

GABRIELE NICCOLI

TESTUALITÀ METAMORFICHE

Critici quali Dolezel e Iser hanno di già evidenziato processi di semantizzazione culturale di significato, nonché percorsi di oscillazione e di mediazione del testo fra un determinato codice verbale ed una particolare visione del mondo. La manipolazione divulgativa di un testo, il suo adattamento, la sua evoluzione, e l'intero processo metamorfico del suo linguaggio e dei suoi possibili significati, sono alla base di questo breve saggio sull'iter di un testo drammatico di un minore italiano, e della sua fortuna in Francia. Nel suo perenne mutare il testo rimane pur sempre dinamico, evolucionista, mai statico, rigenerandosi e riproducendosi in rinnovati significati che attuano il sentire di una cultura diversa.

Più noto in patria come il Cieco Grotto, e nel mondo letterario come il Cieco d'Adria, Luigi Groto venne onorato nel suo tempo come “dottissimo nella latina e italiana lingua del che ne rendono chiarissima testimonianza l'opere sue d'ogni vaghezza e dottrina ripiene”¹. Successivamente, aggiunge giustamente Luigia Zilli, “venne rapido l'oblio e il suo nome scomparve persino dalle storie letterarie”². Dai tratti della sua biografia risulta comunque che il Groto visse in un alone di grande fama letteraria non soltanto nelle zone periferiche della cultura, quale appunto poteva ben rappresentare la sua cittadina, ma anche e soprattutto nei centri di grande patrocinio artistico e culturale e nelle accademie. Nonostante fosse sicuramente

¹ Sono le parole di G. GHILLINI nel suo volume *Teatro d'uomini letterati*, I, Venezia, Guerigli, 1647, p. 158.

² *La ricezione francese del Pentimento amoroso*, Udine, Doretti, 1984, p. 11.

un personaggio di spicco del suo tempo, un illustre operatore del secondo Cinquecento, un acclamato e consumato scrittore, eccelsamente stimato dai suoi contemporanei, non si può certo asserire che la sua produzione letteraria abbia goduto della indulgenza dei critici. Infatti, a parte un tentativo di rivalutazione da parte del Klein e del Sanesi, e una più attenta e approfondita rilettura nell'ultimo decennio e oltre da parte di insigni studiosi quali Francesco Erspamer, Marzia Pieri, Ivano Cavallini, Marina Calore, Giancarlo Cavazzini, Giorgio Brunello, Antonio Lodo, e la già citata Zilli, gli scritti del nostro venivano quasi categoricamente stroncati, tacciati di bizzarrie e stravaganze, e di esasperati marinismi. Ciononostante, non sembra venisse a mancargli il successo e la fama che gli concessero di raggiungere anche una ragguardevole fortuna in Francia³.

Un rapporto diretto, importantissimo e iniziale, con una cultura francese volta ad esigenze riformatrici il Groto lo ebbe nel luglio del 1574 quando formulò una pubblica orazione di benvenuto a Henri de Valois, re di Polonia e futuro re di Francia:

Da tempo il Groto si era imposto al mondo culturale dell'epoca, ma fu quella forse l'occasione di farsi apprezzare anche dai rappresentanti della cultura francese, particolarmente sensibili alla vasta erudizione della sua prosa⁴.

Queste parole della Zilli risultano oltremodo significative in quanto esse intuiscono un non del tutto celato tentativo di autopromozione da parte del nostro oratore, autopromozione che finge magistralmente di disperdersi nelle preziosità retoriche dell'enunciato. Bastino pochissime battute della lunghissima orazione:

³ Cfr. *Luigi Groto e il suo tempo*, I, Atti del Convegno di studi (Adria, 27-29 aprile 1984), a cura di Giorgio Brunello e Antonino Lodo, Rovigo, Minelliana, 1987; G. BENVENUTI, *Il Cieco di Adria*, Bologna, Arnaldo Forni, 1984.

⁴ Zilli, 12.

Udendo il gran passaggio per Vinegia di Vostra Maestà Christianissima, ò Christianissimo Rè, desiderai di riverirla in presenza, stimando, che di questa gloria io dovessi pascere, e acquetar tutte le mie ambizioni avvenire. Né mi spaventò la presente bassezza d'Hadria mia patria: ricordandomi come ella anticamente mandò il nome a questo gran mare purmò solcato da Vostra Altezza, e poi fu caramente accolta per figlia da questi Illustri Senatori. ... Nè men m'atterrì questa lunga caligine sovra sparsa a i miei occhi; rimembrando come Christo (onde pur voi portate il nome di Christianissimo) giovò a ciechi in vita, e dopo morte; ... E come i Re della Francia sogliono per usanza, e per gratia con umana ufficiosità visitare, e con divina virtù risanare infermi. (...) O Francia ricca di pretiose vene, di felici terreni, d'armi, d'amori, d'arti, e d'artefici, madre feconda d'eroi, e di donne, antica sedia dell'Impero, fortunato albergo de' cavalieri erranti, e copiosa materia à' Poeti di questa vostra età⁵.

