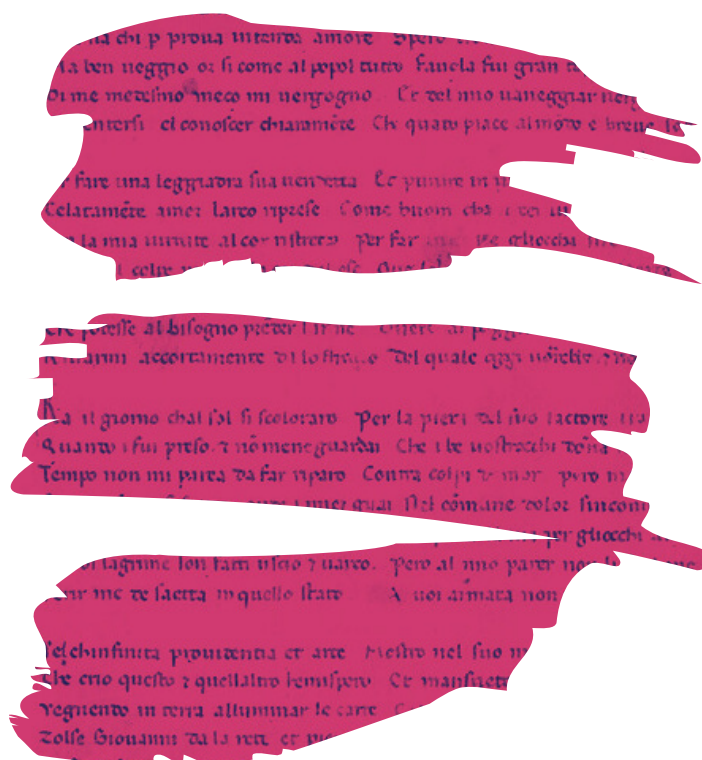


Tradurre Petrarca oggi

Atti del convegno
AlmaPetrarca - VII edizione
(Bologna, 12 marzo 2024)



a cura di
Jacopo Pesaresi e Valentina Zimarino



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO
DI FILOLOGIA CLASSICA
E ITALIANISTICA



Tradurre Petrarca oggi

Atti del convegno AlmaPetrarca 2024
VII edizione
Bologna, 12 marzo 2024

a cura di Jacopo Pesaresi e Valentina Zimarino

Bologna
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica (FICLIT)
Luglio, 2026

Laurus
Collana del FICLIT

Direttori di collana

Francesca Florimbii (Università di Bologna); Andrea Severi (Università di Bologna).

Comitato scientifico

Nicola Bonazzi (Università di Bologna); Giuseppina Brunetti (Università di Bologna); Loredana Chines (Università di Bologna); Paola Italia (Università di Bologna); Giacomo Ventura (Università di Bologna); Iolanda Ventura (Università di Bologna).

Redazione

Dante Antonelli (Università di Bologna); Veronica Bernardi (Università di Bologna); Ilaria Burattini (Università di Pavia); Arianna Capirossi (Università di Bologna); Marcello Dani (Università di Bologna); Rosamaria Isabella Laruccia (Università di Bologna); Beatrice Nava (Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, Amsterdam); Jacopo Pesaresi (Università di Bologna); Roberta Priore (Università di Bologna); Camilla Raponi (Università di Bologna); Roberta Tranquilli (Università di Bologna); Valentina Zimarino (Università di Bologna).

ISBN: 9788854972414

DOI: <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/9068>

Il presente volume e tutti i contributi sono rilasciati sotto licenza Creative Commons Attribution 4.0.

Ogni altro diritto rimane in capo ai singoli autori.

Sono pubblicati articoli sottoposti a procedura di “revisione tra pari” mediante procedimento cosiddetto “a doppio cieco”. I revisori sono assolutamente indipendenti dagli autori e non affiliati alle medesime istituzioni.

Autori di questo volume:

Jacopo Pesaresi (jacopo.pesaresi3@unibo.it)

Jeroen De Keyser (jeadk@telenet.be)

Beáta Tombi (tombi.beata@gmail.com)

Anastasia Zolotukhina (anastasi.zolotukhin2@unibo.it)

Rosina Martucci (martuccirosy@libero.it)

Kosuke Iijima (koh1304@outlook.jp)

Andrea Padova (andrea.padova@unifr.ch)

Camilla Raponi (camilla.raponi2@unibo.it)

Curatori di questo volume:

Jacopo Pesaresi (jacopo.pesaresi3@unibo.it)

Valentina Zimarino (valentina.zimarino2@unibo.it)

Sommario

Jacopo Pesaresi <i>Premessa</i>	I
Jeroen De Keyser «Franciscus Petrarca, sua aetate celebris ac magnus, nunc vix est in manibus». <i>Storia delle traduzioni del Petrarca latino e volgare in nederlandese</i>	1
Beáta Tombi <i>Dal Canzoniere alle opere latine: la ricezione di Francesco Petrarca in Ungheria dopo il millennio</i>	15
Anastasia Zolotukhina <i>Traduzione filosofica o filologica? De remediis utriusque fortunae in lingua russa dal 1981 al 2016</i>	35
Rosina Martucci <i>Joseph Tusiani, traduttore di Francesco Petrarca</i>	51
Kosuke Iijima <i>Oltre l'Alpe, oltre l'Oriente: l'eco di Petrarca in Giappone</i>	63
Andrea Padova <i>De dulcedine musica. Alcune scelte di traduzione tra antichi e moderni</i>	79
<i>Indice dei nomi</i> a cura di Camilla Raponi	101

Premessa

«Gli scrittori creano la letteratura nazionale, mentre i traduttori rendono universale la letteratura»: così José Saramago, riflettendo sull'arte della traduzione poetica, individuava con particolare lucidità un nodo cruciale di ogni storia della ricezione letteraria. La traduzione, infatti, non si configura soltanto come il passaggio di un testo da una lingua a un'altra, né come la semplice sostituzione di un sistema espressivo con un sistema diverso e, per quanto possibile, equivalente; essa rappresenta, piuttosto, una modalità essenziale di accesso all'opera, una forma storicamente determinata di interpretazione e, al contempo, una delle condizioni attraverso cui un autore può continuare a circolare al di fuori del proprio contesto originario.

Nel caso di Francesco Petrarca, tale questione assume un rilievo particolarmente significativo. Autore latino e volgare, poeta lirico e filosofo umanista, scrittore profondamente radicato nella cultura italiana e, insieme, figura costitutiva della tradizione europea, Petrarca ha conosciuto, nei secoli, una fortuna vastissima e multiforme, non riducibile alla sola imitazione del *Canzoniere* né al pur decisivo fenomeno del petrarchismo. La sua ricezione si è infatti alimentata anche attraverso la lettura, la mediazione, l'edizione, il commento e, appunto, la traduzione delle sue opere: dai *Rerum vulgarium fragmenta* ai *Triumphs*, dal *Secretum* al *De remediis utriusque fortune*, dalle *Familiars* alle altre scritture latine. Per comprendere la presenza di Petrarca sullo scenario internazionale è dunque imprescindibile interrogare non soltanto ciò che della sua opera è stato letto, imitato o studiato, ma anche ciò che è stato tradotto, adattato e reso disponibile a pubblici diversi.

La traduzione, in questa prospettiva, non appare come un fenomeno secondario o accessorio rispetto alla fortuna di un autore ma, al contrario, come uno degli strumenti principali attraverso cui tale fortuna prende forma. Dove Petrarca viene tradotto, egli viene inevitabilmente anche selezionato e interpretato; dove viene 'ritradotto', muta l'immagine stessa che una determinata cultura ha dell'autore. Ogni traduzione è, perciò, un documento di lettura: non solo perché conserva traccia delle competenze linguistiche, delle scelte stilistiche e delle opzioni esegetiche di chi traduce, ma anche perché rivela quali aspetti dell'opera petrarchesca siano stati di volta in volta percepiti come vitali, attuali, necessari o problematici.

Da ciò deriva un'ulteriore conseguenza. La storia delle traduzioni petrarchesche consente di osservare con particolare chiarezza le diverse fisionomie assunte da Petrarca in contesti culturali e geografici

tra loro anche molto lontani. In alcuni casi egli è stato recepito soprattutto come poeta amoroso, autore del *Canzoniere* e modello privilegiato per la costruzione dell'io lirico; in altri, invece, è stato avvicinato come moralista, pensatore, autore latino, padre dell'Umanesimo e interlocutore della tradizione classica e cristiana. In altri casi ancora, la traduzione ha agito come strumento di riscoperta, rendendo accessibili testi fino a quel momento confinati entro circuiti specialistici o riservati ai soli lettori in grado di accedere all'originale. Alla luce di ciò, tradurre Petrarca ha significato, di volta in volta, ridefinirne il profilo: non soltanto trasferirlo in una nuova lingua, ma collocarlo entro un diverso orizzonte di attese, di categorie critiche e di bisogni culturali.

La presente raccolta di studi, nata nell'ambito della VII edizione di *AlmaPetrarca*, si propone di indagare proprio tale nodo, assumendo la traduzione come chiave privilegiata per comprendere alcuni momenti della ricezione internazionale di Petrarca. I sei contributi qui riuniti non intendono, naturalmente, offrire una mappa esaustiva della fortuna mondiale dell'autore, impresa che eccederebbe di molto i limiti di questi atti; essi mirano, piuttosto, a proporre una serie di sondaggi significativi, capaci di illuminare, da prospettive diverse, le modalità attraverso cui l'opera petrarchesca è stata accolta, mediata e reinterpretata in aree linguistiche e culturali differenti.

Il percorso del volume muove dall'Europa e si apre progressivamente verso altri continenti, per poi tornare, in conclusione, all'Italia. Tale movimento non risponde soltanto a una disposizione geografica, ma intende anche suggerire la complessità dei circuiti attraverso cui Petrarca è stato letto nel mondo: dai Paesi Bassi e dalle Fiandre all'Ungheria, dalla Russia agli Stati Uniti, dal Giappone all'Italia. Ne emerge un quadro volutamente plurale, nel quale la traduzione si presenta ora come mediazione editoriale, ora come esercizio filologico, ora come pratica poetica, ora come strumento accademico, ora ancora come forma di appropriazione culturale e identitaria.

Apri il volume Jeroen De Keyser con «*Franciscus Petrarca, sua aetate celebris ac magnus, nunc vix est in manibus*». *Storia delle traduzioni del Petrarca latino e volgare in nederlandese* (pp. 1-14). Il contributo prende le mosse da una constatazione apparentemente pessimistica circa la presenza di Petrarca nel panorama culturale contemporaneo dei Paesi Bassi, per poi problematizzarla attraverso un'ampia ricostruzione diacronica delle traduzioni nederlandesi delle sue opere. Il quadro che ne deriva mostra una fortuna non lineare, ma tutt'altro che irrilevante, all'interno della quale si intrecciano Petrarca latino e Petrarca volgare, circuiti accademici e editoriali, ricezione specialistica e disponibilità per un pubblico più ampio. Tale storia prende avvio nel 1606 con una versione del *De remediis utriusque*

fortune fondata non soltanto sul testo latino ma anche su una mediazione tedesca, e giunge fino all'integrale *Canzoniere* di Peter Versteegen del 2008: attraverso questo percorso, De Keyser mostra come la traduzione in nederlandese abbia contribuito a costruire, nei secoli, un'immagine mobile di Petrarca, oscillante tra l'autore morale latino, il poeta lirico volgare e il classico da recuperare entro una tradizione culturale non sempre continuativamente partecipe della sua fortuna.

Segue il contributo di Beáta Tombi *Dal Canzoniere alle opere latine: la ricezione di Francesco Petrarca in Ungheria dopo il millennio* (pp. 15-34). Il saggio, distinguendo con chiarezza tra ricezione e traduzione, mette in luce come Petrarca fu conosciuto in Ungheria sin dall'età umanistica, ma non sempre, o non primariamente, attraverso traduzioni in lingua ungherese; per lungo tempo, piuttosto, la sua presenza si è manifestata mediante la lettura degli originali da parte degli umanisti ungheresi. Proprio per questo, risulta tanto più rilevante il mutamento verificatosi in età contemporanea: se nel Novecento l'attenzione dei traduttori si era concentrata soprattutto sul *Canzoniere*, nel XXI secolo si assiste a un progressivo spostamento verso la versione delle opere latine, favorito dallo sviluppo degli studi neolatini e della filologia umanistica, nonché dei numerosi progetti accademici miranti ad approdare a edizioni bilingui. Il caso ungherese consente così di osservare come la traduzione possa determinare un cambiamento nell'immagine stessa di Petrarca: non più soltanto poeta d'amore e autore di lirica volgare, ma anche umanista e figura centrale della cultura europea.

Con *Traduzione filosofica o filologica? De remediis utriusque fortunae in lingua russa dal 1981 al 2016* (pp. 35-50), Anastasia Zolotukhina concentra l'attenzione sulla ricezione russa del Petrarca latino, assumendo come caso di studio due traduzioni del *De remediis utriusque fortunae*. Al centro dell'indagine si colloca il confronto tra i lavori di Vladimir Bibichin e Larisa Luk'janova, rappresentanti di due strategie traduttive profondamente diverse: da un lato una resa di tipo ermeneutico-filosofico, orientata alla ricreazione espressiva del testo; dall'altro una traduzione filologico-accademica, volta alla precisione semantica e alla chiarezza interpretativa. Tale contrapposizione permette di verificare in che misura l'atto versorio dipenda non solo dalla lingua di arrivo, ma anche dalla formazione intellettuale del traduttore, dal pubblico di riferimento e dalla funzione attribuita all'opera all'interno di un determinato contesto storico. Nel passaggio alla stagione post-sovietica, il *De remediis* diventa così il luogo in cui si confrontano due differenti modi di intendere Petrarca: come interlocutore filosofico da far risuonare nella lingua contemporanea, o come autore da restituire con il massimo rigore filologico alla comprensione del lettore moderno.

Con il quarto contributo di Rosina Martucci, dedicato a *Joseph Tusiani, traduttore di Francesco Petrarca* (pp. 51-62), il discorso collettivo di cui il volume si fa espressione si apre allo spazio extra-europeo, conducendolo nella dimensione italo-americana. La figura di Tusiani si configura come particolarmente adatta a interrogare il nesso tra traduzione, identità e appartenenza culturale. Poeta, professore, scrittore e traduttore “dei due mondi”, Tusiani opera infatti da una posizione singolare: quella di un autore profondamente radicato nella lingua e nella cultura italiana, ma capace di abitare poeticamente anche l’inglese, il latino e il dialetto garganico. Per lui tradurre Petrarca non significa eseguire un compito professionale, né fornire una resa puramente funzionale del testo, ma compiere un atto di conoscenza e, insieme, di ri-creazione poetica. La traduzione diventa così il luogo in cui la fedeltà all’originale si misura con la necessità di restituirne non solo il significato, ma anche la musica, il ritmo, la forza emotiva e la densità formale. Nel caso di Tusiani, Petrarca non viene semplicemente trasportato in inglese: viene fatto vivere entro una lingua che il traduttore sente ormai propria, senza che ciò implichi la rinuncia alla memoria profonda della cultura da cui proviene.

Con *Oltre l’Alpe, oltre l’Oriente: l’Eco di Petrarca in Giappone* (pp. 63-78), Kosuke Iijima apre il volume a un contesto ancora diverso, ricostruendo la storia degli studi e delle traduzioni petrarchesche in Giappone. Il saggio risponde all’appello formulato da Tsuneichi Kondo nel 1997, quando auspicò una disamina critica della ricerca giapponese su Petrarca. Iijima individua quattro figure fondamentali – Tomoichi Watanabe, Mitsuo Sato, Tsuneichi Kondo e Kiyoshi Ikeda – e, attraverso di esse, ricostruisce la formazione di una tradizione petrarchesca giapponese, segnata dalla traduzione del *Secretum*, dall’influsso della storiografia tedesca, dal confronto con la ricerca italiana e internazionale, e dalla discussione intorno alla traduzione integrale del *Canzoniere*. Di particolare interesse risulta la controversia relativa allo stile arcaico adottato da Ikeda, spesso giudicato problematico sul piano della leggibilità, ma interpretabile anche come tentativo consapevole di restituire nella lingua giapponese la nobiltà e la distanza storica della poesia petrarchesca. Anche in questo caso, dunque, la traduzione non si limita a rendere disponibile un testo, ma mette in gioco una concezione complessiva dell’autore, della sua lingua e del rapporto tra fedeltà, attualizzazione e distanza.

Chiude il volume Andrea Padova con «*De dulcedine musica*». *Alcune scelte di traduzione tra antichi e moderni* (pp. 79-99), riportando l’indagine in Italia. Tale ritorno non costituisce, tuttavia, una semplice conclusione circolare, ma è funzionale a mostrare come la traduzione resti un problema decisivo anche all’interno della stessa tradizione italiana, soprattutto quando si tratti di rendere accessibile il Petrarca latino. L’oggetto del saggio è il dialogo *De dulcedine musica*

del *De remediis utriusque fortune*, analizzato attraverso alcune scelte di resa del lessico musicale e, in particolare, del termine *fides*. Muovendo dalla traduzione moderna di Ugo Dotti e risalendo ai volgarizzamenti antichi di Remigio Nannini e Giovanni da San Miniato, Padova dimostra come una singola scelta lessicale possa incidere in modo profondo sulla comprensione di un intero passo e dei collegamenti intratestuali di cui è ricca l'opera. Il problema non è dunque puramente terminologico: dalla resa di un vocabolo dipendono l'interpretazione della scena, la ricostruzione del sistema di riferimenti organologici e la comprensione della struttura argomentativa del dialogo. Da ciò emerge con particolare evidenza che tradurre il Petrarca latino in italiano significa comunque attraversare una distanza storica e culturale che impone competenza filologica, attenzione al lessico tecnico e consapevolezza della tradizione esegetica.

Nel loro insieme, i saggi raccolti in questo volume mostrano come la fortuna di Petrarca non possa essere concepita come un semplice movimento di irradiazione da un centro verso periferie passive. Al contrario, ogni contesto culturale costruisce il proprio Petrarca: lo seleziona, lo traduce, lo rilegge, lo adatta alle proprie esigenze e, talvolta, lo riscopre proprio attraverso la distanza che la traduzione rende visibile. Il Petrarca nederlandese, ungherese, russo, americano, giapponese e italiano che emerge da queste pagine non coincide mai del tutto con un'immagine unica e statica dell'autore; esso è piuttosto il risultato di mediazioni molteplici, in cui la traduzione agisce come soglia e come filtro, come strumento di accesso e come pratica interpretativa.

Studiare le traduzioni di Petrarca significa perciò interrogare le forme concrete attraverso cui un classico continua a vivere, non restando immobile nella propria incontestabile autorità, ma venendo continuamente riattivato da nuove lingue, nuovi lettori, nuove istituzioni culturali e nuove domande critiche. La traduzione non registra soltanto la ricezione di Petrarca: contribuisce a produrla. Essa non si limita a trasmettere un testo già dato, ma determina, di volta in volta, quale Petrarca possa essere letto, compreso, discusso e consegnato a una nuova comunità di lettori.

A tutti gli autori e a tutte le autrici va la nostra più sincera gratitudine per il generoso impegno con cui hanno contribuito alla realizzazione di questo volume. Le loro ricerche, diverse per oggetto, metodo e ambito geografico, concorrono a illuminare un problema comune: la necessità di considerare la traduzione non come appendice della storia della fortuna petrarchesca, ma come uno dei suoi luoghi più significativi.

Un sentito ringraziamento va inoltre al Comitato Scientifico di *AlmaPetrarca*, e in particolare agli organizzatori Francesca Florimbii

e Andrea Severi, ma anche a Nicola Grandi, Direttore del Dipartimento di Filologia classica e Italianistica dell'Università di Bologna, e a quanti hanno reso possibile la giornata di studi da cui questi atti prendono origine. Grazie al loro sostegno, il dialogo intorno a Petrarca può continuare ad aprirsi a prospettive internazionali, confermando ancora una volta la straordinaria vitalità di un autore che, anche attraverso la traduzione, non cessa di oltrepassare confini linguistici, culturali e temporali.

Jacopo Pesaresi

JEROEN DE KEYSER

«Franciscus Petrarca, sua aetate celebris ac
magnus, nunc vix est in manibus».
*Storia delle traduzioni del Petrarca latino e
volgare in nederlandese**

ABSTRACT · Questo saggio fornisce un panorama cronologico delle traduzioni in nederlandese delle opere di Petrarca, prima di quelle scritte in latino, poi di quelle in volgare. Al di là della traduzione della lettera *De ascensu montis Ventosi* pubblicata dal poeta simbolista Jan Hendrik Leopold, traduzioni più ampie di opere latine di Petrarca furono pubblicate nella collana *Ambo Klassiek* (1986-2005), a cura di Chris Tazelaar, il quale nel 2025 aggiunse una selezione di *Seniles* per la casa editrice Damon. Un altro traduttore prolifico di opere petrarchesche fu Frans van Dooren, che pubblicò una collezione di epistole latine nonché un'antologia dal *Canzoniere*. Un'impresa simile fu l'antologia di 20 poesie d'amore pubblicata da Ike Cialona nel 1998. Il 2008 vide la pubblicazione di un autentico *magnum opus*: la traduzione integrale del *Canzoniere* a cura di Peter Verstegen per la casa editrice Athenaeum-Polak & Van Gennep. Petrarca ha dovuto aspettare qualche secolo prima di vedersi tradotto in nederlandese, ma grazie a Tazelaar, Van Dooren, Cialona e Verstegen, i suoi scritti più importanti sono ormai largamente disponibili nei Paesi Bassi e nelle Fiandre. In appendice, si danno tre versioni nederlandesi del sonetto 267, nelle traduzioni di Frans van Dooren, Ike Cialona e Peter Verstegen.

PAROLE CHIAVE · Traduzioni petrarchesche; Peter Verstegen; Frans van Dooren; Ike Cialona; Chris Tazelaar.

I. Introduzione

Nella sua premessa ad una raccolta di saggi sulla fortuna di Petrarca pubblicata su *Incontri* in occasione della celebrazione dell'anno petrarchesco 2004, Minne de Boer si mostrò alquanto scettico, se non scontento, sulla presenza dell'autore nel paesaggio culturale attuale dei Paesi Bassi:

*Ringrazio Fabio Della Schiava per la sua lettura critica del mio testo e i due referee anonimi per i loro suggerimenti perspicaci.

C'è qualcosa di paradossale in una giornata di studio sulla sorte di Petrarca nei Paesi Bassi, in un momento in cui bisogna aver superato i quarant'anni per averne anche solo sentito parlare. La sua *fortuna* si è nel frattempo ridotta a zero. In un'epoca in cui il senso della storia è diventato inesistente, senza distinzioni fra i secoli, e in cui la poesia è, nel migliore dei casi, una terapia occupazionale per i ragazzi della scuola elementare, ci restano tre strategie: cercare disperatamente degli indizi nella cultura popolare; ritirarsi con disprezzo in compagnia elitaria; o tentare accuratamente di salvare ciò che può essere salvato nella barbarie che ci aspetta, in attesa di un futuro Rinascimento. Non mancano, certamente, degli spunti. La maggior parte degli olandesi conosce il Mont Ventoux, il *Mons Ventosus*, come una dura tappa del Tour de France. L'ascesa del Mont Ventoux è quindi uno dei temi più popolari nell'imitazione di Petrarca, anche se oramai ci si interessa più allo sport che non al panorama, per il quale manca il tempo¹.

Il fascicolo della rivista fornisce tuttavia una bella fotografia dell'interesse per gli scritti petrarcheschi all'inizio del nostro secolo, fra mondo accademico ed editoriale, sia nei Paesi Bassi, sia nelle Fiandre². E forse il lamento sul declino dell'interesse per il grande poeta laureato va messo in prospettiva: già nel Quattrocento brillava sempre meno forte la stella del padre dell'Umanesimo, al punto che quando scrisse il suo *Ciceronianus* (1528), Erasmo da Rotterdam poteva solo constatare che nessuno leggeva ancora gli scritti del

¹«Er zit iets paradoxaals in een studiedag over het lot van Petrarca in Nederland op een moment waarop je de veertig ruim gepasseerd moet zijn om überhaupt van Petrarca gehoord te hebben. Zijn *fortuna* is allengs gereduceerd tot nihil. In een tijd waarin het geschiedenisbesef plat geworden is, zonder onderscheid tussen de eeuwen, en waarin poëzie hooguit een bezigheidstherapie is voor leerlingen van de basisschool, zijn er drie strategieën denkbaar: wanhopig zoeken naar aanknopingspunten in de volkscultuur, zich hooghartig terugtrekken in een elitair gezelschap of zorgvuldig proberen te redden wat er te redden valt in de komende barbarij, in afwachting van een toekomstige Renaissance. Aanknopingspunten zijn er wel. De meeste Nederlanders kennen de Mont Ventoux, de *Mons Ventosus*, als zware etappe in de Tour de France. De bestijging van de Mont Ventoux is dan ook een van de populairste thema's in de navolging van Petrarca, al gaat het dan nu meer om de sportieve prestatie dan om het vergezicht, waarvoor de tijd ontbreekt.» (M.G. DE BOER, *Fortuna of receptie: een kwestie van benadering*, «Incontri. Rivista europea di Studi Italiani», n.s., vol. XX, 1 (2005), pp. 4-15: 4-5).

² Estremamente utile è la rassegna bibliografica fornita dallo stesso autore: M.G. DE BOER, *Bibliografie van Petrarca in Nederland en Vlaanderen*, ivi, pp. 119-136, un vero *Forschungsbericht* su sei secoli di fortuna petrarchesca. Le sintesi fondamentali precedenti sono la dissertazione di C. YPES, *Petrarca in de Nederlandse letterkunde*, Amsterdam, De Spieghel, 1934; e l'elenco delle traduzioni di Petrarca compilato da H.A. HENDRIX, *Nederlandse vertalingen uit het werk van Petrarca*, Utrecht, Rijksuniversiteit, 1983.

princeps eloquentiae – aggiungendo poi che la sua lingua sa ancora troppo del terribile latino medioevale («tota dictio resipit seculi prioris horrorem»).

Sembra infatti che l'eloquenza sia stata del tutto ignorata per alcuni secoli e che abbia ripreso a fiorire da qualche tempo presso gli italiani e, alquanto più tardi, pure presso di noi. Pare che il promotore della rinascita dell'eloquenza in Italia sia stato Francesco Petrarca, uomo, nell'età sua, illustre e grande e che ora, tuttavia, si legge appena: egli rivela ardente ingegno, grande dottrina e stile di non mediocre efficacia³.

Un altro grande merito della raccolta pubblicata da *Incontri*, al di là della sua fotografia dello *status quaestionis*, è indubbiamente lo sforzo di radunare studiosi e traduttori da varie discipline. Come giustamente fece notare sempre Minne de Boer, Petrarca fu oggetto dell'attenzione di membri di vari 'circuiti', ognuno con il proprio approccio e gergo, e con scarsi contatti reciproci. Messi insieme, questi circuiti aiutano a farci un'idea dell'autore, ma potrebbero anche insegnare qualcosa gli uni agli altri – onde lo scopo della giornata di studio e della raccolta poi pubblicata da *Incontri*⁴.

In quanto segue cercherò di fornire un panorama cronologico delle traduzioni in nederlandese delle opere di Petrarca, prima di quelle scritte in latino, poi di quelle in volgare⁵, da cui risulterà che i timori di De Boer sono stati almeno in parte smentiti, in particolare dalle pubblicazioni di traduzioni del *De remediis utriusque fortune* e, soprattutto, dall'integrale *Canzoniere* a cura di Peter Verstegen.

³ «Nam aliquot aetatibus videtur fuisse sepulta prorsus eloquentia, quae non ita pridem reviviscere coepit apud Italos, apud nos multo etiam serius. Itaque reforescentis eloquentiae princeps apud Italos videtur fuisse Franciscus Petrarca, sua aetate celebris ac magnus, nunc vix est in manibus; ingenium ardens, magna rerum cognitio nec mediocris eloquendi vis.» (D. ERASMO, *Il Ciceroniano*, testo e trad. a cura di F. Bausi, D. Canfora, E. Tinelli, Torino, Loescher, 2016, pp. 222-223).

⁴ «Petrarca wordt bestudeerd in vele circuits, met weinig onderling contact. Onze bijeenkomst en deze bundel waren bedoeld om dit contact te bevorderen. De toon en de achtergrondkennis zijn per circuit verschillend: neolatinisten zijn bloedserieus en hebben een encyclopedische kennis, vertalers zijn speelser en gericht op literaire thema's, neerlandici leggen graag uit en zijn niet wars van literatuurwetenschappelijk jargon. Gezamenlijk helpen deze circuits ons een beter beeld van de auteur te vormen, maar misschien kunnen ze ook wat van elkaar leren.» (DE BOER, *Het herdenken van Petrarca*, cit., pp. 11-12).

⁵ Tralascio i prodotti della ricerca scientifica di studiosi affiliati alle università olandesi e belghe che si inseriscono nella tradizione accademica di studi su Petrarca. Per un elenco di tali pubblicazioni fino al 2004 si veda DE BOER, *Bibliografie*, cit. Le opere di maggior rilievo furono il commento ai primi due libri dell'*Africa* nella tesi di dottorato di L.G.J ter Haar (Nijmegen, 1996) e l'edizione critica commentata del primo libro del *De vita solitaria* a cura di K. Enenkel (Leiden, 1990).

II. Petrarca latino

La storia delle traduzioni in nederlandese di Petrarca inizia solo nel 1606, con la pubblicazione, ad Amsterdam, di un'anonima traduzione del *De remediis utriusque fortune*, basata sia sul testo latino originale che su una versione tedesca intermedia, come si evince anche dal frontespizio⁶.

Esattamente tre secoli dopo, nel 1906, il poeta simbolista Jan Hendrik Leopold (1865-1925) pubblicò una traduzione della famosa lettera *Fam. IV 1* a Dionigi da Borgo San Sepolcro *De ascensu montis Ventosi* (1336), non a caso nella rivista degli alpinisti olandesi: classicista formatosi all'università di Leida – che pubblicò un'edizione dei libri *Ad se ipsum* di Marco Aurelio per gli Oxford Classical Texts (1908), nonché una traduzione metrica parziale del *De rerum natura* di Lucrezio (1910) –, Leopold fu anche un appassionato alpinista e pattinatore⁷. La sua traduzione ebbe una notevole fortuna, in quanto oggetto di due riedizioni per bibliofili. La prima fu pubblicata nel 1989, sotto il titolo *Lettera a Giovanni Coronna* [sic]⁸, la seconda data al 2005⁹.

Traduzioni più ampie di opere latine di Petrarca furono tutte pubblicate nella prestigiosa collana *Ambo Klassiek* (1986-2005), che comprende traduzioni in nederlandese di classici soprattutto greci e latini, ma anche italiani e di altre lingue¹⁰. Nel giro di pochi anni, Chris Tazelaar (°1941), anche lui classicista formatosi a Leida e poi docente

⁶ *Troost-spieghel in Gheluck ende Ongheluck: Des wijtberoemden hooch-Gheleerden ende treffelijcken Poëten ende Orateuren FRANCISCI PETRARCHAE. Troost-boecken, van Raedt, Daet, ende Baet, in Gheluck ende Ongheluck, namelijk, hoe hem een yeghelijck verstandich mensch zal houden, in zijnen voorspoet niet overheffen, insghelijcx in ongheluck, teghenspoet, angst ende noodt zal weten te troosten. Allen eerlievendens Regiments Persoonen, Huysvaderen, ende eenen yeghelijcken van wat staet zy moghen zijn, tot Nut ende Troost, uyt de Hooghduytsche en Latijnsche spraecke overgeset ende door den druck aen den dach ghebrocht.* Amsterdam, Ghedruckt voor Jan Willemssz, int Kantoerbeock, woonende inden Isel, Anno 1606.

⁷ J.H. LEOPOLD, *Een bergbestijging in de 14e eeuw*, «Mededeelingen der Nederlandsche Alpen-Vereeniging», vol. IV, 1 (1906), pp. 16-22. Vd. anche l'antologia di poesie con traduzione italiana a fronte: ID., *Cheope e altre poesie*, a cura di J. Robaey, Rimini, Raffaelli, 2021.

⁸ F. PETRARCA, *Brief aan Giovanni Coronna*, Sonnega, Regulierenpers, 1989 (in Horley, tiratura di 75 copie). La confusione si spiega forse per metatesi: la lettera sull'ascesa del Monte Ventoso è la *Fam. I 4*, mentre la *IV 1* è effettivamente indirizzata a Giovanni Colonna.

⁹ ID., *De beklimming van de Mont Ventoux*, in de vertaling van J.H. Leopold, Leiden, Kopwit, 2005 (in Jenson, tiratura di 125 copie). Vd. <http://mooimarginaal.org/portfolio/de-beklimming-van-de-mont-ventoux>.

¹⁰ Un elenco dei 108 volumi usciti in questa collana si trova qui sulla pagina web <http://libri.nl/2014/11>, sotto il titolo *Ambo Klassiek – een bibliografie*.

di liceo, pubblicò tre volumi di opere petrarchesche. Il primo, uscito nel 1990, ripropone la lettera al Ventoso, seguita da *Secretum* e *De otio religioso*¹¹. La seconda raccolta, del 1993, comprende il *De vita solitaria* e un'antologia di lettere al fratello Gherardo (*Fam.* X 3, 4, 5; XVI 2; XVII 1; XVIII 5; *Sen.* XV 5)¹² e del 1995 è, infine, la sua versione della *Collatio Laureationis*¹³. Tutti i testi sono corredati da introduzioni, saggi e commenti esegetici, spesso assai ampi. L'industrioso traduttore si dedicò in seguito anche ad altri autori: nel 1998 pubblicò per primo, sempre nella collana di Baarn, la corrispondenza tra Abelardo e Eloisa. Dopo un breve ritorno a Petrarca, con la sua versione dell'*Itinerario in Terra Santa* (2004)¹⁴, si dedicò a due progetti patristici, con la traduzione di due volumi di *Lettere* di Gerolamo (2008)¹⁵ e di un'antologia di scritti di Cipriano (*Epistulae* 1-81; *De lapsis*; *De ecclesiae catholicae unitate*; *Acta proconsularia sancti Cypriani episcopi et martyris*), uscita nel 2013¹⁶. Recentemente, l'instancabile Tazelaar è tornato di nuovo al suo Petrarca: nel 2018 ha completato la traduzione del *De remediis utriusque fortune*¹⁷, con un apparato di note assai più ridotto rispetto ai volumi di Ambo, seguita nel 2025 da un'altrettanto voluminosa selezione dalle *Seniles*, che include anche la *Ad posteritatem*¹⁸.

L'impressionante attività versoria di Tazelaar, che in 35 anni si è costruito un monopolio quasi totale sul Petrarca latino, mette in ombra tutte le altre realizzazioni. L'unica altra iniziativa che merita menzione è l'antologia di 33 lettere pubblicata nel 1998 da Frans van Dooren (1934-2005)¹⁹, che ritroveremo più avanti nella sezione sul Petrarca volgare. Si tratta delle epistole *Fam.* I 4, 5, 8; II 9, 12, 14; IV 1; V 3, 5, 14; VI 2; X 1, 3; XIII 8; XVI 2; XX 12; XXI 15; XXIII 19; XXIV 3, 4, 5, 8; *Metr.* III 17, 24; *Var.* 13, 44; *Sin. nom.* 2, 18; *Sen.* I 1, VI 2, X 2,

¹¹ F. PETRARCA, *De top van de Ventoux. Het geheim. Godgewijde Ledigheid*, trad. C.M. Tazelaar, Baarn, Ambo, 1990.

¹² ID., *Het leven in eenzaamheid & Brieven aan zijn broer*, trad. C.M. Tazelaar, Baarn, Ambo, 1993.

¹³ ID., *Lauweringsrede*, trad. C.M. Tazelaar, Baarn, Ambo, 1995.

¹⁴ ID., *Reisroute naar Jeruzalem*, trad. C.M. Tazelaar, 's-Hertogenbosch, Voltaire, 2004.

¹⁵ HIÉRONYMUS, *Brieven*, trad. C.M. Tazelaar, Eindhoven, Damon, 2008.

¹⁶ CYPRIANUS, *Eenheid en eensgezindheid. 81 brieven en 2 traktaten*, trad. C.M. Tazelaar, Eindhoven, Damon, 2013.

¹⁷ F. PETRARCA, *De twee gezichten van Vrouwe Fortuna*, trad. C.M. Tazelaar, Eindhoven, Damon, 2018.

¹⁸ ID., *Brieven van een bejaard man*, trad. C.M. Tazelaar, Eindhoven, Damon, 2025. Le *Seniles* incluse nell'antologia sono I 1, 2, 3, 6; II 3; III 1, 7; IV 1, 3; V 1, 2, 3, 5, 6; VII 1; VIII 1, 2, 8; IX 1, 2; X 2, 4; XI 1, 2, 3, 4, 8, 9, 11, 17; XII 1, 1A, 2; XIII 8, 12, 13, 14; XIV 1; XV 3, 4, 12, 14; XVI 1, 3, 5, 8, 9; XVII 1, 2, 3, 4.

¹⁹ ID., *Brieven*, trad. F. van Dooren, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Genneep, 1998.

XVII 2; *Post.* Di particolare interesse è l'introduzione in cui il traduttore affronta la limitatissima e «deludente» fortuna dell'epistolario di Petrarca, dicendosi sconcertato dal numero esile di lettere tradotte, giacché prima del 1983, a parte le traduzioni frammentarie, due lettere soltanto erano state 'trasferite' in nederlandese. Le dieci lettere tradotte da Tazelaar e dallo stesso Van Dooren tra il 1983 e il 1993 hanno portato il totale delle traduzioni di lettere integrali a dodici. Una sola lettera fu tradotta sei volte già prima del 1600: la ben nota *Senile* XVII 3, con la versione latina della *Griselda* di Boccaccio (*Decameron* X 10). Con parole che fanno eco a quelle di Minne de Boer, egli si vede costretto a constatare che:

Tutto sommato, data l'importanza di Petrarca nell'intera cultura europea, la presenza delle sue lettere in nederlandese è piuttosto esigua. Quanto è capitato a tanti altri autori 'classici', soprattutto umanistici, è capitato anche al famoso italiano: tutti hanno sentito parlare di lui, ma pochi conoscono la sua opera. Certo, viene citato come importante in tutti i manuali delle superiori e delle università, ma raramente, se non mai, effettivamente letto. E anche se ci saranno sicuramente delle spiegazioni per questo, resta comunque un vero peccato²⁰.

Infine, egli si augura che la sua antologia, ritenuta rappresentativa dell'opera epistolare di Petrarca, possa contribuire a rilanciare l'interesse per l'autore presso il pubblico nederlandofono.

Come fu notato dal critico Reinier Speelman nella sua recensione dell'antologia epistolare di Frans van Dooren, il fatto che alcune lettere fossero state precedentemente tradotte anche da Chris Tazelaar permette un utile esercizio di confronto. Speelman definisce lo stile di Tazelaar a volte un po' antiquato e prolisso e ritiene che la traduzione più libera di Van Dooren renda maggior giustizia allo stile originale di Petrarca, mentre in certi casi le espressioni più poetiche e drammatiche privilegiate da Tazelaar gli risultano più felici di quelle di Van Dooren. Entrambe le traduzioni, dunque, hanno pregi e difetti specifici ma sono nella sostanza altrettanto valide²¹.

²⁰ «Gezien Petrarca's importantie in het geheel van de Europese cultuur is de *presenza* van zijn brieven in het Nederlands al bij al toch wel erg schraal. Maar wat vele andere 'klassieke' auteurs is overkomen, en zeker die uit het Neolatijn, is ook gebeurd met de beroemde Italiaan: iedereen heeft wel eens van hem gehoord, maar weinigen kennen zijn werk. Weliswaar staat hij in allerlei leerboeken van de middelbare school en universiteit als belangrijk vermeld, maar gelezen wordt hij zelden of nooit. En ook al zijn daar zeker verklaringen voor aan te voeren, het is toch zonder meer jammer.» (ivi, p. 20).

²¹ «Dat sommige brieven eerder door Tazelaar zijn vertaald stelt ons in staat om beide versies naast elkaar te leggen. Als voorbeeld kunnen wij de brief aan Francesco's broer Gherardo nemen (*Fam.* XVI 2). Het begin van de brief, "Cenabam

III. Petrarca volgare

Frans van Dooren si laureò prima in Lettere classiche e poi anche in Italianistica all'Università di Nimega. Traduttore degli epigrammi di Marziale (1998), e soprattutto di classici italiani, diede alle stampe 42 volumi e circa 400 pubblicazioni, fra traduzioni, recensioni e introduzioni. Nel corso degli anni girò anche instancabilmente i Paesi Bassi e le Fiandre, presenziando a centinaia di conferenze, programmi radiofonici e spettacoli musicali sulla cultura e letteratura italiana.

