su vestido. (p. 137)

Cara Olalla, il so, m' adori
Pur no'l dici e mi consumi!
Mel dicessi almen co' lumi,
Mute lingue degli amori!
Vaga e accorta qual tu sei
Vuoi ch'io legga in te l'amore;
Ah non mai sgraziato è un core
Che aprir sa suoi mali rei!
Ben è ver, che per ispasso
Piacque a te mostrar talora
Cuor di bronzo a chi t'adora
E il sen candido di sasso;
Ma tra i biasmi e tra le oneste
Tue repulse anco la speme,
Talor sorge e mostra insieme
Il bel lembo di sua veste

(G., pp. 138-139)

Io so Olaglia, che m'adori
Ben che mai non me'l dicesti,
Né ver' me gli occhi movesti,
Mute lingue de gli Amori.
Perch'io so, che'hai ingegno astuto,
Mi confermo esserti grato,
Per che mai fu sventurato
Buono Amor già conosciuto.
Ben Talor fra muto orgoglio
Io conobbi a qualche segno
L'alma tua di bronzo indegno,
E'l bel sen d'alpestre scoglio.
Ma fra tue rampogne ancora
et fra tue repulse oneste,
La Speranza aprì la veste
E mostrommi il sen tal'ora

(Fr. p. 92)

Sin dalla prima strofa è fuor di dubbio che Gamba abbia ritradotto la canzone integralmente, prendendo in prestito solo il quarto verso dal primo traduttore (*mute lingue degli amori*); nondimeno entrambi riservano al componimento lo stesso tipo di trattamento, perché ne condividono un complessivo innalzamento formale; alle quartine di ottonari in rima assonante dell'originale contrappongono con un equivalente della *redondilla* cioè vere

quartine con rima consonante ABBA. Va detto che non sorprende tale scelta, ovvero non sorprende che in italiano, tanto nel Seicento quanto nell'Ottocento venga in certa misura annullata la distinzione tra lirica tradizionale e lirica colta di cui Cervantes volle dare ampia prova nel *Quijote*. Se guardiamo alle traduzioni successive, ci fu un recupero della semplicità della rima assonante tra Giannini e Bodini, anzi, quest'ultimo eliminerà anche la rima, mantenendo invece la divisione strofica e la lunghezza del verso.

La traduzione del Gamba è a mio avviso deliziosa anche se rispecchia, esattamente come quella del Franciosini, una concezione di poesia alquanto più formale; in entrambe si perde la semplicità graziosa dell'originale per quanto in Gamba emergano da subito i tratti di una retorica senz'altro più moderna e pienamente inserita in ambiente ottocentesco. Del resto nella traduzione del bassanese si delinea una facilità di resa complessiva delle poesie del *Chisciotte*, anche di quelle contenute in una versificazione più complicata come la Disperata di Grisostomo (I, 15), a proposito della quale è evidenziato con un asterisco a piè di pagina l'orgoglio di avere saputo tradurre sia il senso che la metrica dell'originale. Il componimento, è utile ricordare, è composto di 133 endecasillabi di cui si riporta qui solo la prima strofa di sedici versi:

Ya que quieres, crüel, que se publique
de lengua en lengua y de una en otra gente
del áspero rigor tuyo la fuerza,
haré que el mesmo infierno comunique
al triste pecho mío un son doliente,
con que el uso común de mi voz tuerza.
Y al par de mi deseo, que se esfuerza
a decir mi dolor y tus hazañas,
de la espantable voz irá el acento,
y en él mezcladas, por mayor tormento,
pedazos de las misereras entrañas.
Escucha, pues, y presta atento oído,
no al concertado son, sino al ruído
que de lo hondo de mi amargo pecho,
llevado de un forzoso desvarío,
por gusto mío sale y tu despecho.

(p. 160)

Poichè brami, crudel, che per lo mondo
Di voce in voce, e d'una in altra gente
Voli la fama del tuo gran rigore,
Farò che ispiri il tartaro profondo
Nel mesto petto mio suon si dolente
Da svegliar con la voce un nuovo orrore;
E a par con quel desio che il mio dolore
A discoprir m'astringe e il tuo delitto
Della terribil voce andrà l'accento,
E in un con essa per maggior tormento
Le viscere usciran dal sen trafitto.
Fermati dunque: orecchio porger dei
Non a dolce armonia, ma sì agli omei
Che fin dal centro dell'afflitto petto
Da inevitabil vaneggiar sospinti
Sgorgan per mio sollievo e tuo dispetto.

(Gamba, I, pp. 172-173)

Capitolo I

Anche nei sonetti si conferma la completezza dell'approccio gambiano, che raggiunge esiti sporadicamente molto felici, come nel caso di I, 34, soprattutto nella resa della prima quartina e dell'ultima terzina:

En el silencio de la noche, cuando
ocupa el dulce sueño a los mortales,
la pobre cuenta de mis ricos males
estoy al cielo y a mi Clori dando.
Y al tiempo cuando el sol se va

mostrando

por las rosadas puertas orientales,
con suspiros y acentos desiguales
voy la antigua querella renovando.
Y cuando el sol de su estrellado asiento
derechos rayos a la tierra envía,
el llanto crece y doblo los gemidos.
Vuelve la noche y vuelvo al triste
cuento
y siempre hallo, en mi mortal porfía,
al cielo sordo, a Clori sin oídos.

(pp. 438-439)

Infra 'l silenzio della notte quando
Preda a soave oblio sono i mortali,
Picciola parte dei miei tanti mali
Al Cielo e a Clori bella i' vo narrando;
E allorché il Sol vien fulgido

spuntando

Dalle rosate porte orientali,
Con sospir rotti ed accenti ineguali
L'usate querimonie all'aria spando;
E allor che il sol dall'aureo suo
soggiorno
Più dritti sulla terra i raggi in via,
Il pianto cresce e addoppiansi i dolori:
Torna la notte ad a' lamenti io

torno,

Ma sempre trovo per disdetta mia
Sordo a' lamenti il cielo e sorda Clori.

(Gamba, III, p. 178)

Così dunque Gamba traduce e mette in veste ottocentesca tutta la poesia del *Chisciotte*, fino ai sonetti degli accademici dell'Argamasiglia; corregge, infine, come c'era da aspettarsi, il verso di Ariosto («Fors'altri canterà con miglior plettro») riportato in maniera erronea da Cervantes, che conclude la Prima parte del romanzo e che invece Franciosini aveva del tutto espunto. La seconda parte, per quanto non analizzata sistematicamente, segue le modalità di originalità e completezza della prima.

7. Traduzione o revisione?

Ai primi lineamenti del profilo della traduzione ottocentesca, una analisi più approfondita aggiungerà delle caratteristiche di eterogeneità che ne pregiudicano parzialmente il livello qualitativo. Sarà utile, ribadendo che a questa traduzione va riconosciuto il me-

rito di aver riproposto il romanzo cervantino in una lingua accessibile al pubblico e di aver dato una buona resa poetica dei versi, addentrarci in zone non sempre risolte con la stessa efficacia e con la stessa motivazione. Ci ritroveremo al cospetto di una frequente incongruità che non si riesce a giustificare per le difficoltà del testo fonte; già nella presentazione della prima partenza di Don Chisciotte (I, 2), che non è particolarmente difficile, avremo un cambio di senso che non appare molto adeguato:

Hechas, pues, estas prevenciones, no quiso aguardar más tiempo a poner en efeto su pensamiento, apretándole a ello **la falta que él pensaba que hacía en el mundo su tardanza**, según eran los agravios que pensaba deshacer ... (p. 48)

Posta base su i narrati principi, non volle differire più a lungo a dar esecuzione a' divisamenti suoi, al che si affrettava **sul dubbio che il mondo facesse ricadere a sua colpa l'indugio**: sì numerose erano le ingiurie che pensava di dover vendicare... (Gamba, I, p. 27)

Il frammento rivela una improbabilità di corrispondenze di significato (*prevenciones* / narrati principi; *falta* / dubbio) che rendono arbitraria la costruzione sintattica, facendo slittare tutta la frase, tra colpa e indugio, su un senso che non è contenuto nel testo fonte: Don Chisciotte pensa di non poter più indugiare per essere utile al mondo; ma il mondo non sta per fargli una colpa del suo indugio.

Questo tipo di perdita del senso originale si ripete in maniera frequente ed incomprensibile, tanto più che Franciosini, qui come altrove, aveva risolto in maniera molto accettabile⁶⁰. Ma

60 «Messe dunque in ordine queste cose, non volle indugiar più ad eseguire il suo pensiero, stimolandolo a ciò il gran danno che pensava risultasse al mondo, dal suo indugio: tante erano le ingiurie che egli pensava di disfare...». (Fr. p. 8)

forse è proprio nel rapporto che si stabilisce fra le sue traduzioni che conviene indagare per continuare ad analizzare il lavoro di Gamba; rapporto che sin dalle prime impressioni, all'inizio di questo studio, si era rivelato molto intimo. Scopriremo magari che episodi non comprensibili, come quello della partenza dell'eroe cervantino, rinviano proprio alla volontà di differenziazione dal testo secentesco. Va detto da subito che gli elementi di originalità del lavoro del Gamba, rispetto al testo di Franciosini, sono pochi, anzi, si riducono sostanzialmente ad uno, che però non esclude il sospetto che in molti punti egli abbia fatto una revisione dell'opera del fiorentino e non una nuova traduzione del testo cervantino: si tratta del nome della moglie di Sancho. Sappiamo che tra la prima e la seconda parte del romanzo Cervantes l'aveva designata con tre diverse denominazioni, Juana, poi María e infine Teresa; tale ambiguità si conserva in tutte le edizioni del romanzo, di cui ho controllato quelle di fine Settecento, su cui dice di aver lavorato Gamba, ovvero Ibarra e Pellicer. Allo stesso modo, l'ambiguità si conserva nella traduzione del Franciosini e in quelle francesi di Oudin e di Florian. In nessuna appare un unico nome, dunque la scelta di ridurre le variazioni alla prima denominazione in equivalente italiano, Giovanna, è un'originalità esclusiva ma molto arbitraria di Gamba, sicuramente in tema con lo spirito ordinato della sua concezione normalizzante di prosa narrativa. Tanto arbitraria da essere annullata nelle diverse revisioni che si fecero della sua traduzione, a partire da quella di Francesco Ambrosoli, del 1840, su cui si basarono le successive, tra Otto e Novecento, che riportarono in vita i tre i nomi della donna.

Gli interventi sull'integrità del testo sono pochi e forse irrilevanti perché nella traduzione del Franciosini figuravano rarissimi tagli, così come in quella di Gamba. Riportiamo il riscontro fatto su un paio di casi, da cui emerge un comportamento non omogeneo da parte di Gamba, di cui il primo è la menzione al *mozo de mulas* che rientra nella essenziale dotazione del cavaliere manchego e che poi scompare completamente dal racconto (I, 1):

Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta y una sobrina que no llegaba a los veinte, **y un mozo de campo y plaza que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera.** (p. 38)

Una serva d’oltre quarant’anni ed una nipote che venti non ne compiva, convivevano con esso lui **ed eziandío un servidore da città e da campagna, cui erano comuni gli uffici del sellare il cavallo e potare le viti.** (Gamba, I, p. 17)⁶¹

L’attenzione al ripristino dell’integrità del testo fonte, tuttavia, non si dà nel prossimo frammento che però non è tanto importante quanto il primo. Siamo al racconto di Cardenio (I, 24), dove Gamba al contrario del primo caso, opera l’espunzione di un inciso che Franciosini non aveva tralasciato, ma che aveva interpretato in maniera non chiara:

Luego sacaron Sancho de su costal y el cabrero de su zurrón con que satisfizo el Roto su hambre, comiendo lo que le dieron **como persona atontada**, tan aprieta, que no daba espacio de un bocado al otro, pues antes los engullía que tragaba. (p. 286)

Il traduttore fiorentino non aveva colto il senso di trance in cui si trova Cardenio, che stava «come persona atontada», e dunque produce una ripetizione dell’espressione successiva, *tan aprieta*:

Cavorno subitamente del sacco di Sancio e del zaino del Capraro, tanto, che il rotto si cavò la fame, mangiando **si pazzamente**, e con tanta furia, che un boccone non aspettava l’altro. (Fr. p. 224)

61 Sul taglio di Franciosini dello stesso frammento, che probabilmente non era involontario, si veda D. Pini, 2016, *op. cit.*, p. 544.

Il traduttore ottocentesco, pensa dunque eliminare quel che appariva come una ripetizione, dimenticando del tutto il tratto dello stordimento per lasciare solo la furia:

Trassero allora, Sancio dalla sua dispensa ed il capraio dal suo zaino, quanto bastava per saziare l'appetito dello Stracciato, il quale non faceva che un boccone aspettasse l'altro, perché ... (Gamba, II, p. 164-165).

8. Lessico e nuvole

Spesso il testo ottocentesco è influenzato più dalla prima traduzione che dal testo di Cervantes, ma è dal punto di vista lessicale, a parer mio, che Gamba dimostra una totale dipendenza da Franciosini, da cui mutua innanzitutto l'infelice appellativo che qualifica la condizione socioeconomica dell'*hidalgo*, sin dal titolo, come 'cittadino'. Gli elementi che avevano sostenuto la trasposizione del primo traduttore sono stati approfonditamente riuniti da Donatella Pini in una ricostruzione che si articola in sostanza su due argomenti strettamente collegati. Il primo chiama in causa la connessione tra *hidalgo* e *lugar* (de la Mancha), che si stabilisce nella presentazione iniziale del primo *Don Chisciotte* italiano, dove la corrispondenza del secondo termine è Terra, che nell'uso e nella tradizione letteraria fiorentina più illustre, sin dal Trecento è registrato come sinonimo di 'città'. 'Terra', dunque, con 'cittadino', urbanizza l'orizzonte dell'eroe manchego annullandone la provenienza dallo sperduto borgo o paese originario⁶². Terra, infatti, nel

62 La studiosa padovana ricava le sue argomentazioni, oltre che dalle proprie ricerche personali, anche da un unico lavoro esteso sulla traduzione secentesca che non è mai stato pubblicato, la tesi di laurea di Dante Bernardi, discussa presso l'Università di Venezia nell'aa. 1990-91: *La obra de Lorenzo Franciosini: aproximación a la primera traducción italiana del "Quijote" (1622-25). Estudio de la primera Parte*. Cfr. D. Pini, *Don Chisciotte in Italia: da hidalgo a cittadino*, «Quaderni di Lingue e Letterature», 22, 1997, p. 115 (Il contributo è anche integralmente tradotto in spagnolo con il titolo *En un lugar de la*

testo secentesco propone la Mancha come uno scenario cittadino anche in senso giurisdizionale, sul modello del municipio fiorentino, tanto da essere sostituito anche con ‘patria’⁶³. Franciosini aveva scelto ‘cittadino’, inoltre, perché indica uno status che comprende tutto l’insieme dei diritti e dei benefici fiscali che concedeva appunto la città.

Con la traduzione del Gamba si delinea sin dall’inizio, dunque, un’annessione linguistica molto addomesticante e arcaizzante del romanzo di Cervantes che così connoterà il livello lessicale della traduzione ottocentesca. Spesso oscillerà tra norma codificata e usi rari, che rivelano anche una forte caratterizzazione pedantesca degli esiti linguistici⁶⁴. Viene in mente a questo punto che il *Don Quijote* italiano è toscano fino a buona parte della prima metà del Novecento perché i traduttori più importanti che alimenteranno la serie delle riproposizioni del romanzo sono toscani, ma vediamo per il momento come anche un traduttore bassanese segua lo stesso modello, fiorentino e arcaizzante di Franciosini, per altro imperante nella storia della lingua letteraria del Seicento italiano.

La replica di ‘cittadino’ che opera il Gamba risulta innanzitutto ancor meno accettabile perché la sua traduzione venne pubblicata a distanza di due secoli dalla prima e dopo che i valori fondamentali della Rivoluzione Francese ne avevano radicalizzato le possibilità semantiche, annullandone anche la neutralità rispetto ad altre opzioni omologhe come ‘gentiluomo’ o ‘idalgo’. Quindi la scelta di conservare l’appellativo si giustifica solo come marcato arcaismo, oppure, secondo un’ipotesi che voglio formulare, avendone avuto riscontro nel confronto dei testi: che inizialmente il bibliofilo veneziano non volesse proporre altro che una revisione della traduzione di Lorenzo Franciosini, avvalorandola di un

Mancha, un ‘cittadino’..., in *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, a cura di Patrizia Garelli e Giovanni Marchetti, Torino, Edizioni dell’Orso, 2004, II, pp. 270-286).

63 La prima occorrenza è contenuta nel titolo di I, 2: *Che tratta della prima giornata che fece Don Chisciotte la prima volta che si partì dalla Patria* (Fr., p. 8).

64 Cfr. D. Pini, 1997, *op. cit.*, p. 117.

millantato controllo sulle nuove edizioni del *Don Quijote* di fine Settecento e sulla riduzione francese di Florian; il fatto che gli otto volumetti di cui si compone il romanzo della tipografia di Alvisopoli non riportino il nome del traduttore può essere anche stato un elemento giocato d'astuzia, rispetto all'annuncio nel frontespizio di «Traduzione nuovissima dall'originale spagnuolo». Astuzia ma, aggiungerei, anche prudenza che il Gamba dovette perdere a misura che si svelò e fu accettata la sua paternità traduttiva, prima attraverso l'edizione di Parma e poi attraverso la revisione concordata con l'Ambrosoli che uscì pochi mesi dopo la morte del bassanese, questa volta sì nominato nel frontespizio. Del resto Gamba conosceva molto bene il funzionamento dell'informazione e di quel che oggi chiameremmo marketing e dunque la mia ipotesi di strategia editoriale mirata non credo sia del tutto peregrina.

Tanto più che oltre il 'cittadino', direi che il lessico del primo capitolo coincide quasi interamente con quello di cui si serve Franciosini, contenendo poche variazioni, sporadiche e ben pensate. Gamba replica 'terra' al posto del *lugar* della Mancha, anche se non ripete il sinonimo di Patria che ricorre nel primo traduttore; e poi usa più o meno tutto il lessico della traduzione secentesca, quello dell'alimentazione tra cui spiccano le 'frittate rognose' in luogo della squisita pietanza sabatina di *duelos y quebrantos*; quello relativo all'abbigliamento, la denominazione Marte per indicare il Cid Campeador (che anche altrove per esteso è il Marte Rui Diaz Campegiatore, Fr. 245, G., VI, p. 224).

Oltre il primo capitolo, bisogna ammettere che il nostro traduttore/revisore aveva, come il secentesco, uno spiccato gusto per le parole antiquate, anche se talvolta, ma molto raramente, ha apporato innovazioni rilevanti, tra cui figura la sostituzione del 'piovano', con cui Franciosini aveva indicato uno dei personaggi importanti della piccola corte di Don Chisciotte, con un più diffuso 'curato'. Non conserva il 'leardo' di Franciosini, nell'integrazione del famoso furto asinino (I, 23), ma lo sostituisce con 'asino', perdendo la triplice possibilità cervantina di *asno*, *jumento*, e *rucio* che pur mantiene in altri luoghi del testo. Più rilevanti sono i recuperi degli elementi che Franciosini aveva neutralizzato per motivi di cen-

sura: i monaci di san Benedetto (I, VIII), che erano diventati dei medici, e la Santa Hermandad (I, 23), che appariva nel testo secentesco come il 'Bargello di campagna'. Oltre il recupero dei monaci, nel caso di quest'ultimo cultorema, Gamba opta per una possibilità meno connotata diatopicamente come 'la Giustizia', migliorando o, secondo una inclinazione che pervade i suoi comportamenti traduttivi, generalizzando il contenuto del referente originale. A parte questi e pochissimi altri casi, riusa per il resto gran parte del lessico di Franciosini, denunciando così come il problema più rilevante che si delinea nel suo lavoro sia una scarsa familiarità con la lingua spagnola e con gli strumenti di cui avrebbe potuto disporre nelle prime decadi dell'Ottocento, tra dizionari bilingui italiani e francesi o monolingui spagnoli: la comprensione del testo fonte è solo parziale, come si ha modo di riscontrare in tutti gli ambiti del lessico materiale, che non sono quasi mai più chiari di quanto non lo fossero nel primo traduttore.

Uno dei capitoli che meglio permetterà di evidenziare alcuni dei tratti che mi fanno sostenere che più che di nuova traduzione la sua sia una revisione, almeno parzialmente, è il quinto della Seconda parte, dove ben si condensano molti dei tratti che una lettura diffusa aveva consegnato in disseminazioni a volte lontane ed eterogenee⁶⁵. Assistiamo in questo capitolo alla conversazione tra Sancho e sua moglie alla vigilia della terza partenza, dove lo scudiero si esprime con tanta qualità linguistica e argomentativa da far arguire al narratore che si tratti di un apocrifo.

La questione è la disputa sull'ascesa sociale e sul destino dei figli della coppia Panza, che si scontra soprattutto sui progetti di matrimonio di María Sancha, mirabolanti per l'uno e modesti e realistici per l'altra. Un primo elemento della lingua su cui si articoleranno le seguenti riflessioni è il lessico, che esprime una ricercatezza di significati secondari che, come nel caso di *hidalgo* / cittadino, è dovuta a preferenze che marcano esplicitamente lo stile

65 Un capitolo altrettanto significativo è quello della liberazione dei galeotti (I, 22).

di Franciosini ma che in Gamba evidenziano una dipendenza piuttosto passiva e non contestualizzata retoricamente. Vediamo a continuazione due esempi significativi di tale aspetto. Il primo allude proprio alla maniera di parlare di Sancho che non è ben compreso da sua moglie:

– Mirad Sancho – replicó Teresa –, después que os hicistes miembro de caballero andante, habláis de tan **rodeada** manera, que no hay quien os entienda. (p. 724)

Osservo Sancio, gli rispose Giovanna, che da quando sei divenuto membro di cavaliere errante, tu parli in maniera **raggirativa**, tanto che nessuno ti può capire. (Gamba, V, p. 75)⁶⁶

Il termine è lo stesso che usa Franciosini («parlate in un modo si **raggirativo** che non ci è nissuno che vi possa intendere», p. 43) ed è perfettamente adeguato come equivalente di *rodeado* e certo tuttavia, data la sorta di originale invenzione lessicale che vuole essere, risulta difficile pensare che quello di Gamba non sia un prelievo. Più significativi credo siano gli esempi che seguono. Il primo è un modo di dire metaforico che non poteva essere reso letteralmente; si tratta del figlio Sanchico e le parole sono di nuovo di Teresa/Giovanna:

Enviad vos dinero [...] que yo os lo vistiré como **un palmito**. (p. 731)

Anche qui la soluzione è la stessa per i due traduttori, i quali optano entrambi per mantenere la metafora, ma di nuovo attra-

66 Qui come in altri luoghi Gamba annulla l'oscillazione del trattamento personale del testo fonte tra il *vos* e il *tu*, unificando in favore del secondo: si tratta di casi in cui il dialogo è tra personaggi di bassa estrazione o nel monologo di Sancho (X, II). Generalmente tende a privilegiare in italiano la seconda persona plurale, annullando l'alternativa *vos* (che iniziava ad essere desueta in spagnolo ai tempi di Cervantes ed è usata prevalentemente da Don Quijote) e *Vuestra Merced* / *usted*, come nel capitolo XVIII (II).

verso una soluzione troppo originale per supporre la poligenesi: «Manda pur tu il danaro che io lo vestirò e sarà bello come **una palma**» (Gamba, V, p. 76) e «Mandate pur voi del danaro ch'io ve lo vestirò come **una palma**» (Fr. p. 48). In questo caso, si tiene conto del fatto che si tratta di una traduzione piuttosto letterale, quindi che ci fosse una determinazione a lasciare il termine quanto più vicino a quello di partenza. In italiano però ‘palma’ non si trova in associazioni comuni e con il significato che appare in Franciosini; per farlo funzionare, infatti, Gamba aggiunge ‘bello come.’. Nel testo originale l’espressione significa opulento, «carico (di datteri)», e nel caso specifico «lo cargaré de vestidos» come spiega Rico (p. 731, n. 75) ma è una precisazione di senso recente nelle annotazioni del romanzo⁶⁷.

Un ulteriore tipo di prelievo, alquanto più bizzarro, appare nella resa finale di Teresa, che di fatto è un dolente ma acuto riconoscimento di sottomissione femminile in cui pronuncia una frase di tono popolare molto efficace:

otra vez os digo que hagáis lo que os diere gusto, que con esta carga nacemos las mujeres, de estar obedientes a sus maridos, aunque sean unos **porros**. (p. 731)

Nel testo del 1818, l’equivalente di *porros*, appare così inadeguato da indurre senza altro indugio ad affermare quel che dal punto di vista lessicale denuncia una derivazione evidente dalla prima traduzione:

67 Non compare infatti nei principali traduttori novecenteschi per questo e perché ‘palma’ in italiano non ricorre in espressioni popolari simili: Giannini (p. 716) e Marone (p. 61) renderanno «come un figurino», Carlesi (p. 634) «come un signorino», Bodini (p. 632) «come un fiore», La Gioia in senso ironico «come un carciofo». Meglio si intende la metafora nella descrizione della bella Chiteria (II, 21): «no la comparéis a una palma que se mueve cargada de ráculos de dátiles». Come riportato nella nota a piè di pagina, invece, in spagnolo la metafora era diffusissima a tutti i livelli della lingua: «La comparación, de origen bíblico, es tradicional, hasta el punto de hacerse sinónimos *palmito* y *talle*» (Rico, p. 875).

ma torno a dire che tu farai quello che più ti andrà a garbo, perché si sa bene che noi altre donne nasciamo con l'obbligo connaturale di obbedire ai nostri mariti, fossero pur tanti **stivali** (Gamba, V, p. 76)

quello che vi piace, che noi altre mogli nasciamo con questo carico d'essere obbedienti a nostri mariti, sebbene fussero tanti **stivali** (Fr. p. 50)

In merito allo specifico linguistico della equivalenza, va detto che non si tratta di alcun errore da parte di Franciosini, ma di un colloquialismo perché il termine *porros* è efficacemente descritto nel suo vocabolario del 1620: «si dice metaforicamente a chi è balordo o scimunito» (p. 596). La scelta di rendere *porros* con 'stivali' si rifà pertanto all'uso della lingua e non alla codificazione normata, perché l'accezione che interessa qui è registrata solo nella terza edizione della Crusca (1691) e nella quarta (1729) ed è di provenienza fiorentina: «talora dicesi altrui per disprezzo e vale minchione».

Non sappiamo quanto potesse essere diffusa tale accezione all'epoca di Gamba – il termine è odiernamente presente nel *Lessico Treccani* come voce antica e regionale – ma la cosa che ancora una volta interessa è che questi opera nel senso della conservazione del testo del primo traduttore, dimostrando di non dominare gli strumenti della lingua⁶⁸ e di tendere all'arcaismo anche più del Franciosini. Per strumenti della lingua si intendono i dizionari che avrebbe potuto consultare, ad iniziare proprio da quello del Franciosini, e continuare con almeno un paio di edizioni di del *Diccionario de Autoridades*, ma anche con le edizioni del testo cervantino che dice di aver tenuto in considerazione. Del resto la pratica di ripetere pedissequamente i segmenti opachi è presente a tutti i livelli, e per restare a quello lessicale, riferisco ora di un termine, che Franciosini non aveva saputo interpretare e che aveva inventato: *en-*

68 Un altro esempio del genere è la riproposizione dell'avverbio sostantivato 'in Agliende' (G., p. 21) che, ammesso pure che avesse un significato nella traduzione del Franciosini per la familiarità secentesca tra lo spagnolo e l'italiano, non ne ha nessuno certamente nell'Ottocento.

driagos, che compare sempre nel capitolo che si sta qui analizzando nelle parole di Sancho, quando confessa, non senza vanità, quanto può essere dura la vita dello scudiero di un cavaliere errante: «porque no vamos a bodas – dice – sino a rodear el mundo y a tener dares y tomares con gigantes, con endriagos y con vestiglos» (p. 724). Il termine corrispondente in Gamba, come del resto l'intero brano, è prelevato dal Franciosini ed è reso con ‘visioni’: «non andremo a nozze, ma sì bene a dare una giravolta per lo mondo, a contrastare con giganti e con visioni e con fantasime» (Fr., p. 76). Quel che mi viene di constatare, avendo fatto un controllo nelle varie fonti possibili, è che il Gamba non fece ricerca ulteriore sul testo di Cervantes rispetto al Franciosini, ma si limitò ad aggiustamenti che nascevano già dal testo tradotto. A proposito di *endriagos*, infatti, se avesse consultato l'edizione di Pellicer, come dichiara nella nota ai lettori che apre il primo volumetto del 1818, avrebbe trovato il significato del termine in nota, riportato come equivalente del latino *draco-nis*⁶⁹; altrettanto facilmente lo avrebbe trovato nel DRAE del 1732 in cui appariva per la prima volta. Dunque, l'idea che si va confermando quasi senza tema di smentita è che sul testo spagnolo Gamba abbia lavorato solo in parte, così come conferma la conclusione di questa breve rassegna lessicale, che consegna un ennesimo prelievo in cui è contenuto anche un errore. Il contesto è un altro momento della indimenticabile conversazione coniugale, quando un Sancho filosofico espone i vantaggi dell'ascesa sociale, non escludendo argomenti che captino la brama di Teresa come l'invidia delle signore del paese:

verás como te llaman a ti «doña Teresa Panza» y te sientas en la iglesia sobre alcatifa, almohadas y arambeles, a pesar y despecho de las **hidalgas** del pueblo. (p. 727)

69 Pellicer, p. 1732. La descrizione minuziosa del mostro nominato da Cervantes appariva nel III libro dell'*Amadís de Gaula*, ed è riportata dall'Edizione di J. M. Cacho Bleuca da Mari Carmen Marín Pina, *Motivos y tópicos caballerescos*, in Rico, 2015 (*Volumen Complementario*), p. 1034.

Qui Gamba esce del tutto dal contesto semantico della frase perché coinvolge in maniera illogica un termine fondamentale del romanzo, di cui abbiamo già parlato, l'appellativo che definisce sin dal titolo lo stato di Don Chisciotte:

allora **sentirò**⁷⁰ a chiamarti donna Giovanna e allora tu potrai sederti in chiesa sopra i tappeti, i guanciali e gli arazzi, a dispetto e a vergogna delle **contadine** del paese (Gamba, V, p. 80)

Questa equivalenza, che non rinvia in nessuno modo al testo fonte, trova una giustificazione solo in un pedissequo criterio di trasformazione della traduzione di Franciosini che, aveva reso il termine coerentemente con il proprio contesto traduttivo:

vedrai subito come ogn'un ti chiama Dogna Teresa Panza e ti poni a sedere in Chiesa, sopra un tappeto, guanciali e arazzi, a dispetto e onta delle **cittadine** della Terra (Fr., p. 46)

La motivazione di un tale comportamento risiede in un più che probabile fraintendimento in base al quale Gamba avrebbe legato *hidalgas* a Terra intesa come campagna e non come pure ci si sarebbe aspettato, come un equivalente di città nell'uso letterario fiorentino; e dunque le trasforma in 'contadine'. A meno che non sia un errore comune, ovvero una semplice svista, che però proverrebbe comunque da Franciosini e non da Cervantes.

9. Perdite di senso

Un altro tipo di problema lessicale è dovuto ad un comportamento inverso rispetto ai casi riportati sinora, perché consiste nel rifiuto dell'opzione del primo traduttore a scapito del senso del contesto. Riandiamo ad un punto precedente della conversazione dello stesso capitolo, dove sempre Teresa aveva sfoderato un

70 Spesso Gamba nella ricostruzione del periodo cambia il soggetto.

imbattibile argomento di saggezza sull’opportunità di cercare un marito di pari classe sociale per sua figlia: il pericolo di finire concubina di qualche signore.

Mirad también que Mari Sancha, vuestra hija, no se morirá si la casamos: que me va dando barruntos que desea tanto tener marido como vos deseáis veros con gobierno, y en fin, en fin, **mejor parece la hija mal casada que bien abarraganada.** (p. 725)

Osserviamo come nella traduzione di Gamba il periodo appaia facilitato e scolorito, a mio avviso senza ragione:

Ricordati che Maria Sancia tua figliuola **se ne andrà a male** se non le daremo marito; e che mi va dicendo il cuore, che tanto ella ha voglia di maritarsi quanto l’hai tu del tuo governo, e al fine dei fini è **sempre cosa prudente ed ottima che una ragazza sia o bene o male accasata.** (Gamba, V, p. 77)

Gamba restituisce solo il senso parziale dei timori di Teresa (Giovanna) che se afferma che è buona cosa maritare la ragazza, in realtà si oppone alle manie di grandezza che Sancho riversa sul matrimonio della figlia con un gran signore perché sa che ai signori piacciono le contadine solo come amanti e sa anche che è meglio far sposare le ragazze con i loro pari: *mal casada*, ovvero sposata infelicamente, nel solco della tradizione della mal maritata, oppure, come mi sembra sia qui, umilmente, piuttosto che *abaraganada*, ovvero concubinata⁷¹. Il periodo italiano invece si ferma solo alla prima parte del significato perché Gamba non ritiene necessario doverne rendere il senso della seconda.

71 Uno dei traduttori che più efficacemente rende il brano, caricandolo però nell’espressività colloquiale, è Carlesi: «Guardate anche che Mariasancia non sarà male che si mariti, perché mi par di vedere che abbia voglia di marito quanta voi ne avete d’un governo; e, dopo tutto, meglio un maritaccio che un amorazzo»: M. Cervantes, *Don Chisciotte Della Manzia*, Milano, Mondadori, 1989. Edizione e note a cura di Cesare Segre e Donatella Pini, p. 629.

Franciosini, due secoli prima, aveva risolto in maniera letterale ma molto originale e completa:

Considerate che Mari Sancha vostra figlia non si morrà se gli diamo marito, che pare, che un animo mi dica, che ella lo desidera tanto, come voi desiderate un governo, e finalmente **par meglio la figliuola mal maritata che bene abbertonata**. (Fr., p. 44)

Il problema nasce, mi sembra di poter desumere, dalla mancata comprensione del significato di *abarraganado* e dal non aver voluto replicare dalla prima traduzione un termine, *abbertonato*, che appartiene alla lingua personale del Franciosini e, si ipotizza, ad un'area geografica molto ristretta perché non ricorre in nessuna edizione della Crusca, ma nemmeno ricorre in nessun dizionario italiano successivo. *Abarraganado*, però, ove Gamba avesse avuto problemi a capire il termine, appariva già nel vocabolario bilingue del 1620 (Franciosini) spiegato come 'amicato', 'concubinato', e dunque facilmente avrebbe potuto volgere il significato o con uno dei due sinonimi o con una perifrasi, invece di operare un netto annullamento del tratto semantico. Volontà di censura o pigrizia sono cause possibili che non si escludono reciprocamente e che comunque convergono, qui come altrove, in una semplificazione del testo cervantino nei punti dove è richiesta una più sottile e concreta conoscenza della lingua. Ne abbiamo una riprova anche più eloquente, infatti, dove il lessico è materiale e più complicato. Siamo in un bel momento espressivo delle posizioni di Teresa (Giovanna) che, in maniera cristallina e definitiva si oppongono alle 'raggirative' rettoriche di Sancho: salire di classe sociale e darsi arie da gran signora non fa per lei perché tutti la considererebbero una volgare *parvenue*. Vediamo dunque come irreprensibilmente lo dichiara:

no quiero dar que decir a los que me vieren andar vestida a lo condesil o a lo de gobernadora, que luego dirán: «¡Mirad qué **entonada** va la pazpuerca! Ayer no se hartaba de estirar de un copo de estopa, y iba a misa cubierta la cabeza **con la falda de la saya, en lugar de manto**, y ya

hoy va con **verdugado**, con **broches** y con **entono**, como si no la conociésemos». (p. 728)

Il nocciolo della questione, a parte la vivacità cristallina e mimetica dello stralcio, consiste in un piccolo scoglio traduttivo perché il lessico dell’abbigliamento non è semplice, nel passaggio da una lingua all’altra, e soprattutto da un secolo all’altro. Il significato principale è che se prima Teresa non faceva altro che filar la stoppa e andava in chiesa rigirandosi l’orlo della gonna in testa perché non possedeva lo scialle, adesso esibirebbe invece vesti fini e gioielli, come ben aveva reso il Franciosini⁷²:

Guardate di grazia con quanta **albagia** va la porcòna, hieri a fatica aveva tanto pennacchio di stoppa da filare e andava a messa col capo coperto **con la falda del gamurrino in cambio di velo**, e hoggi va con **faldiglia**, con **bottoni** e con **gravità**, come se appunto non la conoscessimo (Fr. p. 47)

Certamente il lessico per noi è ormai opaco, ma il senso traluce e il ritmo pure. Gamba, al contrario, oltre a riproporre l’antichità delle parole, che non sono altamente frequenti né nel Settecento né dopo – anzi, ‘gamurrino’ non è neanche presente come voce nella Crusca, (appare una sola volta in corredo di ‘zimarra’) – perde completamente il senso della frase e riscrive un periodo non molto congruo:

Guardate in che **albagia** monta quella misera femminaccia: jeri aveva appena tanto pennacchio di stoppa da poter filare **ed oggi va** alla messa coperta **colla falda del gamurrino in cambio di velo**, e vuol comparire con **faldiglia** e con **bottoni** e **in tuono di gravità** come se noi non la conoscessimo! (Gamba, V, p. 72)

72 Di nuovo riportiamo il frammento tradotto dal Carlesi come traduzione di controllo: «Guardala! la brindellona, che aria che la si dà! Ieri si arrabattava a tirare il filo dalla conocchia, e andava alla messa mettendosi in capo una

Dunque, quello che a me sembra evidente è che il lessico (in neretto nello stralcio citato) è interamente prelevato dal Franciosini, anche per le leggere ma adeguate arbitrarietà con cui questi aveva adattato alcuni termini, dal momento che nel testo fonte non c'è il velo, perché *manta* significa scialle, e non c'è neanche il cerchio, ovvero la 'faldiglia' che piace al primo traduttore. La riorganizzazione del periodo inoltre, ne neutralizza completamente il significato.