Chiara è l'eco, nelle fasi conclusive della suddetta citazione, del famoso sonetto del Du Bellay, "France, mère des arts, des armes et des lois". Altresì chiaro è che tramite la persona dell'avvenente re e del suo influente entourage il Groto è lungimirante nel volere prestabilire le mosse che potrebbero procurargli una certa fortuna critica ed editoriale al di là delle Alpi. È risaputo che tre delle opere del Cieco vennero accolte in Francia con un certo entusiasmo. La prima traduzione de *Il Pentimento Amorososo*, tragicommedia pastorale del Groto già stampata a Venezia nel 1576 contemporaneamente per i tipi degli editori Rocca e Zaltiero, è del 1590. La traduzione, rimasta manoscritta presso l'Arsenal, fu opera del turingino Roland du Jardin, Sieur des Roches, il quale la intitolò *Le repentir amoureux*. Eglogue traduite

⁵ Cfr. *Le orazioni volgari di Luigi Groto Cieco d'Hadria*, Venezia, F & A Zoppini F.lli, 1586.

de l'Italien en François par R.D.J. Come si può constatare, e per quanto riguarda l'evoluzione metamorfica del dramma pastorale francese alle soglie del Seicento, il nostro drammaturgo gode di una portata e di una funzione divulgativa non dissimili da quelle esercitate su di un pubblico erudito francese dalle pastorali del Tasso e del Guarini⁶. Al 1592 risale la prima traduzione-imitazione a stampa, sembrerebbe a puro scopo divulgativo, del *Pentimento* grotiano concretizzato già col titolo *La Dieromene, ou le repentir d'amour*. Pastoralle imitée de l'Italien de L.G.C.D.H., par R.B.G.T. La sigla del traduttore-imitatore rinvia questa volta a Roland Brisset, Gentilhomme Tourangeau. Si susseguirono ben tre ristampe della imitazione brissetiana, nel 1595, nel 1598, e nel 1609, quest'ultima segnalata dall'esauriente e autorevole Marsan. L'erudito critico francese, nella sua monumentale opera sul dramma pastorale in Francia, dichiara inoltre:

Quant à la *Dieromène*, à la jalousie du berger Ergasto, à l'artifice dont il use pour persuader à Dieromène que son amant Nicogino est infidèle, au désespoir de la jeune fille lorsqu'elle se croit trahie, à la complaisance mal récomposée de Panurgie ..., la plupart des grandes pastorales françaises rouleront sur un thème analogue, de la *Bergerie* de Montchrestien, en 1601, à l'*Amarillis* de 1651. ... Ce n'est pas à la scène de la grotte du *Pastor* qu'il faut, comme on l'a fait pour quelques-unes, rattacher toute cette série de pièces: l'analogie est avec la *Dieromène* bien plus frappante. De même, en 1633, l'*Eromène* de Marcassus en est une adaptation tout à fait directe⁷.

⁶ Cfr. D. DALLA VALLE, *Pastorale barocca. Forme e contenuti del Pastor Fido al dramma pastorale francese*, Ravenna, Longo, 1973; G. NICCOLI, *Cupid, Satyr and the Golden Age*, New York, Peter Lang, 1989.

⁷ J. MARSAN, *La pastorale dramatique en France*, Paris, Hachette, 1905, 155. Prendendo le mosse dal critico francese per quanto riguarda la massiccia diffusione della "favola" grotiana in Francia, nonché gli svariati adattamenti cui la *pièce* diede sostanza, la Zilli, *cit.*, raggiunge in modo convincente e peraltro esaustivo aspetti essenziali non solo del genere drammatico pastorale acquisito ma della civiltà barocca francese che se ne appropria.

La commedia *Emilia* fu la seconda delle opere del Cieco che venne relativamente presto conosciuta e apprezzata in Francia, ed una sua traduzione, ancora ad opera di Roland Brisset, venne pubblicata a Parigi nel 1609 in edizione bilingue e intitolata *Emilie, comedie nouvelle de Loys Grotto, Aveugle d'Hadrie, traducte d'Italien en François pour ceux qui desirent l'une et l'autre langue*. La *Emilia* grotiana offriva un ottimale utilizzo dello spazio scenico ed una efficace vivacità nel dialogo, componenti che avranno quasi sicuramente motivato le scelte del traduttore in questo processo di metamorfosi ragionata del testo. Sono queste, inoltre, qualità che hanno con ogni probabilità inciso sulle scelte degli scrittori di canovacci e hanno spinto un autore e capocomico quale il Riccoboni a inscenare a Parigi l'*Emilia* con il titolo di *Les Fourberies de Scapin*. Successo duraturo, quindi, quello di questa opera teatrale se si pensa che la rappresentazione del Riccoboni ebbe luogo parecchi anni dopo la sua pubblicazione in Francia che fu, come si è accennato, del 1609, e che offrì tra l'altro, verosimilmente, materia al Molière per il suo *Etourdi*. Fra i primi sforzi, seppur fra i meno felici del grande commediografo francese, Molière lo fece rappresentare a Lione presumibilmente nel 1655. Resta ancora da verificare, fermo restando che il francese abbia in effetti attinto alla *Emilia*, se ebbe modo di averla letta o veduta rappresentata in italiano, oppure nella stesura del Brisset.