Tra le sue traduzioni dall'italiano spiccano *Il principe* di Machiavelli (1976), *La Divina Commedia* (1987), la *Vita Nuova* (1988) e il *Convivio* (2001) di Dante, un'antologia di otto secoli di poesia italiana (*Gepolijst albast: acht eeuwen Italiaanse poëzie*, 1994), i *Sonetti* di Michelangelo (1999), la *Gerusalemme liberata* di Tasso (2003), nonché quella, rimasta inedita, dei *Promessi Sposi*.

Per le sue traduzioni, questo «apostolo della letteratura italiana nei Paesi Bassi» – come si autodefiniva – vinse, nel 1990, il famoso Premio Martinus Nijhoff (un premio annuale assegnato alla migliore traduzione di un'opera letteraria dal o verso la lingua nederlandese, che spesso funge anche da premio alla carriera). Nel 2003, fu insignito del titolo di Cavaliere dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana, in riconoscimento del suo impegno nella diffusione della letteratura e della cultura italiana. Nello stesso anno, infine, gli fu conferita la Medaglia d'Oro della Società Dante Alighieri²².

forte apud...», vertaalde Tazelaar als “Ik mocht het genoeg hebben te dineren ten huize van...” – en daarmee is een mooi, zij het extreem voorbeeld gegeven van Tazelaars soms wat ouderwetse, breedsprakige vertaalwijze. Bij Van Dooren wordt het “Toevallig gebruikte ik het avondmaal bij...”, wat meer recht doet aan de oorspronkelijke stijl. De bijzin “dum ecce duos tui ordinis priores casus attulit” wordt bij Tazelaar: “Tot mijn verrassing bracht het toeval ook twee priors van jouw orde daarheen”, waarbij *dum ecce* nogal inboet aan levendigheid, en Van Dooren vertaalt “En zie, het toeval bracht me daar samen met twee priors van jouw orde”, waarbij de eerste woorden krachtiger en kernachtiger zijn weergegeven, maar de laatste iets vrijer dan nodig zijn vertaald. Even verderop is Tazelaars vertaling van de *gelida corpora* van de pestslachtoffers, “verkilde lichamen”, poëtischer en dramatischer dan Van Doorens “koude lichamen”, nog afgezien van het feit dat *gelidus* verband houdt met *gelu* (vorst) en *gelare* (vriezen), en dus met een proces als verkillig, terwijl *frigidus* het neutrale woord voor ‘koud’ is. Deze willekeurig gekozen voorbeelden illustreren dat de vertalingen met hun sterkere en minder sterke kanten aan elkaar gewaagd zijn.» (R. SPEELMAN, *De ontdekking van de moderne mens: Petrarca's brieven in bloemlezing vertaald*, «Madoc. Tijdschrift over de Middeleeuwen», vol. XIII, 3 [1999], pp. 182-186: 184-185.)

²² La sua bibliografia completa fu pubblicata da M.G. de Boer in coda (pp. 108-133) al fascicolo XXI, 1 (2006) della rivista «Incontri», che è dedicato alla memoria di Frans van Dooren e contiene un suo profilo, dei ricordi e memorabilia, nonché cinque traduzioni del sonetto 272, *La vita fugge*, fatte da Robert de Does, Peter Verstegen, Ike Cialona, Reinier Speelman e Dennis Smit (pp. 57-60). L'importante

Nel 1979, Van Dooren fece stampare la sua traduzione di un'antologia di 25 poesie dal *Canzoniere* (i sonetti 3, 16, 35, 61, 62, 90, 118, 122, 134, 190, 226, 234, 235, 236, 248, 267, 272, 292, 301, 310, 311, 333, 346, 353, 365) in un'edizione con il testo italiano a fronte²³. Pur avendo già pubblicato in precedenza alcune di queste poesie su diverse riviste, seguendo una prassi comune anche ad altri traduttori che lo avevano preceduto, egli riteneva tuttavia di essere il primo ad averne allestito una così ampia collezione in un volume a sé stante. Ma si sbagliava: un anno dopo chiese di pubblicare, insieme alla recensione del suo volume firmata da Karel Hellemans nella rivista *Spiegel der Letteren*, una 'rettifica' per confessare, «con il rossore della vergogna sulle guance», di aver trovato, presso una libreria antiquaria, una copia di una rara edizione di sonetti petrarcheschi in versione nederlandese intitolata *Madonna Laura* che precedentemente gli era sfuggita. Si trattava della traduzione di D. Tol, uscita già nel 1941, che contiene la traduzione di non meno di 100 sonetti, 2 canzoni, l'intero *Trionfo della Morte* e parte del *Trionfo d'Amore*²⁴. Van Dooren colse l'opportunità, attraverso la sua rettifica, di fare giustizia a Tol, il quale aveva «tradotto in nederlandese più Petrarca di chiunque altro prima o dopo di lui, anzi aveva superato quantitativamente il totale di tutte le traduzioni petrarchesche messe insieme», riconoscendo che «il fatto che le sue traduzioni raggiungano anche un alto livello di qualità rende il suo lavoro ancora più impressionante»²⁵. Nel 1981, la raccolta fu ristampata in un'edizione riveduta, nella cui postfazione Van Dooren inserì un riferimento alla traduzione pubblicata da Tol. Negli anni a venire il traduttore continuò a rivedere e allargare la sua antologia fino alla quinta ristampa del 2004. Egli descrive questo lungo *iter* in una

archivio di Van Dooren è stato depositato presso l'Università di Utrecht. Se ne può consultare l'inventario su <http://repertorium.library.uu.nl/collectie/van-dooren/>.

²³ F. PETRARCA, *Sonnetten*, trad. F. van Dooren, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1979, 1981². Edizioni riviste e allargate sotto il titolo *Sonnetten en andere gedichten*, 1993³, 1998⁴, 2004⁵.

²⁴ *Madonna Laura. Verzen van Petrarca*, vertaald en ingeleid door D. Tol, Rijswijk, Stols, 1941; contiene i *Sonetti* 12, 16, 32, 33, 35, 49, 56, 68, 89, 90, 100, 102, 109, 110, 111, 116, 123, 124, 141, 143, 144, 150, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 164, 165, 167, 169, 170, 171, 177, 183, 191, 193, 194, 196, 203, 204, 209, 212, 215, 218, 219, 231, 136, 138, 240, 245, 249, 250, 256, 261, 262, 269, 273, 277, 279, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 290, 292, 294, 296, 297, 299, 300, 302, 306, 311, 314, 315, 328, 329, 330, 333, 338, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 350, 351, 352, 353, 356, 359, 361, 364; *Canzoni* 50, 126, *Triumphus Mortis*.

²⁵ «Vandaar dat ik met beide handen de gelegenheid aangrijp om via deze (op zichzelf schamele) rectificatie Tol alsnog de eer te geven die hem toekomt. Tol heeft immers van Petrarca meer in het Nederlands vertaald dan iemand voor hem of na hem, ja hij heeft kwantitatief zelfs het totaal van alle andere Petrarca-vertalingen overtroffen. Het feit dat zijn omzettingen ook kwalitatief een hoog niveau bereiken, maakt zijn prestatie nog indrukwekkender.» (F. VAN DOOREN, *Rectificatie*, «Spiegel der Letteren», vol. XXIII (1980), pp. 116-117).

Lettera a Petrarca nella quale, prendendo a modello le epistole dello stesso Petrarca agli antichi, riflette sul suo rapporto con il poeta²⁶.

Un'impresa simile a quella di Frans van Dooren per il *Canzoniere*, è l'antologia di 20 poesie d'amore pubblicata da Ike Cialona nel 1998²⁷. Essa contiene, in versione nederlandese con il testo italiano a fronte, i sonetti 3, 20, 65, 100, 132, 134, 141, 164, 176, 199, 209, 212, 218, 219, 250, 267, 288, 292, 336 e 349.

Ike Cialona (nata Janszen, 1935-2025) merita un posto nel firmamento dei traduttori letterari dei Paesi Bassi. Dopo una carriera da traduttrice alla NOS (la radio e televisione pubblica), si dedicò infatti alla traduzione di alcuni grandi classici. Contemporaneamente all'antologia petrarchesca pubblicò, dopo sei anni di lavoro, la sua impressionante traduzione in ottava rima dell'*Orlando Furioso* di Ariosto (1998). Seguirono poi la magistrale traduzione in rima con ampio commento della *Divina Commedia* (con Peter Verstegen, 2000), i sonetti di Dante Gabriel Rossetti (2004), due volumi di Lord Byron: *Childe Harold's Pilgrimage* (2009) e *Don Juan* (2013), e infine la rimarchevole edizione facsimile con traduzione dell'*Opera dell'arte del cucinare* di Bartolomeo Scappi, sotto il titolo *Koken voor kardinalen* ('Cucinare per i cardinali', 2015). La sua traduzione della celebre *Hypnerotomachia Poliphili* attribuita a Francesco Colonna (2006) fu salutata come un vero e proprio capolavoro.

L'interesse nato grazie alle antologie presentate da Frans van Dooren e Ike Cialona riverbera in un'altra raccolta, che costituisce il settimo volume di una collana dedicata alle più belle poesie di 25 autori provenienti da vari paesi, pubblicata tra il 1998 e il 2010 dalla casa editrice Lannoo. I curatori di questa collana, Koen Stassijns e Ivo van Strijtem, scelsero 56 sonetti tradotti da Frans van Dooren (61, 144, 333, 365), Ike Cialona (35, 65, 132, 176, 177, 212, 218, 267, 291, 292, 301, 336, 346), Robert de Does (1, 3, 4, 6, 7, 12, 16, 17, 18, 20, 33, 36, 48, 52, 62, 81, 106, 156, 353) e Joël Schuyver (2, 39, 54, 91, 92, 93, 95, 120, 122, 163, 169, 170, 200, 201, 236, 244, 250, 251, 321, 361)²⁸. Le traduzioni di Van Dooren sono state riprese dalle sue pubblicazioni precedenti, quelle di De Does e Schuyver sono nuove; nel caso di Cialona, una parte è inedita, un'altra proviene dalla sua antologia del 1998.

Il 2008 vide anche la pubblicazione di un autentico *magnum opus*: la traduzione integrale del *Canzoniere* prodotta da Peter

²⁶ F. VAN DOOREN, *Brief aan Petrarca*, «Incontri», n.s., vol. XX, 1, pp. 41-45.

²⁷ F. PETRARCA, *Sonnetten voor Laura. De mooiste liefdesgedichten*, trad. Ike Cialona, Amsterdam, Bert Bakker, 1998.

²⁸ F. PETRARCA, *De mooiste van Francesco Petrarca*, a cura di Koen Stassijns, Ivo van Strijtem, con un'introduzione di Bart Van den Bossche, Tielt, Lannoo / Amsterdam, Atlas, 2001.

Verstegen (°1938)²⁹. A questo gigante fra i traduttori olandesi, già vincitore nel 1973 del Premio Martinus Nijhoff per la sua traduzione di *Pale Fire* di Vladimir Nabokov, si deve una lunga lista di traduzioni di classici, soprattutto inglesi, ma anche francesi e tedeschi: *Les fleurs du mal* di Charles Baudelaire (1995), le poesie di Rainer Maria Rilke (1996, 1997), il *Tagebuch* di Johann Wolfgang Goethe (1998), il *Paradise Lost* di John Milton (2003), le poesie di Emily Dickinson (2005, 2007, 2011), *L'étranger* di Albert Camus (2013); di William Shakespeare, infine, i sonetti (1999), *Venus and Adonis* (2014), *Hamlet* (2018), *Othello* (2019) e *Macbeth* (2020). La sua tesi di dottorato (1993) trattava della differenza tra 'traduttologia' e 'scienza della traduzione' e causò qualche polemica nel mondo accademico³⁰.

Dopo l'impresa dantesca a quattro mani con Ike Cialona (2000) già citata, Verstegen affrontò dunque l'intero *Canzoniere*. Il risultato fu salutato con unanime entusiasmo. A lodarlo fu per primo Kees Fens, famoso (e temuto) critico letterario del quotidiano *De Volkskrant* e già ordinario di Letteratura nederlandese all'università di Nimega. La sua recensione fu persino inserita come postfazione nelle ristampe del volume di Verstegen. Nelle sue lodi Fens non risparmia i superlativi:

L'intero *Canzoniere*, 366 poesie in tutto, è stato ora tradotto e annotato in nederlandese da Peter Verstegen, un libro che può tenere occupati i lettori per il resto dell'anno con poesia del più alto livello proveniente da vari secoli di tradizione letteraria. La traduzione è un lavoro senza pari, per la sua ingegnosità, per la capacità di tenere insieme pensiero e poesia, per la sua sottigliezza, proprio come nell'originale (Frans van Dooren, che ha tradotto un'antologia dal *Canzoniere*, risulta a volte troppo esplicito). Verstegen mantiene vivaci anche le poesie più contemplative e astratte (nel caso di Van Dooren, si verifica spesso l'effetto H.W.J.M. Keuls: il linguaggio è poetico, ma rischia di passare al sonetto successivo senza lasciare una traccia significativa). Le note a ogni poesia sono ammirevoli quanto le traduzioni, non da ultimo per la loro densità. Sono eccellenti soprattutto nell'esplicitare tutti i riferimenti che contengono³¹.

²⁹ F. PETRARCA, *Het Liedboek (Canzoniere)*, trad. Peter Verstegen, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2008, 2012² (con testo italiano a fronte), 2021³ (senza il testo originale).

³⁰ La dissertazione è stata pubblicata come monografia nel 2016: P. VERSTEGEN, *Vertaalkunde versus vertaalwetenschap*, Amsterdam, VertaalVerhaal, 2016. L'autore sostiene che la 'scienza della traduzione' rischia di essere poco più di un esercizio teorico, mentre ci vuole un approccio più vicino a quello della filologia o della lessicografia come base per una traduzione letteraria scientificamente fondata.

³¹ «De hele *Canzoniere*, 366 gedichten in totaal, is nu in het Nederlands vertaald en toegelicht door Peter Verstegen, een verzenboek dat de rest van het jaar de lezer op het hoogste dichtelijk niveau en in een ruimte van eeuwen aan tradities kan bezighouden. De vertaling is een weergaloze prestatie, in vindingrijkheid, in het vermogen denken en dichten bijeen te houden, in het verzwijgen, als in het origineel

Per inciso, questa era anche l'ultima recensione di Fens, compiuta poche ore prima della sua scomparsa, avvenuta il 14 giugno 2008, e pubblicata postuma una settimana dopo. Salta all'occhio, tuttavia, che nel suo elogio senza riserve il recensore apparentemente ci teneva pure a sminuire, *post mortem*, il merito delle traduzioni petrarchesche di Frans van Dooren³².

In ogni modo, gli elogi per il lavoro svolto da Verstegen erano unanimi, e i meriti della sua traduzione rispetto a quanto avevano pubblicato i suoi predecessori erano confermati da recensioni più equilibrate, come quella di Rob Hartmans (anche se le sue asserzioni sulla comprensione di Petrarca e Dante dalla parte dei loro contemporanei sono forse discutibili):

Confrontando le traduzioni di Verstegen con la selezione dal *Canzoniere* fatta dal giustamente rinomato Frans van Dooren [...], colpisce il fatto che Petrarca sembri più accessibile nella versione di Van Dooren. [...] In quella di Verstegen, certi versi si devono leggere più volte per comprendere appieno il significato. Ma mettendo le traduzioni di Van Dooren e di Verstegen una accanto all'altra, diventa chiaro anche a chi non sa l'italiano che il secondo rimane spesso un po' più vicino al testo originale, mentre il primo a volte fa delle concessioni a vantaggio della scorrevolezza della lingua. [...] Si potrebbe dire che la maggiore accessibilità di Van Dooren è un vantaggio, dal momento che pure Petrarca probabilmente scriveva in maniera assai riconoscibile per i suoi contemporanei. Ma il loro mondo non è il nostro; laddove a loro bastava mezza parola, noi dobbiamo fare uno sforzo e a volte abbiamo bisogno di aiuto. Chi vuole davvero godere di questa poesia, deve fare qualche sforzo, come quando

(Frans van Dooren, die een bloemlezing uit *Het Liedboek* vertaalde, is nogal eens te expliciet). Verstegen houdt ook de meest beschouwende en abstracte gedichten levend (bij Van Dooren ontstaat nogal eens het H.W.J.M. Keuls-effect: de taal is dichterlijk, maar dreigt zonder veel betekenis weg te glijden naar het volgende sonnet). De toelichtingen bij elk gedicht zijn even bewonderenswaardig als de vertalingen, niet het minst om de dichtheid ervan. Vooral in het zichtbaar maken van alle verwijzingen zijn ze uitstekend.» (K. FENS, *Altijd groene laurier*, «De Volkskrant», 20 giugno 2008).

³² Sembra legittimo chiosare questa frecciata con un riferimento alla polemica fra Kees Fens e Frans van Dooren di qualche anno prima. Infatti, Van Dooren aveva pubblicato *Met Dante door Italië – Reizend in het voetspoor van de dichter* (Baarn, Ambo, 2004), un resoconto dei suoi 40 anni di viaggi attraverso l'Italia sulle orme di Dante, che Fens aveva stroncato senza pietà in una recensione sullo stesso giornale (K. FENS, *Monomane Dantelaar*, «De Volkskrant», 24 luglio 2004). Van Dooren aveva reagito nel novembre dello stesso anno con una 'lettera aperta' nella quale rimproverava Fens di aver superato, con il tono sprezzante della sua recensione, ogni limite di decenza, sminuendo e ridicolizzando pubblicamente il suo libro e mostrandosi insensibile se non addirittura malizioso. La lettera è conservata nel suo archivio, per cui vd. sopra n. 22.

si legge Dante. Deve leggere la poesia con calma, preferibilmente ad alta voce, per poi prendere il commento e tornare di nuovo alla poesia. Tale sforzo è certamente ricompensato, poiché la lingua di Petrarca è anche musicale, avvincente ed evocativa anche nella traduzione di Verstegen, offrendo al contempo molto di riconoscibile anche per il lettore contemporaneo. [...] Dobbiamo essere grati a Verstegen non solo per aver fatto delle belle traduzioni delle poesie più conosciute e attraenti, ma anche per aver deciso di tradurre il *Canzoniere* nella sua interezza. Nella sua prefazione, egli scrive che così facendo ha voluto «mostrare come ciascuna delle poesie sia un tessuto artistico di eleganti riflessioni e immaginazione, un gioco mentale, ricco di significato, in un linguaggio melodioso che è classico nella sua semplicità, sia nella scelta delle parole, sia nella struttura delle frasi». In questa impresa Verstegen è pienamente riuscito, per cui, oltre alla gratitudine, è doverosa anche l'ammirazione³³.

Petrarca ha dovuto aspettare qualche secolo prima di vedersi tradotto in nederlandese, ma l'attesa non è stata vana. Grazie a una compagine di traduttori come Tazelaar, Van Dooren, Cialona e Verstegen e alla loro ammirevole perseveranza, i suoi scritti più importanti sono ormai largamente disponibili nei Paesi Bassi e nelle Fiandre e sono tornati, dopo un lungo oblio, a occupare un posto sugli scaffali delle biblioteche degli amanti della cultura italiana più raffinata.

³³ «Wanneer we Verstegens vertalingen vergelijken met de selectie die de terecht vermaarde Frans van Dooren uit de *Canzoniere* heeft gemaakt [...], valt op dat Petrarca bij de laatste toegankelijker lijkt. [...] Bij Verstegen moet je bepaalde regels een paar keer lezen voordat je helemaal begrijpt wat er staat. Maar wanneer de vertalingen van Van Dooren en Verstegen naast elkaar worden gelegd, wordt ook aan wie geen Italiaans kent duidelijk dat de laatste vaak iets dichter bij de oorspronkelijke tekst blijft, terwijl Van Dooren om wille van de soepele taal soms concessies doet. [...] Je zou kunnen zeggen dat Van Doorens grotere toegankelijkheid een pre is, omdat Petrarca voor zijn tijdgenoten waarschijnlijk ook heel herkenbaar schreef. Maar hun wereld is de onze niet; waar zij aan een half woord genoeg hadden, moeten wij moeite doen en hebben we af en toe hulp nodig. Wie echt van deze poëzie wil genieten moet, evenals bij Dante, aan het werk. Hij moet rustig, liefst hardop, het gedicht lezen, om vervolgens het commentaar erbij te pakken en daarna nog een keer terug te gaan naar het gedicht. De moeite wordt zeker beloond, omdat de taal van Petrarca ook in de vertaling van Verstegen muzikaal, meeslepend en beeldend is, terwijl er ook voor de hedendaagse lezer veel te herkennen valt. [...] We mogen Verstegen dankbaar zijn dat hij niet alleen prachtige vertalingen heeft gemaakt van de bekende, meest aansprekende gedichten, maar ook dat hij ervoor gekozen heeft de *Canzoniere* integraal te vertalen. In zijn voorwoord schrijft hij dat hij hiermee wilde 'laten zien hoe elk van de gedichten een kunstig weefsel is van elegante bespiegelingen en verbeelding, een spel van de geest, rijk aan betekenis, in melodieuze taal die naar woordkeus en zinsbouw klassiek is in haar eenvoud'. Hierin is hij volledig geslaagd, zodat naast dankbaarheid ook bewondering op zijn plaats is.» (R. HARTMANS, *De onbereikbare vrouw*, «De Groene Amsterdammer», 30 maggio 2008).

IV. Appendice

Faccio seguire il sonetto 267 – il primo componimento in cui si dà la notizia della morte di Laura, noto anche dal libro sesto di *Madrigali* di Claudio Monteverdi – nelle traduzioni di Frans van Dooren (1974/1981), Ike Cialona (1998) e Peter Verstegen (2008).

Sonetto 267³⁴

Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo,
oimè il leggiadro portamento altero;
oimè il parlar ch'ogni aspro ingegno et fero facevi
humile, ed ogni huom vil gagliardo!

et oimè il dolce riso, onde uscìo 'l dardo
di che morte, altro bene omai non spero:
alma real, dignissima d'impero,
se non fossi fra noi scesa sì tardo!

Per voi conven ch'io arda, e 'n voi respire,
ch'ì' pur fui vostro; et se di voi son privo,
via men d'ogni sventura altra mi dole.

Di speranza m'empie et di desire,
quand'io partì' dal sommo piacer vivo;
ma 'l vento ne portava le parole.

Sonnet 267 – Frans Van Dooren (1974) 1981

Ach schoon gezicht, ach zoete blik der ogen, ach
fiere houding en gracieuze gang,
ach lieve woorden die met zachte drang lafaards
bemoedigden en trotsen bogen,

ach glimlachjes die mij zó diep bewogen
dat ik nog enkel naar de dood verlang, koninklijke
ziel, o liefste, ontvang
de hulde van mijn aardse onvermogen!

Van nu af wil ik leven door jouw sterven! Maar al
wat ik aan rampspoed ondervind
is niets bij 't feit dat ik jouw troost moet derven:

de zoete hoop waarmee ik heb bemind,
en het geluk dat ik toen mocht verwerven
is mét jouw stem vervlogen in de wind!

³⁴ F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1964, p. 325.

Sonnet 267 – Ike Cialona 1998

Ach mooi gelaat waarin de ogen straalden,
ach tred en houding, sierlijk en vol kracht!
Ach stem die harde harten heeft verzacht
En 't beste in de mens naar boven haalde!

Ach lieve glimlach die mijn lot bepaalde
en mij een dodelijke wond toebracht!
Verheven ziel, bestemd tot grote macht
als u in beter tijden naar ons daalde!

U bent de vlam die mij heeft aangedreven,
u bent de adem die mij leven doet.
Nooit zal ik dit verlies te boven komen.

De laatste maal dat ik u zag, bij leven,
hebt u mijn hoop met tederheid gevoed.
De wind heeft onze woorden meegenomen.

Sonnet 267 – Peter Verstegen 2008

God, haar mooi gezicht, haar blik zo zoet,
God, haar stijl en houding bij het gaan!
taal die zelfs geen wilde kon weerstaan,
ze temde hem en lafaards gaf ze moed!

God, haar glimlach die de pijl liet gaan
waarvan de dood mij wacht als enig goed!
De hoogste rang paste jouw edel bloed,
maar veel te laat kwam je op aarde aan!

Ik brand voor jullie; als ik je niet vind,
weet ik geen wreder reden om te klagen,
ik adem slechts door jullie heerschappij.

Hoop en verlangen gaven jullie mij
bij 't scheiden van mijn levend welbehagen;
wat werd gezegd, verwaaide in de wind.

BEÁTA TOMBI

Dal Canzoniere alle opere latine: la ricezione di Francesco Petrarca in Ungheria dopo il millennio

ABSTRACT · Lo studio si propone di analizzare la ricezione e la traduzione delle opere di Francesco Petrarca in Ungheria con particolare attenzione al periodo successivo al 2000. Attraverso l'esame di alcune traduzioni, edizioni e tipologie di pubblicazione recenti, il saggio mette in luce un cambiamento significativo nella ricezione petrarchesca ungherese: mentre nel XX secolo l'interesse dei traduttori si concentrava soprattutto sul *Canzoniere*, nel XXI secolo l'attenzione si è progressivamente spostata verso le opere latine. Questo fenomeno è legato allo sviluppo degli studi di letteratura neolatina e della filologia umanistica, nonché al ruolo crescente delle edizioni bilingui e dei progetti accademici. La ricezione contemporanea di Petrarca in Ungheria risulta quindi sempre più accademica e filologica e contribuisce a una reinterpretazione del ruolo di Petrarca come autore latino e umanista.

PAROLE CHIAVE · Francesco Petrarca; ricezione petrarchesca; traduzione letteraria; letteratura neolatina; letteratura ungherese.

I. Introduzione

Francesco Petrarca appartiene senza dubbio a quel ristretto gruppo di autori italiani che esercitarono un'influenza profonda e duratura sullo sviluppo della letteratura ungherese. Dal Rinascimento fino al Novecento numerosi autori ungheresi si confrontarono con la lirica petrarchesca, riprendendone motivi tematici, forme poetiche e

soluzioni stilistiche¹. Da Bálint Balassi² a Miklós Bethlen³, da Sándor Kisfaludy⁴ a Endre Ady⁵, la presenza del modello petrarchesco nella letteratura ungherese è attestata in forme diverse e in epoche molto lontane tra loro. La ricezione di Petrarca in Ungheria ha quindi una storia lunga e complessa, che non si esaurisce nella traduzione delle sue opere, ma comprende anche imitazioni, adattamenti, rielaborazioni e riferimenti indiretti.

¹ In Ungheria, fin dal Cinquecento si ha testimonianza della conoscenza delle opere di Petrarca, sia in latino sia in volgare, tra gli umanisti, gli ecclesiastici e i poeti ungheresi. Tale conoscenza non si basava principalmente su traduzioni in lingua ungherese, ma sulla lettura dei testi originali e sulla mediazione della cultura umanistica latina. L'influenza petrarchesca si manifestò pertanto non tanto attraverso traduzioni, quanto piuttosto attraverso imitazioni, adattamenti e modelli stilistici presenti nella poesia ungherese del Rinascimento e dei secoli successivi. Cfr. T. KARDOS, *Petrarca e l'Umanesimo ungherese*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973.

² Bálint Balassi (1554–1594), considerato il più importante poeta del Rinascimento ungherese, conosceva l'italiano e poteva leggere Petrarca in originale. Il cosiddetto «ciclo di Júlia» testimonia chiaramente l'influenza della lirica petrarchesca, soprattutto nei motivi dell'amore infelice, nell'idealizzazione della donna e in alcune soluzioni stilistiche e retoriche. Tuttavia Balassi non può essere considerato un semplice petrarchista: nella sua poesia il modello petrarchesco si combina con elementi della tradizione poetica ungherese, slava e tedesca, dando origine a una lirica del tutto originale. Su Bálint Balassi e la sua poesia petrarchesca cfr. T. KARDOS, *Il Rinascimento in Ungheria*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982; B. VARJAS, *Balassi Bálint*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1976.

³ Bethlen Miklós (1642–1716), una delle figure più importanti della prosa barocca ungherese e transilvana, conobbe verosimilmente le opere di Petrarca durante i suoi viaggi in Europa occidentale, nel corso dei quali visitò anche l'Italia. Diversi studiosi hanno messo in evidenza che la parte filosofica e meditativa della sua autobiografia presenta analogie con il *Secretum* petrarchesco, sia per la forma dialogica sia per il carattere introspettivo e morale del testo, centrato sull'esame della coscienza e sulla riflessione sulla vita. Su Miklós Bethlen e i rapporti con Petrarca cfr. J. V. SZILÁGYI, *Bethlen Miklós és kora*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980; KARDOS, *Petrarca e l'Umanesimo ungherese*, cit.

⁴ Sándor Kisfaludy (1772–1844), poeta e ufficiale, conobbe la poesia di Petrarca durante la sua prigionia in Francia alla fine del Settecento. Dopo il suo ritorno in patria, sotto l'influenza della lirica petrarchesca, scrisse il ciclo poetico *Himfy szerelmei* ("Gli amori di Himfy"), pubblicato tra il 1801 e il 1807, opera che esercitò un'influenza decisiva sulla formazione della poesia amorosa ungherese del XIX secolo. Su Sándor Kisfaludy e la poesia amorosa ungherese dell'Ottocento cfr. T. KLANICZAY, *A magyar irodalom története 1772–1849*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965; KARDOS, *Petrarca e l'Umanesimo ungherese*, cit.

⁵ Endre Ady (1877–1919), uno dei più grandi poeti ungheresi del Novecento, rinnovò profondamente la lirica ungherese combinando elementi della tradizione poetica ungherese con il simbolismo francese. Il rapporto con la tradizione petrarchesca non è diretto, ma può essere individuato nella complessità della lirica amorosa, nella centralità dell'io poetico e nella ricchezza delle soluzioni stilistiche e retoriche. Su Endre Ady e la poesia ungherese del primo Novecento cfr. M. BABITS *Az európai irodalom története*, Budapest, Nyugat, 1936; KARDOS, *A magyar irodalom története 1905–1919*, cit.

Proprio per questo motivo è necessario distinguere tra la ricezione di Petrarca e la storia delle traduzioni petrarchesche. In questo studio la traduzione viene considerata come una forma particolare di ricezione, poiché attraverso le traduzioni le opere di Petrarca entrano a far parte della cultura letteraria ungherese e diventano accessibili a nuovi lettori. Tuttavia, la presenza di Petrarca nella cultura ungherese non coincide con la disponibilità delle sue opere in traduzione: per secoli gli intellettuali ungheresi lessero Petrarca in latino o in italiano, assimilandone modelli poetici e morali senza tradurli sistematicamente. Ne consegue che ricezione e traduzione rappresentano due fenomeni solo parzialmente sovrapponibili: la prima rinvia alla fortuna letteraria e culturale dell'autore, la seconda alla concreta accessibilità dei suoi testi in lingua ungherese.

Se si considera in particolare la storia delle traduzioni, emerge con chiarezza una notevole discontinuità. Nonostante l'influenza esercitata da Petrarca sulla poesia ungherese, egli non fu mai tra gli autori italiani più largamente tradotti⁶. Nel Novecento l'interesse dei traduttori si concentrò soprattutto sul *Canzoniere* e, più in generale, sulla produzione volgare, mentre le opere latine rimasero in gran parte accessibili soltanto agli studiosi in grado di leggere i testi originali o singoli estratti antologici. Solo dopo il millennio si osserva un mutamento significativo: l'aumento delle traduzioni petrarchesche in ungherese riguarda soprattutto opere latine, e in particolare testi in prosa, spesso pubblicati in edizioni bilingui corredate da introduzioni, note e apparati filologici. Già prima del XX secolo, tuttavia, erano disponibili in ungherese solo poche traduzioni petrarchesche, mentre nel corso del Novecento furono pubblicate principalmente traduzioni parziali, situazione che si trasformò profondamente solo dopo il millennio⁷.

⁶ Nonostante alcuni componimenti del *Canzoniere* fossero già apparsi in traduzione ungherese su riviste e in antologie prima del 1900, solo nel XX secolo si arrivò alla pubblicazione quasi completa delle rime petrarchesche in ungherese. Dopo due importanti volumi di selezioni – *Tutti i sonetti amorosi* (1926), trad. A. Radó, e *Rime scelte* (1943), trad. G. Sárközi – il *Canzoniere* completo fu pubblicato nel 1967 in una traduzione collettiva a cura di T. Kardos (F. PETRARCA, *Daloskönyve*, szerk. T. Kardos, Bp, Európa, 1967). Le edizioni successive del 1974 e del 1988 riproducono sostanzialmente questa traduzione integrale. Negli ultimi due o tre decenni si è assistito soprattutto a nuove traduzioni di singoli componimenti del *Canzoniere*. Con la traduzione dei *Triumphs* (F. PETRARCA, *Diadalmenetek*, trad. E. Hárs, a cura di L. Szörényi, Budapest, Eötvös József kiadó, 2007) si è completato il quadro delle principali opere volgari di Petrarca disponibili in traduzione ungherese. Per le traduzioni ungheresi del *Canzoniere* si vedano F. PETRARCA, *Tutti i sonetti amorosi*, trad. di A. Radó, Budapest, 1926; ID., *Rime scelte*, trad. G. Sárközi, Budapest, 1943; ID., *Canzoniere*, trad. collettiva a cura di T. Kardos, Budapest, 1967 (ristampe: 1974, 1988); ID., *Diadalmenetek*, trad. E. Hárs, Budapest, 2007.

⁷ Per le traduzioni ungheresi delle opere latine di Petrarca si vedano: ID., *Psalmi penitentiales*, Kassa, 1720; ID., *De remediis utriusque fortunae*, Debrecen, 1813;

La crescita delle traduzioni petrarchesche negli ultimi decenni è documentato anche dalla bibliografia petrarchesca ungherese compilata da Norbert Mátyus, che raccoglie in modo sistematico le traduzioni, gli studi e le pubblicazioni petrarchesche apparse in Ungheria. Questa bibliografia costituisce oggi uno strumento fondamentale per lo studio della ricezione petrarchesca ungherese e permette di osservare con maggiore precisione lo sviluppo delle traduzioni petrarchesche, soprattutto nel XXI secolo⁸.

Il presente saggio non intende offrire una rassegna esaustiva di tutte le traduzioni petrarchesche in ungherese, impresa che richiederebbe uno studio di ben altra ampiezza. Si propone invece di esaminare alcuni casi particolarmente significativi, considerati come studi di caso rappresentativi delle principali tendenze della ricezione traduttiva petrarchesca in Ungheria dopo il millennio. L'attenzione si concentrerà soprattutto su alcune traduzioni e ritraduzioni di opere latine, integrali o parziali, nonché, in funzione comparativa, su alcuni esempi relativi alla lirica volgare, allo scopo di mettere in luce lo spostamento d'interesse dal Petrarca poeta del *Canzoniere* al Petrarca autore latino e umanista.

L'obiettivo principale è dunque comprendere per quali ragioni, nel contesto ungherese del XXI secolo, l'attività dei traduttori e dei filologi si sia orientata soprattutto alla produzione latina. L'ipotesi da cui il saggio prende avvio è che tale fenomeno sia dovuto non a un semplice mutamento di gusto, ma alla convergenza di più fattori: la relativa disponibilità, già nel Novecento, di traduzioni del *Canzoniere*; la persistente lacuna costituita dalle opere latine; il rinnovato interesse per la filologia umanistica e per la letteratura neolatina; infine, il ruolo crescente dei progetti accademici e delle edizioni scientifiche nella mediazione contemporanea dell'opera petrarchesca. In questa prospettiva, il saggio non si propone di ricostruire la storia complessiva della fortuna di Petrarca in Ungheria, ma piuttosto di analizzare alcune dinamiche decisive della sua traduzione e reinterpretazione negli ultimi decenni. Pur concentrandosi soprattutto sugli sviluppi più recenti, lo studio tiene conto anche degli antecedenti storici necessari per comprendere le dinamiche della ricezione petrarchesca in Ungheria. Questa ricostruzione storica ha funzione introduttiva e serve a contestualizzare le dinamiche della ricezione

Epistole scelte, trad. T. Kardos, Budapest, 1962; ID., *Africa*, trad. A. Bede, Budapest, 1970; ID., *Secretum*, trad. I. D. Lázár, Budapest, 1999; ID., *De ignorantia*, trad. I. D. Lázár, Budapest, 2003; *Orpheusz lantja, Dávid hárfája*, a cura di Z. Csehy, Budapest, 2004; ID., *De remediis*, trad. L. Székely, Budapest, 2015; *Liber sine nomine*, trad. P. Ertl, Budapest, 2018; ID., *Invective contra medicum*, trad. I. D. Lázár, Budapest, 2021.

⁸ N. MÁTYUS, *Petrarca Magyarországon. Petrarca in Ungheria: 1494–2004. Bibliográfia*, Budapest, Istituto Italiano di Cultura, 2004.

contemporanea, che costituisce l'oggetto principale del presente studio.

II. Dalle prime traduzioni alla svolta del Novecento

Lo studio della ricezione di Petrarca in Ungheria presenta alcune difficoltà, poiché per secoli la conoscenza delle sue opere non fu legata principalmente alle traduzioni, ma alla cultura latina e alla lettura dei testi originali. Il latino rimase infatti lingua ufficiale del Regno d'Ungheria fino al 1844 e per lungo tempo fu la lingua della vita politica, dell'amministrazione, della giurisprudenza e della cultura erudita⁹. Anche l'insegnamento nelle scuole superiori e nelle istituzioni accademiche si svolgeva prevalentemente in latino, il che significava che gli intellettuali ungheresi avevano accesso diretto ai testi della letteratura umanistica europea, incluse le opere latine di Petrarca.

In questo contesto la lingua ungherese, soprattutto nei secoli XIV e XV, era considerata una lingua di rango inferiore e non era ritenuta adatta a esprimere per iscritto pensieri complessi o contenuti letterari di alto livello. Questa opinione non era insolita nell'Europa dell'epoca, dove il latino continuava a svolgere un ruolo dominante nella cultura scritta. Nonostante autori come Bálint Balassi, Péter Bornemissza e Miklós Zrínyi avessero già scritto opere letterarie in ungherese, la sua piena affermazione come lingua della cultura e della vita letteraria viene generalmente associata al movimento illuminista ungherese e all'attività di autori come György Bessenyei¹⁰, János Batsányi¹¹ e József

⁹ In questo periodo iniziò anche lo studio sistematico della lingua ungherese, della sua struttura e delle sue leggi grammaticali. Nel 1539 apparve la prima grammatica ungherese, la *Grammatica Hungarolatina* di János Sylvester. Nel corso del XVI secolo, accanto ai testi letterari, furono pubblicate anche opere scientifiche e traduzioni in lingua ungherese, segnando l'inizio del processo attraverso il quale l'ungherese divenne progressivamente lingua della cultura scritta. Questo processo spiega anche perché per lungo tempo la ricezione di autori come Petrarca non avvenne attraverso traduzioni, ma attraverso la cultura latina. Cfr. O. NÁDOR, *Nyelvpolitika*, Budapest, BIP, 2002, pp. 51-53.

¹⁰ György Bessenyei (1747–1811) fu una delle figure centrali dell'Illuminismo ungherese e uno dei primi autori a sostenere programmaticamente l'uso della lingua ungherese nella letteratura e nella scienza. Nei suoi scritti sottolineò più volte che una nazione può svilupparsi solo nella propria lingua, e contribuì in modo decisivo alla formazione di una letteratura ungherese moderna. Su György Bessenyei e l'Illuminismo ungherese cfr. KLANICZAY, *A magyar irodalom története*, cit., pp. 35-52.

¹¹ János Batsányi (1763–1845), poeta e traduttore, fu una delle figure principali del movimento illuminista e del primo classicismo ungherese. Attraverso le sue poesie e

Kármán¹². Fino al XVIII secolo, dunque, il latino rimase la lingua dominante della cultura scritta e della vita intellettuale, e ciò influenzò anche le modalità della ricezione degli autori umanisti europei, tra cui Francesco Petrarca¹³.

Per questo motivo, nei secoli XV e XVI la ricezione di Petrarca in Ungheria non avvenne principalmente attraverso traduzioni in lingua ungherese, ma attraverso letture in latino o in italiano, nonché attraverso imitazioni e adattamenti. La mancanza di traduzioni non significa quindi assenza di ricezione, ma piuttosto una forma diversa di ricezione, legata alla cultura umanistica latina.

