

Luigi Marfè è professore a contratto di Letterature Comparete all'Università di Torino. Dottore di ricerca, si occupa di teoria della traduzione, letteratura di viaggio, narratologia. È autore di *Oltre la fine dei viaggi* (Olschki 2009; selezione «Premio Pen-Compiano 2010») e *Introduzione alle teorie narrative* (Archetipo 2011). Ha curato i volumi di saggi *Sulle strade del viaggio* (Mimesis 2012) e *Profezia e disincanto* (Mesogea 2013). È redattore della rivista «Cosmo. Comparative Studies in Modernism». Traduce dall'inglese (William Shakespeare, *Tito Andronico*, Bompiani 2015), dal francese (Nicolas Bouvier, *Il doppio sguardo*, Ets 2012), dallo spagnolo (Roberto Arlt, *Patagonia*, Sigismundus 2014).

aA

aAccademia University Press

NOVELLIERI ITALIANI IN EUROPA
testi e studi

collana diretta da
Aldo Ruffinatto
Guillermo Carrascón

€ 12,00



Luigi Marfè

«In English Clothes»

**«In English
Clothes».**
**La novella
italiana
in Inghilterra:
politica e poetica
della traduzione**

**Luigi
Marfè**

aA
ccademia
university
press

Una traduzione implica sempre un doppio percorso: accanto a quello che va dalla lingua di origine a quella di destinazione, se ne muove un altro, più silenzioso e nascosto, che si avventura in senso opposto. Pensare al vasto e multiforme percorso di trasmissione culturale che tra il xv e il xvii secolo ha diffuso la novella italiana in tutta Europa significa riflettere su questo doppio movimento, che rende la traduzione una pratica ben più complessa di una semplice «messa a disposizione» dell'originale nella lingua di destinazione. Questo studio prende in esame il processo di rielaborazione narrativa, stilistica e ideologica cui sono state sottoposte le novelle italiane in età elisabettiana. Che cosa è stato di questi testi al passaggio in Inghilterra? Quando, come e per chi sono stati tradotti? Come sono stati recepiti? Quali pratiche traduttive sono state impiegate e quali strategie retoriche messe in atto per trasportarli? Quali teorie della traduzione li hanno accompagnati? C'è stata una precisa politica traduttiva? Con quali scopi? E con quali conseguenze nell'evoluzione dei generi della letteratura inglese? Nel mettere «in English clothes» le novelle italiane, traduttori come Arthur Brooke, William Painter, Geoffrey Fenton, George Whetstone, Barnabe Riche, George Turberville, John Florio si sono trovati a svolgere un'autonoma funzione autoriale, smontando e rimontando liberamente le strutture narrative e l'ordito retorico degli originali, non senza introdurre elementi di novità, poi ripresi nella prosa e nel teatro dell'epoca.

aA

NOVELLIERI ITALIANI IN EUROPA
testi e studi

ISSN 2421-2040

collana diretta da

Aldo Ruffinatto, Guillermo Carrascón

comitato scientifico

**Pierangela Adinolfi, Erminia Ardissino, Daniela Capra,
Davide Dalmas, Marina Giaveri, David González Ramírez,
José Manuel Martín Morán, Juan Ramón Muñoz Sánchez,
Consolata Pangallo, Monica Pavesio, Patrizia Pellizzari,
Laura Rescia, Roberto Rosselli del Turco, Iole Scamuzzi,
Chiara Simbolotti, Carla Vaglio**

aA



«In English Clothes».
La novella italiana
in Inghilterra:
politica e poetica
della traduzione

Luigi
Marfè

aA

«In English Clothes»
Luigi Marfè

aA

© 2015
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Publicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione maggio 2015
isbn 978-88-99200-33-6
edizioni digitali www.aAccademia.it/novellieri1
<http://books.openedition.org/aaccademia>

book design boffetta.com
stampa Digital Print Service, Segrate (MI)

«In English Clothes». La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione

Introduzione	3
1. Teorie e pratiche della traduzione nel XVI secolo	
Un'«arte elisabettiana»?	11
Il mercato delle traduzioni	16
Il traduttore come autore	20
Traduzione ed «elocutio»	24
2. L'immagine dell'Italia in età elisabettiana	
Gli «incantesimi di Circe»	31
Le prime traduzioni del <i>Decameron</i>	38
Alla «maniera italiana»	42
3. L'«histoire tragique»	
Genesi e forme dell'«histoire tragique»	47
Pierre Boaistuau	52
François de Belleforest	55
4. «Nouvelles», «histories», «discourses»	
La novella italiana in Inghilterra	60
Arthur Brooke	64
William Painter	67
Geoffrey Fenton	71
George Whetstone	74
Barnabe Riche	76
Robert Smythe	79
George Turberville	80
John Florio	83
5. «In English Clothes»	
Lo stile dei traduttori	87
Novelle «esemplari»	92
L'interiorità dei personaggi	98
La figuralità del discorso	102
Stupore, esotismo, meraviglia	104

Indice

6. Contaminazioni di genere

I generi nel Rinascimento	107
Verso altre forme di prosa	111
Dalla novella al teatro	116

Appendice bibliografica

Avvertenza	125
1. Traduzioni e riscritture	127
2. Gli adattamenti teatrali	140
3. Bibliografia della critica	146

Indice dei nomi	161
------------------------	-----

aA

Esta monografía no necesitaría en principio y en sí ninguna presentación: se trata de una utilísima mapatura exhaustiva y completa de cómo se desarrolla la dimensión textual del encuentro entre la cultura inglesa, insular, y los autores del renacimiento italiano, en particular los *novellieri*: un trabajo que se presenta por sí solo. Como escribe Luigi Marfè en la introducción de su trabajo, «pensare al vasto e multiforme percorso di trasmissione culturale che tra il xv e il xvii secolo diffuse la novella italiana in tutta Europa significa riflettere su questo doppio movimento, quello che va dalla lingua d'origine a quella di destinazione e quello più misterioso e meno facilmente aprensibile, che investe parzialmente il nuovo discorso culturale importato con i valori della cultura di arrivo; un doppio percorso che rende la traduzione una pratica ben più complessa di una semplice "messa a disposizione" dell'originale nella sua nuova veste linguistica. Le traduzioni rinascimentali favorirono in tutta Europa la circolazione dell'immaginario narrativo legato alla novella italiana, ma nello stesso tempo ne alterarono il carattere, trasformandolo in ciascun contesto nazionale in qualcosa di nuovo e originale».

El trabajo de Marfè es resultado, muy satisfactorio, como podrá comprobar por sí mismo el atento lector, de una inves-

VII

Presentación

Guillermo Carrascón

VIII

tigación realizada en el seno del proyecto que da origen a la colección «Novellieri in Europa» cuyo primer número constituye este volumen, un proyecto titulado (por extraños caprichos coyunturales del desquiciado mundo de la universidad italiana) en inglés: «Italian *novellieri* and Their Influence in Renaissance and Baroque European Culture: Editions, Translations, Adaptations»; un proyecto que se proponía en su nacimiento programáticamente la ambiciosa meta de preparar con criterios filológicos rigurosos una serie de ediciones críticas de las primeras ediciones en alemán, español, francés e inglés (por orden alfabético) de las varias traducciones de las que fueron objeto las obras de los más difundidos autores italianos de novelas cortas, a partir de Giovanni Boccaccio y siguiendo con Giovanni di Poggio Bracciolini, tan influyente en toda Europa con su *Liber facetiarum*, con Francesco Straparola, cuyas *Piacevoli notti* llegan hasta Perrault y los hermanos Grimm, con Matteo Bandello, Giovan Battista Giraldi Cinthio, hasta alcanzar al no menos significativo para los cuentos maravillosos europeos Giambattista Basile y su *Cunto de li cunti overo lo trattenemiento de' peccerille*. La primera de estas ediciones será la de *La zucca del Doni en Español* (publicado en Venecia por Marcolini en 1551) para la que Daniela Capra, una componente del proyecto, ha cotejado siete ejemplares distintos, consiguiendo trazar una semblanza precisa no solo del anónimo traductor, sino también del modo en que fue traducida la obra. Seguirán probablemente en breve sendas ediciones de las dos traducciones que se hicieron en España de *L'ore di ricreazione* de Lodovico Guicciardini, en las que están trabajando Iole Scamuzzi y Maria Consolata Pangallo y más tarde la de las *Historias trágicas exemplares*, traducción de Vicente de Millis de la traducción francesa de las *Novelle de Mateo Bandello*.