Nessuna dura sentenza mi accingo ad emettere sul caso Bartolomeo Gamba, la cui operazione sul testo di Cervantes, come si diceva all'inizio è importante sia dal punto di vista della normalizzazione sintattica che della divulgazione dell'opera in Italia: sarà un testo che, manipolato e variamente trattato, raggiungerà un pubblico differenziato e ampio. Ne andava altresì precisata la tipologia, tutto sommato ibrida, perché si tratta tendenzialmente di una revisione più che di una nuova traduzione. D'altronde il sospetto lo aveva già insinuato Donatella Pini in uno dei pochissimi contributi che dedichi qualche attenzione al *Chisciotte* del 1818⁷³; la studiosa padovana individuava nei due primi traduttori uno stesso tipo di limite, a distanza di due secoli l'uno dall'altro, che rinviava ad una incapacità comune di innovazione della lingua, legata dal punto di vista traduttivo ad una letteralità spesso incongruente, e dal punto di vista lessicale ad una rigidità di stampo normativo che soprattutto in Gamba non aveva sempre prodotto gli effetti desiderati sulla leggibilità del testo cervantino:

falda della sottana in cambio dello scialle, e oggi la va vestita di velluto, coi fermagli e con una muffa, come se non la si conoscesse», *Don Chisciotte, op. cit.*, (p. 632).

73 Due brevi e impietose allusioni sono ad essa dedicate da Alfredo Giannini, che la giudica «molto mediocre», in *Preliminari*, cit., p. 9, e da Gherardo Marone, che afferma che sia in «gran parte errata e frettolosa, al punto da non seguire a volte il testo, o stravolgerlo per suo conto» *Introduzione*, in *Don Chisciotte della Mancia*, Torino, Utet, 1960, p. 8.

Gamba trató de franquear el límite de Franciosini renovando el idioma en su *Don Quijote*; pero en su caso no bastó la conciencia del límite para superarlo con efectividad. A la hora de dar a luz su “traduzione nuovissima”, su formación “purista” estrictamente atendida a los dictámenes de la Crusca, constituyó un freno del cual parece que él mismo fue conciente, si es que efectivamente trató de acordarse con [...] Ambrosoli para realizar ulteriores revisiones destinadas a llevar a cabo aquella renovación del lenguaje que él no había conseguido. Añadiría que el hecho de haber aceptado, a distancia de casi dos siglos, algunas soluciones extremas de Franciosini constituye un efectivo elemento de atraso.⁷⁴

Quel che sin dall’incipit della traduzione di Gamba rivelava un rapporto indubitabile con il testo di Franciosini, ne rappresenta anche il maggiore dei limiti perché, più che tendere all’arcaismo e alla rigidità normativa, a mio avviso, ne importa il lessico opaco delle traslitterazioni, in ambito materiale e culturale innanzitutto. Rinvio all’esempio delle designazioni della toponomastica e dei pesci essiccati del secondo capitolo della Prima parte (*truccia*, *trucciuola*, *abadescio*, *curadiglio*). In Franciosini si trattava di scelte per lo più consapevoli che rivelano una parziale accettabilità tra le possibilità della prassi secentesca del tradurre; la replica di Gamba risulta invece incongrua. Si ribadisce in sintesi che il merito e la sostanza del suo lavoro si sintetizzano nell’abbattimento delle difficoltà del periodo secentesco, nella modernizzazione rara di alcuni arcaismi e culturemi.

74 Donatella Pini, *La traducción del “Quijote” al italiano*, in *¿Qué “Quijote” leen los europeos?*, a cura di Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traducción, 2005, p. 49.

10. La revisione del 1840

Il testo di Bartolomeo Gamba circolò per tutto l'Ottocento nella revisione di Francesco Ambrosoli che, per quanto si annunciasse radicale, fu in effetti molto superficiale, solo «un po' riorrettata, un po' migliorata», ma profondamente pervasa di fraintendimenti e anche di arbitrarie condensazioni⁷⁵. Ad una rapida occhiata, non si riscontrano rapporti diretti con l'originale di Cervantes, ma piuttosto, questa volta reali e non millantati, con la traduzione francese del Viardot del 1836⁷⁶. Nella nota introduttiva, infatti, Ambrosoli annuncia di aver corretto il testo italiano su quello francese e di aver tratto da questo anche le notizie sulla vita di Cervantes, ignorando del tutto le 'vite' pubblicate sin dal Settecento in Spagna.

A noi interessa qui descrivere brevemente la revisione di Ambrosoli solo perché è il testo da cui saranno tratte diverse edizioni che circoleranno fino alla fine del secolo e oltre, tra cui le napoletane della tipografia Jaccarino (1851), di Rondinella (1851), di Chiurazzi (1860); quindi le milanesi della Libreria Dante Alighieri (1870), di Pagnoni (1876) di Sonzogno (1883), di Perino (1888)⁷⁷. La revisione di Ambrosoli ricalca anche graficamente la traduzione francese di Viardot: sono identici la cornice del frontespizio e quella dell'impaginato; le illustrazioni di cui non si menziona l'autore; i contenuti sulla vita di Cervantes. Vengono apportati cambiamenti diffusi ma per lo più poco rilevanti, tranne la sostituzione delle più vistose quanto mal funzionanti scelte del Gamba operate sul modello di Franciosini: dunque innanzitutto 'idalgo' prenderà il posto di 'cittadino'; quindi Giovanna tornerà anche come Teresa e Maria, incoerentemente, così come era uscita dalla penna dell'autore, anche se, come Sancio, farà cognome Pancia e non Panza. Un intervento non migliorativo ma im-

75 Cfr. A. Giannini, *Preliminari*, cit., p. 9.

76 *Al lettore*, in M. Cervantes, *L'ingegnoso idalgo Don Chisciotte della Manzia. Tradotto da Bartolomeo Gamba ed ora riveduto da Francesco Ambrosoli*, Milano, Ubicini, 1940, p.V.

77 Per una lista esaustiva si rimanda all'appendice 4.

portante, perchè costitutivo della descrizione iniziale della vita di Don Chisciotte, e possibilmente motivato dal testo del Viardot, riguarda la resa dei *duelos y quebrantos*, intingolo ricorrente del sabato manchego e culturema gastronomico che presenta una lunga e ricca storia disseminata tra le diverse edizioni del romanzo.

Bartolomeo Gamba, come Lorenzo Franciosini, aveva pescato negli usi gastronomici fiorentini quotidiani il nome della ricetta umile che meglio si addicesse al contesto; aveva scelto infatti, molto plausibilmente, le ‘frittate rognose’, fatte di uova, pezzi di lardo e sfilacci di prosciutto. Quel che non era possibile trovare e ad oggi non conosco ricette che, come quella originaria spagnola facessero uso anche di frattaglie e delle ossa frantumate delle pecore morte di malattia, secondo le diverse spiegazioni su cui alcuni editori del *Quijote*, e soprattutto Rodríguez Marín, si sono esaurivamente soffermati ancora nel Novecento. Una di queste appariva, già abbastanza chiara e dettagliata nell’edizione di Pellicer, come riportato da Viardot, che, per la traduzione aveva come Franciosini optato per il nome di una ricetta in uso, delle generiche *abattis de bétial*, letteralmente frattaglie; in nota riportava compitamente sia il senso letterale dell’espressione *des deuils et des brisures* che il commento prelevato dal Pellicer:

Duelos y quebrantos. Era costumbre en algunos lugares de la Mancha traer los pastores á casa de sus amos las reses que entre semana se morian, ó que de qualquier otro modo se desgraciaban, de cuya carne deshuesada y acecinada se hacian y hacen salones. De estos huesos quebrantados y de los extremos de las mismas reses se componia la olla en tiempo, en que no se permitía en los reynos de Castilla comer los sabados de las demas partes de ellas, ni grosura, cuya costumbre derogó Benedicto XIV el año 1748. Esta comida se llamaba *duelos y quebrantos*, con alusion al sentimiento y duelo que causaba, como es regular, á los dueños el menoscabo de su ganado, y el quebrantamiento de los huesos. Tambien para significar una pobre y escasa comida se decia y dice todavia *hacer penitencia*, ó *azotes y galeras*: y para significar los huevos y torreznos fritos con miel se

Capitolo I

usaba en la Mancha de la expresion igualmente metaforica: *la merced de Dios*.⁷⁸

Francesco Ambrosoli non replica la scelta di Gamba, né riporta la nota del traduttore francese ma decide di interpretare etimologicamente il culturema per tradurre, con discutibile acume, ‘minuzoli di pecore malcapitate’. Questa spiegazione rimarrà nelle successive numerose edizioni insieme all’‘idalgo’ e alle inesattezze di Gamba come ‘terra’ in luogo di paese⁷⁹; si aggiungerà alle opzioni opache come quelle riscontrate in I, 2, (toponomastica e alimenti) e analizzate in II, 5, che comprendono ‘palma’, ‘stivali’ e ‘gamurri-no’. Allo stesso modo gli interventi sulla sintassi sono irrilevanti e poco risolutivi delle incongruenze della traduzione del 1818.

78 *El Ingenioso hidalgo*, ed. Pellicer, cit., p. 2.

79 Ho controllato l’edizione dell’Istituto Editoriale Italiano (Milano, 1913), a cura di tal avvocato Tommaso di Petta, e la revisione di Ettore Fabietti per Barion (Milano, 1929).

II.

Su alcune traduzioni del Novecento

1. Due tendenze editoriali per due diverse concezioni del tradurre

Le traduzioni che verranno analizzate sono tra le più importanti del Novecento; furono prodotte tra gli anni venti e la fine degli anni cinquanta. La prima è quella di Alfredo Giannini, pubblicata in quattro volumetti tra il 1923 e il 1927 da Sansoni; segue quella di Ferdinando Carlesi che uscì in due volumi per Mondadori nel 1933; quindi quella di Gherardo Marone per la Utet, del 1954, e infine l'einaudiana di Bodini del 1957. Sono traduzioni che vantano una longevità eccezionale, perché, tranne quella di Gherardo Marone, ferma al 1993, sono tutte attualmente circolanti, a riprova di una qualità elevata ma soprattutto della alta accettabilità che contraddistingue la lingua dei classici in traduzione, cosicché ancora plausibili risultano al lettore italiano, oltre la sempre vivida eleganza di Vittorio Bodini, tanto la nobile letterarietà di Giannini quanto le sapide variazioni di Carlesi. Va detto che i traduttori di cui ci occupiamo in questa sede sono tutti altamente meritori e che consegnano delle prove diverse, in momenti storici diversi, ma ugualmente fondamentali nella costruzione di una lingua nazionale del romanzo che, in mancanza di una solida tradizione nostrana, ricercava la propria modernità espressiva anche nelle traduzioni¹. Pubblicarono il proprio *Don*

1 Cfr. Giovanni Ragone, *op. cit.*, p. 134.

Chisciotte in collane di letteratura tradotta molto importanti nei programmi delle rispettive case editrici e profondamente rispettose della integrità del testo fonte: si rivolgevano a fasce di pubblico medio e alto, a differenza del mare di riproposizioni e riduzioni della traduzione di Bartolomeo Gamba².

Va detto anche in premessa, tuttavia, che se diverse traduzioni della stessa opera possono testimoniare lo sviluppo diacronico della lingua e della cultura letteraria nazionale, esse non vanno considerate in scontata progressione: traduttori lontani nel tempo possono essere accomunati da tendenze e strategie molto più vicine di quanto non avvenga tra stretti contemporanei. L'analisi, basata sullo sviluppo storico dei tratti linguistici, deve essere svolta attraverso il confronto tra i singoli progetti testuali, considerando che alcune traduzioni nascono anacronistiche, rifacendosi ad una lingua arretrata rispetto alla propria epoca, per esprimere magari la concezione di una certa letterarietà arcaizzante. In merito al nostro corpus, senza alcun dubbio si può affermare che il proposito traduttivo di Marone è decisamente molto più lontano da quello di Bodini di quanto non lo sia quello di Carlesi, malgrado le inverse distanze cronologiche.

D'altro canto, distoglie da un intento di considerazione esclusivamente progressivo anche il tipo di collocazione editoriale delle nostre traduzioni, che si differenziano innanzitutto per la fascia di pubblico per cui vennero concepite. Sono edizioni tutt'altro che popolari, molto eleganti e con un prezzo di copertina elevato, coincidenza che negli anni accomunò i quattro volumetti di Giannini della collana di Sansoni, i due raffinatissimi della «Romantica» di Mondadori del *Chisciotte* di Carlesi, il Millennio bodiniano e i due tomi di Marone per la Utet del 1954. Si basano tutte sull'edizione di Rodríguez Marín presente sul mercato in diverse vesti editoriali: La Lectura, Madrid, 1911-1913 servì come

2 Sulle traduzioni di Giannini e Carlesi non disponiamo di contributi recenti, a parte quello di Paolo Pintacuda, *op. cit.*, pp. 67-95; un primo confronto tra Bodini e Marone è nel mio *Vittorio Bodini traduttore del "Chisciotte"*, in *Vittorio Bodini, cit.*, pp. 97-117.

testo di origine a Giannini e a Carlesi, mentre della più recente del 1947-1949 (Atlas), si servirono invece Marone e Bodini.

Si inseriscono in collane che presupponevano un pubblico di volta in volta sempre più ampio, a misura che in Italia si allargavano le fasce di lettori e i limiti della circolazione del libro. Sono concepite, tuttavia, secondo una differenza di fondo che non ha a che vedere solo con le rispettive date di pubblicazione, ma piuttosto con il tipo di progetto editoriale per cui il classico straniero era previsto o meno per un uso anche scolastico. Le quattro traduzioni qui in oggetto di studio, si collocano su due linee editoriali, diverse infatti; la prima, che comprende la «Sansoniata staniera» diretta, da Guido Manacorda, e i «Grandi scrittori stranieri» di Utet, fondata da Arturo Farinelli nel 1930; la seconda, che comprende le traduzioni di Carlesi e Bodini. Tanto per la sansoniata come per la collana di Utet, le traduzioni vengono programmate come libri di studio e sono proposte in edizioni annotate non diverse dalle collezioni di commenti di classici circolanti nei licei e nelle università. I criteri di edizione, che caratterizzano la traduzione di Giannini e quella di Marone, sono grosso modo gli stessi e delineano un modello di libro che cercava di tenere insieme un pubblico lettore differenziato ma attraverso un tipo di prodotto editoriale di settore. Tuttavia la sansoniata è molto più accurata e affidabile nell'interpretazione del testo.

La traduzione di Giannini, per l'editrice scolastica più importante nel ventennio fascista, poco cambiava nella concezione editoriale dai testi delle altre collane che comprendevano gli autori latini e greci o i classici italiani diretti dal Carducci. Si trattava di commenti affidati ad esperti, filologicamente molto attendibili e mediamente estesi, tra saggi introduttivi e annotazioni; nel *Chisciotte* del Giannini l'apparato di note è il più cospicuo rispetto alle altre novecentesche, dato che ripropone molti dei materiali raccolti da Rodríguez Marín ma non solo: si legge in esse la stratificazione della storia testuale del romanzo cervantino e della sua interpretazione; ricorrono le spiegazioni secondo gli editori più recenti, ma anche i traduttori italiani ed europei più importanti (Franciosini, Gamba, Viardot, Ormsby).

Meno definita come operazione editoriale è la traduzione del-

la Utet, che è concepita parzialmente come la sansoniana di Giannini ma, per quanto «coscienziosa», come la definisce Macrì, e rispettosa del testo, è più eterogenea criticamente. D'altro canto la casa editrice che la produsse non nasceva con una vocazione prettamente scolastica, ma piuttosto di divulgazione enciclopedica di ambito giuridico e scientifico, dove le collane di classici occuparono un posto di sicuro rilievo nazionale a partire dagli anni trenta. La lunga introduzione di Marone esprime un'ambizione allineata in maniera anche molto ortodossa al classico annotato per uso scolastico: «Spero di dar principio [...] a quel commento di fondo del *Chisciotte* che ancora manca, non solo in Italia, quanto anche in altri paesi e, perfino, in Spagna, o che si trova disperso frammentariamente in saggi e interpretazioni sparse»³.

Relativamente alle note annuncia di voler superare anche Rodríguez Marín e Giannini con aggiunte di commento e interpretazione, convinto che «un manipolo di note filologiche ed erudite, quali sono quelle dei due egregi studiosi e di molti altri consultati, difficilmente può aiutarci ad intendere lo spirito dell'immortale romanzo»⁴. Alle intenzioni tuttavia non segue un pratica reale perché le note non sono più numerose di quelle del Giannini; che siano poi «interpretative delle situazioni più notevoli» come annuncia, è relativo perché difatti le aggiunte personali si limitano a pochissimi interventi come la lunga interpretazione della follia di Don Chisciotte quando vede i giganti al posto dei mulini a vento (I, 8). In un eccesso di facondia in cui Marone stabilisce che Don Chisciotte «è l'uomo più serio del suo secolo», suggerisce un'analogia con la visione dantesca di giganti alti come torri e con le decorazioni vascolari conservate presso il museo archeologico di Napoli. Non so se perché eccessivamente remota, ma l'ipotesi che Cervantes avesse potuto conoscere le rappresentazioni mitologiche nella città in cui visse per sette anni non mi sembra sia stata raccolta dagli editori successivi del romanzo⁵.

3 G. MARONE, *Introduzione*, op. cit., 1960, p. 9.

4 Ivi, p. 10.

5 Un'altra lunghissima nota è in I, 18, dove i pastori tramortiscono Don Chi-

La seconda tendenza editoriale, che accomuna «La Biblioteca Romantica» di Giuseppe Antonio Borgese e «I Millenni», fondata da Pavese e diretta da Daniele Ponchiroli dopo il 1950, scommetteva più direttamente sull'editoria di divulgazione di qualità, che aspirava soprattutto, diversamente dal commento, a svecchiare il classico e a renderlo fruibile senza mediazione erudita.

Per quanto riguarda la traduzione mondadoriana di Carlesi, le aspirazioni nascevano da convinzioni profondamente innovative rispetto alla qualità del testo tradotto, in contrapposizione con le batterie di scrittori stranieri sul modello della «Biblioteca amena» dei Treves, e al di fuori del circuito scolastico. «La Romantica» fu storicamente la prima collezione di testi stranieri programmati per l'editoria dei grandi numeri, secondo dei criteri di qualità che reggevano il confronto solo con esperienze di editoria di dimensione ridotta, come la Voce o Carabba. Da una nota di Borgese, sulle dichiarazioni programmatiche della linea editoriale della collana⁶, emergono i principi che informavano il progetto dei previsti cinquanta titoli. La collana nasceva, secondo una citazione che Borgese prende in prestito da Ettore Romagnoli, per colmare la mancanza «di raccolte sistematiche di buone versioni di scrittori stranieri» e in merito alla eccellente sansoniana diretta da Guido Manacorda, non evitava di riconoscerne il limite nella programmazione di traduzioni intese «come sussidio alla lettura dei testi». La differenza che sottoscrive Borgese consiste proprio nell'abban-

sciotte a colpi di fionda per la strage di pecore che sta compiendo nella sfida con un invisibile Alifanfarone. Marone associa alla scena il mito di Aiace Telamonio che, accecato da Atena, scannò un branco di maiali che credeva fossero Ulisse e gli Atridi (della tragedia sono riportati in nota oltre cento versi, pp. 262-265).

- 6 Si tratta di uno scritto importante di critica della traduzione, la postfazione al primo grande romanzo della collana, *La Certosa di Parma*, che uscì nel maggio del 1930; in essa il curatore descrive lo spirito della scelta dei titoli, tra cui il *Chisciotte* è il testo più antico, ma soprattutto le regole della pratica traduttiva. Cfr. Giuseppe Antonio Borgese, *Capolavori stranieri in veste italiana*, in *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*, a cura di Angela Albanese e Franco Nasi, Ravenna, Longo Editore, pp. 94-100.

donare le traduzioni sussidiarie in favore di traduzioni che sostituiscano i testi originali e siano pertanto «condotte con criteri prevalentemente artistici»⁷. I classici stranieri vengono concepiti come traduzioni d'autore che nascono nel rispetto dell'integrità della migliore edizione del testo, in un italiano «piano e senza velleità arcaizzanti»; il rapporto con il pubblico deve essere diretto e non mediato dalla figura del traduttore, a cui per altro non sono richiesti né saggi introduttivi, tranne brevissime informazioni sul testo e sull'autore, né note⁸. Carlesi infatti ridurrà l'apparato di note all'essenziale spiegazione di pochissimi elementi culturali.

In questo si avvicina molto a Bodini e ai criteri di edizione che si concepiscono da Einaudi nella seconda metà degli anni cinquanta, dove l'apparato di note, più ampio di quello di Mondadori, è pensato per un pubblico ampio di lettori non specialisti, i quali devono poter comprendere il testo distante e si dividono a metà tra «quelli che si accontentano di capire solo quello che leggono» e quelli «che vogliono chiariti nomi, titoli, luoghi, citazioni e tutto»: il pubblico diffuso e medio alto insomma, a cui si rivolgevano i Millenni⁹.

In realtà la quantità di note in quest'ultimo caso non è esiguo neanche se comparato con la sansoniana di Giannini e tuttavia, secondo una prassi del tutto nuova nel trattamento del classico, molte sono note in cui vengono tradotte le citazioni latine. Il testo einaudiano pone al centro della concezione del classico la sua comprensibilità presso un pubblico della fine degli anni cinquanta, generico ma «rinnovato nel suo strato colto»¹⁰. Non mancano pertanto le note di tipo culturale, relative a riferimenti letterari poco noti al lettore italiano, ad esempio tutti quelli contenuti in I, 6, sui libri di cavalleria, oppure le convenzioni in uso nel Siglo de Oro,

7 Ivi, p. 97.

8 Ivi, pp. 98-99.

9 Archivio Vittorio Bodini, Lettera di Bodini a Ponchirolì del 2 dicembre 1954 (busta 4, fasc. 16, f. 23). Ho usato la citazione anche in *Vittorio Bodini traduttore del "Chisciotte"*, cit., p. 101.

10 Cfr. Giovanni Ragone, *op. cit.*, p. 155.

come la comicità della lingua del biscaglino; non mancano neanche quelle che spiegano le incongruenze del racconto, relative per esempio all'asino di Sancho o alle oscillazioni del nome di sua moglie Juana/María/Teresa, o alla lunga e aggiornata lista di errori posta alla fine del racconto del *Curioso Impertinente* (*L'incauto sperimentatore*, I, 36, p. 411).

L'ambito in cui l'apparato di note del testo einaudiano appare in parte sfrondato è quello lessicale; molto raramente infatti troviamo giustificazione degli equivalenti prescelti e solo qualche volta sono riportati in nota i giochi di parola impossibili come *sarna* /Sara (p. 110), oppure Fiero Biagio / Fierobraccio (p. 138). Le complicazioni lessicali, pertanto, saranno tendenzialmente risolte nel testo, sulla base di opzioni interpretative definitive e non condivise con il lettore attraverso il rinvio alle note. Così i famosi *Duelos y quebrantos* del sabato saranno resi da Bodini come 'uova e prosciutto', da Carlesi come 'un gingillo'. Diversamente, rinviando alle lunghe note sull'origine dell'espressione, su cui si erano dilungati gli editori del romanzo e in maniera persino debordante Francisco Rodríguez Marín, Giannini deciderà per delle più sonore 'frittate in zoccoli' e Marone per una generica 'grazia di Dio'. Ma la questione non è tanto importante per la resa, che a mio avviso in italiano funziona in tutti e quattro i casi, quanto per quel che sottende la scelta di annotare o meno il nome della famosa pietanza, al fine di mantenerlo nel rapporto, controverso e di lunga ricostruzione erudita, con l'originale spagnolo. La questione invero si trasforma, tra l'uno e l'altro tipo di prassi, da *source* a *target oriented*, dove la perdita del riferimento culturale è prescelta, nel caso di Bodini, perché in effetti la lunga storia del termine sarebbe apparsa del tutto defunzionalizzata nel testo tradotto, e nel caso di Carlesi. Così non vi sono riferimenti al singolare e dibattuto attributo del titolo, *ingenioso*, che Bodini traduce con 'fantastico', né spiegazioni al nome 'Chisciotte'.

Giannini, e in parte Marone, continuano a spiegare le proprie scelte traduttive richiamando in causa le espressioni originali, e dunque tendono a conservare un rapporto di non indipendenza della traduzione dal testo fonte, che riemerge continuamente. Come nei casi appena citati, e soprattutto quando si tratta di espres-

sioni, proverbi e modismi, ovvero di quegli elementi che non sempre hanno in italiano un equivalente letterale, nel testo meta appare di solito una traduzione che può tendere o meno a replicare a qualche livello il tratto paremiologico dell'espressione; ad esempio «la buona salute dà il coraggio e non il coraggio la buona salute» che sarà riportata in nota in spagnolo con affianco anche la traduzione alla lettera: «L'espressione originale è più realistica e dice “porqué tripas llevan corazón que no corazón tripas”, che alla lettera dovrebbe tradursi: perché le trippe danno cuore e non già il cuore trippe»¹¹.

Queste osservazioni permettono di affermare che in qualche misura si evolve la concezione dell'annotazione, tra Giannini (e Marone) e Bodini, nel senso che le note nella versione einaudiana servono prevalentemente per leggere il testo meta e non più per comprendere il testo fonte, dove va anche evidenziato che la traduzione alla lettera genera possibilità espressive molto poco accettabili anche per essere riproposte solo in nota.

2. Premesse Macri-Croce

Le traduzioni di cui ci occupiamo sono collocate secondo Oreste Macri al di là e al di qua dello spartiacque fondamentale nella storia della letteratura italiana rappresentato dall'influenza più o meno diretta esercitata da Benedetto Croce, il quale, se promosse la rinascita dell'interesse per la letteratura spagnola in Italia, sicuramente ne influenzò l'impostazione culturale della ricezione¹². In linea con

11 Marone, p. 447.

12 Gli studi macriniani che sono qui di speciale interesse sono consultabili nel volume curato da Laura Dolfi, ancora in vita il maestro: Oreste Macri, *Studi Ispanici II*, Napoli, Liguori, 1996. Nell'articolazione che intendo tratteggiare qui significativi sono risultati i contributi dedicati agli studi italiani e alle traduzioni novecentesche del *Chisciotte*, e specialmente Mario Casella, *ispanista. Cervantes. "Il Chisciotte", tra umorismo e carità*, pp. 130-156; *La categoria bodiniana del barocco. Il "Lazarillo". Cervantes, il "Don Chisciotte"*, pp. 287-292; *Mezzo secolo di traduzioni italiane dallo spagnolo*, pp. 417-423.

il metodo e il taglio scientifico di Menéndez Pelayo, la prima fase dell'ispanistica italiana dei Farinelli e dei De Lollis si attestò, con lo stesso Croce, com'è noto, su una radicale incomprendione del barocco in favore di un ideale equilibrio italiano e rinascimentale dell'espressione artistica. Macrì, nella veste di primo storico dell'ispanismo novecentesco italiano, di cui rappresentò pienamente una seconda fase di evoluzione, articola la fondativa influenza di Croce su due elementi essenziali: la selezione dei testi da importare dalla letteratura spagnola, e, soprattutto, una certa idea di stile che condizionò le caratteristiche linguistiche delle traduzioni. Così dunque «il crocianesimo [afferma Macrì] temperò e ridusse le qualità più eccentriche ed abnormi di matrice popolare e romantica, ma soprattutto barocca della letteratura spagnola, dall'altra la lingua: i suoi giudizi influirono sulle scelte delle traduzioni e più sul tono»¹³.

Quel che sembra oltremodo interessante, e nuovo nell'ambito degli studi sulla letteratura tradotta, è la ricerca delle le modalità culturali e linguistiche di quell'influenza che tanto significativamente viene rilevata dal critico delle Giubbe Rosse. Si tratta di ricercare e ricomporre i tratti essenziali dei diversi progetti traduttivi sia dal punto di vista culturale sia da quello della descrizione della lingua, che evolverà a seconda dei diversi momenti storici e delle norme in uso. Iniziamo quindi con il definire la natura di quello spartiacque individuato tra Bodini e gli altri traduttori che già in un precedente lavoro avevo introdotto a proposito dell'analisi della traduzione einaudiana del 1957, ma che ora avrò modo di approfondire con maggiore accuratezza¹⁴.

La linea tracciata da Macrì è chiara nella sua ascendenza storica secondo cui le traduzioni sono poste una dietro l'altra così come furono pubblicate, dagli anni venti in poi; lo stesso ordine emerge dalle citazioni che seguono: «Di questo classicismo temperato, immune dal dannunzianesimo, talora saporosamente commisto con forme schiettamente popolari, sono esempio due tra-

13 Cfr. Oreste Macrì, *Mezzo secolo di traduzioni*, cit., p. 419.

14 Cfr. Nancy De Benedetto, *Bodini traduttore del Chisciotte*, cit.

duttori di notevole valore: A. Giannini e F. Carlesi»¹⁵. Segue quindi la traduzione di Marone che, seppure fu pubblicata nel '54, solo tre anni prima della bodiniana, era stata inserita nei programmi editoriali del Farinelli già nel 1942: «Il lavoro di Marone [afferma Macri] è compiuto con fervore e diligenza. È l'ultima prova impegnata del gusto eclettico, classicheggiante e crociano dei primi decenni del Novecento, conforme a un'interpretazione italiana e rinascimentale dell'opera cervantina»¹⁶. La tradizione, continuata dal Marone, dunque, si interrompe solo con l'ultima versione considerata da Macri, che in qualche modo rompeva i principi della letterarietà concepita sotto l'egida culturale del Novecento crociano: «Bodini, per primo ha penetrato il testo analiticamente nel suo contrappunto rinascimentale-barocco»¹⁷.

Da queste premesse mi è sembrato che si potesse schiudere una interessante indagine sulla lingua e la cultura letteraria delle traduzioni del *Chisciotte*, mettendo a fuoco proprio quello scarto tra Bodini e gli altri traduttori che Macri evidenziava come una sorta di svolta osservata senza dubbio molto dal di dentro. L'impianto delle sue riflessioni, infatti, è da ricercarsi nelle acquisizioni della generazione del secondo ispanismo, fiorentino e militante, di cui entrambi gli studiosi e traduttori salentini furono protagonisti; si rende comunque indispensabile riandare al ruolo che ebbe Croce soprattutto relativamente alla ricezione del *Chisciotte* e, senza la pretesa di proporre come nuovo l'argomento, se ne richiameranno i termini essenziali solo in funzione dell'analisi delle traduzioni¹⁸. Indispensabile sarà altresì rifarsi al dibattito sulla traduzione, in cui lo stesso Croce ebbe un rilievo speciale.

15 Cfr. Oreste Macri, *op. cit.*, p. 419.

16 Ivi, p. 421.

17 Ivi, p. 428.

18 Sui rapporti tra Croce e la letteratura spagnola si rinvia alla utilissima sintesi bibliografica di Antonio Gargano, «Una letteratura senza filosofia». Benedetto Croce e la poesia spagnola, in *Croce e la Spagna*, a cura di Giuseppe Galasso, Napoli, ES, «Crociana», 7, 2011, n. 2, p. 188.

3. Croce e il *Don Quijote*

L'interesse che Croce dedicò al *Chisciotte* si limitò sostanzialmente a un breve saggio¹⁹ e a una recensione stroncatura della monumentale monografia di Mario Casella su Cervantes del 1938²⁰. Nel primo esprimeva la convinzione che la creazione letteraria, o meglio diremmo poetica, non potesse essere emanazione della complessità del mondo delle idee; in merito alle interpretazioni del romanzo cervantino riteneva non convenisse spingersi oltre gli approdi della critica romantica, che esaustivamente «comprese il suo carattere umano e la sua essenza poetica». Emerge dal breve saggio un rifiuto per tutto quel che si andava sedimentando da *El pensamiento di Cervantes* (1925) in poi, da quando, cioè, iniziarono ad essere sviluppate in maniera seminale e avulsa dal pregiudizio del controriformismo, le ascendenze rinascimentali della poetica e del mondo delle idee di Cervantes. Convinzione di Croce era che si dovesse rimanere ancorati ai romantici e all'intrascendenza del romanzo, proprio per confutare le interpretazioni che, a forza di aggiungere del nuovo, giocavano di fantasia e prepotenza rispetto all'opera, volendole attribuire debiti con l'erasmismo e con il neoplatonismo. Nella sua intransigente guerra ai critici, Croce applica una riduzione essenziale e inappellabile, è noto, alle possibilità della esegesi letteraria per una granitica convinzione della compiutezza che rende inarrivabile il nucleo intuitivo dell'espressione artistica:

bisogna stare in guardia anche verso indagini ben altrimenti serie, come quella di Américo Castro sul pensiero

19 Benedetto Croce, *Intorno al "Don Quijote"*, in «La critica», 37, 1939, pp. 161-167 (poi in *Poesia antica e moderna. Interpretazioni*, Bari, Laterza, 1941, pp. 243-251). Cito dalla prima pubblicazione.

20 Ivi, rec. a Mario Casella, *Cervantes. Il Chisciotte*, Firenze, Le Monnier, 1938, pp. 137-139. Come è già stato notato, il fatto che sullo stesso numero della rivista uscisse anche il breve articolo sul romanzo di Cervantes, sembrò a Croce criticamente «opportuno come protesta dopo l'incredibile opera in due volumoni del Casella». Cfr. Giovanna Calabrò, *Croce e Cervantes* in Giuseppe Galasso, *op. cit.*, p. 129.

Capitolo II

del Cervantes e il suo ricongiungimento col rinascimento italiano e spagnolo: non perché il Cervantes non risentisse quella viva cultura o perché le si opponesse, ma perché, come ho più volte detto, in quanto poeta, non poté sentire mai veramente altro che l'universale ed eterna umanità.²¹

Le vie dell'interpretazione in chiave estetica e morale si allontanavano, secondo il filosofo di Pescasseroli, dalla verità universale e imperscrutabile dell'opera, tradendone l'assolutezza del portato artistico, ovvero la capacità di suscitare il riso e il pianto attraverso l'amore e la simpatia che emanano Don Chisciotte e Sancho, e la condivisa tenerezza dell'illusione. La complessità della materia del romanzo viene classificata come ornamento e la seconda parte, del 1615, sulla scia di Goethe, inferiore qualitativamente rispetto alla prima per una sovrabbondanza di digressioni e la diradazione della tensione poetica: «quantunque abbia pezzi bellissimi, ha anche il difetto di spingere in taluni tratti il racconto alla farsa»²².

I fronti da cui Croce prese delle distanze incolmabili, vale la pena di ricordare qui, furono sostanzialmente due; che, a ben guardare, esprimevano posizioni molto pertinentemente letterarie per quanto intrise di un antidealismo cattolico nel primo caso o di un eccesso di complicazione esegetica nel secondo. Il primo è rappresentato da Papini, che in verità proiettò il romanzo di Cervantes oltre le opposizioni dei romantici che si diffusero in Italia con molto ritardo rispetto all'Europa germanica e sopravvissero ben oltre la prima metà dell'Ottocento nelle acquisizioni della teoria della letteratura. Sopravvissero e accompagnarono il *Chisciotte* anche attraverso un noto scritto di Heine che Carducci tradusse originariamente per la rivista *Don Chisciotte*, diretta da Umberto Notari, e che si diffuse poi anche a corredo di una fortunata edizione della traduzione di Gamba che circolò proprio per i

21 Cfr. Benedetto Croce, *Intorno al "Don Quijote"*, cit., p. 165.

22 Ivi, p. 166.

tipi dell'Istituto Editoriale Italiano / Anonima Notari, nelle prime tre decadi del Novecento²³. Papini, è noto, ebbe intensi rapporti con il romanzo cervantino anche attraverso la lettura della unamuniana *Vida de Don Quijote y Sancho*, che destò un interesse nuovo per Cervantes in Italia²⁴, ma che Croce detestò in maniera irrimediabile²⁵.

Al di là della vicinanza spirituale con il rettore di Salamanca, tuttavia, di cui fu tra i principali divulgatori italiani, a me sembra che Papini, con largo anticipo, superi la soglia delle semplificazioni crociane, per collocare Don Chisciotte ben oltre le opposizioni tra i mondi dell'illusione e quelli della realtà e per liberare i due protagonisti dalla tradizionale rappresentatività di spirito e materia²⁶. Egli coglie invero la modernità che il Novecento riconoscerà al romanzo di Cervantes e che a Croce fu quasi del tutto estranea²⁷; soprattutto, va detto, Papini occupa una posizione estrema ed antagonista, rispetto a Croce, nell'affermare il primato della

23 Per concessione dell'editore venne infatti utilizzata come introduzione della revisione ottocentesca, parzialmente ridotta, che l'Istituto Editoriale Italiano (poi Società Anonima Notari) pubblicò per la prima volta nel 1913.

24 Cfr. F. Merigalli, *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974, p. 69.

25 Unamuno fu tradotto intensamente negli anni venti nel circuito editoriale e culturale controllato da Papini, tra la Voce, Vallecchi, Battistelli e Carabba principalmente. La prima traduzione della *Vida de Don Quijote y Sancho*, uscì nel 1913 come *Commento al Don Chisciotte* per i tipi di Carabba di Lanciaio (trad. Gilberto Beccari). Fu ristampato nel 1929, quando era già uscita una seconda traduzione per Corbaccio (1926) che si intitolava *Commento alla vita di don Chisciotte* (trad. Carlo Candida).

