

# STUDI TASSIANI

a cura del

## CENTRO DI STUDI TASSIANI

SEDE: CIVICA BIBLIOTECA ANGELO MAI DI BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

---

### INDICE

GUIDO BALDASSARRI, <i>Luigi Poma</i>	7-13	
SAGGI E STUDI		
GUGLIELMO BARUCCI, <i>Sintassi e spazio strofico nelle odi di Bernardo Tasso: la continuità come elemento classico</i>	15-41	
VITTORIO CORSANO, <i>L'Amadigi «epico» di Bernardo Tasso</i>	43-74	
MISCELLANEA		
MONICA FEKETE, <i>Il duca, la maga e il poeta. Giardino reale e giardino letterario nella «Gerusalemme liberata»</i>	75-87	
SILVIA PIREDDU, <i>Lirica, pastorale ed etica di corte: «The Countesse of Pembroke's Iychurch» (1591), prima traduzione inglese dell'«Aminta»</i>	89-113	
RASSEGNA BIBLIOGRAFICA DEGLI STUDI TASSIANI (1999) (a cura di LORENZO CARPANÉ)		115-185
NOTIZIARIO <i>Assegnazione del Premio Tasso 2003</i>	187-190	
SEGNALAZIONI	191-232	
ADDENDA ET CORRIGENDA		
FURTI CHE NON SON FURTI: IN MARGINE ALL'«OCCHIALE APPANNATO»	233-243	

---

Per l'abbonamento al fascicolo *STUDI TASSIANI* (pubblicazione annuale) si prega di far uso del C.C.P. n. 11312246 intestato a: Amministrazione *STUDI TASSIANI*, *Bollettino della Civica Biblioteca Angelo Mai* - Piazza Vecchia, 15 - 24129 Bergamo

Direttore responsabile G. O. BRAVI - Redattore Prof. GUIDO BALDASSARRI

---

CENTRO DI STUDI TASSIANI - BERGAMO



## PREMIO TASSO 2004

Il Centro Studi Tassiani di Bergamo bandisce per l'anno 2004 un premio di € 1.500,00 da assegnarsi a uno studio critico o storico o a un contributo linguistico e filologico sulle figure e sulle opere di Bernardo e Torquato Tasso.

I contributi, cui si richiede carattere di originalità e di rigore scientifico, e di essere inediti, devono avere un'estensione non inferiore alle quindici e non superiore alle trenta cartelle dattiloscritte con battitura spazio due.

I dattiloscritti dei saggi, in quattro copie, e le eventuali fotografie dei documenti (in copia unica) vanno inviati al

**“Centro Studi Tassiani”  
presso la Civica Biblioteca di Bergamo  
entro il 31 gennaio 2004.**

L'esito del premio sarà comunicato ai soli vincitori e pubblicato per esteso sulla rivista “Studi Tassiani”.

\* \* \*

Indirizzo per l'invio dei dattiloscritti:  
Centro di Studi Tassiani, presso Civica Biblioteca “A. Mai”  
Piazza Vecchia, 15 - 24129 BERGAMO  
Tel. 035.399.430/431



## PREMESSA

Per una fortunata coincidenza, in questo numero della nostra rivista l'intera sezione dei *Saggi e Studi* è destinata a Bernardo Tasso. Che ciò sia dovuto all'esito del Premio Tasso 2003 è anche più significativo, a dimostrazione del rinnovato interesse, anche da parte di giovani studiosi, per un personaggio da molti punti di vista assai importante per gli equilibri complessivi del secolo, in virtù, si aggiunga, di una carriera assai lunga, che lo costrinse a confrontarsi con i mutamenti in atto, radicali, del sistema letterario del secolo, quasi in parallelo con le ben note vicende, più che complesse, della sua biografia e del suo «servizio» politico-cortigiano. A Torquato Tasso (che di quegli avvenimenti e anche di quelle incertezze, almeno per l'ultimo decennio della vita del padre, fu testimone attento e appassionato) è destinata invece la *Miscellanea*, che ospita due contributi attinenti a diverso titolo (ma con tangenze esse stesse assai significative) alla *Liberata* e all'*Aminta*. Seguono le consuete rubriche, di cui l'ultima, nel proporre un riesame dell'*Occhiale appannato* dell'Errico, mostra la persistenza dell'esempio del Tasso anche nelle polemiche «tarde» intorno alle pratiche compositive mariniane. Un numero assai equilibrato, dunque, l'ultimo alla cui confezione ebbe modo di contribuire Luigi Poma, scomparso sul finire dell'anno: che lascia un grande vuoto di competenze, e un rimpianto per le sue qualità scientifiche e umane che ci accompagnerà nel seguito del nostro lavoro.

LIRICA, PASTORALE ED ETICA DI CORTE:  
«THE COUNTESS OF PEMBROKE'S IVYCHURCH» (1591),  
PRIMA TRADUZIONE INGLESE DELL'«AMINTA»

Il presente articolo<sup>1</sup> intende contestualizzare la prima traduzione dell'*Aminta* nel genere pastorale inglese ed all'interno di un ambiente intellettuale specifico, quello dei Sidney, famiglia nobiliare protestante cardine della vita culturale elisabettiana, e punto di riferimento politico, estetico, linguistico ed editoriale senza pari nell'Inghilterra del Rinascimento. Si vuole cioè evidenziare la precoce diffusione dell'opera tassiana e metterne in luce le strategie di assimilazione all'interno di un genere fondamentale nell'estetica della cerimonialità aristocratica quale, appunto, il pastorale, che alimentava peculiari rapporti di mecenatismo articolando in modo specifico la produzione del testo letterario stesso.

Abraham Fraunce<sup>2</sup>, che ebbe un ruolo affatto secondario nella strutturazione retorico-stilistica e linguistica della pastorale inglese, tradusse i modi dell'«Arcadia» tassiana in un dialogo costante con il contesto nobiliare in cui operò ed in particolare con la dedicataria, restituendo un'interpretazione *poietica* dell'*Aminta*, privata ed allo stesso tempo moderna nel suo intrecciare la tradizione inglese con l'opera di Tasso. *The Countesse of Pembrokes Ivychurch*<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Esso è parte di uno studio filologico e linguistico assai più ampio dedicato a tutte le traduzioni complete dell'*Aminta* pubblicate in Inghilterra tra il 1591 e il 1817 dal titolo *Amyntas e poi Aminta. Il Drama pastorale tassiano in Inghilterra*, Pavia, CLU Cooperativa Libreria Universitaria, 2004.

<sup>2</sup> Fraunce nacque nello Shropshire e frequentò la scuola di Shrewsbury a partire dal 1571 o forse '72, la stessa che Sidney aveva lasciato pochi anni prima, grazie a questi si immatricolò nel 1576 al St. John's College di Cambridge ottenendone un M.A. nel 1583. Iniziò presto la sua carriera come avvocato presso la Corte Gallese; secondo quanto lo stesso Fraunce afferma in *The Lawiers Logicke* (1588) la conoscenza con Sir Philip sembra possa essere datata tra gli anni 1580-81, quando se ne guadagna la protezione intellettuale. Da questo momento inizia un rapporto strettissimo con tutto l'ambiente intellettuale dei tre fratelli Sidney, e di Mary in modo particolare.

<sup>3</sup> L'*Aminta* di Fraunce venne stampata una sola volta nel 1591 con la traduzione dell'*Amyntas* di Thomas Watson (ca. 1555-1592), raccolta di undici *quaerulae* o lamentazioni, in cui il pastore Aminta piange la morte di Phillide, la sua amata. Editò nel 1585 e stimato all'epoca, il testo è del tutto indipendente dal Tasso (cfr. T. WATSON, *Latin Amyntas* [1585], a cura di W. F. STATON; *Abraham Fraunces translation, the lamentations of Amyntas* [1587], a cura di F. M. DICKEY, Chicago, London, Publications of the Renaissance English Text Society, 1967). La prima edizione della traduzione dal latino all'inglese uscì due anni dopo con il titolo *The lamentations of Amyntas for the Death of Phillis, paraphrastically translated out of Latine into English Exameters*, London, by John Wolfe for Thomas Newman and Thomas Gubbin (1587), e quindi per i tipi di John Chralewood nel 1588 e di Robert Robinson nel 1589 e 1596, a segnalarne la «popolarità» come modello colto sino alla fine del secolo. Del 1591 è la nostra edizione che giustappone la traduzione del testo tassiano a quella di Watson, ivi riproposta con alcune modifiche, tra cui l'inserzione di

giustappone comico e tragico ma soprattutto *Eros e Thanatos*<sup>4</sup>, alla ricerca di una purificazione spirituale, sublimante e generativa: la pastorale ne è l'originale cornice testuale.

La riscrittura del genere in un contesto cerimoniale aristocratico, colto e «sperimentale», allontana il testo da qualunque tono teocriteo: i «semplici» sono al fine appendici di un sistema di valori che deve restare all'interno della microcorte sidneiana, e l'*Arcadia* stessa un luogo complesso in cui nell'intrico della trama resta salda soprattutto la poesia e la sua simbolizzazione delle passioni, e dell'eroismo nella sua dialettica con l'amore. L'*Arcadia*<sup>5</sup> è in primo luogo un esperimento intellettuale in cui, attraverso la finzione letteraria, si mette in gioco la possibilità di un ruolo vivo del pensiero dialettico e *dialogico* rinascimentale che la prosa e le egloghe, inserite nel testo, riescono a sintetizzare raccogliendo ciò che la tradizione retorica aveva legato al genere: dall'elegiaco al dibattito etico, da letture allegoriche della realtà naturale ad una loro nuova interpretazione platonizzante e protestante. La traduzione del testo tassiano assorbe queste prospettive replicandone il tenore stilistico ed esaltando l'osmosi tra corte-mecenate e struttura testuale che da essa non può prescindere. Il gioco allusivo su cui l'*Aminta* era stata edificata poteva essere risolto, traslato e vissu-

un'egloga di ricordo dal titolo *The Eleventh Day*, in cui si racconta della morte di Phillis/Silvia, e di alcuni versi finali che riprendono i giochi allusivi alla persona di Mary Sidney introdotti, come vedremo, anche nella traduzione tassiana. Uscì nel 1592 una terza parte con il titolo *Amintas Dale* dedicata al significato filosofico dei miti della classicità.