Questa situazione può spiegare in parte perché per lungo tempo la poesia volgare di Petrarca non fu tradotta in ungherese e perché non si sviluppò un interesse sistematico per la traduzione delle sue opere.

Rimane incerto anche l'anno in cui fu realizzata la prima traduzione ungherese di un'opera petrarchesca. È tuttavia sicuro che il cosiddetto «codice Festetics»¹⁴, completato prima del 1493–1494, contiene la traduzione in prosa dei *Psalmi penitenciales*. Dopo questa prima attestazione passarono però molti decenni senza nuove traduzioni petrarchesche significative. Ciò è dovuto anche al fatto che gli autori ungheresi che conoscevano il latino o l'italiano preferivano leggere Petrarca in originale piuttosto che tradurlo, e la sua influenza si manifestò soprattutto a livello stilistico e tematico nella poesia e nella prosa ungherese¹⁵.

le sue traduzioni contribuì alla diffusione della letteratura europea in Ungheria e al rafforzamento della lingua ungherese come lingua letteraria. Su János Batsányi cfr. KLANICZAY, *A magyar irodalom története*, cit., pp. 120-128.

¹² József Kármán (1769–1795), scrittore e redattore della rivista «Uránia», fu una figura importante della cultura letteraria ungherese alla fine del XVIII secolo. La rivista «Uránia» ebbe un ruolo significativo nella diffusione della letteratura europea e nella formazione del gusto letterario del pubblico ungherese; Kármán tradusse anche alcuni componimenti di Petrarca, contribuendo alla diffusione della poesia petrarchesca in Ungheria. Su József Kármán e la rivista «Uránia» cfr. KLANICZAY, *A magyar irodalom története*, cit., pp. 180-186; per le traduzioni petrarchesche di Kármán cfr. KARDOS, *Petrarca e l'Umanesimo ungherese*, cit., pp. 145-150.

¹³ A. TARNAI, «A magyar nyelvet írni kezdik»: *irodalmi gondolkodás a középkori Magyarországon*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, pp. 15-22.

¹⁴ Il cosiddetto «codice Festetics», un libro di preghiere appartenuto a Benigna, moglie di Pál Kinizsi, fu ritrovato nel XVIII secolo nella chiesa di San Paolo a Nagyvázsöny e successivamente entrò in possesso della famiglia Festetics. Il manoscritto è particolarmente importante per la storia della lingua e della letteratura ungherese, poiché contiene tra l'altro la traduzione ungherese in prosa dei *Psalmi penitenciales* attribuiti a Petrarca. Cfr. GY. ZOLNAI, *Nyelvemlékeink a könyvnyomtatás koráig*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1894, p. 28.

¹⁵ Grazie ai suoi studi in Italia, Janus Pannonius entrò in contatto diretto con la cultura umanistica italiana e con la poesia del Tre e Quattrocento. Nei suoi scritti non compaiono tuttavia riferimenti espliciti a Dante o a Boccaccio, mentre Petrarca viene ricordato nel suo epigramma *Arquada*, dedicato al luogo della morte del poeta. Questo passo costituisce una delle prime testimonianze della conoscenza di Petrarca

Un esempio della presenza indiretta di Petrarca nella letteratura ungherese è l'opera *Historia regis Volter* di Pál Istvánffy¹⁶, basata sulla novella del *Decameron* tradotta in latino da Petrarca. Per le prime traduzioni dirette di componimenti petrarcheschi in lingua ungherese bisogna attendere il XVII secolo, quando alcuni sonetti e altri componimenti rielaborati apparvero in traduzione in prosa in un dramma di autore ignoto¹⁷. Nel XVIII secolo comparvero nuove traduzioni di testi petrarcheschi, ancora prevalentemente in forma di prosa. József Kármán, uno dei fondatori e redattori della rivista «Uránia» (1794–1795), tradusse in ungherese alcuni componimenti petrarcheschi, contribuendo alla diffusione della poesia petrarchesca in Ungheria.

Nel XIX secolo la diffusione dei periodici letterari svolse un ruolo importante nella conoscenza della letteratura europea, tra cui anche delle opere di Petrarca. Tuttavia, nonostante l'aumento del numero delle traduzioni petrarchesche nell'Ottocento¹⁸, furono tradotti soprattutto gli stessi componimenti più noti, spesso più volte e da traduttori diversi¹⁹. Di conseguenza, la maggior parte delle opere di

nella cultura umanistica ungherese. Su Janus Pannonius e i suoi rapporti con la cultura umanistica italiana cfr. I. BORZSÁK, *Janus Pannonius*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975; T. KARDOS, *Petrarca e l'Umanesimo ungherese*, cit., pp. 35-40.

¹⁶ Pál Istvánffy (?–1553) entrò verosimilmente in contatto con la poesia e la prosa petrarchesca durante i suoi studi a Padova, dove studiò latino, greco, scienze naturali e diritto. Non conoscendo l'italiano, poteva leggere Petrarca principalmente in latino e conobbe così la versione latina della novella di Griselda del *Decameron*, tradotta da Petrarca. Questa storia fu successivamente rielaborata da Istvánffy in lingua ungherese con il titolo *Historia regis Volter*. L'opera fu composta nel 1539 e pubblicata nel 1574. Cfr. J. JÓZSA, *Le versioni ungheresi del "Canzoniere" di Petrarca*, «Nuova Corvina», V (2004), pp. 71-81.

¹⁷ Nel dramma ungherese *Constantinusnak és Victoriának egymáshoz való igaz szerelmekről írott Comoedia* sono rintracciabili traduzioni o rielaborazioni di alcuni componimenti del *Canzoniere* di Petrarca, in particolare dei sonetti RVF 132 (*S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento*), RVF 329 (*O giorno, o hora, o ultimo momento*) e RVF 61 (*Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno*); secondo studi più recenti è stato individuato anche il sonetto RVF 102. Cfr. M. LUDÁNYI, *Petrarca szonettjei a «Constantinus és Victoria» komédiában*, «Irodalomtörténeti Közlemények», XCII (1988), pp. 423-430; R. SEREGÉLYI, *Újabb Petrarca-szonett a «Constantinus Victoria» komédiában*, «Irodalomismeret», X (1999), pp. 111-112.

¹⁸ Nel XIX secolo numerosi componimenti del *Canzoniere* furono pubblicati in traduzione ungherese in vari periodici letterari. Le traduzioni, realizzate tra gli altri da Z. Lehr, G. Bálint, V. Zoltán, K. Szász e S. Sziklai, riguardavano per lo più i componimenti più noti del *Canzoniere*, che venivano spesso tradotti più volte da autori diversi. Le riviste letterarie svolsero quindi un ruolo importante nella diffusione della poesia petrarchesca in Ungheria nel XIX secolo.

¹⁹ Tra i componimenti del *Canzoniere* più frequentemente tradotti in ungherese nel XIX secolo figurano soprattutto i testi più noti, come *Chiare, fresche e dolci acque*, *Pace non trovo*, *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento*, *Benedetto sia 'l giorno*, *Italia mia*, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, *Solo e pensoso* e *Vergine bella*. Cfr. JÓZSA, *Le versioni ungheresi del "Canzoniere" di Petrarca*, cit., p. 72.

Petrarca rimase ancora sconosciuta al pubblico ungherese anche alla fine del XIX secolo.

La prima metà del XX secolo rappresentò una fase decisiva nella storia della traduzione letteraria ungherese. In questo periodo, grazie al crescente interesse per la letteratura italiana e per i classici europei, furono tradotte in ungherese opere di autori come Dante Alighieri, Ludovico Ariosto, Giacomo Leopardi, Giovanni Verga e Ada Negri. Parallelamente si sviluppò anche una riflessione teorica sulla traduzione letteraria. Un ruolo fondamentale ebbe Antal Radó, che nei suoi studi e articoli sottolineò che il traduttore doveva essere allo stesso tempo poeta e filologo e che la traduzione doveva rispettare non solo il contenuto, ma anche la forma e il genere dell'opera originale²⁰.

Nonostante questo rinnovamento della traduzione letteraria, nel caso di Petrarca l'interesse dei traduttori del Novecento si concentrò soprattutto sulle rime del *Canzoniere*. Le opere latine di Petrarca rimasero invece in gran parte non tradotte e furono accessibili principalmente agli studiosi che potevano leggerle in originale. Uno dei motivi di questa situazione è probabilmente il fatto che le riviste e le case editrici preferivano pubblicare testi poetici relativamente brevi, mentre le opere latine di Petrarca sono per lo più testi in prosa, spesso lunghi e di carattere filosofico o morale.

Si può quindi osservare che, fino alla fine del XX secolo, Petrarca era conosciuto in Ungheria soprattutto come poeta del *Canzoniere*, mentre la sua produzione latina rimaneva in gran parte fuori dalla tradizione della traduzione letteraria ungherese. Proprio questa situazione costituisce il punto di partenza per comprendere i cambiamenti avvenuti dopo il millennio, quando l'attenzione dei traduttori e degli studiosi si spostò progressivamente verso le opere latine.

III. La ricezione di Petrarca dopo il millennio

III.1. La svolta del nuovo millennio: nuove traduzioni delle opere latine

Gli anni Duemila hanno segnato una svolta significativa nella ricezione di Francesco Petrarca in Ungheria. In un periodo relativamente breve si osserva infatti un notevole aumento del numero delle traduzioni petrarchesche. È importante sottolineare, tuttavia, che non si tratta principalmente di nuove traduzioni del *Canzoniere*, ma piuttosto della

²⁰ A. RADÓ, *A fordítás művészete*, Budapest, Franklin, 1909.

traduzione di opere che in precedenza non erano disponibili in lingua ungherese, soprattutto testi latini²¹. Tale sviluppo rappresenta una fase nuova nella storia della traduzione petrarchesca in Ungheria e indica un mutamento sostanziale nel modo in cui le opere di Petrarca vengono lette e interpretate.

Uno dei fattori che contribuirono a questo cambiamento fu il 700° anniversario della nascita di Francesco Petrarca (2004), che offrì l'occasione per numerosi convegni, seminari e pubblicazioni dedicate all'opera del poeta²². In questo periodo si intensificò l'interesse non solo per la lirica petrarchesca, ma anche per l'attività di Petrarca come autore latino, umanista e intellettuale europeo. Le riviste letterarie e le pubblicazioni accademiche dedicarono numeri speciali e studi monografici all'opera petrarchesca, contribuendo così a una nuova valutazione della sua produzione latina²³.

Un altro elemento importante nel rinnovamento degli studi petrarcheschi in Ungheria fu la fondazione, nel 2017, di un gruppo di ricerca dedicato alla letteratura umanistica e neolatina, nato dalla collaborazione tra l'Università di Szeged e l'Accademia Ungherese delle Scienze²⁴. Grazie all'attività di questo gruppo di ricerca, l'umanesimo e la letteratura latina del Rinascimento, per lungo tempo rimasti ai margini degli studi letterari ungheresi, sono tornati al centro dell'attenzione. Nell'ambito di questi studi, anche l'opera latina di Petrarca ha ricevuto una nuova attenzione, e diverse opere sono state tradotte e pubblicate in ungherese per la prima volta.

²¹ È particolarmente significativo che tra il 1999 e il 2023 siano stati pubblicati in ungherese cinque volumi di traduzione integrale di opere latine di Petrarca, precedentemente non tradotte o solo parzialmente disponibili, nonché una raccolta antologica contenente traduzioni di vari estratti dalle sue opere latine. Cfr. n. 6.

²² Nel 2004, in occasione del 700° anniversario della nascita di Francesco Petrarca, furono organizzati convegni petrarcheschi presso l'Università Cattolica Péter Pázmány di Piliscsaba e presso l'Università di Pécs.

²³ I fascicoli petrarcheschi delle riviste «Helikon» e «Világosság» furono curati da László Szörényi, storico della letteratura e studioso dell'umanesimo, mentre il numero della rivista «Nuova Corvina» dedicato a Petrarca fu redatto da Luigi Tassoni, semiologo e critico letterario. Queste pubblicazioni dimostrano il crescente interesse della ricerca ungherese per l'opera di Petrarca all'inizio del XXI secolo. Va inoltre ricordato il lavoro di Norbert Mátyus, che ha compilato una bibliografia delle traduzioni e degli studi petrarcheschi pubblicati in Ungheria tra il 1494 e il 2004 con il titolo *Petrarca Magyarországon. Petrarca in Ungheria: 1494–2004. Bibliográfia*, offrendo così uno strumento fondamentale per lo studio della ricezione petrarchesca in Ungheria.

²⁴ Il gruppo di ricerca fu fondato da Éva Víg, storica della letteratura, e da László Szörényi, già direttore dell'Istituto di Studi Letterari dell'Accademia Ungherese delle Scienze e studioso di rilievo dell'umanesimo e della letteratura rinascimentale. La loro attività ha contribuito in modo significativo allo sviluppo degli studi sulla letteratura neolatina e sull'umanesimo in Ungheria.

Gli anni Duemila hanno portato cambiamenti qualitativi anche nella struttura e nella tipologia delle edizioni petrarchesche pubblicate in Ungheria. Mentre prima del millennio la maggior parte delle pubblicazioni era monolingue e spesso priva di apparato critico, in seguito molte edizioni sono diventate bilingui e sono state accompagnate da introduzioni, note filologiche, commenti e studi interpretativi²⁵. Ciò dimostra che queste traduzioni non erano destinate esclusivamente a un pubblico generale, ma anche a studenti, ricercatori e studiosi, e che la traduzione delle opere latine di Petrarca era strettamente legata al lavoro filologico e accademico.

III.11. I traduttori e le officine di traduzione

Le traduzioni delle opere latine di Petrarca pubblicate negli ultimi venticinque anni non sono semplici operazioni di traduzione, ma fanno parte di progetti filologici e scientifici più ampi; per questo motivo esse rappresentano non solo nuove traduzioni, ma anche nuove interpretazioni dei testi. In questo contesto si colloca la nuova fase della ricezione petrarchesca in Ungheria nel XXI secolo, in cui la traduzione diventa uno degli strumenti principali della ricezione letteraria, poiché attraverso le traduzioni un autore viene reinterpretato e inserito in un nuovo contesto culturale.

L'edizione del 2015 del *De remediis utriusque fortunae* non può essere considerata una riedizione, ma piuttosto la prima edizione a stampa di una traduzione settecentesca rimasta a lungo inedita in forma manoscritta²⁶. Tuttavia, la pubblicazione accompagnata da un

²⁵ Cfr. le edizioni ungheresi del *Secretum* e del *De remediis utriusque fortunae*. In particolare, l'edizione del *De remediis* è accompagnata da un ampio apparato di annotazioni, note a piè di pagina e commenti interpretativi, caratteristica tipica delle edizioni di carattere scientifico. Ciò indica che la traduzione delle opere latine di Petrarca nel XXI secolo è strettamente legata al lavoro filologico e accademico.

²⁶ La traduzione ungherese del *De remediis utriusque fortunae* fu realizzata da László Székely, nobile transilvano del XVIII secolo. L'opera era già ampiamente diffusa in Ungheria prima della traduzione ungherese, poiché circolava in latino e in traduzione tedesca; nel XVIII secolo, soprattutto grazie all'attività editoriale dei gesuiti, furono pubblicate diverse edizioni tra il 1706 e il 1758, tra cui il testo latino integrale e alcuni estratti latini. Il *De remediis* era spesso considerato un'opera di carattere morale e consolatorio, talvolta descritta, in senso metaforico, come una sorta di «medicina dell'anima»; non sorprende quindi che Székely, segnato da gravi tragedie familiari, abbia deciso di tradurre l'opera in ungherese. Cfr. R. LENGYEL, *Petrarca De Remediis utriusque fortunaejének recepciója a 16–18. századi magyarországi irodalomban*, 2013, dea.lib.unideb.hu/server/api/core/bitstreams/b30f15bc-27a3-4de0-9047-4f8f59082089/content, pp. 60-62.

ampio apparato critico conferisce al volume il carattere di un'opera scientifica nuova²⁷ e rappresenta una nuova fase nella ricezione del *De remediis* in Ungheria.

Una delle curatrici del volume, Réka Lengyel, ha nel frattempo iniziato una nuova traduzione del *De remediis*, basata sulla ricerca delle fonti e sull'analisi filologica dei manoscritti. Nella sua tesi di dottorato, discussa nel 2011, ha tradotto trentadue dialoghi, successivamente pubblicati in diverse riviste²⁸. Le differenze tra la traduzione di Székely e quella di Lengyel sono notevoli, e sono dovute non solo alla distanza temporale tra le due traduzioni, ma anche al diverso modo di interpretare l'opera petrarchesca.

La differenza più significativa tra la traduzione di László Székely e quella di Réka Lengyel riguarda infatti la percezione del *De remediis* nel momento della traduzione. Dalla ricezione del testo in Ungheria emerge chiaramente che Székely si avvicinò all'opera come a un libro di carattere morale e religioso, appartenente alla tradizione della letteratura edificante del XVIII secolo, mentre Réka Lengyel, più di due secoli dopo, lo interpreta come un'opera fondamentale dell'umanesimo petrarchesco, a lungo trascurata a causa della predominanza del *Canzoniere* nella ricezione petrarchesca. In questo senso, la nuova traduzione non è soltanto una ritraduzione, ma anche una reinterpretazione dell'opera e del suo posto all'interno della produzione petrarchesca.

Nella breve prefazione alla sua traduzione, László Székely chiarisce che il suo lavoro aveva un duplice scopo: da un lato, riteneva suo dovere, come buon cristiano, rendere accessibile in lingua ungherese un'opera che offriva numerosi insegnamenti morali e pratici per la vita; dall'altro, desiderava dimostrare, nonostante le difficoltà personali e familiari, la propria operosità e diligenza. La sua traduzione segue fedelmente il testo originale, e il suo metodo traduttivo riflette la prassi traduttiva dell'epoca: quando un termine latino poteva essere reso in ungherese con più parole o espressioni, egli tendeva a utilizzare più soluzioni contemporaneamente. Questo metodo non altera lo stile di Petrarca, ma in alcuni casi rende il testo più esplicito e comprensibile.

L'edizione del 2015 è accompagnata da un ampio apparato di note redatte dalle curatrici Csilla Bíró, Réka Lengyel e Ágnes Máté. Le note spiegano numerosi elementi del testo petrarchesco, dalle fonti delle citazioni antiche alle figure mitologiche e al significato di termini meno

²⁷ F. PETRARCA, *A jó szerencsének és a szerencsétlenségnek orvosságairól*, trad. di L. Székely, a cura di C. Bíró, R. Lengyel, Á. Máté, Szeged, Lazi Kiadó, 2015.

²⁸ R. LENGYEL, *Petrarca, a lélekvezető – A De Remediis utriusque fortunae újraértékelése*, 2011, doktori disszertáció, doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/1592/1/LengyelR_disszertacio.pdf.

comuni. La nuova traduzione di Réka Lengyel²⁹, invece, secondo l'intenzione della traduttrice, mira a riprodurre il testo originale in modo tale da renderlo comprensibile anche senza un ampio apparato di note, cercando di trasmettere la visione del mondo petrarchesco in una lingua accessibile al lettore moderno.

L'edizione del 2015 mostra inoltre che la traduzione di Székely segue l'edizione ginevrina del 1613 non solo nel contenuto, ma anche nella struttura del testo. Non è ancora noto su quale edizione si baserà la futura traduzione integrale di Réka Lengyel, ma dalle traduzioni finora pubblicate risulta che in diversi punti si discosta dal testo di Székely. Una delle differenze più evidenti è l'omissione dei distici che precedono i dialoghi: mentre Székely non solo conserva questi distici, ma li trasforma in versi ungheresi³⁰, Lengyel, discostandosi dalla tradizione editoriale precedente, non li considera parte integrante del testo e non li traduce. Si osservano differenze anche per quanto riguarda gli errori e le imprecisioni³¹: mentre la traduzione di Székely non è priva di errori, la traduzione di Lengyel si basa sul confronto di numerosi manoscritti e segue con maggiore precisione il testo delle edizioni moderne.

Il *De remediis*, tuttavia, rappresenta solo l'inizio di questo processo. Le traduzioni successive delle opere latine di Petrarca³² mostrano chiaramente che dopo il millennio si è verificato un cambiamento ben documentabile nella traduzione e nella ricezione³³ dell'opera petrarchesca in Ungheria. Se all'inizio del XX secolo, con le traduzioni dei sonetti del *Canzoniere*, l'analisi filologica e la creazione poetica erano ancora strettamente legate, nel caso delle traduzioni

²⁹ Finora Réka Lengyel ha tradotto trentadue dialoghi del *De remediis utriusque fortunae*, di cui sei sono stati pubblicati in diverse riviste scientifiche. Il progetto della traduttrice mira alla realizzazione della traduzione integrale dell'opera, basata sull'analisi delle fonti e sul confronto dei manoscritti, e rappresenta uno dei contributi più importanti alla ricezione contemporanea delle opere latine di Petrarca in Ungheria. Cfr. LENGYEL, *Petrarca, a lélekvezető*, cit., p. 146.

³⁰ I distici che precedono i dialoghi del *De remediis utriusque fortunae* non sono di Petrarca, ma furono aggiunti in epoca umanistica. I brevi componimenti in distici, legati tematicamente ai singoli dialoghi, furono scritti dall'umanista e poeta Johannes Pinitianus e comparvero per la prima volta nell'edizione di Augsburg del 1539, entrando poi nella tradizione editoriale dell'opera. Cfr. PETRARCA, *A jó szerencsének és a szerencsétlenségnek orvosságairól*, cit., p. 508.

³¹ La maggior parte di queste imprecisioni può essere ricondotta a refusi tipografici o a lezioni testuali corrotte nell'edizione ginevrina utilizzata da Székely come base della traduzione. Ivi, pp. 636-637.

³² Con ciò si intendono le traduzioni ungheresi recenti di opere latine petrarchesche come il *Secretum*, il *De ignorantia*, il *Liber sine nomine* e l'*Invectiva contra medicum*, pubblicate dopo il millennio in edizioni bilingui con apparato critico.

³³ Nel presente studio il termine "ricezione" non si riferisce soltanto alle traduzioni, ma anche agli studi filologici, alle edizioni critiche, ai convegni e alle pubblicazioni scientifiche dedicate all'opera di Petrarca.

degli ultimi decenni si può osservare che l'approccio filologico e scientifico è diventato predominante rispetto alla traduzione poetica, in linea con la tendenza a porre maggiore enfasi non più sul Petrarca lirico, ma sulla sua produzione latina umanistica.

Risulta quindi che la ricezione di Francesco Petrarca in Ungheria ha attraversato diverse fasi: dalla conoscenza umanistica dei testi latini, alla traduzione e imitazione del *Canzoniere*, fino alla riscoperta delle opere latine nel XXI secolo. Questo cambiamento è strettamente legato allo sviluppo degli studi filologici e della letteratura neolatina³⁴, nonché al lavoro dei traduttori e dei gruppi di ricerca provenienti dall'ambiente accademico. Petrarca viene quindi riscoperto in Ungheria non solo come poeta lirico, ma come autore latino e come figura centrale dell'umanesimo europeo.

III.III. Tipologie di pubblicazione: edizioni complete, antologie, traduzioni parziali

Dopo il millennio non è cambiato soltanto il numero delle traduzioni petrarchesche pubblicate in Ungheria, ma anche la tipologia delle pubblicazioni. Accanto alle traduzioni integrali sono apparse antologie, traduzioni parziali e ritraduzioni di singoli testi, spesso pubblicate in riviste scientifiche o in collane accademiche.

Il *Liber sine nomine*, raccolta di diciannove lettere latine, rappresenta un altro esempio significativo del cambiamento dell'approccio ai testi petrarcheschi negli ultimi due decenni. Fino al 2018, anno della pubblicazione della traduzione integrale ungherese, oltre alla prefazione erano disponibili solo sei lettere nella traduzione dello storico della letteratura e italianista Tibor Kardos, vincitore del Premio Kossuth³⁵. A più di mezzo secolo di distanza, l'intero volume è stato tradotto da Péter Ertl, ricercatore del Dipartimento di Italianistica dell'Università Eötvös Loránd, che per la sua traduzione ha utilizzato il testo critico latino pubblicato da Giovanni Cascio nel 2015.

Ertl ha tenuto costantemente presenti i passi già tradotti da Tibor Kardos, trattandoli con grande rispetto e riutilizzando in diversi casi le

³⁴ Il rinnovato interesse per le opere latine di Petrarca in Ungheria è strettamente legato allo sviluppo degli studi di letteratura neolatina e all'attività di gruppi di ricerca universitari, in particolare presso l'Università di Szeged e l'Accademia Ungherese delle Scienze.

³⁵ Tibor Kardos ha tradotto in ungherese le seguenti lettere del *Liber sine nomine*: II–III, V–VI, X e XIV. Cfr. *Le lettere di Petrarca. Estratti dalle lettere di Petrarca*, trad. e a cura di T. Kardos, Budapest, Gondolat, 1962.

soluzioni del suo predecessore. In un breve saggio dedicato ai problemi della traduzione, egli stesso afferma di non aver voluto riscrivere completamente la traduzione di Kardos, ma di aver mantenuto le soluzioni precedenti nei casi in cui non riteneva necessario modificarle. La traduzione del *Liber sine nomine* rappresenta quindi un esempio significativo di continuità nella tradizione della traduzione petrarchesca in Ungheria.

La traduzione costituisce inoltre un significativo esempio di lavoro filologico. Il traduttore ha cercato di riprodurre nel modo più accurato possibile le numerose reminiscenze classiche, bibliche e letterarie presenti nel testo petrarchesco, identificando nelle note le fonti delle citazioni e indicando i parallelismi con altri testi di Petrarca. Particolare attenzione è stata dedicata anche all'ortografia dei nomi propri: i nomi latini sono stati mantenuti nel testo principale, mentre i nomi biblici compaiono in forma ungherese. Le abbreviazioni utilizzate nelle note sono spiegate nell'elenco delle abbreviazioni e nella bibliografia alla fine del volume, il che dimostra chiaramente il carattere scientifico dell'edizione³⁶.

Accanto alle traduzioni integrali, dopo il millennio sono state pubblicate anche antologie e raccolte di traduzioni parziali. Un altro esempio significativo è il volume curato dal poeta, traduttore e storico della letteratura Zoltán Csehy, che intendeva colmare la lacuna rappresentata dalla scarsa presenza dei testi latini di Petrarca in lingua ungherese. Csehy riteneva infatti che senza la conoscenza degli scritti latini di Petrarca le poesie del *Canzoniere* non potessero essere interpretate nella loro piena profondità. Consapevole tuttavia dell'impossibilità di tradurre l'intera produzione latina petrarchesca, decise di pubblicare una selezione dei testi più importanti. Il volume contiene traduzioni ungheresi di parti di diverse opere latine, tra cui il *Bucolicum carmen*, le *Epistulae metricae*, i *Carmina varia*, l'*Africa* e i *Psalmi penitenciales*.

La struttura del volume riflette anche la duplice natura della cultura petrarchesca, profondamente radicata sia nella tradizione classica sia nella cultura cristiana. Questa duplicità è simbolicamente espressa anche nel titolo del volume, in cui Orfeo e Davide, figure emblematiche rispettivamente della cultura antica e della tradizione biblica, rappresentano le due componenti fondamentali della cultura umanistica petrarchesca.

Un altro tipo di pubblicazione è rappresentato dalle traduzioni poetiche di singole opere o cicli poetici. La traduzione dei *Triumphs* di Petrarca realizzata da Ernő Hárs rappresenta un esempio significativo di questo tipo di pubblicazione. Il traduttore, che aveva già tradotto in ungherese opere della letteratura italiana, tra cui la *Gerusalemme*

³⁶ Cfr. le sezioni «Abbreviazioni» e «Bibliografia», ivi, pp. 217-221, 222-241.

*liberata*³⁷ di Torquato Tasso, basò la sua traduzione dei *Triumphs* sull'edizione curata da Marco Ariani³⁸. In un breve saggio dedicato ai problemi della traduzione³⁹, Hárs descrive le principali difficoltà incontrate durante il lavoro, in particolare la traduzione delle terzine e dei lunghi elenchi che costituiscono la struttura portante del poema. Questi passaggi richiedono al traduttore non solo fedeltà al testo, ma anche una certa capacità interpretativa, affinché la traduzione non ostacoli la comprensione del testo, ma la faciliti. Nelle parti più liriche e immaginative del poema, invece, il traduttore riteneva necessario concedere una maggiore libertà espressiva, avvicinandosi alla lingua poetica ungherese.

Nonostante negli ultimi decenni siano state pubblicate soprattutto traduzioni integrali delle opere latine di Petrarca, sono state realizzate anche nuove traduzioni di singoli sonetti del *Canzoniere*. Nel 2010, ad esempio, la rivista letteraria «Holmi» pubblicò un bando per la traduzione di poesie di autori europei; tra le traduzioni presentate figurava anche il sonetto petrarchesco *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno*, tradotto dall'italianista e traduttore Ferenc Szénási. Il traduttore si occupò successivamente della ritraduzione di diversi sonetti petrarcheschi già tradotti in precedenza, con l'obiettivo di creare nuove traduzioni che conservassero i valori delle traduzioni precedenti, ma che allo stesso tempo offrissero soluzioni tecniche e ritmiche più vicine all'originale.

È interessante osservare che uno dei sonetti più frequentemente ritradotti dopo il 2000 è stato il sonetto 104. Questo testo, apparentemente semplice, presenta numerose difficoltà di traduzione proprio a causa della semplicità del lessico e della struttura sintattica. Non sorprende quindi che i traduttori precedenti, come György Sárközi e Győző Csorba, si siano in parte discostati dal testo originale anche dal punto di vista ritmico. La traduttrice contemporanea Julianna Képes ha analizzato in uno studio le diverse traduzioni del sonetto, mettendone in evidenza i punti di forza e di debolezza e

³⁷ T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, trad. di E. Hárs, Budapest, Orpheusz Könyvkiadó, 1995.

³⁸ Cfr. F. PETRARCA, *Triumphs*, a cura di M. Ariani, Milano, Mursia, 1988.

³⁹ Nel saggio *I problemi e i piaceri del traduttore*, Ernő Hárs descrive dettagliatamente le difficoltà della traduzione dei *Triumphs*. Secondo il traduttore, una delle sfide principali fu la traduzione delle terzine, poiché, a differenza del sonetto, non si tratta di strofe chiuse, ma di una catena continua di versi che può facilmente perdere la sua coerenza nella traduzione. Un'altra difficoltà era rappresentata dagli elenchi che costituiscono la struttura del poema: il traduttore doveva rimanere fedele al testo, ma allo stesso tempo rendere comprensibili le informazioni per il lettore moderno. Nelle parti più liriche e immaginative, invece, Hárs riteneva possibile concedere una maggiore libertà espressiva, soprattutto perché individuava parallelismi tra la liricità dei *Triumphs* e i sonetti del *Canzoniere*, che conosceva bene grazie al suo precedente lavoro di traduttore.

dimostrando come la ritraduzione faccia parte integrante della tradizione della traduzione petrarchesca⁴⁰.

Da questi esempi risulta chiaramente che dopo il millennio non è cambiato soltanto il numero delle traduzioni petrarchesche, ma anche la tipologia delle pubblicazioni. Accanto alle traduzioni complete sono apparse antologie, traduzioni parziali pubblicate in riviste scientifiche e ritraduzioni di singoli testi. A essere cambiato non è quindi soltanto che cosa si traduce, ma anche come e dove si pubblicano i testi petrarcheschi. Questa evoluzione conferma ancora una volta che la ricezione contemporanea di Petrarca in Ungheria è caratterizzata da un forte interesse filologico e accademico, oltre che letterario.

III.IV. Perché le opere latine? Cambiamenti nella ricezione

La domanda sorge spontanea: perché dopo il millennio in Ungheria sono state tradotte soprattutto le opere latine di Petrarca e non il *Canzoniere*? La risposta a questa domanda è complessa e può essere spiegata con diversi fattori di carattere letterario, filologico e culturale.

In primo luogo, bisogna considerare che il *Canzoniere* era già stato tradotto quasi completamente in ungherese nel XX secolo⁴¹, e molte delle sue poesie erano state tradotte più volte da diversi traduttori. Ciò significa che all'inizio del XXI secolo non esisteva più una reale lacuna per quanto riguarda la lirica volgare petrarchesca, mentre la maggior parte delle opere latine non era ancora disponibile in traduzione ungherese. Dal punto di vista della storia della traduzione, quindi, la priorità non era più la traduzione del *Canzoniere*, ma piuttosto la pubblicazione e la traduzione delle opere latine, che erano rimaste per lungo tempo accessibili solo agli studiosi in grado di leggere i testi originali.

In secondo luogo, il cambiamento è strettamente legato allo sviluppo degli studi di letteratura neolatina e della filologia umanistica in Ungheria. Negli ultimi decenni l'attenzione degli studiosi si è rivolta sempre più verso la letteratura latina del Rinascimento e verso il ruolo di Petrarca come autore latino e umanista. Le traduzioni delle opere latine sono quindi spesso il risultato di progetti di ricerca universitari e di edizioni scientifiche, e non di iniziative puramente letterarie. In

⁴⁰ J. KÉPES, *Békét nem lelek... – Francesco Petrarca 104. szonettjének magyar fordításai*, «Antikvitás és Reneszánsz», IV (2019), pp. 89-100.

⁴¹ Le traduzioni complete del *Canzoniere* furono pubblicate nel XX secolo nelle traduzioni di Győző Csorba (1967) e Tibor Kardos (1974), mentre numerose selezioni e ritraduzioni di singoli sonetti furono pubblicate nel corso del secolo.

questo contesto la traduzione diventa parte integrante del lavoro filologico e contribuisce alla reinterpretazione dell'opera petrarchesca.

Un altro fattore importante è il cambiamento della tipologia delle pubblicazioni. Mentre nel XX secolo le traduzioni petrarchesche erano destinate principalmente al grande pubblico e quindi si concentravano soprattutto sulla poesia del *Canzoniere*, nel XXI secolo molte traduzioni sono state pubblicate in edizioni bilingui con introduzioni, note e commenti⁴². Ciò dimostra che queste edizioni sono rivolte soprattutto a studenti, ricercatori e studiosi e che la funzione principale della traduzione non è più soltanto letteraria, ma anche scientifica e didattica.

Si può osservare quindi che nel XXI secolo la ricezione di Petrarca in Ungheria è diventata sempre più accademica e filologica. Petrarca non è più visto soltanto come poeta dell'amore⁴³ e autore del *Canzoniere*, ma come autore latino, umanista, filosofo morale e figura centrale della cultura umanistica europea. In questo senso, la traduzione delle opere latine non rappresenta un fenomeno isolato, ma fa parte di un più ampio cambiamento nella ricezione petrarchesca, in cui l'attenzione si sposta dalla poesia lirica alla prosa latina e al pensiero umanistico di Petrarca.

Si può quindi concludere che la prevalenza delle traduzioni delle opere latine dopo il millennio non è dovuta a un semplice cambiamento di gusto letterario, ma alla convergenza di diversi fattori: la relativa completezza delle traduzioni del *Canzoniere*, la lacuna rappresentata dalle opere latine, lo sviluppo degli studi filologici e della letteratura neolatina, nonché il ruolo crescente dei progetti accademici e delle edizioni scientifiche nella mediazione contemporanea dell'opera petrarchesca.

III.V. Petrarca oggi in Ungheria

Oggi la presenza di Francesco Petrarca nella cultura ungherese è diversa rispetto ai secoli precedenti. Mentre nel XIX e nel XX secolo Petrarca era conosciuto soprattutto come autore del *Canzoniere* e come modello della lirica amorosa, nel XXI secolo l'interesse si è

⁴² Le edizioni ungheresi recenti delle opere latine di Petrarca sono generalmente pubblicate in forma bilingue latino-ungherese e sono accompagnate da introduzioni, note e commenti, il che dimostra il loro carattere scientifico e accademico.

⁴³ Negli studi petrarcheschi contemporanei cresce sempre più l'interesse per Petrarca come autore latino, umanista e pensatore morale, non solo come autore del *Canzoniere*.

progressivamente spostato verso le sue opere latine e verso il suo ruolo nella cultura umanistica europea.

Petrarca è oggi presente soprattutto nell'ambiente accademico e universitario⁴⁴. Le sue opere latine vengono studiate nei corsi di letteratura neolatina, di filologia umanistica e di storia della cultura rinascimentale. Le traduzioni pubblicate negli ultimi decenni sono spesso il risultato di progetti di ricerca universitari e sono accompagnate da introduzioni, note e commenti⁴⁵; ciò dimostra che queste edizioni sono destinate principalmente a studenti e studiosi e che la funzione della traduzione è spesso di carattere scientifico e didattico.

Allo stesso tempo, la traduzione delle opere petrarchesche continua anche nell'ambito della traduzione poetica. Nuove traduzioni e ritraduzioni dei sonetti del *Canzoniere* dimostrano che la poesia petrarchesca continua a suscitare interesse anche tra i traduttori contemporanei. Tuttavia, queste traduzioni non hanno più lo stesso ruolo centrale che avevano nel XX secolo, quando la traduzione del *Canzoniere* rappresentava uno dei compiti più importanti della traduzione letteraria ungherese.

Da quanto detto emerge che oggi Petrarca è presente in Ungheria su due livelli diversi: da un lato come poeta lirico del *Canzoniere*, tradotto e ritradotto più volte, dall'altro come autore latino e umanista⁴⁶, studiato e tradotto soprattutto nell'ambiente accademico. Questa duplice presenza riflette la complessità dell'opera petrarchesca e la pluralità delle forme della sua ricezione nella cultura ungherese contemporanea, e allo stesso tempo mostra come la ricezione di Petrarca continui a trasformarsi nel tempo, adattandosi alle esigenze culturali e scientifiche delle diverse epoche.

⁴⁴ Tra i centri più importanti degli studi petrarcheschi e della letteratura neolatina in Ungheria si possono ricordare l'Università di Szeged, l'Università Eötvös Loránd (Budapest) e l'Università di Pécs, dove sono stati organizzati convegni petrarcheschi e pubblicati numerosi studi e traduzioni delle opere latine di Petrarca.

⁴⁵ Tra le edizioni bilingui delle opere latine di Petrarca pubblicate in ungherese dopo il millennio si ricordano, tra le altre, il *Secretum* (trad. di I. D. Lázár), il *De ignorantia* (trad. di I. D. Lázár), il *Liber sine nomine* (trad. di P. Ertl), l'*Invectiva contra medicum* (trad. di I. D. Lázár) e le selezioni di testi latini tradotte da Zoltán Csehy.

⁴⁶ Questo cambiamento è legato anche alla pubblicazione di edizioni bilingui delle opere latine e all'attività di traduttori e filologi come István Dávid Lázár, Zoltán Csehy, Péter Ertl e Réka Lengyel.

IV. Conclusioni

Nonostante la poesia latina e volgare di Francesco Petrarca fosse già nota agli intellettuali ungheresi alfabetizzati del XV secolo, le sue opere giunsero all'attenzione dei traduttori solo molti secoli dopo la sua morte. A parte riferimenti, adattamenti e riassunti spesso imprecisi, fino al XIX secolo la traduzione di testi petrarcheschi di maggiore estensione è quasi del tutto assente nella letteratura di traduzione ungherese. Fa eccezione il *De remediis*, che conobbe numerose edizioni nel XVIII secolo e svolse un ruolo importante nella ricezione morale e religiosa dell'opera petrarchesca.

Nel XX secolo la situazione cambiò radicalmente: l'interesse dei traduttori si concentrò soprattutto sulla lirica volgare e il *Canzoniere* fu tradotto quasi integralmente in ungherese, diventando il testo petrarchesco più conosciuto dal pubblico ungherese. Le opere latine, invece, rimasero a lungo accessibili solo agli studiosi che potevano leggerle in lingua originale.

Dopo il millennio si può osservare un nuovo cambiamento nella ricezione petrarchesca in Ungheria. L'attenzione dei traduttori e degli studiosi si è progressivamente spostata dalle poesie del *Canzoniere* alle opere latine. Questo cambiamento è strettamente legato allo sviluppo degli studi di letteratura neolatina, alla ricerca filologica e all'attività dei gruppi di ricerca universitari. Le traduzioni pubblicate negli ultimi decenni sono spesso edizioni bilingui corredate da introduzioni, note e commenti, il che dimostra che la ricezione contemporanea di Petrarca è principalmente di carattere accademico e scientifico.

