

## LUDOVICO ARIOSTO E IL MONDO ISPANICO

Mi sembra anzitutto opportuno aprire questo breve cenno sull'Ariosto e la cultura ispanica, rivelando le intenzioni che mi hanno indotto a trattare un tale argomento.

Per sgombrare il terreno da ogni prevenzione sull'apparente carattere erudito del tema conviene sottolineare che ogni problema che si affronti in sede letteraria, per la sua natura spirituale, investe un'ampia zona di valori umani, specie sotto il profilo dei rapporti tra vita e coscienza, tra ideologia e comportamento esteriore, tra esperienza e sensibilità.

Difatto riconosciamo che non esiste aspetto o momento della creazione letteraria che possa permanere relegato nell'atmosfera dell'astrazione, o della pura curiosità erudita.

Se faremo tanto di analizzare in profondità un qualsiasi argomento, che formi oggetto della critica letteraria, avvertiremo che ci muoviamo in un mondo di palpitante umanità, e che ogni dato si risolve, in fondo, in una presenza umana. Questo significa che l'investigatore che indulge alla pura erudizione, mentre disumanizza se stesso, disumanizza ed inaridisce la vita, dalla quale va distaccandosi per smarrirsi in un mondo di vane astrazioni.

Il vastissimo tema che, in questi pochi cenni, intendiamo pur soltanto sfiorare — i rapporti e le influenze tra il capolavoro dell'Ariosto e le reazioni che esso suscitò nell'ambiente ispanico, tante volte affrontato da valenti studiosi italiani e stranieri — si puntualizza in un esame delle possibilità che la genuina essenza dell'*Orlando Furioso* fosse intesa da coloro che vivevano nell'ambito della civiltà d'oltre Pirenei. Il nostro problema in sostanza vuol essere un apporto allo studio delle trasferenze di patrimoni di cultura e sensibilità, da un popolo ad un altro, e degli esiti, in senso positivo o negativo, che tali contatti possono provocare.

Dovremo porre, come prima istanza, per la comprensione e penetrazione di una creazione letteraria da parte degli stranieri, che si superi la fase

delle traduzioni o delle imitazioni per possedere la lingua in cui il capolavoro è stato realizzato. La lingua è, ben lo sappiamo, *consustanziale* all'opera letteraria, per cui la necessità di ricorrere a versioni o imitazioni non consentirà mai che si captino, nella loro pienezza, i valori di arte e di umanità che il capolavoro racchiude.

Se il Rinascimento italiano rifugge in tutta la sua grazia e la sua leggiadria nelle stanze del poema ariostesco, è indubbio che la diffusione, la conoscenza che ne presero altri popoli, e, nel caso nostro, il popolo spagnolo e quelli che parlano la sua lingua, la sua imitazione, estesa assai agilmente nell'Europa cinquecentesca, fattasi tutta estatica di fronte ai prodigi del genio italiano, accesero in tutti l'ansia verso la perfezione dell'arte.

La Spagna, in particolare, ancora rozza, dopo sette secoli di guerre contro gli arabi, che all'alba del secolo VIII ne avevano occupato gran parte del suolo, e tutta attenta alla nuova e inaudita impresa di conquistare gli immensi territori d'oltre Oceano, subì, in varia proporzione e profondità, il fascino del nostro Rinascimento. Gli spagnoli, a cominciare soprattutto, da Juan Boscán e da Garcilaso de la Vega, si sentirono chiamati, pur sotto una scorza di certa marziale durezza, a destare e potenziare la propria sensibilità.

Quasi abbagliati dallo splendore della primavera di pensiero e di arte che fioriva sia lungo l'Arno che lungo il Tevere, compresero la carenza culturale e finezza. E fra le innumerevoli opere del Rinascimento che attraversarono lo sguardo degli spagnoli e ne suscitavano l'ammirazione, l'*Orlando Furioso*, intessuto di tante piacevolezze e di tante ardite e labili favole, richiamò senz'altro l'uomo del tempo al rispetto delle proporzioni, dei rapporti, insomma lo condusse a contemplare una realtà valida e intimamente umana, che vibrava, dolcemente, trasfigurata dal sogno e dalla fantasia.

Tra l'*Orlando Furioso* e il *Don Quijote* i motivi e soprattutto le finalità sono tutt'altro che estranei fra loro. Sia lo spagnolo che l'italiano intendevano, ciascuno, naturalmente a modo suo, ricondurre i propri contemporanei ad una più aperta ed operosa coscienza di una speciale saggezza. Cervantes, che, come ben sappiamo, conosceva a fondo il poema italiano, non esiterà a chiamare «divino» il nostro Ariosto. È certo che così impegnativo riconoscimento implica non solo profonda ammirazione, ma anche un ammettere l'esistenza di una luce, che, investendo la creatura umana dall'alto, le fa contemplare il mondo da un angolo di trascendenza, capace di indiarla.