Ciertamente una serie de ediciones de tal envergadura plantea una serie de problemas de no fácil solución. Habrá notado el atento lector que se han mencionado solo ediciones de traducciones españolas: efectivamente el proyecto que estamos describiendo nace a partir de una iniciativa en ámbito del hispanismo italiano, ideada y promovida hace ya unos años por el tan infatigable como erudito Aldo Ruffinatto. El proyecto inicial se refería efectivamente a estas traducciones españolas que hemos mencionado, que junto con algunas otras más (Giraldi Cinzio, sobre el que está trabajando Mireia

Presentación

Guillermo Carrascón

Aldomá, o Straparola ya excelentemente editado por Marco Federici) iban a culminar en las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes (sobre las cuales y su relación con la *novella* italiana el proyecto celebrò su primer congreso en marzo de 2013, cuyas actas se pueden ver publicadas en el número 13 bis de la revista *Artifara*), contribuyendo así al nacimiento de una nueva estación literaria y de un nuevo género moderno: ni que decir tiene que estamos pensando en la génesis novelesca – como novela breve, émulo al igual que las *Ejemplares* de las *novelle* italianas – de la obra que marca el nacimiento de la novela moderna en Europa, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Innecesario por tanto subrayar más allá de esto la importancia de la aportación *novellistica* a la literatura española. Si ha sido posible afirmar que la *novella* merece en el *gotha* de la literatura italiana una posición muy marginal, poco más que una nota a pie de página, es más que posible que un sondeo de la trascendencia y la proyección que el género breve tuvo en la literatura europea contemporánea pueda contribuir a devolverle cartas de nobleza a menudo negadas por la crítica.

aA

Pero en otros ámbitos de estudio, relativos a la difusión de la *novella* en las otras culturas nacionales tomadas en consideración por el proyecto, la situación era distinta. El principio por el que se rigió desde su concepción el diseño del proyecto fue el de dar a cada uno de los investigadores componentes la mayor libertad para establecer el campo en el que le parecía más oportuno desarrollar su labor, dentro de la propia disciplina y acorde con el tema general de la difusión de los *novellieri* en Europa. Por otra parte la constitución del mismo grupo de investigación y la elección de sus componentes no podía dejar de reflejar la situación de las instituciones en las que nació – que eran en 2011, antes de la entrada en vigor de la reforma Gelmini que está dando la puntilla a la Universidad italiana, el departamento de Ciencias Filológicas y Literarias y el de Lenguas y Literaturas Extranjeras Modernas de la Universidad de Turín – pues estas eran las condiciones del concurso para el financiamiento de proyectos de investigación convocado por la fundación bancaria Compagnia di San Paolo de Turín en cuyo marco se creó éste. Nuestro grupo se encontró así en particular con un flanco desguarnecido: el de la germanística, entre cuyos profesores e investigadores en Turín no había nadie que se ocupase del

IX

Presentación

Guillermo Carrascón

siglo XVI, el periodo de mayor interés y en el que la labor por realizar era inmensa – como se puede ver, por lo que se refiere a las áreas anglófonas, consultando los utilísimos apéndices de este volumen – a partir de las obras de Fenton y Painter, de las que sería necesaria una nueva edición crítica, pasando por el estudio de la labor de Arigo y Steinhöwel en área alemana, hasta, por poner otro ejemplo, el estudio sistemático y global del uso de las fuentes novelísticas italianas en el teatro isabelino, no menos importante que el que se encuentra en el coetáneo teatro español – no mucho mejor atendido de la crítica, por cierto, pues nos faltan en ámbito hispánico estudios comparables a los de Marrapodi en área inglesa. Por otra parte una de las finalidades fundamentales del plan de financiamiento acordado entre la Compagnia di San Paolo y la Universidad era precisamente la de ofrecer un apoyo económico – en épocas en las que el sector público atraviesa momentos de grave crisis, más por determinadas voluntades políticas que por real falta de recursos – a jóvenes doctores aún por integrar en el sistema universitario de la investigación. En este marco, Luigi Marfè se integró en el grupo, junto con otros doctores becarios de investigación, para completarlo con sus competencias en la medida que los medios del proyecto lo permitieron, con la intención de llevar acabo el trabajo preparatorio para una edición sinóptica de las dos traducciones mencionadas. Y esto es lo que el lector tiene hoy entre las manos, y también algo más: un repaso completo del renacimiento del arte de la traducción en la Inglaterra del siglo XVI, y de sus relaciones con Francia y el género de las “historias trágicas” y con Italia y sus novelle; una nómina completa de sus principales artífices y por tanto una aportación esencial para que el público italiano y sobre todo los especialistas en su literatura puedan obtener una panorámica de conjunto de un aspecto en general poco atendido en los estudios sobre el Renacimiento italiano: el de la fortuna de la *novella*, embajadora del renacimiento italiano a lo largo y ancho de Europa y en particular en área inglesa.

X

aA

**«In English Clothes».
La novella italiana
in Inghilterra:
politica e poetica
della traduzione**

aA



La novella, ha scritto un giovane Erich Auerbach in *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich* (1921), può essere annoverata tra i generi letterari che più strettamente sono legati al contesto socioculturale in cui sono stati prodotti. Diversamente da altre forme di scrittura, tese a esprimere verità universalmente valide nel tempo e nello spazio, «soggetto della novella», secondo Auerbach, sarebbe infatti «sempre la società, e oggetto [...] la forma dell'immanenza, vale a dire ciò che chiamiamo cultura»¹.

Cosa accade, tuttavia, quando un *corpus* di novelle fa il suo ingresso in un nuovo contesto linguistico, sociale, culturale? Stando all'osservazione di Auerbach, saremmo davanti a un cambiamento non meno essenziale rispetto a quello della sua produzione: al mutare delle coordinate socioculturali, infatti, finirebbero per mutare anche le sue coordinate poetiche, tematiche, stilistiche². Ogni traduzione, del resto, implica

1. E. AUERBACH, *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich*, Winter, Heidelberg 1921, trad. it. di R. Precht, *La tecnica di composizione della novella*, Theoria, Roma 1984, p. 17.

2. Sulle dinamiche della trasmissione culturale nell'Europa del Rinascimento, si veda in particolare A. GRAFTON, A. BLAIR (eds.), *The Transmission of Culture in Early Modern Eu-*

un doppio percorso: accanto a quello che va dalla lingua di origine a quella di destinazione, se ne muove un altro, più silenzioso e nascosto, che si avventura in senso opposto³.

Pensare al vasto e multiforme percorso di trasmissione culturale che tra il xv e il xvii secolo diffuse la novella italiana in tutta Europa significa riflettere su questo doppio movimento, che rende la traduzione una pratica ben più complessa di una semplice «messa a disposizione» dell'originale nella lingua di destinazione. Le traduzioni rinascimentali favorirono in tutta Europa la circolazione dell'immaginario narrativo legato alla novella italiana, ma nello stesso tempo ne alterarono il carattere, trasformandolo in ciascun contesto nazionale in qualcosa di nuovo e originale⁴.

In Inghilterra, in particolare, le novelle italiane furono tradotte perlopiù durante l'età elisabettiana, in ritardo rispetto a quanto già avvenuto, fin dal xv secolo, in Francia e in Spagna⁵. La critica è solita descrivere questo processo nei termini di un «prestito culturale». Non a caso, le raccolte dei primi traduttori inglesi – come *The Palace of Pleasure* (1566 e 1567) di William Painter, *Certaine Tragicall Discourses* (1567) di Geoffrey Fenton, *The Rocke of Regard* (1576) di George Whetstone, *Riche his Farewell to Military Profession* (1581) di Barnabe Riche⁶ – sono state spesso considerate dei «bor-

rope, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1999, e A. HÖFELE, W. VON KOPPENFELS (eds.), *Renaissance Go-Betweens: Cultural Exchange in Early Modern Europe*, De Gruyter, Berlin 2005.

3. Per una introduzione generale agli studi di traduttologia, si veda S. BASSNETT (ed.), *Translating Literature*, Boydell and Brewer, London 1997. Sul significato bidirezionale della traduzione, il punto di partenza è G. STEINER, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, London 1975, trad. it. R. Bianchi e C. Béguin, *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 1994.

4. Uno studio comparatistico della diffusione della novella italiana in Europa è ancora da scrivere. In questo senso, si segnalano le attività del gruppo di ricerca, con sede presso l'Università di Torino, sul tema «Italian Novellieri and Their Influence in Renaissance and Baroque European Culture: Editions, Translations, Adaptations», diretto da Guillermo Carrascón, nell'ambito del quale si colloca anche questo lavoro.

5. Per le traduzioni di novelle di Boccaccio nel xv secolo, si veda H.G. WRIGHT, *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson*, The Athlone Press University of London, London 1957.

6. Cfr. W. PAINTER, *The Palace of Pleasure Beautified, Adorned and Well Furnished with Pleasant Histories and Excellent Nouells, Selected out of Diuers Good and Commendable Authors*, Richard Tottel and William Jones, London 1566; ID., *The Second Tome of The Palace of Pleasure, Conteyning Manifold Store of goodly Histories, Tragicall Matters and other Morall Argument, Very Requisite for Delight & Profit. Chosen and Selected out of Diuers Good and Commendable Authors*, Richard Tottel, London 1567; G. FENTON, *Certaine Tragicall Discourses Written oute of French and Latin*, Thomas Marsh, London 1567; G. WHETSTONE, *The Rocke of Regard Diuided into*

rowed worlds», vale a dire dei «mondi preso a prestito»⁷. Definizioni come questa colgono bene un aspetto essenziale delle traduzioni d'età elisabettiana, che, come già notato a suo tempo da Francis O. Matthiessen⁸, furono il ponte attraverso cui il Rinascimento poté giungere oltremarica. In questo contesto, le traduzioni delle novelle italiane segnarono una tappa fondamentale del percorso di arricchimento letterario, artistico e filosofico che caratterizzò la storia dell'Inghilterra nel XVI secolo.

La metafora del «prestito», tuttavia, va presa con cautela. L'appropriazione di un immaginario culturale segue sempre dinamiche più articolate e labirintiche di quanto possa essere ridotto a una freccia «da»-«a»⁹. Al passaggio da un contesto linguistico all'altro, i traduttori si trovarono spesso a svolgere un'autonoma funzione autoriale, anche al di là della loro effettiva consapevolezza. In questo senso, la traduzione delle novelle italiane fu, per così dire, sfacciatamente «cibliste», vale a dire più attenta alle aspettative del pubblico che al rispetto dell'originale. I traduttori finirono per introdurre funzioni narrative, elementi tematici e usi linguistici non presenti nei testi di partenza, che sarebbero poi stati ripresi e adoperati da altri autori in altri generi letterari¹⁰. Per essere comprese dai lettori elisabettiani, le novelle andarono così incontro a un

Four Parts. The First, the Castle of Delight ... The Second, the Garden of Vnthriftnesse ... The Thirde, the Arbour of Vertue ... The Fourth, the Orchard of Repentance, Robert Walley, London 1576; B. RICHE, *Riche his Farewell to Militarie Profession...*, Robert Walley, London 1581. Nei capitoli seguenti, le citazioni da queste opere sono tratte dalle seguenti edizioni moderne: W. PAINTER, *The Palace of Pleasure*, ed. by J. Jacobs, Nutt, London 1890, 2 voll.; G. FENTON, *Certaine Tragical Discourses Written oute of French and Latin*, ed. by R. Douglas, Nutt, London 1898, 2 voll.; G. WHETSTONE, *The Roche of Regard*, ed. by J.P. Collier, s.n., London 1867; B. RICHE, *Riche His Farewell to Militarie Profession*, ed. by T.M. Cranfill, University of Texas Press, Austin (TE) 1959.