<sup>4</sup> Petrarca con le sue *Rime*, il *Culex* di Virgilio e la *Betrachomyomachia* omerica sono suggeriti da Watson come modelli del suo testo (cfr. *Thomas Watson's Latin Amyntas...*, cit., pp. 3-4). La struttura bipolare del testo di Fraunce allude, tra l'altro, alle tematiche dei *Trionfi*, testo preziosissimo nel panorama lirico inglese e nella costruzione del simbolismo emblematico dei *peagents* pastorali dedicati ad Elisabetta, fulcro della celebrazione della sua castità ed «abnegazione politica» in *Four Foster Children of Desire* di Philip Sidney. Si richiama qui la dialettica *Eros/Tanathos*, del *Trionfo di Amore* e del *Trionfo della Morte*. Mary Sidney tradusse forse integralmente i *Trionfi*; conosciamo oggi solamente la sua versione del *Trionfo della Morte*. Cfr. *The Collected Works of Mary Sidney Herbert, Countess of Pembroke*, vol. I, a cura di M. P. HANNAY - N. J. KINNAMON - M. G. BRENNAM, Oxford, Clarendon Press, 1998, pp.255 ss.

<sup>5</sup> Per un commento linguistico all'*Arcadia* di Sir Philip Sidney, cfr. S. PIREDDU, *Sir Philip Sidney e la dialettica dei linguaggi poetici, Tre egloghe dell'Arcadia a confronto*, Pisa, ETS, 2003, e relativa bibliografia. Inoltre, H.R. WOUDHUYSEN, *Sir Philip Sidney and the Circulation of Manuscripts, 1558-1640*, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 224-241 e 360-361, per una ricostruzione delle complesse vicende editoriali riguardanti la stampa dell'*Arcadia* sidneiana, vicende che vedono Mary Sidney protagonista, e che fanno da sfondo alla presenza di Fraunce presso di lei; viene discussa anche la pretesa di Castelvetro di aver goduto del mecenatismo di Sir Philip. Ricordo infatti che quest'ultimo pubblica nello stesso anno della traduzione di Fraunce l'*Aminta* e il *Pastor Fido* per i tipi del celebre John Wolf, partendo, come ha sostenuto Sozzi, dall'edizione aldina del 1583 (cfr. B. T. SOZZI, *Studi sul Tasso*, Firenze, Nistri-Lischi, 1954, pp. 28-29); Fraunce conosceva però *Aminta*, *Torrismondo* e *Gerusalemme Liberata* almeno dal 1587, come testimonia la sua *Rhetoric* (1588).

to nella realtà della microcorte sidneiana, investendo non solo l'identificazione dei ruoli sociali, ma anche il rapporto con una Natura fondata in un senso del civile, antico, classico, orgogliosamente sito in un passato mitico e storico, e insieme storicizzabile.

La maschera, il travestimento pastorale, poteva essere identità intellettuale ed estetica in grado di leggere nella contemporaneità l'Eterno, esperienza del possibile scelta e vissuta con la consapevolezza di un sentire metafisico che eleva il mondano nell'Arte.

Il linguaggio vive nei ritmi di questa rappresentazione dell'*humanitas* e degli intelletti nutrendosi di ciò che l'esperire etico trova nell'opera. Tasso gioca qui un ruolo di primo piano: senza l'*Aminta* non si attiva il dialogo tra esperienza ed immaginazione eroica/erotica del *poiein*<sup>6</sup>.

Fraunce stabilisce e coltiva questo legame privato e fecondo intrecciato ad una spiritualità che, nell'organicità metamorfica della Natura, ritrova tutti segni dell'amore e vi legge una sorta di teologia che supera ogni possibile fascinazione pagana per farsi, in senso protestante, contemplativa della Parola<sup>7</sup>.

Ora, il titolo reca:

The / Countesse of Pembrokes / Yvychurch. / Countaining the affectionate / life, and unfortuante death of / Phillis and Amyntas: That in / a Pastorall, thus in a Fune- / rall: both in English / Hexameters. / By ABRAHAM FRAUNCE. / LONDON. / Printed by Thomas Orwin for / William Ponsonby, dwelling in Paules Churchyard, at the / sign of the Bishops / head. / 1591.

La copertina è riccamente decorata, come quasi sempre accade nel caso delle edizioni stampate per Ponsonby<sup>8</sup>. Si tratta di un ovvio richiamo alla pasto-

<sup>6</sup> Non è un caso infatti che *The Arcadian Rhetoric* si fondi anche sull'opera tassiana. THE / Arcadian Rhetorike: / Or / The Praecepts of Rhetorike made plain / by examples, Greeke, Latin, Englis, Italian, French, Spanish, out of / Homers Ilias, and Odissea / Virgils Aeglogs, Georgikes, and Aeneis, Sir Philip Sidneis Arcadia, Songs and Sonnets, / Torquato Tassoos Goffredo, Aminta, Torrismondo, / Salust his Iudith, and both his Semaines / Boscan and Gracilasseees Sonnets and Aeglogs / By Abraham Fraunce / AT LONDON / Printed by Thomas Orwin (1588) venne dedicata appunto a Mary Sidney, Countesse of Pembroke. Il testo descrive cosa sia la retorica e quale sia la sua funzione, definendo le diverse figure attraverso esempi derivati dagli autori summenzionati; per quanto riguarda l'*Aminta*, essa sembra essere citata nell'edizione aldina delle *Rime* (1583) cui corrisponde esattamente la numerazione delle pagine indicata nel testo.

<sup>7</sup> Cfr. G. F. WALLER, op.cit., pp. 77-84.

<sup>8</sup> Cfr. R. B. MCKERROW - F.S. FERGUSON, *Title pageorders used in England and Scotland 1485-1640*, London, at the Oxford University Press, 1932, n. 117. Il fregio inferiore della cornice, già usato altrove da Orwin, è costituito da un ovale sormontato da un amorino, la cui simbologia amorosa ed erotica è ovvia, con ai lati due satiri dall'aspetto triviale e quasi demoniaco, che mostrano con l'indice l'amorino stesso. Accompagnano l'immagine due lumache, simboli di sobrietà ma

rale nella sua lettura cristiana ma anche di un rinvio alla sua preziosa introspezione, *il conosci te stesso* che attraverso la modulazione delle passioni all'interno della dialogicità o del lirismo pastorale si dichiara conferendo alla parola poetica una sua specifica preziosità; il canto pastorale è il canto per Dio.

Tasso quindi entra nell'immaginario sidneiano come *exemplum* di *poien* etico ed estetico: l'*incipit* della dedica si riferisce al testo di Watson, *Amyntae Gaudia* (1585), fatto che non costituisce una semplice *captatio benevolentiae*, ma segna la continuità con l'epoca del «pastorale eroico» per nulla conclusosi con la morte di Philip Sidney. Fraunce<sup>9</sup> dichiara infatti di essere intervenuto sia sul testo tassiano che su quello latino per renderli in un *unicum* inglese: ciò significa l'aver mutato quelle caratteristiche proprie dell'originale rendendole appetibili al gusto estetico ed intellettuale dei suoi lettori, integrando cioè la modernità tassiana ed in un certo senso l'«antichità contemporanea» di Watson in un solo linguaggio. Il *pastorale comico* tassiano, come lo definisce Fraunce, si presenta quindi come pura Arcadia, lirismo assoluto, dramma di passioni. Pastorale e comico si distendono in una forma ampia che trasforma l'egloga in narrazione drammatica: è così che s'impone la scelta di una versificazione peculiare ed indipendente dalla tradizione stessa. Da qui l'uso dell'esametro non rimato costruito spesso su di una sequenza di anapesti che distendono il ritmo del discorso accomodandolo in un tono meditativo, perfetto nel rendere la ten-

anche icone della Resurrezione, data la loro natura metamorfica, insieme a quelle che sembrano essere due farfalle, che nuovamente richiamano il metamorfico legandolo alla bellezza, alla trasformazione spirituale che l'incontro con il divino porta con sé, la stessa *psyché* dei greci in ogni sua valenza, che scivola, come è noto, nell'immaginario nordico, nel mondo elfico ed onirico, e che richiama i temi stessi dell'*Aminta* dando ad essi una chiave di lettura puritana «purificante». Il platonismo immerso nel contesto pastorale, l'Eros dei Satiri e la rinascita psichica e spirituale garantita dal contatto con l'Amore divino, la sobria rettitudine di un Onore affatto cieco ma sensibile al divenire umano, sembrano rappresentare sin dal frontespizio, noto all'ambiente editoriale cui Fraunce si rivolge, i significati primi con cui l'autore interviene sul e con il testo nell'anglicizzare il genere pastorale stesso. Più sopra, ai lati, troviamo due figure: a destra Mosè in abiti classici recante le tavole della Legge, e a sinistra una figura maschile recante un'arpa, dunque Davide, l'autore dei Salmi, il cantore di Dio di fronte a Saul, spesso raffigurato nell'iconologia coeva in modi non diversi da Orfeo e la sua cetra, ma soprattutto celebrato come buon pastore nel celeberrimo Salmo 23 (22), e collocato all'interno di un orizzonte teologico che attraverso il segno dell'alleanza rinvia ad un'unità spirituale tra il Dio dell'assoluto e la quotidianità dell'esistenza. Considerando il fatto che Mary Sidney stava contemporaneamente lavorando alla sua versione dei Salmi, ripresi dalle prime traduzioni di Sir Philip, il discorso, a prescindere dal *cliché*, sembra chiudersi in una riflessione che rinvia esattamente al forte simbolismo della scrittura salmica, che trasla nel divino la semplicità e la purezza del vivere.

<sup>9</sup> La qualità «comica» dell'*Aminta* risulta problematica non tanto in rapporto al genere quanto alla struttura globale del testo di Fraunce che, nella seconda parte ricavata da Watson ha, come è noto, un esito tragico. Riguardo alla scelta del metro Fraunce parla di *a reformed kind of verse*, intendendo riferirsi all'uso dell'esametro non rimato, insolito tra le tipologie preferite dalla poesia inglese, ma coerente con lo sperimentalismo metrico suo e di molti autori coevi.



sione narrativa del dramma tassiano e nel comprenderne la riscrittura nel contesto di quello sidneiano in cui la sperimentazione versificatoria occorre nelle egloghe con particolare evidenza, ed in modo perfettamente funzionale alla teoria poetica sidneiana<sup>10</sup>.

Leggiamo allora alcuni brani della la versione di Fraunce dove è possibile riscontrare quanto osservato finora<sup>11</sup>.