Si può quindi affermare che la ricezione petrarchesca in Ungheria ha attraversato diverse fasi: dalla conoscenza umanistica dei testi latini, alla traduzione e imitazione del *Canzoniere*, fino alla riscoperta delle opere latine nel XXI secolo.

Alla luce delle ricerche e delle traduzioni degli ultimi decenni, si può ipotizzare che una conoscenza più approfondita delle opere latine di Petrarca possa contribuire a una nuova interpretazione anche del *Canzoniere*. Le poesie volgari possono infatti essere lette in un contesto più ampio, alla luce del pensiero umanistico e delle opere latine, e ciò potrebbe portare in futuro anche alla nascita di nuove traduzioni del *Canzoniere* in lingua ungherese.

La ricezione petrarchesca in Ungheria non può quindi essere considerata un processo concluso, ma piuttosto una dinamica continua, in cui ogni epoca rilegge e reinterpreta Petrarca secondo le proprie esigenze culturali, letterarie e scientifiche. In questo senso, la storia della ricezione di Petrarca in Ungheria è anche la storia dei diversi modi in cui la cultura ungherese ha letto, interpretato e reinterpreto Petrarca nel corso dei secoli.

In conclusione, questo dimostra che nel XXI secolo la ricezione petrarchesca in Ungheria si è progressivamente spostata dal Petrarca poeta del *Canzoniere* al Petrarca autore latino e umanista. Questo cambiamento non riguarda soltanto la traduzione delle opere, ma riflette una trasformazione più ampia nella lettura e nell'interpretazione dell'opera petrarchesca nella cultura ungherese contemporanea.

ANASTASIA ZOLOTUKHINA

*Traduzione filosofica o filologica?
De remediis utriusque fortunae
in lingua russa dal 1981 al 2016*

ABSTRACT · Il presente contributo analizza la tradizione russa delle traduzioni delle opere latine di Francesco Petrarca, con particolare attenzione al *De remediis utriusque fortunae*, mettendo a confronto due approcci traduttivi rappresentati da Vladimir Bibichin e Larisa Luk'janova. L'obiettivo è evidenziare come la strategia di traduzione dipenda non solo da scelte linguistiche, ma anche dalla formazione intellettuale, dalla visione filosofica del testo e dal pubblico di riferimento. Attraverso un'analisi lessicale e stilistica, lo studio mostra la contrapposizione tra una traduzione di tipo ermeneutico-filosofico, orientata alla ricreazione espressiva del testo, e una traduzione filologico-accademica, volta alla massima precisione semantica. Il confronto evidenzia inoltre le difficoltà specifiche della resa del latino umanistico in russo, soprattutto nella gestione dei registri stilistici e dei concetti astratti. In conclusione, l'articolo riflette sul ruolo del traduttore come mediatore culturale tra fedeltà testuale e leggibilità contemporanea. Inoltre, il lavoro colloca queste scelte nel contesto sovietico e post-sovietico, mostrando le implicazioni per la ricezione di Petrarca nella cultura russa contemporanea.

PAROLE CHIAVE · Bibichin; Luk'janova; Petrarca; *De remediis utriusque fortunae*; tradizione traduttiva russa.

1. Introduzione

Questo articolo è il risultato del mio contributo presentato alla conferenza AlmaPetrarca, alla quale sono stata invitata per parlare della moderna tradizione russa delle traduzioni di Petrarca, senza però analizzarne la lingua – arduo compito. Non essendo né una petrarchista né un'italianista, ho immediatamente scartato l'opzione più ovvia: esaminare la storia delle recenti traduzioni del *Canzoniere* (l'opera petrarchesca più tradotta in assoluto) e di altre opere scritte in italiano. Avvalendomi invece della mia esperienza di latinista e storica della filosofia, ho deciso di soffermarmi sulle traduzioni delle opere latine di Petrarca, e in particolare su due traduzioni del *De remediis utriusque fortunae*. La scelta di questo testo è motivata – oltre che dal suo valore e dalla sua indiscutibile importanza – da due fattori: il *De*

remediis è stato tradotto da un importante esponente del pensiero russo del tardo periodo sovietico (Vladimir Bibichin, 1938-2004) e recentemente è stata pubblicata una nuova traduzione completa dell'opera (effettuata da Larisa Luk'janova, nata nel 1938); questi due esempi consentono tanto di osservare le particolarità dei differenti approcci alla traduzione (filosofico il primo, filologico il secondo), quanto di offrire alcune considerazioni sulle difficoltà linguistiche e concettuali che riscontra un traduttore dal latino umanistico in russo. Di conseguenza, le questioni che costituiranno la base del presente articolo concernono il rapporto tra la personalità del traduttore e la sua strategia di traduzione; le scelte lessicali/stilistiche come riflesso della posizione filosofica; il pubblico cui sono destinate le traduzioni e la sua influenza sul carattere della traduzione.

II. Breve panoramica storica

È necessario innanzitutto fornire almeno un quadro generale della situazione riguardante le traduzioni di Petrarca in Russia nel Novecento¹. In modo molto sintetico si può dire che prima della rivoluzione del 1917 il lettore russo aveva a disposizione una raccolta dei sonetti del *Canzoniere* tradotti dai migliori poeti dell'epoca (come O. Mandel'stam e soprattutto V. Ivanov²), mentre per le opere latine esisteva soltanto la traduzione del *Secretum*, tutt'ora di riferimento e molte volte ristampata, fatta da Michail Geršenzon, amico di V.

¹ Rimando a una letteratura piuttosto ampia sull'argomento: si vedano gli articoli di I. Pil'sčikov e in generale i due volumi *Petrarka v russkoj literature* ("Petrarca nella letteratura russa"), 2 voll., sost. V. T. Dančenko, Moskva, Rudomino, 2006; in part. I. PIL'SČIKOV, *Petrarka v Rossii* ("Petrarca in Russia"), in *Petrarka v russkoj literature*, I, cit., pp. 15-40. Dello stesso studioso vd. anche ID., *Tradizii russkogo petrarkizma i sonety Petrarki v perevode M. Kuzmina* ("Le tradizioni del petrarchismo russo e i sonetti di Petrarca tradotti da M. Kuzmin"), in Michail Kuzmin: *Literaturnaja sud'ba i chudožestvennaja sreda* ("Michail Kuzmin: destino letterario e ambiente artistico"), sost. P. Dmitriev, A. Lavrov, Sankt Peterburg, IRLI RAN, 2015, pp. 139-157, e in italiano: ID., *Petrarca nelle traduzioni dei poeti russi dell'eta d'oro e dell'eta d'argento*, «Russica Romana», XVII (2010), pp. 89-114. Si vedano anche i lavori più specifici di T. Venclova e altri. In particolare T. VENCLOVA, *Vjačeslav Ivanov i Osip Mandel'stam – perevodčiki Petrarki (Na primere soneta CCCXI)* ("Vjačeslav Ivanov e Osip Mandel'stam traduttori di Petrarca, sull'esempio del sonetto CCCXI"), in ID., *Sobesedniki na piru: Literaturovedčeskie raboty*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2012, pp. 127-139; T. JAKUŠKINA, *Petrarka i ego "Kniga pesen" v russkoj kul'ture XX v.* ("Petrarca e il suo Canzoniere nella cultura russa del XX sec."), «Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Jazyk i literatura», XXI, 3 (2024), pp. 600-622.

² Queste traduzioni sono analizzate in VENCLOVA, *Vjačeslav Ivanov*, cit.

Ivanov³. Durante il periodo sovietico, a partire dagli anni '60 e soprattutto dagli anni '80 appaiono periodicamente nuove traduzioni dei sonetti⁴; nel periodo tardo-sovietico è stato tradotto quasi tutto il *Canzoniere*, ma la traduzione completa è stata pubblicata solo nel 2017⁵. Nel 2000 apparvero per la prima volta in lingua russa i *Trionfi*⁶.

In questo contributo, tuttavia, verrà prestata particolare attenzione alle traduzioni del Petrarca latino. La storia di queste traduzioni nei secoli XX e XXI può essere schematicamente rappresentata come segue:

1915: *Secretum* (sotto il titolo *De contemptu mundi*), *Epistola ai posteri*⁷. Traduttore: M. Geršenzon.

1981: *Invectiva I contra medicum*, *De remediis utriusque fortunae* (framm.), *Familiares* (framm.)⁸. Traduttore: V. Bibichin.

1982: *Invectivae I e III contra medicum*, *Familiares* (framm.), *Seniles* (framm.), *Collatio laureationis*⁹. Traduttore: V. Bibichin.

1984: *De remediis utriusque fortunae* (framm.), lettera a Guido Sette¹⁰. Traduttrici: L. Luk'janova, N. Devjatkina.

1992: *Africa*¹¹. Traduttori: M. Gasparov, E. Rabinovič, S. Apt.

1998: *De vita solitaria*, *Invectivae*, *De sui ipsius et multorum ignorantia*, *De remediis utriusque fortunae* (framm.)¹². Traduttrici: L. Luk'janova, N. Devyatkina.

³ Sugli aspetti culturali e storici di questa traduzione vd. K. LANDA, *Konflikt meždu Srednevekov'em i Rennansom v traktovke Michaila Geršenzona: izdanie Petrarki v kontekste istoriko-literaturnych issledovanij na rubeže XIX- XX vekov* ("Il conflitto tra Medioevo e Rinascimento nell'interpretazione di Mikhail Gershenzon: l'edizione di Petrarca nel contesto degli studi storico-letterari tra XIX e XX secolo"), in *Evropejskoe srednevekov'e i russkij modernizm / The European Middle Ages and Russian Modernism*, a cura di G. Giuliano, J. Luzkanov, A. Medvedev, Roma, WriteUp Books, 2025, pp. 343-371.

⁴ Cfr. JAKUŠKINA, *Petrarka i ego "Kniga pesen"*, cit., p. 615.

⁵ F. PETRARKA, *Kancon'ere* ("Canzoniere"), perevod s ital'janskogo A. Berdnikova, Moskva, Letnij sad, 2017.

⁶ ID., *Triumfy* ("Trionfi"), perevod s ital'janskogo V. Mikuševiča, Moskva, Vremja, 2000.

⁷ ID., *Avtobiografija. Ispoved'. Sonety* ("Autobiografia. Confessione. Sonetti"), perevod s ital'janskogo M. Geršenzona, V. Ivanova, Moskva, Izdatel'stvo M. i S. Sabašnikovych, 1915.

⁸ *Ėstetika Rennansa* ("Estetica del Rinascimento"), I, sost. V. P. Šestakov, Moskva, Iskusstvo, 1981, pp. 13-49.

⁹ F. PETRARKA, *Ėsteticeskie fragmenty* ("Frammenti estetici"), perevod, kommentarii i vst. statja V. V. Bibichin, Moskva, Iskusstvo, 1982.

¹⁰ *Ital'janskij gumanizm èpochi Vozroždenija* ("Umanesimo italiano dell'epoca del Rinascimento"), I, sost. S. Stamž, Saratov, Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta, 1984, pp. 75-137.

¹¹ F. PETRARKA, *Africa*, sost. M. L. Gasparov, Moskva, Nauka, 1992.

¹² ID., *Sočinenija filosofskie i polemičeskie* ("Opere filosofiche e polemiche"), Moskva, Rosspen, 1998.

2004: *Familiares* (framm.)¹³. Traduttrice: N. Mingaleeva.
 2016: *De remediis utriusque fortunae*¹⁴. Traduttrice: L. Luk'janova.
 2017: *Psalmi poenitentiales* (traduzione non metrica)¹⁵. Traduttore: P. Al ěšin.
 2022: *Liber sine nomine*¹⁶. Traduttrice: L. Luk'janova.
 Rimangono invece ancora non tradotte alcune opere latine in versi (*Bucolicum carmen*, *Epistolae metricae*) e alcune opere latine in prosa (*De viris illustribus*¹⁷, *Rerum memorandarum libri*, *De otio religioso*, la maggior parte delle lettere).

Da questa lista risulta evidente che la maggior parte delle opere latine è stata tradotta dagli anni '80 in poi. Pare opportuno sottolineare che proprio in tale decennio, in un'Unione Sovietica in fase di declino, si registra un crescente interesse per i testi degli umanisti italiani, in particolare per i trattati etici, politici e filosofici. Nel 1985 viene pubblicata una raccolta importante dei testi umanistici in lingua russa (da Salutati a Pontano)¹⁸, sempre negli anni '80 sono stati tradotti gli studi sull'umanesimo di E. Garin¹⁹ e sono apparsi vari studi russi sull'argomento (tra gli studiosi importanti si possono citare L. Batkin, L.M. Braghina, A. Gorfunkel). Questo è il contesto in cui operano i due principali traduttori di prosa latina di Petrarca in generale e del *De remediis* in particolare, V. Bibichin e L. Luk'janova, che verranno analizzati nella sezione seguente.

III. I due traduttori

Vladimir Bibichin (1938–2004) è senza dubbio una figura importante del pensiero tardo sovietico: filosofo, filologo e traduttore da diverse lingue, ha per molti anni insegnato Storia della filosofia moderna all'Università statale di Mosca. Come traduttore è famoso per diverse

¹³ *Gumanističeskaija mysl' ital'janskogo Vozroždenija* ("Pensiero umanistico del Rinascimento italiano"), sost. L.M. Braghina, Moskva, Nauka, 2004, pp. 37-67.

¹⁴ F. PETRARKA, *O sredstvach protiv prevratnostej sud'by*, Saratov, Volga, 2016.

¹⁵ Id., *Pokajannye psalmy*, «Vestnik russkogo christianskogo dviženija», CCVII (2017), vestnikrhd.wordpress.com/2017/10/14/вышел-207-й-номер/#more-1208.

¹⁶ Id., *Pis'ma bez adresa*, Saratov, Izdatel'stvo Saratovskoj konservatorii, 2022.

¹⁷ Solo un piccolo frammento da questa opera è stato tradotto, sempre da Luk'janova: L. LUK'JANOVA, PETRARKA, *Jason i Gerkules, fragment iz traktata "O znamenitych mužach"* ("Petrarca. Giasone e Ercole, un frammento dal trattato *De viris illustribus*"), «Cursor mundi: čelovek Antičnosti, Srednevekov'ja i Vozroždenija», XIII (2022), pp. 51-61.

¹⁸ *Sočinenija ital'janskich gumanistov epochi Vozrozhdenia* ("Opere degli umanisti italiani del Rinascimento"), sost. L.M. Braghina, Moskva, MGU, 1985.

¹⁹ E. GARIN, *Problemy ital'janskogo Vozroždenija* ("Problemi del Rinascimento italiano"), Moskva, Progress, 1986.

traduzioni di testi filosofici europei, per esempio di Heidegger, Arendt e Wittgenstein, ma anche di autori antichi e rinascimentali come Giamblico, Niccolò Cusano, Juan Luis Vives e Petrarca. Ha pubblicato numerosi saggi e monografie di argomento filosofico, occupandosi, tra i vari argomenti, di filosofia della lingua e della reinterpretazione del Rinascimento italiano in chiave moderna²⁰.

Alcuni frammenti del *De remediis utriusque fortunae*, tradotti in russo la prima volta da Bibichin, fecero parte dell'edizione intitolata *Ėstetika Renessansa* ("Estetica del Rinascimento"), una raccolta di testi su un argomento specifico tipica di quegli anni. La scelta dei dialoghi tradotti è determinata dal tema della raccolta: si tratta dei dialoghi sulla percezione dell'arte (I 23 *De dulcedine musica*, I 24 *De choreis*, I 28 *De histrionibus*, I 39 *De gemmarum signis*, I 40 *De tabulis pictis* e I 41 *De statuis*). Come menzionato anche sopra, le altre opere di Petrarca da lui tradotte sono: *Invettive contro un medico* I e III, *Familiares* (parz.), *Seniles* (parz.) e la *Collatio laureationis*.

Per la generale inaccessibilità delle pubblicazioni scientifiche occidentali nell'Unione sovietica²¹, Bibichin ha svolto la traduzione basandosi sull'edizione a stampa cinquecentesca (*Francisci Petrarchae Opera*, Basileae, 1581), dove all'inizio di ogni capitolo c'è un distico elegiaco, mantenuto nella traduzione.

Larisa Luk'janova (nata nel 1938) invece è molto meno nota, è una classicista e latinista di formazione, professoressa universitaria a Saratov, città della Russia meridionale, e traduttrice di diverse opere latine di Petrarca. Ha iniziato questa attività sempre negli anni '80, pubblicando la traduzione della lettera di Petrarca a Guido Sette nella raccolta *Ital'janskij gumanizm èpochi Vozroždenija* ('Umanesimo italiano dell'epoca del Rinascimento') del 1984, insieme ai 13 dialoghi dal *De remediis*, tradotti da N. Devjatkina: un lavoro che Luk'janova avrebbe successivamente ripreso. Infatti, nel 1998 esce il volume *Frančesko Petrarka. Sočinenija filosofskie i polemičeskie* ('Francesco Petrarca. Opere filosofiche e polemiche') che contiene le opere elencate nella lista sopra riportata, nonché la biografia di Petrarca scritta da Boccaccio. I 25 dialoghi scelti dal *De remediis* coincidono in parte con l'edizione del 1984, ma Luk'janova ne aggiunge altri, nella propria traduzione. Nel 2016 vede la luce la sua traduzione intera del *De remediis*, nel 2022 invece quella del *Liber sine nomine*.

²⁰ Cfr. *Jazyk filosofii* ("La lingua della filosofia"), Moskva, Progress, 1993; *Novyj Renessans* ("Nuovo Rinascimento"), Sobranie sočinenij, III, Moskva, RFSON, 2013.

²¹ Fino al 1975 un'edizione moderna del *De remediis* comunque mancava, la prima è uscita in Germania: F. PETRARCA, *Heilmittel gegen Glück und Unglück = De remediis utriusque fortunae*. Lateinisch-deutsche Ausgabe in Auswahl übersetzt und kommentiert von Rudolf Schottlaender; herausgegeben von Eckhard Kessler, mit den zugehörigen Abbildungen aus der deutschen Ausgabe Augsburg 1532, München, Fink, 1975 (repr. 1988).

IV. Analisi delle due traduzioni

La differenza tra le due traduzioni è evidente già dal titolo. Bibichin sceglie di tradurre *remedia* come *lekarstva*, alla lettera ‘medicine’, mentre Luk’janova utilizza il più neutro *sredstva*, i ‘mezzi’ e ‘rimedi’ nello specifico. A un primo sguardo, tale scelta non sembra possedere alcuna rilevanza; tuttavia, si vedrà in seguito cosa essa rifletta. È interessante notare che entrambi traducono nella stessa maniera la seconda parte del titolo, che sembrerebbe più difficile da rendere: *utriusque fortunae*, che in latino fa riferimento sia alla buona che alla cattiva sorte. Infatti nelle traduzioni in lingue europee occidentali di solito sono presenti entrambe le *fortunae*, cfr. in tedesco *Glück und Unglück* (trad. di R. Schottlaender), in francese *deux fortunes* (trad. di Chr. Carraud), in inglese *Fortune Fair and Foul* (trad. di C. H. Rawski), in italiano *l’una e l’altra sorte* (trad. di U. Dotti); entrambi i traduttori russi scelgono l’espressione *prevratnosti sudby*, letteralmente ‘le vicissitudini della sorte’, ma nel senso cattivo, cioè i suoi spiacevoli capricci, le disavventure. La buona sorte, evidentemente, non viene presa in considerazione²².

Per valutare la traduzione è importante prima capire quale immagine dell’autore dell’originale, Petrarca nel nostro caso, il traduttore ha in mente. Per Bibichin Petrarca è soprattutto un importante filosofo morale (cfr. la prima frase del saggio introduttivo all’edizione della sua traduzione, dove Bibichin definisce Petrarca come poeta e filosofo morale in misura uguale²³, e l’immagine fortemente morale e individualista di Petrarca nell’introduzione all’edizione delle sue lettere²⁴). Inoltre Bibichin è condizionato dalla sua opinione personale sulla lingua e sull’atto della traduzione, come vedremo di seguito. È più complesso comprendere gli orientamenti concettuali di Luk’janova, se non altro perché non è stata lei a scrivere le introduzioni alle sue traduzioni, e i suoi pochi articoli su Petrarca sono dedicati esclusivamente ai problemi della traduzione. La sua posizione apparentemente neutra si riflette anche nelle sue scelte linguistiche: dal titolo, che abbiamo visto prima, allo stile molto moderato, ‘accademico’, privo sia di arcaismi che di linguaggio

²² Anche se entrambi capivano perfettamente il significato della parola latina, cfr. *Ėstetika Renessansa*, cit., p. 15.

²³ Ivi, p. 13, cfr. anche PETRARKA, *Ėsteticeskie fragmenty*, cit., p. 22 sull’intellettualismo di Petrarca, «pensatore e visionario - poeta nel senso più raro del termine».

²⁴ F. PETRARKA, *Pis'ma* (“Lettere”), Sankt-Peterburg, Nauka, 2004, pp. 447-509; cfr. p. 449-450: «Petrarca inaugurò una nuova epoca, quella del soggetto che si autodetermina. Ma ciò che egli scrive sulla poesia... raramente oltrepassa i limiti della teoria medievale dell’arte come strumento educativo»; p. 501: «Cicerone fu per Petrarca l’ideale di una filosofia che non rimaneva neppure per un momento una disciplina astratta, ma che fin dall’inizio si equilibrava con la vita civile».

specificamente poetico. Alcuni esempi da entrambe le traduzioni mirano a chiarire queste due posizioni interpretative, iniziando dal lessico e, più nello specifico, dai nomi dei personaggi dei dialoghi tradotti.

IV. 1. Livello lessicale

Bibichin rende i nomi dei personaggi dei dialoghi – *Ratio*, *Gaudium*, *Spes*, *Dolor* e *Metus* – come *Rassudok* (giudizio, abilità di formare un giudizio), *Vesel'e* (allegria), *Nadežda* (speranza), *Gore* (dolore, lutto) e *Strach* (timore). La versione di Luk'janova: *Razum* (ragione), *Radost'* (gioia), *Nadežda*, *Pečal'* (tristezza) e *Strach*. La differenza, quindi, sta nella traduzione di *Ratio*, *Gaudium* e *Dolor*.

Qual è la differenza semantica fra *radost'* (gioia) e *vesel'e* (allegria)? *Vesel'e* in lingua russa può avere un significato dispregiativo, è un'allegria spensierata, quasi ingenua, suscitata da attività e oggetti di natura bassa, estranei alla sfera intellettuale²⁵; *vesel'e*, insomma, in alcuni casi può essere una cosa brutta, ma *radost'*, gioia, mai. *Radost'* si prova dalle esperienze elevate, addirittura serie, persino, per esempio, dall'incontro con il divino – e per lo meno è un lessema più neutro e generico, con un campo semantico più ampio²⁶. La scelta lessicale è quindi determinata da come il traduttore interpreta l'atteggiamento di Petrarca nei confronti del personaggio *Gaudium*: per Luk'janova *Radost'* è un personaggio neutro con una certa tendenza alla positività, poiché la traduttrice lo definisce 'ottimista'²⁷; diversamente, Bibichin dimostra con la sua traduzione che Petrarca non approva la posizione di *Vesel'e*, un po' stupido e condizionato dai piaceri bassi – e in questo il traduttore ha probabilmente ragione, anche se la traduzione di *Gaudium* più precisa e fondata sulle fonti che Petrarca utilizzò per la creazione dei suoi personaggi sarebbe 'piacere', come uno dei quattro affetti dell'anima

²⁵ Cfr. le definizioni in: S. I. OŽEGOV, N. JU. ŠVEDOVA, *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, Moskva, Izdatel'stvo Az', 1992, s.v.: «Bezzabotno-radostnoe nastroenie... oživlionnoe vremjaprepoždenie» («spensieratezza gioiosa; svago vivace»); e in: *Bol'šoj tolkovyj slovar' russkich suščestvitel'nych, pod red. prof. L. G. Babenko*, Moskva, AST-press, 2005, s.v.: «Sostojanie...bezzabotnosti, obyčno soprovoždaemoe razvlečenijami, zabavami, smečom» («stato di spensieratezza, solitamente accompagnato da divertimenti, svaghi e riso»).

²⁶ Cfr. OŽEGOV, ŠVEDOVA, *Tolkovyj slovar'*, cit., s.v.: «oščuščenie bol'sogo duševnogo udovletvorenija... ščastlivoe sobytie» («sentimento di profonda soddisfazione interiore... evento lieto»).

²⁷ L. LUK'JANOVA, *O principach perevoda filosofskoj prozy Petrarchi* («Sui principi della traduzione della prosa filosofica di Petrarca»), «Učenyje zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta», I (2017), pp. 94-97: 94.

nella filosofia stoica²⁸. Nonostante ciò, la maggior parte dei traduttori sceglie una via media, optando per la traduzione neutra di *gioia, joie, joy, radost'*, perché effettivamente la traduzione 'piacere' presuppone una scelta importante e, in qualche misura, limitante. Dal punto di vista della teoria stoica degli affetti, anche la *spes* dovrebbe essere compresa come *cupiditas* e quindi tradotta come 'desiderio', ma ciò non avviene in nessuna delle traduzioni sempre per la complessità del significato petrarchesco del termine²⁹.

Passando alla traduzione del personaggio tendenzialmente positivo dei dialoghi, la *Ratio*, vediamo che pure qui le posizioni dei traduttori russi divergono: Bibichin la rende con la parola abbastanza specifica *rassudok*, ovvero il giudizio, e più propriamente l'abilità di formare un giudizio³⁰, mentre Luk'janova, seguendo la sua strategia di scegliere la traduzione il più possibile neutrale, usa il più universale *razum*, la ragione, ma anche l'intelletto nel senso generico³¹. Bibichin, quindi, evidenzia più chiaramente la dicotomia dei personaggi opposti, *Vesel'e* e *Rassudok*, Allegria e Giudizio; li intende come due estremi opposti, ugualmente esagerati, il che riflette precisamente la sua visione generale dell'approccio di Petrarca alle opere d'arte e, di conseguenza, del contenuto dei dialoghi dedicati alle arti, gli unici da lui tradotti. Infatti, nell'introduzione alla sua traduzione scrive che:

La passione per le opere artistiche, secondo la regola generale dell'epoca, doveva essere superata. È facile vedere, tuttavia, che i persistenti consigli della *Ratio* di astenersi dai piaceri estetici sono di per sé grotteschi; come è stato osservato dagli studiosi, l'ideale stoico qui è piuttosto parodiato. Dietro la superficie moralizzante ci sono almeno altri due contenuti, non troppo nascosti da Petrarca³².

²⁸ La questione della traduzione di *gaudium* non è così semplice: da un lato, è noto che la fonte diretta di Petrarca nella scelta delle passioni-personaggi erano le *Tusculanae disputationes* di Cicerone; tuttavia, lo stesso Cicerone definisce in modo diverso questi quattro affetti della filosofia stoica. In *Tusc. disp.* IV, 6, 11, riferendosi a Zenone, Cicerone elenca *libido*, *laetitia*, *metus*, *aegritudo*, cioè 'desiderio', 'allegria', 'paura' e 'dolore'. Nello stesso testo, poco più avanti, l'oratore distingue intenzionalmente *gaudium* e *laetitia* come manifestazioni positive e negative dello stesso affetto. Sembra che Petrarca utilizzi varie fonti creando questo elenco, come, per esempio, anche l'*Eneide* di Virgilio e le fonti scolastiche a lui più vicine cronologicamente; per tutta questa problematica vd. J. ŠPIČKA, *La speranza e le sue sirocchie nel "De remediis" di Petrarca*, «Verbum», VII, 1 (2005), p. 221-234.

²⁹ Per i quattro affetti nell'opera di Petrarca vd. L. CHINES, *Petrarca e le passioni*, «Griseldaonline», XVIII, 2 (2019), pp. 20-28: 24-26. Gli affetti stoici, come li troviamo in Diogene Laerzio, sono: *λύπη*, *φόβος*, *ἐπιθυμία*, *ἡδονή*, 'dolore', 'paura', 'desiderio', 'piacere' (DL VII, 110).

³⁰ Cfr. OŽEGOV, ŠVEDOVA, *Tolkovyj slovar'*, cit., s.v.: «sposobnost' k myslitel'noj dejatel'nosti... zdravij smysl» ("capacità di attività razionale; senso comune").

³¹ Cfr. ivi, s.v.: «um, intellect» ("ragione, intelletto").

³² *Ėstetika Renessansa*, cit., p. 15.

Questi contenuti, secondo Bibichin, sono il desiderio del poeta di «portare la percezione dell'arte, come ogni singola passione, all'ultima consapevolezza e con ciò non uccidere, ma illuminare questo "sentimento ottuso e oscuro", dotandolo di linguaggio» (quindi analizzare profondamente questa passione), e di mettere la cultura europea con tutte le sue passioni e i suoi interessi nella cornice dell'antichità, donando tutta una serie di esempi dalla storia antica³³.

Tornando alla *Ratio*, quindi, vediamo che Bibichin tende a percepire questo personaggio in chiave ironica e parodistica; di ciò si rinviene traccia nella traduzione, soprattutto sul piano lessicale e stilistico: Bibichin conferisce alla sua *Rassudok* uno stile molto enfatico, marcatamente retorico, e spesso sceglie un vocabolario arcaico e desueto proprio per creare tale effetto. Altro strumento per rinforzare la retorica eccessivamente sublime della *Rassudok* è quello (non esistente in latino) dei punti esclamativi, ma anche delle particelle enfatiche come 'O' nelle invocazioni, assenti talvolta dal testo petrarchesco. Luk'janova, al contrario, rende il latino di Petrarca meno emozionale di quanto originariamente sia, togliendo, per esempio, le stesse particelle invocative. A titolo esemplificativo, si veda la frase, pronunciata da *Ratio* nel dialogo *De tabulis pictis*, «O mirus humani furor animi», resa da Bibichin «Oh, mirabile follia dell'anima umana³⁴!» e da Luk'janova «Ammirabile cecità dell'anima umana³⁵», scevra di particolare emozione: per lei la figura allegorica della *Ratio* è una portavoce di Petrarca stesso³⁶ e quindi non può essere negativa né ironica. Una situazione analoga si osserva nel caso del *Dolor*, reso da Bibichin con la parola *gore*, 'dolore', 'disgrazia'³⁷, decisamente più forte della variante di Luk'janova, *pečal'*, che corrisponde piuttosto a 'tristezza'.

Come nel caso dei nomi dei personaggi, notevole difficoltà interpretativa presentano anche i concetti astratti, specialmente quelli

³³ Ivi, pp. 15-16.

³⁴ Ivi, p. 34: «O, udivitel'noe bezumie čelovečeskoi duši!».

³⁵ «Porazitel'naja slepota čelovečeskoi duši» (PETRARKA, *O sredstvach*, cit., p. 122). Nella mia traduzione di questo stesso dialogo uscita nell'appendice dell'edizione russa della monografia di M. Baxandall, *Giotto and the Orators* (M. BAXANDALL, *Džotto i oratory*, Moskva, NLO, 2023, pp. 235-244), scelgo una via di mezzo e traduco: «O, porazitel'naja slepota duši čelovečeskoi!» ("Oh, ammirabile cecità dell'anima umana!"). Impossibile da rendere in italiano, ma significativo in russo l'ordine delle parole: nella mia traduzione l'ordine delle parole nell'espressione 'anima umana' è inverso dal punto di vista della sintassi normativa russa: l'aggettivo segue il sostantivo, mentre Bibichin e Luk'janova scelgono in questo caso l'ordine normativo, ovvero l'aggettivo seguito dal sostantivo ('umana anima', letteralmente); l'ordine inverso crea un effetto più artificiale e retoricamente impegnato.

³⁶ LUK'JANOVA, *O prinzipach*, cit., p. 94.

³⁷ Cfr. OŽEGOV, ŠVEDOVA, *Tolkovyj slovar'*, cit., s.v.: «skorb', glubokaia pečal'» ("dolore; profonda tristezza").

di significato affine. Luk'janova parla dei sinonimi contestuali che si incontrano nel testo all'interno di un paragrafo. Per esempio, per *ratio*, *intellectus* e *ingenium*, utilizzati a distanza ravvicinata in *De rem.* II 93³⁸, lei propone la traduzione *razum*, *um* e *prirodnij um*, ovvero 'ragione', 'intelletto' e 'intelletto naturale, innato'³⁹: scelta sempre difficile, per quanto i lessemi del campo semantico russo dell'attività razionale dell'uomo inevitabilmente non coincidano con quelli latini e, conseguentemente, romanzati, rendendo complicate le scelte dei traduttori russi in lingua italiana. Tuttavia, va sottolineato che, a differenza di quanto avviene nelle lingue romanze, in cui i termini latini di per sé possono fungere da supporto grazie alla continuità delle radici lessicali, in russo essi non offrono lo stesso aiuto ai traduttori, i quali, perciò, devono ogni volta definire il criterio in base al quale tradurre tali lessemi 'astratti': talvolta è opportuno basarsi sulla traduzione precedente delle fonti di Petrarca per un determinato termine o concetto, ma in tal caso è necessario conoscere bene queste fonti (Bibichin ricorre spesso a questo approccio); oppure, come fa Luk'janova, bisogna scegliere in ogni singolo caso la traduzione basandosi esclusivamente sul contesto immediato dell'uso petrarchesco della parola. Purtroppo, in questo ultimo caso il rischio di utilizzare un termine anacronistico per l'epoca di Petrarca è abbastanza alto, come sottolinea Luk'janova stessa parlando della parola *virtus* e dei suoi significati antichi e medievali⁴⁰.

Un altro problema metodologico è la tendenza anticheggiante nella scelta lessicale a cui si ricorre anche quando forse non ce n'è bisogno. Mi limiterò a fornire qualche esempio. Il titolo del dialogo I 24, *De choreis*, inequivocabilmente si riferisce alla danza in senso generale (infatti così viene tradotto in italiano da U. Dotti, *La danza*, e in francese da C. Carraud, *La danse*) e *chorea* è una parola abbastanza neutra per rendere la danza in latino medievale e umanistico⁴¹, e anzi

³⁸ «...animantibus ceteris ratione carentibus... natura providerit, homini...intellectum, ut... sagaci assequi posset ingenio», PÉTRARQUE, *Les remèdes aux deux fortunes = De remediis utriusque fortune*, a cura di C. Carraud, I, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2002, p. 954.

³⁹ LUK'JANOVA, *O prinzipach*, cit., p. 95.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ In latino classico *chorea*, parola di provenienza greca, significava 'danza in cerchio, girotondo' (vd. per es. *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1968, s.v. 'chorea'). Questo significato è stato in parte conservato nel latino più tardo, ma si è esteso anche ad altre danze, come le processioni rituali e le danze generiche (cfr. C. DU CANGE et al., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, Le Favre, 1883-1887, s. vv. 'chorea', 'chorea Machabaeorum'; J. F. NIERMEYER, *Mediae Latinitatis lexicon minus*, Leiden, Brill, 1954-76 s.v. 'choreare' riporta il significato 'danser la ronde'; lo stesso significato dà J. RAMMINGER, *Neulateinische Wortliste. Ein Wörterbuch des Lateinischen von Petrarca bis 1700*, URL: www.neulatein.de/words/2/013806.htm (consultato il 20.5.2025), s.v. 'coreo',

indica piuttosto la danza seria e ‘nobile’ che la danza bassa popolare⁴², e sicuramente non è una parola specificamente arcaica. In russo invece viene tradotta da entrambi i traduttori con una parola arcaica, *pljaska*, che si riferisce di solito alla danza bassa, popolare, e non con la neutra *tanec*, ‘danza’. La stessa cosa avviene con il *tripudium* dello stesso dialogo, che in latino medievale-umanistico indica la danza alta, ‘nobile’⁴³, e sicuramente non si riferisce alla danza antica romana, come lo intendono sia Bibichin che Luk’janova, traducendolo proprio con il termine antico *tripudij*, ‘tripudio’⁴⁴. Si osserva un approccio simile, ma con una sfumatura diversa, anche nel caso del titolo del dialogo I 28 *De histrionibus*, tradotto da Bibichin *O skomorochach*. *Skomoroch* è una parola specifica, che significa ‘buffone’, spesso ‘vagabondo’, nella Russia medievale⁴⁵. Bibichin quindi comprensibilmente vuole rendere l’*histrion* latino attraverso un fenomeno analogo della cultura russa, più o meno contemporaneo a Petrarca. C’è da chiedersi, tuttavia, se questo parallelo possa essere fuorviante per il lettore, aggiungendo all’originale il sapore di un’altra cultura. Sarebbe interessante confrontare questo fenomeno con le traduzioni in altre lingue culturalmente lontane dal mondo latino. In ogni caso, oggi questo approccio, tipico delle traduzioni del XIX e in parte del XX secolo, viene sostituito da uno opposto: la modernizzazione del linguaggio dell’autore tradotto.

Infine, tra le difficoltà lessicali per il traduttore può essere incluso il gioco di parole, che, come figura retorica, ricorre piuttosto frequentemente nel testo del *De remediis*. Come giustamente osserva Luk’janova⁴⁶, più spesso risultano traducibili i giochi di parole basati sulle forme verbali, per esempio nella traduzione della frase «Multis mortem attulere divitiae, requiem fere omnibus abstulere» (I 53), in cui si riesce a preservare la stessa radice dei verbi *attulere* e *abstulere*

anche se dal contesto dell’esempio non è evidente che si tratti specificamente del girotondo e non di una danza qualsiasi. Cfr. anche il titolo del primo trattato europeo sulla danza di corte di Domenico da Piacenza: *De arte saltandi et choreas ducendi*, ca. 1450. Su questo argomento vd. A. ZOLOTUKHINA, *Filosofskoe obosnovanie tanca u ital’janskich choreografov Vozroždenija: ot Aristotelja k Platonu* (“La filosofia della danza nei coreografi italiani del Rinascimento: da Aristotele a Platone”), «Platonovskie issledovanija», VIII, 1 (2018), pp. 155-181.

⁴² Per la quale si usavano i lessemi con la radice latina *salt-*, per es. *saltatorculus*, ‘danzatore non bravissimo’ (cfr. R. HOVEN, *Lexique de la prose latine de la Renaissance*, Leiden-Boston, Brill, 2006, s.v.).

⁴³ RAMMINGER, *Neulateinische Wortliste*, cit., s.v. ‘tripudatio’; HOVEN, *Lexique de la prose*, cit., s.v. ‘tripudiator’. Cfr. anche il titolo di un importante trattato sulla danza nobile di Guglielmo Ebreo del 1463 ca.: *De pratica seu arte tripudii*.

⁴⁴ *Ėstetika Renessansa*, cit., p. 30; PETRARKA, *O sredstvach*, cit., p. 83.

⁴⁵ Cfr. OŽEGOV, ŠVEDOVA, *Tolkovyj slovar’*, cit., s.v.: «V Drevnej Rusi pevec-muzykant, brodjačij komediant» (“nell’antica Russia: cantante e musicista; comediante girovago”).

⁴⁶ LUK’JANOVA, *O prinzipakh*, cit., p. 96.

nelle forme *prinesli* e *unesli*; oppure nella frase «Expectatum Drusum inexpectata mors abstulit» (I 114), in cui è possibile tradurre *expectatum* e *inexpectata* sempre con le corrispondenti parole corradicali russe *dolgoždannogo* e *neždannaja* – ma, come si nota, intraducibile rimane invece l'omeoteleuto, soprattutto se il traduttore sceglie una traduzione filologica e precisa piuttosto che artistica e libera.

IV.II. Livello stilistico: come deve essere il linguaggio del Petrarca russo?

Nella prefazione alle sue traduzioni di lettere e invettive di Petrarca, V. Bibichin espone il suo sguardo sulla lingua e sullo stile del poeta e filosofo, evidenziandone la naturalezza e chiarezza retorica: «Egli è un retore solo in quanto all'uomo è dato di essere dotato di parola, ed è naturale che la parola sia viva e giocosa, e non inaridita e rigida»⁴⁷. Il tono di Petrarca secondo il traduttore è sincero, non artificiale, è il tono spontaneo di chi scrive nella propria lingua. Come raggiungere lo stesso effetto nella traduzione? A questo proposito, è opportuno considerare la posizione di Bibichin riguardo all'arte della traduzione in generale.