7. Cfr. ad esempio Y. RODAX, *The Real and the Ideal in the Novella of Italy, France and England*, University of North Carolina Press, Chapel Hill (NC) 1968, in particolare il cap. *Borrowed Worlds: The Novella in Sixteenth-Century England*, pp. 94-108; e, più di recente, C.C. RELIHAN, *Fashioning Authority: The Development of Elizabethan Novelistic Discourse*, The Kent State University Press, Kent (OH) 1994, in particolare il cap. *Borrowed Authority: Appropriating Italian Histories*, pp. 33-54.

8. F.O. MATTHIESSEN, *Translation, an Elizabethan Art*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1931.

9. Utili osservazioni a questo proposito si leggono in R. SAWYER, C. DESMET, (eds.), *Shakespeare and Appropriation*, Routledge, London 1999.

10. Sulla differenza tra traduzione «cibliste» e «sourcière», cfr. J.-R. LADMIRAL, *Traduire. Théorèmes pour la traduction*, Payot, Paris 1979, ed. it. a cura di A. Lavieri, *Della traduzione: dall'estetica all'epistemologia*, Mucchi, Modena 2009.

complesso lavoro di smontaggio e di rimontaggio, tanto dal punto di vista ideologico quanto dal punto di vista stilistico¹¹.

Che cosa è stato delle novelle italiane al passaggio in Inghilterra? Quando, come e per chi sono state tradotte? Come sono state recepite? Quali pratiche e quali strategie retoriche hanno messo in atto i loro traduttori? Quali teorie della traduzione le hanno accompagnate? C'era alle spalle una precisa politica traduttiva? Con quali scopi? E con quali conseguenze nell'evoluzione dei generi della letteratura inglese?

Il presente studio cerca di rispondere a queste domande, prendendo in esame i processi letterari e culturali che hanno guidato il percorso delle traduzioni delle novelle italiane in età elisabettiana, con l'obiettivo di verificare se e in che modo la trasposizione di tali testi abbia contribuito alla costruzione dell'identità culturale inglese, in maniera analoga ai processi di «formazione» letteraria (in quel caso non collettivi, ma personali) descritti da Stephen Greenblatt in *Renaissance Self-Fashioning* (1980)¹². La ricerca si pone dunque su un piano diverso – né potrebbe essere altrimenti – rispetto al lavoro di ricostruzione delle fonti che per lungo tempo è stato il fine principale della critica che si è occupata di questa materia, soprattutto in relazione all'intertesto shakespeariano¹³. L'esame delle teorie e delle pratiche traduttive elisabettiane non è qui inteso a definire la permanenza lunga o breve di determinati modelli o di specifici elementi tematici, ma la politica culturale che presiede alla loro trasmissione.

Studi recenti sulle teorie e le pratiche della traduzione nell'Inghilterra elisabettiana – come ad esempio quelli di Peter France, Michael Wyatt, Massimiliano Morini, Fred Schurink¹⁴ – hanno messo in luce le profonde contraddizioni di un'epoca di passaggio, in cui vecchie pratiche medie-

11. Tra gli studi complessivi sulla traduzione cinquecentesca delle novelle italiane, si segnala in particolare, nel volume di R. KIRKPATRICK, *English and Italian Literature from Dante to Shakespeare: A Study of Source, Analogue and Divergence*, Longman, London 1995, il cap. *The Novella in Italy and England*, pp. 224-253.

12. Cfr. S. GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago 1980.

13. Su cui si veda in particolare la documentatissima ricostruzione curata da G. BULLOUGH (ed.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Routledge and Kegan Paul, London 1966-1975, 6 voll.

14. P. FRANCE, *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Oxford University Press, Oxford 2001; M. WYATT, *The Italian Encounter with Tudor England: A Cultural Politics of Translation*, Cambridge University Press, Cambridge 2005; M. MORINI, *Tudor Translation in Theory*

vali – poco attente all'autorità e allo statuto degli originali, trattati come depositi di storie liberamente modificabili – cominciarono a confrontarsi con idee nuove, più consapevoli, ma nello stesso tempo a loro volta foriere di ulteriori trasformazioni¹⁵. Nessuno di essi, tuttavia, si è concentrato direttamente sulle traduzioni delle novelle italiane: un'indagine essenziale per comprendere in quali modi e attraverso quali politiche editoriali questo *corpus* di testi, decisivo nel forgiare l'immaginario dell'epoca, abbia fatto il proprio ingresso nella cultura inglese.

Le traduzioni delle opere di Boccaccio, Bandello, Giraldi Cinzio, Straparola ebbero immediato successo in una società rimasta incantata dalla traduzione del *Cortegiano* (1528) di Castiglione, pubblicata da Thomas Hoby nel 1561, più di vent'anni dopo la prima traduzione francese, del 1537¹⁶. Le novelle seppero nutrire la fame di storie del pubblico dell'epoca, offrendo un modello per lo sviluppo di una raffinata narrativa cortese e costituendo il deposito di storie che sarebbe poi stato impiegato a teatro¹⁷. Ma tutto ciò avvenne in una strana coesistenza di pratiche traduttive vecchie e nuove. Spesso molto spregiudicati, i traduttori inglesi intesero il proprio compito come un vero e proprio lavoro di riscrittura, operando tutte le trasformazioni necessarie a riportare le novelle straniere entro un orizzonte d'attesa familiare al proprio pubblico¹⁸.

I novellieri italiani del Cinquecento avevano narrato un mondo in cui la Fortuna distribuiva le proprie sorti alla cieca: un mondo preda di passioni sregolate, nei confronti dei

and Practice, Aldershot, Ashgate 2006; F. SCHURINK, *Tudor Translation*, Palgrave-Macmillan, London 2012.

15. Cfr. C.C. RELIHAN, *Fashioning Authority: The Development of Elizabethan Novelistic Discourse*, The Kent State University Press, Kent (OH) 1994.

16. Cfr. T. HOBY, *The Courtier of Count Baldessar Castilio*, William Seres, London 1561. In Francia, il *Cortegiano* ebbe due traduzioni nel XVI secolo: la prima ad opera di Jacques Colin, *Les quatre livres du courtisan du conte Baltazar de Castillon*, Denys de Harsy, Lyon 1537; la seconda di Gabriel Chappuys, *Le parfait courtisan du comte Baltasar Castillonois*, N. Bonfons, Paris 1585. Sulla fortuna europea del *Cortegiano*, si veda P. BURKE, *The Fortunes of the Courtier*, Polity Press, Cambridge 1995, trad. it. *Le fortune del Cortegiano*, Donzelli, Roma 1998.

17. Su questi aspetti, cfr. i summenzionati Y. RODAX, *The Real and the Ideal in the Novella of Italy, France and England*, cit., pp. 94-108, e R. KIRKPATRICK, *English and Italian Literature from Dante to Shakespeare*, cit., pp. 224-253.

18. Il desiderio di legittimazione autoriale attraverso le traduzioni e l'impegno dei traduttori nella costituzione di un pubblico sono ampiamente descritti da C.C. RELIHAN, *Fashioning Authority*, cit., pp. 33-54.

quali il pubblico inglese era, almeno in parte, moralmente respinto, ma nello stesso tempo irresistibilmente, narrativa-mente, avvinto¹⁹. I traduttori cercarono di attenuare l'ambiguità morale di tali storie, «enormi» e «disoneste», secondo la definizione bandelliana, pur senza ignorare che era proprio nell'«enormità» e nella «disonestà» che risiedeva la ragione ultima del loro successo²⁰. Dall'ampio *corpus* delle novelle italiane furono così scelte quelle che meglio parevano soddisfare le istanze moralistiche dell'«esemplarità», con accentuazione degli aspetti tragici, secondo quanto già era stato proposto in precedenza dal *Fall of Princes* (ca. 1430) di John Lydgate. In questo modo, la tessitura narrativa e retorica degli originali fu profondamente trasformata per riportare a un chiaro ordine morale la perturbante ambiguità delle loro vicende²¹.

Questo articolato processo di ristrutturazione ideologica – che spesso i traduttori inglesi descrissero, più o meno ingenuamente, nei termini di un «arricchimento» stilistico²² – fu in parte determinato da trasformazioni già presenti negli intermediari francesi di cui si servirono molti di essi. Tradurre da lingue diverse dall'originale era una pratica comune nell'Inghilterra dell'epoca, persino per i testi classici; nel caso delle novelle fu favorita, per un verso, dal fatto che la loro vicinanza tematica con le cronache del tempo non le faceva ancora percepire come «classici» e, d'altra parte, dalla disponibilità di recenti versioni francesi (o spagnole). Le novelle di Bandello e di Giraldi Cinzio erano divenute in Francia il modello per un nuovo genere narrativo, l'«*histoire tragique*», che rappresentava in chiave simbolica i cruenti stravolgimenti

19. Sulla novella italiana del Cinquecento, tra gli innumerevoli studi a disposizione, si rimanda in particolare ai volumi di M. GUGLIELMINETTI, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Zanichelli, Bologna 1984; G. BÀRBERI SQUAROTTI (a cura di), *Metamorfosi della novella*, Bastogi, Foggia 1985; A. TARTARO, *La prosa narrativa antica*, in A. ASOR ROSA (dir.), *Letteratura italiana*, vol. *Le forme del testo: II. La prosa*, Einaudi, Torino 1984, pp. 623-713; M. COTTINO-JONES, *Il dir novellando: modello e deviazioni*, Salerno, Roma 1994.