26 Cfr. G. Papini, *Il vero Cervantes*, (1916), in *Scrittori e artisti, Tutte le opere* IV, Milano, Mondadori, 1959, pp. 964-972. Sull'apporto e la contrapposizione tra Papini e Croce, relativamente al romanzo di Cervantes, si veda E. Di Pastena, *op. cit.*, pp. 360-362.

27 Il saggio del 1938 ha un'importanza molto secondaria nel complessivo e impareggiabile apporto che Croce tributò alla presenza della Spagna in Italia; fu uno scritto occasionale e rispecchia un'idea di critica letteraria alquanto antiquata che tuttavia negli anni venti era molto diffusa. Così sulla estraneità della modernità del genere romanzo alla sensibilità di Croce, si esprime efficacemente Claudio Magris, come riporta E. Di Pastena, *op. cit.*, p. 362.

letteratura sulla filosofia: «Una creatura artistica, vitale come Don Chisciotte può essere infinita come è eterna. [...] Vi sono certamente nel *Don Chisciotte* come nella terra e nel cielo di Shakespeare, molte cose a cui non è arrivata la nostra filosofia»²⁸. I suoi spunti, pur senza gli eccessi spiritualistici e unamuniani, saranno largamente accettati dalla critica successiva e ripresi in parte anche da Bodini nella bella introduzione al *Don Chisciotte* del 1957; sicuramente si realizzeranno in posizioni che scivoleranno verso la metà gentiliana dell'universo culturale italiano, fascista e anticrociano. Scorrendo i suoi saggi dedicati al romanzo cervantino, citerai almeno uno dei luoghi significativi, quello in cui emerge la contestazione delle ricorrenze critiche più frequenti di scuola romantica:

Non è più tempo di credere servilmente e ciecamente a quella vecchia interpretazione che fa di Don Chisciotte e Sancio, dello striminzito cavaliere e del cicciuto scudiero, una delle forme più celebri del contrasto fra lo spirito e la carne, fra l'anima e la materia, tra l'idealismo e il sensualismo [...] Questa spiegazione, che si presenta alle menti più semplici, è falsa come tutte le formule popolari. Don Chisciotte, anche nel pieno della sua follia, non si contenta di baloccarsi coi desideri e le immaginazioni: ma vuole fermamente che le sue idee si convertano in azioni concrete.²⁹

L'altro fronte da cui Croce prese le distanze, l'ho già menzionato, è quello aperto negli anni trenta dalla scuola di Casella, che at-

28 Giovanni Papini, *op. cit.*, p. 1161.

29 Ivi, p. 969. Nella visione dell'eroe in azione, mi sembra di scorgere il seme di una folgorante immagine bodiniana che piacque tanto a Calvino: «Si accetti o no la formula di ispirazione unamuniana per cui la follia di don Chisciotte sarebbe il frutto squallido e disperato della sua maturità interiore, è innegabile che la sua idolatria dell'azione derivi dal carattere intellettuale della sua formazione: causa apertamente denunziata dall'autore nell'esame che fa delle sue letture e conseguente rogo, ormai tardivo, dei suoi libri», Vittorio Bodini, *Introduzione*, in *Don Chisciotte*, *op. cit.*, p. XXV.

traverso una pur magmatica commistione di influenze medievali e neoplatoniane³⁰, apriva il mondo di Cervantes a confini ampi, rimuovendolo a sua volta dalle antinomie di stampo romantico:

Insisto nelle due individualità di don Chisciotte e Sancio per dimostrare che sono completamente fuori dal pensiero cervantino i commentatori, che dallo Schelling in poi pensano ai due eroi come opposizione di anima e corpo, spirito e carne, tali da integrarsi a vicenda nella unità uomo: due irrazionali fusi insieme non fanno sorgere una creatura razionale.³¹

Casella anticipava inoltre la riabilitazione della seconda parte del romanzo, che era stata variamente considerata come oziosa e deteriora, e la riconciliazione degli opposti cervantini, proprio riconoscendo a Sancio e a Don Chisciotte la stessa intelligenza di artisti e la stessa volontà umanistica di progresso:

L'intelligenza e la volontà di Sancio sono simili all'intelligenza e alla volontà di don Chisciotte. Nella loro attività sono interamente volte al bene del soggetto e non si interessano che di lui e non vivono che per lui.³²

Questi furono alcuni degli spunti che colsero i pochissimi lettori della sua opera e soprattutto i suoi allievi, che, tuttavia, del maestro avrebbero approfondito soprattutto l'apertura al barocco e a Góngora. A quella lezione si lega infatti la generazione degli ispanisti traduttori più giovani, di fucina ermetica e non, che da Salvatore Battaglia ad Angelo Marcori, a Macrì e a Bodini, avrebbero trovato proprio nel barocco lo scatto di modernità di una tappa di studi ispanici più avanzata che anche in Spagna teneva

30 Cfr. Giuseppe Grilli, *Due interpretazioni novecentiste di Cervantes tra ideologismo e ispanofilia*, in *Modelli e caratteri dell'ispanismo italiano*, Viareggio, Mauro Baroni, 2002, p. 81.

31 Mario Casella, *op. cit.*, II, p. 225.

32 Ivi, I, p. 125.

strettamente legati Cervantes e il Barocco di Velázquez, Góngora e i poeti della Generazione del 27³³.

4. Relazioni scontate

Va detto che l'influenza di Croce sui traduttori di cui ci stiamo occupando non è legata solo a quello scritto, ma è innanzitutto da ritenersi più profonda e parzialmente scontata, poiché nella prima metà del secolo scorso non si immagina una formazione letteraria individuale che non scaturisse dall'idealismo hegeliano della scuola desanctisiana³⁴; certamente tra essi intercorrono anni, e a

33 Non si pretende di semplificare qui l'apporto crociano alla letteratura italiana, o di contrapporlo a contributi molto più limitati, quali quello di Papini o di Casella. Quel che si vuol fare è riportare in maniera, direi evocativa, un sistema critico, o meglio filosofico, irradiato dalla centrale nozione dell'autonomia dell'arte. Rinvio per questo a Gianfranco Contini, *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, Torino, Einaudi, 1989, soprattutto pp. 11-16.

34 C'è da dire anche che almeno due dei traduttori furono legati personalmente a Croce; il primo *Chisciote* novecentesco nacque da un intreccio di rapporti diretti, se pensiamo che la «Sansoniana Straniera» era stata fondata dal Croce e da lui fu affidata a Manacorda. D'altro canto Alfredo Giannini, lettore di spagnolo e catalano a Napoli, dietro presentazione di Croce, aveva già tradotto le *Novelle Esemplari* per Laterza nel 1912, rifacendosi, sotto la direzione di Eugenio Mele, agli stessi criteri critici che sarebbero serviti per il romanzo circa dieci anni dopo (Cfr. Valentina Ripa, *Alfredo Giannini y sus manuales de gramática española in Perfiles para la historia y crítica de la gramática del español en Italia en los siglos XIX y XX*, a cura di Félix Sanvicente, Ana Lurdes de Hériz, María Enriqueta Pérez Vázquez, Bologna, Bononia University Press, 2014, p. 243). Altrettanto importante fu la relazione che ebbe Gherardo Marone con il filosofo, che oltre a sostenere la sua rivista napoletana «La Diana», corresse anche i saggi che compongono il volume *Difesa di Dulcinea* (Napoli, 1920). Va detto inoltre che Marone, che fu tra i firmatari del *Manifesto antifascista* promosso da Croce, fu anche uno studioso e traduttore del sistema filosofico crociano, se si tengono in conto per lo meno alcune delle sue pubblicazioni quali *Ensayo sobre el pensamiento de Benedetto Croce* (Buenos Aires, 1946) e l'edizione argentina dell'*Epistolario Croce-Vössler* (Buenos Aires, 1956). Probabilmente questo rapporto tra Marone e Croce fu ben più denso e importante di quanto non si sappia, al fine della

volte decenni di differenza anagrafica, che non permettono di appiattirne l'esperienza in una unitaria temperie culturale, anzi, è d'obbligo tener sempre presente che il periodo che separa Giannini da Bodini fu pervaso da cambiamenti che incideranno molto profondamente sulla nostra storia culturale e linguistica. Per forza di cose, pertanto, nella parabola lunga più di un quarto di secolo che li separa, sarà diverso tanto il rapporto con Croce quanto la concezione culturale del romanzo di Cervantes.

I nostri traduttori erano letterati notevoli, oltre che accademici, tre su quattro, e si posero di fronte al testo cervantino con l'obiettivo di proporne anche un affrancamento da pregiudizi e visioni che di volta in volta ne avevano irrigidito la vitalità e l'ampiezza; tranne la traduzione di Carlesi, le altre contengono tutte un prologo o una corposa nota introduttiva che vuole essere uno studio critico e che vale la pena tener presente³⁵. Nel caso di Giannini, si trattava di prendere le distanze dalla tipificazione positivista e dalla stessa prospettiva novecentista inaugurata da Giovanni Papini da cui rifuggirà esplicitamente anche Marone.

Le affermazioni di ascendenza crociana sono chiare nel prologo di Giannini in cui ribadisce, non so con quanta intima convinzione, anche l'esecrabile pregiudizio italianofilo ("barbarie spagnola" *vs* "cultura italiana") condiviso parzialmente ma spesso generalizzato da tutti gli esponenti del primo ispanismo³⁶:

ricostruzione di un pezzo dell'ispanismo crociano e merita un'attenzione, ad oggi non concessa, che tuttavia non è del tutto pertinente in questa sede. Le poche notizie che riferisco sono tratte dalla voce curata da Luigi Matt nel *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 70, 2008 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/gherardo-marone_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gherardo-marone_(Dizionario-Biografico)/))

35 Per esigenze di collana Carlesi fece seguire la traduzione da una brevissima nota utilizzata successivamente come introduzione in *Don Chisciotte della Manca*, Milano, Mondadori, 1964 [1933], I vol., pp. 7-9 (che citerò come *Introduzione*, 1964), ma non mancò di pubblicare uno studio più lungo e denso sugli aspetti linguistici della traduzione del *Chisciotte: Traducendo il "Don Chisciotte"*, «Nuova Antologia», 70, 1935, fasc. 1514, pp. 570-580.

36 Va precisato che le posizioni di Croce si riferivano piuttosto alla filosofia che alla letteratura spagnola; anzi, precisamente alla mancanza di filosofia in ambito ispanico il filosofo riallacciava i principali giudizi su cui articolava la

Capitolo II

la letteratura spagnola non poteva avere grande efficacia in un paese come l'Italia, che era pervenuto a una maturità spirituale non raggiunta dalla Spagna; onde meglio s'intende piuttosto che accadesse, come accadde infatti, l'efficacia inversa, cioè, della letteratura italiana sulla spagnuola.³⁷

D'altro canto, la formazione di Alfredo Giannini e la sua esperienza intellettuale si consumarono nel seno della critica postromantica che in merito al *Chisciotte* espresse diffusamente idee di contrasto allo schematismo di stampo positivista che lo isolava nei limiti del libro burlesco, scritto per far ridere. La rivalutazione romantica era imperante, come esprime Giulio Bertoni nella recensione al *Don Chisciotte* di Giannini (1927): «L'interpretazione che io dò di Don Chisciotte è che egli sia, sotto una veste comica, una figura tragica, figlia di quella 'cosa seria' che è l'umorismo»³⁸. Un riscatto dunque è quello che propugna il Giannini, il quale, tuttavia, nel fornire, nella sua introduzione, una concezione molto poco incline a spingersi sul terreno più avanzato della critica cervantina, non va oltre il contrappunto romantico del doloroso contrasto tra il mondo ideale e la realtà:

C'è chi nell'opera del Cervantes ha creduto e voluto, più o meno ingegnosamente, vedere simboli e intendimenti reconditi che non paiono conciliarsi con l'arte semplice antica. Il contrasto fra l'idealità eroica e folle del generoso nobiluomo mancego e la concezione realisticamente pratica della vita, sempre pronta alla mente del suo scudiero, fa pensare a quello eterno, inconciliabile, doloroso fra la materia e lo spirito.³⁹

sua teoria sulla letteratura spagnola. Cfr. Antonio Gargano, *op. cit.*, pp. 167-190.

37 Alfredo Giannini, *Preliminari, op.cit.*, p. 7.

38 Giulio Bertoni, *Rec. a Alfredo Giannini, "Don Chisciotte della Mancianza". Vol. IV. Sansoni. 1927*, «Archivum romanicum», XI, 1927, p. 610.

39 Alfredo Giannini, *Preliminari, op. cit.*, pp. 16-17.

5. Carlesi, Croce e la teoria della traduzione

In tutt'altra chiave è da intendersi quello stesso contrasto tra materia e spirito nella interpretazione di Carlesi, il quale non esprimerà vera posizione critica in merito, ma più che efficacemente invece si atterrà al comportamento traduttivo⁴⁰. Carlesi infatti declinerà quel contrasto in termini di letterarietà, accentuando, in una libera evasione comica, gli effetti del contatto delle varietà che compongono il plurilinguismo del romanzo. Nell'ambito di una koiné toscana, si incontrano nel suo *Chisciotte* i registri estremi della pedanteria libresca e della varietà del parlato rusticano. In effetti, oltre che per le scelte stilistiche, Carlesi fu, più che influenzato, diretto seguace nella prassi della teoria critica di Croce sulla traduzione.

Per orientarci, sia pur sinteticamente, è necessario a questo punto richiamare i termini della 'posizione nevralgica' che assunse Croce nel dibattito teorico sulla traduzione, e soprattutto nello sviluppo che ebbero dopo l'esordio negazionista dell'intraducibilità, affermato originariamente nell'*Estetica* del 1902⁴¹. Conviene ricordare innanzitutto, a riprova della relatività di quella affermazione, che Croce stesso coltivò una notevole attività di traduzione, non certo per proporre un uso servile, ma con l'altissima aspirazione di penetrare e ricreare lo spirito artistico che sta alla nascita del testo⁴². In diversi contributi sparsi ed eterogenei, il

40 Su Ferdinando Carlesi si veda il ritratto di Rafael Sánchez Sarmiento, *Breves memorias de un traductor italiano contra*, in *Scrittori contro: modelli in discussione nelle letterature iberiche. Atti del convegno Aispi di roma, 15-16 marzo 1995*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 157-168. Dello stesso autore si vedano i contributi relativi alla traduzione del *Quijote: Ferdinando Carlesi y su "Don Chisciotte" (1933): crónica de una recepción*, in *Don Chisciotte a Padova*, op. cit., pp. 105-116; «*Lo que puede un sastre*» o *las trampas de un traductor y la buena fe de sus lectores*, in *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, a cura di Giuseppe Grilli, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 917-927.

41 Cfr. Benedetto Croce, *Traduzione come approssimazione*, in *L'artefice aggiunto*, op. cit., pp. 37-38.

42 Ivi, p. 39. Attraverso l'intuizione primigenia dello spirito dell'opera, Croce diede anche conto della sua traduzione del *Cunto de li cunti* in italiano del 1925, seguendo un ragionamento che sfocia in un certo eccesso di arbitra-

filosofo ebbe modo di spiegare meglio e sviluppare l'originaria perentorietà della non traducibilità in una più ragionata e conclusa teoria positiva. Una serie di aggiunte e osservazioni si sommeranno infatti fino ad essere sintetizzate e teoricamente concluse in *Possibilità e impossibilità delle traduzioni*, del 1932, e precisamente nel paragrafo *Adeguazione e approssimazione*⁴³. In questo breve saggio Croce preciserà che quel che era implicito nel proprio concetto di negazione si rivolgeva a quella parte di teorici che intendeva per traduzione «l'adeguamento di un originale» in altra lingua. La traduzione, come ebbe modo di puntualizzare invece dopo, doveva risvegliare e ricreare «in sé l'originale vibrazione» della parola e dei pensieri dell'opera poetica. La questione, quindi, si risolve in una più articolata posizione non solo possibilista, ma anche molto legata a quel che in parole odierne definiamo la poetica del traduttore:

In altri termini, la traduzione, sebbene non si adegui mai all'opera originale, la quale nell'essere suo rimane intraducibile, presuppone nondimeno la rievocazione che dell'opera originale si sia fatta nello spirito del traduttore.⁴⁴

Quindi, la conclusione di tale revisione sta poi nel senso finale, molto orientato sull'autonomia artistica per 'approssimazione' del

rietà ma che non per questo è meno interessante per ricostruire il percorso che mosse dalla primaria intraducibilità: «Il Basile era un letterato aulico e finanche uno studioso di lingua e stile, che procurò edizioni delle rime del Bembo e del Casa e di quelle inedite di Galeazzo da Tarsia, e compilò un volume di annotazioni sui primi due di questi autori; e in italiano mentalmente concepiva, e poi traduceva in dialetto per vaghezza dell'insueto e per isfoggiare la ricchezza del sermone partenopeo; onde il mettere in italiano la sua opera non è tanto darle una nuova veste, quanto ridarle quella primitiva e connaturata e (fatta eccezione per le eventuali deficienze del traduttore) in italiano essa accresce e non perde virtù». Benedetto Croce, *Gian Battista Basile e le fiabe popolari*, in Gian Battista Basile, *Il Pentamerone*, Bari, Laterza, 1982, p. XLVII.

43 Idem, *Traduzione come approssimazione*, cit., pp. 44-48.

44 Ivi, p. 45.

secondo testo rispetto al primo, che caratterizzò profondamente il dibattito nazionale in senso *target-oriented* o naturalizzante:

la traduzione poetica deve ubbidire alle uniche ragioni dell'arte e muoversi libera rispetto alle parole e alle immagini del testo originale, persino in taluni casi togliendo e aggiungendo e variando dove l'arte ciò richieda.⁴⁵

A questo tipo di approdo, diffuso fino alla strumentalizzazione nell'Italia delle traduzioni degli anni trenta, si oppose quello che, originariamente aperto da Gobetti, fu coltivato nei decenni successivi da una schiera di critici e traduttori, tra cui Clemente Rebora, che teorizzarono una tendenza straniante della traduzione. Con esperienze editoriali significative, come la piccola grande Slavia di Polledro, intesero produrre testi in cui risuonasse l'originale di tutto ciò che culturalmente non esisteva nella lingua di arrivo. Si proponevano, soprattutto tra i grandi autori russi, delle traduzioni in cui la sintassi non subisse obbligati addomesticamenti e in cui non era affatto disdegnato il prestito delle voci straniere per le forme lessicali che non avevano equivalenti⁴⁶.

La «Romantica» di Mondadori, al contrario, esprimeva, o rappresentava finanche, il primo nucleo della dialettica naturalizzazione / stranierizzazione, questione che risale anch'essa al Croce e soprattutto ai crociani⁴⁷, che intesero la traduzione non solo co-

45 Ivi, p. 47.

46 Cfr. Simone Giusti, *Teoria e critica della traduzione sulle riviste di cultura*, in *Le letterature straniere nell'Italia dell' "entre deux guerres"*, a cura di Edoardo Esposto, Lecce-Brescia, Pensa MultiMedia, pp. 405-419.

47 L'originaria espressione di Croce sulla impossibilità della traduzione andò via via attenuandosi fino a definirsi in un sistema più complesso ma alquanto ambiguo che fu ampiamente contrastato innanzitutto da Gentile, che espresse, invece, posizioni molto più aperte con cui iniziò a liquidare l'idealismo crociano. La questione è molto interessante ma esula parzialmente dagli argomenti del presente contributo, per cui rinvio a Simone Giusti, *op. cit.*, pp. 408-409; Angela Albanese, *Teoria e pratica del tradurre in Benedetto Croce*, «Studi di Estetica», 43, 2012, pp. 87-117; Giovanni Gentile, *Traduzione come vita dell'opera d'arte*, in *L'artefice aggiunto*, *op. cit.*, pp. 64-71.

me naturalizzazione, ma anche come ricreazione, secondo le affermazioni di Giuseppe Borgese, di un testo «spontaneo, nuovo, originale esso stesso», che facesse dimenticare il testo fonte. A tale spirito corrisponde pienamente il progetto traduttivo di Carlesi, a mio avviso, che coincise perfettamente con Croce sull'autonomia del testo di arrivo, e con le idee della vulgata secondo cui «l'opera del traduttore ha due termini fissi: rimaner fedele al pensiero dell'autore, e nella nuova veste parer naturale e spontanea, sì da sostituire il testo e farlo dimenticare»⁴⁸.

Nell'articolo citato del 1935, Carlesi sembra aderire anche letteralmente a questi principi e ai termini propri del Croce:

A chiunque vi si accosti con intelletto sentimentamente appassionato e con vena tra goliardica, paesana e culturale [...], non credo che il mondo del realismo cervantino rimanga impenetrabile; e se poi vi s'aggiungano le doti dell'arte, penso che possa anche essere riprodotto in altra veste con una certa approssimazione.

(Approssimazione, si sa, che altro può essere una traduzione?).

So che l'ammetterlo non è da parte mia molto astuto; perché ammettendolo, piglio su di me la colpa di ogni mia deficienza, mentre avrei potuto comodamente rovesciarla su quella benedetta «intraducibilità» da tutti affermata; ma so anche che se mi fosse primamente mancata la fede di potermi avvicinare, almen con l'anima, se non coll'opera al grande modello, avrei mancato onestà e di sincerità nel mio lavoro.⁴⁹

A queste assunzioni teoriche Carlesi fece corrispondere un progetto traduttivo molto coerente e diverso da quello del Giannini, aspirando ad un testo non erudito, orientato sulla riformulazione

48 Simone Giusti, *op. cit.*, p. 416. La citazione è di Ettore Fabietti ed è molto simile all'espressione usata da Borgese «una buona traduzione dovrebbe far dimenticare il testo». Cfr. Giuseppe Antonio Borgese, in *L'artefice aggiunto*, cit., p. 98.

49 Carlesi, *Traducendo il "Don Chisciotte"*, cit., p. 580.

più che sulla esattezza critica. Puntò sulla costruzione di «un'opera di stile, che pur serbando al testo piena fedeltà concettuale in ogni sua particolarità, cercasse di investire con modi italiani più l'insieme che i particolari»⁵⁰. Elaborò una idea di equivalenza dinamica che si rivelò molto adeguata, basata su un equilibrio di perdite e compensazioni a volte lontano dalla lettera del testo, ma intimamente intriso dello spirito più profondo del testo. A livello teorico esprime una idea di traduzione molto vicina a quella che circa trent'anni dopo avrebbe espresso con efficacia insuperata Eugene Nida e che per questo vale la pena riportare in sintesi:

Ad ogni forma caratteristica non è facile né sempre possibile trovare corrispondenza diretta. Per meglio approssimarsi stilisticamente all'originale con una traduzione, specialmente in casi come quello del *Don Chisciotte*, bisognerebbe ammettere un'economia di compensi, un'equivalenza invece di un'uguaglianza. Dove in castigliano lo spirito idiomatico s'afferma momentaneamente o s'è fissamente affermato in una qualunque figura (sintattica, stilistica, di pensiero) e l'italiano non ha corrispondenza esatta, rinunciare: dove, padrone degli spiriti tutti, formali ed intrinseci, di un libro, il traduttore si sente dalle virtù del proprio idioma suggerita ed ispirata in quei dati punti una figura che non è nel testo ma è conforme a quegli spiriti, osarla.⁵¹

6. Il *Chisciotte* negli anni cinquanta

Questi argomenti, relativi alla teoria della traduzione, non sono presenti nei due traduttori più giovani, Marone e Bodini, che subirono comunque per altri versi l'influenza crociana. Nel primo si tratterà di una dipendenza ideologica dal maestro che si rivelerà negli esiti linguistici arcaizzanti e nelle posizioni critiche che

50 Ferdinando Carlesi, *Introduzione*, 1964, cit., p. 8.

51 Idem, *Traducendo il Don Chisciotte*, cit., p. 576.

non raccolsero gli avanzamenti della teoria letteraria né degli studi cervantini. L'operazione *Chisciotte* di Utet si presenta complessivamente anacronistica rispetto all'anno in cui fu pubblicata (1954) e non per caso; risale ad un progetto di traduzione messo in programma da Farinelli già nel 1942 e si rifa ad un *ideario* culturalmente più vicino agli anni venti che non ai cinquanta. D'altro canto, quelli sono gli anni della formazione di Marone, che quando pubblica la sua traduzione ha sessantatré anni; al 1924 risale una prima precoce prova di traduzione del *Don Chisciotte* per frammenti ed episodi scelti che Marone aveva pubblicato a Napoli con l'editore Gaspare Casella. Del 1920 è il volumetto *Difesa di Dulcinea*, che conteneva brevi studi cervantini, insieme ad altri scritti di diverso argomento, tra cui la difesa di Don Chisciotte, più che della contadina della Mancina evocata nel titolo. Si tratta di difenderlo dall'orco Papini, che, nel citato saggio del 1916, aveva tentato di ridurre, influenzato non poco dalla *Vida* unamuniana del 1905, il protagonista del romanzo di Cervantes a uomo comune, secondo una lettura in chiave psico-sociologica.

Negli anni cinquanta, nella lunga e dotta introduzione al suo *Don Chisciotte*, Marone dimostra di aver letto tutti i contributi cervantini più importanti, da Américo Castro a Toffanin, a De Lollis, a Casella, e dunque di muovere da posizioni articolate e complesse rispetto alle secche consegne crociane del saggio del '39; giunge tuttavia a degli approdi alquanto caotici e più di esibizione erudita che non di assunzione critica. Conclude, infatti, esprimendo una posizione più che altro ideologica di fedeltà al maestro, senza abbandonare del tutto le opposizioni romantiche: da una parte rifiuta di nuovo l'ormai vecchio approccio papiniano, dall'altro muove una confusa critica a Casella, di cui pure subisce l'influenza, con una non convincente affermazione spiritualista secondo la quale a Cervantes toccherebbe il merito di aver saldato i mondi platonici delle idee e delle cose in un'unica «inscindibile unità, trasfigurandola nei cieli della illusione e della fede»⁵². Allo stesso modo pro-

52 Gherardo Marone, *Introduzione*, cit., p. 40.

pone una traduzione meno coerente di quella di Giannini, eclettica, dove la predilezione di forme retrodatate rimanda più che altro a una retorica polverosa e veteroletteraria, piuttosto che ad una cosciente concezione di lingua classica. La motivazione più coerentemente mantenuta nella sua traduzione è quella di affrancare la lingua del *Quijote* italiano da una tradizione toscana che si tramandava sin dal Seicento.

Sulle posizioni crociane, o meglio, sul saggio crociano del 1939, tornò esplicitamente Vittorio Bodini, in un contributo che non ebbe nessuna circolazione in forma cartacea perché servì per il Terzo programma di Radio Rai nel 1966. Il critico salentino fa in effetti una rivalutazione deferente e positiva dell'apporto crociano agli studi ispanici, fino a riappacificarlo con Góngora. Tuttavia non manca di sottolineare la parzialità di giudizio che Croce aveva riservato al romanzo di Cervantes:

egli oppone, per un disaccordo puramente teorico, che il segreto, anzi i segreti del libro, son due: la simpatia e il sorriso: dell'una come dell'altro egli dà un'ampia esemplificazione, che occupa quasi per intero il saggio, monopolizzando esclusivamente a un livello edonistico, e vorremmo dire quasi non culturale, la fruizione che egli propone al lettore del libro più ricco e più degno che vi sia d'interpretazioni e d'ipotesi. Tale deconcettualizzazione viene esercitata contro ogni schema interpretativo filosofico, come i rapporti di ideale e reale, di immaginazione e storia, di immaginario e razionale [...]⁵³

Tale reazione si aggiunge alla visione critica che Bodini elaborò sul *Chisciotte* nella introduzione del '57, e in qualche modo ne è uno sviluppo, ipotizzando, secondo il contenuto dello stral-

53 Presso l'Archivio Vittorio Bodini se ne conservano sia la versione stampata senza note che fu letta in trasmissione, sia il dattiloscritto annotato, con correzioni autografe, da cui cito: fasc. 103, 1966, *Croce e la letteratura spagnola*, p. 7 di 13. Il testo, è riprodotto nell'appendice 1.

cio citato, che l'intransigenza crociana nascesse da una contrarietà preconcepita in base alla quale veniva sostanzialmente negato che le categorie della dialettica filosofica potessero essere applicate al campo letterario. Il terreno su cui secondo Bodini, al di là del contrasto classico tra spirito e materia, si incontrano i protagonisti cervantini è intermedio, e si rifà ad una reciprocità di scambio inverso e non conflittuale:

Il contrasto che tra i due personaggi si avverte non è opposizione, non conflitto, come non vi può essere conflitto nel fatto che uno sia allampanato e secco e l'altro corto e grassoccio, ma risiede nella diversa qualità della loro esperienza umana e nel senso contrario che ha la loro parabola: l'eroe intellettuale che evade nell'azione, la rustica creatura che sconfinava nei campi del pensiero. [...] siamo sul piano dei distinti e non degli opposti, e dunque partendo dalla stretta lezione del testo, non solo si deve scartare quella presunta opposizione di ideali tra i due personaggi, ma ogni e qualsiasi interpretazione che introduca tra loro un segno di conflitto.⁵⁴

Bodini, come anche Macrì aveva accennato, ritorna a Croce, ma nel punto più avanzato del suo sistema filosofico: la dialettica dei distinti, con cui aveva superato l'idealismo hegeliano. Va oltre quindi quei preconcetti rigidi che ne avevano preso alla lettera le interpretazioni, sfrondandole, come già era in generale accaduto negli anni quaranta, della perentoria chiusura di stampo antimoderno. In sintesi, credo di poter affermare che è vero che Bodini rifiutò l'anticritica crociana relativa al *Chisciotte*, e lo fece anche rivalutandone o addirittura preferendo la seconda parte del romanzo alla prima⁵⁵; ma è vero anche, a mio avviso, che grazie ad una discreta distanza storica, ormai, aveva assimilato il sistema filosofico crociano alla critica letteraria, oltre i pregiudizi del secentismo e dello schematismo sto-

54 Vittorio Bodini, *Introduzione a Don Chisciotte della Mancia*, Torino, Einaudi, 2005, p. XXVII.

55 Ivi, pp. XII-XIII.

ricistico. La necessità di delineare un terreno di incontro su cui rappresentare la reciprocità degli eroi cervantini nasceva da una istanza di equilibrio che non poteva essere scorto dall'accigliato antisecentismo tradizionale. Sarà infatti l'apertura al barocco che porterà lo smussamento delle opposizioni ad un unico equilibrio di forme e conoscenza, equilibrio che Bodini estenderà dalla traduzione della poesia di Góngora alla concezione linguistica oltre che estetica del romanzo di Cervantes. In questo l'apporto di Casella ha il rilievo che ben riconosceva Macrì, il quale non casualmente evidenziava a proposito di Góngora, quel che qualche anno fa veniva ribadito anche in uno studio più recente:

È Caselliana una decisa rottura con gli «schematismi storicistici» e una forte rivendicazione dell'unitarietà del mondo gongorino, non esistendo due tendenze che determinino l'una «un Góngora non gongorista» e l'altra «un Góngora gongorista». Casella afferma con forza che c'è «un Góngora solo e proprio negli stessi anni in cui [Alda] Croce distingueva tra «poesia leggiera» e «linguaggio culto».⁵⁶

Lo stesso tipo di concezione collocherà il romanzo di Cervantes in una unitarietà linguistica basata su una percezione di equilibrio stilistico in cui far convivere le 'complicate sintassi' colte del romanzo con l'accumulazione esorbitante dei tratti popolari. Più che basarsi sul contrasto degli stili e dei registri, come aveva scelto di fare Carlesi, la lingua di Vittorio Bodini nasce da una rinnovata forza comunicativa che sposta l'ideale cervantino della *discreción* sulle qualità di una lingua contemporanea, viva e non retrodatata.

56 Monica Savoca, *Introduzione*, in Oreste Macrì. *Traduzioni sparse di poesia ispanica*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2007, p. 38.

7. La revisione linguistica di Croce

Volendo ora estendere questa indagine agli esiti linguistici delle singole traduzioni, cerchiamo di definire quel ‘classicismo temperato’ di cui parla Macrì a proposito dell’influenza crociana. Va detto che Croce, oltre le posizioni sulla ricreazione dell’opera in traduzione che ho esposto sopra, non espresse mai preferenze in merito all’aspetto tecnico della traduzione. Non dedicò alcuno spazio alla concezione della lingua letteraria dei classici, invero, che pur aveva suscitato discussioni molto vivaci nella prima metà del secolo scorso, soprattutto relativamente agli scrittori dell’antichità greca e latina. I concetti di ‘tono’, dunque, e di classicismo evocati da Macrì, sono da ricercarsi a parer mio, non senza qualche timore di sconfinare in ambiti di competenza altrui, nello stile della prosa di Croce. Stile che sicuramente irradiò la propria influenza anche più diffusamente di qualsiasi scritto teorico, tanto più che fu uno stile programmaticamente impresso nella revisione linguistica che il filosofo operò tra i primi due decenni del Novecento sulla propria produzione saggistica. Fu una revisione totale, che comprese anche i saggi che apparvero nella rivista *La critica* e la *Letteratura della Nuova Italia* pubblicata da Laterza.

I tratti essenziali che qui sono pertinenti si determinano nella semplificazione della sintassi e nell’arcaizzazione del lessico, elementi che di fatto interessano molto da vicino la traduzione dei classici perché corrispondono ad una prassi ricorrente. Croce operò tra i due ambiti una svolta linguistica non univoca e per taluni versi anche innovativa, in cui tuttavia prevale l’adesione alla lingua dei maestri piuttosto che dei contemporanei:

Il bilancio è in netto favore degli interventi antimoderni e precede innesti o incrementi di tipi come *escire, formola, garentire*, la prostesi di *i-*, *cangiare, cotesto*, vi ha per *c’è*, nel lessico *cagione, dipoi, guisa, indarno, mentovare, schiarire*, *mercé* con valore prepositivo, *adoprare vs adoperare*, *eguale vs uguale* [...] ⁵⁷

57 Davide Colussi, *Tra grammatica e logica. Saggio sulla lingua di Benedetto Croce*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2007, p. 285.

Le tendenze di tali comportamenti linguistici, che procedono a ritroso, verso la retrodatazione degli usi, convergono in uno stile comprensibile, piano e antiquato, che coincide con un procedere della storia della lingua opposto alla modernizzazione che pur stava facendo il suo corso altrettanto intenzionalmente⁵⁸:

Va registrato, d'altra parte, il ricorso, cospicuo e costante, a presenze lessicali difensivamente retrodate ad un modello di prosa che da una prospettiva cronologica, ha ricordato Contini, possiede «la deliziosa polverosità di un classico non più recente del prosatore Leopardi al massimo». ⁵⁹

Si riferiva a questa revisione Macrì, che diventò poi stile diffuso della prosa critica e letteraria italiana fino almeno agli anni Cinquanta del Novecento, quando parlava di «classicismo temperato» delle traduzioni del *Don Quijote* fino a Bodini? Probabilmente, poiché gli stessi criteri seguiti da Croce nella sua revisione si riscontrano in genere proprio nelle opzioni che ricorrono più comunemente nel trattamento della lingua dei classici in traduzione. Da una parte vige il tentativo di ribadire la distanza del testo dal lettore scegliendo delle strategie arcaizzanti del lessico; dall'altra, al contrario, il progetto traduttivo tende ad avvicinare il classico alla lingua percepita come corrente svecchiando la sintassi. In realtà i criteri non sono mai così nettamente divisi, ma si traducono piuttosto in tendenze diffuse, più o meno dominanti.

58 Rinvio alla revisione che tra gli anni trenta e i sessanta operò Moravia tra i primi e gli ultimi romanzi, in cui furono del tutto sostituite espressioni come *empire*, *fanciullo*, *figliolo* e vengono drasticamente ridotte le occorrenze di *ella* ed *egli*, ecc. Cfr. Fulvio Leone, *diacronia lessicale e paralessicale, dall'Unità a oggi*, Roma, Carocci, 2008, pp. 124-125.

59 Emma Giammattei, *Retorica e idealismo. Croce nel primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 28.

8. Letterarietà e modernità tra Giannini e Carlesi

Dalla traduzione di Giannini emerge in maniera prevalente la ricerca di una lingua aulica, che tra le fonti dichiara anche la novella italiana del Trecento e del Cinquecento, oltre il poema cavalleresco. Il traduttore opera delle scelte molto letterarie che tendono ad arcaizzare il lessico e a portare il contrasto linguistico su un piano generalmente più elevato rispetto al testo di Cervantes. E in certa misura ebbe modo di ammetterlo quando, nel 1934, esprimendo una valutazione più che positiva della traduzione di Carlesi, la ritenne tuttavia troppo moderna perché mediamente più informale della sua:

Anch'io volli far uso del vivo e schietto, naturale anche in me, parlare toscano, ma soltanto quando si poteva, quando lo richiedeva l'originale, quando, in una parola, stava bene [...] Per il *Don Quijote* però, tanto esteriormente festivo, ma di tanta interiore amarezza, quanta ne urgeva nel cuore del suo autore, non conveniva forse mantenere una certa velatura, una leggera patina, certo leggero spolvero di classicità nell'espressione formale? Sarà festivo quanto si vuole il Cervantes, ma v'è pure nella forma certo colore e gusto d'antico che va conservato e rispettato col non renderlo troppo e sempre moderno.⁶⁰

Carlesi, a differenza di Giannini, opta in effetti per un modello di lingua letteraria media, ove possibile, come nell'esemplificazione del brano seguente, che coinvolge brevemente il narratore ma soprattutto Don Chisciotte: si tratta del discorso con Cardenio sulla Sierra Morena relativo alla passione di Lucinda per i romanzi cavallereschi (I, 24):

60 Alfredo Giannini, *M. de Cervantes, Don Chisciotte. Nuova traduzione di E Carlesi*, «Leonardo», V, 1934, p. 337. Stralcio in parte citato anche da Paolo Pin-tacuda, *op. cit.*, p. 73.