Egli intende la traduzione come ermeneutica, *ἐρμηνεία*, cioè interpretazione, e non è interessato alla traduzione letterale, che definisce «sostituzione di alcuni elementi espressivi con altri»⁴⁸ e che ritiene non permetta di arrivare a una vera comprensione dell'originale. Traduzione non può essere solo «una certa manipolazione del lessico di lingue diverse»⁴⁹: deve essere uguale all'originale, «solo che [l'originale] è stato fuso in un'altra forma specifica e continua a esistere in questa nuova forma»⁵⁰; il compito del traduttore, quindi, è quello di ricreare l'originale utilizzando i mezzi della propria lingua, però questo gli può riuscire solo se diventa congeniale all'autore dell'originale, ovvero se impara a scrivere e pensare come Petrarca, ma in un'altra lingua. In pratica il traduttore non deve tradurre le parole ed espressioni, ma capire e interpretare in

⁴⁷ PETRARKA, *Ėsteticeskie fragmenty*, cit., p. 34.

⁴⁸ V. BIBICHIN, *K probleme opredelenija suščnosti perevoda* ("Sul problema della definizione dell'essenza della traduzione"), «Tetradi perevodcika», x (1973), pp. 3-14.

⁴⁹ ID., *K perevodu klassičeskich textov* ("Sulla traduzione dei testi classici"), in *Slovo i sobytje*, Moskva, URSS, 2001, http://www.Bibichin.ru/k_perevodu_klassičeskikh_tekstov (consultato il 21.05.2025).

⁵⁰ ID., *K probleme opredelenija*, cit., p. 10.

un'altra lingua i concetti⁵¹.

In che misura la traduzione di Bibichin del *De remediis* corrisponde a queste sue considerazioni? L'esempio sopra riportato sugli *skomorochi* è perfettamente in linea con il suo approccio di ricreazione dell'originale coi mezzi della propria lingua, come lo è la scelta generale del lessico con elementi arcaizzanti. Non avendo la possibilità, nell'ambito di questo articolo, di analizzare in dettaglio le peculiarità lessicali della traduzione, mi limiterò a osservare che essa risulta più fluida e naturale rispetto a quella di Luk'janova (soprattutto nelle battute dei personaggi meno eloquenti, come *Gaudium*), pur rimanendo complessivamente fedele all'originale. La traduzione di Luk'janova, invece, fa parte della tradizione più 'accademica' e filologica, che, non osando essere 'congeniale' a Petrarca, mira a rendere il significato del testo latino nel modo più preciso possibile, mettendo in secondo piano l'espressività della traduzione e la sua leggibilità. Questo tipo di tradizione, che ha avuto ampia diffusione nella Russia post-sovietica, ha come conseguenza una certa aporia: in questa sua forma diventa sempre di più un commento al testo originale fatto per gli specialisti, perché un lettore che volesse leggere una tale traduzione per il proprio piacere rimarrebbe piuttosto deluso, determinando dunque come corollario una diffusione limitata della traduzione stessa – e attualmente, infatti, i lettori russi non specialisti continuano a leggere i classici nella traduzione ottocentesca o sovietica, come si dirà meglio più avanti.

Un altro grande problema di traduzione, legato a quanto sopra esposto, rimane quello dei registri stilistici del testo latino, come individuarli e renderli adeguatamente nella propria lingua. Luk'janova ne è perfettamente consapevole e individua nel parlato degli interlocutori di *Ratio* tre stili: sublime o elevato, neutro e colloquiale⁵². Fra gli strumenti utili per rendere lo stile sublime lei nomina – e utilizza – il lessico arcaizzante, tendente in alcuni casi allo slavo ecclesiastico, soprattutto nelle repliche di *Ratio*. Chiaro esempio di ciò si rinviene in *De rem.* II 117, nel cui passo «Assuescite, o mortales, naturae legibus et ineluctabili jugo colla submittite»⁵³ lei traduce *colla* con la parola slava ecclesiastica *vyi*, non con la russa moderna *šei*; oppure, nel dialogo II 49⁵⁴ traduce il verbo latino *rapere* con la parola russa moderna *krast'* nella replica di *Dolor*, e con quella arcaica *voschitit'* nella risposta di *Ratio*⁵⁵. In parte questa scelta è dovuta al fatto che all'orecchio russo è familiare sentire parlare del divino – e in

⁵¹ Ivi, pp. 11-12.

⁵² LUK'JANOVA, *O principach*, cit., p. 94.

⁵³ PÉTRARQUE, *Les remèdes*, cit., pp. 1060-1062.

⁵⁴ Ivi, p. 764.

⁵⁵ Altri esempi in LUK'JANOVA, *O principach*, cit., p. 95.

generale di ciò che è sublime – in slavo antico, poiché le messe vengono celebrate in slavo ecclesiastico; ma è quello il registro stilistico di Petrarca? In latino all'atto pratico non esistono indicatori così chiari per distinguere i registri.

Talvolta questa tendenza arcaizzante si estende a luoghi che non ne hanno necessità. Per esempio, nella prima frase di *Gaudium* del paragrafo I 23, «Cantu delector ac fidibus»⁵⁶, Bibichin traduce *fidibus* come 'strumenti a corda', anzi, 'suono di strumenti a corda'⁵⁷ (e più o meno così fanno anche i traduttori moderni in altre lingue europee), mentre nella versione di Luk'janova *fides* è resa con *kifara*⁵⁸, cioè 'cetra', uno strumento dell'antichità greca, come se la traduttrice tenesse conto esclusivamente delle realtà antiche, trascurando invece quelle proprie dell'epoca di Petrarca.

Bisogna dire, d'altra parte, che nelle traduzioni russe sia di Petrarca che degli umanisti successivi quasi del tutto manca lo stile colloquiale, per non dire quello basso. Mi permetto di fare una breve osservazione basata sulla mia esperienza personale di traduttrice: gli editori delle grandi case editrici tendono a non ammettere né il linguaggio osceno (per il quale esistono varianti "letterarie" ormai consolidate e accettate), né, spesso, quello colloquiale; gli autori più o meno 'antichi' in russo possono di fatto parlare solo nello stile elevato o neutro. Il problema, quindi, dei registri stilistici rimane ancora oggi attuale.

v. Altri problemi e conclusione

In conclusione, accenno brevemente agli altri problemi – per così dire 'esterni' – delle traduzioni dal latino non classico in russo.

Innanzitutto, vi è il problema della mancanza di dizionari buoni e aggiornati. Oggigiorno esiste un unico dizionario latino-russo grande e dettagliato, quello di I. H. Dvoreckij, ed è un dizionario che è stato pubblicato nel 1949 (attualmente si usa la seconda edizione del 1976), ed è basato esclusivamente sugli autori latini classici. Ciò implica, naturalmente, che i traduttori di testi latini medievali e moderni debbano ricorrere a dizionari in altre lingue. Tuttavia, l'influenza di Dvoreckij in alcune traduzioni moderne è purtroppo ancora piuttosto evidente. Prendiamo un esempio dal *De remediis*: le 'nobiles statuae'⁵⁹ dal dialogo I 41 *De statu*, come è evidente dal contesto, alludono alle

⁵⁶ PÉTRARQUE, *Les remèdes*, cit., p. 120. Per un'approfondita analisi di tale passo si veda il saggio di A. Padova nel presente volume.

⁵⁷ *Ėstetika Renessansa*, cit., p. 27.

⁵⁸ PETRARKA, *O sredstvach*, cit., p. 78.

⁵⁹ PÉTRARQUE, *Les remèdes*, cit., p. 206.

‘statue fatte dai materiali nobili’⁶⁰, e non alle ‘statue celebri’⁶¹, come nella traduzione di Luk’janova, che evidentemente ha scelto questo significato come uno dei primi riportati nella voce del dizionario di Dvoreckij, diversamente da Bibichin che traduce ‘statue fatte dai materiali costosi’⁶². D’altra parte, Luk’janova comprende meglio alcuni termini tecnici o *realia*, come ad esempio *fex terrae*, dallo stesso dialogo, da lei reso come *ruda*⁶³, ‘minerale metallico grezzo’, e non, letteralmente, ‘rifiuti della terra’ in senso negativo, come Bibichin⁶⁴.

In secondo luogo, nel considerare le traduzioni edite è impossibile non tenere conto del pubblico a cui sono destinate. I grandi progetti di traduzione sovietici erano commissionati (e quindi finanziati) dallo Stato e destinati a un vasto pubblico di lettori; la qualità di queste traduzioni di solito era alta e, in effetti, alcune traduzioni sovietiche dei classici europei sono diventate parte integrante della letteratura russa (per esempio, tutti i russi conoscono le prime righe della *Divina Commedia* nella celebre traduzione di M. Lozinskij, pubblicata nel 1950). Come già in epoca sovietica, anche oggi le traduzioni, in quanto progetti editoriali, risultano spesso indipendenti dal testo originale: le edizioni bilingui di testi in latino sono estremamente rare, per non parlare delle edizioni critiche, praticamente inesistenti. È evidente la mancanza di un pubblico adatto, ma dall’altra parte, come accennato sopra, la tendenza verso una traduzione filologicamente precisa e ‘accademica’ porta a escludere i lettori ‘non professionisti’ dal pubblico di riferimento. Le rare case editrici private che pubblicano traduzioni di solito non dispongono di fondi sufficienti per un’edizione di alto livello, oppure i traduttori accettano di collaborare con case editrici rinomate, passate da proprietà statale a privata, quasi gratuitamente per motivi di prestigio.

Torniamo agli esempi di traduzioni di Bibichin e Luk’janova. L’edizione contenente la traduzione di Bibichin fu finanziata dallo Stato, come tutte le numerose traduzioni dei classici risalenti all’epoca sovietica, mentre per pubblicare la traduzione intera del *De remediis* nella traduzione di Luk’janova è stato necessario il supporto e il finanziamento dell’Istituto Italiano di cultura a Mosca. Nonostante le loro differenze e i loro indubbi pregi, entrambe le traduzioni presentano alcuni punti deboli e potrebbero essere migliorate e modernizzate. Sarebbe necessario non solo un commento, basato sugli studi recenti del testo petrarchesco e sulle moderne edizioni europee,

⁶⁰ Comunque nel latino medievale-umanistico il significato più frequente di *nobilis* è ‘nobile’, e non ‘noto, celebre’ del latino classico, vd. per es. NIERMEYER, *Mediae Latinitatis lexicon*, cit., s.v.; RAMMINGER, *Neulateinische Wortliste*, cit., s.v. et al.

⁶¹ PETRARKA, *O sredstvach*, cit., p. 124.

⁶² *Ėstetika Renessansa*, cit., p. 36.

⁶³ PETRARKA, *O sredstvach*, cit., p. 125.

⁶⁴ *Ėstetika Renessansa*, cit., p. 36.

ma anche un aggiornamento di alcune scelte traduttive radicate nella scuola sovietica e mai superate. E chiunque intraprenderà un giorno questo compito dovrà necessariamente porsi la seguente domanda: voglio tradurre i testi di Petrarca affinché siano letti con interesse e piacere, oppure creare un 'monumento letterario' (per alludere a una collana sovietica di traduzioni dei classici, *Literaturnye pamjatniki*) a testi antichi e semidimenticati?

ROSINA MARTUCCI

Joseph Tusiani, traduttore di Francesco Petrarca

ABSTRACT · Joseph Tusiani (1924 San Marco in Lamis, Foggia - 2020 New York), emigrato negli Stati Uniti nel 1947, è stato professore, scrittore e poeta 'dei due mondi' in quattro lingue (inglese, latino, italiano, dialetto garganico), traduttore di poetiche italo-inglesi e classici della letteratura italiana. Grazie al polilinguismo, l'attività poetica di Tusiani è stata inscindibile da quella di traduttore e di intellettuale italiano emigrato in America. Tusiani, come traduttore di Petrarca, ha dovuto non solo rimanere poeta, ma farsi ad un tempo interprete del vero e autentico mondo interiore del Petrarca. Nel saggio *Problemi di traduzione petrarchesca* Tusiani affermerà che «il traduttore del Petrarca deve rendersi Petrarca, un Petrarca che scriva non più in toscano ma in inglese, un Petrarca che sappia trasformarsi in un Petrarca inglese capace di rimanere il Petrarca italiano». Il sonetto petrarchesco *Movesi il vecchierel canuto e bianco* (Rvf XVI) e altri versi petrarcheschi, tradotti da Tusiani e apparsi nell'antologia in lingua inglese *Italian Poets of the Renaissance*, si prestano a considerazioni comparatistiche tra gli originali e la versione tusiana. Ogni traduzione poetica è per Tusiani valida solo se, pure interpretando spirito e lettera, essa non riveli la mano del traduttore ma l'animo acceso del poeta.

PAROLE CHIAVE · Traduzione poetica; Petrarca inglese; 'The dear old father'; *imitatio*; Laura.

Tradurre, e soprattutto tradurre poeti, è una delle opere più necessarie in letteratura, non solo per portare a coloro che non sanno le lingue straniere forme d'arte e di umanità che altrimenti resterebbero loro ignote – ed è opera da cui ogni Nazione trae sempre vantaggi considerevoli-, ma soprattutto perché traducendo aumentiamo l'efficacia e le possibilità espressive della nostra stessa lingua.

W. VON HUMBOLDT, *Introduzione alla versione dell'Agamennone di Eschilo* (1816), in J. TUSIANI, *La traduzione poetica*, in *Joseph Tusiani tra le due sponde dell'oceano*, a cura di A. Motta, C. Siani, «Il Giannone», V, 9-10, 2007, pp. 125-136: 135 (e poi in ID., *L'Arte della Traduzione poetica. Antologia e due saggi*, a cura di C. Siani, Editore Cofine, Roma, 2014, pp. 129-130).

I. Introduzione

Nel vasto panorama dei traduttori di Petrarca, un posto d'onore è riservato all'italo-americano Joseph Tusiani che ha saputo rendere, grazie al talento, alla passione per gli studi classici e alle conoscenze di poliglotta, l'essenza della lingua petrarchesca. Joseph Tusiani (San Marco in Lamis, Foggia 1924-New York 2020), poeta e scrittore italo-americano emigrato negli Stati Uniti nel 1947, è stato professore, scrittore e poeta 'dei due mondi' in quattro lingue (inglese, latino, italiano e dialetto garganico), traduttore di poetiche italo-inglesi e classici della letteratura italiana ma anche «un uomo intrinsecamente italiano nella sua personalità e cultura»¹ con l'intuizione importante che solo conoscendo in profondità l'inglese in tutte le sue sfumature, attraverso Shakespeare ed altri scrittori, sarebbe stato in grado di esprimersi pienamente come uomo e come poeta. Tusiani, «il poeta in 'quattro lingue', è in realtà poeta di una sola parola, la sua. L'averla modulata in italiano, in inglese, in latino o nel dialetto garganico ha comportato l'adozione di strutture adeguate al compito, ma non la rinuncia al nucleo profondo della propria ispirazione»². Tusiani traduttore capì perfettamente che non è la grammatica inglese l'ostacolo più difficile ma è la semantica che distingue l'inglese dalle lingue romanze. Per lui la traduzione non è certo esercizio intellettuale, bensì una personale epistemologia. Che cos'è un traduttore e di Petrarca, in particolare? Per Tusiani tradurre poesia significa riproporre l'essenza di una espressione poetica; sentimento, sensibilità, linguaggio, musica, bellezza e potere emotivo. È questo il lavoro di un poeta perché senza la poesia anche il traduttore rischia una traduzione banale e si perde ogni musica. Oltre ad essere poeta Tusiani è infatti anche musicista dall'animo sensibile e appassionato di opera lirica perché, come afferma lo stesso Petrarca nel *Canzoniere* (*Rvf XXIII*), «cantando il duol si disacerba»³. Tradurre Petrarca è un lavoro che richiede non solo la capacità di un poeta, ma un alto livello di *scholarship*, ovvero una formazione classica che forse soltanto un italiano della generazione di Tusiani può possedere. La caratteristica di Tusiani è che egli traduce non *nella* ma *dalla* sua lingua madre offrendoci un Petrarca immediatamente inglese.

¹ A. MONTGOMERY, *Tusiani e Leopardi: «cantando il duol si disacerba»*, in *Joseph Tusiani tra le due sponde dell'oceano*, a cura di Motta, Siani, cit., pp. 381-393: 381.

² F. DURANTE, *Tusiani e New York*, ivi, pp. 293-299: 293.

³ MONTGOMERY, *Tusiani e Leopardi: «cantando il duol si disacerba»*, cit., p. 381.

II. Joseph Tusiani e l'Arte della traduzione poetica

Grazie al polilinguismo l'attività poetica di Tusiani è stata inscindibile da quella di traduttore e di intellettuale italiano emigrato in America. Innanzitutto, c'è da dire che Joseph Tusiani non è traduttore per professione, ma per passione. Ciò significa che traduce non per commissione o al servizio di case editrici, ma per impulso proprio. Noto come traduttore di poesia italiana avendo tradotto in inglese moltissime liriche ed opere intere, quali le *Rime* di Dante, il *Ninfale Fiesolano* del Boccaccio, la *Gerusalemme Liberata* e il *Mondo creato* del Tasso, il *Morgante* del Pulci e i *Canti* di Leopardi, «l'atto del tradurre per Tusiani si prospetta fin dall'inizio come un modo di conoscenza, in aggiunta alla semplice lettura dell'opera e come un modulo di lavoro»⁴. «Ciò che impressiona in fatto di traduzioni italo-inglesi è la quantità di classici italiani in inglese usciti dalla singola penna di Joseph Tusiani in un cinquantennio di lavoro»⁵. «A veritable one-man industry»⁶ (una vera e propria industria formata da un solo uomo), come Felix Stefanile chiamò scherzosamente le traduzioni di Tusiani. La fiducia che sostiene Tusiani è fiducia nella propria concezione di poesia e del come renderla in altra lingua, secondo quanto da lui stesso illustrato nel saggio *The Translating of Poetry* del 1963. Dal saggio si ricavano i cardini dell'opera del tradurre che per Joseph Tusiani sono riassumibili in questi quattro punti: 1) la poesia è posta come un insieme di pensiero, sentimento, colore, ritmo, espressi attraverso la parola e mescolati nella maniera talora più illogica, per riuscire a una logica e limpida unità; 2) il traduttore deve rifare nella nuova lingua tale insieme, ricomponendo gli elementi non nello stesso modo ma nello stesso e con lo stesso spirito dell'originale; 3) Il traduttore deve essere poeta, non – o non solo – grammatico, per riuscire a cogliere l'atmosfera creativa in cui nacque l'originale ed immettervisi al momento di tradurre; 4) egli inoltre deve conoscere con sicurezza e in profondità la lingua da cui traduce, non solo per non commettere errori di intendimento, ma soprattutto perché il senso naturale della lingua possa guidarlo alle scelte più congrue nell'idioma di arrivo⁷.

La traduzione poetica si attua quindi attraverso il traduttore al lavoro che tratta contemporaneamente i tre aspetti del sentimento, del pensiero e della parola perché egli ha dinanzi a sé una “vita poetica” informata di pensieri e di parole. «Tusiani non concepirà mai le proprie traduzioni poetiche come guide alla comprensione interlineare

⁴ J. TUSIANI, *L'arte della traduzione poetica*, a cura di C. Siani, Roma, Editore Cofine, 2014, p. 11.

⁵ Ivi, p. 12.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 13.

dell'originale, ma come opere autonome che lette globalmente rendano un riflesso affidabile dell'originale»⁸. Egli «insiste anche sul fatto che 'occorre il poeta' a tradurre poesia, perché deve saper individuare la parte vitale e irrinunciabile del testo, e saperla in qualche modo rifare nel nuovo idioma»⁹. Traduzioni che per Tusiani non sono mai nate come imprese editoriali, cioè non gli sono mai state commissionate da case editrici, ma sono venute come decisione del traduttore, e poi proposte per la pubblicazione. La traduzione dei classici per Tusiani non si è mai configurata come esercizio puramente intellettuale ma proprio come mezzo conoscitivo attraverso cui il poeta si impadroniva del patrimonio letterario. Come conseguenza, la volontà di esprimersi in poesia portò Tusiani a scrivere in tutti i registri e le lingue di cui disponesse, fin dall'inizio. La scrittura e la traduzione poetica che diventano «le concrete e vere dimore dell'autore sradicato, e che ci riportano a quel remoto giorno del 1947 in cui il giovane Giuseppe Tusiani metteva piede sui moli di New York, e senza saperlo scriveva la sua frase iniziale: "Chiamatemi Joseph"»¹⁰.

III. *Problemi di traduzione petrarchesca e il sonetto Movesi il vecchierel canuto e bianco (Rvf XVI)*

Tusiani, come traduttore di Petrarca, ha dovuto non solo rimaner poeta, ma farsi ad un tempo interprete del vero e autentico mondo interiore del Petrarca. Nel saggio *Problemi di traduzione petrarchesca* Tusiani affermerà che

il traduttore del Petrarca deve rendersi Petrarca, un Petrarca che scriva non più in toscano ma in inglese, un Petrarca cioè, che di Messer Francesco conservi tutta la natura, amore e odio, ubbie ed abulie, vezzi stilistici e velleità umanistiche, ma che ad un tempo, sappia trasformarsi in un Petrarca inglese capace di rimanere il Petrarca italiano.¹¹

Nello stesso saggio Tusiani si sofferma anche sul fatto che:

Nel caso di Francesco Petrarca, le difficoltà si complicano e i problemi diventano sì complessi da dar vertigini. Si tratta, innanzi tutto, di un poeta la cui fama supera, in certi settori,

⁸ C. SIANI, *Baretti a Londra e altri saggi su Joseph Tusiani*, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2013, p. 30.

⁹ Ivi, p. 31.

¹⁰ Ivi, p. 149.

¹¹ J. TUSIANI, *Problemi di traduzione petrarchesca*, in *Joseph Tusiani tra le due sponde dell'oceano*, cit., pp. 137-144: 137.

quella di Dante, e che, di conseguenza, per quanto concerne l'interesse di non pochi stranieri, rappresenta la lingua e la poesia d'Italia, grazie a quel fenomeno detto Petrarchismo a cui non fa riscontro un altrettanto fenomeno detto Dantismo¹².

Tusiani è cosciente del labirinto di difficoltà entro cui, voglia o non voglia, deve aggirarsi il traduttore del Petrarca. Il sonetto petrarchesco *Movesi il vecchierel canuto e bianco* (*Rvf XVI*), tradotto da Tusiani e apparso nell'antologia in lingua inglese *Italian Poets of the Renaissance* (1971), si presta a considerazioni comparatistiche tra l'originale e la versione tusianea.

Movesi il vecchierel canuto e bianco
del dolce loco ov' à sua età fornita
et da la famigliuola sbigottita
che vede il caro padre venir manco;

indi trahendo poi l'antiquo fianco
per l'extreme giornate di sua vita,
quanto più po', col buon voler s'aita,
rotto dagli anni, et dal camino stanco;

et viene a Roma, seguendo 'l desio,
per mirar la sembianza di Colui
ch' ancor lassù nel ciel veder spera:

così, lasso, talor vo cerchand'io,
donna, quanto è possibile, in altrui
la disiata vostra forma vera.

Tusiani, il traduttore di questo sonetto, è consapevole del fatto che la lingua a sua disposizione, in questo caso l'inglese, non gli possa offrire quanto il toscano ha potuto offrire a Petrarca nel momento creativo. La preoccupazione maggiore si sposta a quanto l'endecasillabo originale possa resistere nella nuova lingua e a quanto la magia primigenia possa essere mantenuta nei nuovi e strani accenti del nuovo idioma. Ed ecco la prima stesura del noto sonetto petrarchesco:

The poor old man, white-haired and pale, now goes
From the sweet place where he has spent his age,
And from his frightened little family
That see their darling father failing fast.

Dragging from there his old and ancient limbs
Through the remaining days of all his life,

¹² *Ibidem*.

He helps himself with his good will the most,
Wrecked by the years and wearied by the road:

And comes to Rome, pursuing his desire
To see the likeness of the very One
Whom he still hopes to see in heav'n above,

And thus, alas, I too go seeking now,
Lady, as much as possible in others
Your coveted and most genuine form.

Tusiani traduttore è consapevole, grazie anche a quell'innato senso del mestiere irrobustito dal gusto e dal lungo studio e grande amore delle lettere classiche, del fatto che questo sonetto del Petrarca può e soprattutto deve andare nella nuova lingua. Si affida quindi al tempo, alla pazienza, alla rielaborazione e all'ispirazione. In questa prima stesura il diminutivo iniziale «vecchierel» non è stato affatto reso dall'inglese 'poor', né 'darling father' è più sentimentale di «caro padre» e 'remaining days of all his life' non traduce esattamente le «extreme giornate di sua vita»¹³. Decide Tusiani, quindi, di provare una seconda e una terza stesura riuscendo a salvare il «vecchierel» del sonetto in esame che non è né 'poor', né 'small' ma 'dear', cioè caro agli occhi della famigliuola che lo vede partire. Ecco la seconda stesura del sonetto nella traduzione tusiana:

Away the dear old man, white-haired and pale,
Goes from the place where all his age was spent,
And from his little loving family
That see, bewildered, their own father leave.

Dragging from there his ancient limbs right on
Through the remaining daylight of his life,
Borne by his will alone, he walks and walks,
Wrecked by the years and wearied by the road.

And reaches Rome, where he fulfils his wish
Of gazing on the semblance of the One
He hopes once more in Paradise to view.

So I, alas, my lady, often go
Seeking, as far as possible, in others
The true and longed-for beauty that you are.

È comunque la seconda parte del sonetto che presenta più difficoltà dal punto di vista poetico per Tusiani. «Dopo undici versi di

¹³ TUSIANI, *L'Arte della traduzione poetica*, cit., p. 134.

intonazione religiosa ci si trova, per così dire, sul ciglio dell'irriverenza e del blasfemo, tanto inatteso ed *ex abrupto* è il passaggio al mondo amoroso e tutto personale, anzi privato, dell'uomo Petrarca»¹⁴.

Il paragone con il vecchio pellegrino proietta sulla vicenda amorosa la stessa tensione 'figurale' propria della *peregrinatio* sacra, ma, con un procedimento tipico del Petrarca degli anni Trenta, e sfruttando forse il precedente fornito da Cavalcanti in *Una giovane donna*, il motivo del pellegrinaggio viene innestato su quello profano della fedeltà nonostante le apparenze, con effetti di acuta collisione tra le due sfere¹⁵.

È proprio nella conclusione del sonetto che balza fuori vivo e irrequieto l'uomo nuovo che rompe e scavalca le barriere d'un credo medievale: il vero Petrarca, immenso nella sua vulnerabilità umana, un Petrarca, cioè, che il traduttore non ha il diritto di cambiare. Tusiani, dotato di una maggior dimestichezza coi testi italiani rispetto ai traduttori di madre lingua inglese che l'avevano preceduto, nel caso della famosa terzina finale rimane poeta ma si fa ad un tempo interprete del vero e autentico mondo interiore di Petrarca.

So I, alas, my lady, often go
Seeking, as far as possible, in others
The true and longed-for beauty that is you.

«Preceduto dal possessivo 'my', il vocativo 'lady' acquista una immediatezza di eloquio tipicamente inglese e rende con assoluta fedeltà il pensiero petrarchesco»¹⁶. Ed ecco la stesura definitiva del sonetto come esso è apparso nell'antologia *Italian Poets of the Renaissance* di Joseph Tusiani:

Away the dear old man, white-haired and pale,
Goes from the place where all his age was spent,
And from his little loving family
That see, in terror, their own father fail.

Dragging from there his ancient body on
Through the remaining daylight of his life,
He walks and walks, borne by his will alone,
Despite his years and all distress and strife.

¹⁴ ID., *Problemi di traduzione petrarchesca*, cit., p. 142.

¹⁵ F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2018, p. 68.

¹⁶ TUSIANI, *Problemi di traduzione petrarchesca*, in *Joseph Tusiani tra le due sponde dell'oceano*, cit., p. 143.

And comes to Rome, where he fulfils his wish
Of gazing at the image of the One
He hopes once more in Paradise to view.

So I, alas, my lady, often go
Seeking as far as possible, in others
The true and longed-for beauty that is you.

Ad un attento esame della traduzione tusiana il lettore potrà notare, come osservato dallo stesso traduttore, che per quanto concerne il ricorrere della rima, allo schema originale ABBA ABBA fa riscontro nella versione inglese uno schema ABCA DEDE, cosa questa che indubbiamente non rispetta la legge del sonetto. Ma al di là dei problemi di rimario il sonetto presenta una musica compatta e una valida traduzione poetica che interpreta spirito e lettera non rivelando la mano del traduttore ma l'animo acceso del grande poeta Petrarca. In una recensione all'Antologia *Italian Poets of the Renaissance* William J. Kennedy così espresse il suo giudizio sulla traduzione tusiana di questo sonetto:

È merito supremo di Joseph Tusiani tradurre con la consapevolezza dei problemi di critica e di erudizione che gli si presentino. Così, per esempio, in 'Movesi il vecchierel canuto e bianco' (in cui egli è, ch'io sappia, l'unico traduttore che afferri la forza del diminutivo *vecchierel*), il Tusiani, a differenza di quasi tutti i suoi predecessori, coglie nella terzina finale la sorprendente rivelazione che la poesia non è affatto una meditazione religiosa, come implicherebbe la lunga similitudine del pellegrino, ma piuttosto la registrazione di una esperienza amorosa molto profana, come conferma l'intrusione della *donna* nel mezzo della situazione retorica. Il bilancio antitetico del veicolo sacro col tenore profano, nonché il subito apparire della donna quale uditorio immaginario della poesia, rivela una posizione tipicamente petrarchesca la cui attitudine il Tusiani afferra con esattezza¹⁷.

Joseph Tusiani, terminate le traduzioni petrarchesche, commenterà il lavoro svolto con queste parole: per il traduttore inglese Petrarca non è certo il poeta italiano più facile da svestire del suo lusso fiorentinesco. Le traduzioni tusiane *Pensive, alone, each most abandoned field* («Solo e pensoso i più deserti campi»), *Cool, limpid, lovely stream* («Chiare, fresche e dolci acque»), *Now while the sky, the earth, the wind are still* («Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace»), *Death looked so lovely on her lovely face* («Morte bella pareva nel suo bel viso») hanno contribuito alla conoscenza del fascino della scrittura

¹⁷ Ivi, p. 144.

petrarchesca e di quella insistente evocazione di bellezza su cui ruota tutta la poesia del *Canzoniere*¹⁸.

iv. La lingua di Francesco Petrarca, la lingua di Joseph Tusiani poeta e traduttore

«Ciò che caratterizza Petrarca e ne determina la modernità è il fatto che, in nome del principio dell'*imitatio*, il volgare possa essere trattato – e venga trattato per la prima volta – così come si tratta il latino»¹⁹. Era per lui possibile accostarsi alle due lingue legittimando, emulando e ricreando la pratica della poesia ritmico-accentuativa che non poteva che essere in volgare. Nel sonetto «Movesi il vecchierel canuto e bianco» Petrarca usa un ritmo lento e pacato e più volte termini ambigui che potrebbero avere più significati. L'allitterazione è sempre presente: si nota la ripetizione dei gruppi sillabici -an-, -nd- e -ac. La ripetizione del suono della n conferisce al sonetto tranquillità, leggerezza e pace e tutta la poesia ruota intorno a tre parole: il *desio* (desiderio) di trovare Colui che il vecchio sta cercando (egli cerca l'icona del volto di Cristo), la *stanchezza* e l'*immagine* che è la meta. Si tratta di una similitudine tra la ricerca da parte del 'vecchierel' e la ricerca di Laura, la donna amata, nel volto di altre donne, da parte dell'autore.

Notiamo la strategia della tematizzazione a inizio frase, che in Petrarca accade con una frequenza rimarchevole, quando il soggetto tematico è estremamente lungo, perché espanso con ulteriori apposizioni nominali e con frasi relative, o perché composto di più elementi coordinati a loro volta espansi, con l'effetto di ritardare l'arrivo del verbo principale²⁰.

«Nella sfera dell'imperfettività, trova largo impiego l'uso del gerundio e la perifrasi formata con *andare* più il gerundio, con un valore che dell'azione in corso di svolgimento, accentua la progressività o la duratività o l'abitualità o l'iteratività ("T'vo pensando [...] / "Solo e pensoso i più deserti campi / a passi tardi e lenti vo' mesurando")»²¹. Inoltre, studi estensivi sui sonetti petrarcheschi hanno mostrato con criteri scientifici la varietà presente a diversi livelli: dal livello della sintassi (del periodo) a quello retorico, dalle similitudini alla prosodia,

¹⁸ Vd. G. FERRONI, *Petrarca: la bellezza dimenticata*, in *Letteratura permanente. Poeti, scrittori, critici per Giorgio Ficara*, Milano, La Nave di Teseo, 2022, p. 174.

¹⁹ J. TUSIANI, *L'arte della traduzione poetica*, cit., p. 133.

²⁰ R. CELLA, *La lingua di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2023, p. 81.

²¹ Ivi, p. 92.

alle rime. «Lo strutturarsi del verso secondo un modulo binario è caratteristica talmente diffusa da divenire una sorta di contrassegno petrarchesco: nel *Canzoniere* Petrarca si specializza nel rappresentare figure retoriche o anche linguistiche fra di loro correlate e altrettanto pervasive»²². Immagini e strutture metrico-sintattiche che sanno creare effetti di bellezza formale che non vanno incontro alla corrosione del tempo. Il fatto d'arte, anche per Joseph Tusiani, ha carattere speciale nell'esistenza umana e nell'esercizio critico si affida all'intuizione sgorgante dall'immediato contatto con l'opera, e confida nella propria sensibilità affinata sui classici. Evidente è la tensione a un confronto serrato con il testo, il senso della 'parola sulla pagina', così evidenti nel saggio sulla traduzione del Petrarca e in tutto il concetto di traduzione che implica il fatto che il traduttore è talvolta costretto dalla stessa natura della nuova lingua a interpretare mentre traduce. Non si tratta solo di decidere stile, scelta lessicale e rime, ma soprattutto di offrire la *lectio magis poetica*. La traduzione è per Tusiani un modo di conoscenza e i brani poetici scelti illustrano le sue argomentazioni letterarie e sono tradotti di sua mano, dall'italiano in inglese o viceversa, e tradotti in metrica. Questa concezione, o questa visione, del tradurre rappresenta un legame stretto fra la sua attività di traduzione e quella saggistica. E tuttavia, la scrittura saggistica di Tusiani resta una parte trascurata della sua attività letteraria, anche oggi che, cominciando ormai da più di un ventennio gli studi italo-americani pure in Italia, l'attenzione verso l'opera di Tusiani, autore emigrato, si è accentuata, e molto è stato detto e scritto su di lui.

v. Conclusione

«La natura di una lingua è connessa alla sua storia e alla sua civiltà; il traduttore deve perciò soppesare ciascun idioma e scandagliare le possibili connotazioni, alla luce della propria lingua e della sua storia e civiltà»²³. Tusiani poeta, nonostante l'estrema difficoltà del tradurre un altro poeta e Petrarca, in particolare, è consapevole che la sua massima impresa non sta nell'ispirazione che ha avuto, bensì nella vittoria sulla parola. «Sa inoltre che il successo della sua opera dipende dalla misura in cui riesce a convincere il proprio orecchio che, diciamo, è Petrarca stesso a riscrivere quel particolare sonetto non in italiano ma in inglese»²⁴. La traduzione di poesia è un'arte perché, nel tradurre,

²² N. TONELLI, *Leggere il Canzoniere*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 157.

²³ TUSIANI, *La traduzione poetica*, in *Joseph Tusiani tra le due sponde dell'oceano*, cit., p. 129.

²⁴ *Ibidem*.

un poeta crea nello stesso istante in cui ricrea, in quanto espone e mette in rilievo dettagli di bellezza, dei quali l'altro poeta era forse inconsapevole. Nel tradurre, egli deve essere anche un critico ispirato e sottile, come può non essere sempre stato il poeta autore. Tusiani preferirà tradurre sempre i classici e quasi mai i contemporanei. Grazie alle traduzioni tusianee il fascino della sfuggente poesia petrarchesca e la possibilità di percepirla con il nostro sguardo tanto lontano da quello del suo tempo storico hanno trovato riscontro in una possibilità di sua percezione nell'orizzonte contemporaneo e, soprattutto, in un altro idioma come l'inglese.

La perfezione della lingua, la perizia retorica e stilistica, lo splendore delle immagini, delle metafore e dei simboli, la figura stessa di Laura, tutto è cercato e replicato nell'opera petrarchesca, sempre avvicinato e sempre perduto, come condizione di sé, del proprio essere nel mondo, intima e determinata giustificazione della poesia²⁵.

Nel tempo, e con l'intima riflessione tipica della sua poesia creativa, l'opera del tradurre sarebbe divenuta per Tusiani un emblema, e addirittura la metafora della propria vita. In un poemetto del 1970, nella poesia *Retaggio*, egli dichiarerà:

Per capire la mia vita penso ad essa
come a un interminabile tradursi
di passato in presente, da una muta
nascita incomprensibile ad un suono
che ha senso e che significa, e che chiamo
vita e linguaggio e amore d'ambedue.²⁶

Quanto a noi, tardi lettori e interpreti, dovremmo cercare, anche grazie al lavoro di traduttori come Joseph Tusiani, di non perdere, nella costipata e inquieta velocità del nostro confuso presente, la disposizione ad ascoltare ancora la sfuggente, inarrivabile, preziosa bellezza che Petrarca ha affidato ai suoi luminosi *fragmenta*²⁷.

²⁵ FERRONI, *Petrarca: la bellezza dimenticata*, cit., pp. 163-164.

²⁶ TUSIANI, *L'arte della traduzione poetica*, cit., p. 16.

²⁷ FERRONI, *Petrarca: la bellezza dimenticata*, cit., p. 174.

KOSUKE IJIMA

Oltre l'Alpe, oltre l'Oriente: l'eco di Petrarca in Giappone

ABSTRACT · Il presente articolo offre una panoramica storica degli studi petrarcheschi in Giappone, rispondendo all'appello formulato da Tsuneichi Kondo nel 1997. L'analisi ricostruisce i percorsi di ricerca e di traduzione dei quattro studiosi che hanno posto le fondamenta della ricezione di Petrarca nel paese: Tomoichi Watanabe, Mitsuo Sato, Tsuneichi Kondo e Kiyoshi Ikeda. Vengono quindi affrontate tre questioni cruciali: l'influenza della storiografia tedesca, il dibattito sulla cronologia del *Secretum* e la controversia sullo stile arcaico adottato da Ikeda nella traduzione integrale del *Canzoniere*. L'articolo mette in evidenza le specificità e le problematiche ancora aperte, proponendo una riflessione sul futuro sviluppo della ricerca in prospettiva internazionale.

PAROLE CHIAVE · Francesco Petrarca; ricezione del Rinascimento italiano in Giappone; traduzione delle opere petrarchesche; storiografia della critica petrarchesca; cronologia del *Secretum*.

1. Introduzione

Nel 1997, nell'opera intitolata *Petrarca e la letteratura dialogica*, Tsuneichi Kondo — principale esperto di filosofia rinascimentale italiana e autore di notevoli contributi agli studi petrarcheschi — esprime la seguente richiesta:

Questo capitolo¹ non si sofferma minimamente sulle tendenze e sui risultati recenti della ricerca petrarchesca. Questa omissione rappresenta una grave mancanza. In realtà, negli ultimi trent'anni mi sono dedicato personalmente e profondamente alla ricerca su Petrarca, il che ha reso difficile condurre una disamina oggettiva; per questo motivo ho deliberatamente trattenuto la mia esposizione. Auspico che in futuro qualcuno si impegni a realizzare una disamina critica².

Questa affermazione di Kondo rappresenta simbolicamente un punto di svolta negli studi su Petrarca in Giappone nel periodo post-bellico. Fin dagli anni Sessanta, Kondo stesso aveva condotto ricerche sull'autore con energia e determinazione, gettando le basi per la ricezione dell'umanista

¹ Una breve storia degli studi su Petrarca in Giappone.

² T. KONDO, 『ペトラルカと対話体文学』 (“*Petrarca e la letteratura dialogica*”), Tokyo, Sobunsha, 1997, p. 313.

rinascimentale in Giappone attraverso traduzioni, note critiche e articoli accademici. Il periodo compreso tra il 1967 e il 1997 — da lui stesso definito «difficile da rendere oggettivamente» — corrisponde precisamente all'epoca in cui gli studi petrarcheschi giapponesi hanno conosciuto uno sviluppo significativo.

Tuttavia, nonostante il sincero appello di Kondo, una storiografia sistematica degli studi petrarcheschi in Giappone non è mai stata prodotta in maniera esauriente. Tale 'lacuna' non consiste semplicemente nell'assenza di una disamina critica: essa testimonia la mancata occasione di esaminare in modo approfondito come la ricerca sul Rinascimento italiano (e in particolare gli studi petrarcheschi) si sia affermata in ambito accademico in Giappone e quali sfide abbia dovuto affrontare.