20. Si veda, a questo proposito, E. MENETTI, *Enormi e disoneste. Le novelle di Matteo Bandello*, pref. di M. Guglielminetti, Carocci, Roma 2005.

21. Sullo stile dei traduttori inglesi, riferimenti essenziali sono, per quanto riguarda le novelle di Boccaccio, H.G. WRIGHT, *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson*, cit., pp. 113-188, e, a proposito di Bandello, R. PRUVOST, *Matteo Bandello and Elizabethan Fiction*, Champion, Paris 1937.

22. Cfr. a questo proposito quanto osservato da S. ROSSI, «*Goodly histories, tragicall matters and other morall argument*»: *la novella italiana nel Cinquecento inglese*, in *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna*, Vita e Pensiero, Milano 1974, pp. 39-112.

di un momento storico turbolento²³. Attraverso questa interpretazione, le versioni francesi di Pierre Boaistuau e François Belleforest fornirono ai traduttori inglesi un modello di trasposizione letteraria basato sulla rifunzionalizzazione del testo originale in vista di scopi poetici ad esso estranei²⁴.

Allo stesso modo, le traduzioni inglesi si trasformarono in breve tempo in un enorme repertorio di temi, di stili e persino di modelli di comportamento che avrebbe profondamente influenzato l'immaginario culturale elisabettiano. I «mondi in prestito» dei traduttori finirono così per dar vita ad altri universi, fornendo le basi stilistiche e tematiche per alcune delle più importanti prove letterarie dell'epoca, dalla prosa al teatro elisabettiano. Nell'ambito della prosa, in particolare, l'idea di liberare il racconto dai vincoli dell'«esemplarità» fu decisiva dapprima per i testi di Gascoigne e di Lyly, e poi per esperimenti molto diversi tra loro come quelli di Robert Greene, Thomas Nashe, Thomas Deloney. Se in seguito, per l'evoluzione della narrativa in prosa, sarebbero stati decisivi altri modelli, nondimeno le novelle fornirono non pochi elementi tematici, funzioni strutturali e tratti stilistici che più tardi sarebbero stati ripresi e rielaborati in contesti diversi²⁵.

La traduzione delle novelle fu essenziale per il teatro²⁶. Di matrice italiana, infatti, non fu solo gran parte dei nomi e delle trame presentati sulle scene dell'epoca, ma anche l'intero universo poetico dei drammi. Se i traduttori avevano

23. Sulla storia dell'«histoire tragique», cfr. almeno A.-M. SCHMIDT, *Histoires Tragiques*, in ID., *Études sur le XVI^e siècle*, Michel, Paris 1967; G.-A. PÉROUSE, *Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Images de la vie du temps*, Droz, Genève 1977; L. SOZZI (éd.), *La Nouvelle française à la Renaissance*, Slatkine, Genève 1981.

24. L'analisi più completa della ristrutturazione stilistica e ideologica delle novelle di Bandello in Francia è senz'altro il lavoro di R. STUREL, *Bandello en France au XVI^e siècle*, Slatkine, Genève 1970.

25. Sul rapporto tra la novella e la prosa elisabettiana, cfr. le tesi di P. SALZMAN, *English Prose Fiction, 1558-1700*, Clarendon Press, Oxford 1985; S. MENTZ, *Escaping Italy: From Novella to Romance in Gascoigne and Lyly*, «Studies in Philology», 101 (2004), 2, pp. 153-171; R.W. MASLEN, *George Gascoigne and the Fiction of Failure*, in ID., *Elizabethan Fictions: Espionage, Counter-Espionage, and the Duplicity of Fiction in Early Elizabethan Prose Narratives*, Clarendon Press, Oxford 1997, pp. 114-157.

26. Sul rapporto tra il teatro elisabettiano e le novelle italiane, cfr. in particolare i lavori curati da M. MARRAPODI (ed.), *The Italian World of English Renaissance Drama: Cultural Exchange and Intertextuality*, University of Delaware Press, Newark (DE) 1998; ID. (ed.), *Shakespeare and Intertextuality: The Transition of Cultures between Italy and England in the Early Modern Period*, Bulzoni, Roma 2000; ID. (ed.), *Shakespeare, Italy, Intertextuality*, Manchester University Press, Manchester 2004; ID. (ed.), *Italian Culture in the Drama of Shakespeare & His Contemporaries*, Ashgate, Aldershot 2007.

cercato di ridurre l'ambiguità morale delle novelle, a teatro essa riemerse: il linguaggio scenico, tutto basato sul «wit», sul gioco, sulla rapidità, sulla polisemia era naturalmente più vicino ai «leggiadri motti» e alle pronte risposte della novella italiana. Molte opere di Marston, Massinger, Dekker, Fletcher e Beaumont si servirono delle vicende raccontate dai novellieri italiani per costruire un'immagine dell'Italia che sarebbe poi divenuta proverbiale, come luogo «altro» per eccellenza: uno spazio «esotico» di sensualità e violenza in cui riflettere, come in uno specchio, il rimosso del pubblico inglese. Shakespeare, invece, ne avrebbe fatto lo sfondo ideale per trame complesse, che avrebbero messo in scena i grandi conflitti dialettici e il linguaggio delle passioni proprio del suo teatro²⁷.

Studi recenti hanno provato a identificare le varie forme di intertestualità che legano la letteratura d'età elisabettiana ai testi italiani (citazione, allusione, traduzione, riadattamento, ecc.)²⁸. Al di là delle classificazioni, più o meno complete, più o meno condivisibili, colpisce osservare la diffusa convinzione, tra i traduttori elisabettiani, che la novella italiana non fosse altro, nel suo complesso, che un poderoso «capitale mimetico» per l'immaginazione, un inesauribile deposito di *topoi narrativi* – penso, ad esempio, al tema della sopportazione (Griselda), dell'amicizia (Tito e Gisippo), del legame tra amore e morte (Guiscardo e Ghismunda, Romeo e Giulietta), del tradimento (la contessa di Challant), del matrimonio tra impari (Didaco e Violante) – da trattare allo stesso modo dei *topoi retorici* elencati dai manuali di poetica, e dunque a libera disposizione di chiunque volesse riprenderli, rielaborarli, farli propri.

Esaminando le traduzioni inglesi d'età elisabettiana, questo studio intende fare luce su un momento essenziale della catena di tale appropriazione, che fornì agli scrittori inglesi d'età elisabettiana, al termine di un lungo processo di assimilazione e alterazione, gli strumenti per prove artistiche altrimenti inimmaginabili.

27. Cfr. in particolare F. MARENCO, *La parola in scena*, Utetlibreria, Torino 2005; N. FUSINI, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondadori, Milano 2013.

28. Cfr. R.S. MIOLA, *Seven Types of Intertextuality*, in M. MARRAPODI (ed.), *Shakespeare, Italy, Intertextuality*, cit., pp. 13-25.

aA

Un'«arte elisabettiana»?

11

Quando nel 1589 George Puttenham terminò *The Arte of English Poesie*¹, tra i più noti trattati di poetica d'età elisabettiana, la cultura inglese era intenta da oltre mezzo secolo in una monumentale attività di traduzione dei classici, antichi e moderni, provenienti dal resto d'Europa. La strada era stata aperta dallo scozzese Gavin Douglas, che nel 1513 aveva dato alle stampe la sua versione dell'*Eneide* virgiliana. Quarant'anni più tardi, nel 1561, Thomas Hoby presentò un'influente traduzione del *Cortegiano* di Castiglione²; dopo di lui, in un ristretto arco di tempo, Arthur Golding tradusse le *Metamorfosi* di Ovidio (1565); William Adlington *L'Asino d'oro* di Apuleio (1566); Thomas Underdowne le *Etiopiche* di Eliodoro (1569); Thomas North le *Vite Parallele* di Plutarco (1579); John Harington l'*Orlando furioso* di Ariosto (1591); George Chapman l'*Iliade* (1598); Philemon Holland la *Storia di Roma* di Tito Livio (1600) e la *Storia naturale* di Plinio il

1. G. PUTTENHAM, *The Arte of English Poesie, Contriued into Three Bookes, the First of Poets and Poesie, the Second of Proportion, the Third of Ornament*, Richard Field, London 1589.
2. Cfr. T. HOBY, *The Courtyer of Count Baldessar Castilio*, William Seres, London 1561.

Vecchio (1601); John Florio i *Saggi* di Montaigne (1603)³. Dalla metà del XVI secolo, tradurre era diventata, secondo la formula di Francis O. Matthiessen, un'«arte elisabettiana»⁴.

Durante la stesura di *The Arte of English Poesie*, Puttenham doveva avere in mente questo florilegio di traduzioni, visto che, all'inizio del trattato, delineando la figura del poeta, fornì, indirettamente, anche una definizione della funzione del traduttore:

A Poet is as much to say as a maker. [...] The very Poet makes and contrives out of his owne braine, both the verse and the matter of his poeme, and not by any foreine copie or example, as doth the translator, who therefore may be well said a versifier, but not a Poet.⁵

3. Cfr. A. GOLDING, *The Fyrst Four Bookes of P. Ouidius Nasos Worke, Intitled Metamorphosis...*, William Seres, London 1565; W. ADLINGTON, *The XI Bookes of the Golden Asse*, Henry Wykes, London 1566; T. UNDERDOWNE, *An Æthiopian Historie Written in Greeke by Heliodorus*, Frances Coldocke, London 1569; T. NORTH, *The Lives of the Noble Grecians and Romanes Compared Together by that Graue Learned Philosopher and Historiographer; Plutarke of Chaeronea*, Thomas Vautroullier and John Wight, London 1579; J. HARRINGTON, *Orlando Furioso: in English Heroical Verse*, Richard Field, London 1591; G. CHAPMAN, *Seauen Bookes of the Iliades of Homere, Prince of Poets*, John Windet, London 1598; P. HOLLAND, *The Romane Historie Written by T. Livius of Padua*, Adam Islip, London 1600; ID., *The Historie of the World, Commonly Called, the Naturall Historie of C. Plinius Secundus*, Adam Islip, London 1601; J. FLORIO, *The Essayes, or, Morall, Politike and Millitarie Discourses of Lo. Michaell de Montaigne*, Edward Blount, London 1603.