Ora, tutti i personaggi restano i medesimi, fatta eccezione per i nomi di *Fulvia*, che sostituisce Nerina, e di Silvia, sostituita con *Phillis* per mantenere poi l'uniformità narrativa con la versione di Watson, senza tuttavia alterarne ruolo e funzione. Nondimeno è *Cupido*, «Cupid», che si presenta in scena in abiti pastorali a «recitare» il proprio prologo, e non *Amore*, «Love»; è chiaro che i due termini sono sinonimi, ed entrambi indicanti la divinità ed il sentimento, tuttavia la preferenza per il dio, oltre che ad esigenze metriche, sembra rinviare al simbolismo iconologico legato alla sua figura. La traduzione non è ovviamente *ad litteram*, ma l'originale è assolutamente ben riconoscibile, anzi, volutamente visibile, in modo tale da far risaltare ancor meglio la scrittura di Fraunce, la sua abilità nel trasferirlo nel proprio contesto ideologico e linguistico. Alcuni elementi *altri*, e sarà questa una dominante dell'intera versione, sono l'indizio di un'ibridazione tra il gioco allusivo corte/testo dell'originale italiano e referenti della tradizione amorosa inglese che elaborano quelle stesse suggestioni eroico-filosofiche ed etiche già integrate nel genere pastorale dall'*Arcadia* sidneiana; il tutto, naturalmente, con una tensione ed una passione narrativa che consente a Fraunce di sintetizzare ed allo stesso tempo dilatare il testo in modi

<sup>10</sup> In merito alla versificazione, cfr. SIR PHILIP SIDNEY, *The Defence of Poesy*, in *Sir Philip Sidney, A Critical Edition of the Major Workes*, a cura di K. DUNCAN-JONES, Oxford-New York, Oxford University Press, 1989, pp. 248-249. Ricordo inoltre che molte delle egloghe dell'*Arcadia* sperimentano la versificazione quantitativa rispettandone le regole in modo rigoroso, ad esempio nel caso di versi elegiaci, faleci, asclepiadei minori, semianacreontici e saffici. Cfr. *ivi*, pp. 61-63, 91, 93, 95-96, 126.

<sup>11</sup> Si noti che dalla traduzione di Fraunce mancano l'episodio di Mopso, i Cori III e IV nonché l'Epilogo, sostituito da una pantomima che commenteremo in seguito. Se ciò fosse riconducibile solamente allo stato editoriale del testo italiano usato da Fraunce per la traduzione, e se la copia da lui usata fosse stata una versione a stampa, essa dovrebbe essere la prima, la draconiana del 1580, che manca dei Cori III, IV, Mopso ed Epilogo; sarebbe da escludere la prima aldina del 1581, in quanto priva del Coro II, così come tutte le altre edizioni successive che presentano l'episodio di Mopso. Tuttavia la prova della conoscenza di Fraunce delle *Rime* (1583) e dell'*Aminta* *ivi* contenuta, che reca Mopso e Coro II, e manca di Coro III, IV, Epilogo, ci porta a privilegiare un'interpretazione legata ai contenuti del testo, secondo congetture riconducibili a «prudenza politica»: infatti l'*uom d'aspetto magnanimo* (a. I, II, v. 619) avrebbe potuto evocare Philip Sidney ed i suoi complessi rapporti con la corte elisabettiana. Cfr. B. T. SOZZI, *Studi sul Tasso*, cit., *Opere minori in versi di Torquato Tasso*, a cura di A. SOLERTI, Bologna, Zanichelli, 1895, III, *passim*.

assai più efficaci rispetto alla maggior parte dei traduttori successivi. Si perde cioè la necessaria *brevitas* funzionale alla recitabilità del testo e alla sua messa in scena, mentre si privilegia un tenore narrativo e descrittivo intermedio, in ciò diverso dal «pastorale romanzesco» in prosa dell'*Arcadia* sidneiana, nella quale l'intreccio domina sulla sperimentazione poetica delle egloghe ivi inserite. Né la metrica né lo sviluppo di analoghi temi, o di elementi iconologici, formule tipiche del genere, o di linguaggi affini derivati dai modelli classici, privano la versione di Fraunce di quel tono meditativo che pone l'intera traduzione all'interno di una cornice filosofica. La meditazione sui temi del testo si intreccia allora ad una serie di elementi già potenzialmente integrati nell'originale, che la traduzione si impegna a svelare e leggere con maggiore o minore enfasi, modulando nel Prologo tutte le possibili chiavi di lettura della storia, poi, in seguito, di tutte quelle aperture che essa offre alla realtà immaginifica del sentire pastorale sidneiano di cui Mary<sup>12</sup> è la custode.

Naturalmente, non è qui possibile analizzare per esteso la traduzione, tuttavia proponiamo alcuni brani in cui i segni tipici del genere pastorale vengono impiegati a formare un discorso incentrato sul dipanarsi delle passioni senza discostarsi dalla sostanza dell'italiano ma con un rapporto complesso con la realtà oggettiva esterna al testo inglese, meno immediatamente politico ma più filosofico, meno pubblico e più intimo, e a tratti persino ironico. Ciò non per censure o interpretazioni errate dell'originale, ma solamente perché il genere pastorale è, primariamente, *poesia* e pratica della stessa.

Fraunce non ha motivi polemici, né è mosso dal bisogno di trovare un mecenate affidabile e stabile; egli cerca il *lavoro poetico*<sup>13</sup>, il lavoro intellettuale che da un lato esplora le esigenze estetiche e filosofiche di ciascuno inserendole nel contesto pastorale, e dall'altro le innesta nei due testi di Tasso e Watson, in cui «[to] intend the winning of the mind from wickedness to virtue», giacché «as virtue is the most excellent resting place for wordly learning to make his end of, so poetry, being the most familiar to teach it, and most princely to move towards it, in the most excellent work is the most excellent workman»<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Mary Sidney viene abilmente coinvolta nella storia con l'inserzione di costanti richiami alle principali residenze sidneiane. I Sidney vissero principalmente tra Penshurst nel Kent e la residenza gallesse di Ludlow; sposandosi, Mary divenne Countesse of Pembroke e si trasferì a Wilton House nel Wiltshire, residenza degli Herbert. Ad una decina di chilometri si trovava Ivychurch, un tempo sede di un'abbazia, poi *manor house*, e utilizzata come *dependance* per gli ospiti. È qui che Sidney probabilmente compose l'*Arcadia* ed è qui che si svolgeva l'attività intellettuale e letteraria del gruppo. Ricordo l'identificazione del luogo con l'Urbino presentata nel *Cortegiano* nella dedica a Mary contenuta in *The Pilgrimage to Paradise* (1592) di Nicholas Breton; cfr. G. F. WALLER, op. cit., pp. 17 e 41 ss.

<sup>13</sup> Cfr. SIR PHILIP SIDNEY, *Defence of Poesy* (vv. 464 ss.), ed. cit., pp. 223-224.

<sup>14</sup> Ivi (vv. 675-678), p. 228.

Tradurre significa dunque portare tale concetto ad un livello chiaro di lettura ed evidenza etica ed estetica. *Eros* e *Thanatos* si confrontano nel primo atto e sono presentati come il fulcro vero e proprio del discorso, recuperando in questo caso i modelli teocritei (*Idyllia* VIII 41-48) e virgiliani (*Egloghe* VII 53-56; X 8), che accostano le passioni umane alla natura venendone amplificati.

La costruzione del sentire/agire dei personaggi è infatti sempre basata su coppie, endiadi, raggruppamenti bipolari di suoni e sintagmi che sostanziano la dualità del tema Amore/Morte, Amore/Lussuria, Artificio/Natura in tutte le sue declinazioni. Così la descrizione dell'inganno con cui Aminta ruba un bacio a Silvia (a. I, II, vv. 485-509), che rappresenta uno dei momenti in cui Amore si manifesta con sensualità e lirismo, in inglese si mantiene all'interno dell'uniformità metrica globale della traduzione e ne conserva la distensione «descrittiva» attraverso l'inserzione di alcuni elementi *altri* rispetto all'italiano ma perfettamente inseriti nel codice, così da renderne la grazia originale. La traduzione aderisce al testo italiano seguendo spesso un andamento a *climax* che eleva il discorso verso la massima espressione del dolore e della disperazione, in un crescendo di magia, incanto, seduzione, nel vorticare di *Eros* e *Thanatos*, e scoprendo il dolore del rifiuto e la contiguità dei due sentimenti.

Vediamo allora il Coro, nel quale si riprende il tema iniziale posto dalla sfida che Amore lancia a Venere, agli uomini e a tutto ciò che, inutilmente, tenta di fraporsi tra il dio ed il mondo. Si attenua nella traduzione il sottile gioco allusivo che in Tasso svela il rispecchiarsi della corte nel dramma pastorale: mancando il discorso finale di Mopso, tutta la questione Onore/Amore e le sue implicazioni nella pratica della socialità cortigiana assumono un valore assai meno pungente. Il *pathos* della canzone petrarchesca dell'originale viene sostituito da una serena adesione al codice che nel mito dell'età dell'oro eleva il «pastorale» ad una dimensione cosmica, garantendone la legittima *antiquitas* in un *qui* ed *ora* esperibile, in un luogo campestre che davvero diviene vivo. Nondimeno esso può essere letto con toni più sfumati, come se prevalessero quegli elementi di rispetto e contemplazione insiti nell'idea di Onore rispetto a Piacere/Azione, quei valori esaltati dal dio Amore che verranno messi in pratica in modo brutale dal Satiro.

La versione di Fraunce risulta comunque vicina all'italiano: l'avversativa, *non già perché...* ecc. (v. 657) si scioglie nel testo con la ripetizione di quelle particelle che ne iterano il significato, come necessita la lingua inglese, dunque senza quel respiro sospeso e legato in un unico movimento che si ha in Tasso, ovvero *for that/nor that/not that/Nor that/But/for that/nor/nor/nor*: ciò non altera il significato ma ne esplicita la logicità e la consequenzialità. Anche in questo caso si hanno tocchi di coloritura, tenui e nella sostanza fedeli all'originale, come nel caso di *pino/pine*, metonimia che, se in italiano rinvia ad una nave che trasporta merci o conduce una guerra, in inglese disegna una piccola scena in

cui la nave, ossia il tronco, appena trasportato a valle dalle montagne, naviga per poi naufragare sugli scogli frantumato dalle onde; così gli stessi *serpenti senza tosco e le bisce innocue* agiscono in modo più scenografico: «slyded abroad by the fields and never breath'd any poison».