Il presente articolo mira a rispondere all'appello di Kondo: intende colmare la suddetta lacuna e fornire una sintesi complessiva della storia degli studi petrarcheschi in Giappone. L'analisi si estenderà dalla nascita della ricerca petrarchesca fino ai nostri giorni, con lo scopo di delineare il quadro complessivo della ricezione di Petrarca in Giappone e di metterne in evidenza peculiarità e problematiche specifiche.

II. Gli studi e le traduzioni principali di Petrarca in Giappone

Nella redazione di una storia della ricerca, è pratica comune presentare specifiche opere di studio e di traduzione; tuttavia, un semplice elenco cronologico non basta a fornire al lettore una visione d'insieme dell'evoluzione storica degli studi petrarcheschi. Per questo motivo, il presente articolo si propone innanzitutto di delineare il profilo dei quattro studiosi che hanno esercitato un influsso determinante sugli studi petrarcheschi in Giappone (Tomoichi Watanabe, Mitsuo Sato, Tsuneichi Kondo e Kiyoshi Ikeda). A partire da queste quattro figure, il presente articolo illustra i percorsi degli studi e delle traduzioni delle opere petrarchesche, e mette infine in evidenza le modalità con cui la tradizione di studi petrarcheschi è stata raccolta e sviluppata dalle generazioni successive.

II.1. Tomoichi Watanabe: studi fondamentali su Petrarca e traduzioni

Tomoichi Watanabe nacque nel 1923 e studiò storia occidentale presso l'Università di Tokyo. Sebbene non siano disponibili numerosi dettagli biografici sul suo conto, dalle sue opere emerge chiaramente che il suo interesse principale era rivolto al Rinascimento italiano.

I suoi contributi relativi a Petrarca si possono suddividere in due

ambiti principali. Da un lato vi è la traduzione del *Secretum*³, considerata una delle opere fondamentali di Petrarca; dall'altro, la traduzione dell'opera di Wilkins, *Life of Petrarch*⁴. La versione giapponese del *Secretum* realizzata da Watanabe fu la prima traduzione completa dell'opera latina in Giappone e si basava sull'edizione curata da Martellotti⁵. Inoltre, riguardo alla traduzione del libro di Wilkins, lo stesso Watanabe annota che, durante il processo di traduzione, intrattenne un diretto scambio epistolare e documentale con l'autore. Quest'ultima opera occupò una posizione rilevante negli studi petrarcheschi giapponesi fino all'affermazione delle ricerche di Tsuneichi Kondo.

II.II. Mitsuo Sato: lo studioso dell'umanista Petrarca

Mitsuo Sato nacque nel 1929 e studiò il pensiero rinascimentale, con particolare attenzione a Cartesio, presso l'Università della Pedagogia di Tokyo (oggi Università di Tsukuba). La sua tesi di dottorato, intitolata *Cartesio e l'epoca degli umanisti*⁶, pose le basi per inquadrare il più ampio contesto spirituale del Rinascimento.

L'iniziale attività di ricerca di Sato verteva sull'umanesimo francese del XVI secolo; tuttavia, ben presto il suo interesse si rivolse alle radici italiane del Rinascimento. Nel 1973 Sato decise pertanto di trasferirsi in Italia presso l'Università di Roma, orientando definitivamente la propria ricerca verso gli studi rinascimentali italiani.

Questo interesse per il Rinascimento italiano trovò espressione in opere quali *La dignità umana nel Rinascimento italiano*⁷ e *Antologia delle traduzioni sui concetti umanistici del Rinascimento*⁸. In particolare, il primo testo è stato riconosciuto come un'opera che ha innalzato significativamente il livello degli studi sul Rinascimento italiano in Giappone⁹.

In seguito, durante un ulteriore soggiorno in Italia (1984-1985)

³ W. WATANABE, 「わが心の秘めたる戦いについて」 (“*Secretum*”), 『世界文学大系 (74): ルネサンス文学集』 (“*Serie della letteratura mondiale, LXXIV, Raccolta di letteratura rinascimentale*”), Tokyo, Chikuma Shobo, 1964.

⁴ E. H. WILKINS, *Life of Petrarch*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961; T. Watanabe (trad.) 『ペトラルカの生涯』 (“*Vita di Petrarca*”), Tokyo, Tokai Daigaku Shuppankai, 1970.

⁵ F. PETRARCA, *Prose*, a cura di G. Martellotti *et al.*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.

⁶ M. SATO, 『デカルトとユマニストの時代』 (“*Cartesio e l'epoca degli umanisti*”), Tokyo, Ryutsu Keizai Daigaku Shuppankai, 1978.

⁷ ID., 『イタリア・ルネサンスにおける人間の尊厳』 (“*La dignità dell'uomo nel Rinascimento italiano*”), Tokyo, Yushindo, 1981.

⁸ 『ルネサンスの人間論——原典翻訳集』 (*Il pensiero umanistico del Rinascimento: raccolta di traduzioni dei testi originali*), a cura di M. Sato, Tokyo, Yushindo, 1984.

⁹ Cfr. H. KOMODA, 「佐藤三夫先生を送る」 (“*Omaggio al Professor Mitsuo Sato*”), 『千葉大学人文研究』 (<*The journal of humanities*>), XXIV (1995), pp. 15-24.

presso l'Università di Padova, Sato rafforzò i suoi rapporti con studiosi come Giuseppe Billanovich; questa collaborazione sfociò, nel 1995, nella pubblicazione di *Petrarca Umanista*¹⁰.

Oltre a questi importanti contributi accademici, Sato fu promotore della Associazione giapponese per gli Studi sul Rinascimento (ルネサンス研究会) e fondatore della rivista *Studi sul Rinascimento* (『ルネサンス研究』). Con il suo impegno, Sato contribuì in maniera decisiva allo sviluppo delle ricerche rinascimentali in Giappone, in un orizzonte che superava l'ambito esclusivamente petrarchesco. Il lavoro di Sato fu ulteriormente arricchito dall'apporto successivo di Masumi Doi (Nakatani), la quale, attraverso le proprie traduzioni, contribuì a elevare ulteriormente il livello degli studi petrarcheschi in Giappone.

Va inoltre sottolineato che, benché Sato possa sembrare uno studioso principalmente orientato alla filosofia, egli mostrò sempre un sincero interesse per la letteratura petrarchesca. A tale riguardo, Sato realizzò a proprie spese una traduzione parziale del *Canzoniere*, pubblicata sulla rivista *Utopia*, accompagnata da alcuni estratti dell'epistolario petrarchesco, e offrì così un prezioso contributo agli studi letterari sul poeta¹¹.

II.III. Kiyoshi Ikeda: la traduzione integrale delle opere volgari

Kiyoshi Ikeda nacque nel 1929 e iniziò i propri studi della lingua italiana presso la Tokyo Gaiji School (oggi Università di Studi Stranieri di Tokyo)¹², proseguendo poi con lo studio della lingua e della letteratura italiana presso l'Università di Kyoto.

L'interesse di Ikeda per Petrarca si manifestò relativamente presto rispetto a quello di Sato: durante il periodo bellico, infatti, rimase colpito dalla lettura della *Storia d'Italia* scritta da Shin Orui e Hiroshi Hiratsuka¹³. Egli stesso ricorda inoltre come l'incontro con un commento di Ettore Fabietti¹⁴, inviatogli da un cugino residente a Toronto, abbia rappresentato uno stimolo decisivo per l'avanzamento delle sue ricerche

¹⁰ M. SATO, 『ヒューマニスト・ペトラルカ』 (“*Petrarca Umanista*”), Tokyo, Toshindo, 1995.

¹¹ 『ユートピア』 (“*Utopia*”), VI, Tokyo, Autopubblicazione, 1981; 『ユートピア』 (“*Utopia*”), VII, a cura di M. Sato, Tokyo, Autopubblicazione, 1983.

¹² Nel medesimo periodo, tra il corpo docente, vi era Tatsuo Kashiwaguma, il quale realizzò in seguito una traduzione parziale del *Canzoniere*, la prima versione dell'opera in lingua giapponese: cfr. 「カンツォニエーレ」 (“*Selezione dal Canzoniere*”), trad. T. Kashiwaguma, 『世界詩人全集』 (“*Antologia mondiale dei poeti*”), I, Tokyo, Kawade Shobo, 1955.

¹³ S. ORUI, H. HIRATSUKA, 『列國史叢書 伊太利史』 (“*Storia d'Italia: Collana «Storia delle nazioni»*”), Tokyo, Sanseido, 1933.

¹⁴ Forse si indica questo libro: F. PETRARCA, *Il “Canzoniere”. Sonetti E Canzoni In Vita E In Morte Di Madonna Laura E Rime Di Argomento Vario*, prefazione e commento di E. Fabietti, Barion, 1944.

petrarchesche.

Nel 1957, grazie a una borsa di studio del governo italiano, Ikeda si trasferì presso l'Università di Padova, dove poté beneficiare della preziosa guida di Vittore Branca. Il rapporto con Branca si consolidò negli anni e si sviluppò in intensi scambi accademici che spaziavano dai salotti veneziani dei coniugi Branca alla Fondazione Giorgio Cini, fino alle attività di ricerca svolte presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Branca, che accompagnò Ikeda non solo nel lavoro di traduzione ma anche nella ricerca con ripetuti consigli, scrisse una calorosa prefazione in occasione della pubblicazione giapponese della sua traduzione integrale del *Canzoniere*.

I risultati delle ricerche di Ikeda non furono raccolti in monografie autonome, bensì integrati come appendici critiche nelle sue opere di traduzione. La qualità e la profondità delle sue annotazioni permisero al momento della pubblicazione di rendere accessibili in Giappone le più aggiornate informazioni nel campo degli studi petrarcheschi internazionali.

Il principale contributo di Ikeda consiste nella traduzione integrale delle opere volgari di Petrarca: il *Canzoniere*¹⁵ e i *Trionfi*¹⁶. Per il *Canzoniere*, egli utilizzò come testo di riferimento l'edizione curata da Chiòrboli, l'arricchì con interpretazioni tratte da differenti versioni e la corredò di note dettagliate, sintesi esplicative, commenti, informazioni cronologiche e indicazioni sull'impatto dell'opera nella tradizione letteraria. Quanto ai *Trionfi*, Ikeda fece riferimento alle edizioni di Giovanni Ponte e Vinicio Pacca, e applicò lo stesso accurato metodo critico, integrò la consultazione di ulteriori studi specialistici, in modo da riflettere scrupolosamente ogni aspetto del testo tradotto.

II.IV. Tsuneichi Kondo: il contributo alla ricerca e alle traduzioni petrarchesche

Tsuneichi Kondo nacque nel 1930. Nel 1965, durante il suo dottorato presso l'Università di Hiroshima, egli era impegnato nello studio della filosofia tedesca del XIX secolo. Mentre frequentava il quarto anno del corso di dottorato, Kondo ebbe l'opportunità di assistere a una

¹⁵ 『カンツォニエーレ：俗事断片』 (“Canzoniere: Rerum vulgarium fragmenta”), trad. K. Ikeda, Nagoya, Nagoya University Press, 1992. È da segnalare, inoltre, che in epoca anteriore Ikeda pubblicò due versioni parziali: Cfr. 「カンツォニエーレ（抄）」 (“Canzoniere [estratto]”), a cura di K. Ikeda, 『世界名詩集大成（14）：南欧・南米篇』 (“Grande antologia della poesia mondiale, XIV, Sud Europa e Sud America”), Tokyo, Heibonsha, 1960; 「カンツォニエーレ詩抄」 (“Canzoniere [estratto]”), a cura di K. Ikeda, 『世界文学大系（74）：ルネサンス文学集』 (“Serie della letteratura mondiale, LXXIV, Raccolta di letteratura rinascimentale”), Tokyo, Chikuma Shobo, 1964.

¹⁶ Infine, si ricorda la traduzione integrale dei *Trionfi* realizzata da Ikeda: 『凱旋』 (“Trionfi”), trad. K. Ikeda, Nagoya, Nagoya University Press, 2004.

conferenza pubblica tenuta da Junichi Shimizu, il quale era appena rientrato da un soggiorno triennale di studio in Italia. Questo incontro risultò decisivo per orientare Kondo verso gli studi sul Rinascimento italiano, tanto che pochi mesi dopo decise di dedicarsi alla ricerca su Petrarca.

Determinato a intraprendere questa nuova direzione, Kondo iniziò immediatamente lo studio approfondito del latino e dell'italiano, che portò alla pubblicazione di numerosi articoli accademici e, soprattutto, alla monografia *Studi su Petrarca* (1984)¹⁷. Quest'opera, che offriva una sintesi organica degli studi petrarcheschi fino ad allora frammentari in Giappone, fu accolta con grande entusiasmo e contribuì in modo significativo all'elevazione qualitativa della ricerca su Petrarca.

Kondo pubblicò nel 1997 *Petrarca e la letteratura dialogica*¹⁸ e, nel 2002, *Petrarca: Vita e letteratura*¹⁹, opera, quest'ultima, concepita per offrire anche ai lettori non specialisti una panoramica sintetica ed efficace sulla vita e l'opera di Petrarca. Questi tre volumi sono stati definiti da Yasunari Takada la 'trilogia di Petrarca'; Takada ne ha riconosciuto il valore fondamentale nella storia degli studi petrarcheschi giapponesi²⁰.

Parallelamente all'impegno nella critica letteraria e filosofica, Kondo offrì un importante contributo alla traduzione delle opere di Petrarca, mettendo a disposizione sia del grande pubblico sia del mondo accademico una serie di traduzioni pubblicate nella collana Iwanami Bunko²¹: nel 1989 la *Raccolta di lettere del Rinascimento*²², nel 1996 il *Secretum*²³, nel 2006 *Le corrispondenze tra Petrarca e Boccaccio*²⁴, e nel 2010 il *De ignorantia*²⁵. Inoltre, sempre nel 2010, l'opera *Contra eum qui maledixit Italie* fu inclusa in una raccolta di testi originali del Rinascimento²⁶.

¹⁷ T. KONDO, 『ペトラルカ研究』 (“*Studi sul Petrarca*”), Tokyo, Sobunsha, 1984.

¹⁸ ID., 『ペトラルカと対話体文学』 (“*Petrarca e la letteratura dialogica*”), Tokyo, Sobunsha, 1997.

¹⁹ ID., 『ペトラルカ：生涯と文学』 (“*Petrarca: Vita e letteratura*”), Tokyo, Iwanami Shoten, 2002.

²⁰ Y. TAKADA, 「ペトラルキスタ近藤恒一の仕事」, 『UP: University press, XXXIII, 6, 2004, p. 38.

²¹ *Iwanami Bunko*, modellata sulla *Everyman's Library* britannica e sulla *Reclam Universal-Bibliothek* tedesca, è una collana di volumi di piccolo formato e a prezzo contenuto che si pubblica in Giappone da molti anni; ciascun titolo si può acquistare per meno di circa 10 euro.

²² 『ルネサンス書簡集』 (“*Raccolta di lettere del Rinascimento*”), a cura di T. Kondo, Tokyo, Iwanami Shoten, 1989.

²³ F. PETRARCA, 『わが秘密』 (“*Secretum*”), trad. T. Kondo, Tokyo, Iwanami Shoten, 1996.

²⁴ 『ペトラルカ＝ボッカッチョ往復書簡集』 (“*Le corrispondenze tra Petrarca e Boccaccio*”), a cura di T. Kondo, Tokyo, Iwanami Shoten, 2006.

²⁵ F. PETRARCA, 『無知について』 (“*De ignorantia*”), trad. T. Kondo, Tokyo, Iwanami Shoten, 2010.

²⁶ ID., 『イタリア誹謗者論駁』 (“*Contra eum qui maledixit Italie*”), trad. T. Kondo, in 『原典イタリア・ルネサンス人文主義』 (“*Umanesimo italiano: fonti originali del Rinascimento*”), a cura di S. Ikegami, Nagoya, Nagoya University Press, 2010, pp. 35-93.

II.V. Lo sviluppo successivo della ricerca e delle traduzioni petrarchesche

Parallelamente al periodo in cui si affermava l'attività di Ikeda, emerse anche la figura di Masumi Doi (successivamente nota come Masumi Nakatani), che lasciò numerosi contributi sul versante letterario degli studi petrarcheschi. Doi (Nakatani) si dedicò allo studio delle opere letterarie di Petrarca senza operare una distinzione tra i testi latini e quelli volgari; sebbene in seguito avrebbe esteso i propri interessi verso il petrarchismo in senso più ampio, fino a quel momento la sua produzione era stata concentrata esclusivamente sulla figura di Petrarca.

Il nucleo del suo approccio risiedeva nell'immagine di 'Petrarca poeta laureato', interpretazione che esaltava in particolare gli aspetti umanistici e intellettuali dell'autore. L'attività accademica di Doi (Nakatani) iniziò con saggi dedicati proprio alla figura del poeta laureato; inoltre curò la traduzione della *Collatio laureationis*²⁷ e delle prime due egloghe del *Bucolicum Carmen*, pubblicandole su riviste accademiche²⁸. La sua prematura scomparsa nel 2015 impedì purtroppo la raccolta sistematica dei suoi lavori in forma di monografie.

Contemporaneamente a Doi (Nakatani), anche Kazuhiko Hayashi pubblicò diversi saggi dedicati al *Canzoniere* e ai *Trionfi*. Sebbene gran parte di essi consistesse in una rielaborazione critica di temi classici, il loro valore risiedeva soprattutto nel confronto tra le interpretazioni tradizionali e i dibattiti più avanzati nel campo petrarchesco, che vedevano protagonisti studiosi internazionali come Santagata e Fenzi. Hayashi offrì così nuove prospettive agli studi giapponesi. Tuttavia, malgrado i numerosi contributi apparsi in riviste specializzate, egli non produsse mai opere monografiche o traduzioni integrali e si ritirò successivamente dall'attività accademica.

Infine, merita una menzione anche il campo delle traduzioni divulgative, a partire dalla traduzione parziale del *Canzoniere* realizzata da Hideaki Kawashima, inclusa nella collana *World's Famous Classics* della casa editrice Kodansha²⁹, e dalla traduzione di Soji Iwasaki, intitolata *Selezione di poesie amorose di Petrarca*³⁰. Si segnala inoltre il volume *Pétrarque - Lettres de Vaucluse*, tradotto da Ibei Taniguchi³¹.

²⁷ ID., 「戴冠式演説」 (“Collatio laureationis”), trad. M. Doi, in 『ルネサンス研究』 (“*Studi sul Rinascimento*”), Associazione giapponese per gli Studi sul Rinascimento, I, 1991, pp. 121-147.

²⁸ ID., 「『牧歌』より第1番「パルテニアス」」 (“Bucolicum carmen, I”), trad. M. Nakatani, in 『ルネサンス研究』 (“*Studi sul Rinascimento*”), Associazione giapponese per gli Studi sul Rinascimento, VI, pp. 78-86; IDEM, 「『牧歌』より第2番「アルゲス」」 (“Bucolicum carmen II”), trad. M. Nakatani, in 『ルネサンス研究』 (“*Studi sul Rinascimento*”), Associazione giapponese per gli Studi sul Rinascimento, VII, pp. 125-140.

²⁹ ID., 「カンツォニエーレ抄」 (“Canzoniere [estratto]”), a cura di H. Kawashima, 『世界文学全集 4』 (“*World's famous classics 4*”), Tokyo, Kodansha, 1989.

³⁰ 『ペトラルカ恋愛詩選』 (“*Selezione di poesie amorose di Petrarca*”), a cura di S. Iwasaki, Tokyo, Suiseisha, 2020.

³¹ ID., *Lettres de Vaucluse*, a cura di V. Develay, Paris, Ernest Flammarion, 1899; 『ペトラルカとラウラ：ヴォークリューズ便り』 (“*Pétrarque — Lettres de Vaucluse*”), trad. I.

Pur trattandosi, come dichiarato dal traduttore stesso nella postfazione, di una versione indiretta condotta sulla base di testi francesi, questa traduzione ha avuto il merito di rendere accessibili in giapponese numerose lettere di Petrarca non incluse nelle traduzioni curate, ad esempio, da Kondo.

III. Le principali questioni affrontate dagli studi petrarcheschi in Giappone fino a oggi

La ricerca su Petrarca in Giappone ha seguito un percorso articolato, caratterizzato da sfide sia metodologiche che interpretative. Il presente capitolo affronta tre questioni fondamentali: in primo luogo, l'impatto dello storicismo tedesco, che inizialmente ha limitato una piena comprensione filosofica del pensiero petrarchesco, ma che è stato progressivamente superato grazie al contributo di studiosi come Kondo e al contatto diretto con la ricerca italiana; in secondo luogo, il dibattito sulla cronologia del *Secretum*, nel quale le ipotesi di Rico e Baron hanno messo in discussione la visione tradizionale proposta da Wilkins; infine, la questione dello stile adottato nella traduzione del *Canzoniere*, con particolare attenzione alla versione di Ikeda, la cui scelta di un linguaggio arcaico rifletteva l'intenzione di preservare la nobiltà espressiva propria della poesia petrarchesca.

III.1. Studi storicistici tedeschi e ricerca su Petrarca

Quando Kondo decise di spostare la propria attenzione sul Rinascimento italiano, la ricerca sul Rinascimento in Giappone si fondava prevalentemente sui metodi della storiografia tedesca³². Kondo cita due articoli redatti con sincerità metodologica, sottolineando come i risultati essenziali delle ricerche italiane su Petrarca fossero pressoché ignorati. Egli osserva:

In netto contrasto con l'ignoranza nei confronti degli esiti di ricerca fondamentali italiani, in ogni saggio si nota un'abbondanza di riferimenti alla letteratura in lingua tedesca. [...] In essa si percepisce

Taniguchi, Tokyo, Bunka Shobo Hakubunsha, 2012.

³² T. SHIOMI, 「ペトラルカとルネサンスの問題」 (“*Petrarca e il problema del Rinascimento*”), 『西洋史研究』 («Rivista di studi sulla storia occidentale»), XV (1940), pagine non specificate (si noti che il testo è riprodotto integralmente in 『ルネサンスの世界』 (“*Il mondo del Rinascimento*”) di Shiomi (Sobunsha, 1961), per cui in questo articolo si utilizza quest'ultima edizione; H. HIRATSUKA, 「ペトラルカのモン・ヴェントゥー登攀」 (“*L'ascesa del Monte Ventoux da parte di Petrarca*”), in 『西洋史論叢 政治と思想 — 政治と思想』 (“*Saggi di storia occidentale — Politica e pensiero*”), Tokyo, Tomiyamabo, 1941, pp. 137-164.

in maniera schiacciante l'influenza della storiografia tedesca. Non è eccessivo affermare che la ricerca petrarchesca nel nostro paese nacque sotto l'egida della storiografia tedesca. Questo, a dire il vero, non vale solo per lo studio di Petrarca, ma anche – salvo alcune eccezioni – per gli studi rinascimentali italiani nel loro complesso. Sotto l'influsso della disputa rinascimentale, che sin dai tempi di Burckhardt suscitò un profondo interesse in ambito tedesco, la ricerca rinascimentale in Giappone prese il via, e lo stesso avvenne per gli studi su Petrarca, che si svilupparono avvolti nel contesto della nascita della storiografia tedesca³³.

Kondo individua alcune cause determinanti di questa situazione:

In primo luogo, in Giappone, la figura di Petrarca intesa come filosofo non fu quasi per nulla apprezzata; egli veniva riconosciuto solo, in maniera vaga, come importante umanista. Questo fenomeno può essere ricondotto a ragioni storiche, prima fra tutte il ritardo nello sviluppo della ricerca filosofica italiana nel nostro paese, dovuto in larga misura al fatto che, sin dai tempi del Meiji, il modello di modernizzazione si era concentrato sui paesi avanzati – Inghilterra, Stati Uniti, Germania e Francia –, attirando così l'attenzione intellettuale esclusivamente su questi ultimi. Gli studiosi di filosofia non fecero eccezione, tanto che in un certo periodo l'interesse per la filosofia tedesca divenne predominante. In questo contesto, l'interesse per la filosofia italiana, e in particolare per quella rinascimentale, rimase necessariamente marginale; a questo si aggiunse una generale indifferenza nei confronti della filosofia rinascimentale, considerata priva di un grande sistema, in un ambiente filosofico giapponese fortemente influenzato dall'idealismo tedesco. Di conseguenza, l'interesse per la filosofia del Rinascimento italiano rimase estremamente limitato. Solo nel dopoguerra la ricerca vera e propria ebbe inizio³⁴.

Kondo affrontò le difficoltà presenti nella ricerca giapponese su Petrarca attraverso la pubblicazione di una serie di opere critiche note come la 'trilogia di Petrarca' e un'intensa attività di traduzione. Questa trilogia segnò un punto di svolta nella comprensione di Petrarca nel mondo accademico giapponese e introdusse nuove prospettive che superavano il tradizionale approccio della storiografia tedesca. In particolare, Kondo, insieme ad altri studiosi della generazione nata prima della guerra, sfruttò le opportunità di studio in Italia per stabilire contatti diretti con ricercatori locali, contribuendo così all'internazionalizzazione degli studi petrarcheschi in Giappone. Grazie a queste esperienze internazionali si ampliò considerevolmente la possibilità di introdurre in Giappone i risultati più recenti della ricerca italiana su Petrarca. La conoscenza diretta degli studiosi italiani e l'accesso alle fonti originali permisero ai

³³ KONDO, 『ペトラルカと対話体文学』 (*Petrarca e la letteratura dialogica*), cit., pp. 304-305.

³⁴ Id., 『ペトラルカ研究』 (*Studi sul Petrarca*), cit., pp. I-II.

ricercatori giapponesi di superare progressivamente la dipendenza dalla storiografia tedesca, e di abbracciare così una prospettiva più ampia e aggiornata.

In tal modo, nel periodo post-bellico gli studi petrarcheschi in Giappone si sono gradualmente emancipati dall'influenza della storiografia tedesca, evolvendosi verso una ricerca caratterizzata da una visione internazionale centrata sull'Italia. In particolare, la creazione di reti accademiche attraverso soggiorni di ricerca in Italia si rivelò una risorsa preziosa per i ricercatori giapponesi, e pose le basi solide per il successivo sviluppo degli studi su Petrarca nel paese.

III.2. Il problema della cronologia

In Giappone, la determinazione della cronologia delle opere di Petrarca si è a lungo fondata sugli studi di Wilkins. Ad esempio, nella traduzione completa del *Canzoniere* curata da Ikeda si fa riferimento alla cronologia da lui stabilita³⁵; lo stesso criterio è stato seguito da Kondo nella monografia *Studi su Petrarca* del 1984, in cui le datazioni si basano prevalentemente sui dati biografici forniti da Wilkins o da Foresti³⁶. In particolare, si riteneva che il *Secretum*, una delle opere principali di Petrarca, fosse stato composto intorno al 1342-1343. Questa visione tradizionale era all'epoca ampiamente accettata nella ricerca giapponese.

Tuttavia, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, gli studi di Baron³⁷ e Rico³⁸ misero in discussione l'interpretazione consolidata, suggerendo che il *Secretum* fosse stato scritto in più fasi, tra il 1347 e il 1353. Kondo era consapevole di tale nuova interpretazione, ma nel suo *Studi su Petrarca* del 1984 non accolse pienamente la teoria. Egli stesso spiegò la scelta nel seguente passaggio:

Per quanto riguarda il periodo d'esecuzione del *Secretum*, per lungo tempo si è accettata la tesi tradizionale secondo cui l'opera fu redatta attorno al 1342-43 (corrispondente all'età di 38-39 anni di Petrarca), e persino la prima edizione del presente saggio (cioè, *Studi su Petrarca* del 1984) seguiva questa visione consolidata. Tuttavia, fu la tesi di Rico – che sosteneva che la prima bozza del *Secretum* fu scritta nel 1347 – a scuotere il consenso dominante. I risultati della ricerca di Rico erano stati pubblicati in un volume nel 1974, e da allora la tesi del 1347 si diffuse ampiamente, sebbene restassero ancora studiosi in disaccordo. Al momento della redazione del mio saggio (1984), ero già a conoscenza della nuova

³⁵ E. H. WILKINS, *The making of the "Canzoniere" and other Petrarchan studies*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1951.

³⁶ A. FORESTI, *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca*, Brescia, G. Vannini, 1928.

³⁷ H. BARON, *From Petrarch to Leonardo Bruni: Studies in Humanistic and Political Literature*, Chicago, The University of Chicago Press, 1968.

³⁸ F. RICO, *Lectura del "Secretum"*, Padova, Antenore, 1974.

tesi tramite recensioni e avevo inserito il riferimento alla ricerca di Rico tra la bibliografia, anche se, a causa della mia scarsa conoscenza dello spagnolo, non ne avevo approfondito direttamente i contenuti. Poiché la struttura del mio lavoro era stata definita già durante il mio soggiorno in Italia (1961–67) e vi avevo continuato a lavorare anche dopo il rientro, non ho ritenuto necessario modificare il concetto di base, indipendentemente dal fatto che la bozza del *Secretum* sia stata scritta nel 1342-43 o nel 1347. Questa impostazione rimase immutata, allora come oggi³⁹.

Un'ulteriore ragione per cui Kondo non accolse pienamente la nuova interpretazione di Rico risiedeva nel fatto che la sua ricerca si fondava sulla concezione di Bosco del 'Petrarca senza storia'. Secondo Bosco, sebbene nelle opere di Petrarca fosse riconoscibile una certa evoluzione cronologica, i temi trattati erano spesso ripetitivi; pertanto, il poeta non possedeva una vera e propria 'storia' intellettuale⁴⁰. Kondo estese tale prospettiva all'intera produzione petrarchesca, ritenendo che il pensiero del poeta non subisse sostanziali trasformazioni nel tempo.

Nella ricerca contemporanea su Petrarca, tuttavia, è ormai impossibile ignorare gli apporti innovativi di Rico e Baron, che hanno rinnovato profondamente il quadro interpretativo degli studi petrarcheschi. Gli studi recenti interpretano il pensiero di Petrarca come un processo dinamico, profondamente influenzato dal contesto storico e dalle trasformazioni interiori dello scrittore. Il *Secretum* non fa eccezione: viene ora interpretato come opera redatta in più fasi, che riflette l'evoluzione dei conflitti interiori e delle aspirazioni spirituali dell'autore.

La ricerca giapponese su Petrarca è oggi dunque chiamata a integrare i più recenti risultati internazionali e ad adottare un approccio dinamico e multifocale al pensiero petrarchesco. Non si tratta soltanto di correggere la cronologia, ma di rileggere l'opera e il pensiero del poeta attraverso una prospettiva storica e intellettuale che ne evidenzia la continua evoluzione.

Gli studi giapponesi su Petrarca, inizialmente fondati sul modello della storiografia tedesca e sulle tesi cronologiche di Wilkins, hanno iniziato ad aprirsi a una prospettiva più ampia grazie agli apporti della ricerca italiana e internazionale, sebbene il processo di integrazione resti ancora incompleto. La sfida aperta consiste nell'assimilare pienamente le recenti acquisizioni cronologiche e concettuali, così da elaborare interpretazioni che rendano giustizia alla complessità e alla dinamicità del pensiero petrarchesco.

³⁹ T. KONDO, 『新版：ペトラルカ研究』(“*Studi sul Petrarca: Nuova edizione riveduta*”), Tokyo, Chisenshokan, 2010, nota finale 40.

⁴⁰ U. BOSCO, *Francesco Petrarca*, Bari, Laterza, 1965.

III.III. Il dibattito stilistico nella traduzione del *Canzoniere*

La discussione sulla traduzione del *Canzoniere* di Petrarca in Giappone rimane una questione irrisolta e complessa. L'unica versione integrale disponibile, curata da Kiyoshi Ikeda, è frequentemente criticata per l'adozione di un linguaggio giapponese arcaico che, secondo alcuni, ne comprometterebbe la leggibilità. Inoltre, questa traduzione è stata oggetto di ulteriori critiche per aver recepito il *Canzoniere* secondo una visione moderna del Rinascimento come 'liberazione dalla religione', con una preferenza per l'aspetto lirico e amoroso dell'opera e con paralleli tracciati rispetto alla tradizione poetica giapponese del *waka*.

In proposito, Motoaki Hara — studioso noto per la sua traduzione integrale della *Divina Commedia* — sostiene che la ricezione giapponese del Rinascimento sia stata guidata da una distinzione tra 'religione' e sfera pubblica già dal periodo Meiji; tale distinzione avrebbe influenzato la percezione di Dante, Boccaccio e anche di Petrarca. Secondo Hara, questa prospettiva ha portato a interpretare il Rinascimento prevalentemente come un processo di emancipazione dal dominio religioso, e di conseguenza il *Canzoniere* viene spesso ridotto a una semplice raccolta di poesie d'amore, analogamente al *waka* giapponese, a scapito delle sue dimensioni filosofiche e spirituali. Hara afferma:

L'introduzione del Rinascimento in Giappone si è sviluppata seguendo un percorso coerente con il contesto culturale nipponico. In esso, la fede e la dottrina venivano definite come "religione" (termine adottato già nel periodo Meiji), mentre lo spazio sociale e politico, gestito attraverso istituzioni religiose, veniva interpretato come spazio non religioso. In altre parole, la tendenza a porre un accento eccessivo sull'*Inferno* in Dante o a considerare il *Decameron* come un inno alla vita, in chiave interpretativa, si associava alla concezione del Rinascimento quale liberazione dall'opprimente dominio della religione. E, ancora oggi, in Italia, sebbene Dante, classificato come medievale, venga presentato nei manuali di storia mondiale delle scuole superiori come rappresentante del Rinascimento, l'interpretazione del Rinascimento come liberazione da un dominio religioso oppressivo rimane dominante. Tale concezione ha fortemente influenzato anche la traduzione di Petrarca in Giappone. Nonostante, nel caso di Petrarca, la sua fondamentale eredità umanistica si esprima soprattutto attraverso l'opera in latino, nel quadro del concetto giapponese di Rinascimento persiste un'impostazione che vede nel passaggio al volgare, inteso come strumento di emancipazione umana, l'elemento chiave. Di conseguenza, il *Canzoniere*, opera rappresentativa della produzione volgare di Petrarca, viene spesso recepito come un mero effetto riflesso, o epigono, della lirica amorosa dantesca. Ad esempio, la versione parziale del *Canzoniere* tradotta da Hideaki Kawashima e pubblicata nel 1989 nella collana *World Literary Collection* di Kodansha, sebbene intenda dare un'anticipazione dell'intera struttura narrativa attraverso i

commenti, presenta una traduzione incompleta del primo sonetto, che avrebbe dovuto fungere da preambolo. Analogamente, la traduzione integrale realizzata da Kiyoshi Ikeda nel 1992 si concentra quasi esclusivamente sugli aspetti lirici amorosi, omettendo perfino un cenno al periodo della peste, che rappresenta uno dei momenti fondamentali dell'opera. Naturalmente, anche il primo sonetto viene interpretato come poesia d'amore. Tali interpretazioni sono il riflesso, in ultima analisi, delle esigenze derivanti dalla percezione moderna dello spazio in Giappone. Di conseguenza, l'intera corrente interpretativa tende a paragonare la corrente poetica europea del medioevo e del Rinascimento alla tradizione della poesia giapponese, come quella del *waka*. Tuttavia, probabilmente uno dei temi centrali del *Canzoniere* è il dubbio sulla presenza di Dio nel mondo terreno: ad esempio, il tema del primo sonetto può essere interpretato in tal senso⁴¹.

Le critiche di Hara alla traduzione di Ikeda si fondano su un'interpretazione estremamente superficiale e fortemente ideologizzata del *Canzoniere* di Petrarca, considerato esclusivamente come 'poesia d'amore, ovvero lirica *waka*'. Hara tende ad assimilare la scelta di Ikeda di utilizzare espressioni arcaiche e il suo approccio traduttivo alla tradizione lirica giapponese del *waka*, come se l'universo poetico di Petrarca potesse essere facilmente ricondotto alla sensibilità sentimentale e alla soggettività propria della poesia d'amore giapponese. Tuttavia, questa lettura trascura il fatto che Ikeda stesso ha più volte sottolineato come l'adozione di un registro arcaico rispondesse a una precisa strategia estetica: rappresentare, in giapponese, la densità poetica e la tensione spirituale che caratterizzano la poesia petrarchesca, andando ben oltre i limiti della semplice lirica amorosa.

In realtà, l'intento di Ikeda non era quello di offrire una mera traduzione di poesie d'amore, ma piuttosto di restituire, nella lingua giapponese, i molteplici livelli della poesia petrarchesca: dal conflitto interiore e religioso, alla crescita morale dell'anima, fino all'ideale universale della 'liberazione' umana e spirituale. Per questo motivo, Ikeda scriveva nelle sue postfazioni che Petrarca, a differenza di Dante e Boccaccio, crea un universo poetico estremamente denso con un lessico volutamente limitato, e che la scelta dell'arcaismo rispondeva all'esigenza di rendere questa complessità.

L'approccio di Hara, che si ostina a leggere il *Canzoniere* secondo l'equazione ideologica 'poesia d'amore, ovvero lirica *waka*', senza riconoscere la dimensione spirituale e filosofica della poesia petrarchesca, si rivela pertanto riduttivo e anacronistico. Non solo ignora la pluralità dei livelli interpretativi propri della poesia di Petrarca, ma contribuisce

⁴¹ M. HARA, 「ダンテからルネサンスまで：人文学と翻訳の使命」 (“*Da Dante al Rinascimento: studi umanistici e traduzioni*”), in 『イタリアの文化と日本：日本におけるイタリア学の歴史』 (“*La civiltà italiana in Giappone: un bilancio storico degli studi italiani in Giappone*”), a cura di G. Desantis, H. Doi, Osaka-Kyoto, Shoraisha, 2023, pp. 32-33.

anche a perpetuare una visione distorta della ricezione occidentale nella modernità giapponese. Come è noto, Petrarca, tanto nelle opere latine quanto nelle volgari, esplora tematiche universali quali il conflitto dell'anima, il desiderio di salvezza e la dignità dell'essere umano; anche nel *Canzoniere*, questi temi si intrecciano alla dimensione amorosa e danno vita a un percorso poetico che mira all'elevazione e alla liberazione interiore.

In definitiva, l'atteggiamento di Hara, che liquida la traduzione di Ikeda come una semplice operazione di trasposizione della lirica amorosa *waka*, manca della profondità e della sensibilità necessarie per comprendere la ricchezza, la complessità e la modernità della poesia petrarchesca, e si allontana così dalle più recenti esigenze della critica contemporanea⁴².

Sul piano traduttivo, le critiche rivolte a Ikeda per l'uso del giapponese arcaico si rivelano limitate se non si considerano le intenzioni estetiche e strategiche del traduttore stesso. Come Ikeda afferma:

Non mi piace parlare della mia traduzione, ma mi preme dire una parola in merito al fatto di aver voluto adottare in parte espressioni arcaiche. Il vocabolario di Petrarca, se confrontato con quello di Dante o di Boccaccio, è estremamente limitato. Non si tratta di un disinteresse dell'autore per il volgare pari a quello mostrato per il latino, né di una povertà intrinseca del lessico volgare, ma della sua ricerca di un uso della lingua che potesse esprimere, in maniera degna e duratura, una raffinatezza paragonabile a quella del latino. Un altro fattore risiede nel fatto che in questo genere poetico, estremamente conciso, sono racchiusi concetti e immagini in maniera molto densa. Ai nostri occhi, abituati al *waka*, appare come il contrasto tra un'opera di pittura a inchiostro, che valorizza gli spazi vuoti, e un dipinto a olio, in cui la preparazione della base è estremamente ricca. In definitiva, considerando il numero di caratteri e altre questioni formali, mi sono sentito libero di utilizzare

⁴² Le fonti citate da Hara sono limitate: i riferimenti bibliografici si riducono a due, e la lettura del primo sonetto poggia essenzialmente sulla traduzione integrale del *Canzoniere* di Ikeda. Non compaiono, in particolare, gli studi che Ikeda stesso ha pubblicato in lingue europee (si veda almeno K. IKEDA, *Le opere volgari del Petrarca tradotte in giapponese*, «Quaderni Petrarcheschi», XVII-XVIII [2007-2008, ma 2012], pp. 1101-1107), né altra bibliografia italiana relativa al componimento. Del resto, l'interpretazione del primo sonetto come poesia d'amore analoga al *waka* non trova riscontro nella traduzione di Ikeda: essa sembra discendere piuttosto dalla tesi dello stesso Hara sul «modo di percepire lo spazio tipico dei giapponesi» che da un confronto con la tradizione esegetica del testo. Va infine segnalata una tensione di metodo. Secondo Hara, le scelte dei traduttori precedenti sono determinate dalla percezione moderna dello spazio; le loro intenzioni dichiarate, però, non vengono esaminate. Allo stesso tempo, Hara presenta la propria interpretazione come libera da tale condizionamento, senza spiegare quale criterio distingua le due posizioni. Il caso di Ikeda è qui significativo: formatosi nella filologia italiana sotto la guida di Vittore Branca, egli soddisfaceva pienamente la condizione che, per lo stesso Hara, rende possibile un rinnovamento dell'interpretazione, cioè il contatto diretto con la ricerca italiana.

un registro linguisticamente antiquato⁴³.