No hubo bien oído don Quijote nombrar libros de caballerías, cuando dijo:

- Con que me dijera vuestra merced al principio de su historia que su merced de la señora Luscinda era aficionada a libros de caballerías, no fuera menester otra exageración para darme a entender la alteza de su entendimiento, porque no le tuviera tan bueno como vos, señor, le habéis pintado, si careciera del gusto de tan sabrosa leyenda: así que para conmigo no es menester gastar más palabras en declararame su hermosura, valor y entendimiento, que con solo haber entendido su afición la confirmo por la más hermosa y más discreta mujer del mundo. Y quisiera yo, señor, que vuestra merced le hubiera enviado junto con *Amadís de Gaula* al bueno de *Don Rugel de Grecia*, que yo sé que gustara la señora Luscinda mucho de Daraida y Garaya y de las discreciones del pastor Darinel y de aquellos admirables versos de sus bucólicas, cantadas y representadas por él con todo donaire, discreción y desenvoltura. Pero tiempo podrá venir en que se enmiende esa falta, y no durará más en hacerse la enmienda de cuanto quiera vuestra merced ser servido de venirse conmigo a mi aldea, que allí le podré dar más de treientos libros que son el regalo de mi alma y el entretenimiento de mi vida. (pp. 292-293)

Vediamo il passo nella versione di Giannini e a seguire di Carlesi:

Appena don Chisciotte sentì **mentovare** un libro di cavalleria, disse:

— **Sol che** vossignoria mi avesse detto fin dal principio del suo racconto che la signora Lucinda era appassionata di libri di cavalleria, **non sarebbe stato mestieri di altro vanto** per farmi comprendere l'elevatezza del suo intelletto, poiché non l'avrebbe ella potuto avere di tale preminenza quale voi, o signore, ce lo avete ritratto, **qualora le fosse mancato il gusto di tanto diletta lettura**: per conto mio quindi **non fa d'uopo** spendere più parole per spiegarmi la sua bellezza, il suo merito e intelligenza, **ché, per solo avere inteso tale suo grande trasporto**, la proclamo la più bella e la più intelligente don-

na del mondo. E io avrei voluto, o signore, che insieme con Amadigi di Gaula vossignoria **le avesse fatto invio** di quel gran bravo Don Ruggero di Grecia, poiché io mi so che molto la signora Lucinda **avrebbe preso diletto** di Daraida e Garaia, nonché dei **bei conversari** del pastore Darinello, di quei mirabili versi delle sue **ecloghe**, da lui cantate e dette con tutta vivezza, spirito e spontaneità. Ma ben verrà tempo che si possa rimediare a cote-sta mancanza, e a trovarsi il rimedio non si tarderà più di quanto vossignoria **voglia compiacersi di venir meco al mio villaggio**, poiché **colà** le potrò dare più di trecento libri [...] (pp. 281-282)

Non finì Don Chisciotte di sentir **dire** «storia cavalleresca» che subito proruppe:

Se la Signoria Vostra m'avesse detto al principio del suo racconto che la signora Lucinda era entusiasta dei libri cavallereschi, **non sarebbe stato necessario altro** per farmi capire l'altezza del di lei ingegno; **perché** io non la stimerei tanto quanto appare dalla vostra descrizione, **se non le fosse piaciuta una lettura così divertente**. Quindi con me **non è necessario** sprecar più parole per farmi conoscere la sua bellezza, la sua virtù, la sua intelligenza; **mi basta aver sentito il suo buon gusto** per dichiararla la dama più bella e più intelligente del mondo. Ma io avrei voluto, egregio signore, che insieme con Amadigi di Gaula **le avesse inviato** quel buon *Don Rugel de Grecia*: son sicuro che alla signora Lucinda **sarebbero molto piaciuti** e Daraida e Garaya, e **le ingegnose eleganze** del pastore Darinello, e quei meravigliosi versi delle sue bucoliche cantate e rappresentate da lui con tanta grazia, intelligenza e disinvoltura. Tuttavia questa è cosa da rimediarsi facilmente: basterà che la signoria vostra **si compiacca di venire a casa mia** e **lì** le potrò dare più di trecento [...] (p. 236)

Mi sembra che emerga molto evidentemente che Giannini tende ad accentuare il tono libresco della lingua di don Chisciotte e anche quella, brevissimamente riportata, del narratore; probabilmente così ne innalza il livello culturale, prediligendo delle op-

zioni molto letterarie come ‘mentovare’ per *hubo oído* (narratore) o ‘bei conversari’ per *discreciones* (Don Chisciotte). Similmente, non esita a ricorrere anche a termini specialistici, magari più esatti di quelli di Cervantes, ma proprio per questo leggermente più colti come ‘ecloghe’ in sostituzione di *bucólicas*.

Carlesi, che tende invece a mantenere i diversi registri di Don Chisciotte, nello stralcio citato ne riproduce un ragionare ‘normale’ che è diverso da quello magniloquente, e dunque non indugia a compiacimenti come quelli mostrati da Giannini, anzi, sembra poco attratto dai cultismi, prediligendo, ove possibile, usi correnti della lingua (‘non sarebbe stato necessario altro’ vs ‘non sarebbe stato mestieri altro vanto’; ‘se non le fosse piaciuta una lettura così divertente’ vs ‘qualora le fosse mancato il gusto di tanto dilettaosa lettura’; ‘non è necessario’ vs ‘non fa d’uopo’, ecc.). Allo stesso modo, normalizzerà i connettori riportandoli alle possibilità dell’italiano degli anni trenta; dunque troveremo ‘se’ al posto di ‘sol che’, ‘li’ al posto di ‘colà’, ‘perché’ al posto di ‘ché’. Oltre poi a far affidamento sul contesto del discorso, sintetizza la retorica comunque artefatta di Don Chisciotte, in un paio di tratti: il giro ‘del di lei ingegno’ per tradurre un semplice *su ingenio* e a ‘egregio signore’ per tradurre un vocativo semplice posto tra due virgole nell’originale (*Quisiera yo, señor,...*).

Altrove, quando Don Chisciotte parla più marcatamente in stile, Carlesi finisce per declinarne la lingua in chiave comica, attraverso l’accentuazione del tratto pedantesco e ‘boccaccevole’. Vediamo in un breve esempio come il nobiluomo si rivolge alle signore che sono sulla porta dell’osteria dove verrà armato cavaliere (I, 2):

Non fuyan las vuestras mercedes, ni teman desaguisado alguno, ca a la orden de caballería que profeso non toca ni atañe facerle a ninguno, cuanto más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran. (p. 53)

Carlesi, in questo caso non lesina alta retorica e forme decadute di sintassi:

Deh non vogliate, gentili donzelle, in fuga volgervi, né di onta veruna aver temenza, perocché per l'ordine della cavalleria da me professata non conviene né lice far onta a persona veruna, e massime a vergini donzelle di sì alto lignaggio, quale le sembianze vostre palesano. (p. 30)

Qui il confronto con Giannini non presenta variazione di registro, ma una esagerata ridondanza nei giri sintattici e nell'effetto di vetustà:

Non fuggano le signorie vostre né temano nessun affronto, avvegnaché nell'ordine di cavalleria che io professo non è proprio di farne ad alcuno, tanto meno a così nobili damigelle come gli aspetti vostri danno a divedere. (p. 41)

La differenza tra i due traduttori è di fondo e consiste in un trattamento della lingua da parte di Giannini, che tende ad una letterarietà indifferenziata, contro quella che è invece la caratteristica di Carlesi di restituire le variazioni della lingua colta: da una parte una lingua media, dall'altra una molto più che formale e polverosa. Per il traduttore fiorentino non è possibile esprimere in un italiano novecentesco che non sia comico, il parlar libresco, come afferma in una interessante osservazione sulla lingua letteraria del suo tempo:

È dubbio che lo scrittore italiano moderno possa avere l'estensione di toni che mostra Cervantes; perché a noi moderni manca l'educazione letteraria a forme culte di linguaggio. I moderni dogmi dell'impressionismo e dell'immediatezza hanno abolito l'antico studio di farsi spontanea in sè, mediante l'esercizio, una qualunque forma culta.⁶¹

Nella seconda coppia di traduttori si instaura un rapporto diverso, perché nessuno dei due presenta la caratteristica variazionale di Carlesi, ma un proposito piuttosto unitario sia nelle espres-

61 Carlesi, *Traducendo il Don Chisciotte*, cit., p. 577.

sioni della lingua letteraria che in quella colta; lo scarto di modernità che in Carlesi si avverte proprio nella revisione delle varianti della lingua colta, si avverte in altro modo nei traduttori degli anni cinquanta; della traduzione di Utet, d'altro canto, abbiamo già evidenziato alcuni dei motivi circostanziali che la rendevano parzialmente inattuale. Coerentemente all'anacronismo del progetto editoriale, il traduttore si rifà ad uno stadio della lingua anteriore rispetto alle possibilità che offriva la norma di arrivo negli anni cinquanta e tuttavia non ha a mio avviso la determinazione o capacità di letterarietà che dimostra Giannini. Marone predilige forme genericamente arcaizzanti rispetto a forme lessicali correnti come giungere/arrivare, concludere/concludere udire/sentire/ascoltare, quivi/qui, trarre/portare, porre/mettere, appressarsi/arrivare, o morfologiche 'giuntovi', 'meco', 'trassegli'. Vediamo un esempio che rinvia ad un confronto già parzialmente svolto con Bodini⁶², tratto dalla lingua del narratore; precisamente, siamo in procinto di veder partire Don Chisciotte da casa per la prima volta (I, 2):

Hechas, pues, estas prevenciones, no quiso aguardar más tiempo a poner en efeto su pensamiento, apretándole a ello la falta que él pensaba que hacía en el mundo su tardanza, según eran los agravios que pensaba deshacer, tuerto que enderezar, sinrazones que emendar y abusos que mejorar y deudas que satisfacer. (p. 48)

Fatti dunque questi **apparecchi**, non volle attendere di più per **porre ad effetto** il suo **divisamento**, **spingendolo** a ciò la mancanza – che egli pensava – produceva nel mondo il suo ritardo, tante **essendo** le offese che pensava di riparare, i torti da raddrizzare, le ingiustizie da emendare, gli abusi da correggere e i debiti da soddisfare. (Marone, p. 110)

62 Cfr. Nancy De Benedetto, *Bodini traduttore del "Chisciotte"*, cit., pp. 112-113.

Fatti dunque questi **preparativi**, non volle tardar oltre a **mettere in atto** il suo **piano**, stimolato dalla mancanza che egli s'immaginava che il mondo sentisse per il suo ritardo, poiché erano tante le offese che egli pensava di dover cancellare, i torti da raddrizzare, gli errori da correggere, gli abusi da lenire e i conti da saldare. (Bodini, p. 35)

Nel frammento, il lessico messo a confronto (apparecchi vs preparativi, porre ad effetto vs mettere in atto, divisamento vs piano, ecc.) nel caso di Marone è evidentemente arcaizzante e così pure la sintassi, che è molto legata alla costruzione implicita del periodo cervantino (*apretándole e según eran* rese con un doppio gerundio causale). Riprendendo lo stesso stralcio da Giannini, mi sembra di scorgere una ben più intima vicinanza, sia lessicale sia sintattica:

Fatti, dunque, questi preparativi, non volle attendere di più per **porre ad effetto** il suo **divisamento**, **mettendogli** fretta in ciò il danno che — pensava lui — produceva nel mondo il suo ritardo, tante **essendo** le offese che pensava di cancellare, i torti da raddrizzare, le ingiustizie da riparare, gli abusi da correggere e i debiti da soddisfare. (p. 38)

Le affinità che uniscono Giannini e Marone definiscono le due rispettive traduzioni in una stessa concezione del rapporto di dipendenza lessicale e sintattica con il testo fonte che, per altre ragioni, si era evidenziato già a proposito dell'annotazione. La costruzione del periodo di Bodini è affrancata invece dalla sintassi del testo cervantino ed è risolta in un italiano del tutto privo di eccesso subordinativo, oltre che lessicalmente vivo. E anche in questo caso a me sembra che si instauri la solidarietà che avevamo notato precedentemente con l'altro traduttore toscano, Carlesi, che, se appare molto sbilanciato verso una riformulazione totalmente nuova del periodo, è per renderne accettabile la scorrevolezza:

Fatti dunque questi preparativi, non mise tempo in mezzo ad effettuare la sua idea. Lo sollecitava il pensiero del

danno, che, secondo lui, produceva nel mondo il suo indugio, tante erano le offese che si proponeva di vendicare, tanti i torti che pensava di raddrizzare, le ingiustizie che avrebbe riparate, gli abusi che avrebbe distrutti, i debiti a cui avrebbe soddisfatto. (p. 27)

9. Elementi della prosa di Bodini

Per quanto riguarda la differenziazione di registro della lingua colta, mi sembra che tanto Marone tenda ad uniformare verso una arcaizzazione generica, quanto Bodini ad abbassare il tono della letterarietà, fondendo le molteplici estensioni cervantine in un moderno equilibrio di forte tenuta da toni e ritmo. Nei discorsi magnifici di Don Chisciotte abbondano i modelli letterari italianizzanti e il periodare dei libri di cavalleria su cui Cervantes fonda la più ironica delle imitazioni, così oltre le figure retoriche ricorrono modelli di discorso e di costruzioni in cui tra i tanti elementi troviamo un uso opulento dell'aggettivazione anteposta al nome⁶³. Gli esempi che appaiono in basso nella tabella sono tratti da due discorsi di tono elevatissimo, pronunciati da Don Chisciotte, quello sull'Età dell'Oro (I, 18) e la descrizione di magnifica geografia umana collocata qualche capitolo prima (I, 11).

63 Ho seguito parzialmente l'esemplificazione proposta da Hatzfeld che descrive l'uso dell'epiteto per imitare il ritmo del periodo boccacciano. Cfr. Helmut Hatzfeld, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Madrid, Aguirre, 1966, pp. 272-274.

Capitolo II

<p>I, 18, p. 210 los tartesios campos del tortuoso Guadiana, celebrado por su escondido curso</p>	<p>Bodini, p. 168 i campi Tartesii, del Guadiana, famoso per il suo corso sotterraneo</p>	<p>Giannini, p. 193 i tartesi campi tortuoso Guadiana, rinomato per l'occulto suo corso</p>	<p>Carlesi, p.158 i campi tartesii della Guadiana tortuosa, celebre per lo sparire e riapparire del suo corso</p>	<p>Marone, p. 259 i tartesi campi tortuoso Guadiana, rinomato per l'occulto suo corso</p>
<p>del siempre rico y dorado Tajo</p>	<p>del Tago sempre ricco e dorato</p>	<p>del dorato Tago sempre ricco di acque</p>	<p>del sempre gonfio e dorato Tago</p>	<p>del sempre ricco e dorato Tago</p>
<p>los de hierro vestidos</p>	<p>quelli vestiti di ferro,</p>	<p>i biscaglioni ferrigni,</p>	<p>quelli di ferro vestiti</p>	<p>quelli di ferro vestiti,</p>
<p>I, 11, 134 la por tantos modos martirizada seda</p>	<p>p. 103 dalla seta in tante guise martoriata</p>	<p>p. 119 la in tante guise tormentata seta</p>	<p>p. 93 dai serici filamenti in cotanti tormentosi modi attorti</p>	<p>p. 187 la, in tante guise, martorizzata seta</p>

Fatto salvo il mantenimento naturale del tono molto altisonante dei luoghi da cui sono tratti gli esempi in tutte le traduzioni italiane, notiamo che Bodini tende a cambiare la posizione degli aggettivi pronominali e a posporli, contro un comportamento ugualmente fisso che replica la collocazione del testo fonte sia in Giannini che soprattutto in Marone, anche dove l'espressione epitetica è particolarmente marcata perché compare tra l'articolo e il nome (*los de hierro vestidos* e *la por tantos modos martirizada seda*)⁶⁴. A me sembra di scorgere, nel comportamento traduttivo di Bodini, una leggera assimilazione del tratto ad un uso meno prezioso e più corrente nella lingua letteraria, ad una volontà di ritmo anche, più distesa rispetto al periodare originale, dove Carlesi invece è mutevole e a volte anche sovraccarico, come nell'ultimo esempio. A parte la posizione degli aggettivi, anche i sostantivi risultano rivisti in favore di una più ampia ricorrenza d'uso: copiosi (G) vs abbondanti (B, M), occulto (G, M) vs sotterraneo (B), rinomato (G, M) vs celebre (C) e famoso (B).

Tuttavia, a guardare meglio, la posticipazione dell'aggettivo non è generalizzabile perché al contrario degli esempi riportati nella tabella, altrove, in altri momenti dello stesso discorso dell'Età dell'Oro, l'aggettivo precede il nome e ne conserva tutta la solennità. Si osserva però che i cambi di disposizione sono dovuti ad una folgorante percezione del ritmo del periodo che è probabilmente l'elemento più moderno della prosa di Bodini. Leggiamo dunque un frammento intero di I, 11:

En la quiebras de las peñas y en el hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo a qualquiera mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo.

64 Sull'uso della posizione preposta al nome dell'aggettivo nel *Quijote* si veda Javier García González, *El epíteto aplicado a Don Quijote*, in *Actas del I coloquio de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 208-209.

Riportiamo nell'ordine la versione di Giannini e poi quella di Bodini:

Negli spacchi delle rocce e nel cavo degli alberi formavano la loro repubblica le operose e sagge api, offrendo a chiunque, senza interesse alcuno, la copiosa raccolta del loro dolcissimo travaglio. (p. 119)

Nelle fenditure delle rocce e nel cavo degli alberi formavano la loro repubblica le api sollecite e intelligenti, offrendo a qualsiasi mano, senza alcun interesse, il fertile raccolto del loro dolcissimo lavoro. (p. 103)

La posizione degli attributi cambia solo nel caso delle api, mentre si mantiene negli altri, ma non si tratta di volontà di una retorica più o meno magniloquente, anche perché i termini non sono di per sé preziosi. Quel mi sembra più rilevante è l'effetto conferito dalla simmetria ritmica della frase che si crea tra sdruciole e piane nelle coppie sollecite / intelligenti, fertile / raccolto, dolcissimo / lavoro (ques'ultima coppia chiude formando un settenario).

Lo stesso effetto mi sembra di percepire in «impreziosite dalle porpore di Tiro o dalla seta in tante guise martoriate» (Bodini, p. 119) contro «la porpora di Tiro e la in tante guise tormentata seta esagerano» (Giannini, p. 103).

10. Recupero del ritmo. Conclusioni

La lingua di Cervantes è quella dell'epoca in cui visse, a cavallo tra la seconda metà del Cinquecento e l'inizio del Seicento, ed è una lingua in cui si affiancano forme tradizionali a forme più moderne. Molti tratti sono in evoluzione, ma solo alcuni interessano la traduzione; è scontato infatti che tra i due testi la variantistica lessicale e l'oscillazione tra forme antiche e moderne dello stesso vocabolo, o parti del discorso, non passino generalmente dallo spagnolo in italiano.

Un elemento oscillante di cui può aver senso cercare riscontro nelle traduzioni, al fine di scorgervi un elemento di rinnovamento, è l'allocuzione, ovvero l'uso dei pronomi nelle forme del trattamento della cortesia. L'argomento fu analizzato e sistematizzato sull'isolamento dei dialoghi della Prima parte in uno studio antico ma ancora oggi valido, dato il campo di interesse estremamente preciso, da Sloan St. Clair⁶⁵; più recentemente questo studio è stato completato da Laura del Barrio Estévez⁶⁶, che lo ha esteso anche alla Seconda parte, aggiornandone e precisando alcune conclusioni. Il dato che viene sottolineato è l'oscillazione del sistema che, tra i due Secoli d'Oro, passa da un'opposizione tra forme singolari e forme plurali ad una opposizione tra seconda e terza persona⁶⁷: tra la Prima e la Seconda parte del romanzo il *vos* va perdendo vigenza in favore del *vuestra merced*, conservandosi prevalentemente nella lingua di Don Chisciotte, che è arcaica⁶⁸.

Quel che si osserva nelle traduzioni italiane, in prima battuta, è il mantenimento dell'oscillazione, dal momento che non vengono esperiti radicali tentativi di uniformazione o di rimodulazioni di registro, neanche in casi eccezionali. Pertanto, l'uso del voi rimane nella alta retorica di Don Chisciotte e nelle sue variazioni di registro, quando per esempio si rivolge con il voi anche a Sancho; in una modalità standard, tra personaggi dello stesso strato sociale, si mantiene invariato per tutti i traduttori, come nella conversazione tra Sancho e Maritornes (I, 16); resta invariata anche l'oscillazione tra il tu e il voi che pure può registrarsi nello stesso dialogo così come avviene in II, 5 nella conversazione tra Sancho e sua moglie sull'avvenire della famiglia Panza⁶⁹.

65 Arthur Sloan St. Clair, *The Pronouns of Address in Don Quijote*, «Romanic Review», Jan. 1, 1922, pp. 65-76.

66 Laura del Barrio Estévez, *Vacilaciones en el sistema de tratamiento del español clásico*, «Verba», 1997, 24, pp. 349-370.

67 Ivi, p. 351.

68 Non interessa qui proporre la differenziazione degli usi a seconda delle persone e del grado sociale.

69 Solo Gamba fa un tentativo di uniformare, ma solo parziale; cfr. *supra* p. 60.

Sulla terza persona individuata dal *vuestra merced*, si osserva invece un passaggio storico dell'italiano, quello dal *voi* al *lei* che si verificò nella lingua, anche letteraria, tra la fine dell'Ottocento e la prima parte del secolo successivo. Su un piccolo numero di casi rilevati⁷⁰, oltre che sulle impressioni di lettura, si delineano invero delle tendenze divergenti, ma limitatamente a due traduttori significativi in tal senso, Giannini e Bodini, che vanno precisamente dall'iperestensione del *voi* al *lei* semplice in sostituzione di *vuestra merced*:

I, 7: *Pero, ¿quién le mete a vuestra merced, señor tío, en esas pependias?*

G Ma chi, signor zio, vi caccia in questi litigi?

B Ma a lei, signor zio, chi gliela fa fare a impiccarsi in queste liti?⁷¹

Nella lingua di Sancho è interessante osservare il dato perché contiene la più alta frequenza dell'uso del *vuestra merced*:

I, 7: *si por algún milagro de los que vuestra merced dice*

G se io per uno di quei casi straordinari che voi dite diventassi re

B se per uno di questi miracoli di cui **lei** parla, diventassi re⁷²

I traduttori successivi non seguono la tendenza alla sostituzione parziale del *vuestra merced* con il *voi* o con il *lei*, ma lo conservano in tutte le occorrenze, anche quando si ripete molto ravvicinatamente o addirittura nello stesso periodo⁷³. Dunque lo spostamento presente nell'originale si trasforma in un tratto che dal mio punto di vista può solo aggiungersi alla percezione di innovazione dell'uso in italiano che va da Giannini a Bodini.

70 Si veda l'appendice 2.

71 App. 2, es. 3).

72 App. 2, es. 4).

73 App. 2, ess. 5) e 7).

Rimanendo nell'ambito delle oscillazioni di tipo storico della lingua, anche la sintassi cervantina presenta degli elementi che difficilmente passano all'italiano perché vengono trasformati automaticamente dai traduttori; ho fatto un rapido controllo sull'ana-coluto e sul polisindeto e, mentre il primo tendenzialmente si annulla del tutto, del secondo restano delle tracce⁷⁴, come nell'esempio che segue (I, 1):

sacó su espada **y** le dio dos golpes, **y** con el primero **y** en un punto deshizo lo que había hecho en una semana; **y** no dejó de parecerle mal la facilidad con que la había hecho pedazos, **y**, por asegurarse deste peligro, la tornó a hacer de nuevo... (p. 44)

Il periodo, articolato su una costruzione antica già ai tempi di Cervantes, basato sulla polifunzionalità della congiunzione *y*, viene replicato alla lettera da Franciosini:

messe mano alla spada **e** gli tirò due colpi, **e** col primo, **e** in un subito, disfece quanto aveva fatto in una settimana; **e** gli dispiacque assai il vedere con quanta facilità l'aveva spezzata, **e** p'assicurarsi di questo la fece di nuovo. (p. 5)

Già Bartolomeo Gamba nel riaggiustamento del periodo aveva esplicitato parzialmente il significato della congiunzione in almeno un paio di occorrenze:

trasse la spada, e vi diede due colpi col primo dei quali, **e** in un momento solo distrusse il lavoro che lo aveva tenuto occupato una settimana, **né** gli andò allora a grado la facilità con cui la ridusse in pezzi; **ma** ad oggetto che non si rinnovasse un tale disastro, la rifece... (p. 23)

74 Ho seguito l'esemplificazione di Juan Gutiérrez Cuadrado, *La lengua del «Quijote»: rasgos generales*, in *Don Quijote de la Mancha* (2015), *op. cit.*, *Volumen complementario*, pp. 947-986.

I traduttori successivi adottano soluzioni mediate, dove Giannini tende a replicare almeno il ricordo del periodo cervantino, pur nell'ambito di una quasi totale normalità:

sfocherà la spada e le menò due colpi che al primo, e d'un tratto, distrusse quel che gli era costato una settimana. E non mancò di dispiacergli la facilità con cui aveva mandato in pezzi la celata: quindi, per assicurarsi da questo pericolo... (p. 34)

La tendenza opposta, ovvero la trasformazione attraverso una serie di nessi causali e relativi, è operata dal Carlesi, che scioglie il periodo in un'efficace revisione in italiano corrente:

tratta fuori la spada, le tirò due colpi, ma al primo disfece in un attimo il lavoro di una settimana. La facilità con cui l'aveva tribbiata non gli piacque tanto; perciò la rifece di nuovo... (p. 2)

Marone replica, come spesso accade, la soluzione di Giannini, mentre Bodini propone una resa che nella prima parte ripete la congiunzione ma più per accentuare il ritmo del discorso; cioè, trasforma in stilistica la caratteristica sintattica su cui si regge il periodo cervantino, producendo un effetto di dinamismo tipico della ripetizione:

prese la sua [spada] e le assestò due fendenti, e già col primo e in un solo istante rovinò tutto il lavoro d'una settimana. Naturalmente, la facilità con cui l'aveva fatta a pezzi non mancò di produrgli una cattiva impressione (p. 32).

Questo tipo di costruzione tuttavia, che è piuttosto neutrale nella resa italiana perché è un piccolissimo dettaglio della lingua di Cervantes, diviene importante quando entra a far parte dei meccanismi della oralità che il romanzo esprime a più livelli. Vediamo per esempio uno dei discorsi di Sancho governatore (II, 47):

Y vos, secretario, responded al duque mi señor y decidle que se cumplirá lo que manda como lo manda, sin faltar

punto; **y** daréis de mi parte un besamanos a mi señora la duquesa, **y** que le suplico no se le olvide de enviar con un propio mi carta y mi lío a mi mujer Teresa Panza, que en ello recibiré mucha merced, **y** tendré cuidado de servirla con todo lo que mis fuerzas alcanzaren; **y** de camino podéis encajar un besamanos a mi señor don Quijote de la Mancha, porque vea que soy pan agradecido; **y** vos, como buen secretario y como buen vizcaíno, podéis añadir todo lo que quisiéredes y más viniere a cuento. **Y** álcense estos manteles, y denme a mí de comer, que yo me avendré con cuantas espías y matadores y encantadores vinieren sobre mí y sobre mi ínsula. (p. 1102)

I comportamenti traduttivi si collocano su due polarità rappresentate ancora da Giannini e da Bodini, dove il primo annulla l'effetto ottenuto dall'accumulo di preposizioni, che corregge omettendo o cambiando il senso della congiunzione:

E voi, segretario, rispondete al duca mio signore e ditegli che si eseguirà quel che comanda **e** nel modo che lo comanda, a puntino. Ci metterete da mia parte che bacio le mani alla duchessa mia signora **e** che la prego vivamente che non si dimentichi di mandare per un messo la mia lettera e il fagotto a mia moglie Teresa Panza; che lo riterrò per gran favore, e che avrò cura di servirla con tutte le mie forze fin dove arrivano. Da quella via poi, potete incastarci un baciamento per il mio padrone don Chisciotte della Mancia, perché veda che gli sono riconoscente del pane che mi ha dato. Via ora queste tovaglie e mi si dia da mangiare, che me la vedrò io con quante spie e assassini e incantatori assalteranno me e la mia isola. (pp. 1099-1100)

Bodini, diversamente, replica la costruzione originale confermando tutte le occorrenze della congiunzione, ma non lo fa per fini arcaizzanti quanto piuttosto per ridistribuire il ritmo del discorso. La congiunzione non è polisemica, ma assume un unico significato comunicativo, ovvero serve da marcatore del discorso:

E voi, segretario, rispondete al Duca mio signore e ditele che sarà fatto ciò che egli comanda, senza sgarrare un punto; **e mettete da parte** mia un baciamaio alla Duchessa mia signora, **e che la supplico** di non dimenticarsi di mandare per un messo la mia lettera e il mio pacchetto a mia moglie Teresa Panza, che mi farà un grandissimo favore, **e avrò cura** di servirla fin dove giungeranno le mie forze; **e di passata**, potete infilarci anche un baciamaio al mio signore don Chisciotte della Mancia, perché veda che sono pane riconoscente; **e voi**, sia da buon segretario che da buon biscaglino, potrete aggiungere tutto ciò che crederete e che torni a proposito. **E si tolga** via queste tovaglie e mi si dia da mangiare, che poi con tutte le spie, gli assassini e gli incantatori che mi venissero addosso, a me e alla mia isola, me la vedrò io. (p. 963)

Questo elemento ricorre molto frequentemente nella prosa cervantina di Bodini e costituisce indubbiamente un ritorno alla distribuzione musicale e *discreta* del dialogo originale; funziona perfettamente in una rinnovata concezione del ritmo, che ritorna qui come nella posticipazione degli aggettivi che si è osservata prima⁷⁵.

L'indagine che avevo avviato sulle affermazioni in cui Macri staccava la traduzione bodiniana dalle altre, perché sostanzialmente al di fuori dalla influenza crociana, si riferiva alla concezione antimoderna della lingua letteraria. Caratteristica che non ho ri-

75 Rinvio ad una delle rarissime testimonianze di lettura del romanzo cervantino, l'intervista di Maria Luisa Spaziani per Rai 1, del 2007 (*Scrittori per un anno*), in cui affermava che la sua passione per il romanzo in gioventù nacque dalla lettura di scrittori italiani ma anche stranieri, tra cui primeggiava il *Don Chisciotte* di Bodini perché aveva come qualità più importante il «meraviglioso» ritmo della prosa che gli derivava dall'essere poeta. <http://www.scrittoriperunanno.rai.it/scrittori.asp?currentId=58>

Sulla naturale eleganza di Bodini, si veda anche Antonio Gargano, *La 'famefica' versione di Vittorio Bodini e le ritraduzioni novecentesche del "Lazarillo"*, in *Vittorio Bodini, op. cit.*, pp. 65-66.

scontrato in Carlesi, sul cui espressionismo popolaresco, che Macrì pure inquadrava nella stessa orbita, tuttavia, non mi sono soffermata, perché quel che è emerso finora colloca l'intento del traduttore fiorentino, secondo me, su una linea di innovazione. Mi sono limitata difatti ad analizzare alcune delle caratteristiche della lingua colta che, a mio avviso, permettevano di scorgere il procedere prevalentemente conservativo dei traduttori che avevano in mente un commento del testo fonte non risolto in una comunicazione letteraria attualizzata, ma non è il caso di Carlesi. Bodini, naturalmente, sintetizza una unitarietà di interpretazione e di riformulazione del testo che si inquadra nella ricerca di uno stile letterario non restaurativo. D'altra parte la casa Einaudi aveva varato i «Millenni» con l'aspirazione programmatica di rifondare i classici tradotti attraverso una lingua antiretorica e realizzata nella contemporaneità. L'incontro di Bodini con Einaudi fu in questo molto proficuo perché da subito si stabilì una comprensione che partiva proprio dalla concezione condivisa di una lingua dei classici dalla prosa «agile e nervosa», da contrapporre ad una «impetita e ufficiale» in uso tradizionalmente. Coincide infatti con Bodini il tipo di traduttore di cui descrive i tratti Italo Calvino in un intervento in difesa della propria linea editoriale:

Prima di affidare una traduzione a qualcuno, ci assicuriamo innanzi tutto (credo di poterlo dire collettivamente a nome delle varie redazioni editoriali) proprio della scorrevolezza e spontaneità e non preziosità e non pedanteria del suo italiano⁷⁶.

Quel che afferma Calvino interessa la traduzione del *Quijote* che era nei progetti della Casa da diversi anni, prima che fosse affidato a Bodini. Nel 1950, infatti, erano stati chiesti dei saggi di traduzione a Macrì che però non convinsero la redazione e, soprattutto, non piacquero a Vittorini proprio per la patina classica

76 Italo Calvino, *Critica della traduzione e faccende di cucina editoriale*, in *L'artefice aggiunto*, cit. p. 277.

che ne velava il tono; è quanto si legge in una lettera della redazione indirizzata allo stesso Macrì:

Vittorini lamenta che sia un po' troppo tenuto il pedale letterario, e a 'veridica istoria', per intenderci, preferirebbe 'vera storia' o 'storia vera'. Vorrebbe che nessun diaframma di linguaggio criticamente o ironicamente consapevole stesse tra il testo e chi deve esserne il consumatore oggi.⁷⁷

Così il progetto fu abbandonato proprio per quelle motivazioni classicheggianti che Macrì – paradossale disavanzo tra critica e prassi – avrebbe riconosciuto come ascendenza crociana nelle traduzioni prebodiniane. Il *Don Chisciotte* che si voleva, e che fu affidato a Bodini nel 1954, doveva essere classico e nuovo, lontano dalle ossequiosità dei modelli di Giannini e dal restauro arcaizante di Marone.

77 Archivio Einaudi, cart. 123, fasc. 1803, foglio e firma illeggibili (presumo si tratti di Natalia Ginzburg che in quell'anno teneva la corrispondenza con Macrì).

III. I libri italiani del *Don Chisciotte*

1. Traduzioni, riduzioni, ristampe, adattamenti¹

Il Don Quijote in Italia ha avuto una fortuna molto recente, com'è noto, e come si è già avuto modo di ribadire, se consideriamo che fino al 1923 era stato tradotto solo due volte, nel 1622 (1625) da Lorenzo Franciosini e nel 1818 da Bartolomeo Gamba, a differenza di altri grandi paesi europei, come l'Inghilterra e la Francia, dove già a fine Ottocento si disponeva di circa una decina di traduzioni integrali. Tra le diverse ragioni di tale anomalia, la prima è che il romanzo potesse essere compreso anche in spagnolo e l'edizione di Milano del 1610 ne conferma l'ipotesi. D'altro canto, il prestigio della traduzione letteraria era riservato alle lingue classiche e non a quelle moderne e affini, cosicché il testo di Franciosini ebbe un modesto numero di ristampe: cinque in tutto fino alla seconda decade del XIX secolo. Il teatro, soprattutto nelle forme del melodramma settecentesco, ne tenne parzialmente viva la presenza, ma la letteratura non lo accolse, se non come un polveroso ed ibrido prodotto di genere eroicomico:

L'età di tante insulsaggini letterarie prosperanti dentro e fuori delle tantissime bizzarre accademie, l'età della poesia burlesca goffamente ridanciana, della languida poesia pastorale, boschereccia, marinairesca, delle buffonesche parodie e travestimenti dell'epopea classica [...] quell'età, dico,

1 I titoli sono catalogati nell'appendice 4.

non poteva che fraintendere il *Don Quijote* considerando-
lo nient'altro che un libro allegro[...], una narrazione bur-
lesca. Né meglio lo intese il nostro Settecento, francesiz-
zante ed arcadico, che continua almeno fin verso la metà,
il Seicento.²

Durante le prime decadi dell'Ottocento la traduzione di Gam-
ba non risollevò le sorti della scarsa fortuna del romanzo cervan-
tino e non ne sottrasse l'assimilazione ad un pregiudizio secenti-
sta di profondo radicamento culturale³. Essa ebbe invece una gran
fortuna nella revisione di Francesco Ambrosoli del 1841, dal mo-
mento che venne rieditata almeno diciassette volte, fino al 1888,
in mancanza di nuove traduzioni. Sopravvisse al suo secolo e alla
trasformazione della prima industrializzazione editoriale che si
ebbe tra l'ultima decade dell'Ottocento e le prime del Novecen-
to, e continuò a circolare in almeno cinque nuove edizioni. Nel
Novecento, infatti, *Don Quijote* arriva in un ampio assortimen-
to di riproposizioni che si estende almeno per tutta la prima me-
tà del secolo. Si tratta talora della riproposizione completa, come
nei casi delle ristampe della traduzione ottocentesca di Sonzogno,
o di edizioni leggermente ritoccate come quelle dell'Istituto Edi-
toriale Italiano e di Bietti, entrambe del 1913; talora, di nuove re-
visioni, vagamente modernizzanti, come quella di Ettore Fabietti

2 Alfredo Giannini, *M. De Cervantes, Don Chisciotte, cit.*, p. 337.

3 Francisco Rico collega l'anomalia italiana alla specificità della tradizione na-
zionale, in delle osservazioni suggestive, pur se poco analitiche che ritengo
utile riportare: «la stella relativamente meno luminosa che il *Chisciotte* ha
avuto in Italia rispetto ad altri grandi paesi d'Europa forse si intende meglio
anche nell'ottica della celebre caratterizzazione di Schelling [Realtà in
guerra contro l'ideale]. Perché la cultura italiana, invertendo l'ordine dei ter-
mini, non è stata per mezzo millennio una lotta dell'ideale contro il reale?
Nessuno ha risposto né potrebbe rispondere a questo interrogativo con
maggiore precisione e autorevolezza di Carlo Dionisotti, quando sottolinea
la "ripugnanza della lingua italiana di fronte a ogni compito che importi una
compromissione aperta nella realtà storica e sociale"». Francisco Rico, *Pre-
sentazione* a J. Canavaggio, *op. cit.*, p. X.

per Barion del 1929. Non si contano le riduzioni generiche o *ad usum* che circolarono sin dai primissimi anni del secolo, variabili per qualità e consistenza; per vita effimera e limitata, o molto lunga, attraverso alti numeri di ristampe e manipolazioni⁴.