Più oltre i celebri versi erotici e madrigalistici nel tono, *Allor tra fiori e linfe* [...] *la verginella ignude scopria le sue fresche rose* (vv. 682 ss.), vengono scissi nelle due forme dell'*Eros*, l'Amor Sacro e l'Amor Profano: seguendo il tono tenue, più logico ed assai meno trasgressivo scelto da Fraunce per la sua traduzione, il testo inglese racconta dei giochi amorosi pastorali e di ninfe meno esigenti ed orgogliose, disposte a mostrare la loro bellezza, di fanciulle affatto timide e ritrose, «they yeelded a full vie / Of their bared breasts to the searching eyes of a lover». L'*Eros* assume un tocco di maggiore semplicità nella quale anche il Sacro trova un suo linguaggio chiaro in un sistema iconologico ed ideologico che esalta i motivi tassiani, ma al di fuori del sistema rigido della corte: tutto infatti è posto all'interno di un mondo campestre in cui i rapporti di potere, i rapporti logici, linguistici sono dati come uniformi ed orizzontali. La nostalgia per la giovinezza di Dafne e Tirsi, per l'età dell'oro, per l'esperienza urbana che è massima esperienza poetica, sono tutti modulati ed integrati su di un unico piano concettuale nel quale la naturalità del sentire passionale, l'adesione necessaria alla legge di natura non s'infrangono contro alcuna menzogna: essi sono ora diversi, ma sono vivi e vitali ad *Ivychurch Park*.

La conoscenza dell'Onore viene allora descritta non per contrapporsi ad una aristocraticità artefatta e fasulla che ha male interpretato tale concetto e la sua funzione, ma per mostrare quanto l'umanità tutta abbia agito in modo illogico generando caos, generando un disordine che è peccato contro Dio: l'esperienza dell'Onore si richiama alla Genesi, al modo in cui Adamo stesso conosce il creato (*to name*), laddove il nominare è strutturare il sapere creando ed accettando in seno alla civiltà la Legge. Essa si contrappone ad uno stato di natura nel quale l'azione si unisce alla mitezza, alla pace, alla non violenza che è primariamente giustizia e dunque libertà nell'ordine civile: *il s'ei piace, ei lice* tassiano diventa perciò un assai meno trasgressivo *if you will you may*, se vuoi puoi. Fraunce, infatti, privilegia tutto ciò che può raccordare etica ed estetica, utilizzando quella zona d'intersezione generata dalla codificazione poetica delle passioni reali che, del resto, l'*Aminta* offre ai suoi lettori/spettatori anche in italiano, portando la poesia stessa su di un efficace livello di prassi, di «pratica del fare» etico e poetico, senza diluirne la forza drammatica.

Ecco allora che il Satiro mantiene anche in inglese tutti i suoi propositi lascivi senza censure: la scena è uno dei momenti di massima tensione che preannuncia la tragedia. Alcuni degli elementi oppositivi inseriti nel testo a più riprese, in particolare l'idea della durezza e della selvatichezza di Silvia, non si percepiscono però in modo forte ed evidente in traduzione allorché se ne ana-

lizza la logica e la funzione rispetto alla naturalità selvatica ed «a-civile» del Satiro stesso, appunto: quel sentimento di morte preannunciato da Aminta, atto questa volta contro natura, aleggia solo parzialmente nelle potenziale tragedia che ha da venire; alla morte, in fondo, il Satiro contrappone una naturalità creativa esuberante quale quella portata dall'*Eros*. Le attività ed i segni tipici del codice, come l'innocente bagno della ninfa, si caricano perciò di passioni che appaiono alla lettura simultaneamente lecite e non lecite: come il suo dolore è terribile e magnificato da parole bivalenti, liriche e lascive, amorose e violente, così è l'irrompere in scena del metamorfico e del mito stesso; se dal Coro l'età dell'oro era stata annunciata con una sorta di delicatezza conferitagli dall'assenza del racconto dell'esperienza urbana e cortigiana di Tirsi, a questo punto il discorso assume toni ben più forti ed espliciti. L'aristocraticità non solo intellettuale della destinataria del testo viene evocata proprio dal contrasto con l'idea di una società contemporanea mercantile corrotta da un denaro guadagnato con mezzi lontani dalla semplicità e dalla bontà della campagna, della campagna inglese.

Vediamo allora la traduzione del brano in questione, fedele nella struttura all'originale e al metodo traduttivo di Fraunce, attento ad ottenere una ritmicità ulteriore grazie all'impiego di numerosissime alliterazioni.

Il monologo presenta qui caratteristiche pastorali che mediano tra la tradizione inglese ed il sostrato italiano, ma in modo assai elegante, e senza in fondo intervenire sul testo di partenza in modo radicale; ogni momento descrittivo e propositivo viene mantenuto, inserendo elementi di decoro pensati per far meglio aderire il tutto alla realtà oggettiva esterna. Essa si manifesta attraverso alcune parole che, inserite nel discorso, ne garantiscono la rusticità, pur legando, attraverso la struttura ritmica, tutto il discorso al passato autoctono inglese: qui il debito spenseriano<sup>15</sup> si mostra con discrezione e ad un tempo fermezza. Parole come *nooke*, *paltry*, *womse*, *honney*, *comb*, ma anche *seashore*, il già visto *curl'd-pate*, *paltry cockney*, *mylksop*, *queene-apples* ecc. indicano l'intrusione di quegli elementi familiari, quotidiani che, grazie alla loro specificità, contribuiscono a radicare il testo nella realtà abituale del pubblico, intessendovi anche lievi e semplici elementi informali e confidenziali. Il gioco di parole che già Tasso aveva costruito attorno alla selvatichezza di Silvia, *Silvia/selva*, viene riproposto in inglese con un certo vigore pur traslando il significato dal naturale al *bios*, dalle selve alla malattia, cioè allo squilibrio umorale o spirituale evocato da *Phyllis/ill-ness*; naturalmente il gioco verbale allude, oltre all'eti-

<sup>15</sup> Cfr. E. SPENSER, *The Shepherd's Calendar* (1579); anche lui protetto dei Sidney, scrisse i suoi versi pastorali d'ispirazione virgiliana nei temi e talvolta teocritea, «rustica», nel linguaggio, utilizzando una varietà d'inglese settentrionale ed arcaicizzante.

mo originale, anche a *Phil-omela*, che spiega la definizione di *mountain-bird*, assonante con *Montanus daughter*, intessendovi tutta la complessa simbologia riferita al canto, al poetare, significato dall'usignolo. Osservando da vicino i versi in questione si nota del resto il complesso intreccio di elementi simbolici che estendono i medesimi valori già insiti nell'italiano:

[...] As this **Mountaine-byrd**, Montanus daughter I should say,  
Was well cal'd Phillis; since **hill-borne**  
Wylde waste hills and woods and mountaines serve for a harbor  
Unto the *rav'nous* brood of *woolves*, *beares*, *slippery serpents*;  
And **hillish** Phillis makes her faire brest, as **lodging**  
For fowle pride, fell spite, and most implacable anger,  
*Woorse beasts*, far more *womse?* than *woolfe*, *beares*, *slippery serpents*,  
These with a pray are plasd, but shee's not moov'd with a prayer.

Fraunce amplifica il codice per soddisfare al metro, ma anche per chiarire e dichiarare quanto la sinteticità dell'italiano, fatto paradossale, sembra nascondere: se è vero che le lingue romanze tendono ad una maggiore lunghezza e ricchezza sonora dei versi data dall'esuberanza vocalica, l'inglese qui, mimando le forme versificatorie latine, sposa le sue radici romanze pur recuperando oggettivamente la tradizione nordica alliterativa, ed in questo modo distende l'allusività tassiana, rendendola davvero consona al «pastorale» sidneiano. Il risultato è spesso forzato, e se l'estetica e poetica «sapienza virgiliana» già di Sidney resta lontana dall'insieme di questa traduzione, il discorso tassiano è tuttavia ben riconoscibile e decodificabile: Fraunce, insomma, anticipa con delicatezza i modi traduttivi dei suoi successori, modulando l'idea di una *englishing* cortigiana dei testi che interviene primariamente sulla forma mantenendo il sostrato testuale originale.

La seconda e la terza scena del secondo atto riassumono le corrispondenti italiane, concentrando i dialoghi sulle azioni attraverso le quali le passioni assumono forme esplicite nella storia, senza quegli elementi di raccordo ed in sostanza di verosimiglianza e generalizzazione che in Tasso contrappuntano la distanza tra l'amore sublimato di Silvia e Aminta e le allusioni di Dafne e Tirsi, che nei due amanti si rispecchiano ritrovando una loro personale età dell'oro. Ritroviamo allora nel testo di Fraunce il confronto animato ed arguto tra i due senza varcare del tutto la soglia del linguaggio tipico del *débat*, spesso più esplicito ed imperniato su una dialettica assai vivace d'impronta teocritea. Dafne colora nell'inglese il suo breve monologo nel quale dubita della sincerità di Silvia/Phillis portando a riprova la scena in cui la fanciulla si rivela donna rispecchiandosi nel *lago limpido e tranquillo*, svelando la propria natura disposta all'amore e alla bellezza; in inglese la scena si dilata con una sorta di ironica pedanteria che tuttavia non stona, non devia affatto la delicatezza sensuale e civettuola dell'originale, ma anzi descrive in modo limpido la medesima impostazione.

L'*incipit* scelto da Fraunce sembrerebbe forzare il discorso verso i toni più ovvi della comicità pastorale, sostituendo al *goffo e tristo* di Tirsi parole divertenti, proverbiali<sup>16</sup>, senonché esso devia da forme amabilmente confidenziali per esprimere il dubbio e riportare la scena al contesto naturale inglese più ovvio. Al Po e all'isola Belvedere insomma si sostituisce un più semplice ruscello, «the brooke that runs by the greele field»; mentre *il velo ed i crini* divengono capelli dorati raccolti in una reticella anch'essa d'oro ornata da fiori. Fraunce interviene cioè sul testo sottolineandone le potenzialità simboliche, come accade, ad esempio, nel caso del «catalogo floreale», dove al posto del ramoscello di ligustro troviamo il più chiaramente codificato *lilies and roses*, fiori che colmano il grembo della ninfa, emblemi di purezza e di *Eros* che rinviano al significato allegorico dell'intero testo. Analogamente il discorso di Silvia riportato da Dafne assume un tono petulante con una sottile ed infingarda piccola crudeltà infantile. Ciò nonostante la medesima struttura concatenata dell'originale, che evoca i movimenti della fanciulla e dinamizza fortemente la descrizione delle passioni e del carattere del personaggio, viene mantenuta in inglese ed anzi esaltata dal gusto di Fraunce per le coppie oppositive, chiasmi, anafore, asindeti, anadiplosi, polisindeti.