4. F.O. MATTHIESSEN, *Translation, an Elizabethan Art*, cit., p. 1. Tra gli studi sulla traduzione elisabettiana, si vedano, inoltre, F.R. AMOS, *Early Theories of Translation*, Columbia University Press, New York 1920; J. WINNY (ed.), *Elizabethan Prose Translation*, Cambridge University Press, Cambridge 1960; J.M. COHEN, *English Translators and Translations*, Longmans, London 1962; H.O. WHITE, *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance*, Octagon Books, New York 1965; S. ROSSI, *Tradurre: arte elisabettiana?*, in F. CERCIGNANI, *Letteratura e filologia. Scritti in memoria di Giorgio Dolfini*, Cisalpino, Milano 1987; A. CATTANEO, *La traduzione nel Rinascimento*, in F. MARENCO (dir.), *Storia della Civiltà Letteraria Inglese*, UTET, Torino 1996, vol. I, pp. 379-402; P. FRANCE, *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, cit.; A.F. KINNEY, *I generi della prosa*, in F. MARENCO (dir.), *Storia della Civiltà Letteraria Inglese*, UTET, Torino 1996, vol. I, pp. 489-495; M. WYATT, *The Italian Encounter with Tudor England: A Cultural Politics of Translation*, cit.; M. MORINI, *Tudor Translation in Theory and Practice*, cit.; F. SCHURINK, *Tudor Translation*, cit.; T. HERMANS, *The Task of the Translator in the European Renaissance: Explorations in a Discursive Field*, in S. BASSNETT (ed.), *Translating Literature*, Boydell and Brewer, London 1997, pp. 14-40.

5. G. PUTTENHAM, *The Arte of English Poesie* [1589], ed. by G.D. Willcock, A. Walker, Cambridge University Press, Cambridge 1970, p. 93. Su Puttenham e la traduzione, cfr. inoltre S. GILLESPIE, *English Translation and Classical Reception: Towards a New Literary History*, Wiley, Chichester 2011, e G. SCHMIDT (ed.), *Elizabethan Translation and Literary Culture*, de Gruyter, Berlin 2013. Per le idee di Puttenham sulla poiesi letteraria, si rimanda invece a M.W. BUNDY, 'Invention' and 'Imagination' in the Renaissance, «The Journal of English and Germanic Philology», 29 (1930), 4, pp. 535-545.

Una distinzione così netta – «poeta» è colui che crea; «traduttore» colui che «copia un esempio straniero», mero «versificatore» – parrebbe basarsi non solamente su una pessima considerazione delle suddette traduzioni, ma anche (cosa più interessante) su una precisa concezione della nozione di «autore».

Già da tempo, la filologia umanista, affermando l'importanza del rispetto dei classici, aveva cominciato – in trattati come il *De interpretatione recta* (1420) di Leonardo Bruni⁶ –, a pensare alla figura del «traduttore» in maniera nuova: non più al modo medievale, come raziatore di *exempla* reputati di proprietà collettiva, ma al contrario come testimone e garante dell'autenticità del testo di un'altra persona, l'«autore». Bruni era convinto che il buon traduttore dovesse padroneggiare la lingua di partenza e quella di arrivo, conoscere la cultura e il gusto del proprio autore, comprenderne e imitarne la volontà (unica fonte d'autorità sul testo), e avere buon orecchio, per riprodurre il ritmo della sua scrittura⁷.

Si trattava insomma – tanto nell'argomentazione di Bruni quanto nell'allusione di Puttenham – di una concezione «sourcière» della traduzione, che reputava il rispetto del dettato originale più importante dei vezzi stilistici del traduttore e delle esigenze di comprensione del pubblico. Ma gran parte delle trasposizioni in inglese d'età elisabettiana faceva esattamente l'opposto, esibendo in maniera vibrante la personalità dei propri traduttori. Non a caso, seppur esagerando, Thomas S. Eliot avrebbe scritto che si trattava di testi in grado di rivaleggiare con gli originali⁸.

Le traduzioni elisabettiane, in realtà, erano pensate con meno vanità e più spirito di servizio: nelle prefazioni, molti traduttori si dicevano convinti – o perlomeno cercavano di convincere i committenti – che il proprio lavoro avesse una grande importanza per lo sviluppo della cultura inglese. Le traduzioni erano reputate necessarie per mettere la società britannica al passo con il resto d'Europa, «nutrendola» con

6. Cfr. L. BRUNI, *Sulla perfetta traduzione*, a cura di P. Viti, Liguori, Napoli 2004.

7. Sulla storia della teoria della traduzione, cfr. L.G. KELLY, *The True Interpreter: A History of Translation Theory and Practice in the West*, Blackwell, Oxford 1979; S. BASSNETT, A. LEFEVERE (eds.), *Translation, History and Culture*, Pinter, London 1990.

8. Cfr. T.S. ELIOT, *Seneca in Elizabethan Translation*, in Id., *Selected Essays, 1917-1932*, Faber & Faber, London 1932, pp. 65-105.

il pensiero poetico e filosofico più avanzato, come nel caso delle opere di Castiglione e di Montaigne.

Proprio la metafora del «nutrimento» – già impiegata alcuni anni prima in Francia da uno dei poeti della Pléiade, Joachim du Bellay, nella sua *Déffence* (1549) della lingua francese⁹ – divenne comune per spiegare l'importanza delle traduzioni. In uno studio di inizio Novecento, Flora R. Amos ha raccolto una lunga serie di affermazioni di traduttori elisabettiani, secondo cui trasporre in inglese classici stranieri avrebbe recato vantaggio al proprio paese¹⁰. Nella prefazione alla sua versione delle *Heroides* di Ovidio (1567), George Turberville, poeta e traduttore – in seguito curatore di una raccolta di novelle – affermò a questo proposito: «I have here at length byd thee (I saye) to a base banquet, to sharpen thy stomach, and procure thy appetite to finer fare»¹¹. Per troppo tempo il pubblico inglese – pare suggerire Turberville – era rimasto escluso dal «banchetto» dei classici: traduzioni come la sua venivano ora a stuzzicarne l'appetito e a riempirne lo stomaco¹².

Dietro le traduzioni c'era un sincero desiderio di contribuire alla costruzione di un'identità culturale inglese che non avesse nulla da invidiare a quelle delle altre nazioni europee. Alla fine del XVI secolo, infatti, i traduttori dovevano ancora confrontarsi con persistenti pregiudizi sull'inferiorità dell'inglese, lingua «barbara», per molti, rispetto agli idiomi d'oltremania¹³. Di contro a chi, come Thomas Elyot o Roger Ascham, sosteneva la priorità dei classici, c'erano però teorici

9. «Immitant les meilleurs Auteurs Grecz, [...] & apres les auoir bien digerez, les conuertissant en sang & nourriture», J. DU BELLAY, *La Déffence, et Illustration de la langue françayse* [1549], in ID., *Ceuvres completes*, éd. par. F. Goyet, Champion, Paris 2003, vol. I.

10. Cfr. in particolare F.R. AMOS, *Early Theories of Translation*, Columbia University Press, New York 1920.

11. Cfr. *The Heroycall Epistles of the Learned Poet Publius Ouidius Naso, in English Verse*, Simon Stafford, London 1600.

12. Qualche anno più tardi, anche Puttenham avrebbe ammesso, in *The Arte of English Poesie*, l'influenza di autori come Dante, Petrarca e Ariosto sulla poesia inglese del XVI secolo: «Sir Thomas Wyat th'elder & Henry Earle of Surrey [...], hauing trauailed into Italie, and there tasted the sweete and stately measures and stile of the Italian Poesie [...], greatly pollished our rude & homely maner of vulgar Poesie, from that it had bene before, and for that cause may iustly be sayd the first reformers of our English meetre and stile», G. PUTTENHAM, *The Arte of English Poesie*, cit., p. 60.

13. «Pardoune me of the rude and comyn englyshe», aveva scritto ad esempio William Caxton, non troppi anni prima, nel prologo del suo *Blanchardin and Eglantine* (ca. 1489). Più tardi, ancora nel 1531, Thomas Elyot in *The Governour*, avrebbe affermato che il latino

come Thomas Wilson, che in *The Arte of Rhetorique* (1553) cominciavano a difendere la dignità dell'inglese¹⁴. Prendendolo in parola, Hoby si trovò ad affermare che «where the Sciences are most tourned into the vulgar tongue, there are the best learned men»¹⁵.

Fin dagli anni sessanta, le traduzioni divennero allora il campo di quella battaglia per la dignità dell'inglese che più tardi Philip Sidney avrebbe condotto nella *Defence of Poesy* (1579), esaltando la superiorità della sua lingua materna sugli altri idiomi moderni nell'esprimere «sweetly and properly the conceits of the mind»¹⁶, e che Richard Mulcaster, insegnante di Edward Spenser alla Merchant Taylors' School, avrebbe spiegato, in riferimento alle lingue antiche, in que-

permette di esprimersi «incomparably with more grace and delectation to the reader, than our englysshe tonge may yet comprehend».