Le *Orazioni*, tradotte da Barthélemy de Viette e stampate a Parigi nel 1611 con il propagandistico titolo *Harangues de Louys Grotto aveugle d'Hadrie admirable en eloquence, par luy prononcées en plusieurs lieux, ou il a esté envoyé Ambassadeur, traduites de Latin et d'Italien en François*, e che furono successivamente edite nel 1617 e nel 1628, chiudono il quadro delle opere grotiane tradotte, imitate e adattate ai gusti di un pubblico francese⁸. Significativa, quanto alle *Orazioni*, è l'aggiunta nel titolo francese del descrittivo “admirable en eloquence”, un elogio che sembra volere confermare all'inizio del Seicento il considerevole grado di ammirazione che si riscontrava nelle frangie intellettualmente

⁸ Cfr. L. E. DABNEY, *French Dramatic Literature in the Reign of Henri IV*, Austin, 1952, pp. 365-67.

più avanzate della società francese nei confronti del letterato adriese⁹. L'interesse che il de Viette dimostra per l'"agreable", per l'"utile", per l'"industrie d'esprit", rispecchia per molti versi l'attuazione del lavoro svolto dai teorici francesi dell'ultimo Cinquecento i quali si occupano maggiormente e del linguaggio, il quale è ancora in fase di sviluppo, e del verso le cui regole e forme saranno poi legittimate da Malherbe. Occupandosi essenzialmente della questione della lingua e seguendo le orme del Du Bellay e del Ronsard in quanto all'ancor vivo esempio della "illustration", alcuni degli scritti teorici che vengono però alla luce in Francia a cavallo fra il Cinque e il Seicento offrono vari criteri pratici da applicare a particolari generi letterari, traduzioni e liberi adattamenti inclusi. Rimane tuttavia valida la ben collaudata abitudine gallica di cercare in Italia ciò che in Francia non è reperibile. Come afferma accuratamente René Bray, "... Les maîtres de poétique que l'on cherche et que l'on ne trouve pas en France, on les demande et on les trouve à l'étranger"¹⁰.

Ma è del rifacimento del *Pentimento* grotiano nella traduzione-imitazione del Brisset, testo che procurò a nostro avviso un elaborato processo metamorfico e una lunga e significativa parabola nella evo-

⁹ Vale la pena inoltre segnalare il modo in cui, nella dedica ad Antoine Séguier, Sieur de Villiers, il traduttore definiva le *Harangues* del Grotto: "Dignes de faire quitter les autres livres qui n'ont que des belles feuilles sans aucun fruit ou la seule mignardise d'éloquence, sans vertu ni vérité. Harangues qui seront d'autant plus agreables qu'elles sont plus utiles à toutes sortes de personnes, leurs monstrant en beaux et elegants termes les louanges et merites de vertus, par les vrais et remarquables discours de plusieurs excellents et genereux faits tant d'industrie d'esprit, que dextérité de corps." Tutti ne trarranno profitto, re, principi, e prelati, e... "les princesses, dames et damoyelles y verront les causes de leurs beautez, d'esprit, de corps, et de voix, le moyen pour les augmenter et conserver..."

¹⁰ *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1951, p. 24. Si vedano inoltre G. NICCOLI, *Teoria e prassi: note sulla questione della tragicommedia pastorale in Italia e in Francia*, «Quaderni d'Italianistica», VIII, 2, 1987, pp. 227-237; B. WEINBERG, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, Northwestern University Press, 1950; H. C. LANCASTER, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, The Johns Hopkins University Press, 1929-42, 9 vol.

luzione della pastorale francese, che vorremmo occuparci, seppure in modo frammentario e schematico. È chiaro che le nostre non pretendono di essere che delle semplici ipotesi operative, da verificare o comunque modificare in seguito ad ipotesi complementari concernenti l'impatto del genere pastorale tout court, ovvero né esclusivamente drammatico né tantomeno esclusivamente italiano, sulla cultura francese a cavallo fra il Cinque e il Seicento. Una ulteriore considerazione, che non rientra nei parametri del nostro discorso critico ma che si rivela tuttavia di basilare importanza in una equa valutazione del Groto pastorale in Francia, è la giusta portata della presenza del Guarini, del Tasso, e del Bonarelli in terra d'oltralpe, e la rispondente esigenza del loro canone bucolico vis-à-vis la localizzazione più o meno privilegiata del Cieco nella letteratura francese¹¹.

Riassume così la Zilli la valenza della pastorale grotiana:

¹¹ Mi sia ancora consentito rinviare a G. NICCOLI, *Il Cieco d'Adria e I suoi rapporti con la Francia*, «Il Veltro», 1996, e *The Representation of the Immaterial in the Pastoral Plays of Luigi Groto and Antoine de Montchrestien*, «Compar(a)ison», 2, 1993, pp. 87-105. Per quanto poi riguarda il mito del novello Omero, mito che il Groto aveva saputo sapientemente costruire e gestire, e che sta per molti versi alla base della sua fortuna editoriale sia in Francia che in Inghilterra, cfr. *Luigi Groto*. Il poeta adriese è indubbiamente molto abile nel sapere recepire ed echeggiare le ultime mode letterarie. Ciò nulla toglie comunque alle grazie letterarie che sembrano sedurre i gusti dei traduttori francesi che a loro volta avranno sondato i gusti dei lettori e delle lettrici più attenti alle ultime novità editoriali. Giustifica così, ad esempio, Roland du Jardin la sua scelta traduttoria del *Pentimento* grotiano: “Je me suis amusé en la traduction de l'*Eglogue* suivante non moins belle que docte ny moins agreable que amoureuse... Ce qui est de remarquable en ceste *Eglogue*, outre l'Invention qui en est tres joye, les discours y sont amoureuement beaux” (dal *Repentir amoureux*). E Brisset, per il quale la favola grotiana fornisce il maggior esempio della polivalenza del discorso amoroso, dà vita alla traduzione con un sonetto dedicatorio in cui l'opera del Cieco viene presentata come la “perle de prix... Digne de plaire aux yeux des Princes et des Roys”: “Mais voyez je vous pry de quels esclancements, / De quels aspres accez, de quels redoublements, / Et de quels traits Amour nos poitrines entame” (*Le Repentir d'amour de Dieromene*, Paris, Mattieu Guillemot, 1598, ristampa dalla quale verranno tratti tutti i brani successivi).