Se in italiano abbiamo un passo perfettamente simmetrico ed equilibrato, nell'anadiplosi e nel polisindeto appunto,

[...] e *'insieme insieme*  
**chieder consiglio** a l'acque in qual maniera  
 dispor **dovesse** in su la *fronte* i *crini*,  
 e *sovra* i *crini* il velo, e *sovra 'l velo*  
 i fior che **tenea** in *grembo*; e *spesso spesso*  
**or prendeva** un ligustro, *or una rosa*,  
 e l'**accostava** al bel *candido collo*,  
 a le *guance vermiglie*, e de' colori  
**fea paragone**,

in inglese troviamo:

**And soe** her count'nance **composd, as though** she required  
 Counsayle from that brooke, and would, b'advised by the water  
**How** to be **disposing**, and **how** to be dayntyly **ordring**  
**Goldwr'de hayre** on her *head*, and how with skill to be **setting**  
**Cals** on *gold wyr'de hayre*, and how at last to be **sticking**  
**Flowers** in a *golden call*, (her lap with *floers* was abounding)

<sup>16</sup> M. P. TILLEY, *A Dictionary of the Proverbs in English in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> c.*, Ann Arbor: the University of Michigan Press, 1950, C483-492, in particolare C486, «Every Cock is proud on his own dunghill».

*And now takes up a Rose, and straight way takes up a Lilly:  
And compares her cheekes to the Rose, and neck to the Lillys:  
And then smyles for ioy, seeing her lovly triumphant  
Cheekes more red than a Rose, and neck more white than a Lilly*

La traduzione esalta cioè la ricchezza strutturale dell'italiano creando un'ulteriore trama di corrispondenze. La medesima qualità simmetrica ed oppositiva (*rosa*>«Rose»>«Lillys»; *vermiglie*>«red»>«white»; *l'acque*>«brooke»>«water») del testo si ritrova anche più oltre, sempre rimarcata da un motteggiare efficace e misurato dei due personaggi.

Il dialogo che segue mantiene la medesima brevità delle battute dell'originale; restano perciò senza ridondanze o omissioni significative sia l'inquietudine di Dafne per la senescenza del mondo che le considerazioni di Tirsi riguardanti la deplorable contaminazione tra mondo urbano e campestre; infatti:

*Thyrsis* Peace, peace, good Daphne: this noe newes, come to Aminta.

*Daphne* Noe newes? Yes mary ist: for noe such matter in ould tyme  
Ever afore was seene: When Daphne was but a Damsell  
Dapne was not soe: but *world* now *waxeth an ould world*,  
*Growes* to be *wayward* now, and *peevish* like *an ould man* [...].

*Thyrsis* In those dayes, Towne byrds flewe not soe fast to the country,  
Nor country lasses did gad soemuch to the Citty.  
*Now all's confounded, now fashions all to be mingled  
All to be mangled quite, and every Magd is a Mystresse,  
All's turn'd upsyde downe.* But may not, may not Amyntas,  
And bonnylasse Phillis yet talk once friendly toghether  
By Daphnes good meanes, and condiscead to a parley?

Dafne, in italiano, lamenta la perdita di modestia e castità, *non erano pria le pastorelle / né le ninfe sì accorte; né io tale / fui in mia fanciullezza* (vv. 68-70); in inglese la frase è ridimensionata sui ricordi e la personalità della ninfa, ma la caratterizzazione della senescenza del mondo risulta assai più colorita e meno elegante dell'anafora italiana, *il mondo invecchia / e invecchiando intristisce* (vv. 71-72), eppure ugualmente simmetrica come si può osservare nelle corrispondenze delle parole evidenziate. La replica di Tirsi appare in inglese una riflessione dal tono popolare, il tema della corruzione morale originata dal mescolamento delle genti, che in italiano è già un ricordo dantesco (*Par. XVI 49-51, 67-69*), viene dilatato nel crescendo costruito sull'analogo italiano, *or son mischiate / genti e costumi* (vv. 76-77) con le espressioni *confound>fashions>to be mingled>to be mangled>turn upsyde downe*, ed esplicitato con elementi più coloriti: i cittadini diventano *Town Byrds*, Silvia è quindi *bonnylasse*, mentre *le forosette* sono *country lasses*, a cui Fraunce aggiunge, *Magd is a mistress*. *Magd*, nome proprio tipico delle fanciulle di campagna, corrotta dalla



città diviene *a mistress*, il suo opposto, inteso come signora, *domina* per così dire, ma anche nel suo significato di concubina.

Le battute fondamentali in cui si dimostra come Onore abbia agito in modo errato e cieco con i due amanti (DAFNE *Non so. Silvia è ritrosa fuor di modo. TIRSI È costui rispettoso fuor di modo*, vv. 82-83) vengono tradotte con precisione: «*Daphne* I am not sure; shee's too flatly denying. *Thyrsis* And hee, alas, pooore foole, is too fondly desyring»; ma la replica di Dafne, è *spacciato un amante rispettoso*, viene riassunta ed inglobata nel seguito, vicino all'originale, ed efficace nel modulare il crescendo attraverso ancora una volta anafore, endiadi, similitudini:

*Daphne* Then let him *aske, intreate, importune*, nay let him *offer*,  
*Yea offer* violence, and take *noe nay; for a woeman*  
 Loves to be woo'd of a man: thou know'st well, *Thyrsis, a woeman*  
 Runs, and yet *soe*, as *noe, noe* seemes to be *no noe*;  
*Stryves*, and yet *soe stryves* as though she desyr'd to be vanquisht,  
 Woeman's like to a shade, *that flyes, yet lyes* by the subject,  
 Lyke to a Bee, that never *strives*, yf stting be removed.  
 Thou se'st, *Thyrsis, I talk as a plaine wench unto a plaine friend.*

Si ha, come in italiano, un moto ascensionale di *pathos* e drammaticità che la traduzione rende benissimo costruendo un *climax* teso che riprende la struttura simmetrica già vista e la carica di una nuova e diversa passionalità, anche maggiore rispetto all'originale, come mostrano per altro i termini evidenziati. *Climax* che funziona come controcanto ancor più evidente rispetto al discorso di Tirsi il quale, invece, aveva recuperato con particolare cura le tematiche politico-estetiche del dramma inserendole in un'esposizione che, attraverso l'espediente gnomico, sposava il contesto pastorale e la traduzione stessa a considerazioni forti e quotidiane, «proverbiali» appunto, vicine all'immaginario inglese: l'intrusione della quotidianità e del contesto accelera la significazione garantendone un rilievo speciale nell'insieme.

Da qui in poi la struttura del dramma s'intesse fortemente delle passioni degli amanti; lasciato presto l'elemento cortigiano<sup>17</sup>, ci si inserisce nella questione privata e nella questione più rilevante: la dialettica Amore/Morte, il potere estetizzante della parola, la sua rilevanza morale, temi conclusi ed iterati nella seconda parte.

<sup>17</sup> Si veda in particolare la mancata resa delle ultime considerazioni di Tirsi, in special modo la battuta finale in cui si conferma l'omaggio ad Alfonso d'Este e alla sua stirpe, con eco virgiliana (*Ecl.* I 6-10, *O Melibee, deus nobis haec otia fecit* [...]). Tutte le ultime battute della scena a partire da *Non ha cagion di sospettar* (vv. 97 ss.) vengono riassunte nel contesto complessivo, concentrando appunto l'attenzione sull'esperienza formativa dei protagonisti.

La traduzione della terza scena segue i medesimi criteri, mettendo in evidenza soprattutto la trama delle passioni nel crescendo di ipotesi con cui Tirsi guida Aminta ad accettare la *sfida perigliosa*, ossia il seguire Silvia alla fonte mimando Atteone, ma anche marcando la replica elegiaca del pastore, fatto che ne evidenzia la purezza dei sentimenti, inviolabili, casti, seppur dolorosi. Solo il Coro finale presenta inserzioni significative rispetto all'originale, che comunque non variano nella sostanza il testo di partenza; mutano piuttosto i referenti esterni.

*Tempus fugit*, quindi: il tema che Tasso definisce con una sentenza, *ma nulla fa chi troppe cose pensa* (v. 106), in inglese «who soe thincks manythings, brings feaw to fortunate ending», apre in pratica il Coro riassumendo le tre tipologie d'amore sin qui illustrate, ed in particolar modo all'interno del secondo atto, con il Satiro e l'intersecarsi delle coppie Dafne/Silvia?Aminta/Tirsi. In italiano il brano ha una cadenza settenaria intercalata da quinari che innalzano ed alleggeriscono il significato rifocalizzando il discorso su Amore, il dio potentissimo che con le sue prove affina gli intelletti, i sentimenti e la parola. La diversa scelta metrica di Fraunce invece sembra dilatare a dismisura l'originale, in realtà lo distende rafforzando il valore metaforico; se infatti decostruiamo i primi versi abbiamo le seguenti corrispondenze (in corsivo laddove la traduzione introduce elementi<sup>18</sup> non presenti nell'originale), che esemplificano come tutto questo brano venga tradotto:

Amore	<i>Heart-enobling great love</i>
Scola / s'apprende / insegna a spiegare / maestro	<i>Schoole / wee be l'earning / wee be trayned / skilful mayster / unfould</i>
Lunga e dubbia arte d'amore	<i>Sacred lawes / light conceipt</i>
La mente	<i>Supreme thoughts of a lover / soule possesse / mind.</i>
Con l'ali tue sopra il ciel vola	<i>With thy wings his mind mounts to the skies and Christall-manled Olympus</i>

<sup>18</sup> Si tratta più in generale di elementi enfatici (come nel caso di *wee be* [...]) o evocativi di altri paradigmi poetici, sia per ragioni puramente metriche che di tipo estetico ed ideologico (*heart enobling; sacred lawes/light conceipt*).

Il contenuto elegiaco, il riconoscimento del potere e della podestà d'Amore sopra ogni cosa, la leggerezza dell'immagine della mente resa lieve ed alata dalla passione risultano perciò più chiari, ed in particolare l'immagine finale di un Olimpo coperto da un manto di cristallo rafforza la contestualizzazione del discorso in un'antichità classica che circonda l'altro tema fondamentale di questo Coro, che è il rapporto di Amore con la poesia. Si tratta di un argomento cruciale e necessario non solo al genere pastorale, al rapporto con i Sidney in generale, ma all'esaltazione di un *furor* che solo il rispecchiarsi dell'amore nella nobiltà del corpo, negli occhi, riesce a trasmettere e a dire. Si vedano in particolare i seguenti versi e sintagmi che modulano la corrispondenza con l'italiano privilegiando l'aspetto laico e mondano, per così dire, rispetto a quello sacrale e amoroso, come risulta dalle parti marcate:

Sooner a Tygers heart to a true compassion urgeth,  
 Better a secret smart and inward passion uttereth  
 Than *trope-turned tale*, or *ryming ditty*, deryved  
 From *foole-hardy Poets*, or vaine-head regards of a Lover  
 More, than a *thousand words*, expresse those pangs of a Lover  
 Let those *famous Clercks* withan endles toyle be perusing  
*Socraticall writings*; two faire eyes teach mee my lesson:  
 And what I read in those, I doo write in a barck of a beech-tree,  
*Beech-tree better booke*, than a thousand *Dainty devises*.