Il decennio più prolifico è quello che si colloca fra gli anni venti e i primi anni trenta, in cui oltre al più elevato numero di adattamenti e riduzioni di tutti i tempi, videro finalmente la luce tre nuove traduzioni del romanzo cervantino. Il campo letterario è quello di un'editoria che da artigianale si trasformava in settore produttivo di punta, a misura che andava definendosi il modello fascista di cultura e di educazione e, soprattutto, a misura che si alzavano le aspettative culturali di un crescente pubblico borghese, ferme restando le esigenze di diversione del settore di consumo. L'industria del libro si presentava divisa in almeno quattro aree: una istituzionale, che puntava alla formazione e all'educazione in cui figuravano editori dislocati prevalentemente tra Milano e Torino, tra cui Vallardi, Paravia, Sansoni, Hoepli; vi era poi il piccolo ma importante segmento delle case di cultura, tra cui Formiggini e Carabba, Ricciardi e Vallecchi; il settore di consumo della narrativa borghese, in cui si annoverano editori come Treves, Mondadori, Bemporad; un segmento basso, infine, che proseguiva la tradizione del vecchio romanzo d'appendice, con editori come Salani, Sonzogno, Bietti⁵.

Il *Don Chisciotte* divenne, come pochi altri grandi classici di tutti i tempi, un libro rivolto in forme diverse a tutti gli strati di lettori, ma non credo di sbagliarmi se affermo che è attraverso il prodotto ridotto e facilitato che se ne diffusero realmente il mito e gli stereotipi. Tuttavia è l'allargamento di un pubblico medio che

4 Si veda per esempio la riduzione di Luigi di San Giusto per Paravia o l'anonima di Vallardi; addirittura l'edizione per la gioventù di Giuseppe Fanciulli, che fu pubblicata nel 1913 per Bemporad, ebbe tre ristampe, fino al 1932, per poi seguire il destino della casa editrice ed essere stampata altre quattro volte, fino al 1958 con Il Marzocco. Nel 1966 fu rivista e riprogettata con nuove illustrazioni, e stampata per Giunti-Marzocco-Bemporad, per finire nel nuovo millennio, nella «Biblioteca per ragazzi» di Mondadori (2010).

5 Cfr. Giovanni Ragone, *op. cit.*, pp. 54-55.

determinò la domanda di rinnovata qualità testuale per cui, se tutti definirono il proprio *Don Chisciotte* sull'adattamento della revisione della traduzione di Bartolomeo Gamba, nell'ambito delle stesse editrici maggiori si andò delineando una differenziazione in cui trovarono spazio rappresentativo diverse collane di qualità di classici italiani e stranieri. Il testo assunse la pregevolezza materiale e letteraria che avevano tra gli anni dieci e venti i classici tradotti dalle case di cultura, come La Voce o Formiggini, che rimanevano adesso al di fuori del processo di industrializzazione. L'editoria dei grandi numeri crebbe infatti sulla diversificazione dei prodotti e la letteratura tradotta assunse un'importanza centrale sia nelle versioni integrali che nelle riduzioni. Da una parte si diffusero traduzioni accomodate alle esigenze della divulgazione dell'erigendo sistema culturale fascista, che avevano con il testo di origine un rapporto flessibile di facilitazione; si trattava di autori di provenienza prevalentemente anglofona attraverso cui si importavano i modelli più avanzati della narrazione che venivano ritoccati, anche per motivi di censura, e andavano a riempire gli spazi di una lettura diffusa e crescente. Dall'altra c'erano i classici in nuova traduzione, che furono invece programmati sulla concezione di una qualità più alta e rinnovata, rispetto alle tradizionali collane di Treves e Sonzogno, per far fronte alle esigenze culturali maturate nel paese⁶.

Don Quijote de la Mancha entrò, unico romanzo spagnolo, tra i titoli che meglio rappresentarono il cambiamento in atto e i processi di investimento economico anche presso un editore come Salani, che fino a quel momento aveva concentrato la propria offerta solo su settori di ampia divulgazione popolare e infantile. Nei primi anni venti, la Casa riorganizzò la propria politica puntando anche ad un segmento di pubblico colto, con il varo di una

6 «Non si trattava della formula editoriale dei primi anni del Novecento (il “rendere popolari i classici”), più fondata sui miti nazionali o spiritualistici, ma, abbastanza dichiaratamente, della riscoperta delle *varietà* delle culture e delle passioni umane nella ricchezza semantica della grande letteratura», id., p. 134.

collana di classici italiani e stranieri, la «Collezione Salani», diretta da Enrico Bianchi, che non ebbe vita effimera ma pubblicò una lunga serie di opere diligentemente commentate ed integralmente tradotte, nel caso di autori stranieri, eleganti ed economiche al contempo, tra cui il *Don Chisciotte* di Mary de Hockofler. Di questa traduttrice triestina si hanno pochissime notizie, ma oltre il titolo cervantino non risulta che abbia lavorato ad altre opere di area ispanica. D'altronde il silenzio da sempre accompagna anche la sua traduzione che fu la prima novecentesca integrale del *Chisciotte*, pubblicata in due eleganti volumetti, nel 1923⁷, che furono ristampati nel 1928 e nel 1965. Fu quasi del tutto ignorata nelle recensioni e negli scritti degli addetti culturali attenti all'area ispanica e degli stessi traduttori successivi del romanzo; di fatto dovette avere una tiratura minima ed una distribuzione non capillare a giudicare dal numero delle biblioteche del catalogo SBN che la possiedono. Solo recentemente ne abbiamo acquisito un'analisi che ne consegna i tratti di maggior rilievo, delineandone limiti e pregi, tra cui il sicuro valore culturale nell'ambito della storia del *Don Quijote* in Italia⁸. A differenza delle altre traduzioni novecentesche, che fino agli anni sessanta si basarono sulle diverse edizioni di Rodríguez Marín, questa sembra provenire, per lo meno relativamente all'annotazione, dall'edizione di Clemencín⁹. Di impianto ibrido e conforme ad una letterarietà piuttosto antiquata, è tuttavia l'unica traduzione prima della fine degli anni Cinquanta, che riporta la versione completa dei componimenti poetici contenuti tra il prologo e il primo capitolo del romanzo.

Altri editori avevano colto tra gli anni venti e trenta la necessità di introdurre alla divulgazione dei classici ben tradotti e utili anche nel circuito scolastico; Sansoni infatti, con la traduzione di Alfredo Giannini (1923-1927) intese fornire un testo integrale

7 Della traduzione di Giannini fu pubblicato nello stesso 1923 solo il primo volume.

8 Le notizie di cui disponiamo si devono al contributo di Paolo Pintacuda, *op. cit.*, pp. 67-95.

9 *Idem*, p. 78.

dotato anche di un commento aggiornato ed affidabile. Diversamente, Mondadori, che sin dalla sua fondazione si era distinto per la varietà culturale dei propri prodotti e nel settore librario aveva puntato sugli alti profitti di collane come i «Gialli» o «Medusa», creò negli anni trenta la «Biblioteca Romantica» per rivolgersi a fasce di lettori, al di fuori del circuito educativo, di aspettative culturali medie e alte. La collana fu la più innovativa e prestigiosa di classici tradotti di tutti i tempi e ospitò tra i suoi titoli il magnifico *Don Chisciotte* di Ferdinando Carlesi (1933).

Tra la fine degli anni trenta e gli anni quaranta il numero complessivo dei volumi dedicati al romanzo di Cervantes diminuì notevolmente per ragioni innanzitutto economiche, per cui all'aumento del costo della carta, dovuto alle sanzioni che le Nazioni Unite decretarono contro l'Italia, corrispose un crollo dell'intero settore che si aggravò ulteriormente negli anni della guerra¹⁰. Del *Quijote* furono fatte poche nuove riduzioni; tre ristampe della traduzione di Gamba rivista da Fabietti, che concluse finalmente anche il proprio ciclo vitale (1931, 1933, 1934, 1938), due ristampe di quella di Carlesi (1942, 1944).

Dopo la fine della guerra iniziò, com'è noto, un periodo di nuovi fermenti e una vivace riorganizzazione capitalistica che terminò alla fine del decennio successivo, quando diversi elementi, tra cui l'esplosione del romanzo italiano, iniziarono a ridefinire la lingua e i modelli della narrazione. Al contempo il classico straniero ritrovò i propri spazi, ora periferici, ora centrali, in questa generale riorganizzazione culturale ed editoriale, guidata anche da motivate istanze di discontinuità con il passato e da una diffusa volontà di democratizzazione culturale del paese. Gli editori e i collaboratori, gli addetti culturali, gli specialisti e i divulgatori, furono tutti coinvolti in una svolta rifondativa in cui le traduzioni, in una generale ripresa del settore, riacquisirono la doppia funzione di importare dall'esterno mondi e forme letterarie poco conosciuti. La Spagna in questi anni prestava la poesia della *Genera-*

10 Cfr. Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia (1945-2003)*, Torino, Einaudi, p. 61.

ción del 27 all'esperienza ermetica italiana e suscitò un interesse che si esprime in folte serie di traduzioni e in una presenza non effimera nel panorama culturale nazionale.

Le traduzioni dei classici parteciparono al rinnovamento della produzione letteraria situandosi su di un fronte dai confini non sempre netti tra innovazione e conservazione, cosicché ad esperienze episodiche e prudenti se ne affiancarono altre decisamente più calcate sulla contemporaneità. La storia delle traduzioni del *Quijote* riprende appunto negli anni Cinquanta, quando si rinnovò significativamente il numero delle nuove integrali fino a duplicarsi, cosicché alle tre novecentesche esistenti, se ne aggiunsero altrettante. La prima (1950), di Pietro Curcio, fu pubblicata a distanza di diciassette anni dalla mondadoriana di Carlesi, dall'omonimo editore Curcio di Milano. A breve distanza si realizzeranno le altre due, quella di Gherardo Marone, del 1954 per Utet, e quella di Vittorio Bodini, del 1957 per Einaudi. La traduzione di Curcio, circolata anche meno di quella della Hockofler, fa parte di quelle opere a cui non è stato attribuito nessun valore neanche nella propria sede editoriale perché non è mai stata adeguatamente distribuita, essendo oggi quasi introvabile nella estesa rete di biblioteche del catalogo nazionale. Poiché ho avuto modo di dedicarle un'attenzione poco più che fugace, in una riproduzione fotografica parziale, posso solo dire che sembra svolta perseguendo una concezione della lingua abbastanza nitida pur se oscillante tra una attrazione diffusa per gli arcaismi, nella scelta di voci come 'aere', 'ambagi', 'colluvie', l'appellativo 'idalgo' in definizione dell' 'estroso nobil'uomo' e un tono non del tutto pertinente¹¹.

11 A riprova delle mie impressioni mi sembra significativo riportare qui l'inizio del prologo « [...] vorrei che questo libro, figlio del mio cervello, fosse il più avvincente, brioso e perfetto che sia stato mai creato» (p. 7). Più avanti sorprende un esordio come «In un sito della Mancia del cui nome non voglio ricordarmi...» (p. 11) che nella interpretazione di *lugar* non tenga conto di due traduzioni eccellenti come quelle di Giannini e Carlesi, che, a differenza di Gamba, lo avevano reso con il significato secentesco di paese o borgo.

Seguire il destino di Don Chisciotte attraverso i decenni che concludono il secolo, significa infilare un elenco di titoli molto lungo, soprattutto di ristampe e riduzioni, per addentrarsi in complicati intrecci di fusioni editoriali e nel destino di più recenti fasi dell'industria culturale. Le fasce di lettori di massa andarono allargandosi in maniera incontenibile già tra gli anni sessanta e settanta per collocarsi in segmenti sì ancora divisi tra editoria alta e bassa, ma sempre più comunicanti, così da non essere più palesemente distinti. Il processo, che arriva ai nostri giorni, esprime le fasi di un'industria editoriale tradizionalmente più debole rispetto alle potenze europee del settore, ma basata nella sostanza sui medesimi meccanismi di funzionamento e sviluppo, dove al criterio qualitativo dell'offerta se n'è aggiunto uno quantitativo. L'eroe cervantino divenne oggetto di diversi generi di realizzazioni, dal graphic novel al fumetto, all'audio libro, al cinema, dove si ricordano almeno un noto film comico di Giovanni Grimaldi del 1969, che aveva come interpreti Franchi e Ingrassia, ed uno del 1984, *Don Chisciotte, frammenti di un discorso teatrale*, girato su un adattamento di Maurizio Scaparro, Rafael Azcona e Tullio Kezich.

Tra i diversi generi letterari, oltre ad un buon numero di scritture e adattamenti teatrali, di notevole rilievo è la riduzione in versi napoletani di Raffaele Capozzoli, riemersa alla fine degli anni novanta dalla Biblioteca Nazionale di Napoli, che fu editata da Giuseppe Sansone; si tratta di un poema ottocentesco pubblicato in ridottissima edizione a Napoli dallo stampatore Chiurazzi, nella seconda metà del XIX secolo, di cui si erano perdute le tracce, ma che è importante ricollocare nell'ambito della piccola tradizione dialettale del romanzo di Cervantes in Italia¹².

Per quanto riguarda le traduzioni integrali, quelle più importanti della prima parte del Novecento, di Giannini e Carlesi, Marone e Bodini, sono state ristampate costantemente ad un ritmo di una ogni due anni grosso modo, coesistendo con altre quattro ritraduzioni di diversa fortuna, ad iniziare da quella di Cesco Vian

12 *Don Chisciotte della Mancia*, ridotto in versi napoletani da Raffaele Capozzoli, a cura di Giuseppe E. Sansone, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1997.

e Paola Cozzi di De Agostini (1969), per continuare con quella ancora oggi pienamente circolante di Letizia Falzone, inserita inizialmente in *Tutte le opere di Cervantes* a cura di Franco Meregalli per Mursia (1971) e poi passata a Garzanti (1974), con una introduzione di Dario Puccini; allo stesso 1974 risale l'interessante quanto poco conosciuto lavoro coordinato da Juana Granados per Bietti, su traduzione di Giovanni Buttafava, Ada Jachia Feliciani e Giovanna Maritano. A distanza di più di vent'anni, chiude il secolo, in felice bellezza, la versione di Vincenzo La Gioia per Frassinelli del 1997.

I due decenni quasi completi del nuovo millennio sono stati infine popolati da un sempre elevato numero di libri piccoli e grandi dedicati a Don Chisciotte, che ha invaso tutti i livelli di popolarità nelle occasioni del quarto centenario dalla pubblicazione (2005 e 2015) e dalla morte di Cervantes (2016). Tra le ultime edizioni abbreviate del romanzo vale la pena ricordare quella che Arturo Pérez Reverte fece per la RAE nel 2014 e che nel 2016 è stata pubblicata da Rizzoli su traduzione di Anita Taroni. Sono inoltre state prodotte quattro nuove traduzioni integrali che, sommate al novero di quelle precedenti, comprese le prenovecentesche, ammontano ad un totale di sedici. La prima, di tiratura limitatissima, per non dire rara, ammetto di conoscerla solo dall'estremo bibliografico, posseduta in pochissime biblioteche ma disponibile in alcune delle più grandi aziende di commercio elettronico, è di Davide Monda ed è stata pubblicata nel 2005 da Rusconi con un prologo, presumibilmente ottocentesco, di Fitzmaurice-Kelly; la seconda, ristampata già diverse volte e molto ben distribuita, di Barbara Troiano e Giorgio Di Dio, a cura di Alessandra Riccio per Newton Compton, è del 2007. Del 2012 è l'unica traduzione italiana con testo a fronte, di Angelo Valastro Canale, a cura di Francisco Rico per Bompiani; del 2015 la collettiva coordinata da Patrizia Botta in 2 volumi per Mucchi, di cui il primo apparso in occasione delle celebrazioni del 2005.

2. Integrità testuale e traduzione dei versi del *Chisciotte*

Se ritengo adeguato dedicare qualche riflessione al trattamento dei versi contenuti nel romanzo è perché essi determinarono l'integrità testuale delle traduzioni italiane con notevole ritardo. Saranno tradotti integralmente solo nella traduzione di Salani del 1923, infatti, e poi di nuovo parzialmente accantonati fino alla einaudiana del 1957. I versi si distinguono tra quelli disseminati all'interno del testo, circa milleduecento, e quelli preliminari, un paio di centinaia, posti tra il prologo e il primo capitolo¹³. Il trattamento del primo corpus presenta in effetti poche anomalie: era stato lasciato in lingua originale dal Franciosini nella prima edizione del 1622, per essere tradotto nel 1625, con l'aiuto del letterato esperto Alessandro Adimari¹⁴. Fra tutti gli altri traduttori posteriori solo Carlesi rinunziò a tradurli, perché preferì renderli in prosa, operando una scelta di senso più che di forma, comune per altro alla principale modalità di traduzione del teatro spagnolo in uso almeno fino a tutta la prima metà del Novecento.

Meno lineare è il trattamento che hanno subito i versi preliminari, del tutto ignorati ed omessi fino a Mary de Hockofler, che fu la prima a tradurli, senza ingenerare tuttavia nessuna tradizione perché, sia Giannini che Carlesi, che Curcio, li espunsero, mentre Marone scelse di tradurre solo il sonetto di Orlando.

La ragione principale di tale differenziazione risiede innanzitutto nel valore qualitativo della poesia cervantina, da sempre ritenuta non all'altezza della prosa, per probabile ammissione dello stesso autore in un sapido episodio del romanzo che non sarà superfluo ricordare qui. Se riandiamo alla insinuazione del curato durante il famoso scrutinio in casa di Don Chisciotte (I, 6), interrogato su quale destino dovesse avere un libro intitolato *La Galatea*, ricorderemo che risponde di conservarlo in attesa che esca la

13 Per il conteggio si è tenuto conto dell'*inventario problématico* di Fernando Romo Feito, *Cervantes ante la palabra lírica*, «Anales Cervantinos», 44, 2012, pp. 133-158.

14 Cfr. *supra*, p. 47.

seconda parte per poterlo giudicare, concludendo così: «Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que és más versado en desdichas que en versos» (p. 68).

I traduttori italiani non colsero lo spirito parodico dei versi preliminari, che era in perfetta linea con il romanzo, ma solo l'aspetto formale di una stanca convenzione letteraria cinque-secentesca non condivisibile con il gusto dei lettori dei secoli successivi. Una sola testimonianza italiana positiva ho riscontrato su questi versi cervantini, in un articolo di Eugenio Mele; si tratta di un letterato secentesco, conosciuto agli studiosi dei rapporti tra Italia e Spagna nel secolo XVII, Agostino Mascardi, che nei suoi *Discorsi morali* vi scorgeva grande originalità, opponendoli alla vuota convenzionalità della voga di anteporre alle opere lunghissime filze di componimenti encomiastici. Quindi cita ed elogia la natura parodica con cui Cervantes aveva rispettato la norma:

no fue sin sagacidad que el autor de la vida de *Don Quijote*, mirando a la vanidad de tales ingenios que se saturan de aire, después de haberlos exhortado a componer en su alabanza lo que más querían, con atribuir las composiciones al preste Juan de las Indias o al emperador de Trapisonda, una gran bandada de sonetos, recoge escritos en su elogio de Amadís, de D. Belianís, de Orlando y de semejantes paladines.¹⁵

I traduttori italiani, come quelli inglesi e francesi più importanti, tra cui ancora a fine Ottocento, John Ormsby, individuavano nella mancanza di pertinenza con il resto dell'opera la più importante delle ragioni per non riprodurli. Non poco dovette influire su questo il pregiudizio secentista ma anche l'opinione dell'editore spagnolo da cui tranne la Hockofler, traducevano tutti gli altri. Giannini infatti così ne giustifica l'omissione:

15 Agostino Mascardi, *Discorsi morali sulla Tavola di Cebete Tebano*, in Eugenio Mele, *Nuevos datos sobre la fortuna de Cervantes en el siglo XVII*, «Revista de filología española», XVIII, 1921 (ristampa del 1970), p. 282.

Lascio da parte i Versi Preliminari delle fantastiche dediche di Urganda, di Amadigi, di Belianís, di Oriana, di Gandálin [...]; versi di ben poco interesse, bislacchi quelli cosí, detti «de cabo roto» perché mancanti dell'ultima sillaba nella parola finale!; componimenti che, secondo lo stesso Rodríguez-Marín «no guardan la mayor congruencia con lo que sucede en la obra» e che, spesso oscuri, enigmatici richiederebbero pagine e pagine di noiose dilucidazioni.¹⁶

La mancanza di attinenza del corpus poetico con il testo, oltre alla «stramba fattura che costituisce una insuperabile difficoltà», motivano anche l'omissione di Carlesi:

Rendere esclusivamente per tramite d'arte e con fedeltà estetica i colori dell'originale, rinunciando ad esprimere tutti quelli che non si potevano ridurre ad espressione artistica.¹⁷

Anche per Bodini fu problematica la traduzione di questi versi, anzi, costituì uno dei pochi motivi di disaccordo con la redazione einaudiana, in fase di revisione delle bozze, perché a sua volta avrebbe fatto volentieri a meno di tradurli, ritenendoli «inutilmente impossibili»¹⁸. Suo malgrado dovette cedere alle ragioni di integrità che dalla Casa si pretendevano, inaugurando anche una tradizione che non si sarebbe più interrotta perché il gruppo di poemi preliminari figurerà in tutte le traduzioni successive del *Don Quijote*¹⁹.

Nel chiudere questa breve notizia, aggiungo che molto recentemente è stato pubblicato un volumetto, *La poesia del "Chisciotte"*, che riproduce il corpus poetico della traduzione bilingue di

16 Alfredo Giannini, *Preliminari*, *op. cit.*, p. 5.

17 Ferdinando Carlesi, *Introduzione a M. Cervantes*, 1964, *op. cit.*, p. 8.

18 Cfr. Nancy De Benedetto, *Vittorio Bodini traduttore del "Chisciotte"*, *op. cit.*, pp. 103-104.

19 Rinvio l'analisi comparativa del trattamento dei versi al mio saggio, *La traduzione della poesia nel "Quijote" italiano*, che sarà ospitato nel volume in preparazione, *Intorno ai canzonieri. Versioni poetiche antiche e moderne*, a cura di Andrea Baldissera, Lecce-Brescia, Pensa MultiMedia, c.s.

Angelo Valastro Canale del 2012²⁰. La qualità materiale del volume, con copertina rigida e una grafica astratta dai colori pastello di una classicità molto patinata, non esclude le motivazioni di furbesco marketing editoriale, che a mio avviso ne sostengono il progetto, tanto più che il traduttore ammette, pur se in una forma piuttosto classica di *captatio*, di sperare in un lettore italiano tanto poco esigente da poter gradire una poesia che estrapolata dal suo contesto è abbastanza inconcepibile²¹.

3. Mode e tendenze

La lingua del *Chisciotte* non ha subito trattamenti estremi come sperimentazioni letterali o radicalmente modernizzanti che pure hanno riguardato la traduzione di altri classici, tra cui vengono in mente le traduzioni bibliche di Erri de Luca o la traduzione intralinguistica del *Decameron* di Aldo Busi. Sarà per lo stesso equilibrio cervantino, ma non conosco sbilanciamenti significativi se non uno, relativo solo al trattamento dell'onomastica, nella traduzione degli anni settanta di Letizia Falzone.

Questa traduttrice, infatti, operò in una temperie che lasciò un marchio d'epoca inconfondibile sulla sua traduzione, mettendone un po' a rischio l'accettabilità. Fra i traduttori del *Quijote* è l'uni-

20 Miguel de Cervantes, *La poesia del "Chisciotte"*, Milano, Bompiani, 2016. La seconda parte dell'introduzione, di Patrizia Prati, contiene un numero elevato di inesattezze, come le date di pubblicazione della traduzione di Mary de Hockofler, quella del Giannini e il numero dei volumi di quella di Marone per Utet del 1954; il fatto che poi al povero Bodini abbia dato il nome di Antonio anziché Vittorio, rivela una qualità di editing alquanto discutibile. Di certo meraviglia che la stessa curatrice si metta a tentare una catalogazione della poesia del *Chisciotte*, secondo la tipologia metrica, senza tener conto, dal momento che non sono citati, dei numerosi lavori di profondo respiro scientifico che all'argomento sono stati dedicati in anni anche recenti. Su tutti vale la pena ricordare almeno José Montero Reguera, «Poeta ilustre o al menos manífico». *Reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el Quijote*, «Anales cervantinos», XXXVI, 2004, pp. 37-56.

21 Angelo Valastro Canale, *Introduzione a La poesia del "Chisciotte"*, *op. cit.*, p. 18.

ca a tenere un comportamento di conservazione radicale dei nomi propri, probabilmente per una norma che fu vigente in maniera omogenea solo in alcune pubblicazioni degli anni settanta. Il trattamento dell'onomastica, infatti, in Italia è sempre stato oscillante, anche se nei settori più avanzati dell'editoria dalla fine dei cinquanta in poi si introdusse la norma di conservare i nomi propri nella variante originale, soprattutto se provenivano da aree linguistiche affini; tuttavia la regola non fu estesa ai classici e ne è dimostrazione la differenza di trattamento dei nomi che Vittorio Bodini riserva al *Chisciotte*, dove applica un criterio di sostituzione quasi totale, e quelli del teatro di Lorca o di *Fiestas* di Goytisoló, che tradusse per lo stesso editore. Per quanto riguarda i prenomi, Falzone, a differenza degli altri traduttori, replica la variante originaria sempre, (es. Juan/Giovanni, Ginés/Ginesio, Juana/Giovanna, Andrés/Andrea; dimin. Ginesillo/Ginesiuccio/Ginesiglio). Quel che sorprende è che riserva lo stesso trattamento ai nomi eloquenti, che di norma si traducono, perché hanno un significato notevole all'interno della narrazione. Dei traduttori che abbiamo studiato con maggiore attenzione Bodini è il più sbilanciato verso la sostituzione, ossia verso una vera e propria traduzione degli elementi significativi, dove altri si erano mantenuti su una maggiore neutralità: è il caso di nomi come Raimondo delle Falci (Raimondo de Hocés per Giannini, Ramon de Hocés per Marone e Carlesi), oppure Lorenzo Corchuelo e Aldonza Nogales (genitori di Dulcinea) che Bodini rende Lorenzo Tappo e Aldonza Noci (vs Corciuelo e Nogales di Giannini, Carlesi e Marone)²²; Lope e Juan Tocho, Lope e Giovanni Stanga (vs Toccio di Giannini e Marone). Letizia Falzone, caso unico, lascia in spagnolo i nomi parlanti, non sappiamo se per volere dell'editore, ma probabilmente non rende giustizia ad un elemento tanto significativo della comicità cervantina. Non inaugurerò una tendenza, infatti, dal momento che i traduttori successivi,

22 Nogales e Corchuelo hanno ormai perso il rapporto con l'originario significato, quindi possono essere considerati nomi comuni. Cfr. N. De Benedetto, *Vittorio Bodini, traduttore del Chisciotte*, op. cit., pp. 106-109.

torneranno ad un criterio di sostituzione misto, talvolta anche dei prenomi, (La Gioia), ripristinando la tradizione con rinnovata motivazione di senso e di stile (gruppo Botta 2005)²³.

4. Note in margine alle ultime traduzioni

Vorrei dedicare qualche breve riflessione alle due ultime traduzioni che introducono il capolavoro cervantino in nuovi spazi di ricerca linguistica; si tratta di quella di Angelo Valastro Canale e quella coordinata da Patrizia Botta.

La prima, in un solo volume, con testo a fronte, si propone come esemplare prestigioso, di alta qualità sia materiale che testuale; fa parte della collana Bompiani «Classici della Letteratura europea», varata nel 2012 e diretta da Nuccio Ordine, che conta ad oggi più di una decina di titoli, tra cui il *Teatro dei Secoli d'oro*, coordinato da Maria Grazia Profeti (2014 e 2015). Si basa sull'edizione critica di Francisco Rico dell'Institut Cervantes (2009) e infatti ne comprende le note introduttive, le illustrazioni e il paratesto completo di privilegi, approvazioni e tasse, che nelle traduzioni italiane, tranne quella coordinata da Botta, si riduce generalmente alle dediche²⁴.

Il testo è lo stesso della princeps del 1604 su cui si basa Rico, dove l'episodio della perdita dell'asino nella Sierra Morena (I, XXIII), che fu integrato solo nella seconda edizione di Juan de la Cuesta, è collocato in una nota complementare che figura dopo la fine della Seconda parte.

23 Soprattutto relativamente ai soprannomi e alle storpiature a cui Bodini non aveva prestato particolare attenzione. Cfr. Patrizia Botta e Aviva Garribba, *Escollos de traducción en el "Quijote" (I)*, in *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, 13-16 de diciembre de 2006, a cura di Alexia Dotras Bravo, 2008, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, p. 185.

24 *Don Chisciotte della Manica*, Milano, Bompiani, «I classici della letteratura europea». Testo a fronte, cura di Francisco Rico, trad. di Angelo Valastro Canale, 2012.

Le impressioni di una lettura non integrale di questa traduzione, ma limitata agli elementi del paratesto, ai versi preliminari, ad alcuni capitoli della Prima parte, sono andate immediatamente a convergere su una intuizione di fondo che emana da una non risolta competizione tra il testo fonte e il testo meta. Una serie di elementi sono a mio avviso trattati in maniera ambigua pretendendo una copresenza della traduzione e della edizione critica che rendono complessivamente il progetto testuale non chiaro.

In prima battuta emerge un tono classicheggiante indifferenziato che emana da varianti in disuso o formali di connettori come 'ché', 'donde', 'ove', 'giammai', e di unità lessicali come 'udire', 'mercé' (nell'uso sostantivale), 'buccina' (in luogo di tromba) nella lingua di Sancio. Osservando meglio quest'ultima, nel passaggio di riformulazione noteremo che, rifacendosi troppo marcatamente al testo fonte si ricompone in un equilibrio in certa misura straniante. Così è possibile che Sancho pronunci obiezioni sintatticamente complicate come la seguente (I, 18):

Sarebbe così [...] se in questi prati non vi fosse nessuna di quelle erbe che vostra grazia dice di conoscere, con cui sono soliti supplire simili mancanze i cavalieri erranti sventurati come vostra grazia è. (p. 279)

Eso fuera [...] cuando faltaran por estos prados las yerbas que vuestra merced dice que conoce; con que suelen suplir semejante falta los tan malaventurados andantes caballeros como vuestra merced es. (p. 278)

Oppure è possibile che conservi un lessico con addentellati culturali non esistenti nell'italiano corrente (I, 19): «non sia mai che ai fantasmi torni la voglia di sollazzarsi con me e magari anche con vostra grazia, se la vedono così pertinace» (*quizá les volverá la gana a las fantasmas de solazarse otra vez conmigo, y aún con vuestra merced, si le ven tan pertinaz*)²⁵. Entrambi gli esempi mostrano

25 Ivi, pp. 282-283. Riporto degli esempi risolti diversamente: «forse ai fanta-

una dipendenza letterale totale dal testo fonte anche se di diverso tipo; nel primo è di tipo sintattico, consistendo nel calco della costruzione del periodo con il verbo alla fine, come nell'originale, di effetto molto arcaizzante, che, si può supporre rientrasse negli obiettivi della traduzione di Valastro. Nel secondo il calco è di tipo lessicale e consiste nel replicare l'aggettivo 'pertinace' che in italiano non è espresso in un contesto del tutto adeguato, e infatti è annotato nel seguente modo: «'ostinato': 'pertinace' si definiva il reo dell'Inquisizione che persisteva nella propria eresia»²⁶. In questo caso la nota aggiunge un'informazione, contenuta nell'edizione di Rico di cui nessuno dei traduttori precedenti aveva tenuto conto²⁷. Resta il fatto che per essere una parola usata da Sancho, in italiano doveva avere una diversa frequenza d'uso, escludendo che si tratti di una di quelle espressioni di cui si serve lo scudiero quando vuole parlare bene, perché non sembra marcata comicamente.

Con i due esempi riportati non si può esprimere alcun giudizio sulla traduzione di Valastro Canale, ma piuttosto giungere a delinearne un solo tratto, quello intuito alla lettura dell'inizio del primo capitolo, ovvero che la presenza del testo a fronte determina dei comportamenti traduttivi tendenti a una letteralità che connota in certa misura la traduzione come una riformulazione di servizio. Tale impressione, che probabilmente si dirada ad una lettura che comprenda più a fondo l'equilibrio complessivo del progetto traduttivo, si rifà a questo esordio, in cui riporto il coefficiente delle note tra parentesi perché è pertinente all'argomentazione che seguirà il frammento:

smi gli anderà via la voglia di divertirsi un'altra volta alle mie spalle, e così faranno anche con lei, se la veggono tanto ostinato» (Carlesi, p. 165); «forse ai fantasmi potrebbe tornare la voglia di divertirsi con me e perfino con la signoria vostra, se la vedono tanto ostinato» (Falzone, p. 130).

26 Ivi, p. 2046, n. 3. la prima parte della nota è del traduttore, la seconda è desunta da Rico.

27 Oltre Carlesi e Falzone, ho esteso il controllo a Giannini, Bodini e Botta.

Capitolo III

In un borgo della Mancia, il cui nome ricordar non voglio (3), viveva or non è molto, un gentiluomo di quelli con la lancia nell'armadio (4), scudo (5) vetusto, ronzino (6) smunto e galgo (7) pie' veloce (8). Una pentola con un poco più di vacca che di montone (9), carne fredda d'avanzo il più delle notti, dolori e lacrime il sabato (10), lenticchie il venerdì, qualche piccioncino come chicca, la domenica, ne consumano tre quarti del patrimonio. (p. 39)

Colpisce innanzitutto la scelta di equivalenti letterali semi opachi come 'galgo pie' veloce', o del tutto opachi come 'dolori e lacrime' per tradurre dei termini di uso corrente come cane da caccia e uova presumibilmente strapazzate; ma più di tutto sorprende l'annotazione che è riportata per intero dall'edizione del testo fonte e che per questo a me sembra non congrua rispetto al testo tradotto. In italiano infatti, la maggior parte dei termini andavano tradotti accettabilmente più che annotati come il testo fonte per cui ad un troppo generico 'armadio' si fa corrispondere la nota di Rico: «l'*astillero* era una rastrelliera per appendere le armi»; ad altri termini molto chiari sono state affiancate delle note innesessarie: così a 'scudo' corrisponde la spiegazione del termine spagnolo *adarga*: «l'*adarga* era uno scudo leggero di pelle»; a ronzino, che neanche mi sembra particolarmente ricercato, «cavallo da lavoro». Allo stesso modo continua la filza delle note che possiamo evitare di commentare per non essere ripetitivi. L'ambiguità che si coglie è sull'orientamento generale: si voleva tradurre il romanzo di Cervantes o l'edizione di Francisco Rico?

La traduzione coordinata da Patrizia Botta è un'operazione senz'altro unica e per qualche verso sperimentale²⁸. È un progetto elaborato in due momenti diversi e con due diverse finalità: la Prima parte è il risultato di una proficua esperienza didattica nata nell'ambito del corso di Master in Traduzione letteraria del-

28 *Don Chisciotte della Mancia*, Modena, Mucchi, 2015. Traduttori diversi, coordinati da Patrizia Botta.

l'Università di Roma "La Sapienza"; esperienza sulla cui suddivisione del lavoro furono prodotte cinque tesi di fine corso che sarebbero servite poi da base per il volume del 2005. La Seconda parte coinvolge un numero decisamente elevato di traduttori, ben cinquantasei ispanisti operanti in Italia (tranne Aurelio González e Paolo Cherchi), quasi tutti con una bibliografia cervantina al proprio attivo, riuniti in quel che si potrebbe definire un omaggio degli omaggi alla ricorrenza del 2015.

In comune i due volumi hanno il testo fonte, che è l'edizione critica di Florencio Sevilla Arroyo (1999), e la ricchezza degli apparati che corredano la traduzione: oltre alla bibliografia italiana dei collaboratori, infatti, i due volumi presentano estesi aggiornamenti, al 2005 e al 2015, degli studi critici sul *Don Quijote*, sulle edizioni, cartacee e online, sui dizionari, sulle traduzioni italiane. Oltre che dalla traduzione del paratesto, l'opera è impreziosita, da ricche antologie di illustrazioni italiane allegate alle rispettive Parti, concesse dal *Banco de imágenes* diretto da José Manuel Lucía Megías (<www.qbi2005.com>).

Un terzo elemento di unitarietà riguarda la traduzione; si sottolinea che la singolarità dell'opera risiede sia nell'impianto del metodo di lavoro, marcatamente filologico, che in maniera diversa è alla base delle due Parti, sia nella differenziata pretesa di uniformità stilistica che ne sostiene il progetto. Ferreamente mantenuta nella Prima parte, che nasce, ripetiamo, da un'esperienza didattica e ne ha tutte le caratteristiche: il pubblico destinatario è infatti presumibilmente costituito, da studenti di traduzione e non da lettori comuni; da qui la dettagliatissima giustificazione dei comportamenti traduttivi e della puntuale analisi che nell'«Introduzione» consegna le difficoltà della lingua del romanzo di Cervantes, con la pretesa di replicarne fin dove possibile proprio le caratteristiche culturali²⁹ e la comicità conferita dagli elementi

29 «Tradurre Cervantes», ivi, pp. XIII-XVI, apparso ampliato in studio autonomo: P. Botta - A. Garribba, *Escollos de traducción en el «Quijote» (I)*, in *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas VI Congreso Internacional de Asociación de*

linguistici. L'aspirazione più tenacemente perseguita, tuttavia, è la riproduzione della fitta densità variazionale contenuta nel testo di Cervantes, a partire dalla magniloquenza dell'idalgo mancego, di cui fissò la lingua italiana più antica il Franciosini, che torna qui indispensabile nella scelta delle varianti desuete di termini ricorrenti come 'beltà', 'periglio', 'acciocché', 'favellare' e tanti altri. La lingua di Sancho viene riprodotta mirando ad un livello colloquiale basso dell'italiano, che replichi però tutte le storpiature e i malintesi del testo fonte, compresi i nomi parlanti che spesso in altre traduzioni vengono tralasciati o riprodotti solo parzialmente. La tentazione dialettale viene invece rimandata solo alla lingua sconclusionata del biscaglino (I, 8 e 9) che parla qui in napoletano.