14. Cfr. T. WILSON, *The Arte of Rhetorique*, John Kingston, London 1553. Dopo la prima edizione, il libro fu ampliato nel 1560 e ristampato numerose volte nei decenni successivi, fino al 1585. Edizioni moderne sono quelle curate da G.H. Mair, Clarendon, Oxford 1908, e più di recente da T.J. Derrick, Garland, New York 1982 e P.E. Medine, Penn State University Press, University Park 1994. Su Thomas e il ruolo del suo trattato nella retorica dell'epoca, cfr. inoltre W.S. HOWELL, *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700*, Princeton University Press, Princeton 1956; R.H. WAGNER, *Thomas Wilson's Arte of Rhetorique*, «Speech Monographs», 27 (1960), pp. 1-32; T.J. DERRICK, *Introduction*, in T. WILSON, *Arte of Rhetorique*, Garland, New York 1982, pp. VII-CXL; A.F. KINNEY, *Rhetoric and Fiction in Elizabethan England*, in J.J. MURPHY (ed.), *Renaissance Eloquence: Studies in the Theories and Practice of Renaissance Rhetoric*, University of California Press, Berkeley (CA) 1983, pp. 385-393; B. VICKERS, *In Defence of Rhetoric*, Clarendon, Oxford 1988; W. REBHORN, *The Emperor of Men's Minds: Literature and the Renaissance Discourse of Rhetoric*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1995; L. AGNEW, *Rhetorical Style and the Formation of Character: Ciceronian Ethos in Thomas Wilson's Arte of Rhetorique*, «Rhetoric Review», 17 (1998), 1, pp. 93-106. Secondo P.E. MEDINE, *Thomas Wilson*, Twayne, Boston 1986, p. 28, questo spirito nazionalistico deriverebbe non «from thoughtless sentimentality but from the harsh experience of exile and oppression»; nel 1553, Wilson scappò in Italia per ragioni religiose, ma fu arrestato e torturato dall'Inquisizione.

15. Cfr. T. HOBY, *Epistle of the Translator*, in ID., *The Book of the Courtier*, ed. by W.A. Raleigh, Nutt, London 1900, p. 8.

16. P. SIDNEY, *The Defence of Poesy* [1595], in *Sir Philip Sidney's Apology for Poetry and Astrophil and Stella: Texts and Contexts*, ed. by P.C. Herman, College Publishing, Glen Allen 2001, p. 123: «I know some will say it is a mingled language. And why not so much the better, taking the best of both the other? Another will say it wanteth grammar. Nay, truly, it hath that praise that it wanteth not grammar. For grammar it might have, but it needs it not; being so easy in itself, and so void of those cumbersome differences of cases, genders, moods, and tenses, which, I think, was a piece of the Tower of Babylon's curse, that a man should be put to school to learn his mother-tongue. But for the uttering sweetly and properly the conceits of the mind, which is the end of speech, that hath it equally with any other tongue in the world; and is particularly happy in compositions of two or three words together, near the Greek, far beyond the Latin, which is one of the greatest beauties that can be in a language».

sto modo: «I love Rome, but London better; I favour Italy but England more; I honor the Latin but I worship the English»¹⁷.

Nell'ambito della traduzioni elisabettiane, forse l'esempio più convincente di questa apologia dell'inglese fu opera di George Pettie, sofisticato autore e traduttore di novelle, che nella prefazione alla sua versione (1586) de *La Civile Conversazione* di Stefano Guazzo (1574), si trovò, contro chi criticava la moda delle traduzioni, a difendere il diritto all'uso della propria lingua:

They consider not the profit which cometh by reading things in their owne tongue, whereby they shall be able to conceive the matter much sooner, and beare it awaie farre better, than if they reade it in a straunge tongue: for they count it barren, they count it barbarous, they count it unworthie to be accounted of [...]. And for the barbarousnesse of our tongue, I must likewise saie that it is much the worse for them, and such curious fellowes as they are: who if one chance to derive anie word from the Latine, which is insolent to their eares [...] they forthwith make a jest at it, and tearme it an Inkhorne tearme. And though for my part I use those words as little as anie, yet I know no reason why I should not use them [...] for it is indeed the readie way to inrich our tongue, and make it copious, and it is the waie which all tongues have taken to inrich themselves.¹⁸

«To inrich» è probabilmente il termine più adatto a spiegare la straordinaria attenzione che l'età elisabettiana attribuì alle traduzioni: l'assimilazione della cultura europea era infatti reputata un passaggio obbligato per la costruzione di una «native English culture»¹⁹.

Il mercato delle traduzioni

Un anno dopo la traduzione di Hoby – sulla scorta della moda per l'Italia suscitata dalla lettura del trattato di

17. R. MULCASTER, *Mulcaster's Elementaire*, ed. by E.T. Campagnac, Clarendon Press, Oxford 1925, p. 273.

18. Cfr. *The Civile Conuersation of M. Stephen Guazzo, Written First in Italian, Divided into Four Bookes, the First Three Translated out of French by G. Pettie*, Thomas East, London 1586. Questo libro è un ottimo esempio di traduzione elisabettiana: Pettie si sentì libero di non tradurre l'ultimo libro di Guazzo, «for that it cointains much tryfling matter in it» e aggiunse alcune pagine in lode della regina Elisabetta. Si veda a questo proposito M. MORINI, *Tudor Translation in Theory and Practice*, cit., p. 22.

19. H.A. MASON, *Humanism and Poetry in the Early Tudor Period*, Routledge and Kegan Paul, London 1959, p. 24.

Castiglione – uscì anche la traduzione di una novella italiana, *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* (1562) di Arthur Brooke²⁰ che, tra le innumerevoli versioni della vicenda, scelse quella di Bandello, mediata attraverso la trasposizione francese di Pierre Boaistuau²¹. Molte altre ne sarebbero seguite negli anni successivi, dapprima come storie singole, poi come raccolte di novelle, al ritmo di uno o due volumi l'anno, fino all'inizio degli anni ottanta del XVI secolo²².

Il successo delle traduzioni di novelle fu favorito anche da una ragione materiale. A metà del XVI secolo, lo sviluppo della stampa concorse a formare un mercato editoriale decisamente più ampio di quello che l'Inghilterra poteva vantare appena pochi anni prima. Un gruppo sempre più cospicuo di uomini di lettere, formati nelle università, cercava di guadagnarsi da vivere con i pamphlet, le traduzioni, e più tardi anche la scrittura teatrale. Secondo Henry S. Bennett, autore di un'accurata storia del mercato librario dell'epoca, le opere straniere trasposte in inglese durante il regno di Elisabetta I (1558-1603) ebbero un fortissimo incremento, superando il migliaio²³.

Tra le classi sociali elevate, la conoscenza delle lingue classiche, favorita da curricula scolastici e universitari che ne comprendevano lo studio, aveva una certa diffusione, così come quella delle lingue straniere moderne, in particolare il francese e l'italiano²⁴. Già nel 1550, William Thomas pubblicò le *Principal Rules of Italian Grammar*, la prima grammatica di italiano per inglesi, modellata sulle opere di Pietro Bembo, Alberto Accarisio e Francesco Alunno, con in appendice un «Dictionarie for the Better Understanding of Boccace,

20. Cfr. A. BROOKE, *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*, Richard Tottel, London 1562. D'ora in avanti, le citazioni di questa raccolta saranno date dall'ed. moderna curata da P.A. Daniels e contenuta in G. BULLOUGH, *Narrative and Drammatic Sources of Shakespeare*, cit., vol. I, pp. 284-363.

21. Cfr. P. BOAISTUAU, *Histoires Tragiques extraites des œuvres italiennes de Bandel, et mises en nostre langue françoise par Pierre Boaistuau, surnommé Launay, natif de Bretagne, dédiées à Monseigneur Matthieu de Mauny, abbé des Noyers*, Gilles Robinot, Paris 1559.

22. Per una storia più puntuale di queste traduzioni, si rimanda *infra*, al cap. IV, «*Nouvelles*», «*histories*», «*discourses*».

23. Cfr. H.S. BENNETT, *English Books and Readers 1558 to 1603*, cit., in particolare il cap. *Translations and Translators*, pp. 87-111.

24. Si veda, a questo proposito, F.A. YATES, *Italian Teachers in Elizabethan England*, «*Journal of the Warburg Institute*», 1 (1937), 2, pp. 103-116.

Petrarcha and Dante»; negli stessi anni, seguirono opere analoghe, composte da Michelangelo Florio, Alessandro Citolini, Henry Grantham, Holyband²⁵.

Durante il regno di Elisabetta, a Londra furono attivi in particolare due stampatori di libri in italiano – John Charlewood e John Wolfe – che pubblicarono le opere di Giordano Bruno e di altri²⁶. Proprio Bruno, ne *La Cena delle Ceneri* (1584), alluse al fatto che per vivere a Londra non fosse necessario apprendere l'inglese, poiché la città era un variopinto crocevia di lingue²⁷. Ma si trattava di fenomeni ancora limitati. Le traduzioni erano il modo più rapido ed economico per foraggiare la fame di storie del pubblico, ben oltre il bacino editoriale che avrebbero potuto raggiungere tipografi come Charlewood e Wolfe con i loro libri in lingua originale²⁸.

Questa nuova e più capillare diffusione del libro fu accompagnata, nell'ultimo scorcio del secolo, da un aumento nel grado di alfabetizzazione della popolazione, che intorno al 1600 avrebbe raggiunto – secondo gli studi di E.H. Miller²⁹ – una percentuale più ampia rispetto al passato, provocando un'impennata improvvisa di libri di prosa³⁰ durante il regno di Elisabetta I (1558-1603): circa il triplo – stando ai dati della succitata storia del mercato librario inglese di Ben-

25. Sulle grammatiche di italiano per inglesi nel XVI secolo, si vedano i documentati studi di L. PIZZOLI, *Le grammatiche di italiano per inglesi, 1550-1776*, Accademia della Crusca, Firenze 2004, e M. PALERMO, D. POGGIAGALLI, *Grammatiche di italiano per stranieri dal '500 a oggi. Profilo storico e antologia*, Pacini, Pisa 2010. In particolare su William Thomas, cfr. S. ROSSI, *Un «italianista» nel Cinquecento inglese: William Thomas*, «Aevum», 40, 3-4 (1966), pp. 281-314.