La finalità che dovrebbe in sostanza perseguire chi intende conoscere e godere il capolavoro ariostesco, sia traducendolo, in tutti gli aspetti

multiformi della sua vitalità artistica, lingua, ritmo, immagini, lessico, grazia, sia imitandolo, è anzitutto di rendere, particolarmente, il clima, l'atmosfera storico-culturale in cui, per così dire, è stato incarnato, una volta per sempre il sogno fantasioso del poeta. Però ricordiamocelo: quel clima, quel mondo, in cui il ferrarese operò, sono oggi, nella loro compiutezza una realtà tramontata, irripetibile: l'uno e l'altro vivono soltanto più, in forma indissolubile, nelle auree stanze dell'incantata favola, che il grande lirico compose con sì mirabile armonia.

Le creazioni ispirate all'*Orlando Furioso*, più che nella corrispondenza di parole, dovrebbero attestare la propria procedenza nel rivivere il complesso mondo di sogni e di fantasmi, di misura e di eleganza, di suoni e di silenzi del poema culmine della Rinascenza italiana. Questa, a ben riflettere, ci apparirà come una mèta irraggiungibile nella sua vivente integrità. Difatti quando noi alludiamo, seriamente, all'Italia del Cinquecento o alla Spagna del Seicento, ci volgiamo senz'altro a due mondi ben differenti, a due società la cui ideologia e la cui vita si svolge lungo due diverse traiettorie. Più che i particolari, che possono trovarsi, qualche volta e in qualche modo, convergenti, deve assumere per noi importanza e significazione decisiva lo spirito che anima queste due realtà la loro intrinseca coscienza, il loro tono. Più nessuno invero discute oggi sull'identità di certi tocchi di pennello, di certe particolari lumeggiature, di determinati scorci facilmente reperibili nelle tele del Tintoretto e in quelle del Greco. Questo, come sappiamo, fu discepolo del primo. Tuttavia nessuno potrà da tali accostamenti argomentare che simili coincidenze possano far sì che si definisca identico il clima dell'uno e dell'altro.

La nostra sensibilità ci farà certamente consci delle esigenze che la critica ci impone in settori così delicati e rivelatori della creazione artistica. Dobbiamo confessare che il tema che stiamo svolgendo, qui, brevemente potrà fornirci un'esemplificazione del processo accennato. In tanta confusione di orientamenti e giudizi, in tanta superficialità e fretta di comparazioni e di contatti, dobbiamo pretendere un maggior rispetto e rigore dei limiti che separano l'una dall'altra la civiltà italiana da quella spagnola, per lingua, storia, tradizione, ambiente, nelle loro creazioni artistiche.

Siamo però, e l'abbiamo già affermato, ben lungi da ritenere aride di risultati le disamine che nel campo della nostra ricerca lo studioso potrà compiere, perciò riconosciamo con piena coscienza che la presenza delle numerose traduzioni in lingua spagnola dell'*Orlando Furioso* e le sue imitazioni ci offrono pur esse un mezzo valido per poter tracciare il panorama di relazioni che intercorsero tra Italia e Spagna. Il che inoltre, si badi, non significa pura raccolta di dati e di informazioni, ma vuol essere la dimostrazione di un avvicinarsi esuberante di pensiero e di arte che

instancabilmente fluisce e si rinnova. A noi spetta far sì che di un passato spiritualmente così prodigo non si cancelli il ricordo e il reciproco e operante vincolo che unisce l'una e l'altra civiltà.

Da una rapida e non del tutto aggiornata ricerca risulta che ben quarantanove volte fu ristampata in Spagna la prima versione dell'*Orlando Furioso*, dovuta al capitano Jerónimo de Urrea, tra la seconda metà del secolo XVI e i primi anni del secolo successivo. Evidentemente per il capolavoro della Rinascenza italiana questo dato rivela un interesse accentuato e allo stesso tempo denuncia, in modo del tutto positivo, l'ammirazione sentita, soprattutto in quel torno di tempo dagli spagnoli per una delle più significative espressioni artistiche italiane. Indubbiamente in questo interesse per un'opera cotanto segnalata del rinascimento abbiamo una testimonianza di uno dei fattori dell'elevazione culturale in quegli anni del popolo spagnolo, e ancora di uno dei germi più vivi che preparazono l'esplosione della stessa rinascenza spagnola, ricca anch'essa nella sua definita peculiarità di valori altissimi della storia spirituale del nostro mondo.