In Italia, il Pentimento amoroso rimase una fra le molteplici espressioni della letteratura pastorale, goduta per un momento e subito dimenticata. Ben diversa fu invece la ricezione che le riservò la cultura francese, non tanto meno aristocraticamente raffinata, quanto piuttosto diversamente orientata da una curiosità intellettuale che anteponeva l'analisi dei sentimenti alla loro lyricizzazione¹².

A prescindere dalla traduzione del du Jardin del 1590 che, come si è accennato, rimase manoscritta e non riuscì quindi a fornire la dovuta rispondenza alla diffusione di una particolare visione pastorale del Grotto in Francia, un'attenta rilettura del *Repentir* brissetiano ci riconduce al sistematico rimaneggiamento, ed eventuale metamorfosi, operati dal traduttore-imitatore francese ai fini di offrire al suo pubblico un artefatto che ne rispecchi aspettative ed esigenze. Va aggiunto che il Brisset, da ottimo mestierante e insigne italianista, tiene non poco conto dei limiti che incombono sul suo pubblico per quanto riguarda una apprezzabile valutazione del registro canonicamente pastorale nell'opera grotiana. Poste queste premesse ed evocando il ruolo di spicco che il *Repentir d'amour* assumerà nei vari adattamenti, rifacimenti e rielaborazioni eseguiti nella prima metà del Seicento in Francia, vale la pena di soffermarsi su qualche aspetto portante della traduzione-imitazione per cercare di focalizzare linee di conduzione che meglio illustrino la natura e la funzione del nuovo genere ibrido negli ambienti culturali francesi.

La critica pare avere generalmente accertato che le prime traduzioni francesi di favole o tragicommedie pastorali italiane fossero motivate non tanto da una scelta basata sulla loro portata teatrale o sul ritmo scenico quanto sulle svariate aperture ermeneutiche e sottili disquisizioni del gioco dialogico sull'amore. Il *Pentimento* grotiano,

¹² Zilli, p. 40.

così come l'Aminta prima e il Pastor fido dopo, viene considerato dagli operatori culturali e dai letterati francesi essenzialmente un modello di poesia amorosa. Lo stesso Brisset, in seguito alla sua esperienza pastorale grotiana e a conclusione della sua traduzione del Pastor guariniano, non esiterà ad affermare che "... Cest ouvrage ayant esté fait François, non pour le représenter sur un theatre, ains pour estre leu seulement"¹³. Non possiamo confermare con assoluta certezza se simili fossero le motivazioni del traduttore francese per quanto concerne la stesura del suo *Repentir*. Dal sonetto dedicatorio cui si accennava prima si evince comunque la proclamata autonomia del poeta francese nel volere esercitare una vera e propria riscrittura della favola italiana in una ottica di cosciente e colto processo di metamorfosi:

Pour vous plaire, ma Nymphé, en nostre or ie l'enchasse.
Si ie n'ay sceu si bien l'ouvrage approprier,
Tancez-vous, ie vous prie, et vous blasmez de grace,
D'avoir mis en besogne un si mauvais ouvrier. (11-14)

Termini quali "enchasse", "approprier", e "ouvrier", nella loro raffinata premessa, costituiscono a nostro avviso un mal celato tentativo da parte del Brisset di volere intervenire a livello esecutivo, vale a dire e stilisticamente e contenutisticamente, sul testo di partenza. E in effetti il poeta e imitatore francese non perde tempo a rifare, a rielaborare, e maggiormente a sopprimere ed epurare elementi linguistico-strutturali, nonché componenti topologiche e generici loci, il tutto teso a nobilitare - si veda già all'inizio, fra i "personages", non più l'italico "capraio", bensì un gallico "serviteur" - o comunque adeguare il testo di arrivo alle conoscenze ed alle esigenze di un pubblico francese attento a coglierne i frutti più colti¹⁴.

¹³ *Ibidem*

¹⁴ *Ibidem*, p. 50. Si rinvia ai saggi di Marzia Pieri e di Daniela Coletto in *Luigi Grotto*.

Avviando la comprensione dei meccanismi interni alla economia drammatica della favola con un Prologo quasi tipico della scuola ferrarese, e volto polemicamente tra l'altro a delinearne e i parametri e i limiti, il traduttore-imitatore francese non esita ad omettere questa fondamentale prefazione del filone pastorale italiano, sostituendolo, come si è potuto notare, con un sonetto alla sua "Nymphe" nel quale vengono sottolineate le fughe ("les plus beaux mouvements"), chiamiamole così, più liriche e più estrose del discorso amoroso. Vi è già in queste mosse iniziali da parte del Brisset quasi una conferma di quanto si andava dicendo circa le motivazioni del poeta-traduttore francese in riguardo alla sua traduzione del *Pastor fido*. E, in effetti, una attenta rilettura del rifacimento francese del *Pentimento* fa rilevare una certa preoccupazione da parte del Brisset per la scelta appropriata e nobile delle forme espressive. Non crediamo sia illecito affermare che ci si trova al cospetto di una strategia di immagine della lingua francese, nei suoi vari percorsi semantici e lessicali, e delle sue crescenti capacità di diffondere più adeguatamente la sovente effimera e ineffabile natura del sentimento amoroso. Avvicinandoci al testo francese non possiamo non constatare la fremente immediatezza con la quale il Brisset umanizza e al contempo vivacizza il canto iniziale. Paragonato al pastore/amante grotiano tutto teso, ci sembra di potere dire, alla ennesima esercitazione poetica - "vieni speranza mia, rallegra homai / Col volto i boschi, e gli arbori innamora, / Cui primavera da tua vista viene / Il Sol, che sparge in Oriente i rai. / A te sia stato aurora, / Esci homai, esci fuori, / Poi, ch'io ti chiamo fuor, dolce mio bene / Con queste incolte mie sciocche parole, / Com'el mattin li augei chiamano il Sole. (I,i)¹⁵ - il Nicogino d'oltralpe risulta più teatralmente valido nella sua commovente e coinvolgente invocazione alla tanto attesa ninfa:

Vien, vien, mon esperance, vien,
Vien ma mignonne, vien mon bien,
Vien ô beau Soleil de mon ame:

¹⁵ Dalla *princeps* del 1576, stampata a Venezia per i tipi di Bolognino Zaltiero, dalla quale saranno tratti tutti i brani successivi.

Et de tes regards amoureux
Fay naistre un printemps doucereux
Qui tous ces bocages embasme. (I,i)

Al contrario del Cieco il quale, sin dalle prime battute del Prologo, soppresso, come abbiamo fatto notare, nella imitazione francese, intende volere esercitare un cauto controllo sulla economia drammatica della favola e sulla gestione dello spazio e dei ritmi scenici, criteri dopotutto imposti sui drammaturghi italiani da un numero imponente di teorici di rilievo i cui richiami percorrevano appunto una intera gamma di risvolti teatrali, dalla economia dello spazio alla psicologia del pubblico e alla natura e funzione del nuovo genere tragicomico, il Brisset sembra non interessarsi più di tanto di questi aspetti di struttura drammatica, sia interna che esterna, concentrandosi invece sulla efficacia di un linguaggio che già di per sé, tramite le sue svariate modalità fonetiche e stilistiche, possa imprimere al testo la vivezza e la immediatezza della scena. In tal modo, la prolissa pesantezza del Groto viene sovente ed efficacemente spezzata dalle più felici scelte espressive del francese il quale sembra saper tracciare con consumato mestiere non solo le movenze dell'animo umano damascato nel ludico e tragicomico mistero dell'amore ma, tramite queste, gli spazi che ne scandiscono pause e ritmi.

L'Ergasto grotiano, geloso e quasi grottesco, l'amante rivale che, "ristretto curvo e tacito", si nasconde morbosamente tra le macchie del palcoscenico adriese, forse per meglio aderire alle esigenze comiche del nuovo teatro ibrido, ma fors'anche per instaurare quel tipo di indagine eziologica della malattia amorosa tipica della nascente pastorale ferrarese, si ritrova, così come il suo linguaggio e il suo capraio, leggermente nobilitato sulla pagina della scena francese. Mentre nel testo di partenza il pur atteso nome dell'amata Dieromena sembra coglierlo di sorpresa (tanto da fargli banalmente esclamare: "Eccoti che pur l'ho udito"), nella stesura brissetiana la reazione dell'innamorato Ergasto alla apparizione della cognominata "belle Dieromene" è un misto di borghese disappunto e di rassegnata conferma dei suoi sospetti: "Mais ne l'avoy-ie pas bien dict?" La fredda e quasi calcola-

ta narrazione della rottura della corda dello strumento, da parte dell'amante italiano ("Su'l più bello rompersi / Una corda") ci lascia, a dire il vero, leggermente perplessi. Ci viene da sospettare che, nel *Pentimento*, in effetti, l'unica corda che si sia spezzata sia non tanto quella dello strumento quanto quella del procedimento narratologico del discorso amoroso, e tutto questo a causa della brusca e irruente messinscena dell'amante rivale. Il Groto, pedante giocoliere della parola e bizzarro esecutore della frase, arriva infatti alla "rottura" facendo chiudere il canto al suo pastore-amante con queste parole: "... Seguendo il bel costume / A ciascun del tuo lume, / Dieromena mia sii tu cor." (I,i) Quest'ultimo suono, "cor", altro non è che sillaba iniziale, e spezzata, dell'imminente e totalizzante "corda" che, seguendo tempestivamente l'icastica interruzione del rivale nascosto, sancisce definitivamente la chiusura di questo particolare tipo di canto amoroso. Il processo metamorfico ben presto svilupperà altri percorsi drammatico-narrativi. Ben presto si passerà ad altri procedimenti indiziari sul discorso amoroso, procedimenti ancor più idonei alla crassa intuizione di Ergasto e che rivelano tuttavia un abbassamento del registro canonicamente pastoral-amoroso. Il Brisset, manifestamente ignaro dei bizzarrismi grotiani in questo particolare frangente, intende comunque risolvere la sterilizzante disanima della fine del canto, come d'altronde spesso fa un po' dappertutto, iniettando nel corpo del testo francese tratti prosodici tesi a sottolineare particolari sentimenti dell'animo:

Malheur, que sur le plus bel endroit de
ma chanson ma chanterelle se soit rompu. (I,i)

Alla osservazione degli atteggiamenti, volutamente freddi e scientifici, dell'animo umano da parte del Cieco, il francese aggiunge, a nostro avviso, una energica e felice coloratura stilistica volta non tanto a dispiegare un rapporto eretico o addirittura blasfemo col testo di partenza quanto a meglio illuminarne il senso, sia per quanto riguarda l'utilità drammatica della particolare battuta all'interno del testo che per la funzione che quest'ultimo svolge nella gamma metamorfica del genere teatral-pastorale.