26. Per un repertorio delle edizioni in italiano nell'Inghilterra elisabettiana, si veda H. SELLERS, *Italian Books Printed in England Before 1640*, Oxford University Press, London 1924. Su John Wolfe, cfr. inoltre H.H. HOPPE, *John Wolfe, Printer and Publisher, 1579-1601*, «The Library», 14 (1933), pp. 241-288; C.C. HUFFMAN, *Elizabethan Impressions: John Wolfe and His Press*, AMS, New York 1988; S. MASSAI, *John Wolfe and the Impact of Exemplary Go-Betweens on Early Modern Print Culture*, in A. HÖFELE, W. VON KOPPFENFELS (eds.), *Renaissance Go-Betweens*, cit., pp. 104-120.

27. «Coloro, che son onorati e gentiluomini, co' li quali lui suol conversare, tutti san parlare o latino o francese o spagnolo o italiano; i quali, sapendo che la lingua inglese non viene in uso se non dentro quest'isola, se stimarebbono salvatici, non sapendo altra lingua che la propria naturale», G. BRUNO, *La cena delle ceneri* [1584], *Dialogo Terzo*, in Id., *Opere italiane di Giordano Bruno*, intr. di N. Ordine, a cura di G. Aquilecchia, UTET, Torino 2002, p. 490.

28. Cfr. J.M. COHEN, *English Translators and Translations*, cit., p. 13.

29. Cfr. E.H. MILLER, *The Professional Writer in Elizabethan England*, Cambridge University Press, Cambridge 1959.

30. Cfr. P. SALZMAN, *English Prose Fiction, 1558-1700*, Clarendon Press, Oxford 1985.

nett – rispetto al secolo precedente (1475-1558)³¹. Si trattò di una sfida non da poco per una civiltà letteraria che, a metà del XVI secolo, non aveva ancora visto la nascita di una solida tradizione di narrativa in prosa. Le traduzioni delle novelle che venivano dal continente furono il mezzo necessario per rispondere a questo nuovo bisogno³².

Tra gli editori più attivi a Londra nel campo delle traduzioni, si possono ricordare figure come quella di William Caxton, traduttore in proprio e patrono di traduttori, e di Richard Tottel, tra i più noti editori dell'epoca. Non era infrequente in questo contesto che – per accelerare i tempi o per scarsa conoscenza della lingua d'origine – le traduzioni venissero preparate a partire da altre traduzioni in altre lingue. «I have my wares at second hand, as by Fraunce out of Greeke, because I am not able to travaile so far for them»³³ scrisse ad esempio Arthur Hall, a proposito della sua versione di Omero, e così molti altri, come North, che tradusse Plutarco – in quella che può essere considerata la più influente traduzione dell'epoca – facendo riferimento alla versione francese di Jacques Amyot³⁴.

Forse il caso più interessante di traduzione indiretta fu opera proprio di North, allorché egli diede alle stampe la sua versione del *Pañcatantra*, le cosiddette «favole» indiane di Bidpai, risalenti al III secolo a.C. North prese come riferimento un testo italiano, *La moral philosophia* (1552) di Anton Francesco Doni, che tuttavia era stato preparato a partire da un ulteriore intermediario, che a sua volta non era stato composto sull'originale. La traduzione di North è stata descritta dal suo curatore moderno, Joseph Jacobs, come «the English version of an Italian adaptation of a Spanish translation of a Latin version of a Hebrew translation of an Arabic adaptation of the Pahlevi version of the indian original»³⁵.

31. Cfr. H.S. BENNETT, *English Books and Readers*, Cambridge University Press, Cambridge 1965-1970.

32. Cfr. P. SALZMAN, *English Prose Fiction, 1558-1700*, cit., pp. 5-6.

33. Qui cit. da H.S. BENNETT, *English Books and Readers 1558 to 1603*, cit., p. 103.

34. Cfr. *Les Vies des hommes illustres, grecs et romains comparées l'une avec l'autre par Plutarque... traduites premièrement de grec en françois par Jaques Amyot*, Jacques du Puys, Paris 1572.

35. Cfr. J. JACOBS (ed.), *The Earliest English Version of The Fables of Bidpai*, Nutt, London 1888. Su Doni, si vedano anche i lavori di M. GUGLIELMINETTI, *Tessere scoperte, e da scoprire, nei Mondi di Anton Francesco Doni*, in R. CARDINI, M. REGOLI (a cura di), *Intertestualità e smontaggi*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 127-142, e ID., *Il "libro indiano" di Anton Francesco Doni*:

La voracità del mercato rese dominanti, in tutti i generi letterari, pubblicazioni miscellanee, come antologie e raccolte. Nel 1557, dopo aver già pubblicato traduzioni di Virgilio e di Cicerone, oltre ad opere di John Lydgate e di Thomas More, proprio Tottel sperimentò con successo un testo che avrebbe concorso a modellare l'idea di poesia dell'epoca, riunendo una carrellata di componimenti poetici da Chaucer a Surrey e Wyatt: la cosiddetta *Tottel's Miscellany* (1557)³⁶.

Quando, nove anni più tardi, pubblicò il primo volume di *The Palace of Pleasure* (1566) di William Painter, Tottel – che nel frattempo era stato l'editore anche della *Tragicall Historie* di Brooke, uscita nel 1562 e subito ristampata nel 1565 – mise sul mercato una selezione di novelle per certi versi analoga e complementare alla sua antologia poetica. La raccolta di Painter – che comprendeva sessantasei racconti, poi ampliati a centouno con il secondo volume, nel 1567 – era infatti pensata per riunire in uno stesso libro il meglio della narrativa breve antica e moderna. Tratte da Livio, Plutarco, Gellio, Boccaccio, Marguerite de Navarre, Bandello, Giovanni Fiorentino, Straparola e Giraldi Cinzio, le traduzioni diffusero in Inghilterra un compendio dell'immaginario narrativo legato a questo genere letterario, per un pubblico più vasto di quello che avrebbe potuto apprezzarlo in lingua originale³⁷.

Il traduttore come autore

In quali forme si svolse questo «intertraffico»³⁸ – per usare l'espressione con cui Samuel Daniel avrebbe definito il lavoro di Florio su Montaigne – con cui i traduttori elisabettiani misero in contatto la cultura inglese con quelle del continente? Se ci si domanda come, per chi e con quali conseguenze si sia svolta la loro opera di mediazione culturale, si rimarrà colpiti da quanta poca importanza sia stata attribuita al rispetto

la parte del Firenzuola, in M.-F. PIÉJUS (éd.), *Regards sur la Renaissance italienne. Mélanges de littérature offerts à Paul Larivaille*, Université Paris X, Paris 1998, pp. 355-362, secondo cui l'energia del testo di Doni è quella di un «linguaggio che non è di necessità un calco», ma si rivela «paziente, e spesso felice, riscrittura di altri libri» (p. 362).

36. Cfr. *Songes and Sonettes Written By the Ryght Honorable Lord Henry Howard, late Earle of Surrey, Thomas Wyatt the Elder and Others*, Richard Tottel, London 1557.

37. Per le fonti di Painter, cfr. J. JACOBS, *Introduction*, in W. PAINTER, *The Palace of Pleasure*, cit., vol. I, pp. LIII-CXII.

38. S. DANIEL, *To My Deere Friend, M Iohn Florio*, in M. DE MONTAIGNE, *Essays*, ed. by A.R.W., Dent, London 1946, p. 13.

degli originali. Scegliendo i modi e i tempi dell'incontro, il mediatore svolge sempre un ruolo di indirizzo, di potere, di controllo: come ha osservato Manfred Pfister, un traduttore non vola mai soltanto con la leggerezza di Hermes, ma ha anche la coscienza sporca di Pandaro³⁹. Non per caso, nel teatro di Shakespeare, il termine «go-between», intermedio, indicava tanto la figura del mediatore quanto quella del lenone⁴⁰.

Se le raccomandazioni dei filologi al buon traduttore riproponevano in sostanza il precetto oraziano di farsi *fidus interpres* dell'originale, durante il XVI secolo vi furono interminabili discussioni a proposito di come si dovesse intendere tale fedeltà⁴¹. Forse il traduttore elisabettiano più vicino ai principi proposti da Bruni, attento a trasporre l'originale senza far troppo sentire la propria voce, fu Philemon Holland, erudito e medico, traduttore di Livio, Plutarco, Plinio il Vecchio. «The translator-general», come fu definito per la sua abilità, Holland incarnò tuttavia anche l'ideale della traduzione come appropriazione culturale. Nella prefazione alla sua versione (1601) della *Historia naturalis* di Plinio, si spinse a descrivere il proprio lavoro come una rivincita postuma nei confronti delle campagne di Cesare in Britannia. Tradurre, infatti, significava per Holland «to triumph over the Romans in subduing their literature under the dent of the English pen, in requitall of the conquest sometime over this Island, atchieved by the edge of their sword»⁴².

Del resto, il passaggio da pratiche traduttive di derivazione medievale – piuttosto disinvolute nell'attribuzione e nel rispetto dell'autorità sul testo tradotto⁴³ – a pratiche traduttive più consapevoli dal punto di vista filologico non poteva che richiedere tempi lunghi e situazioni di compromesso. Se

39. Cfr. M. PFISTER, *Inglese Italianato-Italiano Anglizzato: John Florio*, in A. HÖFELE, W. VON KOPPENFELS (eds.), *Renaissance Go-Betweens*, cit., p. 32.

40. Ad esempio in *Troilus and Cressida*, III, 2, e in *The Merry Wives of Windsor*, II, 2.

41. Cfr. T. HERMANS, *The Task of the Translator in the European Renaissance: Explorations in a Discursive Field*, in S. BASSNETT (ed.), *Translating Literature*, London, Boydell and Brewer, 1997, pp. 14-40.