Relativamente all'omogeneità complessiva, molto più spigliato è invece il trattamento stilistico della Seconda Parte, dove, tranne i nomi di persona e pochissimi altri casi di unificazione lessicale, decisi in sede redazionale, emerge una discontinuità che si impone come caratteristica dominante e ricercata senz'altro sin dalla concezione del progetto. Si avvertono sottili diversità regionali e soprattutto disomogeneità nel trattamento delle varianti di registro che confluiscono tuttavia in una generale condivisa tendenza all'innalzamento della lingua del romanzo. Sorprendente è il contrasto tra il Sancho giurista di D'Agostino (II, 47), che parla di istanze e codicilli, e quello elegante *d'antan* di Crivellari e Liverani (II, 45). Ritroviamo poi tutto il divertimento più libero dello sperimentalismo tra i capitoli VIII e XI, dove Donatella Pini si inoltra in un delizioso mondo veneto di cui sono espressione linguistica differenziata Sancio, che parla in padovano corrente, e le contadine del Toboso, a cui è affidata invece un'antica e rustica pavana ruzantina.

L'effetto che tutto questo genera è la sorpresa in un lettore che

Cervantistas, Alcalá de Henares, 13-16 de diciembre de 2006, 2008, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 167-190. In rete http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VI/cg_VI_10.pdf

si presume essere non del tutto ingenuo, ma capace di apprezzare l'avvedutissima paternità traduttiva di simile libertà di trattamento dei diversi capitoli. Di fatto entrano nelle scelte principali del primo come del secondo gruppo di traduttori, tutte le altre traduzioni italiane del *Quijote*, che costituiscono sin dall'inizio dell'impresa un sistema di lavoro tipico del metodo filologico: mostrare tutti i testi precedenti nella propria elaborazione traduttiva, giustificando le scelte in un ampio apparato di note di diverso tipo o in presentazione, rinviando ad altre lezioni, restituendo infine un testo originale fino ad altra nuova prova. In questo il lavoro filologico si rivela molto simile nella traduzione ad ogni lavoro di edizione ma con qualche difficoltà in più, come ammette Patrizia Botta: «Es que el traductor ha de interpretar el texto dos veces [...], la primera para entender la lengua del original, y la segunda entenderla tanto que sea capaz de reproducirla en otro idioma»³⁰.

30 Ivi, p. 174.

Appendice 1

Vittorio Bodini, Croce e la Spagna,
inedito annotato Terzo per il Programma Rai, 1966

111

Terzo Programma, 2-1966

Croce e la letteratura spagnola

fu dedicato alla

Benedetto Croce si ~~sempre~~ occupato ~~scrittura~~ di letteratura spagnola, e tanta la quantità, e la qualità, di libri, di saggi, di note, di recensioni che egli ~~potrebbe~~, che a buon diritto ~~avremmo~~ considerarlo ^{il più} uno dei nostri ispanisti ~~più~~ ^{fondatori del movimento ispanista} ~~valeriosissimi~~ (1). La spagnola fu, infatti, tra le letterature straniere quella che egli coltivò più a lungo e con maggior impegno, insieme con la germanica. Lo dimostra il lunghissimo periodo della sua attività di ispanista, che va dalle prime prove sulla poesia popolare spagnola, che pubblicò ventenne, nel 1886 (2) sulla Rassegna pugliese, alla nota sulla Propelladia del Torres Naharro, apparsa sui Quaderni della Critica nel ~~1949~~ 1949; un arco di quasi sessantacinque anni di una presenza solo raramente interrotta.

Ma mentre alla letteratura tedesca pervenne attraverso la mediazione del pensiero filosofico, alla spagnola arrivò per tutt'altra via. La via fu, com'è noto, quella concreta, corporea, sensibile della sua Napoli: tutto dedito, negli anni dei suoi inizi giovanili, a indagarne

(1) S. Ferraro, Bibliografia di B.C. ispanista in "Quaderni ibero-americani", Torino, vol. II, 351-425 e III 171, 403-4.
Su Croce ispanista vedi anche:
G.M. Bertini, B.C. ispanista, in Benedetto Croce a cura di F. Flora, Milano 1953 pp. 475-493.
G. Mancini Giancarlo, Croce e la Spagna, in "Rivista di letterature moderne", Firenze 1953, 249-266.
F. Meregalli, Menéndez Pelayo, Croce e Farinelli, in "Quaderni ibero-americani" n. 31, giugno 1965.

(2) "Rassegna pugliese di scienze, lettere ed arti", Trani, n. 5, 15 marzo 1886, p. 66. Ma in realtà il primo scritto di tema spagnolo è di un anno prima: è la recensione di A. Fernández Marín, Un escándalo literario. Dos cuentos españoles del Danta, in "Rassegna pugliese di scienze, lettere ed arti", Trani, n. 22, 30 nov. 1885.

ibid.

connotati fisici e quelli morali, egli si trova a ogni passo in una ^{serie} di richiami, di riferimenti - la storia d'una famiglia o d'un cospiratore, il nome d'una ^{strada} via o l'origine di un'usanza - che lo riconduce invariabilmente al suo passato spagnolo. Ma ecco ciò che egli stesso scriveva in Una passeggiata per la Napoli spagnola (1): "Per me che voglio andare volentieri in giro guardando e fantasticando per le vecchie vie di Napoli ed entrare nelle sue chiese e leggere le scritte delle tombe e contemplare tutti gli altri svariati monumenti della città, è un singolare piacere ritrovare le vestigia, che rimangono qua e là ancora impresse, del popolo straniero che così a lungo convisse con noi, e quasi udire risormorare dalle pietre la storia, che ho di sopra narrata."

Allo scopo di procurarsi i mezzi strumentali per meglio far fronte al suo programma di recupero erudito della Napoli spagnola, nel 1889, a ventitré anni, egli fa un viaggio di due mesi in Spagna con un antico compagno di liceo. Il relativo taccuino, piuttosto di maniera, data l'età del viaggiatore, non ha altro valore che quello d'esser suo, e del resto rimane inedito per moltissimi lustri, e non è apparso che postumo a cura di Fausto Nicolini (Nella penisola iberica, Napoli, 1961).

Se l'ispanismo del Croce nasce da questa familiare occasione napoletana, e ha come primo frutto concreto il libro sui Teatri di Napoli nei secoli XV-XVIII (Napoli, 1891), esso si allarga successivamente in cerchi concentrici che abbracciano sintesi e interessi sempre più ampi, sia per un moto naturale di crescita sia a un certo punto per l'incontro con investigatori del mondo ispanico come Menéndez Pelayo, Arturo Farinelli e più tardi il Vossler, che, anche se con lui non certo congeniali, non avranno mancato di rappresentare uno stimolo.

Da una serie di articoli, ^{poi organizzati a più tardi, nasce il libro La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza (Bari 1917).} La Spagna dal medioevo al Cinquecento, sin dal quale Croce inizia la confutazione della tesi

(1) In La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza, Bari 1949, p. 273.

dell'influsso negativo che avrebbe esercitato la Spagna sulla nostra cultura; ma anche se la Spagna non ne è il tema specifico, moltissimi sono i volumi nei quali alla sua letteratura o al suo costume letterario sono dedicati importanti capitoli o note, come i Saggi sulla letteratura italiana del Seicento (Bari 1911), ~~XXXXXXXXXX~~ la Storia dell'età barocca (Bari, 1929), i Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento (Bari 1931) e tanti altri. In tutte queste opere le sue indagini, oltre a vanificare le uggiose favole sui perniciosi influssi dello spagnolismo, mostrando "l'improprietà di raffigurare come un'efficacia malefica, esercitata dalla Spagna sull'Italia, quella che fu analogia o comunanza di processo storico"(1), furono una vera lezione di metodo per gli studiosi di questo settore, invitati a sostituire ricerche concrete, basate su rigorose documentazioni bibliografiche, alla genericità e all'astrattezza di tali dispute.

Poichè il nostro esame vuole rivolgersi in particolare ai saggi critici scritti da Croce su opere o autori spagnoli, il primo che troviamo è quello su Fernán Caballero, raccolto in Poesia e non poesia (Bari 1922). Quali sono le ragioni della scelta di una scrittrice decorosa e modesta, e poco nota fuori della Spagna? Conservatrice e cattolica, la Fernán Caballero rappresentava assai meglio (e con l'ausilio del particolare ambiente tradizionalista spagnolo) la sua parte nella reazione che il secolo decimonono portò contro il radicalismo intellettualistico con il quale si era iniziato. Il saggio sulla Fernán Caballero ha nel libro un posto particolare: esso segue e fa da contraltare a quello sulla Sand, nel quale Croce s'era divertito a smontare il meccanismo scenografico e coreografico del sublime come maschera di una ideologia erotica e patologica che non esita a travestirsi da ideale umanitario e socialista. Non è perciò difficile vedere come, per antipatia all'insincerità del lirismo sandiano, il Croce abbia optato per la contrapposta semplicità della spagnola.

(1) La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza, p.264.

Se la presenza di Fernán Caballero è dunque interamente dovuta al ruolo storico che le viene affidato, diametralmente opposto è il motivo della scelta di quelle opere o di quegli autori che in Poesia antica e moderna (Bari, 1941) rappresentano, ma non esauriscono, la letteratura spagnola. Essi sono: Alcune romanze spagnole, La Celestina, Lazarillo de Tormes, Cervantes, Lope de Vega e Góngora. Qui, ciò che Croce chiede ad essa si è la fedeltà al canto eterno della poesia, che si pone al di là d'ogni parametro storico. Vedremo perciò come - epurata l'opera non soltanto di eventuali storture interpretative, ma addirittura di qualsivoglia sovrastruttura storico-critica - egli ce ne offre ogni volta una rilettura nuda ed organica, tendente a liberare in essa la pura essenza poetica. (Va comunque tenuto presente che il libro è stato concepito a dimostrazione dell'intrinseca immutabilità della poesia, in aperta e dichiarata polemica con la critica decadentistica).

Il primo di questi saggi non si differenzia dallo schema suddetto se non perchè comprende cinque romances popolari, tradotti dal Croce in perfetti ottosillabi, di un'asciutto vigore, riconducibili al ceppo carduciano (1). Un breve e essenziale commento ne sottolinea gli scatti sempre felicemente tempestivi dei sentimenti e il taglio reciso dell'azione.

Vi è nella critica crociana una discriminazione, e una gerarchia, fra sentimenti di primo grado o primari o centrali e sentimenti secondari: si veda per esempio, nel saggio su Baudelaire, l'opera di scarnificazione dei secondi a favore dei primi. A questi appartiene il sentimento che campeggia nella tragicommedia della Celestina: l'amore sensuale di Calisto e Melibea, a cui Croce - dichiarate oziose le disquisizioni sulla moralità

(1) Nel romance In quel tempo che Mercurio, p.194, Croce citando due versi in nota ("Púasle nombre Troco, Porque muy bien le cuadraba"), si chiede perchè quel nome Troco, dato al protagonista della storia, che è quella di Ermafrodito spagnolo, gli quadrasse così bene, e si meraviglia che nessun editore spagnolo si sia dato pensiero di chiarirlo. Ma non è affatto oscuro: Troco viene da trocar, cambiare.

*un c'è formale, da trocar d'Alfonso VIII
c.f. Troco
Troco = muta (pene? unde?)*

o immoralità dell'opera, o sul problema storico della concezione della vita che vi si manifesta - dedica alcune pagine ispirate e sensibili ai moti del cuore di tutti i personaggi, non esclusi la mezzana e i servi. Tuttavia ci appare soverchio lo sforzo di semplificazione, e in definitiva di depauperamento, che il Croce compie sull'opera, privandola di alcuni dei suoi tratti più originali e più problematici nell'ambito della letteratura spagnola, come l'accennato contrasto anzi coesistenza di elementi rinascimentali e medioevali, studiati da Américo Castro (1), e lo scontro, così tipicamente spagnolo e precervantino, fra idealità e realtà, nonché una cosa talmente evidente agli occhi di chicchessia come il marcato bilinguismo dei due strati sociali da cui provengono i personaggi, che viene espressamente negato dal Croce.

Nel Lasarillo de Tormes appare per la prima volta nell'empireo dei sentimenti privilegiati un sentimento nuovo: la fame. Una fame che non ha nulla a che fare con la golosità, ma è vera, autentica fame, non dovuta a casi straordinari della vita, ma purtroppo patita ordinariamente nel grembo di una normale società. Forse anche per protestare contro gli schemi rugginosi del nozionismo positivistico, quello, per intenderci, dei Cejador y Frauca o degli Hurtado y Palencia, Croce si rifiuta di considerare il Lasarillo come il ~~primo~~ prototipo della narrativa picaresca, e esamina le vicende del famelico eroe, fra le quali lo attira soprattutto quella dello scudiero, di fronte alla cui indigenza bizzarramente e orgogliosamente occultata agli occhi di tutti, la protesta sociale di Lazarillo si placa e cede a un senso di solidarietà e di affetto. A meno che questo non debba considerarsi semplicemente un altro modo di protesta. In Spagna due scrittori liberali contemporanei di Croce, Gregorio Marañón e ~~Asorín~~ Azorín, han dato dello scudiero un giudizio abbastanza analogo al suo. Azorín ha addirittura proposto che questo personaggio venga considerato il simbolo della Spagna.

(1) A. Castro, El pensamiento de Cervantes, Madrid 1925. *El problema histórico de la Celestina*, nel vol. *Santa Teresa y otros ensayos*, Madrid 1929.

Di Cervantes, Croce s'era già occupato nei Saggi sulla letteratura italiana del Seicento, confrontando il Viaggio in Parnaso cervantino con quello di poco anteriore del Caporali e l'altro del più vivace poeta in napoletano G.C.Cortese. Osservato che, data l'angustia del tema di tali viaggi - cui nemmeno Cervantes aveva potuto sottrarsi: come forse avrebbe potuto fare se lo avesse scritto in prosa -, è difficile far poesia, ci parla della passione partenopea di don Miguel, della sua nostalgia per la città a lui cara più di ogni altra al mondo, nella quale aveva trascorso circa due anni della giovinezza. Caratteristico della sua scrupolosità senza eguali è che per trovar documenti sulla permanenza cervantina a Napoli egli non abbia esitato a spulciare le Cedole di tesoreria per il soldo dei militari spagnoli ^{di stanza a} ~~in~~ Napoli dal 1571 al 1575.

Nel saggio sul Quijote egli ci mostra sul nascere quei pensieri, quei propositi e speranze per cui don Alonso Quijano non esita a diventare, come una farfalla dal bruco, cavaliere errante, e quali sono le reazioni dei personaggi che incontra e anche di chi ne legge le vicende con "gli occhi intenti, curiosi e meravigliati". Alla definizione di libro "vivenza" con la quale si è inteso indicare che l'arte del narratore quasi non vi si fa sentire, come se personaggi e vicende si movessero da soli, egli oppone, per un disaccordo puramente teorico, che il segreto, anzi i segreti del libro son due: la simpatia e il sorriso; dell'una come dell'altro egli dà un'ampia esemplificazione, che occupa quasi per intero il saggio, monopolizzando esclusivamente a un livello ^{esclusivo, e cronologico di} ~~diversario~~, e quasi non culturale, la fruizione che egli propone al lettore del libro più ricco, e più degno che vi sia, d'interpretazione e d'ipotesi. Tale deconcettualizzazione viene esercitata indistintamente contro ogni schema interpretativo filosofico, come i rapporti di ideale e reale, di immaginazione e ~~storia~~ storia, di irrazionale e razionale, nè fa eccezione per il libro di Américo Castro sul pensiero di Cervantes e i suoi rapporti col rinascimento italiano e spagnolo, di cui pur riconosce la serietà (1). Un esempio concreto

(1) A.Castro, El pensamiento de Cervantes, Madrid 1925.

PROSA
E CRITICA

Fase 94

- 7 -

della sua posizione verso la critica cervantina è la polemica in rapide battute che egli ebbe appunto con Américo Castro, che pur concordando su ciò che Croce aveva scritto, che materia dell'arte non son le cose ma i sentimenti, aveva osservato: "Io aggiungerei anche le idee." "No - ribatte Croce -, le idee no, perchè esse in quanto idee son ~~estere~~ cose dei filosofi e non dei poeti. Che se poi si vuole intendere delle idee diventate sentimenti, è evidente che in questo caso non han più luogo idee ma solo sentimenti". Egli rimpiange che si sia tornati indietro rispetto alla critica romantica, di cui accetta anche la preferenza per la prima parte del romanzo in quanto la seconda presenterebbe un cedimento del racconto alla farsa, e cita Goethe: "fin quando l'eroe si fa illusioni è romantico, ma quando egli viene soltanto bertecciato e burlato, l'interesse ^{decalo} cade" (1).

Nel saggio posteriore sul Persiles y Sigismunda egli fa una stroncatura di una sconcertante durezza del famoso commento unanimito al Don Chisciotte. Quanto al Persiles, ultima opera di Cervantes, scritta quando era già col piede nella fossa e con la mente ottenebrata dai più assurdi scrupoli controriformistici, si tratta di un romanzo che la critica italiana, ~~anzi~~ dai Savi Lopez ai De Lollis, ha sempre bollato di sbagliato e infelice. Ancor più perentoria e totale è la condanna che il Croce pronunzia, in polemica con un cervantista spagnolo, Joaquín Casclánero (2), che aveva tentato di operarne il salvataggio, riportandola e giustificandola nell'ambito di un'estetica barocca.

Il saggio su Lope de Vega, del '37, appare quando la sua rivalutazione, iniziata dai romantici, ha da tempo raggiunto il punto più alto e più splendente della fama. Tutta l'ispanistica, spagnola o straniera, tributa studi in suo onore, e anche in ambito operativo più vicino a Croce ^{a Firenze} ~~sono~~ appaiono degli studi importanti, come quelli di Farinelli (3) e le due monografie di Vossler (4), che han forse dato lo spunto al suo saggio.

(1) Poesia antica e moderna, p.254.

(2) J. Casclánero, Sentido y forma de los trabajos de Persiles y Sigismunda, Buenos Aires 1947.

(3) A. Farinelli, Grillparzer und Lope de Vega, Berlin 1894.

(4) K. Vossler, Lope de Vega und seine Zeit, München, 1932; e dello stesso Lope de Vega und wir, Halle ~~da~~ ^{an} 1936. an d. S. 1936.

Lope, con la sua straordinaria capacità di moltiplicare la sua adesione al tempo e alla vita nella totalità delle sue forme, che già gli valso ^{di} ~~di~~ parate dei suoi contemporanei, e senza alcuna ironia, gli appellativi di "prodigio di natura" o di "fenice", rappresenta per Croce la pietra di paragone ideale per le sue teorie sulla letteratura spagnola, specie sotto l'angolazione di quel concetto della popolarità dell'arte, da lui interamente rinnovato; per il quale concetto si direbbe che Lope sia fatto su misura. Egli si presta infatti in modo perfetto, e eminente, alla definizione di un'arte che abbia le sue radici in una condizione "dommatica e non critica" dello spirito, e offra ai suoi consumatori la consolazione di certezza piuttosto che il travaglio di verità da scoprire o da difendere. L'arte che scaturisce da questo mondo di certezze è ciò che il Croce chiama arte popolare, ed è così indipendente dal corrispondente strato sociale che, e soprattutto, ² anche le classi sociali più alte amavano rispecchiarsi nel teatro di Lope. Nell'avvertire che dietro tale distinzione fra poesia popolare e poesia d'arte non si nasconde alcuna qualificazione d'inferiorità ma solo di diversità di tono, Croce confessa il diletto che gli procura la musa popolare: "ai giorni nostri, così complicati di mente e di cuore, chi riapre i volumi di Lope de Vega prova il ristoro dell'aria pura e della vista dei campi verdeggianti". Puntando su questa accezione di popolarismo Croce non esita a difendere la grandezza di Lope da quei critici anche spagnoli che negano il suo valore univereale, e dalla stessa limitazione in senso "popolare e nazionale" che vi è nell'interpretazione vesseleriana, proclamandolo "poeta universalmente, anche se elementarmente umano". E più oltre dirà che egli toccò "la classicità" ~~nell'arte popolare~~ dell'arte popolare.

Il capitolo su Lope è ~~fra~~ tra le cose migliori di Croce ispanista per la copia di proposte di lettura da cui si ^{determina} ~~determina~~ un suo profilo estremamente robusto e preciso, ricco di chiaroscuri. Anche i rilievi che egli muove su talune menzole della commedia lopianica sono giustissimi. Sarebbe interamente da sottoscrivere se non vi spuntassero fuori le corna del diavolo di una incauta e non dimostrata, né dimostrabile, estensione dei caratteri del popolarismo lopianico, a tutta quanta la letteratura spagnola, che per

tal carattere sarebbe al in grado di creare opere poeticamente valide, ma non di contare abbastanza ai tempi moderni sul piano di un'azione culturale europea.

Il giudizio di Croce sulla poesia di Góngora è dei più laboriosi se non addirittura dei più tormentati. Egli ^{lavorò} ~~lavorò~~ a più riprese a distanza d'anni su questo tema (è un segno indiretto del suo non sopito interesse può considerarsi la monografia gongorina di Alda Croce ⁽¹⁾ certamente da lui stimolata). Góngora fu un banco di prova per Croce critico. Come Baudelaire, il poeta cordovese si trovava nel campo nemico, e Croce non avrà mancato di rendersi conto che non erano nemici da sottovalutare, giacchè il non averli dalla propria parte gettava una grave ombra sulla validità di idee estetiche che incapaci di attrarlo nella propria orbita. Le motivazioni di una preclusione crociana avrebbero potuto essere molteplici e tutte non periferiche ma precedenti dai fondamenti stessi delle sue idee critiche. Ma fin dal primo incontro, nella prima parte della Poesia (Bari 1936) vediamo che vengono in parte accantonate, per dar luogo a un giudizio interlocutorio, del rispetto non lesinato ma un po' formale di chi non è ancora andato a fondo nel problema. Collocate nell'ingrata schiera dell'arte per l'arte - i cui componenti, che non godono certo le simpatie di Croce (almeno nella misura in cui meritano di farne parte) sono Hugo, Pope, Boileau, Moréas, D'Annunzio, Hérold -, viene subito isolato in una posizione di netta preminenza, e gli è ~~riservata~~ riconosciuta la funzione di "classico" del genere. Inoltre Croce, avendo certamente letto l'introduzione alle Soledades (del 1927) di Dámaso Alonso, mostra di non tener conto della tradizionale discriminazione fra il Góngora angelo di luce e il Góngora angelo delle tenebre, e loda tanto i suoi romances che le Soledades. Il suo giudizio su queste ultime è estremamente positivo, poichè, sulla linea alonsiana, ne riconosce il vigoroso rinnovamento del linguaggio e della natura: "affinò e sottilizzò la tradizionale fraseologia poetica umanistica, e insieme la ravvivò con stupende e calde visioni della natura". Successivamente in una delle postille dopo aver nominato ^{assegnato al} ~~il~~ lavoro di D. Alonso, da lui giudicato la migliore

(1) La poesía de Góngora,
A. Croce, 1946

secondo il quale
 interpretazione gongorina, dà la giusta evidenza che merita al pensiero
 spitzeriano che Góngora ci ^{adeguando} ~~con~~ con la propria oscurità e condanna teo-
 enica, non solo un'opera poetica, ma insieme il dramma del poetare. Tesi
 avvincente su cui il Croce è d'accordo, ma poi - scattato in lui quel pre-
 concetto antibarocco così in contrasto coi grandissimi meriti acquistati
 nel rinnovamento degli studi ~~xxx~~ secenteschi -, la tesi spitzeriana viene
 accolta, sì, ma con destinazione negativa, sembrandogli che quello sforzo
 di poetare non si applichi a Góngora se non a metà, e non per la metà buona,
 ma per quella cattiva, per quell'elemento barocco che egli considera per
 definizione negativo.

Un altro motivo di dissenso di Croce - nemico dichiarato dell'oscurità - avrebbe potuto essere l'ermetismo gongorino, ma in un'altra postilla
 egli trova un elegante modus vivendi, distinguendo l'oscuro che è colpa del
 poeta, dal difficile che è oscuro soltanto per colpa del lettore, e accetta
 pienamente quanto Góngora scrive nella famosa lettera del 1627 contro
 le confusioni dovute a difetto di volontà in chi legge le Soledades.

Ma il passo decisivo per una comprensione più articolata e più profon-
 da della poesia gongorina Croce lo compie in un saggio del '39, raccolto
 nel '40 in Poesia antica e moderna, nel quale egli mostra chiaramente, e
 per l'unica volta, di rinunciare a quella inconciliabile alternativa fra
 barocco e poesia, affermando che ^{Góngora} ~~egli~~ non è già un ingegno poetico ben
 dotato che si svidò dietro un ideale bizzarro e di cattivo gusto, ma è ef-
 fettivamente, anche nel singolar modo (cioè anche dove rimane inscindibile
 da quel gusto che vien chiamato bizzarro o cattivo), artista e poeta genui-
 no". Pur con tutte le sue cautele, e perifrasi, l'ammissione della inscindi-
 dibilità, nel male come nel bene, fra poesia e poetica è un notevolissimo
 passo innanzi, che non ci soddisfa del tutto, poichè Góngora è un grande
 poeta barocco e non un grande poeta nonostante sia inspiegabilmente barocco,
 ma a questo punto Croce non ci può dare di più. ^{il fatto che è necessario}
 3 Ann.

Infine su Góngora tornerà ancora una volta in una nota del '49, poi
 raccolta in Varietà di ~~xxx~~ storia letteraria e civile, a proposito della
Propalladia di Torres Naharro. La Propalladia non è un gran che. Le storie
^{che si trovano gli altri in lo unit del volume citato e non vanno}
^(o parlano di niente)

letterarie spagnole non ne fanno neppur cenno, e forse la nota crociana è dovuta soprattutto al piacere del bibliofilo che s'è trovato tra mano una prima edizione napoletana (1617) dell'opera. Merita d'esser ricordata perchè è l'ultimo scritto spagnolo del Croce, e poi perchè nella chiusa vi è un rapidissimo abbozzo di un panorama dove gigantesgiano sulle altre due figure, l'una, Cervantes, per la prosa, e l'altra, non il Lope de Vega, così aderente allo stampo del popolarismo crociano, da sembrare fatti l'uno sulla misura dell'altro, ma, pur con un lieve ma rassegnato rimprovero per il suo antipopolarismo, don Luis de Góngora.

La più illustre vittima dell'antibarocchismo di Croce non è Góngora ma Calderón. In Lecture di poeti (Bari 1950) egli paragona la Semiramide del dramma La figlia dell'aria alla Cleopatra, shakespeariana, che le è affine nel destino di voluttà e di morte, per concludere che l'opera calderoniana "non è concentrata ma diffusa, non si rivolge all'interno ma all'esterno". Bisogna convenire che vi son varî punti nodali del dramma nei quali la verità dei sentimenti cede il posto all'effetto enfatico o all'agudeza, che era ciò che s'aspettava il pubblico coetaneo. E Croce ha inteso perfettamente i rinvoci imposti al dramma dalla sua destinazione, rifiutandosi di considerarli un'attenuante; ma ha trascurato, diremmo, quell'imparzialità di giudizio per cui i critici tedeschi come lo Schack, l'Immermann riconoscono i pregi e i difetti di Calderón sempre "mescolati e confusi in un tutto armonico di grande anche se ra relativa ~~sublimità~~ sublimità"(1). Caratteristica dell'agguerritissimo suo modo di leggere è l'analisi che fa di un famoso giudizio di Goethe che nel 1827 aveva scritto: "La Hija del aire è un'opera grandiosa". Tale giudizio è stato poi ripetuto puntualmente come un'affermazione da non potersi mettere in dubbio, e nessuno prima di Croce s'è reso conto che esistevano altri due scritti goethiani tutt'e due del 1822: una lettera a C.F. Zelter e un articolo uscito su Kunst und Altertum (2), che ridimensionano il senso di

(1) Schack, Historia de la literatura y del arte drámatico en España, traduz. spagnola, Madrid 1887, IV, 401-405.

(2) Lecture di poeti, p.32.

quella frase poiché vi si afferma fra l'altro che nel dramma sulle visioni della natura prevaleva il teatrale e addirittura il palcoscenico; e con questo, altri giudizi restrittivi che getterebbero, almeno in parte, molta acqua sul fuoco, facendo pensare che quella frase per Goethe, che in quegli anni si faceva curatore di spettacoli teatrali, potesse riferirsi anche all'~~estremo~~ straordinaria attitudine del dramma a essere portato sulle scene.

Dopo aver invalidato questo avallo goethiano, Croce oppone agli ammiratori di Calderón la condanna di coloro che notano l'astrattezza e la rigidità della mitologia calderoniana, difetti ai quali, come alla mancanza di psicologia, e a una tecnica meccanica, da mosaicietti, non si sottrarrebbe neanche La vida es sueño (1). A proposito del qual dramma non si dimentichi il severo giudizio che diede anche dell'omonimo saggio farinelliano (2).

Se per Calderón non volle concedere alcuna attenuante ritenendo che fossero da condannare senza appello la sua etica "formalistica ed atroce" e la fredda architettura allegorica, per Tirso da Molina (3), benché membro anch'egli di quella stessa "repubblica fratesca", Croce troverà non solo attenuanti ma simpatia di lettore pronto a difenderlo dalle critiche negative che non mancarono, e che non mancano in verità di fondamento, come son quelle sullo squilibrio fra il vigore drammatico di un carattere come il don Giovanni e delle scene in cui compare il Commendatore da una parte, e dall'altra l'approssimazione e la trascuratezza della trama, dei dialoghi, e insomma della forma in cui quelle straordinarie invenzioni vengono realizzate. E tale squilibrio viene solitamente sottolineato e aggravato dal paragone con la lucida e rigorosa interpretazione musicale che Mozart ci ha dato dello stesso tema. La difesa di Croce punta sulla delimitazione degli obiettivi che Tirso si sarebbe proposto, e cioè di scrivere una sacra rappresentazione. Dandoci dunque in più, e non in meno rispetto all'obiettivo, la vivacità dello stile, la freschezza delle scene, la loro

(1) Nel capitolo su Croce e Calderón, Carmelo Samonà, Calderón nella critica italiana, Feltrinelli 1960, 67-82, rileva come sul puro criterio della discriminazione estetica prenda il sopravvento il giudizio morale che si richiama all'^{antica} tradizione laica ottocentesca.

(2) Poesia antica e moderna, p. 268.

(3) In Lettere di poeti, BARI 1950, 43-51.

varietà.

Con Tirso torniamo a toccare, dopo Calderón, il terreno amico del popolarismo nella Spagna del Seicento e di Lope. Di un altro dramma di Tirso, El condenado por desconfiado, Croce si è occupato non come di un'opera letteraria ma per il suo contenuto teologico, per il problema della grazia, in Discorsi di varia filosofia (1).

I due saggi su Calderón e su Tirso mettono ulteriormente allo scoperto le due tesi crociane del popolarismo e dell'antibarocchismo - oggetto a suo tempo dei rilievi del Vossler, come può vedersi dal ~~discorso~~ ^{no} carteggio col Croce (2) - e le cui applicazioni non abbiamo mancato di volta in volta di individuare, non per uno spirito di vana polemica, ma ~~per~~ ^{per} riequilibrare i condizionamenti da esse determinati in valutazioni e prospettive sul cui dissenso non potevamo tacere; ma neanche sopravvalutarlo tanto da dimenticare che, se esso va da un lato ricondotto alle sue radici di ~~esigenza~~ rigorosa metodologia, dall'altro l'impiego di questa avviene con una libertà di calcolo di infiniti elementi estetici e umani in cui la percentuale d'errore, se non è riassorbita nel singolo saggio, come spesso accade, lo è certamente nell'economia del grandissimo contributo totale di Croce sul doppio versante, erudito e critico, del nostro ispanismo.

(1) Bari 1944, II, 56-62.

(2) Epistolario Croce-Vossler, Bari 1951.

Appendice 2

Esempi del trattamento personale

1) I, 5, 80 <i>¿Qué le parece a vuestra merced, señor licenciado</i>	Giannini, 68 <i>Che ve ne pare, signor dottore</i>	Carlesi, 52 <i>Che gliene pare a lei signor Pietro Perez?</i>	Marone, 136 <i>Che le pare a vostra signoria, signor dottore</i>
Bodini, 60 <i>Che gliene pare a lei, signor dottore</i>	Falzone, 41 <i>Che gliene pare a vostra signoria</i>	Botta, 45 <i>Che ne pensa lei signor curato</i>	Valastro Canale, 50 <i>Che gliene pare a vostra grazia, signor diplomato</i>

2) I, 7, 96 <i>Calle vuestra merced, señor compadre [...] y atienda vuestra merced a su salud</i>	Giannini, 87 <i>Chetatevi, caro compare – [...] Badate intanto alla vostra salute</i>	Carlesi, 63 <i>State zitto, signor curato [...] Per ora dovete badare alla vostra salute</i>	Marone, 152 <i>Calmatevi, signor compare [...] ed abbiate cura ora della vostra salute</i>
Bodini, 74 <i>Stia zitto, signor compadre [...] lei pensi per ora alla sua salute</i>	Falzone, 50 <i>La signoria vostra taccia, amico [...] la signoria vostra pensi alla sua salute</i>	Valastro Canale, 111 <i>Non mi parli più vostra grazia, signor compare [...] Per ora vostra grazia deve fare attenzione</i>	Botta, 53 <i>Taccia lei signor compadre [...] Pensi vossignoria alla sua salute</i>

3) I, 7, 98 <i>Pero, ¿quién le mete a vuestra merced, señor tío, en esas pendencias?</i>	Giannini, 89 <i>Ma chi, signor zio, vi caccia in questi litigi?</i>	Carlesi, 65 <i>Ma, signor zio, chi l'obbliga coll'immischiarsi in queste faccende?</i>	Marone, 154 <i>Ma chi mai caccia la signoria vostra, signor zio, in codesti impicci?</i>
Bodini, 76 <i>Ma a lei, signor zio, chi gliela fa fare a impicciarsi in queste liti?</i>	Falzone, 51 <i>Ma chi impone a vossignoria, signor zio</i>	Botta, 54 <i>Ma chi la obbliga, signor zio, a impelagarsi in queste dispute?</i>	Valastro Canale, 115 <i>Chi obbliga vostra grazia, signor zio, ad andare a ficcarsi in queste brighe?</i>

Appendice 2

4) I, 7, 102 <i>por algún milagro de los que vuestra merced dice</i>	Giannini, 91 <i>per uno di quei casi straordinari che voi dite, diventassi re</i>	Carlesi, 68 <i>se per qualche miracolo di quelli che dice io diventassi re</i>	Marone, 157 <i>se io diventassi re per uno di codesti miracoli che la signoria vostra dice</i>
Bodini, 79 <i>se io, per uno di questi miracoli di cui lei parla, diventassi re</i>	Falzone, 53 <i>se io, per uno di quei miracoli che la signoria vostra dice</i>	Botta, 56 <i>se per qualche miracolo che dice vossignoria io divento re</i>	Valastro Canale, 176 <i>Se io fossi re per un miracolo di quelli di cui parla vostra grazia</i>

5) I, 10, 125 <i>más atrevido amo que vuestra merced yo no le he servido [...] le ruego a vuestra merced</i>	Giannini, 112 <i>padrone più ardito di voi io non ho mai servito [...] Quello di cui vi prego è che vi curiate</i>	Carlesi, 86 <i>padrone più coraggioso di lei. Intanto sarà bene che la si medichi perché la perde molto</i>	Marone, 179 <i>io mai ho servito più temerario padrone di vostra signoria. Quello di cui vi prego è che vi curiate perché vi cola molto sangue da questo orecchio.</i>
Bodini, 96 <i>un padrone così temerario come lei, non l'ho mai servito [...]. Ma ora la prego di curarsi</i>	Falzone, 67 <i>un padrone più temerario della signoria vostra [...] Ciò di cui prego la signoria vostra è che si curi</i>	Botta, 72 <i>non ho mai servito in tutta la mia vita un padrone più ardimentoso di vossignoria. Quello che chiedo a vossignoria è di curarsi perché perde molto sangue da quell'orecchio.</i>	Valastro Canale, 149 <i>un padrone più temerario di vostra grazia non ho mai servito [...] Quello che io chiedo a vostra grazia è che voglia curarsi.</i>

6) I, 13, 154 <i>bien se puede creer que vuestra merced lo es,</i>	Giannini, 154 <i>ben si può credere che tale siate anche voi</i>	Carlesi, 110 <i>bisogna credere che anche la Signoria Vostra lo sia</i>	Marone, 207 <i>ben si può credere che anche la signoria vostra lo sia</i>
Bodini, 120 <i>si può ben arguire che lo sia anche lei</i>	Falzone, 87 <i>si può ben credere che anche la signoria vostra lo sia</i>	Botta, 90 <i>si può ben credere che anche vossignoria lo sia</i>	Valastro Canale, 193 <i>si può ben credere che vostra mercede lo è</i>

Appendice 2

7) I, 15, 177 <i>quisiera yo tener ese entendimiento y ese valor que vuestra merced dice [...] Mire vuestra merced si se puede levantar</i>	Giannini, 161 <i>avrei voluto avere il giudizio e il valore che dice vossignoria [...]. Veda un po' vossignoria se riesce a levarsi su</i>	Carlesi, 128 <i>avrei voluto avere l'intelligenza e il coraggio che dice lei [...]. Guardi un po' se si può rizzare</i>	Marone, 228 <i>avrei voluto avere quell'intelletto e quel coraggio che vostra grazia [...]. Veda un po', vostra grazia, se può alzarsi</i>
Bodini, 139 <i>avrei proprio voluto aver l'intuito e il valore di cui lei parla [...]. Veda la signoria vostra se si può alzare</i>	Falzone, 101 <i>avrei voluto avere l'intelligenza e il valore che la signoria vostra dice [...] La signoria vostra veda se può azarsi</i>	Botta, 107 <i>avrei voluto avere quell'intelletto e quel coraggio che vossignoria dice [...]. Guardi vossignoria se si può alzare</i>	Valastro Canale, 225 <i>vorrei proprio possedere codesto intendimento e codesto coraggio che dice vostra grazia [...]. Veda un po', vostra grazia, se può alzarsi</i>
8) I, 16 <i>¿Tan nueva sois en el mundo [...]?</i>	Giannini, 168 <i>Siete così nuova al mondo [...]</i>	Carlesi, 121 <i>Siete tanto all'oscuro delle cose di questo mondo</i>	Marone, 234 <i>Siete tanto all'oscuro delle cose di questo mondo</i>
Bodini, 145 <i>Siete così novella al mondo</i>	Falzone, 106 <i>Siete così nuova al mondo</i>	Botta, 112 <i>Siete così giovane da non saperlo?</i>	Valastro Canale, 235 <i>Siete tanto all'oscuro delle cose di questo mondo</i>
9) I, 16, 189 <i>Quisiera hallarme en términos, fermosa y alta señora, de poder pagar tamaña merced como lo que con la vista de vuestra gran fermosura me habedes fecho</i>	Giannini, 172 <i>Vorrei, piacente e bella signora, trovarmi in condizioni da poter ripagare sì gran favore come quello che era con la mostra della gran beltà vostra fatto mi avete</i>	Carlesi, 139 <i>Nobile e avvenente signora, quanto bramerei di trovarmi in condizione di poter rinunciare, così grande mercede qual' è quella di cui vi sono debitore per la vista della vostra grande bellezza</i>	Marone, 239 <i>Vorrei potere, bella e nobile signora, ricambiarvi il grande dono che con la vista della vostra bellezza mi avete prodigato</i>
Bodini, 149 <i>Vorrei essere in grado, bella ed alta signora, di poter ripagare così eccelsa grazia qual è quella che con la vista della vostra grande beltà m'avete reso</i>	Falzone, 109 <i>Vorrei essere in grado, avvenente e nobile signora, di poter ripagare così gran mercede, quale è quella che mi avete fatto, offendomi la vista della vostra grande bellezza</i>	Botta, 114 <i>Vorrei trovarmi nelle condizioni, bella e nobile signora di poter ripagare una così bella grazia come quella che con la vista della vostra gran beltà mi avete fatto</i>	Valastro Canale, 241 <i>Desidererei aver agio, incantevole e alta signora di poter ripagare mercede, sì grande come quella che con la visione del vostra incontro mi avete concesso</i>

Appendice 3

Traduzioni integrali - prime edizioni

Traduzioni integrali, prime edizioni

1622, *L'ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancia. Composto da Michele di Cervantes Saavedra. Et hora nuouamente tradotto con fedeltà, e chiarezza, di Spagnuolo, in Italiano.* Trad. Lorenzo Franciosini Fiorentino. Venetia, Andrea Baba, pp. 669.