Spesso in un dir confuso  
 E 'n parole interrotte  
 Meglio si esprime il core  
 E più par che si mova,  
 Che non, si fa con *voci adorne e dotte*,  
 E 'l silenzio ancor suole  
 Aver prieghi e parole  
 Amor, leggan pur gli altri  
 Le socratiche carte,  
 Ch'io in due begli occhi apprenderò quest'arte;  
 E *perderan le rime*  
 De *le penne più saggie*  
 Appo le mie selvaggie,  
 Che rozza mano in rozza scorza imprime.

Abbiamo sottolineato ciò che svolge il tema, ed è evidente come la questione non ruoti tanto attorno al rapporto rusticità pastorale/corte, cioè «penne» non adorne, rustiche, vale a dire quelle della poesia pastorale e della lirica, e penne sagge e dotte, le penne dell'*epos* e della filosofia, quanto a quello tra poesia alta perché ispirata da Amore, poesia carnale quindi, voluttuosa, leggasi «poesia sidneiana», e poesia pedante, volgare perché insensibile al Vero. Fraunce parla infatti di *trope-turned tales*, semplici racconti mutati in testi rigo-

rosi e formali, *ryming ditty*, canzoni intonate da pretenziosi poeti, illusi riguardo la qualità dei loro versi nei fatti «popolari», e prima di *rymewright singers*, ovvero di operai della rima, quindi di *vaine-head Rhetoricaster*, retoricasteri dalle menti vacue e vanagloriose che rendono le oraziane *socratiche carte*, già dell'italiano, esercizio di burocrati. Dimensionando il testo originale in un contesto contemporaneo, si discute il discorso tassiano rapportandolo all'eccessivo utilizzo della retorica, di orpelli e sperimentazioni metriche eccessivamente cadenzate – si pensi alla *Poulter's measure* (distici baciati di 12 e 14 sillabe) resi celebri da miscellanee quali la *Tottel's Miscellany* nelle sue nove edizioni (1557-1587) ed appunto *The Paradise of Dainty Devises* (1576).

Abbiamo visto quindi che Fraunce, laddove si discosta in modo conscio dall'originale, agisce intessendo nel testo tutta una serie di elementi che, se da un lato coltivano il genere pastorale e lo legano alla seconda parte, dall'altro lo rendono adatto al contesto di fruizione e scrittura in modo equilibrato: se di *englishing* del testo si tratta, esso è un atto discreto, elegante.

Un discorso analogo può essere infatti formulato per i racconti del terzo atto. In primo luogo si assiste al nuovo incontro tra *Phyllis* e *Amintas*, nuovo contatto fisico che al gioco ed all'inganno innocente del bacio rubato sostituisce un atto eroico, cioè la liberazione della ninfa prigioniera del Satiro. Il tutto viene inserito in una dimensione altamente drammatica ed allo stesso tempo erotica, e tuttavia sacrale: l'amore sublimato dei due giovani e la chiusura con la fuga di *Phyllis*, qui davvero seguace di Diana, ristabilisce quel senso di attesa e di assenza, di mancanza di completezza che verrà raggiunta solo in seguito. La prima scena è solo l'inizio di una catena di eventi tragici che solamente la fiducia nelle arti di Cupido stempera, lasciando nel lettore la certezza di una conclusione comica. Fraunce traduce il racconto di *Tyrsis* al Coro con la massima precisione, tenendo conto naturalmente delle esigenze metriche che, tuttavia, sono meno cariche di quel gusto alliterativo particolarmente forte in altri luoghi del testo, come si nota appunto nella descrizione dei momenti di massima drammaticità del racconto.

Si osservi che viene mantenuto il gioco della finzione scenica della battuta che precede il discorso di *Tirsi*: *il luogo di passo* (v. 30) nel quale rendere pubblico il salvamento della ninfa resta anche in inglese *an ord'nary thorough-fare*, ed è dunque il luogo giusto per mostrare e diffondere e rendere noto a tutti *a shameful fact*. In inglese la descrizione del percorso di *Aminta* e *Tirsi* verso la fonte ne esplicita il referente mitologico, trattandosi della fonte di Diana; la narrazione è costruita su una serie di anafore ed iperbatì mentre, da un punto di vista metrico, l'antistrofe inserisce pause nel movimento del pastore e della stessa narrazione, cui dona tuttavia un tono epico, attraverso ricordi di forme analoghe già anglosassoni. Abbiamo cioè un tono declamatorio che non ha il medesimo valore dell'italiano; qui infatti la «confidenza» che *Tirsi* fa

al pubblico ha un valore drammatico ma anche comico; basta osservarne le due strutture:

Là dunque *s'inviò dubbio ed incerto*,  
*mosso* non dal suo cuor ma da sol dal mio  
*stimolar importuno*; e spesso in forse  
 fu di tornar *indietro*, ed io 'l *sospinsi*,  
 pur *mal suo grado innanzi*. Or quando omai  
 c'era il fonte *vicino*,

[...]

ecco, sentiamo

un *feminil lamento*: e quasi a un tempo  
 Dafne veggiam, che battea palma a palma;  
 la qual, come ci vede *alzò la voce*:

– Ah, *correte*, – *gridò* – Silvia è sforzata – [...].

*Thither Amyntas went, but went very faintly thither,*  
*All unwilling went, and backwards oft he retyred,*  
 But that I *stil stil* drove him most unluckili *forward*.

*Forward* thus wee *went*, and now came *nerè* to Dianaes

[...]

*Well*, when *alas* wee heard some *dolefull sound of a damesell*,

That still *cryed, Alas*; and saw how *woefully* Daphne

Wringed her hands and *wept*, and seeing us to be comming,

Lifted her hands and *voyce*; O run run quickly to Phillis,

Phillis *alas* is forst, ô run run quickly to Phillis [...].

Gli avverbi di luogo reggono la prima parte; essi sottolineano il movimento riluttante del pastore, in inglese abbiamo infatti *very faintly / all unwilling / retyred*, culminano nell'anafora *stil / stil*, e sono disposti con le antistrofe dei primi due versi. Tutto giocato sulla coordinazione, il passo culmina nella «volta» tra il quarto ed il quinto verso, dove il movimento s'arresta; da questo momento tutto procede in avanti ed è il clamore che contorna l'evento ad essere posto in primo piano: esclamazioni, lamenti, grida e voci che qui abbiamo evidenziato. Al battere i palmi in segno di sorpresa e disperazione di Dafne, Franca preferisce un più drammatico «torcere le mani piangendo», cui segue il levarle in alto, così come accade per il tono della voce e si noti lo zeugma. Chiude l'esclamativa in cui il celebre *Silvia è sforzata* (v. 49) viene esattamente mimato con *Phillis is forst*, variante grafica di *forced*, cioè presa e trattenuta dal Satiro con la forza.

La descrizione della ninfa soggetta alla lussuria del Satiro e della fuga di quest'ultimo ha toni concitati creati ad arte attraverso le anfore, le alliterazioni (*naked, starknaked; head and hand; willow, willow, willow; locks, gold-locks, knotts, nor true-love knotts*) e l'uso delle parentesi ad aumentare il *pathos* sino ai culminanti versi alliterativi: «And wynding willow, unwilling foe to be winding, / (And yet glad those leggs with tender twiggs to be tutching) / Lends her slippis

to be strings (each thing can further a mischief) / Strings those trembling leggs (ô ruefull case) to be bynding». Rispetto all'italiano è chiaro il desiderio di Fraunce di rendere ancora più drammatico il racconto indulgiando nei particolari, il *villan Satire* è allora *bestly, lo stupro* (v. 58), *a monstrous outrage*, mentre la sua lussuria è animata da *lusstring rage and raging fury*. Aminta interviene: in italiano, *si spiccò come un pardo* (v. 51), in inglese «leapt, as a Rowe-buck prickt with an arrow», con una similitudine che ricorda la caccia, sottintendendo il contesto sidneiano ma più in generale la coeva cornice storica. Si riassume con l'immagine del balzo, *leapt/prickt* assonanti, appunto, anche *l'avventossi come un leone* dei versi successivi (v. 69). Fraunce descrive il seguito mettendo in rilievo tutta l'emozione del pastore grazie all'uso del presente, rallentando l'azione, cioè lo sciogliere dei nodi che trattengono Phillis, attraverso le anafore che rimarcando lo stesso gesto con sinonimi accostati, quasi affastellati a sospendere la scena nella sua sacralità, in un senso di timore, dopo il manifestarsi della lascivia. L'orgoglio di Phillis non viene perciò affatto nascosto ma evidenziato anche in inglese per contrasto: «Tutch me not, hence Pastor, mine owne hands shall be my owne leggs / Freedome, tutch not a Nymph, that's consecrat unto Diana».

La scena seguente, come è noto, racconta della presunta morte di *Phillis/Silvia* e mostra tutto il dolore e la disperazione di Aminta. Il simbolismo della favola pastorale, i lupi, il velo strappato, la caccia stessa che richiama a rovescio il mito di Atteone, viene però disteso da Fraunce ad inglobare elementi che rinviano alla realtà oggettiva della destinataria; si recupera l'allusività dell'originale dando una forma più concreta agli elementi simbolici ma soprattutto alle passioni dispiegate nel testo che appaiono così più vere e possibili. Il bosco diviene perciò nelle parole di Fulvia il parco di *Yvychurch*, Mary Sidney sostituisce Diana.