Quando precisamente gli spagnoli abbiano per la prima volta avvicinato l'*Orlando Furioso* non ci è possibile puntualizzare, nè forse lo si potrà mai. Sappiamo come gli spagnoli dominatori, allora, di buona parte della nostra penisola, e in continuo movimento tra Italia e Spagna, dovettero aver notizia del poema ariostesco non appena esso richiamò l'attenzione della corte estense per i suoi pregi. Si potrebbe dire, senza tema di sbagliare, che il poema, appena nato, fu portato in Spagna, in copie manoscritte che si fecero, probabilmente anche prima che fosse stampato. Sta di fatto che nella prima metà del secolo XVI lo troviamo già menzionato assieme agli altri capolavori italiani, di Dante, Petrarca, Boccaccio, Bembo, Pico della Mirandola, Pietro Aretino, Niccolò Machiavelli (questo severamente proibito dall'Inquisizione). Basterebbe consultare i cataloghi delle più importanti biblioteche private che, mano a mano, andavano formandosi, pubblicati in questi ultimi cinquant'anni, quale quella di Arias Montano, del Duque de Osuna, del Conde de Gondomar, di Argote de Molina e di decine di altri cultori delle lettere, per rendersi conto della diffusione in Spagna del poema italiano, che aveva visto la luce, come si sa, per prima volta nel 1516 ma solo nel 1532 in edizione definitiva.

Informazioni attendibili ci fanno ritenere che il capitano Urrea, vicerè in un secondo tempo delle Puglie, avesse cominciato ad accarezzare l'idea di tradurre l'*Orlando Furioso*, quando presenziò in Bologna all'incoronazione dell'Imperatore Carlo V (1531), durante la quale l'Ariosto aveva fatto omaggio al sovrano di una copia del poema. D'altra parte l'Urrea dichiarava nel «Aviso del autor al lector» che egli, nell'accingersi alla versione dei

capolavoro ariostesco, aveva seguito «el consejo y voto de varones prudentes y sabios que» lo «persuadieron a la mudanza, en que intervino e fue principal el señor Don Francisco de Este» (dato, questo, ricavato dall'edizione di Venezia del 1575, p. 4), il che significa che l'interesse per il poema italiano non era frutto soltanto della preferenza personale dell'Urrea, ma rispondeva senz'altro all'aspirazione ormai di molti, più precisamente di numerosi personaggi della stessa corte di Carlo V.

Se vorremo poi cogliere più avvedutamente il colore dell'ambiente dove fece la sua apparizione la prima versione dell'opera del poeta ferrarese, non potremo dimenticare che la Spagna risuonava, negli anni, che chiudono la terza decina del secolo XVI, di incessanti echi di guerra. Anche se è vero che la guerra guerreggiata si era spenta al principio del 1492, con la resa di Granada, in realtà si ebbero ancora violente riprese d'armi, sia nella lotta contro i *moriscos*, sia tra gli stessi spagnoli. Basterebbe ricordare in proposito le insurrezioni dei primi e dei secondi all'Alpujarra, a Villalar, a Valencia, senza alludere poi alle azioni militari svolte in quel tempo nelle Fiandre, in Italia, nel Portogallo e in Africa. Accenniamo nell'ultimo caso all'impresa di Tunisi, promossa dallo stesso Carlo V, cui partecipò anche tanta parte della nobiltà italiana. Questo stato d'armi quasi permanente, spiega con tutta evidenza come i temi epici risvegliassero ovunque curiosità e diletto, come d'altra parte afferma che romanzi cavallereschi, dai *Cuatro libros del esforzado y virtuoso caballero Amadís, hijo del rey Perión de Gaula y de la reina Elisena* agli innumerevoli *Palmerines, Esplandianes, Don Duardos*, avessero assunto una voga tale da preoccupare la Chiesa stessa, tante erano le stravaganze e pazzie di cui venivano ricolmi. Il povero don Quijote, lo sappiamo, ne fu una delle vittime. Si tentò anche di volgerli, come si suole dire, *a lo divino*, o a dirittura si pensò di proibirli. Non possiamo, e ci rincresce, indugiare su un altro aspetto della fioritura dei romanzi epico-cavallereschi, quale ci è presentato dalle innumerevoli e tradizionali romanze, dalle cronache, in cui, in certa misura, si erano trasfusi gli stessi *cantares de gesta*, dalle commedie, che già fin dalla prima metà del secolo XVI, con Juan de la Cueva, per esempio, attingevano spesso il contenuto da racconti di guerra. Dopo i nostri pur sommari cenni indicativi si comprenderà quale fu l'impostazione mentale e psicologica dominante fra gli spagnoli, fra i quali cominciò ad essere conosciuto e letto il poema pseudo-epico di Ludovico Ariosto. Il caso di questa vicenda storico-letteraria merita la nostra attenzione, perchè, fra l'altro essa trascende per il suo significato, in campo comparatistico, il valore di un avvenimento circoscritto puramente nell'ambito di una erudizione isolata e particolare. Da cotesta vicenda di tanto rilievo per la conoscenza della vita spirituale dei due popoli, spagnolo e italiano, avveratasi in una delle fasi