1625, *Dell'Ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancia. Composto da Michel di Cervantes Saavedra. Et hora nuouamente tradotto con fedeltà, e chiarezza; di Spagnuolo in Italiano.* In questa Seconda Impressione corretta, e migliorata la Traduzione de versi Spagnuoli, non tradotti nella prima edizione. Trad. Lorenzo Franciosini Fiorentino. Venetia, Andrea Baba, prima parte, pp. 694.

1625. *Dell'Ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancia. Composta da Michel di Cervantes Saavedra. Et hora nuouamente tradotto con fedeltà, e chiarezza; di Spagnuolo in Italiano.* Trad. Lorenzo Franciosini Fiorentino. Venetia, Andrea Baba, seconda parte, pp. 751.

1818 (1819), *L'ingegnoso cittadino Don Chisciotte della Mancia*, traduzione nuovissima dall'originale Spagnuolo, colla Vita dell'Autore. Venezia, tipografia di Alvisopoli, 8 voll., pp. 204, 216, 243, 278, 247, 239, 252, 279. [Trad. Bartolomeo Gamba]

1923, *Don Chisciotte della Mancia*, Salani, Milano, 2 voll., pp. 635, 626. Trad. Mary De Hockofler.

1923, *Don Chisciotte della Mancia vol. 1*, Firenze, Sansoni, «Biblioteca sansoniana straniera», pp. 259. Trad. Alfredo Giannini.

Appendice 3

1925, *Don Chisciotte della Mancia vol. 2*, Firenze, Sansoni, pp. 433. Trad. Alfredo Giannini.

1925, *Don Chisciotte della Mancia vol. 3*, Firenze, Sansoni, «Biblioteca san-soniana straniera», pp. 376. Trad. Alfredo Giannini.

1927, *Don Chisciotte della Mancia vol. 4*, Firenze, Sansoni, «Biblioteca san-soniana straniera», pp. 376. Trad. Alfredo Giannini.

1933, *Chisciotte della Mancia*, Mondadori, Milano, «Biblioteca Romantica», 2 voll., pp. 696, 767.

1950, *Don Chisciotte della Mancia*, Curcio, Roma. Trad. Pietro Curcio, pp. 684.

1954, *Don Chisciotte della Mancia*, UTET, Torino, «I grandi scrittori stranieri», 2 voll. pp. 733, 715. Trad. Gherardo Marone.

1957, *Don Chisciotte della Mancia*, Einaudi, Torino, «I millenni», pp. 1185. Trad. Vittorio Bodini.

1960, *Don Chisciotte della Mancia*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, «Grandi narratori», 2 vol. pp. 558, 579. Trad. Cesco Vian e Paola Cozzi.

1967, *Don Chisciotte*, Trad. Gianni Buttafava, Ada Jachia Feliciani, Giovanna Maritano. Intr. di Juana Granados. Milano, Bietti, «I classici popolari», pp. 799.

1974, *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, Garzanti, «I grandi Libri Garzanti», 2 voll., pp. 454, 457. Trad. Letizia Falzone, intr. Dario Puccini. [1971, *L'ingegnoso hidalgo don Chisciotte della Mancha*, in Miguel de Cervantes, *Tutte le opere*, a cura di Franco Meregalli, Mursia.]

1997, *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, Frassinelli. «I classici classici», Trad. Vincenzo La Gioia, pp. 1044.

2005, *Don Chisciotte della Mancia*, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, pp. 940. Intr. di James Fitzmaurice Kelly, trad. Davide Monda.

Appendice 3

2005, *Don Chisciotte della Mancia* (Parte Prima), Pescara, Libreria dell'Università, pp. 426. Trad. coordinata da Patrizia Botta.

2007, *Don Chisciotte della Mancha*, Roma, Newton Compton. «Grandi Tascabili economici Newton», 2 voll., pp. 810. Trad. Barbara Troiano e Giorgio Di Dio, intr. Alessandra Riccio.

2012, (2013) *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, Bompiani. «I classici della letteratura europea», pp. 2166. Testo a fronte, a cura di Francisco Rico, trad. Angelo Valastro Canale.

2015, *Don Chisciotte della Mancia*, Modena, Mucchi, 2 voll., pp. 445, 421. Traduttori diversi, coordinati da Patrizia Botta.

Appendice 4

Don Chisciotte 1622-2017. Traduzioni, riduzioni, ristampe

Don Chisciotte 1622-2017. Traduzioni, riduzioni, ristampe

1622, *L'ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancia. Composto da Michele di mCervantes Saavedra*. Et hora nuouamente tradotto con fedeltà, e chiarezza, di Spagnuolo, in Italiano. Da Lorenzo Franciosini Fiorentino. Venezia, Andrea Baba, pp. 669.

1625, *Dell'Ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancia. Composto da Michel di Cervantes Saavedra*. Et hora nuouamente tradotto con fedeltà, e chiarezza; di Spagnuolo in Italiano, da Lorenzo Franciosini Fiorentino. Parte Prima [...] In questa Seconda Impressione corretta, e migliorata la Traduzione de versi Spagnuoli, non tradotti nella prima edizione. Venezia, Andrea Baba, pp. 694.

1625. *Dell'Ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancia. Composta da Michel di Cervantes Saavedra*. Et hora nuouamente tradotto con fedeltà, e chiarezza; di Spagnuolo in Italiano da Lorenzo Franciosini Fiorentino. Parte Seconda. Venezia, Andrea Baba, pp. 751.

1677, *L'ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancia. Composto da Michel di Cervantes Saavedra*. Et hora nuouamente tradotto con fedeltà, e chiarezza, di Spagnuolo, in Italiano da Lorenzo Franciosini Fiorentino. Roma, nella Stamperia di Giuseppe Corvo e Bartolomeo Lupardi, 2 voll., pp. 688, 730.

1722, *Dell'Ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancia. Composta da Michel di Cervantes Saavedra*. Et hora nuovamente tradotta con fedeltà, e chiarezza, di Spagnuolo in Italiano da Lorenzo Franciosini Fiorentino. In questa terza Impressione corretta, e migliorata con la Traduzione dei versi Spagnuoli, non tradotti nella prima edizione. Venezia, Antonio Groppo, 2 voll., pp. 683, 727.

Appendice 4

1738, *Dell'Ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancia*. Composta da Michel di Cervantes Saavedra. Et hora nuovamente tradotta con fedeltà, e chiarezza, di Spagnuolo in Italiano da Lorenzo Franciosini Fiorentino. In questa quarta Impressione corretta, e migliorata con la Traduzione de' versi Spagnuoli, non tradotti nella prima Edizione. Venezia, Girolamo Savioni Stampatore, 2 voll., pp. 683, 727.

1755, *Vita e azioni dell'Ingegnoso Cittadino D. Chisciotte Della Mancia*, di Michel di Cervantes Saavedra. Tradotta dallo Spagnuolo in Italiano da Lorenzo Franciosini Fiorentino. Venezia, Guglielmo Zerletti, 4 voll., pp. 175, 320, 335, 340.

1795, *Vita, ed azioni dell'ingegnoso cittadino D. Chisciotte Della Mancie*, di Michel di Cervantes Saavedra. Tradotta dallo Spagnuolo in Italiano da Lorenzo Franciosini Fiorentino. Venezia, Sebastiano Valle, 4 voll., pp. 356.

1816, *Vita, ed azioni dell'ingegnoso cittadino D. Chisciotte della Mancia*, tradotta dallo spagnolo in italiano. Trad. Lorenzo Franciosini Fiorentino. Milano, P. Agnelli, 8 voll., pp. 156, 184, 154, 148, 176, 196, 187.

1818 (1819), *L'ingegnoso cittadino Don Chisciotte della Mancia*, traduzione nuovissima dall'originale Spagnuolo, colla Vita dell'Autore. Venezia, tipografia di Alvisopoli, 8 voll., pp. 204, 216, 243, 278, 247, 239, 252, 279. [Trad. di Bartolomeo Gamba]

1824, *L'ingegnoso cittadino Don Chisciotte della Mancia*, traduzione nuovissima dell'originale spagnolo colla Vita dell'Autore. Trad. Bartolomeo Gamba. Napoli, dai torchi del Tramater, 8 voll., pp. 178, 193, 218, 252, 220, 214, 228, 246.

1829 (1831), *L'ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancia*, traduzione nuovissima. Trad. Bartolomeo Gamba. Parma, Pietro Fiaccadori, 12 voll., pp. 134, 134, 143, 143, 136, 123, 127, 127, 132, 147, 222, 194.

1831, *L'ingegnoso cittadino Don Chisciotte della Mancia*, traduzione dall'originale spagnolo colla Vita dell'Autore. Trad. Bartolomeo Gamba. Napoli, dai Torchi di Raffaele Pierro, «Biblioteca di scelti romanzi», 8 voll.

1832 (1833), *Vita e avventura di Don Chisciotte della Mancia*. Trad. Lorenzo Franciosini, nuovamente riscontrata col testo spagnolo e reintegrata per cura e studio di Luigi Toccagni. Milano, Truffi e C., 8 voll.

Appendice 4

1840, *L'Ingegnoso Idalgo Don Chisciotte della Mancia*. Trad. Bartolomeo Gamba ed ora riveduto da Francesco Ambrosoli. Edizione illustrata. Milano, tipografia Guglielmini e Redalli, 2 voll., pp. 583, 650.

1844 (1847), *Don Chisciotte della Mancia*. Venezia, tipografia Tondelli, «Emporio romantico, ossia fiore dei romanzi classici spagnuoli, francesi, inglesi, italiani e tedeschi», pp. 540.

1848, *L'ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancia*. Traduzione nuovissima dall'originale spagnuolo, colla vita dell'autore. Trad. Bartolomeo Gamba. Venezia, tipografia di Sebastiano Tondelli, pp. 540.

1851, *L'ingegnoso idalgo Don Chisciotte della Mancia*. Trad. Bartolomeo Gamba. Napoli, tipografia Ranucci, 4 voll., pp. 260, 312, 292, 309.

1851, *L'ingegnoso idalgo Don Chisciotte della Mancia*. Tradotto da Bartolomeo Gamba e riveduto da Francesco Ambrosoli. Napoli, L. Jaccarino, 2 voll.

1860, *L'ingegnoso idalgo Don Chisciotte della Mancia*. Tradotto da Bartolomeo Gamba e riveduto da Francesco Ambrosoli. Napoli, Chiurazzi, 2 voll., pp. 492, 540.

1870, *L'ingegnoso idalgo Don Chisciotte della Mancia con Sancio Pancia suo scudiero*. Trad. Bartolomeo Gamba. Milano, Libreria Dante Alighieri di Enrico Politti, 2 voll., pp. 630, 712.

1876 (1884, 1886, 1897), *L'ingegnoso idalgo Don Chisciotte della Mancia*. Milano, Pagnoni, «Biblioteca scelta», 2 voll., pp. 390, 424.

1880 (1881), *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, tipografia Editrice Lombarda, 2 voll., pp. 414, 458.

1881, *L'ingegnoso idalgo Don Chisciotte della Mancia*. Trad. Bartolomeo Gamba. Napoli, P. Perrone, 4 voll., pp. 260, 312, 292, 309.

1883, *L'ingegnoso idalgo Don Chisciotte della Mancia con Sancio Panza suo scudiero*. 1884 in «Biblioteca romantica economica», 1886 (1896, 1905, 1905, 1911, 1922, 1924, 1950) in «Biblioteca dei Classici Stranieri» e in «Biblioteca classica economica, 128-129», 1964 (ristampa stereotipata). Trad. Anonima. Milano, Sonzogno, 2 voll., pp. 399, 444.

1886 (1887), *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. Gamba-Ambrosoli. Milano, Simonetti, 2 voll., pp. 903.

1888 (1889), *Don Chisciotte della Mancia*. Roma, Perino, 2 voll., pp. 375, 439.

1907, *Il Don Chisciotte del Cervantes*. Rid. Gigi Michelotti. Torino, Libreria Salesiana, pp. 206.

1907, *Don Chisciotte della Mancia e le sue meravigliose avventure*. Rid. Piero Baronio. Torino, Paravia, pp. 96.

1908, *Don Chisciotte della Mancia*. Rid. Ventura Almanzi. Milano, Soc. Ed. Milanese, pp. 504.

1908, *Don Chisciotte della Mancia: 1. e 2. Parte, volume unico*, Roma, G. Scotti & C, pp. 928.

1908 (1910, 1928, 1937, 1946, 1956, 1964), *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, A. Vallardi, pp. 89.

1908, *Il don Chisciotte della Mancia: due volumi in uno*. Rid. M. Orlando. Napoli, Ed. Gennaro Monti, pp. 96.

1908 (1924), *Storia dell'ammirabile Don Chisciotte della Mancia. Nuova ed. adattata per la gioventù*. Milano, Treves, «Biblioteca illustrata per i ragazzi», pp. 296.

1912, *Don Chisciotte della Mancia*. Rid. Vittorio Nivellini. Milano, Nugoli, pp. 165.

1912 (1928, 1944, 1950, 1952), *Vita e gesta dell'ingegnoso cavaliere Don Chisciotte della Mancia*. Rid. Luigi di San Giusto. Torino, Paravia, Interamente riveduta in «Collana di bei libri per fanciulli e giovinetti», pp. 172, 212.

1913 (1920), *Don Chisciotte*. Trad. Bartolomeo Gamba con una prefazione di Heine. Istituto Editoriale Italiano, «Gli immortali», Milano, 3 voll. 1929, Milano, Società Anonima Notari, 2 voll.

Appendice 4

1913 (1920, 1925, 1932), *Don Chisciotte della Mancia. Prime avventure*. Rid. Giuseppe Fanciulli. Firenze, Bemporad, pp. 107. 1947 (1950, 1953, 1958) Marzocco; 1966 (1969) nuova ed. con ill. di G. Bartolini Salimbeni, pp. 240, Giunti, Bemporad, Marzocco; 2010 (2013) Milano, Mondadori, «Biblioteca per ragazzi», pp. 263.

1913, *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. Bartolomeo Gamba. Milano, Bietti, 2 voll., pp. 318, 280. 1928, 1 vol., pp. 378. 1934, 3 voll. «Biblioteca réclame», pp. 368, 336, 319.

1915 (1925), *Il fantasioso idalgo Don Chisciotte della Mancia*. Rid. Guido Vitali. Milano, Luigi Trevisini, pp. 351.

1916 (1924), *Le avventure di Don Chisciotte della Mancia e di Sancio Pancia suo scudiere, prima e seconda parte riunite*, Milano, Bietti e Reggiani, pp. 526.

1920, *Don Chisciotte della Mancia*. Rid. per la gioventù di Rosa Fumagalli. Roma, Ed. Risorgimento, pp. 172. 1924, Milano, Nugoli, «Primule», pp. 172.

1922 (1932), *Don Chisciotte della Mancia. Racconto per la gioventù italiana*. Rid. Giovanni Mari. Milano, U. Hoepli, pp. 279, 410.

1922, *Don Chisciotte della Mancia*. Rid. M.V. Milano, Casa Edit. Italiana.

1923 (1933, 1949), *Don Chisciotte della Mancia vol. 1*. Trad. Alfredo Giannini. Firenze, Sansoni, «Biblioteca sansoniana straniera», pp. 259.

1923 (1924, 1928, 1965), *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. Mary De Hockofler. Salani, Milano, 2 voll., pp. 635, 626.

1924 (1932, 1938, 1944), *Don Chisciotte*. Episodi scelti e commentati col riassunto del resto del romanzo a cura di Luigi Di San Giusto. Torino, Paravia, «Scrittori stranieri tradotti», pp. 311.

1924 (1926, 1930, 1932), *Don Chisciotte*. Rid. annotata ad uso delle scuole medie di Alfredo Giannini. Firenze, Sansoni, pp. 208.

1924 (1930), *Don Chisciotte*. Rid. Mario Turiello. Firenze, Vallecchi, pp. 178.

Appendice 4

1924, *Don Chisciotte della Mancia*. Rid. Clemente Valacca. Messina - Roma, G. Principato, pp. 136.

1924, *Storia dell'ammirabile Don Chisciotte della Mancia*. Milano, Flli Treves, «Prime letture», pp. 296.

1925 (1926), *Don Chisciotte della Mancia*. Rid. Ettore Lazzarini. Roma, Albrighi, Segati e C., pp. 63.

1925 (1948), *Don Chisciotte della Mancia vol. 2*. Trad. Alfredo Giannini. Firenze, Sansoni, «Biblioteca sansoniana straniera», pp. 433.

1925 (1948), *Don Chisciotte della Mancia vol. 3*. Trad. Alfredo Giannini. Firenze, Sansoni, «Biblioteca sansoniana straniera», pp. 376.

1925 (1933), *Dal Don Chisciotte della Mancia di Michele Cervantes de Saavedra: episodi scelti*. A cura di Marco Aurelio Garrone. Milano, C. Signorelli, pp. 70.

1925, *Don Chisciotte di Cervantes. Episodi e frammenti*. A cura di Gherardo Marone. Napoli, Gaspere Casella.

1925 (1926), *Don Chisciotte della Mancia*. Passi scelti, a cura di Luisa Banal. Milano, Mondadori.

1926 (1931, 1933), *Don Chisciotte della Mancia*. Rid. Maria Luisa Cervini. Torino, Soc. Ed. Internazionale, pp. 186.

1927, *Don Chisciotte: XX episodi scelti*. A cura di Giovanni Marcellini. Lanciano, G. Carabba, pp. 134.

1927 (1954), *Don Chisciotte della Mancia vol. 4*. Trad. Alfredo Giannini. Firenze, Sansoni, «Biblioteca sansoniana straniera», pp. 376.

1927, *L'ingegnoso idalgo Don Chisciotte della Mancia*. Trad. Bartolomeo Gamba. Napoli, F. Perrella, pp. 195.

1929 (1931, 1933, 1934, 1938), *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. Bartolomeo Gamba, riveduta da Ettore Fabietti. Barion, Sesto S. Giovanni, 2 voll., pp. 461, 508.

Appendice 4

1930 (1933), *Don Chisciotte della Mancia*, Firenze, Salani, «Collezione Salani per i ragazzi», pp. 396.

1930 (1932, 1939), *Don Chisciotte della Mancia*, Firenze, G. Nerbini.

1933, (1942, 1944, 1969, 1971) *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. Ferdinando Carlesi. Milano, Mondadori, «Biblioteca Romantica», 2 voll., pp. 696, 767. 1950 (1958, 1964) in «Biblioteca Moderna Mondadori», 3 voll.; 1964 vol. unico, pp. 859, ill. di G. Doré; 1974 (1979, 1981, 1983), «I Meridiani» a cura di Cesare Segre e Donatella Pini Moro, pp. 1451; 1985 (1991, 1994, 1998, 2000, 2001, 2004, 2005, 2006, 2010, 2013, 2014), «Oscar Classici», 2 voll., pp. 1441; 1984 (1985, 1986, 1987, 1988), Club Degli Editori, «I grandi geni della letteratura universale».

1934, *Le avventure di Don Chisciotte della Mancia e di Sancho Panza suo scudiere*, Milano, Aurora, pp. 319.

1935 (1941, 1945, 1947), *La storia del cavaliere errante Don Chisciotte della Mancia*. Rid. G. Edoardo Mottini. Torino, UTET, «La scala d'oro», pp. 192.

1939, *Don Chisciotte*, Modena, Società tipografica modenese, «Testi e manuali / Istituto di filologia romanza della R. Università di Roma (poi) dell'Università di Roma; 12», pp. 205. Rid. Giulio Bertoni

1944, *Don Chisciotte della Mancia*, Roma, Editoriale romana, pp. 410.

1947, *Don Quijote: brani scelti e collegati*, Trad. Alfredo Giannini. Firenze, Sansoni, «Collezione sansoniana scolastica di lingue e letterature straniere», pp. 184.

1949, *Don Chisciotte*. Rid. Francesco Perri. Milano, Genio, «Accanto al fuoco», pp. 169.

1950, *Don Chisciotte della Mancia*. Rid. Paola Francia. Roma, Società apostolato, «Libri dei ragazzi», 19, pp. 269.

1950 (1951, 1953), *Don Chisciotte animato*. Rid. Elisa Tommasi Crudeli. Firenze, Franceschini, pp. 101.

Appendice 4

1950 (1957), *Don Chisciotte della Mancia*, Trad. Pietro Curcio. Roma, Curcio, pp. 684.

1950, *Don Chisciotte della Mancia: racconto per la gioventù italiana*. Rid. Giovanni Mari. Milano, Hoepli, pp. 400.

1951 (1955, 1961), *Don Chisciotte*. Rid. Angelo Magni, Brescia, La Scuola, pp. 180.

1953 (1955, 1959, 1967, 1969), *Don Chisciotte della Mancia*. Rid. Mario Giussani. Torino, SAIE, «Classici per ragazzi; 26», pp. 175.

1954, *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. Alfredo Giannini. Roma, Istituto poligrafico dello Stato.

1954 (1960, 1967, 1973), *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. Gherardo Marone. Torino, UTET, «I grandi scrittori stranieri», 2 voll. pp. 733, 715. 1982, intr. di Alessandro Martinengo 3 voll., pp. 1227.

1954 (1955, 1967, 1970, 1972), *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. di G. Calanchi. Ozzano dell'Emilia, Malipiero, «Galleria dei grandi romanzi», pp. 144.

1955 (1975, 1976), *Don Chisciotte*. Rid. Giovanni Cristini. Milano, ELLI Fabbri, pp. 125.

1956, *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. Ferdinando Carlesi. Roma, Cremonese, 2 voll.

1956 (1966, 1967), *Don Chisciotte della Mancia*. Rid. Dante Virgili. Bologna, Ed. Capitol, pp. 168, 184.

1957 (1960, 1962, 1967, 1972), *Don Chisciotte della Mancia*. Trad., intr. e note di Vittorio Bodini Torino, Einaudi, «I millenni», pp. 1185. 1974 (1982, 1988, 1994) «I Grandi classici», 2004 (2005, 2015) «Einaudi Tascabili», 2 voll., pp. 1212.

1957, *Don Chisciotte della Mancia*, Trad. Alfredo Giannini. Milano, Rizzoli, 4 voll., pp. 302, 291, 312, 325. 1981(1982, 1985, 1992, 1992, 1993, 1995, 1999, 2003, 2009), 2004 (2005, 2007, 2008, 2010, 2013), BUR, 2

Appendice 4

voll., pp. 624, 709. Introduzione di J. L. Borges, premessa di Roberto Paoli. 2010 Edizione BUR digitalizzata nell'ambito del progetto Manuzio, con i *Preliminari* di A. Giannini dell'ed. Sansoni del 1923.

1959 (1967, 1969, 1972), *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. e rid. Mario Giussani. Torino, SAIE, «Biblioteca per ragazzi», pp. 247.

1960 (1963, 1964, 1967, 1968, 1971), *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. Cesco Vian e Paola Cozzi. Novara, Istituto Geografico De Agostini, «Grandi narratori», 2 voll. pp. 558, 579. 1981 (1982, 1986, 1987, 1991) «Tesori della narrativa universale». 1973 (1981), Edipem, «La nostra Biblioteca».

1964, *Don Chisciotte della Mancia* (M. Cervantes). Trad. intr. e note di Alfredo Giannini; *Commento alla vita di Don chisciotte e Sancio* (M. de Unamuno). Trad., pref. e note di Carlo Candida. Milano, Dall'Oglio, pp. 1332.

1965, *Don Chisciotte*, a cura di Angelo Magni. Brescia, La Scuola, «Classici di ogni tempo per i ragazzi», pp. 181. 1968, «I primi», pp. 125.

1965, *L'ingegnoso Idalgo Don Chisciotte della Mancia*. Trad. Bartolomeo Gamba ed ora riveduto da Francesco Ambrosoli. Riprod. in facsimile, ed. 1551 esemplari. Milano, Nuova Editrice internazionale, 2 voll.

1965, *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. Vittorio Bodini, ill. S. Dalì (1a come supplemento a *Il Tempo*, 16 settembre 1964 - 14 aprile 1965). Milano, Palazzi, «I grandi classici», pp. 423.

1966 (1967), *Don Chisciotte*. Rid. Aldo Lualdi. Milano, Europea Editrice, «I grandi classici illustrati».

1966, *Don Chisciotte della Mancia*. Rid. Carlo Cetti. Como, SAGSA, pp. 117.

1966, *Don Chisciotte della Mancia*. Rid. Franca Fabbri. Bologna, G. Malipiero, «Miniclassici per la gioventù Malipiero», pp. 105.

1966, *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. Ferdinando Carlesi, intr. di Mario Alicata. Roma, L'Unità, pp. 559.

Appendice 4

1967, *Don Chisciotte*, Trad. Gianni Buttafava, Ada Jachia Feliciani, Giovanna Maritano, intr. di Juana Granados. Milano, Bietti, «I classici popolari», pp. 799. 1974, «I classici Bietti», pp. 833.

1968 (1969), *Don Chisciotte della Mancia*. Rid. da F. Carlesi di Vittorio Cosimini. Milano, Mondadori, «I grandi libri d'oro», pp. 139.

1968, *Il fantastico idalgo Don Chisciotte della Mancia*. Rid. Pier Luigi Franceschini. Roma, O. Barjes, pp. 166.

1970, *Don Chisciotte della Mancia*, Rid. Felicita Riggio Lorenzini e fantasie del pittore Ugo Marantonio. Bologna, Ponte Nuovo, pp. 181.

1970 (1972), *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. di G. Calanchi. Ozzano dell'Emilia, Malipiero, «Galleria dei grandi romanzi 33», pp. 144.

1971, *L'ingegnoso hidalgo don Chisciotte della Mancha*, in Miguel de Cervantes, *Tutte le opere*, a cura di Franco Meregalli, Mursia. Trad. Letizia Falzone.

1972, *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. Vittorio Bodini, ill. originali di Tibor Csernus. Ginevra, Editio-Service, 3 voll.

1973, *Avventure di don Chisciotte e Sancio Panza*. Rid. Guglielmo Valle. Bergamo, Janus, «Racconti eroici tra storia e leggenda», pp. 139.

1973, (1974) *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. Ferdinando Carlesi. Milano, Club degli editori, «I classici del Club degli editori», 2 voll, pp. 903.

1974 (1977, 1979, 1981, 1982, 1983, 1988, 1990, 1991, 1992, 1994, 1995, 1997, 2000, 2006, 2014), *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, Garzanti, «I grandi Libri Garzanti», 2 voll., pp. 454, 457. Trad. Letizia Falzone, introd. Dario Puccini. 1989, «I Classici», pp. 929.

1974, *Don Chisciotte della Mancia*, Vicenza, Edizioni Paoline, «Il melograno 10», pp. 218, (1979, 1982 «L'aquilone», 1987).

1975, *Don Chisciotte*. Rid. Federico Pedrocchi e Guido Mellini. Milano, Bona, «I fumetti amatoriali».

Appendice 4

1975, *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. di Alfredo Giannini. Ginevra, Ferni, 2 voll.

1981, *Don Chisciotte della Mancia*, Napoli, RU.MA, «Collana classica mondiale 8».

1981, *Don Chisciotte della Mancia*, Bergamo, Euroclub, pp. 814.

1982, *Don Chisciotte della Mancia*. Ill. Jean Paul Colbus. Milano, Mondadori, «I capolavori per gli anni verdi», pp. 118.

1984, *Don Chisciotte, frammenti di un discorso teatrale*, Adattamento di Rafael Azcona, Tullio Kezich e Maurizio Scaparro, Roma, Officina, pp. 51. Dello stesso anno il film di M. Scaparro con Pino Micol, Marina Confalone, Concetta Barra, Peppe Barra, riprodotto in DVD nel 2005.

1985, *Il fantastico idalgo don Chisciotte della Mancia*. Verona, Master Italia e Milano, Editoriale del Drago (1986, 1992), 2 voll. in cofanetto, ill. Salvador Dalí.

1986, *Fantasiose gesta di don Chisciotte della Mancia*. Trad. e riscrittura di Giulio Palange, Cosenza, Terminelli, pp. 175.

1987, *Don Chisciotte della Mancia*, Roma, Casini, «Grandi opere», pp. 776.

1987, *Le avventure di don Chisciotte della Mancia*. Rid. Carlo Montella. Firenze, Giunti-Nardini, «Classici senza tempo», pp. 136; 1995, «Giunti ragazzi universale».

1987, *Don Chisciotte della Mancia*, Cinisello Balsamo, Paoline, pp. 181.

1988, *Don Chisciotte della Mancia*. Rid., note e intr. di Aldo Onorati. Roma, Armando, «La Lettura», pp. 200.

1990, *Don Chisciotte*. Rid. Daniela Padoan. Milano, Fabbri, pp. 40.

1992, *Don Chisciotte*, Rid. Donatella Ziliotto, intr. e note di Martino Marazzi. Milano, Einaudi Scuola, pp. 299.

Appendice 4

1992, *Don Chisciotte o il tramonto della cavalleria*, Adatt. teatrale di Saro Lombardo. Roma, Istituto tecnico commerciale di Stato V. Gioberti, pp. 93.

1993, *Don Chisciotte della Mancia*, Rid. per bambini e ill. di Adriano Vignola. Milano, Mursia, pp. 92.

1993, *Don Chisciotte della Mancia*, Vimercate, La spiga junior, «Piccoli lettori», pp. 47.

1994, *Don Chisciotte della Mancia*, Torriana, Orsa maggiore, «I grandi classici», pp. 833.

1994 (2004), *Don Chisciotte della Mancia*, Sceneggiatura Toni Pagot, disegni Gino Gavioli. Alba, San Paolo, pp. 61.

1994 (2000), *Don Chisciotte della Mancia*. Rid. Pier Mario Fasanotti. Torino, Archimede, «I libri verdi junior», pp. 303.

1997, *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. di Vincenzo La Gioia. Milano, Frassinelli, «I classici classici», pp. 1044.

1997, *Don Chisciotte*. Rid. per le scuole di Manuela Vergani. Bergamo, Atlas, «Collana di narrativa», pp. 192.

1998, *Don Chisciotte della Mancia ridotto in versi napoletani*. Di Raffaele Capozzoli, a cura di Giuseppe Sansone, Napoli, A. Guida, pp. 189.

1999, *Le avventure di Don Chisciotte*. A cura di Romualdo Marrone. Napoli, Ferraro, «Primi incontri», pp. 240.

2000, *Don Chisciotte, ovvero, La magnifica historia dell'ingegnoso cavaliere della Mancia*, Drammaturgia di Francesco Micheli con la collaborazione della Scuola Holden di Torino. Milano, As.Li.Co., pp. 44 .

2001, *Don Chisciotte della Mancia*. Intr. e note di Riccardo Campa, trad. Ferdinando Carlesi, ill. di Matias Quetglas. Bologna, Art'è, 2 voll.

2002, *Don Chisciotte della Mancia*, Ciampino, Fratelli Spada editori, «Classici in classe», pp. 80.

Appendice 4

2003, *Don Chisciotte della Mancia*. Rid. Danila Rotta, La Spiga Languages, «Piccoli lettori».

2003 (2011), *Don Chisciotte della Mancia*. Rid. Giulia Schiavi. Monte San Vito, Raffaello, «Il mulino a vento», pp. 222.

2003, *Don Chisciotte*. Adattamento di Peter Yates. Segrete, Medusa video.

2004, *Don Chisciotte della Mancia*, Trad., intr. e note di Vittorio Bodini. Bologna, Poligrafici editoriale, 2 voll., pp. 1212.

2004, *Don Chisciotte della Mancia*. Trad., intr. e note di Vittorio Bodini. Monza, Biblioteca italiana per i ciechi.

2005 (2006), *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. Alfredo Giannini, opere pittoriche di Mimmo Paladino, introduzione di Corrado Bologna, Roma, Editalia, 2 voll. e 1 CDRom. Voce narrante Toni Servillo.

2005 (2009), *Don Chisciotte della Mancia*. Intr. di J. Fitzmaurice Kelly, trad. Davide Monda. Santarcangelo di Romagna, Rusconi, pp. 940.

2005, *Don Chisciotte della Mancia*. Trad., intr. e note di Vittorio Bodini. Roma, Gruppo Editoriale l'Espresso. «La biblioteca di Repubblica», pp. 936.

2005 (2009), *Don Chisciotte della Mancia narrato ai ragazzi*, a cura di Alessandro Massobrio. Torino, Edisco, «I coriandoli», pp. 280.

2005, *Vi racconto Don Chisciotte di Miguel de Cervantes*, a cura di Sergio Calzone. Napoli, Medusa, pp. 245.

2005, *Don Chisciotte della Mancia* (Parte Prima). Trad. coordinata da Patrizia Botta. Pescara, Libreria dell'Università, pp. 426.

2006 (2008, 2013), *Don Chisciotte, raccontato ai bambini*. Trad. di Carla Gaiba. Milano, Mondadori, «Oscar junior classici», pp. 190.

2006, *Don Chisciotte, le più belle avventure del cavaliere della Mancia*. Rid. e per ragazzi di Aurelio Sangiorgio. Torino, Piccoli, «La biblioteca della volpe», pp. 115.

Appendice 4

2007, *Don Chisciotte*. Raccontato da Elena Crosio. Milano, Tascabili La Spiga, «Giovani lettori», pp. 78.

2007, *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. Vittorio Bodini. Milano, Telecom Italia, pp. 627.

2007 (2008, 2011, 2014), *Don Chisciotte della Mancha*. Trad. Barbara Troiano e Giorgio Di Dio, intr. di Alessandra Riccio. Roma, Newton Compton, «Grandi Tascabili economici Newton», 2 voll., pp. 810.

2008, *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. Vincenzo La Gioia. Milano, Mondolibri, pp. 1044.

2008, *Don Chisciotte e Sancio Panza*, Italia, Minerva Pictures, «Il cinema segreto italiano», regia di Giovanni Grimaldi, con Franco Franchi e Ciccio Ingrassia. Rimasterizzazione dell'originale pellicola del 1969.

2009, *Don Chisciotte*. Adattamento per ragazzi di Martin Jenkin, ill. di Chris Riddell, trad. Silvia Cavenaghi. Milano, Il Castoro, pp. 347.