La caccia viene nei fatti supplita da giochi ninfali che confondono quelli di corte con il manto della sacralità delle occupazioni del corteo di Diana, qui *Pembrokiana*, Mary Sidney, Countesse of Pembroke, adorata dalla stessa Phillis che ne cerca le lodi, e che, nello stupore generale, ferisce l'orecchio di un lupo scagliando una freccia temibile tendendo l'arco come una vera amazzona. Il dettaglio anticipa un verso della prima scena dell'atto successivo (a. IV, IV, vv. 16-17): *riconobbi a un stral che fitto / gli aveva di mia man press'un orecchio*, in cui Silvia racconta la sua esperienza: si riassume così in un solo verso la spettacolare descrizione tassiana del medesimo gesto coraggioso della ninfa (*Silvia un quadrello adatta su la corda / d'un arco ch'io le diedi, e tira, e 'l coglie / a sommo 'l capo*: a. III, II, vv. 67-69), rimarcando nella simbologia dell'orecchio e del lupo l'incontro tra la fecondità vitale della ninfa e la forza negativa del male che sarà al centro del testo di Watson tradotto nella seconda parte. Fulvia non si discosta dal racconto tassiano, tutti i dettagli descrittivi vengono nuova-

mente collocati al loro posto: *il luogo più folto e più deserto* (v. 77) è *the thickest and most desert place*, *il bianco velo* (v. 79), *white lawne*, *cert'ossa affatto nude* (v. 83), divengono le ossa d'un corpo macellato, *naked bones of mangled corse*, *il sangue sparto* (v. 83) *blood, gor[ing]*, sangue leccato dai lupi. Se dunque il primo ed ovvio riferimento della scena è anche qui il passo del racconto ovidiano di Piramo e Tisbe in cui il leone trova il velo della fanciulla e lo dilania facendo credere all'amato la sua morte, non va dimenticato che Phillis/Silvia come Diana sta fuggendo dall'Amore: ecco dunque che la ninfa sembra scomparsa ed uccisa o tramutata in un essere metamorfico, e mutata lo è davvero, giacché da questo punto in poi si prepara ad essere trasformata dall'*Eros*.

Il quarto atto<sup>19</sup>, infatti, raccoglie le fila del dramma portandolo al suo culmine; l'incrocio tra i destini e i sentimenti dei due giovani giunge alla massima tensione possibile fino a frangere la durezza, la selvatichezza di Phillis che di fronte alla paventata tragedia si pente ed accetta la legge che Amore e Natura le offrono, sebbene in apparenza troppo tardi. La battuta di apertura di Phillis la mostra, tuttavia, ancora del tutto lontana dal poter e saper leggere nel proprio cuore il sentimento nella sua completezza, immersa com'è nei giochi di caccia di *Yvychurch Parck*; al contrario, nelle prime due battute dell'italiano, Dafne e Silvia risolvono la situazione di tensione creata dal racconto di Nerina iniziando un nuovo racconto dei fatti, questa volta quello vero. Dafne, in particolare, crea una sorta di scongiuro che rassicura in prima battuta lo spettatore, *Ne porti il vento, con la ria novella / che s'era di te sparta, ogni tuo male / e presente e futuro* (a. IV, I, vv. 1-3), riprendendo un topos già virgiliano (*Aen.* IX 312) ma anche petrarchesco (*R.V.F.* CCLXVII 14). In inglese la battuta di Dafne viene posticipata e tradotta a partire da *Tu sei viva / e sana* (vv. 3ss.) come segue: «Phillis, for your sports I doe much ioy, but yet a thousand / Times more for your self, sith you soe quickly revived / Lyve yet false and sound: for Fulvia lately reported / Strange newes of your death: would God that Fulvia had beene / Dumme, or an other deasfe: one mischief draws on an other». Lo scongiuro invece viene sostituito dalle seguenti battute attribuibili al Coro, ma anonime nell'originale, che trasportano il contesto sidneiano direttamente nella traduzione:

[Chorus] But what a dart was that, which mightly flew fro the fingers  
Of brave Lady Regent of these woods, Pembrokiana,  
Unto the forreine Beare, which came with greedy devouwring  
Iawes to the harmless game? Whose dying howre was a birth-day  
Unto her owne yong whelpes, whose groanes thus lastly resounded,  
Deaths dart, (yet sweete dart, as throwne by Pembrokiana)  
Make my wound more wyde give larger scope to my yong ones,  
Geve them a free passage, herself hath gev'n them a pasport.

<sup>19</sup> Ricordo che manca nella traduzione il Coro III.

Si tratta di un piccolo cammeo in apparenza svincolato dal contesto. Mary Sidney, *Pembrokiana*, ritorna nuovamente come sovrana dei boschi, anzi di *questi* boschi, a rimarcare la contiguità con il testo della realtà domestica sidneiana, *Lady Reagent of these woods*; sembra che Fraunce si rifaccia vagamente ad una variante del mito di Callisto, più coerentemente con l'emblematica del tempo; il testo evoca fors'anche la fiaba dell'orsa che dà alla luce cuccioli informi modellandoli essa stessa, leccandoli: il cucciolo non ancora plasmato è infatti paragonato all'uomo incolto che, solo grazie alla conoscenza spirituale, sperimenta la sua destinazione. Ecco che la freccia di *Pembrokiana* è allora la *Sapientia* che rigenera, che conferisce una nuova vita, una nuova luce intellettuale per comprendere Dio ed il Cosmo. L'immagine evoca anche la figura del pellicano che lacera le proprie carni per sfamare i figli, ed è il simbolo del supremo sacrificio di Cristo, sebbene non vada trascurato anche il valore alchemico rimandante all'immagine della pietra filosofale la quale, immersa nel piombo, nella materia grezza ed oscura, l'illumina purificandola e mutandola in oro. Si assommano così una serie di rimandi esterni che motivano la struttura globale della raccolta, dell'omaggio di cui la traduzione tassiana è parte. Tutto il resto del discorso è perfettamente aderente all'originale, sia nel racconto della caccia fatto da Phillis che poi nel rimprovero che Dafne fa alla fanciulla dura di cuore e severa, che a malapena cede e mostra i segni della passione. Basta osservare i brani in questione che nell'inglese sembrano privilegiare ancor più dell'italiano la narrazione drammatica.

Nel testo inglese il bellissimo *mi rinselva* [...] del Tasso diventa un più barocco «I was all inclos'd on a sodayne / With dark dens and grouses», ma l'aggiunto che la ninfa tende al lupo è descritto in modo meno deciso: *Io aspettava ardita, e con la destra vibrava un dardo* (a. IV, 1, v. 24) diviene nella traduzione un più semplice «this wounded wolf had beene worthyly hindred by my dart mislighting», ed in tutti i versi che seguono la temerarietà della ninfa appare assai meno marcata; infatti il verso *Io fuggo, ed egli / non resta di seguirmi* (vv. 35-...), dopo il colpo mancato, viene reso in modo prosastico con «Therefore at last I retyred / And fled back for fere». In altre parole Fraunce tende a mantenere una sorta di decoro femminile, sentendo evidentemente eccessivo il coraggio marziale della ninfa; del resto occorre tornare subito al discorso amoroso che, nel prosieguo della scena, viene risolto dal pentimento di Phillis alla notizia della probabile morte di Aminta. La traduzione forza la scoperta del dolore come sentimento che apre la via ai progetti che il dio Amore ha formulato nel prologo: la consapevolezza del patire è come centrata sul ripetersi ossessivo del nome del pastore nel racconto di Dafne, che trova eco in quello di Phillis. Più duro il rimprovero di Dafne in italiano, laddove in inglese si sottolineano maggiormente le conseguenze irrimediabili della durezza d'animo della ninfa: Fraunce sembra infatti voler centrare meglio il discorso sulle azioni dei perso-



naggi e sulla trama, così da preparare poi l'intersezione del testo con quello di Watson. L'assenza dei vv. 102-112 italiani, riferiti al possibile suicidio di Aminta e la battuta di Dafne che accusa Silvia di esserne in realtà l'omicida, sembra motivata da una prudente censura nei confronti di un «crimine» insopportabile per la sensibilità della dedicataria. Le due battute cruciali di Dafne e Silvia in cui se ne rivela il pentimento vengono tuttavia tradotte con la massima esplicitazione possibile della confusione tra Onore e Castità, in inglese di *Pryde* e *Chastity*, e del riconoscimento della passione amorosa da parte della ninfa:

*Phyllis* O this fretts my soule Daphne, this deadly remembrance  
Of my scornful pryde, that I then my Chastity called,  
And it Chastity was, but Chastity noe-pity-taking,  
Now I repent it alas, but too late I repent yt.

*Daphne* Good God what doe I heare? Can Phyllis now be repanting?  
Can she relent or yeeld? What playnt, what passions is this?  
Can proud Phyllis love?  
Phil. Noe love, but yet pyty taking.

La chiusura dell'atto poi, già dal tono proverbiale in italiano, è l'occasione per inserire due proverbi. Se il primo è l'esatta traduzione di quello italiano, l'ultimo è il risultato dell'interpretazione della battuta finale della scena, «chiudere la stalla quando i buoi son scappati»<sup>20</sup>:

*Chorus* Pryce to the buyer deare, and shamefull price to the seller.

*Phyllis* O that my love might once purchase life for Amyntas,  
O that Amyntas life with my life might be redeemed.

*Daphne* When steeds are stollen, then Phyllis looks to the stable [...].

L'annuncio recato da Ergasto viene posto in primo piano nella scena che segue, attraverso le battute corali dei protagonisti che in italiano preparano lo spettatore alla tragedia creando la necessaria tensione nell'attesa. La resa del racconto con il discorso diretto di Aminta che proclama la sua disperazione emotiva restituisce il suo gesto in modo preciso e puntuale, sebbene la versificazione sia diversa. Si segnalano solo due piccole concessioni al *pathos*: la descrizione del precipizio e la reazione di Ergasto alla visione del baratro leggermente più colorita: «Then did he leade me along to a steepe and horrible hill topp, / All abrupt and rough, and made soe fearful a downfall, / That my lym

<sup>20</sup> Cfr. M. P. TILLEY, *Dictionary* [...], cit.: B785, «He that buys dear must sell dear», N85, «Who buys has need of a hundred eyes, who sells has enough of one», S838, «When the steed is stolen shut the stable door

all quackt, when I lookt fro the hill to the vally». Si noti inoltre la ripetizione del nome dell'amata per sei volte contro le due dell'originale, ad aumentare appunto il senso di disperazione di Aminta.

Il pentimento di Phillis è quindi reso da Fraunce con una forma dall'aspetto meno «rustico» se paragonata ad altri brani di analoga tensione emotiva nel testo, soprattutto con una minore allitterazione a favore di una più attenta resa del sentire, di una maggiore leggerezza lirica. Semplici ma interessanti le variazioni apportate da Fraunce sul testo.