Nel Brisset la naturale e frequente disposizione alla succintezza narratologica, ed alla concretizzazione teatrale cede il passo a ritrascrizioni propriamente parafrastiche allorquando il traduttore-imitatore francese considera indispensabile una maggiore chiarezza per il suo pubblico. E così, ad esempio, quando i due amanti/rivali giungono al patto o, se vogliamo, al gioco dei segni, gioco che culminerà col dono della ghirlanda e che ha tutta una sua regolare struttura sin dai tempi del *Filocolo* (si pensi all'episodio delle *Questioni d'Amore*), e ancor prima, in quei jeux-partis provenzali che illustrano spesso il gusto delle dispute scolastiche di medioevale memoria, il Brisset sembra volerne sostanziare la significazione al contempo prossemica e semeiotica elaborando l'enunciato del pastore Ergasto:

Faisons un accord ensemble, qu'un chacun
recite icy les faveurs et signes d'amour
qu'il a receus de sa maistresse,
pour estimer qu'il soit plus en ses
bonnes graces, afin que celui qui se
trouvera le moins favorisé, sans
tant de debat cede la place à son compaignon. (I,i)¹⁶

A questo punto si potrebbe asserire che le restrizioni del verso non permettono al poeta adriese le potenzialità parafrastiche facilmente reperibili nell'aulica prosa del traduttore, se non che una accurata rilettura dei testi ci propone, come si segnalava prima, non tanto delle elaborazioni quanto delle soppressioni, a livello contenutistico, nel testo d'arrivo. Sembra proprio che in casi come questo il Brisset trovi del tutto insufficiente, ai fini di una equa ricezione da parte del lettore, se vogliamo, o di un particolare pubblico teatrale francese, la scarna indicazione di una struttura topologica così portante quale l'annuncio della posta in palio ludico-culturale del dono della ghirlanda, e di tutta quella emblematica traslatività segnica destinata a

¹⁶ Ecco la sfida di Ergasto nel Grotto: "facciamo un patto: ciascun reciti / Quei segnali, per cui si crede d'essere / Più amato, e chi men, senza contendere, / Ceda à l'altro" (I,i).

morire nella sensuale gestualità del dono. Si dà così inizio alla labirintica sistemazione dei segni dell'universo dell'amore, delle loro contiguità referenziali, e della loro caratterizzante instabilità. Il tutto termina nella più esasperante cecità. Nel labirinto segnico delle manifestazioni amorose non vi è via d'uscita:

Nic. Cieco son io, che à un Cieco vo, che giudichi
Di color.

Erg. Cieco dapunto sei, credendoti
Che costei t'ami; come i ciechi credono
Che tutti gli altri sian ciechi lor simili. (I,i)

Nic. *Je suis bien aveugle vraiment
de m'adresser à un aveugle pour me
donner avis des couleurs.*

Erg. *Ouy certes, tu es bien aveugle
te persuadant qu'elle t'aime, ressem-
blant en cela las aveugles qui pensent
que chacun le soit comme eux. (I,i)*

Lasciando da parte le tattiche autoreferenziali adoperate dal Groto per promuovere la propria immagine, come si diceva, di novello Omero, e fare palesemente di sé un personaggio di rilievo della propria narrazione storico-teatrale, le scelte lessicali e stilistiche eseguite dal poeta francese nella conduzione del gioco/patto vanno, come di consueto, nella direzione della ripulitura e della nobilitazione. Bastino pochi esempi. Curando dettagliatamente le attenzioni di cui è oggetto, Nicogino inscena la canonica immagine della donzella che, sciacquandosi ad una fonte “gl'homeri .. ò il viso, ò il crin...”, spruzza queste stesse acque limpide e naturali sul corpo dell'amato. Questo rito purificatorio, questo comportamento culturale pregnante e suggestivo di vaghe iniziazioni canzonieristico-neoplatoniche sfugge ovviamente alle scanzonate intuizioni decostruttive di Ergasto il quale, nelle sue pseudo-tenzoni sceniche, ribadisce con insolente precarietà le patologiche chiusure ermeneutiche di cui è afflitto. Non sfugge

però alla sensibilità letteraria e culturale del Brisset il quale traduce “gl’homeri” in un men corporeo “mains”, mentre l’italico “crin” viene ridimensionato in “blonds cheveux”, aggiungendo in tal modo un certo sapore di canonica agevolezza alla descrizione. Questo tipo di aristocratica scorrevolezza continua ancora, ad esempio, con la conversione dell’anatomica e goffa disposizione “se i pie mi portano” nell’elegante e gnomica collocazione “si mon bon heur me porte”. E’ chiaro che in queste, e in tantissime altre, espressioni di raffinata idealizzazione del discorso amoroso, il Brisset si adegua alle esigenze culturali e letterarie di un interlocutore privilegiato i cui gusti sembrano riallacciarsi saldamente a determinati spazi di corte dove queste estrose socialità trovano il loro terreno più fertile. Tracciando la mappa del corpo femminile idealizzato e studiandone linee e colori, l’amante italiano rileva che

Nic. Se’n qualche riva ella s’abbate à colgere
Fiori con altre Ninfe; et ivi subito
Mi scopre comparir; resta si attonita,
E senza forza, che non ricordandosi
Allhor di se, lascia cader giù il lembo de
La vesta, sì che i fior tutti si versono.
E’l capo in sen s’ascòde.