più suggestive del loro sviluppo, s'irradia una grande lezione, una lezione che potremmo definire di metodo. Essa impone ad ognuno prima di trarre conseguenze e apprezzamenti di conoscere a fondo l'ambiente culturale in cui un'opera d'arte è nata e quello in cui, in grazia e traduzione e imitazione, è stata, per così dire, trasferita e inserita. È ben evidente che tale opera è diventata in qualche misura patrimonio di quella civiltà che in certo modo l'ha fatta come sua. L'opera con il mutare lingua, il che significa espressione di quel mondo spirituale in ogni lingua vivo e realizzato, ha mutato anima.

Con questo intendiamo dire che gli spagnoli, per gli sviluppi storico-culturali della loro civiltà, si trovavano in una situazione ben diversa da quella in cui operava l'Ariosto e l'intera società di cui egli era una delle creature più rappresentative. In altri termini, a noi sembra che la Spagna, pur tanto vicina per molti aspetti all'Italia rinascimentale, non era atta a penetrare nello spirito dell'*Orlando Furioso*, senza forzarne l'autenticità. Così gli spagnoli avevano agito, riconosciamolo, in altra epoca, con i poemi e le romanze ispirate al ciclo bretone, tutti eleganza e leggiadria.

I due mondi, italiano e spagnolo, si presentavano, allo schiudersi del secolo XVI, profondamente diversi e diverse dovevano riuscire le loro manifestazioni, specie in campo culturale e anche più precisamente nel grande movimento che prende nome di Rinascimento, anche senza voler troppo generalizzare, in gran parte paganeggiante. E tutto ispirato al culto dell'uomo e alla bellezza idealizzata dell'arte greca, e in certa misura rinnegatore dei valori spirituali del Medio Evo, ci si presenta il Rinascimento italiano. Ben a ragione aveva insistito Aubrey Bell sul concetto dell'anti-democrazia dell'Umanesimo, in Italia. E per altro verso sostanzialmente opposto ci sembra il Rinascimento spagnolo. Esso in primo luogo segna una specie di continuità della cultura dell'età di mezzo, e permane tutto imbevuto di Cristianesimo, mentre, d'altro canto, si fa sollecito degli interessi popolari, che poco a poco si impongono nei vari aspetti dell'arte. L'equilibrio tra gli orientamenti del mondo classico e le esigenze della società spagnola, nella sua funzione temporale, torna anche sommamente indicativo.

Per meglio intendere quanto stiamo dicendo ricorriamo alla testimonianza di Hernando de Alcocer, il secondo traduttore spagnolo dell'*Orlando Furioso*, il quale, scrivendo al principe Massimiliano di Boemia, cui dedica la sua fatica letteraria, dice che aveva tradotto il poema italiano «por tractar de altos hechos y heroicas y grandes empresas» e così, più o meno, pensavano tutti i traduttori e imitatori dell'Ariosto in Spagna. Secondo noi il considerare il poema *pseudo-epico* italiano quale una meravigliosa antologia di fatti d'armi sorprendenti e di esemplari imprese eroiche, equivaleva al

misconoscimento dell'anima festiva, spensierata e, diciamo pure, anti-eroica dei cavalieri e delle dame, impegnati spesso in azioni d'amore e di piacere. Che cosa avrebbe pensato il poeta ferrarese, che sempre a malincuore si vide coinvolto in fatiche e preoccupazioni che non fossero il suo dolce fantasticare? Chi non ricorda gli accenti di sconforto e di ansia che il «tranquillo Ludovico», come ebbe a chiamarlo Antonio Baldini, effonde nelle sue *satire*? Certo, ripeto, il primo a stupire dell'interpretazione di bellicismo, di eroismo, attribuita al suo capolavoro sarebbe stato proprio il suo autore.

Tuttavia ad evitare di cadere in esagerazioni, che sembrerebbero dettate da un partito preso, conviene sottolineare che i traduttori dell'*Orlando Furioso* in Spagna furono tutti uomini d'armi, appartenenti, come abbiamo rilevato ad una società fondamentalmente guerriera, anche se avviata ad una certa evoluzione che già si intravede nel *Quijote*, posteriore di due generazioni ai tempi dell'Ariosto.