Se il *cinto infelice* (a. IV, II, v. 132) è tradotto con la massima precisione con *the luckless girdle*, l'esser *compagna al mondo* (v. 139) è reso con un più simbolico *be true turtle dove to Amyntas*, mentre le esclamazioni, *per Dio, a Dio*, vengono «censurate»: nel primo caso abbiamo solo *Dry those teares Daphne, and wipe away thy watery fountaynes*, nel secondo caso, nell'«addio monti» di Silvia il tutto viene sostituito dai referenti contestuali: «Pastors farewell; farewell fayre Pembrokianas / Yvychurches parck, and fountaynes watery, farewell». Persiste l'esplicitazione dei concetti incontrata finora, sempre, anche qui con misura: *l'ufficio* (v. 163) è pertanto *the funeral Obseqy*, mentre *l'opra* (v. 168) viene integrata nell'inciso in cui Phillis conferma la presa di coscienza della propria crudeltà, corrispondente a *la mia crudeltate* (v. 116) nell'originale, cioè «only Phillis can performe for balefull love of Amyntas, / And though murdering hand pollute soe sacred an office, / This wil Amyntas take as a most acceptable office»; analogamente il *cadavero infelice* (v. 181) viene sostituito da un più drammatico *Amintas bones, crushed bones*. Manca tuttavia anche qui il Coro, come nel terzo atto: la battuta del Nuncio, *Costei parla di modo, che dimostra / d'esser disposta a l'ultima partita* (vv. 192-193), viene attribuita al Coro, «This Nymph taks her leave, as though these foe many farewells / Were her last faarewell, which should deadly departure».

È ovvio che la teatralità melodrammatica letta in questa seconda scena non ha le medesime valenze italiane: se con ciò intendiamo la dilatazione di un lessico patetico, certo Fraunce lo rende in modo preciso; non è infatti l'elemento passionale e sentimentale che manca alla traduzione inglese in generale, e alle battute di Phillis in questa quarta scena, ma il «lirismo musicale italico» che, in ogni caso, troverà un equivalente davvero calzante solo nel Settecento con la versione arcadica di William Ayre (1714). Eppure la traduzione è chiara nel rendere le trasformazioni dei personaggi e la loro particolare scenicità, copiosa e misurata allo stesso tempo: c'è ancora comunque tutto il Tasso qui. L'intrusione «pembrokiana» risulta quasi artificiosa rispetto all'omogeneità testuale che Fraunce riesce a rendere nelle microstrutture, sostituendo nei fatti il contenuto filosofico, di riflessione, di ricordo dei due Cori centrali con l'attenzione peculiare data alla trama e alle vicende: la narrabilità dell'*Aminta* sostituisce la sua rappresentabilità almeno sino al quinto atto.

L'ultimo atto, diviso in due scene, vede infatti il dialogo tra il Coro ed Elpino, in cui si racconta della salvezza del giovane pastore, e quindi l'incontro tra i due amanti e lo scioglimento comico del dramma nella seconda. In verità la traduzione si conclude con la prima scena, la seconda infatti è già un testo di raccordo con la seconda parte. Manca naturalmente l'*Amor fuggitivo* per le ragioni editoriali già esposte, sebbene la sua forma ed il suo significato meta-teatrale siano ripresi anche dal testo inglese.

Elpino apre dunque la prima scena meditando sulla durezza e sulla giustezza delle leggi che Amore impone all'uomo secondo i suoi disegni misteriosi: «Lov's aeternall lawes are most unworthyly blamed / Upright laws indeed, in shew though form what unaequall / And greate Lord of Louve his men with mercy protecteth, / And yet with iustice, with due moderation ordereth / O by what strange meanes and wondrous ways, fro the dungeon / Of despayre, to the bowre of blisse doth he bring in a moment / His loving subject [...]»; e si noti che la traduzione perde rispetto all'italiano l'idea di una osservazione, di una riflessione sulla natura di Amore e sull'intera vicenda quasi sorprendente ed allo stesso tempo palesata con un tono meditativo, in modo da coinvolgere lo spettatore. La traduzione infatti vi sostituisce un discorso maggiormente universale e saggio, come s'addice ad Elpino, che preferisce alla *providenza* (a. V, 1, v. 4) un più semplice e non teologicamente marcato *moderation*, ed analogamente all'*amoroso paradiso* (v. 8) un ricordo spenseriano, *the bowre of bliss*<sup>21</sup>, metafora iterata poi dal Coro che replica in questo modo: «Sage Elpinus coms, and speaks strange words of Amyntas / As, that hee were yet alive, and thinks his state to be happy, / For that he dy'de for love, and by death, bought to be loved. / Bitter bowre of blisse, where monstrous murder aboundeth / Loving fooles Paradise, that lives his life to be loved / What meanes Elpinus soe woeful an end to be wishing?».

Il racconto di Elpino è quindi vivace e semplice nella traduzione nella quale, proprio in virtù della palese sostituzione del contesto, non occorre inserire l'indispensabile riconoscimento dei vari personaggi di corte, a garanzia di quel rispecchiamento costante con l'assoluto mitico che sostanzia la regalità del potere estense. La caduta di Aminta è dunque innanzitutto sorprendente più che miracolosa, sacrale grazie all'intervento medico di Alfesibeo, ma non magica come era stato il bacio di Phillis. Esplicitazione e tensione narrativa sostengono nuovamente il testo inglese. Fraunce esplicita un unico dettaglio: Lycoris ci viene detta essere oggetto dell'amore di Elpino. Il resto della traduzione è per-

<sup>21</sup> Si tratta di E. SPENSER, *The Fairie Queene* (1596). Johnson lo cita ad esempio nel suo *Dictionary* (1745); l'espressione è divenuta nel tempo proverbiale: «LO'DGING. n.s. [from lodge.] 2. PLACE OF RESIDENCE. Fair bosom fraught with virtue's richest treasure, / The nest of love, the lodging of delight, / The bower of bliss, the paradise of pleasure, / The sacred harbour of that heavenly spright. Spenser».

fettamente aderente all'originale, tuttavia i vv. 109-129 rendono in modo più misurato la descrizione del pentimento di Silvia e dell'esplicitazione delle sue passioni finalmente libere di manifestarsi secondo la naturale legge che governa le azioni di ciascun individuo: l'immagine delle lacrime copiose di Silvia che Tasso rende con l'idea di un *fonte* (v. 111) ed il ripetuto *ohimè* (vv. 115-117) non vengono tradotti puntualmente, ma resi con elementi che addolciscono la scena rendendola più delicata e sublimante.

L'urgenza di tener salde le redini della narrazione spingono quindi Fraunce a privilegiare quell'aspetto del testo italiano che apre le vicende alla teatralità: si deve sciogliere la tragedia rivelandone la finzione; il dramma è una commedia che ha le sue proprie ragioni nel quotidiano immaginifico della corte. Ecco allora che tutta la vicenda che fino ad ora ha seguito totalmente il Tasso deve aprirsi al medesimo meccanismo scenico soddisfacendo le aspettative del pubblico. Ecco perciò che i due giovani innamorati redenti dall'azione invisibile di Amore si debbono incontrare nella realtà, sulla scena, non solo nel racconto: la metamorfosi arcadica deve necessariamente avvenire.

Come nell'analogo sidneiano la pacificazione di Arcadia veniva soddisfatta nell'affermazione rigorosa di una pastorità aperta alla *tenuitas*, morale e poetica, così l'abbandono del falso orgoglio, della petrosità irrazionale della ninfa, si chiude nell'idillio amoroso-arcadico dell'ultima scena che Fraunce aggiunge a raccordare la traduzione al seguito, alla seconda parte. Aminta è sano e salvo, *saulfe and sound*, le gote graffiate, i *fianchi dirotti*, «bruysed», ma tutto ciò non suscita dolore nel pastore ricompensato finalmente da un amore grande quanto il suo: i due innamorati raggiungono la scena; ad Elpino il compito di raggiungere la dimora del saggio Montano, «perswading hym to be yeelding / Unto the purposd match [...] now its tyme to be walking».

Mentre dunque Tasso sceglie di non mettere in scena l'incontro tra Aminta e Silvia, Fraunce drammatizza l'evento concentrando l'attenzione sull'amore nelle sue varie forme e dando una svolta patetica al lieto fine. Tasso, specialmente con l'*Amor fuggitivo*, chiude con una certa ironia collegandosi idealmente al prologo ed ai due volti dell'amore, Venere e Cupido appunto. Fraunce, invece, chiude con un *débat* tra Phillis e Aminta nel quale la contrapposizione tra amore casto ed *Eros* viene discussa con i toni animati, e qui già quasi «operistici», tipici del genere. Curiose soprattutto le quattro strofe in asclepiadei, che un'indicazione scenica vuole «cantati», in ottemperanza al contesto pastorale. L'intersezione con l'*Arcadia* di Sir Philip Sidney si palesa in questi versi collegandosi sia ad uno degli episodi del romance, *The Paphlagonian unkind king*<sup>22</sup>,

<sup>22</sup> Episodio tratto dal Lib. II della *New Arcadia* e da considerarsi tra i modelli del *sub-plot* del *King Lear* di Shakespeare; è la storia narrata da Musidorus, vestito dei panni del pastore Dorus, di un padre crudelmente accecato dal figlio in un freddo inverno. Ricordo del resto che Mary Sidney

che, dal punto di vista formale, alludendo ad una delle «egloghe» più celebri dell'*Arcadia* stessa, *O sweet woods, the delight of solitariness*, Lib.II, musicata da Dowland.

In conclusione, la traduzione integra al testo tassiano la sperimentazione retorica, linguistica, versificatoria che Sidney e la sua corte avevano applicato al genere pastorale, offrendo un testo che nel disimpegno della *tenuitas* «teacheth and moveth to virtue» senza affatto dimenticare che la Poesia è via privilegiata alla Sapienza, all'intelligenza delle passioni e alla loro indagine nella quotidianità, come mostra del resto la morale esposta dal Coro a conclusione, riprendendo liberamente il medesimo Coro finale dell'originale italiano, *Non so se il molto amaro* [...] (vv. 141-159):

*Chorus.* Yf that such sowre sauce for sweetest meates be reserved;  
Yf that Amyntas must serve, love, weepe, dy for a Phillis. Yf those great pleasures  
with greate payns must be procured,  
Then, good love, geave those greate matters unto the greate-men  
Let my Love soone love; let a sawdrey lace, or a thymble,  
Or yong nightingale suffice my fancy to further:  
Let not such torments and martyrdoms be required  
My poore simple ioyes, and pleasures lowely to season:  
But sweet-bitter words, but kinde and lovely repulses,  
And such falling out, as may be a speedy renuing  
And fresh increasing of love: let such be the loving  
Iarres, and warres, as peace and truce may end in a moment.

FINIS

SILVIA PIREDDU

lavorava nello stesso periodo alla revisione dell'*Arcadia*, e che tale episodio è considerato tra gli elementi chiave che delimitano il lavoro di Philip Sidney e la correzione attuata dalla sorella; la presenza di un'ombra tassiana nel contesto della sua riscrittura è uno spunto stimolante per quanto non documentabile in modo puntuale.