Erg. Ancho la pecora
Vedendo il lupo si scorda di pascere. (I,i)

Il ritratto dell’adolescente innamorata sembra svestirsi, nel testo d’arrivo, della sua speculare corporeità per ammantarsi di una coloratura e di una sensualità più tenui e nel contempo meno stridenti:

Nic. Si en s’esbatans quelquesfois avec d’autres
Nymphes, elle faict des chappeaux de fleurs par
les champs, et elle m’y void arriver, soudain
elle desmeure si esperdue et quasi hors de soy,
que laissant tomber tout à bas, d’une hôteste
honte baissant les yeux, ne faict plus semblant
de me voir.

Er. Ainsi la brebis qui void le loup ne se
ressouvient plus de paistre. (I,i)

La congenita disposizione maschilista a parte, in entrambi i testi, alla cornice profondamente studiata della edule ninfa che, messa a fuoco assieme ad altre nella rituale raccolta di fiori, sembra prepararsi propiziamente alla degustazione (e non solo oculare) altrui - una motivazione interpretativa tra l'altro subito confermata dalla replica disinvolta ma per una volta azzeccata di Ergasto riguardante le possibili varianti del lupo e della pecora - nel testo d'arrivo si assiste ancora una volta ad una dignità poetica che francamente non si intravede nell'originale e che ci fa subito pensare, come è stato d'altronde giustamente osservato, a programmi o scuole già avviate nel lirismo nobile e nei preziosismi mondani dei maggiori fautori della Pléiade¹⁷. La felice manipolazione del grotiano "E'l capo in sen s'ascòde" nel neoplatonizzante ed etereo "d'une hôteste honte baissant les yeux" illustra a nostro avviso con eloquente dinamicità i percorsi letterario-culturali tracciati dall'insigne italianista francese, percorsi che vanno da stilemi stilnovistici a schemi quattrocenteschi a formulazioni bembiane. Si attua in questo senso una coscienza metamorfica, ovvero la concezione di un testo nel suo divenire, di un'opera che, nella storia e nelle diverse culture, è capace di vivere, rigenerarsi, e riprodursi. E quando poi, per ragioni di rima o di dubbie scelte lessicali ai fini del gioco pattuito, non si trovano espressioni o battute idonee a conferirne propriamente la plurivalenza, il Brisset non indugia a eliminare storpiature ironiche o, se vogliamo, richiami metalinguistici adoperati magistralmente nel testo di partenza e che rispecchiano spesso gli esiti più felici sulla scena grotiana. È il caso del frassino e del pino, ad esempio.

La seconda scena del primo atto, nella quale gli amanti rivali narrano al gran Dio d'Arcadia il sorgere e l'evolversi della loro pas-

¹⁷ Cfr. Zilli, 57; M. LAZARD, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, 1980, pp. 238-239.

sione amorosa per Dieromena, offre al Brisset ancor maggiori motivazioni di ripulitura e di nobilitazione del testo di partenza in quanto la natura dell'amore e della bellezza è alla base del nuovo genere drammatico. Il poeta francese è ben consapevole dell'aspetto canzonieristico che tali resoconti amorosi assumono nell'intero filone della pastorale ferrarese¹⁸. Rendendosi comunque conto del notevole abbassamento di registro poetico del discorso amoroso, almeno per quanto concerne la stesura teatrale affidata ad Ergasto, il Brisset avverte l'esigenza di ancorare l'esposizione dei fatti narrati in un punto di riferimento compatibile con i vigenti criteri estetici e narratologici. Attento comunque a non provocare sgradevoli dissonanze o intense disarmonie, il traduttore-imitatore francese opera un po' ovunque volatili sfumature, colorature tonali più sentite, seppur preziose, similitudini più elevate, il tutto, reso in prosa, rivelantesi non di rado in una diluzione tesa a fare smarrire quella icastica corporeità che sovente, e sovente felicemente, si annida nella battuta grotiana. D'altro canto, risulta altresì chiaro che spesso il poeta e drammaturgo francese rimane stordito dalla prolissa pedantica meticolosità del Cieco e corre ai ripari con laconica convenzionalità poetica. Ergasto, ad esempio, nel descrivere la bellezza della donna amata, si sofferma sui di lei capelli color frumento, sulla fronte lucente e bianca, sulle ciglia nere come more, sugli occhi lucenti come di notte le lucciole, sulle guance e labbra rosa, sul seno bianco latte, sulle mammelle simili alle mele, sui piedi simili alle ciliege, sulle mani diafane, e via dicendo. Il Brisset risolve la lungaggine elencativa degli eccessivi dettagli anatomici grotiani elidendone i meno canonicamente privilegiati e troncando comunque la loro italica preziosità con un atto di eloquente succintezza:

¹⁸ Ecco come i due amanti avviano la loro storia d'amore: Erg. "Era l'anno infelice, in cui morirono / Tanti animali, à l'hor, che tutta Arcadia / Fece à Palas il nobil sacrificio, / A cui tutti i pastor si ritrovarono / Che tutte anchor le ninfe concedendolo / ..." (I,ii) Nic. "Dieci anni passano / Che un primo di d'april, grata memoria / Che doveva aprirmi il cor, mi cadè in animo / D'andare a caccia di quaglie, anzi ad essere / Cacciato..." (I,ii).