Detto questo, si potrebbe pensare che il vero influsso dell'autore del nostro poema, indubbiamente rilevante nello sviluppo dell'evoluzione, cui abbiamo ora accennato, venne esercitato dalla lettura diretta più che attraverso le traduzioni, grazie a quei lettori spagnoli che, possedendo la nostra lingua, non dovettero sottostare all'interpretazione dei letterati atti a maneggiare più facilmente la spada che la penna. Tra cotali lettori e ammiratori contiamo senz'altro Cervantes, il quale talmente s'invaghì del capolavoro italiano da definire «divino» il suo creatore e da rammaricarsi dell'infelice prova fatta dal capitano Urrea con queste parole da tutti ricordate :

«... y aquí le perdonamos al señor capitán [allude naturalmente a Jerónimo Urrea] que no lo hubiera traído a España y hecho castellano, que le quitó mucho de su natural valor, y lo mismo harán todos aquellos que los libros de versos quisieran volver en otra lengua, que por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento».

Oltre alla mentalità con cui operavano i traduttori spagnoli influì sulla fortuna del poema il metodo cui si era soliti obbedire quando si volgeva da una lingua in un'altra. Alludiamo al concetto di fedeltà che impediva al traduttore di ripensare, o meglio, di risentire con il proprio gusto il testo che volgeva nella propria lingua. L'Urrea nell'«Aviso» premesso alla sua versione dice :

«... me pareció de tomar trabajo de ... traducir y poner en romance castellano quan acertada y fielmente supe y porque la mayor virtud de la traslación es la fidelidad ... quiero aquí declarar mi intención».

Si vedano questi pochi casi stralciati qua e là dal poema ariostesco :

«Come purpureo fior languendo more  
che'l vomere al passar tagliato lassa,  
o come carco di superchio umore  
il papaver nell'horto il capo abbassa,  
così giù della faccia ogni colore  
cadendo Dardinel di viltà passa,  
passa di vita, e fa passar con lui  
l'ardire e la virtù di tutti i suoi»,<sup>1</sup>

che alla lettera così vien reso :

«Como purpurea flor marchita cae  
que la reja al pasar bajo ha cortado  
o qual papaver mustio se decae  
en el huerto de gran humor cargado  
assí el color del rostro se retrae  
cayendo Dardinel ya traspasado  
passa de aquesta vida, y al momento  
de los suyos con todo el ardimiento».

La stessa fredda e scrupolosa fedeltà si riscontra in :

«Quivi stando il destrier che avea lasciato  
Tra le più dense frasche alla fresca ombra  
Per fuggir si rivolta spaventato  
Di non so che, che dentro al bosco adombra  
E fa crollar sì il mirto ove è legato»,<sup>2</sup>

cui risponde :

«Estando assí el cavallo que ha dejado  
Entre hojas y rama muy ombrosa  
Por huirse rebuelve allí espantado  
De no sé qué, o de sombra o d'otra cosa  
Haze temblar el mirto do esta atado».

Ed infine, riportiamo, ultimo esempio :

«Ma sempre più raccende e più rinnova  
quanto spegner più cerca il rio sospetto  
come l'incauto augel che si ritrova  
in ragna o in visco haver dato di petto,  
quanto più batte l'ale e più si prova  
di disbrigar più vi si lega stretto»,<sup>3</sup>

1. C. XVIII, st. 53.
2. C. VI, st. 267.
3. C. XXII, st. 105.

testualmente tradotto con :

«Pero s'enciende más y más renueva  
 quanto más se desvía tal sospecha  
 como pájaro incauto en monte o vega  
 que cae en la liga o en la red estrecha  
 que quanto late el ala y más se prueba  
 defenderse menos le aprovecha».

Per via di questa letterale fedeltà, come si è potuto sottolineare, ebbe discapito la musicalità, o meglio il ritmo del testo italiano. Pur senza voler insistere su tale aspetto, sappiamo che musicalità, ritmo, tono costituiscono uno degli elementi informativi del poema in genere e dell'*Orlando Furioso* in particolare. Una volta questi alterati, muta radicalmente l'espressione poetica, la sua realtà personale di armonia e di riflessi espressivi. È evidente che gli spostamenti ritmici, le nuove pause, il diverso valore tonico delle parole della lingua in cui la poesia vien volta, che nessun traduttore ha mai potuto evitare, per quanto possa essere provetto e fine interprete, travisarono profondamente l'*Orlando Furioso*, come venne trasformata qualsiasi altra opera poetica. La sua musicalità dipende da determinate inflessioni, da incontri e sviluppi vocalici e consonantici, dalla presenza di certe pause e cesure. Ci sembra pertanto troppo logico, dopo tanto insistere su questo aspetto, parlando di una composizione poetica, che il vero significato del poema, come quello di una qualsiasi altra creazione poetica, non è tanto legato al preciso senso letterale, quanto al suo ritmo ordinato, disposto e fuso in una perfetta unità con il suo contenuto, con il suo testo. Gli studi di Curtius, di Marshal, di Amado Alonso, di Dámaso Alonso, di Pagliaro, di Leo Spitzer e di molti altri ci hanno condotto a proclamare la inscindibilità dell'elemento fonico da quello che possiamo chiamare testuale. Si riconosce oggi che il tono di una lingua, anzi quello anche tipicamente personale di un poeta, chiamato più propriamente linguaggio, non può venire spostato senza irrimediabili conseguenze nel significato artistico e nello stesso senso corrente, in più ricca e diremmo più ampia accezione, a quanto sosteneva Karl Vossler.