2010, *Don Chisciotte della Mancia*, Feltre, Centro Internazionale del Libro parlato, Edizione Einaudi letta da Aura G. Santoncito.

2010, *Don Chisciotte della Mancia*, Perugia, «Recitar Leggendo audiolibri». Ed. integrale letta e interpretata da Claudio Carini (non compaiono altri dati).

2011, *Le avventure del signor don Chisciotte della Mancia*. Rid. Marcello di Mezzo e Andrea Scoppetta. S. Angelo in Formis, Lavieri, «I randagi», pp. 31.

2012 (2013), *Don Chisciotte della Mancia*, Testo a fronte, a cura di Francisco Rico, trad. di Angelo Valastro Canale. Milano, Bompiani. «I classici della letteratura europea», pp. 2166.

2014, *Don Chisciotte della Mancia*. Rid. e trad. di Moreno Giannattasio. Loreto, La Spiga, «LeggerMente», pp. 175.

2014, *Il mio primo Don Chisciotte*, Rid. e trad. di Bianca Lazzaro, disegni di Feliz Lorient. Roma, Donzelli, pp. 74.

Appendice 4

2015, *Don Chisciotte della Mancia*, Trad. coordinata da Patrizia Botta. Modena, Mucchi. 2 voll., pp. 445, 421.

2016, *Don Chisciotte*, A cura di Pierdomenico Baccalario, ill. di G. Ferrario. San Dorligo della Valle, EL, «I Classicini», pp. 76.

2016, *Le avventure di Don Chisciotte*, A cura di Silvia Roncaglia e Sebastiano Ruiz Mignone, ill. di David Pintor. Roma, Lapis, pp. 144.

2016, *Don Chisciotte della Mancia*, Trad. A. Taroni, rid. di Arturo Pérez-Reverte. Milano, Rizzoli, BUR, pp. 637.

Bibliografia

Edizioni del *Don Quijote*

- Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes (1605, 1615, 2015) dirigida por F. Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, Gonzalo Pontón y el Centro para la Edición de los clásicos españoles, Madrid, RAE, Espasa - Círculo de lectores, 2015.
- El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Con privilegio en Castilla, Aragón y Portugal. En Madrid por Juan de la Cuesta, 1608.
- El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Nueva edición corregida por la Real Academia Española. Con Superior Permiso: en Madrid por Don Joaquín de De Ibarra impresor de Cámara i de la Real Academia, 1780.
- El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha. Nueva Edición corregida de nuevo [...]* por Don Juan Antonio Pellicer, En Madrid por Don Gabriel de Sancha, 1797-1798.
- El Ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Madrid, Edición de la Imprenta Real, 1797.

Traduzioni

- L'ingegnoso cittadino Don Chisciotte della Mançia. Composto da Michel di Cervantes Saavedra, et hora nuovamente tradotto con fedeltà e chiarezza di Spagnuolo in Italiano.* Venetia, Appresso Andrea Baba, 1622.
- L'ingegnoso cittadino Don Chisciotte della Mançia. Composto da Michel di Cervantes Saavedra, et hora nuovamente tradotto con fedeltà e chiarezza di Spagnuolo in Italiano.* Venetia, Appresso Andrea Baba, 1625.
- L'ingegnoso cittadino Don Chisciotte della Mançia. Composto da Michel di*

Bibliografia

- Cervantes Saavedra, et hora nuovamente tradotto con fedeltà, e chiarezza, di Spagnuolo, in Italiano.* Roma, nella stamperia di Giuseppe Corvo e Bartolomeo Lupardi, 1677.
- L'ingegnoso cittadino Don Chisciotte della Mancia.* Opera di Michele Cervantes Saavedra. Traduzione nuovissima dall'originale Spagnuolo. Colla Vita dell'Autore, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1818-1819. VIII volumi.
- L'ingegnoso idalgo Don Chisciotte della Mancia. Tradotto da Bartolomeo Gamma ed ora riveduto da Francesco Ambrosoli,* Milano, Ubicini, 1941.
- L'ingénieux Don Quichotte de la Manche. Composé par Michel de Cervantes, Traduit Fidelityment d'Espagnol en François, et Dedié au Roy par Cesar Oudin,* en Paris. Chez Jean Fouët, 1614.
- L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche,* Paris, J-J. Dubochet et Cie, 1836-1937. Trad. e note di Louis Viardot.
- Don Chisciotte della Mancia,* Milano, Salani, 1928 [1923]. Trad. Mary de Hockofler.
- Don Chisciotte della Mancia,* Torino, Utet, 1960 [1954]. Trad. Gherardo Marone.
- Don Chisciotte della Mancia,* Milano, Mondadori, 1989 [1974]. Trad. Ferdinando Carlesi. Revisione del testo di D. Pini Moro, introduzione di C. Segre.
- Don Chisciotte della Mancia,* Torino, Einaudi, 2005 [1957], «Einaudi Tascabili». Trad. Vittorio Bodini.
- Don Chisciotte della Mancia,* Milano, Bur, 2007. Traduzione e note di Alfredo Giannini. Edizione online digitalizzata nel 2010 nell'ambito del Progetto Manuzio (www.liberliber.it). *Preliminari* dall'edizione Sansoni [1923-1927], pp. 5-17.
- Don Chisciotte della Mancia,* Curcio, Roma. Trad. Pietro Curcio, 1950.
- Don Chisciotte della Mancia,* Milano, Garzanti, «I grandi Libri Garzanti». Trad. Letizia Falzone, intr. Dario Puccini, 2006 [1971].
- Don Chisciotte della Mancia,* Milano, Bompiani, «I classici della letteratura europea». Testo a fronte, a cura di Francisco Rico, trad. di Angelo Valastro Canale, 2012.
- Don Chisciotte della Mancia,* Modena, Mucchi, 2015. Traduttori diversi, coordinati da Patrizia Botta.

Bibliografia generale

- ALBANESE, Angela, NASI, Franco (a cura di), *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*, Longo Editore, Ravenna, 2015.
- ALVAR EZQUERRA, Carlos «Las traducciones del Quijote», *Edad de oro*, XXV, primavera 2006, pp. 35-52.
- *El “Quijote” en el mundo. Traducciones de los siglos XVII y XVIII*, in “*Don Quijote” en el Campus: Tesoros Complutenses*, a cura di Marta Torres Santo Domingo, Madrid: Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla y Universidad Complutense, 2005, pp. 155-167.
- BARBARISI, Gennaro, *Gamba e la letteratura italiana*, Gennaro Barbarisi, *Gamba e la letteratura italiana*, in *Una vita tra i libri. Bartolomeo Gamba*, a cura di Giampiero Berti, Giuliana Ericani, Mario Infelise, 2008, pp. 140-149.
- BARRIO ESTÉVEZ, Laura del, *Vacilaciones en el sistema de tratamiento del español clásico*, «Verba», 1997, 24, pp. 349-370.
- BECCARIA, Gian Luigi, *Spagnolo e spagnoli in Italia: riflessi ispanici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*, Torino, Giappichelli, 1968.
- BERMAN, Antoine, *Traduzione e critica produttiva*, Salerno - Milano, Oedipus, 2000 [1995]. Trad. e cura di Gisella Maiello.
- BERNARDI, Dante, *Lorenzo Franciosini, primer traductor del “Quijote” al italiano: los problemas filológicos de la primera parte y el Caso Oudin*, «Anales Cervantinos», 31 (1993), pp. 151-181.
- *El “Don Chisciotte” de Lorenzo Franciosini (1622): un caso de (auto)censura*, in *Atti delle Giornate cervantine*, a cura di Carlos Romero Muñoz, Donatella Pini Moro, Antonella Cancellier, Padova, Unipress, 1995, pp. 93-104.
- BERTINI, Giovanni Maria, *Influjo de la lengua de Cervantes en las traducciones de sus obras a las lenguas neo-latinas*, «Revista de Filología Española», XXXII (1948), pp. 35-38.
- BERTONI, Giulio, *Rec. a Alfredo Giannini, Don Chisciotte della Mancia. Vol. IV. Sansoni. 1927*, «Archivum romanicum», XI, 1927, p. 609-612.
- BODINI, Vittorio, *Introduzione*, in *Don Chisciotte della Mancia*, Torino, Einaudi, 2005, «I tascabili», pp. XIX-XLIV.
- *Croce e la letteratura spagnola*, Archivio Vittorio Bodini, fasc. 103, 1966, pp. 13.
- BOTTA, Patrizia e GARRIBBA, Aviva, *Escollos de traducción en el “Quijote” (I)*, in *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, 13-16 de

- dicembre de 2006, a cura di Alexia Dotras Bravo, 2008, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 167-190.
- CALABRÒ, Giovanna, *Croce e Cervantes*, in *Croce e la Spagna*, a cura di Giuseppe Galasso, Napoli, ES, «Crociana», 7, 2011, pp. 121-165.
- CALVINO, Italo, *Critica della traduzione e faccende di cucina editoriale*, in Albanese e Nasi, 2015, pp. 247-279.
- CANAVAGGIO, Jean, *“Don Chisciotte” dal libro al mito. Quattro secoli di eranza*, Roma, Salerno Editrice, 2006.
- CARLESÌ, Ferdinando, *Traducendo il “Don Chisciotte”*, «Nuova Antologia», 70, fasc. 1514, 1935, pp. 570-580.
- *Introduzione*, in *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, Garzanti, 1964, pp. 7-9.
- CARRASCÓN, Guillermo *L'errore di traduzione: una prospettiva didattica*, in *Traduzione ed intercultura*, a cura di Hans Honnacker «Materiali di discussione», 5, 2006, pp. 27-39.
- CASELLA, Mario, *Cervantes. “Il Chisciotte”*, Firenze, Le Monnier, 1938.
- COLUSSI, Davide, *Tra grammatica e logica. Saggio sulla lingua di Benedetto Croce*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2007.
- CONTINI, Gianfranco, *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, Torino, Einaudi, 1989.
- CROCE, Benedetto, *Rec. a Mario Casella, Cervantes. Il Chisciotte*, Firenze, Le Monnier, 1938, «La critica», 1939, vol. XXXVII, pp. 137-139.
- *Cervantes. Intorno al Don Quijote*, «La critica», 1939, vol. XXXVII, pp. 243-251.
- *Gian Battista Basile e le fiabe popolari*, in G. B. BASILE, *Il Pentamerone, ossia la fiaba delle fiabe*, Bari, Laterza, 1982 [1925], a cura di Italo Calvino, pp. XXVII - XLIX.
- *Traduzione come approssimazione*, in Angela Albanese, Franco Nasi, 2015, pp. 38-47.
- DE BENEDETTO, Nancy, *Libri dal mare di fronte. Traduzioni ispaniche nel '900*, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2012.
- *Vittorio Bodini traduttore del “Chisciotte”*, in *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione e canone*, a cura di Nancy De Benedetto e Ines Ravasini, Lecce-Brescia, Pensa MultiMedia, 2015, pp. 97-117.
- *Vittorio Bodini ispanista e traduttore, il rapporto con Casa Einaudi e la lingua di Goytisoló*, «Rassegna Iberistica», vol. 39, num. 106, 2016, pp. 227-244.
- DE BENEDETTO, Nancy, RAVASINI, Ines (a cura di), *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione e canone*, Lecce-Brescia, Pensa MultiMedia, 2015.

- DEMATTÈ, Claudia, *La recepción del “Quijote” en la Italia del siglo XVII: el caso de Lorenzo Franciosini y Alessandro Adimari como ejemplo de colaboración entre traductores*, in *Cervantes en la modernidad*, a cura di Ángel Asuncion, Alberto Rodríguez, Kassel, Reichenberger, 2008, pp. 243-276.
- *La fortuna de la primera traducción italiana del “Quijote” por Lorenzo Franciosini a través de las sucesivas correcciones*, in *Metalinguaggi e metatesti, Lingua, letteratura e traduzione, Atti del XXIV Congresso AISPI (Padova 23-26 maggio 2007)*, a cura di Alessandro Cassol, Augusto Guarino, et alii, Roma, AISPI Edizioni, 2012, pp. 315-322.
 - «Un desafío de traductología contra los molinos de viento: el “Chisciotte” de Lorenzo Franciosini» in *L’insula del Chisciotte*, a cura di M. Caterina Ruta e Laura Silvestri, Palermo, Flaccovio Editore, 2007, pp. 81-91.
- DE NARDIS, Luigi, *Introduzione a Charles Baudelaire, I fiori del male. I rellitti. Supplemento ai Fiori del male*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. X-XI.
- DI PASTENA, Enrico, *Postfazione*, in CANAVAGGIO, Jean, “*Don Chisciotte*” *dal libro al mito. Quattro secoli di erranza*, Roma, Salerno Editrice, 2006, pp. 323-367.
- ESCUADERO, Luis M. Plaza, *Catálogo de la colección cervantina Sedó*, Barcelona, José Porter, 1953.
- FERRETTI, Gian Carlo, *Storia dell’editoria letteraria in Italia (1945-2003)*, Torino, Einaudi.
- FRANCIOSINI, Lorenzo, *Vocabolario Español e Italiano. Ahora nuevamente sacado a luz y compuesto por Lorenzo Franciosini, florentin*, Roma, a spese di Juan Angel Ruffinelli e Angelo Manni, 1622.
- GAMBA, Bartolomeo, *Prefazione alla Serie dei testi di lingua italiana e di altri esemplari del bene scrivere*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1828.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Javier, *El epíteto aplicado a Don Quijote*, in *Actas del I coloquio de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 205-210.
- GARCÍA YEBRA, Valentín, *La traducción en el nacimiento y en el desarrollo de las literaturas*, «1616», IV, pp. 7-24
- GARGANO, Antonio, “Una letteratura senza filosofia”. *Benedetto Croce e la poesia spagnola*, in *Croce e la Spagna*, a cura di Giuseppe Galasso, Napoli, ES, «Crociana», 7, 2011 pp. 167-190.
- *La ‘famelica’ versione di Vittorio Bodini e le ritraduzioni novecentesche del “Lazarillo”*, in Nancy De Benedetto e Ines Ravasini, 2015, pp. 43-66.
- GIAMMATTEI, Emma *Retorica e idealismo. Croce nel primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 28.

Bibliografia

- GIANNINI, Alfredo, *Preliminari*, in *Don Chisciotte della Mancia*, 2007, cit., pp. 5-17.
- Rec. a *M. de Cervantes, Don Chisciotte. Nuova traduzione di F. Carlesi, «Leonardo»*, V, 1934, pp. 336-338.
- GIUSTI, Simone, *Teoria e critica della traduzione sulle riviste di cultura, Le letterature straniere nell'Italia dell'entre deux guerres*, a cura di Edoardo Esposito, Lecce, Pensa MultiMedia, pp. 405-419.
- GONZÁLEZ ROYO, Carmen, *La referencia al oyente en el “Quijote” en italiano*, in *España en Europa, la recepción del “Quijote”*, a cura di Fernando Navarro Domínguez e Miguel Ángel Vega Cernuda, Alicante, Librería Logos, 2007, pp. 33-53.
- GREPPI, Cesare, *Sulla traduzione letteraria nel Seicento in Italia*, «Sigma», 31, 1971, pp. 52-67.
- GRILLI, Giuseppe, *Due interpretazioni novecentiste di Cervantes tra ideologismo e ispanofilia*, in *Modelli e caratteri dell'ispanismo italiano*, Viareggio, Mauro Baroni, 2002, pp. 72-90.
- HATZFELD, Helmut, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Madrid, Aguirre, 1966 [1927].
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966.
- HURTADO ALBIR, Amparo, *Traducción y traductología*, Madrid, Cátedra, 2001.
- MACRÌ, Oreste, *Studi Ispanici II. I Critici*, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996.
- *Traduzioni sparse di poesia ispanica*, a cura di Monica Savoca, Firenze, Olschki, 2007.
- MARCELLO, Elena, in *Don Quijote en el teatro italiano: «Amore fra gli impossibili» de Girolamo Gigli*, a cura di Hans Christian Hagedorn, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 259-276.
- MARONE, Gherardo, *Introduzione*, in *Don Chisciotte della Mancia*, 1960, pp. 7-85.
- MATT, Luigi, *Marone Gherardo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 70, 2008 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/gherardo-marone_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gherardo-marone_(Dizionario-Biografico)/))
- MEDINA MONTERO, José Francisco, *El primer capítulo de la primera parte del “Quijote” de Franciosini*, «Rassegna Iberistica», vol. 38, num. 104, dic. 2015, pp. 203-224.
- MEREGALLI, Franco, *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974.

Bibliografia

- MONTERO REGUERA, José, «Poeta ilustre o al menos manífico». *Reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el “Quijote”*, «Anales cervantinos», XXXVI, 2004, pp. 37-56.
- MORREALE, Margherita, *Una palestra ancora aperta: la traduzione italiana ed il commento del “Don Quijote”*, «Belfagor», 6 (1976), pp. 675-685.
- MOUNIN, George *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965.
- MELE, Eugenio, *Nuevos datos sobre la fortuna de Cervantes en el siglo XVII*, «Revista de filología española», XVIII, 1921 (ristampa del 1970), pp. 281-283.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Fernando, VEGA CERNUDA, Miguel Ángel (a cura di), *España en Europa, la recepción de “El Quijote”*, Alicante, Librería Logos, 2007.
- PANO ALAMAN, Ana e VERCHER GARCÍA, Enrique J., *Avatares del “Quijote” en Europa*, Madrid, Cátedra, 2011.
- PAPINI, Giovanni, *Il vero Cervantes*, (1916), in *Scrittori e artisti, Tutte le opere*, IV, Milano, Mondadori, 1959, pp. 964-972.
- PINI, Donatella, *Don Chisciotte in Italia: da hidalgo a cittadino*, «Quaderni di Lingue e Letterature», 22, 1997, pp. 101-119.
- *En un lugar de la Mancha, un ‘cittadino’...*, in Patrizia Garelli e Giovanni Marchetti (eds.), *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, Torino, Edizioni dell’Orso, 2004, II, pp. 270-286. (Riproposizione in spagnolo di Pini 1997)
 - *La traducción del “Quijote” al italiano*, in *¿Qué “Quijote” leen los europeos?*, a cura di Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traducción, 2005, pp. 45-50.
 - *La prima traduzione italiana del Quijote*, «Fedeli, diligenti, chiari e dotti». *Traduttori e traduzioni nel Rinascimento*, a cura di Elena Gregori, Padova, CLEUP, 2016, pp. 541-562.
- PINI MORO, Donatella, MORO, Giacomo, *Cervantes in Italia. Contributo ad un saggio bibliografico sul cervantismo italiano in “Don Chisciotte” a Padova*, *Atti della I Giornata Cervantina, Padova, 2 maggio 1990*, a cura di Donatella Pini Moro, Padova, Editoriale Programma, 1992, pp. 149-268.
- PINTACUDA, Paolo, *Le traduzioni del Chisciotte tra le due guerre*, in Nancy De Benedetto e Ines Ravasini, 2015, pp. 67-95.
- PLAZA ESCUDERO, Luis M., *Catálogo de la colección cervantina Sedó*, Barcelona, José Porter, 1953, I.
- PYM, Anthony *Method in Translation History*, Manchester, St. Jerome Press, 1998.
- RAGONE, Giovanni, *Un secolo di libri: storia dell’editoria italiana dall’Unità al post-moderno*, Torino, Einaudi, 1999.

Bibliografía

- *L'editoria in Italia. Storia e scenari per il XXI secolo*, Napoli, Liguori, 2005.
- RICO, Francisco, *Historia del texto*, in M. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por F Rico, Barcelona, Instituto Cervantes – Crítica, 1998. Disponible online: <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote>
- RIPA, Valentina, *Alfredo Giannini y sus manuales de gramática española*, in *Perfiles para la historia y crítica de la gramática del español en Italia en los siglos XIX y XX*, a cura di Félix Sanvicente, Ana Lurdes de Hériz, María Enriqueta Pérez Vázquez, Bologna, Bononia University Press, 2014, pp. 241-262.
- RIUS, Leopoldo, *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes*, Madrid, Librería de M. Murillo, 1895.
- ROMO FEITO, Fernando, *Cervantes ante la palabra lírica*, «Anales Cervantinos», 44, 2012, pp. 133-158
- RUFFINATTO, Aldo, *Presencia y ausencia del “Quijote” en Italia*, in *L'insula del Chisciotte*, a cura di M. Caterina Ruta e Laura Silvestri, Palermo, Flaccovio Editore, 2007, pp. 237-251.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación, *Ediciones napolitanas del “Quijote” durante el s. XIX*, in *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, a cura di Antonio Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universidad de las Illas Baleares, 1998, pp. 109-123.
- SÁNCHEZ SARMIENTO, Rafael, *Ferdinando Carlesi y su Don Chisciotte (1933): crónica de una recepción*, in *Don Chisciotte a Padova. Atti delle Giornate Cervantine*, a cura di Carlos Romero Muñoz, Donatella Pini Moro, Antonella Cancellier, Padova Unipress, 1995, pp. 105-116.
- *«Lo que puede un sastre» o las trampas de un traductor y la buena fe de sus lectores*, en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, a cura di Giuseppe Grilli, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 917-927.
- *Breves memorias de un traductor italiano contra...*, in *Scrittori contro: modelli in discussione nelle letterature iberiche. Atti del convegno Aispi di Roma, 15-16 marzo 1995*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 157-168.
- SERIANNI, Luca, *Il primo Ottocento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Francesco Bruni, Bologna, Il Mulino, 1996.
- TERRACINI, Benvenuto, *Il problema della traduzione*, in *Conflitti di lingue e di cultura*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 37-107.
- TERRACINI, Lore, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*, Torino, Stampatori, 1971.

Bibliografía

- TOURY, Gideon, *Los estudios descriptivos y más allá. Metodología de la investigación en los estudios de traducción*, Madrid, Cátedra, 2004.
- VIANELLO, Nereo, *Bartolomeo Gamba editore e tipografo*, Venezia, Fondazione Cini, 1960.
- *La tipografia di Alvisopoli*, Firenze, Olschki, 1967.

Indice dei nomi

- Adimari, Alessandro, 47, 130, 185
Albanese, Angela, 77, 93, 183, 184
Alemán, Mateo, 38
Alighieri, Dante, 70, 167
Alvar Ezquerro, Carlos, 26, 183
Ambrosoli, Francesco, 23, 54, 58,
69, 70, 72, 122, 167, 168, 173,
182
Angeli, Franco, 28
Ariosto, Ludovico, 52
Ascunce Arrieta, José Ángel, 47,
185
Azcona, Rafael, 128, 175
Baba, Andrea, 31, 43, 161, 165, 181
Baldissera, Andrea, 132
Barbarisi, Gennaro, 28, 29, 183
Barion, Attilio, 23, 72, 123, 170
Baroni, Mauro, 87, 186
Barrio Estévez, Laura de, 113, 183
Basile, Gian Battista, 92, 184
Battaglia, Salvatore, 37, 87
Battistelli, Luigi, 85
Baudelaire, Charles, 16, 185
Beccari, Gilberto, 85
Beccaria, Gian Luigi, 37, 38, 183
Bembo, Pietro, 47, 92
Bemporad, Roberto, 123, 169
Benedetto da Norcia, san, 44, 59
Berman, Antoine, 12, 183
Bernardi, Dante, 27, 46, 56, 183
Bernat Vistarini, Antonio, 20, 188
Berti, Giampiero, 28, 183
Bertini, Giovanna Maria, 10, 183
Bertoni, Giulio, 90, 171, 183
Bianchi, Enrico, 125
Bietti, Angelo, 122, 123, 129, 162,
169, 174
Bodini, Vittorio, 7, 8, 12, 18, 46,
51, 61, 73, 74, 75, 78, 79, 80,
81, 82, 86, 87, 89, 95, 97, 98,
99, 101, 107, 108, 109, 110,
111, 112, 114, 116, 117, 118,
119, 120, 127, 128, 132, 133,
134, 135, 137, 162, 172, 173,
174, 177, 178, 182, 183, 184,
185
Bompiani, 129, 133, 135, 163, 178,
182
Borgese, Giuseppe Antonio, 77, 94
Botta, Patrizia, 129, 135, 137, 138,
139, 141, 163, 177, 179, 182,
183
Bruni, Francesco, 28, 188
Busi, Aldo, 133
Buttafava, Giovanni, 129, 162, 174
Cacho Blecua, Juan Manuel, 63
Calabrò, Giovanna, 83, 184
Calvino, Italo, 86, 119, 184

- Canavaggio, Jean, 21, 25, 122, 184, 185
- Cancellier, Antonella, 183, 188
- Candida, Carlo, 85, 173
- Capozzoli, Raffaele, 128, 176
- Carabba, G., 77, 85, 123, 170
- Carducci, Giosué, 75, 84
- Carlesi, Ferdinando, 7, 9, 12, 14, 18, 23, 61, 65, 67, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 82, 89, 91, 94, 95, 99, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 116, 119, 126, 127, 128, 130, 132, 134, 137, 171, 172, 173, 174, 176, 182, 184, 186, 188
- Carrascón, Guillermo, 28, 184
- Casella, Gaspare, 96, 170
- Casella, Mario, 80, 83, 86, 87, 88, 96, 99, 184
- Cassol, Alessandro, 43, 185
- Castro, Américo, 83, 96
- Cervantes, Miguel de, 7, 9, 10, 14, 15, 17, 18, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 33, 35, 36, 37, 38, 44, 46, 47, 51, 52, 54, 56, 57, 60, 63, 64, 65, 68, 70, 76, 80, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 96, 97, 99, 102, 105, 106, 109, 112, 115, 116, 122, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 138, 139, 140, 161, 162, 165, 166, 168, 170, 173, 174, 177, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188
- Cherchi, Paolo, 21, 139,
- Chiurazzi, Luigi, 70, 128, 167
- Cini, Giorgio, 19, 189
- Clemencín, Diego, 13, 125
- Colussi, Davide, 100, 184
- Contini, Gianfranco, 88, 101, 184
- Cortejón, Clemente, 13
- Corvo, Giuseppe, 42, 165, 182
- Cozzi, Paola, 129, 162, 173
- Crescimbeni, Giovan Mario, 21
- Crivellari, Daniele, 140
- Croce, Benedetto, 7, 8, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 183, 184, 185, 186
- Cuesta, Juan de la, 49, 135, 181
- Curcio, Pietro, 127, 130, 162, 172, 182
- D'Agostino, Alfonso, 140
- De Agostini, 129, 162, 173
- De Benedetto, Nancy, 5, 12, 46, 81, 107, 132, 134, 184, 185, 187
- De Lollis, Cesare, 81, 96
- De Luca, Erri, 133
- Demattè, Claudia, 43, 47, 185
- Di Dio, Giorgio, 129, 163, 178
- Di Pastena, Enrico, 21, 85, 185
- Dionisotti, Carlo, 122
- Dolfi, Laura, 80, 186
- Dotras Bravo, Alexia, 135, 184
- Dubochet, Jacques-Julien, 27, 182
- Einaudi, 15, 27, 78, 88, 98, 119, 120, 126, 127, 162, 172, 175, 178, 182, 183, 184, 185, 187, 188
- Ericani, Giuliana, 28, 183
- Esposito, Edoardo, 93, 186
- Fabietti, Ettore, 23, 72, 94, 122, 126, 170
- Falzone, Letizia, 129, 133, 134, 137, 162, 174, 182
- Fanciulli, Giuseppe, 123, 169
- Farinelli, Arturo, 75, 81, 82, 96
- Feltrinelli, 16, 185
- Ferretti, Gian Carlo, 126, 185
- Fiaccadori, Pietro, 23, 24, 166

Indice dei nomi

- Filleau de Saint-Martin, François, 25
- Fitzmaurice-Kelly, James, 129, 162, 177
- Flaccovio, Dario, 21, 185, 188
- Florian, Jean-Pierre Claris, 25, 26, 27, 54, 58
- Formìggini, Angelo Fortunato, 123, 124
- Forradellas, Joaquín, 30, 181
- Fouët, Chez Jean, 182
- Franchi, Franco (Francesco Benenato), 128, 178
- Franciosini, Lorenzo, 7, 9, 11, 14, 15, 17, 20, 22, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 75, 115, 121, 130, 140, 161, 165, 166, 183, 185, 186
- Frassinelli, Carlo, 129, 162, 176
- Froldi, Rinaldo, 57, 187
- Galasso, Giuseppe, 82, 83, 184, 185
- Gamba, Bartolomeo, 7, 11, 12, 14, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 84, 113, 115, 121, 122, 124, 126, 127, 161, 166, 167, 168, 169, 170, 173, 182, 183, 185, 189
- García González, Javier, 111, 185
- García Lorca, Federico, 11, 134
- García Yebra, Valentín, 13, 185
- Garelli, Patrizia, 57, 187
- Gargano, Antonio, 82, 90, 118, 185
- Garrimba, Manuela Aviva, 135, 140, 183
- Garzanti, 129, 162, 174, 182, 184
- Gentile, Giovanni, 93
- Giammattei, Emma, 101, 186
- Giannini, Alfredo, 7, 12, 14, 17, 23, 24, 34, 35, 44, 47, 51, 61, 68, 70, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 82, 88, 89, 90, 94, 97, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 114, 116, 117, 120, 122, 125, 127, 128, 130, 131, 133, 134, 137, 161, 162, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 177, 182, 183, 186, 188
- Giappichelli, G., 37, 183
- Gigli, Girolamo, 21, 186
- Ginzburg, Natalia, 120
- Giunti, 123, 169, 175
- Giusti, Simone, 93, 94, 186
- Gobetti, Piero, 93
- Goethe, Johann Wolfgang von, 84
- Góngora, Luis de, 87, 88, 97, 99
- González, Aurelio, 139
- Goytisolo, Juan, 134, 184
- Granados, Juana, 129, 162, 174
- Gravina, Gian Vincenzo, 21
- Gregori, Elena, 40, 187
- Greppi, Cesare, 38, 186
- Grilli, Giuseppe, 87, 91, 186, 188
- Grimaldi, Giovanni, 128, 178
- Guarino, Augusto, 43, 185
- Guevara, Luis de, 38
- Guida, Alfredo, 128, 176
- Gutiérrez Cuadrado, Juan, 115
- Hagedorn, Hans Christian, 21, 186
- Hatzfeld, Helmut, 109, 186
- Heine, Heinrich, 84, 168
- Hériz, Ana Lurdes de, 88, 188

Indice dei nomi

- Herrero García, Miguel, 36, 186
Hockofler, Mary de, 46, 47, 48,
125, 127, 130, 131, 133, 161,
169, 182
Hoepli, Ulrico, 123, 169, 172
Honnacker, Hans, 28, 184
Hurtado Albir, Amparo, 27, 40,
186
Ibarra, Joaquín, 24, 54, 181
Infelise, Mario, 28, 183
Ingrassia, Francesco, 128, 178
Jaccarino, 70, 167
Jachia Feliciani, Ada, 129, 162, 174
Kezich, Tullio, 128, 175
La Gioia, Vincenzo, 61, 129, 135,
162, 176, 178
Laterza, 83, 88, 92, 100, 184
Leone, Fulvio, 101
Leopardi, Giacomo, 101
Liverani, Elena Maria, 140
Longo, 77, 183
Lucano, Marco Anneo, 21
Lucía Megías, José Manuel, 139
Luis de León, fray, 40
Lupardi, Bartolomeo, 42, 165, 182
Macrì, Oreste, 7, 10, 76, 80, 81, 82,
87, 99, 99, 100, 101, 118, 119,
120, 186
Magris, Claudio, 85
Manacorda, Guido, 75, 77, 88
Manzoni, Alessandro, 28
Marcello, Elena Elisabetta, 21, 178,
186
Marchetti, Giovanni, 57, 187
Marcori, Angelo, 87
Marín Pina, Mari Carmen, 63
Maritano, Giovanna, 129, 162, 174
Marone, Gherardo, 15, 17, 61, 68,
73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 82,
88, 89, 95, 96, 107, 108, 109,
110, 111, 116, 120, 127, 128,
130, 133, 134, 162, 170, 172,
182, 186
Marqués de Valdecilla (Ramón Pe-
layo de la Torriente), 27, 183
Mascardi, Agostino, 131
Matt, Luigi, 89, 186
Medina Montero, José Francisco,
28, 186
Mele, Eugenio, 88, 131, 187
Menéndez Pelayo, Marcelino, 81
Meregalli, Franco, 85, 129, 162,
174, 187
Monda, Davide, 129, 162, 177
Mondadori, 65, 73, 74, 78, 85, 89,
93, 123, 126, 162, 169, 170,
171, 174, 175, 177, 182, 187
Montero Reguera, José, 133, 188
Monti, Vincenzo, 28
Moravia, Alberto, 101
Moro, Giacomo, 9, 187
Mounin, George, 27, 187
Mucchi, 129, 138, 163, 179, 182
Muratori, Ludovico, 21
Murillo, M., 20, 188
Mursia, 129, 162, 174, 176
Nardis, Luigi de, 16, 185
Nasi, Franco, 77, 183, 184
Navarro Domínguez, Fernando, 9,
186, 187
Nida, Eugene, 95
Notari, Umberto, 84, 85, 168
Novelli, Francesco, 20, 23
Olschki, Leo Samuel, 20, 99, 186,
189
Ordine, Nuccio, 135
Ormsby, John, 75, 131
Oudin, César, 28, 40, 44, 54, 182,
183
Pagnoni, Francesco, 70, 167

Indice dei nomi

- Pano Alamán, Ana, 9, 187
Papini, Giovanni, 14, 84, 85, 86,
88, 89, 96, 187
Paravia, 123, 168, 169
Pavese, Cesare, 77
Pellicer, Juan Antonio, 24, 25, 54,
63, 71, 72, 181
Pérez Reverte, Arturo, 129, 179
Pérez Vázquez, María Enriqueta,
88, 188
Perino, Edoardo, 70, 168
Petta, Tommaso di, 72
Pietro, san, 46
Pini Moro, Donatella, 9, 24, 40,
55, 56, 57, 65, 68, 69, 140, 171,
182, 183, 187, 188
Pintacuda, Paolo, 46, 74, 102, 125,
187
Plaza Escudero, Luis María, 19,
185, 187
Polledro, Alfredo, 93
Ponchiroli, Daniele, 77, 78
Pontón, Gonzalo, 30, 181
Porter, José, 19, 185, 187
Prati, Patrizia, 133
Profeti, Maria Grazia, 135
Puccini, Dario, 129, 162, 174, 182
Pym, Anthony, 12, 13, 187
Quevedo, Francisco de, 38
Quintana, José Manuel, 25
Ragone, Giovanni, 22, 73, 78, 123,
187
Ravasini, Ines, 46, 184, 185, 187
Rebora, Clemente, 93
Remondini, 19
Ricciardi, Riccardo, 123
Riccio, Alessandra, 129, 163, 178
Rico, Francisco, 24, 30, 61, 63,
122, 129, 135, 137, 138, 163,
178, 181, 182, 188
Ripa, Valentina, 88, 188
Rius, Leopoldo, 19, 20, 188
Rizzoli, 129, 172, 179
Rodríguez Marín, Francisco, 13,
47, 71, 74, 75, 76, 79, 125, 132,
Rodríguez, Alberto, 47, 185
Romagnoli, Ettore, 77
Romero Muñoz, Carlos, 183, 188
Romo Feito, Fernando, 130, 188
Rondinella, 70
Ruffinatto, Aldo, 21, 188
Rusconi, 129, 162, 177
Ruta, Maria Caterina, 21, 185,
188
Salani, Adriano, 46, 123, 124, 125,
130, 161, 169, 171, 182
San Giusto, Luigi di, 123, 168, 169
Sancha, Gabriel de, 24, 181
Sánchez García, Encarnación, 20,
188
Sánchez Sarmiento, Rafael, 91,
188
Sansone, Giuseppe, 128, 176
Sansoni, 73, 74, 85, 90, 123, 125,
161, 162, 169, 170, 173, 182,
183, 187
Sanvicente, Félix, 88, 188
Savoca, Monica, 99, 186
Scaparro, Maurizio, 128, 175
Schelling, Friedrich Wilhelm Jo-
seph von, 87, 122
Segre, Cesare, 65, 171, 182
Seneca, Lucio Anneo, 21
Serianni, Luca, 28, 29, 188
Serra, Fabrizio, 100, 184
Sevilla Arroyo, Florencio, 139
Shakespeare, William, 86
Shelton, Thomas, 40
Silvestri, Laura, 21, 185, 188
Sloan St. Clair, Arthur, 113

Indice dei nomi

- Sonzogno, 70, 122, 123, 124, 167
Spaziani, Maria Luisa, 118
Taroni, Anita, 129, 179
Tarsia, Galeazzo di, 92
Terracini, Benvenuto, 15, 188
Terracini, Lore, 38, 189
Toccagni, Luigi, 22, 43, 166
Toffanin, Giuseppe, 96
Tonson, Jacob, 21
Torres Santo Domingo, Marta, 27,
183
Toury, Gideon, 16, 189
Treccani, 62, 186
Treves, 77, 123, 124, 168, 170
Troiano, Barbara, 129, 163, 178
Truffi, 46, 166
Ubicini, 23, 70, 182
Valastro Canale, Angelo, 129, 133,
135, 137, 163, 178, 182
Vallardi, 123, 168
Vallecchi, 85, 123, 169
Vega Cernuda, Miguel Ángel, 9,
69, 186, 187
Velázquez, Diego, 88
Venuti, Lawrence, 12
Vercher García, Enrique Javier, 9,
187
Vian, Cesco, 128, 162, 173
Vianello, Nereo, 19, 20, 23, 189
Viardot, Louis, 14, 27, 70, 71, 75,
131, 182
Vittorini, Elio, 119, 120
Zeno, Apostolo, 21



Finito di stampare
NOVEMBRE 2017
da Pensa MultiMedia Editore s.r.l. - Lecce - Brescia
www.pensamultimedia.it

*Il volume privo del simbolo dell'Editore sull'aletta
è da ritenersi fuori commercio*