Bref tout le rest de son corps est basti de
tel artifice que rien ne s’y peut comparer. (I,ii)

Allo stesso tempo però, soffermandosi su alcuni moduli linguistici o su similitudini di basso registro poetico, il francese non esita minimamente ad alzare il tiro. E di conseguenza le guance, che per il Cieco erano simili a rape mature, si innalzano oltralpe a mele mature al sole (“Ses joües rassombloyent à des pommes du costé devers le soleil.” [I,ii]) mentre le spalle dell’amata sono “carrees”. E la bella Dieromene del *Pentimento* grotiano,

... Cui le compagne sue così cedevano
Come a la nostra incoronata cedono
L’altre vitelle. (I,ii)

viene paragonata nel testo d’arrivo, con maggiore efficacia e con stilizzata dignità poetica, alla luna:

Dieromene avoit tel advantage en perfection
de beauté sur les cinq autres, que la lune
sur les estoiles. (I,ii)

Ciò che ci sembra altresì chiaro in queste deviazioni e linguistiche e stilistiche, oltre, ovviamente, alla proclamata autonomia di riscrittura da parte del Brisset, è la resistenza a quell’ordine comico che si va sempre di più instaurando come aspetto integrante della pastorale drammatica italiana, per lo meno in seguito alle aspre polemiche letterarie concernenti la stesura del *Pastor fido* guariniano¹⁹. Né la sua sensibilità artistica di poeta attento alle forme più in voga nelle corti francesi di fine secolo, né il suo programma di ripulitura e di nobilitazione del mezzo linguistico/stilistico permettono al Brisset

¹⁹ Si vedano gli autorevoli B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Chicago, University of Chicago Press, 1961, e B. HATHAWAY, *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, Ithaca, Cornell University Press, 1962.

una concezione diversa, più ampia, del nuovo genere che possa aderire pienamente alle esigenze di un pubblico italiano, nonostante avesse il poeta francese, come abbiamo fatto osservare, grande dimestichezza con la produzione e il consumo della cultura letteraria italiana del tardo Cinquecento. Come ha giustamente osservato ancora una volta la Zilli,

Ciò che Brisset sembra non condividere del suo modello è la mescolanza di registri - nobile e familiare, lirico e buffonesco - dovuta non tanto alla presenza in scena degli innamorati e del capraio, quanto alla coesistenza in uno stesso animo di lirismo e di grezzezza paesana.

Il suo concetto di poesia gli impedisce di aderire alla libertà del Groto e, in nome di una epurazione dei contenuti bassi, opera degli interventi vertenti a nobilitare il tono²⁰.

In questo processo di metamorfosi, il procedimento inteso a liberare il nuovo genere drammatico in Francia da impurità considerate aliene al mondo pastorale, così come la proclività alla nobilitazione e del contenuto e della lingua, e, ancora, l'efferrata tendenza alla concretizzazione basata su una buona conoscenza del testo di partenza da parte di un pubblico colto e aristocratico sono elementi essenziali alla base di una mutata concezione della pastorale di fine secolo in Francia. Questi elementi continueranno ad essere determinanti nell'intero arco della ricezione francese del *Pentimento* grotiano, e saranno in effetti caratterizzanti del gusto teatrale francese vis-à-vis l'intera gamma della produzione della tragicommedia pastorale italiana in Francia fino ai primi decenni del diciassettesimo secolo. Una

²⁰ Zilli, p. 54, Cfr. inoltre LAZARD, *Le théâtre*, pp. 234-238. Gli esempi abbondano e potremmo citarne altri. Brisset è tenuto ad intervenire sia per addolcire espressioni trivialmente crasse per l'aristocratico pubblico francese (Menfestio: "... Si godè la vergine Figlia di Licaon" [III,i], Menfestio: "... Fit la cour a Syringne" [III,i]) che per dirigere il nuovo genere tragicomico verso orizzonti ideologici francesi (Fenicia: "Pastor, cotesti scherzi sono ingiurie / Indegne di *Amator cortese, e savio*" [III,i], Fenicia: "Berger, à la verité ces façons la ne sont pas senates en *un amant bien advise*" [III,i]).

traduzione-imitazione non è certo un mezzo ottimale per una accurata indagine delle componenti definitorie di un genere letterario. Ma è sicuramente ipotizzabile che in questo processo di ripulitura o di rarefazione della casistica amorosa grotiana in abito pastorale, in questo programma di “illustration” ovvero di nobilitazione e di degnazione sia dei moduli linguistici che dell’istituto contenutistico del mondo arcadico - l’*esprit* poetico francese attinge ancora ai semplici preziosismi codificati dai sommi mentori della Pléiade - il Brisset si renda partecipe di quello spostamento del campo d’indagine del genere drammatico pastorale sul quale si muoveranno i vari adattatori, non tanto del testo di partenza grotiano quanto di quello d’arrivo brissettiano, che vanno dal Montchrestien, alle soglie del Seicento, fino ed oltre al Du Ryer, la cui *Amarillis* verrà pubblicata a Parigi nel 1650. Dagli impulsi essenzialistici dell’artefatto brissettiano la scena arcadica francese diverrà, nei primi decenni del Seicento, luogo privilegiato di socialità profonde e di nuovi valori etici inerenti al discorso amoroso. Certo, una rilettura di più ampio respiro, approfondita, rigorosamente sistematica non solo delle traduzioni ma anche e soprattutto dei rifacimenti e delle rielaborazioni, ovvero del complesso delle variazioni metamorfiche, sia delle traduzioni stesse che dell’originale grotiano, ridimensionerebbe il campo di ricerca, restringendolo ad una ipotesi di lavoro basata su un rapporto diretto fra le esigenze di una particolare sensibilità, di una condizione eticizzante, e il luogo privilegiato del testo come repertorio esemplare e speculare di atteggiamenti culturali e spirituali, nonché estetici e politici. Non vi è dubbio che anche in questa auspicabile indagine critica il Brisset occuperebbe un posto di rilievo.