Le osservazioni di Ikeda chiariscono che la scelta dell'arcaismo non è un semplice esercizio stilistico, ma una strategia volta a trasmettere la 'nobiltà' e la 'densità' della poesia petrarchesca in una lingua elevata, nel tentativo di ricreare la profondità concettuale del testo originale.

Alla luce di quanto detto, la critica di Hara si rivela metodologicamente riduttiva, perché interpreta la traduzione solo come riflesso ideologico della modernità giapponese, e trascura le pratiche e le intenzioni reali dei traduttori. Ridurre il *Canzoniere* a una mera raccolta amorosa significa ignorare la ricchezza e la complessità del suo messaggio poetico e spirituale.

In conclusione, il dibattito sulla traduzione del *Canzoniere* in Giappone non può essere ridotto a una contrapposizione ideologica. È invece necessario considerare le intenzioni estetiche dei traduttori e la pluralità delle strategie traduttive adottate, e valutare il loro contributo alla comprensione della poesia petrarchesca nella sua interezza.

IV. Conclusioni: tradurre Petrarca oggi in Giappone

Il presente studio ha inteso rispondere all'appello formulato da Kondo e offrire una panoramica storica dello sviluppo degli studi petrarcheschi in Giappone, mettendo in luce i momenti di svolta e le sfide che i ricercatori giapponesi hanno dovuto affrontare. L'analisi si è concentrata su quattro pionieri — Tomoichi Watanabe, Mitsuo Sato, Tsuneichi Kondo e Kiyoshi Ikeda — e ha permesso di tracciare il percorso attraverso cui le loro opere hanno posto le fondamenta della ricezione di Petrarca in Giappone e hanno orientato le generazioni successive.

È stato in particolare chiarito come gli studi su Petrarca in Giappone, inizialmente influenzati dalla storiografia tedesca, abbiano progressivamente acquisito una prospettiva internazionale, grazie ai contatti diretti con la ricerca italiana. Sono stati inoltre analizzati il dibattito sulla cronologia del *Secretum* e la questione dello stile di traduzione del *Canzoniere*, che si sono rivelati temi cruciali per l'approfondimento degli studi petrarcheschi giapponesi.

Nella ricerca contemporanea, i contributi di Baron e Rico hanno arricchito la comprensione della cronologia delle opere di Petrarca, promuovendo una lettura del suo pensiero come processo dinamico. Anche in Giappone queste nuove prospettive devono essere pienamente integrate, consentendo una continua reinterpretazione del pensiero petrarchesco.

⁴³ K. IKEDA, 「ペトラルカ『カンツォニエーレ——俗事詩片』を翻訳して」(“Per la traduzione del *Canzoniere* [versi volgari] di Petrarca”), 『リテレール』(«Littéraire»), III (1992), pp. 130-131.

In particolare, l'analisi della traduzione integrale del *Canzoniere* di Ikeda ha mostrato come la scelta di adottare un linguaggio arcaico, spesso criticata per la sua difficoltà di lettura, non fosse semplicemente una scelta stilistica, ma un tentativo consapevole di preservare la 'nobiltà' della poesia di Petrarca nella lingua giapponese. Questo approccio evidenzia come la traduzione non sia solo una trasposizione linguistica, ma anche un'operazione estetica e intellettuale che riflette la visione del traduttore.

La critica di Motoaki Hara alla traduzione di Ikeda si fonda su una concezione del Rinascimento come 'liberazione dalla religione' e riduce la traduzione a una semplice riproduzione della poesia d'amore in stile *waka*. Tuttavia, tale critica non tiene conto dell'intenzione estetica di Ikeda, il quale adottò espressioni arcaiche non per imitare la lirica *waka*, ma per trasmettere la nobiltà e la profondità spirituale della poesia petrarchesca. La posizione di Hara riflette essa stessa una visione parziale del Rinascimento, mettendo in luce il problema più ampio della ricezione del pensiero petrarchesco in Giappone.

In conclusione, la ricerca giapponese su Petrarca deve continuare a evolversi e integrare i risultati più recenti della ricerca internazionale, senza perdere di vista le specificità del suo contesto culturale. È essenziale esplorare ulteriormente gli aspetti ancora poco studiati delle opere di Petrarca e sviluppare nuovi approcci traduttivi che riflettano la ricchezza della sua poesia. Solo così l'eco di Petrarca continuerà a risuonare oltre le Alpi, raggiungendo anche il lontano Oriente.

ANDREA PADOVA

De dulcedine musica. *Alcune scelte di traduzione tra antichi e moderni*

ABSTRACT · Il contributo propone una riflessione su alcune traduzioni italiane del *De dulcedine musica* dal *De remediis utriusque fortune*, assumendo il lessico musicale come chiave privilegiata di accesso all'interpretazione del dialogo. Al centro dell'indagine è il termine *fides*, la cui resa traduttiva si rivela decisiva non solo per la comprensione dell'*incipit*, ma per la ricostruzione del sistema di riferimenti agli strumenti a corde nelle fonti di Petrarca, alla luce della stabilità del suo uso metonimico e sineddotico attestata dalla tradizione latina. Assumendo come punto di partenza la recente versione di Ugo Dotti, l'indagine risale ai volgarizzamenti antichi, mostrando come soluzioni lessicali non coerenti compromettano il parallelismo tra le occorrenze del termine e alterino la struttura argomentativa, trasformando la descrizione di un'esperienza attiva di esecuzione musicale in una modalità passiva di fruizione. L'indagine si estende infine alla trasmissione tipografica, mostrando come anche un errore materiale tramandato per secoli possa incidere sulla comprensione e quindi sulla traduzione del dialogo.

PAROLE CHIAVE · Petrarca; *De dulcedine musica*; traduzione; lessico musicale; organologia.

1. Introduzione

Tra le questioni metodologiche sollevate dal dibattito contemporaneo sul tradurre, continua a occupare una posizione centrale quella relativa alla perdita inevitabile che ogni trasposizione linguistica comporta rispetto al testo di partenza e, insieme, alla possibilità di mantenere viva la voce dell'autore nella lingua di arrivo. Su questo nodo conserva piena attualità una posizione formulata oltre un secolo fa da Benedetto Croce, il quale, discutendo l'autonomia della resa poetica, osservava come l'originale si radichi soltanto in spiriti «a loro modo originali, che lo ricevono in sé non passivamente, ma *ad modum recipientis*»¹.

¹ B. CROCE, *Intorno a un'antologia di traduzioni italiane delle liriche del Goethe* in ID., *Goethe. Con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*, II, Bari, Laterza,

Il richiamo crociano rinvia alla riflessione gnoseologica di Tommaso d'Aquino, secondo cui ogni contenuto è determinato dal modo della sua ricezione nel soggetto². Croce, rielaborando il principio in ambito estetico, esclude che il rapporto del traduttore con il testo possa configurarsi come passivo e lo definisce piuttosto come atto intrinsecamente condizionato dalla struttura del soggetto conoscente. Ne deriva che il passaggio da una lingua all'altra non costituisce mai una trasposizione neutra di contenuti invarianti, ma un atto conoscitivo storicamente situato, determinato dalla formazione culturale, dall'attitudine interpretativa e dal quadro concettuale di chi traduce.

Il dialogo *De dulcedine musica*, in ragione della specificità del lessico musicale e delle sue implicazioni tecnico-teoriche, si configura come un caso esemplare, risultando particolarmente esposto al rischio di fraintendimenti derivanti da una lettura non adeguatamente informata sul piano organologico e storico-musicale. Le scelte linguistiche dei traduttori italiani emergono così come veri e propri documenti di lettura, nei quali si riflettono, insieme, la comprensione del testo latino e la trasformazione dei suoi significati entro tradizioni culturali differenti.

La non passività del traduttore va pertanto iscritta in una dinamica più ampia che investe ogni forma di lettura come pratica attiva di mediazione³, nella quale non soltanto il traduttore, ma anche l'editore e lo studioso partecipano alla costruzione del senso. In questo circuito interpretativo rientra lo stesso autore, e tanto più il Petrarca del *De remediis*, lettore delle proprie fonti e interlocutore costante della tradizione classica⁴.

1946⁴, pp. 148-162: 149.

² La formulazione ripresa da Croce rinvia a un principio che ricorre, con varianti minime, in più luoghi dell'opera di Tommaso d'Aquino: «omnis forma recepta in aliqua materia finitur ad modum recipientis» (*De veritate*, q. 2, a. 9, c.); «omne quod recipitur in aliquo, recipitur in eo per modum recipientis» (*Quodlibet* VII, q. 1, a. 1, c.); «cognitum autem est in cognoscente secundum modum cognoscentis» (*Summa Theologiae* I, q. 12, a. 4, c.). Le tre formulazioni convergono nell'affermare che ogni atto conoscitivo è condizionato dalla natura del soggetto ricevente.

³ Questa dimensione ermeneutica trova una prima elaborazione compiuta già nella cultura umanistica, come attestano trattati quali il *De interpretatione recta* di Leonardo Bruni, nei quali il tradurre è inteso come tensione tra fedeltà al testo e rifondazione in un nuovo assetto linguistico. Cfr. J.L. BERTOLIO, *Il Trattato "De interpretatione recta" di Leonardo Bruni*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 2020.

⁴ *Fam.* XIII, 18, 1-2. Per il sintagma *inexplebilis cupiditas*, di ampia circolazione tardo-antica e patristica, cfr. CIC., *Tusc.* V 6, 16; CYPR., *De lapsis* 2; *Epist.* LII 2, 1 («avaritiae rapacitas inexplebilis»); NOVAT., *De trinitate* XXIX 19; AMBR., *Epist.* II 10, 10 («inexplebilis adpetentia»); OROS., *Hist. adv. pag.* VI 13, 1. La ricorrenza è segnalata da Lorenzo Geri: cfr. L. GERI, *Petrarca "lector vagus"*, in *Petrarca lettore. Pratiche e rappresentazioni della lettura nelle opere dell'umanista*, a cura di L.

In tale orizzonte si definisce anche l'impostazione di questo studio, che prende le mosse dalla recente letteratura critica sull'opera⁵, assumendo come sfondo gli acquisiti filologici sulla sua tradizione e orientandosi verso un problema specifico: la trasmissione lessicale e traduttiva del capitolo *De dulcedine musica*.

Come punto di osservazione privilegiato è assunta la più recente traduzione integrale italiana, curata da Ugo Dotti (2013), a partire dalla quale l'analisi procede a ritroso verso i volgarizzamenti antichi di Remigio Nannini, edito a Venezia nel 1549 sotto lo pseudonimo di Remigio Fiorentino, e di Giovanni da San Miniato, redatto nel 1427 ma pubblicato solo nel 1866⁶. Il confronto è infine integrato dalla recente

Marcozzi, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, pp. 59-78: 76 (n. 62).

⁵ Sul *De remediis utriusque fortunae* e sulla trasmissione del testo, si vedano, tra gli altri: L. BOLZONI, *Petrarca e le tecniche della memoria (a proposito del "De remediis")*, Firenze, Olschki, 2004; K.A.E. ENENKEL, *Der Petrarca des 'Petrarca-Meisters': Zum Text-Bild-Verhältnis in illustrierten "De remediis"-Ausgaben*, in *Petrarch and His Readers in the Renaissance*, edited by K.A.E. Enenkel, J. Papy, Leiden, Brill, 2006, pp. 91-169; F. FORNER, *Petrarca, un classico moderno*, «Studi petrarcheschi», XXV, 1 (2012), pp. 167-202; M. FERRARI, *Il "De remediis" di Petrarca a Milano: un frammento in scrittura notarile*, in *Nel cantiere degli umanisti. Per Mariangela Regoliosi*, a cura di L. Bertolini, D. Coppini, D. Marsico, Firenze, Polistampa, 2014, pp. 525-532; G. PERUCCHI, *Petrarca e le arti figurative: "De remediis utriusque fortune", I 37-42*, Firenze, Le Lettere, 2014; L. CHINES, *Petrarca e le passioni*, «Griseldaonline», XVIII, 2 (2019), pp. 20-28; P. ESPOSITO, *Lucano nel "De remediis utriusque fortune" di Petrarca*, «Filologia antica e moderna», LI (2021), pp. 117-133; R. LENGYEL, *A Petrarca-hagyaték sorsa és a "De remediis utriusque fortunae" 14. századi másolatai*, in *Lát(szó)tér: fiatal kutatók italianisztikai tanulmányai*. SZTE BTK Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, Szeged, 2016, pp. 71-86. Inoltre, per la dimensione filologica e la storia della lettura petrarchesca: M. BERTÉ, M. PETOLETTI, *Petrarca on-line*, «Griseldaonline», XX, 2 (2021), pp. 11-19; M. PETOLETTI, *Francesco Petrarca e i margini dei suoi libri*, in «*Di mano propria*»: gli autografi dei letterati italiani, Atti del convegno internazionale di Forlì, 24-27 novembre 2008, a cura di E. Russo, P. Procaccioli, M. Motolese, G. Baldassarri, Padova, Antenore, 2010, pp. 93-121; M. BERTÉ, *Petrarca lettore di Svetonio*, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2011; A. PIACENTINI, «*Se miscere cum magnis mira arte*»: l'«*Historia augusta*», il «*De remediis*» e le lettere Senili, «Studi petrarcheschi», XXI (2008), pp. 1-80; M. BERTÉ, *Petrarca e le "Philippicae": la lettura del Par. lat. 5802*, «Studi medievali e umanistici», VII (2009), pp. 241-290; G. PERUCCHI, *Nuove prospettive sul "De remediis utriusque fortune" (con l'edizione di Rem. I 80-81 e II 39-40)*, «Studi medievali e umanistici», XIX (2021), pp. 253-302; N. MANN, *The Manuscripts of Petrarch's "De remediis": a Checklist*, «Italia Medioevale e Umanistica», XIV (1971) pp. 57-90; *Mostra di Codici petrarcheschi laurenziani*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, maggio-ottobre 1974, Firenze, Olschki, 1974, pp. 73-86.

⁶ F. PETRARCA, *I rimedi per l'una e l'altra sorte*, traduzione e note a cura di U. Dotti, 4 voll., Torino, Aragno, 2013; *Opera di m. Francesco Petrarca, De rimedi de l'una et l'altra fortuna, ad Azone, tradotta per Remigio Fiorentino*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1549; G. DASSAMINIATO (G. da San Miniato), *De' rimedi dell'una e dell'altra fortuna*, Bologna, Romagnoli, 1866. Si ricorda inoltre l'antologia F. PETRARCA, *Rimedi all'una e all'altra fortuna*, introduzione, commento e cura di E.

edizione critica del singolo dialogo, curata da Giulia Perucchi e pubblicata nell'aprile 2024⁷.

II. La traduzione di Ugo Dotti

Il valore della prima traduzione integrale moderna in italiano, curata da Ugo Dotti, appare tanto più rilevante se si considera lo iato di oltre quattro secoli che la separa dall'ultimo volgarizzamento integrale del *De remediis*, quello di Remigio Nannini. La resa del capitolo dedicato alla musica consente tuttavia di mettere a fuoco una serie di questioni di ordine semantico, filologico e storico che investono il problema della traduzione del lessico tecnico.

Uno dei punti più problematici dell'intero dialogo è l'*incipit* con le parole pronunciate da *Gaudium* – «cantu delector ac fidibus» – che Dotti traduce «amo il canto e il suono degli strumenti»⁸. Anche se l'intento dello studioso appare riconducibile all'aspirazione di «dire quasi la stessa cosa» dell'originale⁹, questa resa risulta per molteplici ragioni imprecisa.

Alcune scelte implicite nella versione di Dotti assumono rilievo sul piano filologico e semantico. Tra queste, il passaggio da *fides*, che designa uno strumento a corde, al generico «strumenti»; la resa meccanica del plurale latino in italiano, formalmente legittima ma interpretativamente non neutra; l'introduzione del lemma «suono», privo di corrispettivo nell'originale e tale da orientare l'enunciato verso la sfera dell'ascolto; infine, la traduzione di *delector* con «amare», che altera la costruzione sintattica e la sfumatura semantica del rapporto tra soggetto e pratica musicale.

Nel loro insieme, tali interventi producono una significativa alterazione del senso dell'originale. Variando la resa dei singoli termini, inoltre, la traduzione dissolve il sistema di relazioni che

Fenzi, traduzione italiana di G. Fortunato, L. Alfinito, Napoli, La Scuola di Pitagora, 2009. La traduzione di Fenzi, pur offrendo un contributo significativo alla ricezione moderna del *De remediis*, non comprende il dialogo *De dulcedine musica* e non può dunque essere assunta come termine di confronto diretto per l'analisi qui proposta. Per un inquadramento della tradizione traduttiva si veda *Per il Petrarca latino: opere e traduzioni nel tempo*, Atti del Convegno internazionale di Siena (6-8 aprile 2016), a cura di N. Tonelli, A. Valenti, Roma-Padova, Antenore, 2018.

⁷ G. PERUCCHI, *La gioia, la dolcezza, l'inganno. La musica nel "De remediis utriusque fortune di Francesco Petrarca"*, in E. CARDELLINI, *Qui regna amore. Dal Canzoniere di Petrarca a "Let it be"*, Roma-Padova, Antenore, 2024, pp. 61-101.

⁸ PETRARCA, *I rimedi per l'una e l'altra sorte*, cit., I, p. 199.

⁹ U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

struttura il testo e compromette il parallelismo interno su cui si fonda l'argomentazione petrarchesca.

Il termine *fides*, sul quale si tornerà più volte nel corso di questo studio, viene tradizionalmente ricondotto al greco *σφίδη* e significa, nel suo senso primario, 'corda' e, per estensione sineddotica, 'strumento a corde'. La semantica del termine è registrata in modo coerente anche dalla lessicografia latina, che conferma la duplice accezione, mostrando la stabilità dell'oscillazione già nella tradizione antica¹⁰. Sebbene il lemma non possa essere classificato come *pluralia tantum*, l'uso del plurale per indicare un singolo strumento risulta quello prevalente nei classici, come attestano diversi passi di Virgilio¹¹, Cicerone¹² e Orazio¹³.

Lo stesso uso al plurale ricorre quattro volte nel *De dulcedine musica* di Petrarca, una delle quali in merito alla considerazione sociale nella quale gli antichi Greci tenevano le abilità musicali: «apud illos quidem cantus ac *fidium* ignarus quisquis esset indoctus habebatur», che Dotti rende «chi non sapeva *cantare o suonare strumenti* era ritenuto un incolto»¹⁴. La scelta del traduttore di evitare un termine che designi in modo univoco lo strumento musicale appare pienamente coerente con quella precedente: al sostantivo generico «strumenti», già impiegato, egli sostituisce il verbo «suonare», accentuando così l'azione piuttosto che l'oggetto, che non viene precisato. Le due successive occorrenze dello stesso termine compaiono nel seguente passo, del quale si mettono a confronto il testo originale e quello tradotto:

¹⁰ Il valore semantico di *fides* nella latinità classica è stabilmente attestato come metonimia di *lyra* o *cithara*. Il *Totius Latinitatis Lexicon* registra esplicitamente il passaggio dal senso proprio di 'corde' a quello traslato di 'strumento a corde', precisando inoltre che il termine ricorre prevalentemente al plurale nella prosa, senza implicare pluralità reale di strumenti. Il *Thesaurus linguae Latinae* conferma la sinonimia funzionale con *lyra* e *cithara* e la stabilizzazione dell'uso metonimico già nella tradizione classica. La terminologia adottata da Petrarca si inserisce pertanto in un sistema lessicale ereditato, di natura eminentemente retorica più che organologica. Cfr. *Totius Latinitatis Lexicon*, s.v. *fides*: «proprie sunt chordae [...] translate instrumentum in chordis habens harmoniam, lyra, cithara»; *Thesaurus Linguae Latinae*, VI 1, Lipsiae, Teubner, coll. 691-693, s.v. *fides*, dove è registrata la duplice accezione di 'corda' e 'strumento a corde', con uso prevalente del plurale per designare l'intero strumento.

¹¹ VERG., *Aen.* VI, 120: «si potuit manis arcessere coniugis Orpheus / Threicia fretus cithara fidibusque canoris».

¹² CIC., *Brut.* 54, 200: «qui possit animis iudicum admovere orationem tamquam fidibus manum».

¹³ HOR., *Carm.* IV, 9, 11: «spirat adhuc amor, vivuntque commissi calores / Aeoliae fidibus puellae».

¹⁴ PETRARCA, *I rimedi per l'una e l'altra sorte*, cit., I, p. 203.

[...] quod Themistocli Attico Grecorum clarissimo, eo quod *lyram* in epulis recusasset, accidisse, Epaminondam vero Thebanum, hanc fortassis infamiam declinantem, preclare *fidibus* cecinisse auctor est Cicero. Mirum: et Socrates talis senex *fidibus* operam dedit.

[...] onde Cicerone ci dice che quel famosissimo uomo d'Atene che fu Temistocle, si guadagnò la fama d'ignorante per aver rifiutato di sonare la cetra in un convito mentre Epaminonda, che pure era di Tebe, forse perché temeva d'attirarsi la cattiva reputazione che aveva colpito Temistocle, *la* suonasse in modo egregio. Davvero stupefacente: perfino Socrate, e in vecchiaia, si diede allo studio di *tale strumento*¹⁵.

In questo passo si registrano, dunque, due ulteriori variazioni nella traduzione del termine *fides*: esso è reso dapprima con il pronome «la» (riferito a «cetra», termine con cui Dotti traduce il *lyra* dell'originale) e successivamente con l'espressione «tale strumento».

Riassumendo, Dotti traduce *lyra* con «cetra» e *fides* in quattro modi distinti: «suono degli strumenti», «suonare strumenti», «cetra» e, infine, «tale strumento». Il parallelismo tra le quattro occorrenze dello stesso termine nell'originale viene meno.

Si osservi inoltre che l'aneddoto su Socrate presente nel passo non è un *unicum* in Petrarca: esso compare infatti in altre due opere, i *Rerum memorandarum libri* (I, 1, «[...] quod de Socrate scriptum est, cum iam senior foret vacare *fidibus* coepisse»¹⁶) e le *Seniles* (I, 5, 115, «[...] quod Socrates iam senior *musicae* operam dedit»¹⁷). Il racconto, come ha ben chiarito Conrad Rawski nel suo magistrale articolo su questo dialogo¹⁸, ha come fonte primaria l'*Eutidemo* di Platone¹⁹, ed è ripreso da Cicerone nelle *Epistulae ad familiares*²⁰ e nel *Cato Maior de senectute*²¹, nonché da Quintiliano nella *Institutio oratoria*²². Le scelte terminologiche di Petrarca ci indirizzano però con sicurezza verso la sua fonte diretta, Valerio Massimo: «*Socraten* etiam constat aetate *provectum fidibus* tractandis operam dare coepisse satius

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. F. PETRARCA, *Rerum memorandarum libri*, a cura di M. Petoletti, Firenze, Le Lettere, 2014, p. 34.

¹⁷ Cfr. F. PETRARCA, *Res seniles. Libri 1.-4.*, a cura di S. Rizzo, con la collaborazione di M. Berté, Firenze, Le Lettere, 2006, p. 80.

¹⁸ C.H. RAWSKI, *Petrarch's Dialogue on Music*, «Speculum», XLVI, 2 (1971), pp. 302-317: 313 (n. 30).

¹⁹ PL., *Euthyd.* 272 c.

²⁰ CIC., *Fam.* IX 22, 3.

²¹ CIC., *Cat. Mai* VIII, 26.

²² QUINT., *Inst.* I, 10, 14.

iudicantem eius artis usum sero quam numquam percipere»²³. Il plurale *fides* è qui chiaramente impiegato da Valerio Massimo per indicare un singolo strumento, e non vi è alcun motivo per ritenere che Petrarca abbia inteso diversamente. Che Petrarca nel dialogo stia parlando sempre e solo di un singolo strumento viene ulteriormente chiarito dalla presenza nel testo di un secondo termine, che con *fides* condivide la radice, ossia *fidicen*, che significa «il suonatore di lira» o «il citaredo». Il termine compare all'interno del racconto della leggenda di Arione, che, condannato a morte, si salva chiedendo come ultimo desiderio di cantare, con il risultato di commuovere i pesci crudeli e salvarsi sulla groppa di un delfino: «[...] incolumis primum terris appulsus est natantis piscis tergo insidens *fidicen*». In questo passo, *fidicen* viene reso da Dotti con «musicista»²⁴. Tuttavia, il fatto che Arione di Metimna non fosse genericamente un musicista, ma più precisamente un valente citaredo, e che proprio cantando e accompagnandosi alla cetra abbia commosso i pesci, è ben chiarito dall'autore menzionato poche righe prima da Petrarca come sua fonte: «Herodotus, Graie pater historie»²⁵. In Erodoto, infatti, si legge di un «Arione di Metimna [...] che era un citaredo»²⁶.

La lettura comparativa dei passi contenenti i termini *fides* e *fidicen* evidenzia come la disomogeneità delle rese traduttive adottate da Dotti rompa la coerenza lessicale dell'originale e faccia perdere il senso dell'*incipit*, celando al lettore ciò che *Gaudium* ha in comune con Epaminonda, con Socrate e con Arione: l'abilità di suonare uno strumento a corde pizzicate.

L'analisi terminologica mostra così che le scelte traduttive non investono soltanto la resa semantica immediata, ma compromettono l'organizzazione interna del testo, nella quale le figure esemplari non funzionano come semplici *exempla*, bensì come elementi di una medesima costellazione di significato. In questo senso, la variazione lessicale interrompe la continuità che lega l'esperienza individuale di *Gaudium* alla serie delle autorità antiche, dissolvendo il parallelismo su cui si fonda l'argomentazione del dialogo.

Sul piano latino, infatti, la lessicografia antica registra già per *fides*, *lyra* e *cythara* un campo semantico mobile, nel quale il nome dello strumento oscilla tra riferimento organologico concreto, valore metonimico e uso figurato poetico, confermando che l'instabilità osservabile nelle traduzioni moderne prolunga una tensione già interna alla tradizione classica. In tale quadro, tuttavia, l'oscillazione della traduzione di Dotti non assume il valore di una *variatio*

²³ VAL. MAX., VIII, 7.

²⁴ PETRARCA, *I rimedi per l'una e l'altra sorte*, cit., I, p. 198.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ HDT. I 23, «Ἀρίωνα τὸν Μηθυμναῖον [...] ἐόντα κιθαρωδόν».

retoricamente governata, ma produce un effetto di disarticolazione della coerenza terminologica del testo.

In questa prospettiva, il ritorno alle parole d'esordio di *Gaudium* consente di verificare come tale tensione lessicale sia stata risolta nei due volgarizzamenti antichi. La soluzione proposta da Remigio Fiorentino – «dilettami molto il suono & il canto»²⁷ – riproduce, sia pure entro un diverso contesto linguistico, una medesima neutralizzazione del termine tecnico, ricorrendo alla metonimia «suono» in luogo di *fidibus*.

Giovanni da San Miniato, invece, propone una restituzione quasi letterale, sebbene ricorra a una dittologia un po' ridondante: «Io mi diletto del canto e di stromenti di corde e di cetera»²⁸. È significativo che, tra le traduzioni italiane integrali citate, sia il più antico volgarizzamento a offrire una resa della frase d'esordio di *Gaudium* più aderente all'originale sotto il profilo organologico. Inoltre, la scelta del verbo «dilettarsi», per la sua richiesta di un caso obliquo, appare più conforme rispetto ad «amare» nel rendere la consuetudine con il canto e la «cetera», orientando la comprensione del lettore verso la pratica attiva del suonare piuttosto che verso quella passiva dell'ascolto.

Al contrario, l'espressione «il suono degli strumenti» scelta da Dotti suggerisce che nella prima frase *Gaudium* stia alludendo a qualcosa che il personaggio ama ascoltare, il che non è congruente rispetto alla risposta di *Ratio*:

Aliquanto melius lacrimis atque suspiriis! Prestat enim flendo ad gaudium quam gaudendo ad gemitum pervenire.

Sarebbe meglio che amassi il pianto e i sospiri. È preferibile passare dalle lacrime alla gioia che dalla gioia alle lacrime²⁹.

La replica di *Ratio* presuppone che l'affermazione iniziale di *Gaudium* riguardi un'attività praticata, non un oggetto di ascolto; infatti, sciogliendo i due sostantivi *lacrimae* e *suspirii* nei relativi verbi, la frase di *Ratio* potrebbe essere così tradotta: «quanto meglio sarebbe se ti dilettassi nel piangere e sospirare». Questa formulazione rende esplicito che *Ratio* abbia inteso la frase di *Gaudium* diversamente da tutti i traduttori, ossia (sciogliendo nuovamente i sostantivi *cantus* e *fides* nei relativi verbi) non come «mi diletta ascoltare il canto e gli strumenti», ma come «mi diletta cantare e suonare».

²⁷ *Opera di m. Francesco Petrarca, De rimedi de l'una et l'altra fortuna*, cit., p. 48.

²⁸ DASSAMINIATO, *De' rimedi*, cit., p. 129.

²⁹ PETRARCA, *I rimedi per l'una e l'altra sorte*, cit., I, p. 199.

L'ultima questione è ulteriormente chiarita dalla lettura di un passo di Cicerone, citato da Petrarca quasi *verbatim* anche nei *Rerum memorandarum libri*. Ecco i due passi a confronto:

Summam eruditionem Graeci sitam censebant in *nervorum vocumque cantibus*: igitur et *Epaminondas* princeps meo iudicio *Graeciae fidibus praeclare cecinisse dicitur*. Themistoclesque aliquot ante annos, cum in epulis recusaret *lyram*, est habitus indoctior³⁰.

[*Epaminondas*] inquam, cum quo Thebanorum omnis gloria, ut aiunt, et orta simul et extincta est, suavitate musica gemino labori debitum otium exornans, praeclare quidem ut est apud Ciceronem, «Graecis *fidibus cecinisse dicitur*»³¹.

L'infinito perfetto attivo *ceciniisse* e l'ablativo *fidibus* sono congiunti a designare un'azione unica, come risulta chiaro dalla frase precedente. Si proceda come in precedenza con l'espressione di Cicerone «in *nervorum vocumque cantibus*», sciogliendo anche qui il sostantivo in un verbo. Attraverso passaggi successivi si può registrare la seguente equivalenza: «*nervorum vocumque cantus*» corrisponde a «*nervibus vocibusque canere*» e, poiché tanto *nervus* quanto *fides* indicano le corde, entrambi i plurali sono equivalenti nell'indicare, con una sineddoche, un solo strumento: appunto la *lyra* o la *cithara*, una questione sulla quale si tornerà in seguito.

III. Alcune traduzioni del capitolo in altre lingue

In questa prospettiva comparativa, le traduzioni moderne in francese e in inglese confermano la persistenza di questa oscillazione. La versione di Christophe Carraud («J'aime le chant et le son des instruments»³²) coincide sostanzialmente con quella di Dotti, mentre Conrad Rawski («I delight in song and the music of stringed instruments»³³) aderisce più da vicino al latino, rendendo esplicita la

³⁰ CIC., *Tusc. Disp.* I, 2, 4.

³¹ *Rml*, I, 7 *ext*, 1. Cfr. PETRARCA, *Rerum memorandarum libri*, cit., p. 34. Il parallelismo con il passo di Cicerone risulta ancora più chiaro – come ha evidenziato Marco Petoletti – confrontando il testo petrarchesco con quello del testimone effettivamente consultato dal poeta – il Cicerone di Troyes, f. 149r – con la variante *grecis per Graeciae*.

³² F. PETRARQUE, *Les remèdes aux deux fortunes*, texte établi et trad. par C. Carraud, I, Grenoble, Millon, 2002, pp. 120-121.

³³ RAWSKI, *Petrarch's Dialogue on Music*, cit., p. 307.

natura dello strumento. In entrambi i casi, tuttavia, il plurale resta problematico rispetto alla logica del passo.

Considerando infine le traduzioni in tedesco, è opportuno analizzare quella pubblicata ad Augsburg nel 1532, con il titolo *Von der Artzney bayder Glück, des guten und widerwertigen*. Tale edizione è importante anche perché aggiunge al testo di Petrarca un elemento che contribuisce fortemente alla fortuna critica dell'opera nei paesi di lingua tedesca, le illustrazioni dell'anonimo noto come *Petrarca Meister*. Nel *Von der Artzney* del 1532 l'inizio del dialogo è così reso da Peter Stahel: «Ich frew mich de Gesangs unnd der *harpffen*», vale a dire le «cetre»³⁴. Anche nell'illustrazione che accompagna il dialogo, del resto, il suonatore posto in posizione enfatica nella parte più alta dell'imbarcazione sta suonando una cetra.

Sempre a proposito del *Von der Artzney*, è da menzionare un altro aspetto che contribuirà ulteriormente alla diffusione del testo in area germanica: l'inserimento, nella successiva edizione del 1539, di distici in tedesco e in latino del poeta Johann Pinitian, posti in epigrafe a ogni singolo dialogo, ripresi anche nella *princeps* ottocentesca del volgarizzamento di Giovanni da San Miniato, argomento sul quale si tornerà in seguito.

L'analisi delle traduzioni dell'*incipit* in diverse lingue mostra che il termine *fides* è reso al plurale non solo da Dotti, ma in tutte le versioni esaminate. Tale scelta risulta tuttavia difficilmente conciliabile sia con l'uso del termine in Virgilio, Cicerone e Orazio, sia con le altre occorrenze nel dialogo petrarchesco. L'aneddoto di Socrate, che in tarda età apprende a suonare, presuppone logicamente il riferimento a un singolo strumento; allo stesso modo, l'immagine di Arione che canta sul dorso del delfino mal si accorda con l'idea di un accompagnamento di più strumenti, estraneo alla tradizione del mito, e analoga considerazione vale infine per l'episodio di Epaminonda.

Alla luce del passo ciceroniano già richiamato, dal quale Petrarca dipende quasi *verbatim*, tale oscillazione appare tutt'altro che neutra: nell'uso latino, infatti, *fidibus cecinisse* designa un'unica azione – il cantare accompagnandosi a uno strumento a corde – in cui il plurale (*fidibus*) non implica una pluralità reale, ma funziona per sineddoche. La disarticolazione introdotta dalla traduzione rompe dunque non soltanto la coerenza lessicale, ma anche l'unità semantica dell'azione evocata.

La letteratura latina antica presenta numerosi altri esempi dell'uso del plurale e della sineddoche *fides* per indicare la lira, tra cui uno particolarmente rilevante per l'aspetto in esame nelle *Elegiae* di Propertio. Il frammento di verso «Aeolio cum temptat carmina

³⁴ Il *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, ad vocem 'Harfe', riporta i termini *salterium* e *cithara*.

plectro»³⁵ costituisce un omaggio intertestuale all'Orazio delle *Odi*, con riferimento ai versi «Aeoliis fidibus»³⁶ e «Aeoliae fidibus puellae»³⁷. In entrambi i casi, lo strumento musicale viene evocato attraverso una preferenza per termini traslati, quali *plectrum* e *fides*, rispetto al più diretto *lyra*. Nell'omaggio di Properzio, il singolare *plectrum* assume il valore semantico del plurale *fides*, confermando una prassi stilistica consolidata nella letteratura antica e nota a Petrarca.

IV. La nuova traduzione di Giulia Perucchi

In controtendenza rispetto a questa consuetudine si colloca la recentissima traduzione di Giulia Perucchi, che accompagna il suo studio sul *De dulcedine musica*³⁸. Il contributo si distingue per l'accuratezza filologica, il ricco apparato critico e la padronanza del linguaggio musicale. Le competenze musicologiche hanno consentito alla studiosa di affrontare il testo petrarchesco evitando le insidie testuali precedentemente analizzate. In linea con la riflessione iniziale, si tratta di un esempio virtuoso di lettura *ad modum recipientis*.

Per quanto riguarda l'attacco del dialogo, la studiosa traduce «mi diletto di canti e cetra», e il termine «cetra» viene nuovamente impiegato ai paragrafi sette (dove *fidicen* viene sciolto in «suonatore di cetra»), nelle due occorrenze del paragrafo ventotto, e ancora nei paragrafi ventinove e trentadue, dove Petrarca impiega il termine *cithara* in relazione a Nerone. Quando invece Petrarca, narrando di Temistocle, impiega il termine *lira*, Perucchi impiega il suo equivalente italiano «lira». Se la scelta di Dotti sembra ispirata al criterio della massima possibile *varietas*, quella di Perucchi è al contrario volta a rispettare tutti i parallelismi interni al testo tradotto. Altrettanto rigorosa è la scelta di inserire il termine «suono» solo dove l'equivalente latino compare nell'originale: al paragrafo quattro al plurale, ai paragrafi diciassette e trentanove al singolare, ma non nell'*incipit*.

³⁵ PROP., *El.* III, 3.

³⁶ HOR., *Carm.* 2, 13, 24.

³⁷ HOR., *Carm.* 4, 9, 12.

³⁸ PERUCCHI, *La gioia, la dolcezza, l'inganno*, cit., pubblicato successivamente alla giornata di studio *AlmaPetrarca* 2024.

V. Ancora sul termine *fides*

L'esame delle versioni consente ora di precisare la portata della questione: non si tratta soltanto di una divergenza tra *varietas* e uniformità, ma di una differente interpretazione del termine *fides* nel suo rapporto con il contesto. La natura sineddotica del termine, attestata anche etimologicamente, implica in latino classico, come si è detto, il riferimento a più strumenti a corde, come la *cithara* e la *lyra*. Pur condividendo alcune caratteristiche, questi strumenti differiscono però per origine, struttura, storia e tradizione mitologica.

La massima fedeltà semantica può essere pertanto raggiunta solo attraverso una perifrasi, come fa ad esempio Rawski («stringed instruments»). Tuttavia, la soluzione «strumento a corde» risulterebbe problematica in un contesto in cui il termine compare (incluso la forma *fidicen*) ben cinque volte. Se si adotta il criterio di assoluta uniformità, pertanto, l'alternativa più coerente si riduce alla scelta tra i termini 'lira' o 'cetra'.

Anche questa scelta presenta però alcuni rischi: l'impiego di un termine specifico nella lingua di arrivo rischia di non trasmettere il senso del termine generico utilizzato dall'autore nel testo originale. In altre parole, se una *cithara* è sempre una *fides* (strumento a corde), non necessariamente una *fides* corrisponde sempre a una *cithara*.

La coerenza con la tradizione degli esempi riportati va pertanto analizzata caso per caso, verificando come tale indeterminatezza si articoli nei singoli contesti. Per quanto concerne Arione di Metimna, il termine 'cetra' risulta perfettamente adatto e in consonanza con la storia e la leggenda del musicista, come dimostra anche la testimonianza di Erodoto, fonte di Petrarca.

Per quanto riguarda Epaminonda, le citazioni letterarie di Cicerone, già precedentemente riportate, lasciano aperta la questione: si trattava di un musicista esperto nelle arti del canto accompagnato e nell'uso dell'*aulos*, che presumibilmente suonava sia la *cithara* che la *lyra*. Su Nerone suonatore di cetra, una testimonianza proviene dal Tacito degli *Annales*: «ut Nero *cithara*, ita Piso tragico ornatu canebat»³⁹.

Più complessa risulta la tradizione dell'aneddoto relativo a Socrate. La fonte più autorevole sembra essere un passo dell'*Eutidemo* di Platone, in cui il personaggio di Socrate si riferisce al suo maestro Konnos di Metrobio definendolo un *κιθαριστής*, dal quale egli stava apprendendo a *κιθαρίζειν*:

³⁹ TAC., XV, 65, 1.

ἀλλ' ἐγὼ ἐν μόνον φοβοῦμαι, μὴ αὖ ὄνειδος τοῖν ξένοιν περιάψω,
ὥσπερ Κόννω τῷ Μητροβίου, τῷ κιθαριστῇ, ὃς ἐμὲ διδάσκει ἔτι
καὶ νῦν *κιθαρίζειν*: ὁρῶντες οὖν οἱ παῖδες οἱ συμφοιτηταί μοι ἐμοῦ
τε καταγελῶσι καὶ τὸν Κόννον καλοῦσι γεροντοδιδάσκαλον⁴⁰.