Pochi anni fa il compianto musicologo spagnolo Eduardo Martínez Torner pubblicava sull'argomento un importante studio che tendeva a provare, con precisi schemi, frutto di lunghi esperimenti, l'esistenza di un particolare ritmo nella prosa di alcuni scrittori spagnoli, quali Valle Inclán, Miró e Azorín. Torner intendeva dimostrare come il ritmo intrinseco dei periodi, con clausole a base di arsi e tesi, era suggerito e sostenuto da quello dei canti popolari delle regioni, cui ognuno dei tre prosatori apparteneva.

L'*Orlando Furioso*, nato, come ogni opera poetica, con un suo proprio ritmo musicale (parte essenziale dello stile poetico dell'Ariosto) e a sua volta diversificazione e identificazione del ritmo tipico della lingua italiana, anzi di quella naturalmente parlata a Ferrara tra la fine del secolo xv e il primo trentennio del successivo, si impone nel nostro panorama cinquecentesco proprio in grazia di questa sua ben definita strutturazione ritmica.

Diamo ora un solo esempio, e questo per non abusare della pazienza dei nostri lettori. Eccoci di fronte al verso dell'Ariosto :

«Tosto che fermi v'ebbe gli occhi e fitti»,

esso è così tradotto nella versione dell'Urrea :

«Assí como ha mirado, ha conocido».

Ci sembra a questo proposito superfluo rilevare non già la libera traduzione, cui ha indulto lo spagnolo, ma, cosa che sta nel nostro discorso in primo piano, la ben diversa flessione musicale, assunta dal verso dello spagnolo, e quindi il suo diverso significato. Nel testo italiano il verso realizza la rapidità del volgere degli occhi e il loro successivo indugio nello scrutare a fondo. Nel testo spagnolo l'azione ha preso tutt'altro indirizzo : all'aggettivazione che indica il compiersi del gesto, è stata sostituita una quasi violenta rappresentazione di due verbi disposti su uno stesso piano dinamico ; sono venute meno le sfumature e il graduale giungere al *conoscere* si è risolto in un affrettato passaggio dal *guardare* al *conoscere*, che, d'altra parte, non si ha nel testo ariostesco, perchè il traduttore ha voluto dare al personaggio un movimento senza indugi o incertezze.

Non nascondiamo ora, per dovere di serena e grata obbiettività, che i traduttori spagnoli, pur tenuti presenti i criteri che hanno presieduto l'opera loro, hanno fatto quanto hanno potuto nell'accezione esterna, per così dire, della parola. E qua e là appaiono passi nelle loro versioni, in cui l'eco della smagliante forma ariostesca non è del tutto scomparsa. Si rileggano le due stanze in cui l'Urrea traduce la bella allegoria della rosa :

«Semejante es la virgen a la rosa  
Que'n jardín so natural espina  
Mientras sola y entera allí reposa  
Y ganado o pastor no se avezina  
Ayre suave y alva deleytosa  
El agua y tierra a su favor se inclina.  
Huelga el galán, y dama enamorada  
Tener el seno della y frente ornada.

Mas no tan presto del natural suelo  
Sale, ni de su tronco umbroso y verde

Quanto el bien de los hombres y del cielo,  
 Favor, gracia y belleza todo pierde.  
 La virgen, que la flor de quien mas zelo  
 Que de sus ojos deve aver (se acuerde)  
 Si la dexa coger, que precio d'antes  
 Pierde en el corazón de otros amantes». <sup>4</sup>

L'eco della musicalità tipica dell'Ariosto, quel certo che di grazia, anzi di leggiadria, che forma uno degli incanti del poema tra verso e verso, tra voce e voce, vi ha come lasciato una traccia. Di qui forse qualche lettore avveduto può essere riuscito a costituirsi un'immagine sia pur pallida del capolavoro italiano. Nè il merito dell'Urrea può essere, in casi come questo, trascurato. Pari elogi dobbiamo pur tributare al primo imitatore dell'*Orlando Furioso*, Nicolás Espinosa (capitano anch'esso negli eserciti di Carlo V), attorno al 1555, pubblicava in Valencia *La segunda parte del Orlando Furioso*. Egli in alcuni passi avvicina felicemente all'originale, come in questi versi :

«La nariz con los ojos parecía  
 en medio de dos soles una estrella :  
 ceja arcada, con quien amor podía  
 de arco servirse y para con ella  
 poder my bien tirar...» <sup>5</sup>

Essi evidentemente derivano dai versi dell'Ariosto :