Tuttavia, una lettura diretta da parte di Petrarca del passo di Platone è da escludere, come testimoniato dalla lettera *Disp.* 46 scritta da Milano il 18 agosto 1360, *Ad Johannem Bocacium de familiaribus curis*⁴¹. Al di là della questione legata al rapporto tra dato biografico, costruzione retorica e invenzione letteraria delle circostanze relative a questo limite tanto sofferto, è sufficiente prendere atto della scorata ammissione dell'autore di essere rimasto, «elementarius graius»⁴², pur essendo «translationis in primis, et grecarum omnium cupidissimus litterarum»⁴³.

Il confronto deve pertanto estendersi alle fonti latine che trasmettono l'aneddoto dell'Eutidemo, a partire dall'*Institutio oratoria* di Quintiliano, dove si legge: «de philosophis loquor, quorum fons ipse Socrates iam senex institui lyra non erubescerebat?»⁴⁴.

Se da un punto di vista storico il testo platonico va considerato l'origine della trasmissione del racconto, e quindi la fonte prioritaria, nella specifica analisi del passo del dialogo tale gerarchia va invertita. Determinante, in tal senso, è la postilla «Socrates» apposta da Petrarca nel codice dell'*Institutio oratoria* a lui appartenuto, all'altezza del testo *Inst.* I 10, 13⁴⁵.

La tradizione latina, più immediata e accessibile per l'umanista, prevale su quella greca nel processo di ricezione e rielaborazione dei classici, e ciò suggerisce di tenere in particolare rilievo la versione quintiliana, secondo la quale lo strumento appreso da Socrate in tarda età è la lira e non la cetra.

⁴⁰ PLAT., *Euthyd.* 272c

⁴¹ *Disp.* 46 (*Varia* 25). Cfr. F. PETRARCA, *Lettere Disperse. Varie e Miscellanee*, a cura di A. Pancheri, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1994, pp. 338-359: 352-353.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ QUINT., *Inst.* I, 10, 15. Su Petrarca e Quintiliano si veda anche M. ACCAME LANZILLOTTA, *Le postille del Petrarca a Quintiliano (Cod. Parigino lat. 7720)*, «Quaderni petrarcheschi», v (1988), pp. 1-210.

⁴⁵ Par. lat. 7720, al foglio 12v. Ringrazio Loredana Chines per la preziosa segnalazione. Per quanto riguarda l'influsso del passo di Quintiliano sulla letteratura successiva, si consideri che l'abbinamento fra Socrate e la lira verrà ripreso in seguito, tra gli altri, nel *De inventione et usu musice* di Johannes Tinctoris (IV, 153).

VI. Dalla tradizione manoscritta a quella a stampa

L'analisi fin qui condotta sul piano lessicale consente di estendere l'indagine anche alle modalità di trasmissione del testo, poiché le pratiche tipografiche e quelle traduttive condividono un medesimo presupposto: entrambe si fondano su una lettura interpretativa dell'originale, che ne orienta la restituzione in un diverso sistema, linguistico o materiale. La trasmissione tipografica si configura così come una modalità specifica di interpretazione, nella quale il testo viene di fatto 'tradotto' in un nuovo sistema materiale, e perciò esposto al rischio dell'errore. Il dato da cui muovere è un caso di corruzione testuale perpetuatosi per secoli, presente anche nella lezione del dialogo trasmessa nelle edizioni curate da tre illustri studiosi petrarcheschi come Carraud⁴⁶, Rawski⁴⁷ e Dotti⁴⁸, compromettendo la comprensione della parte finale del capitolo. La corruzione risale al passaggio dalla tradizione manoscritta a quella a stampa: «nec sine causa divini Plato vir ingenii musicam arbitratus est ad statum sive *correctionem* morum reipublice pertinere»⁴⁹.

Una formulazione di questo tipo, non conciliabile con il pensiero platonico sulla musica, costituisce un monito alla necessità di un controllo critico incessante dei testi e insieme rivela il margine di fraintendimento insito nelle pratiche di trascrizione tipografica. L'errore, già segnalato da Réka Lengyel⁵⁰, risiede nella corruzione di *corruptio* in *correptio*, una *lectio faciliior* attestata a partire dall'edizione del 1492, e documenta in modo esemplare come la materialità del processo di stampa possa incidere direttamente sulla trasmissione del senso. Colpisce, in questo caso, che la parola interessata dall'errore sia proprio *corruptio*, sicché la corruzione del testo sembra riflettersi nel termine che la nomina.

Vi è poi un'altra questione di grande interesse che riguarda la trasmissione di questo passo: esso è riportato *verbatim* nel *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam* di Benvenuto da Imola⁵¹. Ciò apre il problema complesso di quale delle due opere preceda l'altra. Allo stato attuale della ricerca sembra plausibile l'ipotesi avanzata da

⁴⁶ PETRARCA, *Les remèdes*, cit., p. 120.

⁴⁷ RAWSKI, *Petrarch's Dialogue on Music*, cit., p. 307.

⁴⁸ PETRARCA, *I rimedi per l'una e l'altra sorte*, cit., I, p. 206.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ R. LENGYEL, *Francesco Petrarca sulla dolcezza della musica*, «Camoenae Hungaricae», VII (2010), pp. 13-20: 16 (n. 2). Anche la nuova edizione critica di Giulia Perucchi ristabilisce in questo passo il testo originale dell'autore.

⁵¹ Cfr. BENVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, curante Jacobo Philippo Lacaita, p. III, p. 79 (*Purg.* II, vv. 118-123). Sull'argomento si veda anche P. ERTLE, *Petrarca Fortuna-könyve Benvenuto da Imola Dantekommentárjában: a hét főbűn*, «Dante Füzetek», XIV (2017), pp. 98-135: 104-106 (nn. 18 e 19).

Réka Lengyel, secondo cui sarebbe stato il più anziano Petrarca a influenzare Benvenuto, ipotesi fondata sulla verosimiglianza di una circolazione privata di ampie sezioni del *De remediis* già prima del 1367⁵².

VII. I distici di Pinitian

Tra i diversi livelli di mediazione interpretativa che incidono sulla ricezione di un testo rientrano i paratesti⁵³, tra i quali assumono particolare rilievo i distici di Johann Pinitian precedentemente citati. Pubblicati nel 1539 nella seconda edizione tedesca⁵⁴, essi hanno goduto di una certa attenzione non solo nei paesi germanofoni, al punto di essere stati inclusi anche nell'edizione *princeps* del volgarizzamento di Giovanni da San Miniato, pubblicata nel 1866. La loro considerazione non è marginale ai fini del presente discorso, poiché essi intervengono direttamente nella costruzione dell'orizzonte traduttivo del testo, orientandone la comprensione.

Per quanto riguarda il capitolo in questione, è stato attribuito a Pinitian⁵⁵ anche il distico «Enervant animos cythara cantusque

⁵² LENGYEL, *Francesco Petrarca sulla dolcezza della musica*, cit., p. 16 (n. 2).

⁵³ Cfr. G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987; trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, in part. pp. 7-15.

⁵⁴ A. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria. Spie, postille, metafore*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007 [sed 2008], p. 31.

⁵⁵ N.I. Devyataykina costruisce un articolato ragionamento sulla relazione di Pinitian con il contesto della Riforma e degli «imperativi» di Lutero: «Pinitianus in the epigraph to this dialogue draws the reader's attention to Petrarch's opinion on the relaxing influence of music», e ancora «The epigraph refers generally to the evaluation of creative efforts of all singers and musicians mentioned in the dialogue, thus by extension it refers to Nero». Trattandosi, però, di un verso di Ovidio, l'intera riflessione non è ricevibile. Cfr. N.I. DEVYATAYKINA, *Dialogues of Francesco Petrarca and their textual and visual interpretation in the Reformation era: common and special features in modern European and Russian approaches*, in *Art History in Context of Other Sciences in Russia and Abroad: Parallels and Interaction: Collection of Works of the International Academic Conference on April 23–28, 2017*, edited by G.R. Konson, Moscow, Soglasie PH, 2017, pp. 285-294; EADEM, *Music and Singing as the Subject of Petrarch's Dialogue and Pinitian's Epigraph*, «Atti scientifici dell'Università di Kazan. Serie di scienze umane», CLVII, 3 (2015), pp. 164-171; EAD., *The Emperor Nero in Dialogs by Petrarch, Epigraphs and Woodcuts to them of the Reformation Epoch: General and Special in Perception*, in *Reading Multiculturalism. Human and Social Perspectives*, edited by I. Boldea, C. Sigmirean, D. Mircea Buda, Târgu Mureș, Arhipelag XXI Press, 2021, pp. 103-108. Il distico è stato peraltro attribuito in altre fonti anche a Gabriel Rollenhagen, autore del *Nucleus Emblematum*. L'iscrizione riportata sotto la parte figurale dell'Emblema 70, *Amor docet Musicam*, realizzata a bulino da Crispyn I de Passe de Oude, recita infatti: «Obletant animos Cytharae, Cantusque, Lyraeque! / Musica blandus AMOR

lyraque / et vox et numeris bracchia mota suis», posto in epigrafe a questo dialogo, sia nella seconda edizione tedesca, pubblicata nel 1539, che in quella italiana del 1866.

Si tratta in realtà, con lieve variante, di due celebri versi dei *Remedia Amoris* di Ovidio: «Enervant animos citharae lotosque lyraeque / et vox et numeris bracchia mota suis»⁵⁶. Il caso mostra come la corretta interpretazione del passo presupponga una duplice competenza, lessicale e intertestuale, la cui mancanza può dar luogo a letture che non trovano riscontro nella tradizione musicale né in quella letteraria.

Non solo il distico nella sua interezza, ma neppure la sola *lectio* «cythara cantusque lyraque» è ascrivibile a Johann Pinitian: essa occorre anche in due raccolte poetiche risalenti ad almeno due secoli prima, il *Polythecon*⁵⁷ (i cui termini *post* e *ante quem* sono stati identificati dagli studiosi come rispettivamente 1250 e 1366), e il *Flores philosophorum et poetarum*⁵⁸, collocabile nel XIII secolo. Inoltre, il verso con la medesima variante è ripreso in una bella miniatura di Godefroy le Batave che illustra *La Vie de la belle et clere Magdalene* di François Demoulins de Rochefort, testo pubblicato nel 1517.

Il distico, nella stessa forma, godrà in seguito di una certa fortuna anche nel campo della trattatistica musicale: una citazione diretta è presente sia nelle *Istituzioni Harmoniche* di Zarlino⁵⁹, pubblicate nel 1558, che nello *Speculum Maius* di Vincent de Beauvais⁶⁰.

pletra movere docet. / Musarum purus tamen est castusque Cupido: / Ni siet, e coetu mox procul eijecitur». Cfr. *Nucleus emblematum selectissimorum: quae Itali vulgo impresas vocant: priuata industria, studio singulari, vndiq[ue] conquisitus, non paucis venustis inuentionibus auctus, additis carminib[us] illustratus, a Gabriele Rollenhagio Magdeburgense, Coloniae, E Musaeo coelatorio Crispiani Passaei, Prostant apud Io[n]ne[m] Iansoniu[m] bibliopola[m] Arnhemie[n]se[m], [1611], n. 70. Si veda anche *Dipingere la musica: strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, a cura di S. Ferino-Pagden, Milano, Skira, 2000, p. 216.*

⁵⁶ OV., *Rem.* XII 753-754.

⁵⁷ *Polythecon*, VIII 404: «Enervant animos cithare cantus que lire que».

⁵⁸ *Flores philosophorum et poetarum liber*, I 153.

⁵⁹ «Imperoché la musica in tal modo usata rende gli animi de' giovani mal composti, come ben lo dimostrò Ovidio dicendo: *Enervant animos citharae cantusque lyraeque / et vox et numeris brachia mota suis*» (G. ZARLINO, *L'istituzioni armoniche*, a cura di S. Urbani, Dosson di Casier, Diastema, 2011, p. 33).

⁶⁰ V. DE BEAUVAIS, *Speculum quadruplex, sive speculum maius naturale, doctrinale, morale, historiale*, rist. anast., Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1964.

VIII. Petrarca e la musica, un rapporto ambivalente

Restituito a Ovidio, il distico offre l'opportunità di riflettere su un elemento di affinità tra i due autori, nonostante la severa condanna che Petrarca esprime nei confronti del poeta latino nel *De vita solitaria*, dove definisce l'*Ars amatoria* un «insanum opus»⁶¹. Entrambi gli autori manifestano un atteggiamento ambivalente nei confronti dell'arte musicale, oscillando tra due registri opposti: da un lato, la musica è oggetto di condanna, in quanto legata ai sensi e dunque potenzialmente peccaminosa; dall'altro, è presentata come fonte legittima di piacere. Se nei *Remedia* Ovidio considera il canto e la lira «snervanti», nell'*Ars amatoria* attribuisce invece loro un valore positivo, rappresentandoli come efficaci mezzi di seduzione e attribuendo ad Apollo un ruolo centrale di *praeceptor Amoris*⁶².

L'ambivalenza comune ai due poeti deve essere letta alla luce della dettagliata condanna di Ovidio operata da Petrarca, che presuppone una profonda conoscenza della sua opera⁶³. I numerosi riferimenti a Orfeo⁶⁴, Anfione⁶⁵ e Arione⁶⁶ presenti in Ovidio sono caratterizzati, secondo Gibson⁶⁷, da una sostanziale interscambiabilità tra i termini *lyra* e *cythara*: una flessibilità terminologica che consente a *Ratio* di collegare tra loro le diverse testimonianze antiche. L'«insanum opus» ovidiano può pertanto essere considerato – nonostante il giudizio negativo espresso dal poeta italiano – un ulteriore possibile punto di riferimento per la costruzione del dialogo petrarchesco.

La condanna morale della musica nel dialogo si fonda su una costruzione retorica che privilegia l'autorità delle fonti rispetto all'esperienza personale. Il confronto con la *Familiaris* XIII, 8, *Ad Franciscum Sanctorum Apostolorum*, in cui il poeta si esprime in prima persona con accenti di intensa partecipazione emotiva – «quid de auribus dicam? cantus et tibie et fidium dulcedo, quibus extra me

⁶¹ PETRARCA, *De vita solitaria* II, 12. Cfr. F. PETRARCA, *De vita solitaria*, a cura di G. Martellotti, trad. di A. Bufano, in ID., *Prose*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, pp. 532-533. Radicalmente diversa come noto l'opinione di Boccaccio, che in *Filocolo* I 45 definisce la stessa opera «il santo libro d'Ovidio, nel quale il sommo poeta mostra come i santi fuochi di Venere si debbano ne' freddi cuori con sollecitudine attendere».

⁶² OV., *Ars am.*, II 494. Si vedano anche III 141-142 e 319-328.

⁶³ Sulle letture ovidiane di Petrarca si rimanda, tra gli altri, a L. MARCOZZI, *Petrarca lettore di Ovidio*, in *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, a cura di E. Russo, «Studi (e testi) italiani», VI (2000), pp. 57-106.

⁶⁴ OV., *Ars am.*, III 321.

⁶⁵ Ivi, III 324.

⁶⁶ Ivi, III 326.

⁶⁷ OVID, *Ars Amatoria. Book 3*, Edited with Introduction and Commentary by R.K. Gibson, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 227.

ipsum rapi soleo, ubi sunt? michi totam suavitatem illam aura dispersit» – mette in evidenza una variazione di registro che dipende dal contesto e spiega la distanza emotiva tra il dialogo morale e la lettera privata⁶⁸.

IX. Rileggere l'*incipit*

Il confronto con le fonti ha permesso di evidenziare come, nel contesto degli esempi proposti da *Ratio*, tratti dall'antichità classica, la traduzione di *fides* con 'cetra' risulti generalmente la più appropriata. Su questa base diventa possibile formulare una proposta traduttiva che tenga conto insieme della tradizione e della prassi contemporanea.

A prendere la parola per primo è *Gaudium*, il quale, a differenza di *Ratio*, non attinge a storie e miti antichi, ma parla di sé, come dimostrato dal costante ricorso alla prima persona. Per tale motivo, nonostante l'atemporalità dei sentimenti umani trasformati da Petrarca in personaggi, il piano in cui si sviluppa l'intera opera si configura come un'astratta contemporaneità in costante confronto con il passato. Questo concetto è stato efficacemente espresso, tra gli altri, da Sarah R. Kyle, la quale osserva come «in *De remediis*, Petrarch speaks with the voice of a contemporary historian who recollects and records his experiences»⁶⁹. La studiosa chiarisce come, «to provide more useful advice» per guidare i suoi lettori, Petrarca talvolta selezioni anche «examples from recent history». Nell'opera questi modelli contemporanei, tratti dalle osservazioni del poeta stesso, «accompany the more conventional examples drawn from the history of ancient Greece and Rome»⁷⁰.

Pertanto, si ritiene che il termine *fides* debba essere interpretato non solo in relazione alla tradizione letteraria antica, ma, per quanto concerne l'*incipit*, nel contesto della contemporaneità petrarchesca.

Il medesimo principio di una duplice lettura dei termini musicali, sia diacronica sia sincronica, deve essere applicato anche all'analisi di due testimonianze significative sul rapporto di Petrarca con la musica, a partire da quella di Boccaccio: «In musicalibus vero, prout in *fidicinis et cantilenis*, et nondum hominum tantum sed etiam avium, delectatus ita ut ipsemet se bene gerat et gesserit in utrisque»⁷¹.

⁶⁸ F. PETRARCA, *Le Familiari*, III, edizione critica per cura di V. Rossi, Firenze, G. Sansoni, 1933, p. 85.

⁶⁹ Cfr. S.R. KYLE, *Ancestral Memory and Petrarch's "De remediis utriusque fortunae" in Carrara Padua*, «Mediaevalia», XXXV (2014), p. 177-192: 179.

⁷⁰ Ivi, p. 182.

⁷¹ G. BOCCACCIO, *Opere latine minori*, a cura di A.F. Massera, Bari, Laterza, 1928, p. 243.

La prima parte di questo passo, con il riferimento a «fidicinis et cantilenis», va letta in stretta relazione con la seconda, in cui si menziona esplicitamente l'abilità di Petrarca nel cantare e suonare. Inoltre, è fondamentale collocare l'intero passo nel contesto storico preciso in cui fu redatto, tenendo conto di un dato essenziale: non esiste musica scritta per liuto prima dell'*intavolatura* di Wolfenbüttel, datata attorno al 1460, e appare altamente improbabile che Petrarca eseguisse o improvvisasse musica per liuto solo.

Al tempo della composizione del *De remediis*, infatti, il liuto svolgeva una funzione essenzialmente di accompagnamento al canto, al pari della cetra e della lira dell'antichità classica. La riflessione musicale petrarchesca va pertanto inserita in una tradizione esecutiva in cui la dimensione vocale e quella strumentale risultano indissolubilmente legate.

Ancora più illuminante, in tal senso, è la testimonianza di Villani, il quale attribuisce a Petrarca l'abilità di «insuper lyra canere». Questa espressione conferma non solo l'assoluta equivalenza tra *lyra* e liuto, ma anche l'inscindibile contemporaneità dell'esperienza del cantare e del suonare.

Petrarcha doctus *insuper lyra* mire cecinit, unde labores studii
modeste levabat [...]. Fuit vocis sonorae atque reduntantis,
soavitas tantae atque dulcedinis, ut nescirent etiam doctissimi ab
eius collucutione discedere⁷².

Anche in questo passo, infatti, così come in quello precedentemente citato di Cicerone, è evidente che la pratica del canto e quella dell'esecuzione strumentale non siano concepite come azioni distinte, ma come un'unica esperienza musicale, durante la quale la voce del cantore si sovrappone al suono dello strumento, che non svolge una funzione autonoma, ma accompagna e sostiene il canto.

Questa concezione dell'esecuzione musicale si colloca perfettamente nel contesto della tradizione medievale e umanistica, confermando ancora una volta come la riflessione petrarchesca sulla musica debba essere interpretata in una prospettiva che coniuga il riferimento all'antichità con la prassi musicale a lui contemporanea. Di ciò è ulteriore conferma il richiamo ad Arione della *Familiaris* II 6, nella quale il citaredo è definito come «fidibus canentem».

⁷² PHILIPPI VILLANI *Liber de origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus*, a cura di G. Tanturli, Padova, Antenore, 1997, p. 92.

X. Conclusioni

Tra le diverse interpretazioni del passo iniziale, il volgarizzamento di Giovanni da San Miniato e la recente traduzione di Giulia Perucchi si distinguono per la fedeltà al testo latino, pur adottando approcci differenti. Tuttavia, tre questioni fondamentali restano aperte.

La prima è se il lettore senza competenze specialistiche in organologia e senza una conoscenza approfondita della terminologia musicale medievale e umanistica possa cogliere in una versione alla lettera dell'esordio di *Gaudium* il prezioso rimando alla pratica del canto accompagnato, una pratica che secoli dopo anche Foscolo metterà in relazione con la musicalità del verso petrarchesco⁷³.

La seconda questione riguarda il modo di rendere esplicita nel testo la contrapposizione non solo tra due concezioni differenti della musica, ma anche tra due piani temporali distinti: da un lato, la partecipata adesione di *Gaudium* all'emozione del fare musica, vissuta e trasmessa nel presente; dall'altro, i severi ammonimenti di *Ratio*, fondati sugli esempi dell'antichità.

La terza, infine, è quali fossero gli strumenti a corde effettivamente in uso al tempo di Petrarca, e come venissero chiamati. Un passo celeberrimo dal suo testamento ci indirizza verso la risposta più corretta: «Magistro Thome Bambasie de Ferraria lego leutum meum bonum, ut eum sonet, non pro vanitate seculi fugacis, sed ad laudem dei eterni»⁷⁴.

Il termine *leutum* si afferma in epoca medievale parallelamente all'introduzione dello strumento arabo noto come *al 'ūd* (العود), che significa «legno». I letterati che adoperavano il latino, però – come ben chiarisce Rita Maria Commanducci – tendevano a evitare quello che percepivano come uno sgraziato neologismo «di stampo vernacolare»⁷⁵, ricorrendo piuttosto a termini desunti dalla letteratura latina antica, come *cythara*, *lyra* o il più generico *fides*. Per i letterati che adoperavano il latino tali nomi di strumenti risultavano quindi di fatto come del tutto interscambiabili. Così è anche per Petrarca, Villani e Boccaccio nel loro continuo confronto con l'*auctoritas* degli antichi. Una dinamica analoga è documentabile in altri testi volgari

⁷³ Cfr. U. FOSCOLO, *Saggio sopra la poesia del Petrarca*, in *Opere*, x, *Saggi e discorsi critici (1821-1826)*, a cura di C. Foligno, Firenze, Le Monnier, 1953, p. 251: «il Petrarca compose i suoi versi al suono del suo liuto, che legò nel testamento ad un amico; ed ebbe voce dolce, flessibile e di grande estensione».

⁷⁴ *Petrarch's testament*, ed. and transl., with an intr., by Th.E. Mommsen, Ithaca, Cornell University Press, 1957, pp. 28-29.

⁷⁵ R.M. COMANDUCCI, *Un "geroglifico" del Quattrocento. Il liuto della corda spezzata nella cultura umanistica*, «Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi fondata da Mario Martelli», XXXIV (2016), pp. 173-224: 176.

trecenteschi, nei quali la denominazione degli strumenti rivela un sistema lessicale ancora instabile e stratificato⁷⁶.

Il neologismo *leutum* può invece trovare legittimo spazio – per identificare lo strumento musicale da Petrarca posseduto e amato – all'interno del documento notarile testamentario, ossia in una situazione nella quale la designazione dello strumento reale, inteso come oggetto fisico, con i termini *cythara* o *lyra* sarebbe stata ovviamente del tutto fuori luogo.

Se il riferimento a strumenti risalenti a secoli addietro si adatta perfettamente alla prospettiva erudita di *Ratio*, quindi, esso risulta inadeguato per le parole di *Gaudium*, che esprimono un'esperienza viva e immediata del fare musica.

La proposta che ne consegue è di tradurre le parole iniziali del dialogo come «mi diletta cantare al liuto», ancorando le parole di *Gaudium* al contesto musicale contemporaneo di Petrarca, quando *fides*, *cytharae* e *lyrae* sopravvivono come nomi della tradizione letteraria più che come strumenti dell'esperienza viva.

Il riferimento al liuto consente così di leggere le parole dell'*incipit* non solo come pronunciate dal personaggio, ma anche come un riflesso dell'autore stesso, lasciando emergere, se non 'la sua voce', almeno un ulteriore segnale di quella ininterrotta trasfigurazione dell'esperienza autobiografica che segna l'opera petrarchesca.

⁷⁶ La documentazione lessicografica conferma che nel Trecento la denominazione degli strumenti a corde si colloca in una fase di sovrapposizione tra lessico d'uso e nomenclatura di eredità classica. Il TLIO registra *liuto* come strumento a corde pizzicate ampiamente attestato tra XIII e XIV secolo in contesti che rimandano all'uso concreto dello strumento (Giordano da Pisa, Jacopo della Lana, documenti notarili). Parallelamente sopravvivono nel volgare le voci *lira* e *cetra*, derivate dalla tradizione classica, impiegate sia in senso organologico sia per metonimia a indicare il suono musicale, fino al valore figurato di poesia. Nel lessico del Petrarca volgare il termine "lira" diventa esplicitamente emblema della produzione lirica («l'una et l'altra lira», *Rvf* 247), mentre la "cetera" può figurare come immagine del canto poetico («et la cetera mia rivolta in pianto», *Rvf* 292); analoghi slittamenti semantici sono già pienamente operativi in Dante, dove la lira designa il canto celeste o l'armonia spirituale (*Par.* XV 4; XXIII 100). La coesistenza di *liuto* accanto a *lira/cetra* documenta dunque un sistema lessicale instabile e stratificato, nel quale i nomi degli strumenti oscillano tra riferimento reale, tradizione letteraria e valore simbolico. Cfr. TLIO, s.v. *liuto*, *lira*, *cetra*.

Indice dei nomi

a cura di Camilla Raponi

- Abelardo 5
Accame Lanzillotta, Maria 91n
Ady, Endre 16 e n
Alfinito, Luigi 82n
Alighieri, Dante 7, 11 e n, 12 e n, 20n, 22, 53-54, 74-76
Ambrogio 80n
Anfione 95
Arendt, Hannah 39
Ariani, Marco 29 e n
Arione di Metimna 85, 88, 90, 95, 97
Ariosto, Ludovico 9, 22
- Babits, Mihály 16n
Balassi, Bálint 16 e n, 19
Baldassarri, Guido 81n
Bálint, Gyula 21n
Baron, Hans 70, 72 e n, 73, 77
Bassac, Guy Michele 62
Batkin, Leonid Mihajlovič 38
Batsányi, János 19 e n, 20n
Baudelaire, Charles 10
Bausi, Francesco 3n
Baxandall, Michael 43n
Bede, Anna 18n
Benigna 20n
Berté, Monica 81n, 84n
Bertolini, Lucia 81n
Bertolio, Johnny L. 80n
Bessenyei, György 19 e n
Bethlen, Miklós 16 e n
Bibichin, Vladimir III, 35-43, 44 e n, 45, 46 e n, 47 e n, 48-50
Billanovich, Giuseppe 66
Bíró, Csilla 25 e n
Boccaccio, Giovanni 6, 20n, 40, 53, 74-76, 95n, 96 e n, 98
- Boldea, Iulian 93n
Bolzoni, Lina 81n
Bornemissza, Péter 19
Borzsák, István 21n
Bosco, Umberto 73 e n
Braghina, Lidia Mikhailovna 38 e n
Branca, Vittore 67, 76n
Bruni, Leonardo 80n
Bufano, Antonietta 95n
Buonarroti, Michelangelo 7
Burckhardt, Jacob 71
Byron, George Gordon 9
- Camus, Albert 10
Canfora, Davide 3n
Cardellini, Eleonora 82n
Carraud, Christophe 40, 44n, 45, 87 e n, 92
Cartesio 65
Cascio, Giovanni 27
Cavalcanti, Guido 57
Cella, Roberta 59n
Chines, Loredana 42n, 81n, 91n
Chiòrboli, Ezio 67
Cialona, Ike 1, 9 e n, 10, 12-14
Cicerone, Marco Tullio 40n, 42n, 80n, 83 e n, 84 e n, 87 e n, 88, 97
Cipriano, Tascio Cecilio 5 e n, 80n
Colonna, Francesco 9
Colonna, Giovanni 4n
Commanducci, Rita Maria 98 e n
Contini, Gianfranco 13n
Coppini, Donatella 81n
Croce, Benedetto 79 e n, 80 e n

- Csehy, Zoltán 28, 32n
 Csorba, Győző 29, 30n
 Cusano, Niccolò 39
- d'Aquino, Tommaso 80 e n
 da Borgo di San Sepolcro,
 da Imola, Benvenuto 92 e n, 93
 da Piacenza, Domenico 45n
 da Pisa, Giordano 99n
 da Rotterdam, Erasmo 2, 3n
 da San Miniato, Giovanni V
 Dančenko, Valentina T. 36n
 Dassaminiato, Giovanni
 (Giovanni Da San Miniato) 81 e
 n, 85 e n, 88, 93, 98
 Davide, profeta 28
 de Beauvais, Vincent 94 e n
 de Boer, Minne 1, 2n, 3 e n, 6,
 7n
 de Does, Robert 7n, 9
 De Keyser, Jeroen II-III
 della Lana, Jacopo 99n
 Della Schiava, Fabio 1n
 Desantis, Giovanni 75n
 Develay, Victor 69n
 Devyatkina, Nina Ivanovna 37,
 39, 93n
 Dickinson, Emily 10
 Diogene Laerzio 42n
 Dionigi 4
 Dmitriev, Pavel Viacheslavovich
 36n
 Doi, Hideyuki 75n
 Doi, Masumi (Nakatani) 66, 69 e
 n
 Dotti, Ugo V, 40, 45, 79, 81 e n,
 82-89, 92
 Du Cange, Charles 45n
 Durante, Francesco 52n
 Dvoreckij, Iosif H. 49
- Eco, Umberto 82n
 Eloisa 5
 Enenkel, Karl A.E. 3n, 81n
 Epaminonda 84-85, 88, 90
- Erodoto 85 e n, 90
 Ertl, Péter 18n, 27, 32n, 92n
 Esposito, Paolo 81n
- Fabietti, Ettore 66 e n
 Fens, Kees 10, 11 e n
 Fenzi, Enrico 69, 81n-82n
 Ferino-Pagden, Sylvia 94n
 Ferrari, Mirella 81n
 Ferroni, Giulio 58n, 61n
 Florimbii, Francesca V
 Foligno, Cesare 98n
 Foresti, Arnaldo 72 e n
 Forner, Fabio 81n
 Fortunato, Gerardo 82n
 Foscolo, Ugo 98 e n
 François Demoulins de
 Rochefortm 94
- Garin, Eugenio 38 e n
 Gasparov, Mikhail Leonovich 37
 e n
 Genette, Gérard 93n
 Geri, Lorenzo 80n
 Gerolamo, santo 5 e n
 Geršenzon, Michail 36, 37 e n
 Giamblico, 39
 Gibson, Roy K. 95 e n
 Giuliano, Giuseppina 37n
 Goethe, Johann Wolfgang 10
 Gorfunkel, Aleksandr 38
 Grandi, Nicola VI
- Hara, Motoaki 74, 75 e n, 76 e n,
 77-78
 Hárs, Ernő 17n, 28, 29 e n
 Hartmans, Rob 11, 12n
 Hayashi, Kazuhiko 69
 Heidegger, Martin 39
 Hellemans, Karel 8
 Hendrix, Harald A. 2n
 Hiratsuka, Hiroshi 66 e n, 70n
 Hoven, René 45
- Iijima, Kosuke IV

- Ikeda, Kiyoshi IV, 63-64, 66, 67 e n, 70, 72, 74-75, 76 e n, 77 e n, 78
Ikegami, Shumichi 68n
Istvánffy, Pál 21 e n
Ivanov, Vjačeslav 36, 37 e n
Iwasaki, Soji 69 e n
- Jakuškina, Tatiana 36n, 37n
Józsa, Judit 21n
- Kardos, Tibor 16n, 17n, 18n, 20n, 21n, 27 e n, 28, 30n
Kármán, József 19, 20 e n, 21
Kashiwaguma, Tatsuo 66n
Kawashima, Hideaki 69 e n, 74
Kennedy, William J. 58
Képes, Julianna 29, 30n
Kinizsi, Pál 20n
Kisfaludy, Sándor 16 e n
Klaniczay, Tibor 16n, 19n, 20n
Komoda, Haruko 65n
Kondo, Tsuneichi IV, 63 e n, 64-65, 67, 68 e n, 70, 71 e n, 72, 73 e n, 77
Konnos di Metrobio 90
Konson, Grigory R. 93n
Kyle, Sarah R. 96 e n
- Landa, Kristina 37n
Laura 13, 59, 61
Lavrov, Aleksandr 36n
Lázár, István Dávid 18n, 32n
le Batave, Godefroy 94
Lehr, Zsigmond 21n
Lengyel, Réka 24n, 25 e n, 26 e n, 32n, 81n, 92 e n, 93 e n
Leopardi, Giacomo 22, 53
Leopold, Jan Hendrik 1, 4 e n,
Lozinskij, Michail Leonidovič 49
Lucrezio Caro, Tito 4
Ludányi, Mária 21n
Luk'janova, Larisa III, 35-41, 42 e n, 43, 44 e n, 45, 46 e n, 47, 48 e n, 49-50
- Lutero, Martin 93n
Luzkanov, Jordan 37n
- Machiavelli, Niccolò 7
Mandel'stam, Osip Ėmil'evič 36
Mann, Nicholas 81n
Marco Aurelio 4
Marcozzi, Luca 80n-81n, 95n
Marsico, Clementina 81n
Martelli, Mario 98n
Martellotti, Guido 65 e n, 95n
Martucci, Rosina IV
Marziale, Marco Valerio 7
Massera, Aldo Francesco 96n
Máté, Ágnes 25 e n
Mátyus, Norbert 18 e n
Mátyus, Norbert 23n
Medvedev, Alexander 37n
Mikuševič, Vladimir 37n
Milton, John 10
Mingaleeva, Nurlizigan 38
Mircea Buda, Dumitru 93n
Mommsen, Theodor E. 98n
Monteverdi, Claudio 13
Montgomery, Angela 52n
Motolese, Matteo 81n
Motta, Antonio 51, 52n, 54n
- Nabokov, Vladimir 10
Nádor, Orsolya 19n
Nannini, Remigio (Remigio Fiorentino) V, 81-82, 85
Negri, Ada 22
Nerone 90
Niermeyer, Jan Frederik 45n, 49n
Novaziano 80n
- Orazio 83 e n, 88, 89 e n
Orfeo 28, 95
Orosio, Paolo 80n
Orui, Shin 66 e n
Ovidio 93, 94 e n, 95 e n
Ožegov, Sergej Ivanovič 41n, 42n, 44n, 45n

- Pacca, Vicinio 67
 Padova, Andrea IV-V, 48n
 Pancheri, Alessandro 91n
 Pannonius, Janus 20n
 Paolo, apostolo 20n
 Papy, Jan 81n
 Pázmány, Péter 23n
 Perucchi, Giulia 81n, 82 e n, 89 e n, 92n, 98
 Petoletti, Marco 81n, 84n, 87n
 Petrarca, Francesco I-VI, 1, 2 e n, 3 e n, 4 e n, 5 e n, 6 e n, 8 e n, 9 e n, 10n, 11, 12 e n, 13n, 15, 16 e n, 17 e n, 18, 19 e n, 20 e n, 21 e n, 22, 23 e n, 24 e n, 25 e n, 26 e n, 27 e n, 28, 29 e n, 30, 31 e n, 32 e n, 33, 35-36, 37 e n, 38 e n, 39 e n, 40 e n, 41, 42 e n, 43 e n, 44 e n, 45n, 46 e n, 47, 48 e n, 49n, 50, 51-52, 54-56, 57 e n, 58-61, 63 e n, 64, 65 e n, 66 e n, 67, 68 e n, 69-78, 79-80, 81n, 82n, 83 e n, 84 e n, 85 e n, 86n, 87 e n, 88-90, 91 e n, 92n, 93, 95 e n, 96 e n, 97, 98 e n, 99 e n
 Petrarca, Gherardo 5, 6n
 Piacentini, Angelo 81n
 Pil'sčikov, Igor' Alekseevič 36n
 Pinitian, Johann 26n, 88, 93 e n, 94
 Platone 84 e n, 90, 91 e n
 Pontano, Giovanni 38
 Ponte, Giovanni 67
 Procaccioli, Paolo 81n
 Properzio 88, 89 e n
 Pulci, Luigi 53

 Quintiliano 84 e n, 91 e n

 Rabinovič, Evgenij Grigor'evič 37
 Radó, Antal 17n, 22 e n
 Rammingner, Johann 45n, 49n
 Rawski, Conrad H. 40, 84 e n, 87 e n, 90, 92 e n
 Rico, Francisco 70, 72 e n, 73, 77
 Rilke, Rainer Maria 10
 Rizzo, Silvia 84n
 Robaey, Jean 4n
 Rollenhagen, Gabriel 93n
 Rossetti, Dante Gabriel 9
 Rossi, Vittorio 96n
 Russo, Emilio 81n, 95n

 Salutati, Coluccio 38
 Santagata, Marco 57n, 69
 Saramago, José I
 Sárközi, György 17n, 29
 Sato, Mitsuo IV, 64, 65 e n, 66 e n, 77
 Scappi, Bartolomeo 9
 Schottlaender, Rudolf 40
 Schuyer, Joël 9
 Seregélyi, Rita 21n
 Šestakov, Vjaceslav P. 37n
 Sette, Guido 39
 Severi, Andrea VI
 Shakespeare, William 10, 52
 Shimizu, Junichi 68
 Shiomi, Takashi 70n
 Siani, Cosma 51, 52n, 53n, 54n
 Sigmirean, Cornel 93n
 Socrate 84-85, 88, 90, 91 e n
 Speelman, Reinier 6, 7n
 Špička, Jiří 42n
 Stahel, Peter 88
 Stassijns, Koen 9 e n
 Stefanile, Felix 53
 Svedova, Natal'ja Jul'evna 41n, 42n, 44n, 45n
 Sylvester, János 19n
 Szász, Károly 21n
 Székely, László 18n, 24n, 25, 26 e n
 Szénási, Ferenc 29
 Sziklai, Sámuel 21n
 Szilágyi, János György 16n
 Szörényi, László 17n, 23n

- Tacito 90 e n
Takada, Yasunari 68 e n
Taniguchi, Ibei 69 e n, 70n
Tanturli, Giuliano 97n
Tarnai, Andor 20n
Tasso, Torquato 7, 29 e n, 53
Tassoni, Luigi 23n
Tazelaar, Chris 1, 4, 5 e n, 6 e n, 12
Temistocle 84
ter Haar, Gerrie 3n
Tinctoris, Johannes 91n
Tinelli, Elisa 3n
Tombi, Beáta III
Tonelli, Natascia 59n, 82n
Torre, Andrea 93n
Tusiani, Joseph IV, 51-52, 53 e n,
54 e n, 55, 56 e n, 57 e n, 58, 59 e
n, 60 e n, 61 e n, 62

Urbani, Silvia 94n

Valerio Massimo 84, 85 e n
Van den Bossche, Bart 9n
van Dooren, Frans 1, 5 e n, 6, 7 e
n, 8 e n, 9 e n, 10, 11 e n, 12 e n, 13
van Strijtem, Ivo 9 e n
Varjas, Béla 16n
Venclova, Tomas 36n
Verga, Giovanni 22
Verstegen, Peter III, 1, 7n, 9, 10 e
n, 11 e n, 12 e n, 13-14
Vig, Éva 23n
Villani, Filippo 97 e n, 98
Virgilio, Publio Marone 42n, 83 e
n, 88
Vives, Juan Luis 39
von Humboldt, Wilhelm 51

Watanabe, Tomoichi IV, 63-64, 65
e n, 77
Wilkins, Ernest Hatch 65 e n, 70,
72, 73
Wittgenstein, Ludwig 39

Ypes, Catharina 2n

Zarlino, Gioseffo 94 e n
Zenone 42n
Zolnai, Gyula 20n
Zolotukhina, Anastasia III,
45n
Zoltán, Vilmos 21n
Zrínyi, Miklós 19