«Sotto due negri e sottilissimi archi  
 son duo negri occhi, anzi due chiari soli  
 pietosi a riguardare, a mover parchi,  
 intorno cui par che amor scherzi e voli  
 e ch'indi tutta la faretra scarchi  
 e che visibilmente i cori involi.» <sup>6</sup>

Riconosciamo che ci si rivela un chiaro segno di interpretazione dello spirito ariostesco con questa stanza (è la seconda del primo canto del poema dell'Espinosa) in cui il poeta esalta il proprio eroe. Esso que si chiama Cotaldo capostipite della famiglia dei Centellas, alla quale l'opera è dedicata, invece di Ruggero, antenato degli Estensi, come si sa, nel canto del ferrarese :

4. C. I, st. 42-43.

5. C. III, st. 57.

6. C. VII, st. 12.

«También quiero cantar aquella empresa  
 d'aquel Cotaldo vuestro valeroso  
 que vino de Germania con gran priesa  
 a tierras baxo el monte tan...  
 Y en fieros Sarracinos hizo presa  
 ensalzando su braço poderoso  
 esparciendo en España las Centellas  
 siendo vos, mi señor, la cumbre dellas.»

\* \* \*

Fin dalle prime nostre parole ci siamo preoccupati di sottolineare il lato positivo che le traduzioni e imitazioni dell'*Orlando Furioso*, come di altri capolavori della Rinascenza italiana, rivestono nella storia della cultura spagnola. Questo aspetto, studiato più a fondo, specie come mezzo di penetrazione di un complesso di elementi spirituali, potrà dare copiosi frutti, ma fin d'ora crediamo di non andare errati nel dichiarare che dall'*ambien-tarsi* dell'Ariosto nel clima spagnolo si ebbe senz'altro un notevole contributo nell'ingentilirsi degli animi, nel raffinarsi l'abito poetico, nello svolgersi di una certa spiritualità e levità creatrice. Il primo che attesta un tale debito sembra essere per l'appunto il grande poeta con il quale si schiude il Rinascimento spagnolo, Garcilaso de la Vega, le cui poesie, a detta dei vari critici, dal Flamini al Mele e al Macrì, nei nostri giorni, rivelano con molta frequenza un'ispirazione e talvolta un'imitazione attinta di frequenti dall'*Orlando Furioso*. Il delicato e melanconico autore di egloghe, canzoni e sonetti, rapito nel pieno vigore delle sue forze, quando più affascinanti gli sorridevano le Muse, era venuto in Italia nel 1529, per accompagnare l'imperatore Carlo V, in occasione dell'incoronazione e vi era rimasto, salvo temporanee e relativamente brevi assenze, fino alla morte, 1536. Egli compose in Italia, di cui l'arte ariostesca simboleggiava l'aurea pienezza, buona parte delle sue liriche, non poche delle quali furono note ai suoi conterranei prima che venissero parzialmente pubblicate nel 1543.

L'aura sottile e incantevole che sembra fasciare paesaggi e pastori, così spesso ritratti da Garcilaso de la Vega nelle sue composizioni, si direbbe spiri dall'intero mondo ariostesco. È una visione della realtà ignota fin'allora agli spagnoli. Essa procede sì dalla lontana Ellade, ma il temperamento italiano l'ha resa più umana, più sensibile al sorriso ed al rammarico. I pastori di Garcilaso più che quelli dell'Arcadia ricordano il dolce e innamorato Medoro e Angelica è ritratta non poche volte nelle donne del toledano.

A proposito dell'influsso esercitato indubbiamente dall'Ariosto su Garcilaso è da rilevare come sia sfuggito fino oggi agli studiosi l'opportunità

di esaminare la possibile esistenza di un contatto tra l'Ariosto stesso e il più sublime lirico del Rinascimento spagnolo, San Giovanni della Croce, l'autore del *Cántico Espiritual*. L'ipotesi che affacciamo dovrebbe poggiare sul fatto, provato, per merito di Dámaso Alonso, che il poeta carmelitano abbia imitato Garcilaso attraverso la parafrasi *a lo divino* (ossia portata a una significazione religiosa) che Sebastián de Córdoba fece dei suoi componimenti. Sebbene l'ipotesi possa credersi ardita, così com'è impostata, non è sprovvista di fondamento. Il lirico che tradusse in versi della più pura e trasparente eleganza rinascimentale l'estasi mistica avrebbe per questa via accolto nei suoi poemi un soffio di grazia dall'autore dell'*Orlando Furioso*, che Cervantes, abbiamo detto, mosso dalla più alta ammirazione, non esitò a definire divino.

Ipotesi cotanto lusinghiera per noi italiani e nello stesso tempo capace di aprire orizzonti inaspettati va naturalmente vagliata coll'analisi dei testi ed esige, senz'altro, uno sforzo di penetrazione, ma nulla si oppone a così allettante ricerca.

A fianco di Garcilaso dobbiamo ricordare un Gutierre de Cetina, un Hernando de Herrera, il quale pur rammaricava che gli spagnoli volessero dimenticare la tradizione poetica della loro terra per darsi ad una imitazione senza riguardi e senza criterio. Per tanto si domandava angosciato: «¿qué puede valer el espíritu quebrantado y sin alguna rigor la imitación del Ariosto?» (e ciò, a parer nostro, vuol dire che egli riconosceva la utilità di questa imitazione quando essa fosse seguita con equilibrio e selezione).

Ogni qualvolta parliamo di un clima nuovo che si realizza in Spagna dal 1485 all'incirca (data dell'arrivo in Spagna di parecchi umanisti italiani, fra i quali il Marineo Siculo, che ci lasciò di quell'epoca un chiaro panorama nei diciassette libri delle sue epistole familiari) al 1533, intendiamo soltanto segnalare il periodo storico-culturale nel quale il popolo spagnolo si trasforma e va assumendo un volto diverso. Non è più il popolo di guerrieri duri e rozzi, cimentati da una guerra contro il moro sette volte secolare. Subentra una certa sensibilità, una certa ricerca di eleganza e di cultura. Si schiude l'epoca che lo Spingarn, nel tracciare lo sviluppo della civiltà europea, definì epoca di imitazione ed è dal punto di vista letterario compresa dalla ultima decade del secolo xv e il primo trentennio del secolo xvi: appaiono alla luce, fra gli altri capolavori, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, detta comunemente *Celestina*, le rime di Garcilaso e la grammatica di Antonio de Nebrija.

Questa prima fase del Rinascimento spagnolo (veramente per alcuni critici esso incomincia soltanto con la metà del Cinquecento) è segnata da un intenso scambio culturale tra Italia e Spagna. L'Italia rappresenta per gli spagnoli la perfezione più alta. Il Boiardo, il Poliziano (commentato

questo nei suoi versi latini nella stessa università di Salamanca), Bernardo Tasso, e via via, altri molti scrittori e poeti italiani, come ancora il Castiglione, il Machiavelli e l'Ariosto si possono considerare quali i migliori artefici della trasformazione che si stava compiendo in Spagna. Ma dal poema dell'Ariosto, e, assieme da alcune altre manifestazioni dello spirito italiano, promana quel riposo nel fantastico, così diverso, diciamolo pure, dall'atteggiamento forte e pugnace dello spagnolo. Quella grazia, così affascinante nei dipinti del Botticelli, del Lippi e di altri molti pittori, sembra ricevere poi il suggello ariostesco. La natura, fino allora quasi ignorata nell'arte d'oltre Pirinei, e le persone che si muovono nel suo cerchio, sono avvolte da una luce varia e mutevole, che pur si affaccia qualche volta nell'Urrea, nell'Alcocer, nell'Espinosa.

Senza queste opere che nel campo delle lettere fecero conoscere (forse invitarono anche a soffermarsi sull'originale) l'Ariosto, non avremmo avuto simile collana di poemi, spagnoli, quali l'*Hermosura de Angélica* di Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica* di Lope de Vega, *El Bernardo* del Valbuena ed altri, che rivelano una sensibilità nuova negli spagnoli. Se si osservasse che questi non sono capolavori e che dovrebbero essere dimenticati, affermeremo, senz'altro, che essi hanno ben diritto ad un posto notevole nella storia della cultura spagnola, perchè innalzarono il livello spirituale-artistico di quella stessa categoria di persone che, pur addestrandosi alle armi, amava adoperare anche la penna. Garcilaso era stato uno di questi, anzi possiamo riconoscere il più famoso. Raggentiliti, amanti di cultura, gli uomini d'armi spagnoli, nella diuturna contesa, ripresa dallo stesso Cervantes nel suo *Quijote*, tra *armas y letras*, cominciarono ad apprendere, anche, ripetiamolo, grazie al poema ariostesco di cui forse, soltanto lentamente, compresero il vero spirito, che conveniva per il bene di tutti apprezzare i pregi delle armi e delle lettere, a pari grado, almeno.

Allora la Spagna si preparava a darci il suo capolavoro, un furioso anch'esso, ma non soltanto animato dagli impulsi dell'amore, bensì da quelli, per lui più sentiti, della giustizia conculcata e del debole abbandonato, che porta il nome *Don Quijote de la Mancha*. E alle soglie del romanzo cervantino incontriamo, come abbiamo visto, il nostro Ariosto, forse perchè lo spagnolo voleva così rivelare la sua gratitudine al grande ferrarese, in nome suo e della sua stessa grande patria.

GIOVANNI MARIA BERTINI

Università di Torino.