42. Qui cit. da K. AUGHTERSON (ed.), *The English Renaissance: An Anthology of Sources and Documents*, Routledge, London 1998, p. 310.

43. Cfr. D. KELLY, *The Fidus Interpres: Aid or Impediment to Medieval Translation and Translatio?*, in J. BEER (ed.), *Translation Theory and Practice in the Middle Ages*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo 1997, pp. 47-58.

persino testi classici come i poemi omerici furono tradotti attraverso intermediari scritti in altre lingue, è facile immaginare con quante poche remore furono affrontate le opere moderne, francesi, italiane, spagnole.

Le novelle italiane si trovarono, in questo contesto, in una situazione particolare: essendo scritte in un genere cui si attribuiva uno speciale carattere di «esemplarità», erano meno resistenti di altre forme letterarie a trasformazioni indotte da ragioni ideologiche, che potevano variare nel corso del tempo, da un contesto nazionale all'altro. Inoltre, la loro vicinanza con la cronaca – le «vere istorie»⁴⁴ che si fregiava di aver raccolto un novelliere come Bandello – rendeva la definizione dell'autorità sul testo meno stringente rispetto ad altre opere letterarie, e dunque più facilmente aggirabile, poiché, a rigore, le si doveva reputare, in ultima istanza, tratte dalla realtà e non dalla fantasia di chi le aveva messe in forma scritta⁴⁵.

Esaminando i frontespizi delle prime raccolte di novelle tradotte in Inghilterra, si scoprirà come non di rado i nomi dei traduttori siano stati posti sullo stesso piano o addirittura in posizione prioritaria rispetto a quelli degli autori, sulla base di una particolare concezione dell'autorità sui testi, cui andavano a concorrere entrambi i ruoli⁴⁶.

Mentre frontespizi come quelli di *The Palace of Pleasure* di Painter – «The Palace of Pleasure Beautified, adorned and well furnished, with Pleasaunt Histories and excellent Nouelles, selected out of diuers good and commendable Authors. By William Painter Clarke of the Ordinaunce and Armarie»⁴⁷ – o di *Certaine Tragicall Discourses* (1576) di Geoffrey Fenton – «Certaine Tragicall Discourses written oute of Frenche and Latin by Geffraie Fenton no lesse profitable then pleasaunt and of like necessitye to al degrees that take pleasure in antiquities or forreine reapportes»⁴⁸ –, pur invertendo la priorità tra traduttore e autore, presentavano al lettore entrambe le figure, altre raccolte, come *A Petite Pa-*

44. M. BANDELLO, *Le Novelle*, II, 11, in ID., *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano 1952, vol. I, p. 778.

45. Cfr. M. MORINI, *Tudor Translation in Theory and Practice*, cit., pp. 65-96.

46. Cfr. C.C. RELIHAN, *Fashioning Authority*, cit., pp. 33-54.

47. Cfr. W. PAINTER, *The Palace of Pleasure*, cit., vol. I, p. 1.

48. Cfr. G. FENTON, *Certaine Tragicall Discourses*, cit., vol. I, p. 1.

lace of Pettie his Pleasure (1576) di George Pettie, ambivano a presentarsi come opere a tutti gli effetti nuove e originali⁴⁹.

Nell'introduzione alla sua raccolta, che esibiva una riscrittura personale delle proprie fonti, Pettie si spinse addirittura a parlare, per le novelle comprese nell'opera, di «my invention»⁵⁰. E in qualche modo aveva ragione, poiché, per tutta l'età elisabettiana, il traduttore fu sempre un riscrittore, e la differenza tra le traduzioni e gli adattamenti fu spesso poco avvertita⁵¹.

Situazioni persino più complesse, ma non infrequenti, permettono di spiegare meglio questa situazione. Barnabe Riche, soldato e scrittore, forse traduttore delle *Storie* di Erodoto, nel suo *Farewell to Military Profession* (1581), una raccolta che ha destato molto interesse critico, incluse una versione inglese di alcune novelle degli *Ecatommiti* (1565) di Giraldo Cinzio – per l'esattezza: VI, 3; II, 6; III, 5⁵² – redatta sulla base di una traduzione, che non possediamo e che nel testo viene definita opera di «L.B.», forse Lodowick Bryskett, poeta e umanista, amico di Sidney e di Spenser⁵³.

Ma il frontespizio di Riche – «Riche his Farewell to Militarie profession: conteining verie pleasaunt discourses fit for a peaceable tyme. Gathered together for the onely delight of the courteous Gentlewomen bothe of England and Irelande, For whose onely pleasure they were collected together, And unto whom they are directed and dedicated by Barnabe Riche, Gentleman»⁵⁴ – non fa alcun riferimento né a Giraldo Cinzio né a Bryskett. In un libro come il *Farewell*, nella figura di Riche finiscono cioè per confluire insieme, a vario titolo, tre

49. Cfr. G. PETTIE, *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure, Contaynyng Many Pretie Hystories by him Set Foorth in Comely Colours, and Most Delightfully Discoursed*, Richard Watkins, London 1576.

50. Edizioni moderne della raccolta di Pettie sono state curate da Israel Gollancz, Chatto & Windus, London 1908, e da Herbert W. Hartman, Oxford University Press, London 1938.

51. Cfr. H.O. WHITE, *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance*, Octagon Books, New York 1965.

52. Per la corrispondenza tra le novelle di Giraldo Cinzio e le traduzioni di Riche, cfr. *infra* la sezione *Traduzioni e riscritture* dell'Appendice.

53. Su Lodowick Bryskett, cfr. T.E. WRIGHT, *Introduction*, in L. BRYSKETT, *A Discourse of Civill Life*, San Fernando Valley State College, Northridge (CA) 1970, e il recente saggio di C. FENOGLIO, *Giraldo Cinzio pedagogo: la fortuna inglese dei Dialoghi della vita civile*, «Lettere italiane», LXVI (2014), 1, pp. 135-153. Sul rapporto tra Riche e Bryskett, cfr. T.M. CRANFILL, *Introduction*, in B. RICHE, *Riche His Farewell to Military Profession*, cit., pp. XXVI-XXXII.

54. B. RICHE, *Riche His Farewell to Military Profession*, cit., p. 1.

ruoli diversi: quello di autore, quello di traduttore e quello di curatore, in una ambigua promiscuità, che rende la percezione della funzione autoriale sulle singole novelle molto più fluida e complessa di quanto si potrebbe immaginare.

Questa ambiguità finì per diventare un espediente retorico mediante cui creare una distanza tra l'opera e il traduttore non dissimile da quella che sarebbe stata altrove prodotta con la moltiplicazione delle figure autoriali. Si potrebbe dire in questo senso – *si parva licet* – che Riche abbia inscenato un gioco di specchi analogo a quello che avrebbe immaginato Cervantes con i narratori fittizi del *Quijote* (1605-1615).

Il fluttuare della funzione autoriale consentì ai traduttori elisabettiani un margine di libertà altrimenti impensabile, attraverso cui garantire la propria estraneità a racconti che proponevano modelli di comportamento non sempre reputati edificanti⁵⁵.

Traduzione ed «elocutio»

Nell'Europa della prima modernità, la traduzione divenne una metafora della circolazione delle idee e della cultura. Durante le sue lezioni a Oxford, Giordano Bruno, come avrebbe ricordato Florio nella premessa alla sua versione degli *Essayes* di Montaigne, argomentò a questo proposito come «from translation all science had its offspring»⁵⁶.

Proprio Florio – che in *A Worlde of Wordes* (1598) avrebbe definito il tradurre un'azione di «trasferimento», implicitamente alludendo alla vicinanza etimologica con la metafora⁵⁷ – avanzò l'idea che tutta la scrittura fosse da considera-

55. Cfr. C.C. RELIHAN, *Fashioning Authority*, cit., pp. 52-54.

56. J. FLORIO, *To the Curteous Reader*, in M. DE MONTAIGNE, *Essayes*, cit., c. A5r: «Shall I apologize translation? Why but some holde (as for their free-hold) that such conversion is the subversion of Universities. God holde with them, and withhold them from impeach or empaire. It were an ill turne, the turning of Bookes should be the overturning of Libraries. Yea but my olde fellow Nolano tolde me, and taught publikely, that from translation all Science had it's of-spring. Likely, since even Philosophie, Grammar, Rhethorike, Logike, Arithmetike, Geometrie, Astronomy, Musike, and all the Mathematikes yet holde their name of the Greekes: and the Greekes drew their baptizing water from the conduit-pipes of the Egyprians, and they from the well-springs of the Hebrews or Chaldees. And can the wel-springs be so sweete and deepe; and will the well-drawne water be so sower and smell? And were their Countries so ennobled, advantaged, and embellished by such deriving; and doth it drive our noblest Colonies upon the rockes of ruine? And did they well? and proved they well? and must we proove ill that doe so? Why but Learning would not be made common. Yea but Learning cannot be too common and the commoner the better».

57. «To traduce, to transpose, to bring or leade over, to bring, to convey, to remove from

re una forma di traduzione, sostenendo il potere creativo di quest'ultima: «What doe the best then, but glean after others harvest? borrow their colours, inherite their possession? What doe they but translate? Perhaps, usurp?». Tradurre era per lui un modo di trasmettere e di rimodellare le forme dell'immaginario: un processo di costruzione dell'identità attraverso l'appropriazione dell'altro⁵⁸.

Fu forse anche per porre un freno all'ambiguità di ruoli tra l'autore e il traduttore propria delle trasposizioni di testi antichi e moderni uscite negli anni immediatamente precedenti a *The Arte of English Poesie* che Puttenham si sentì in dovere di distinguere tra il ruolo del «poeta» e quello del «versificatore»⁵⁹.

Anche le teorie della traduzione più attente, tuttavia, non implicavano meno rischi. Forse il primo saggio di teoria della traduzione in senso moderno era stato, già prima della metà del secolo, *La Manière de bien traduire d'une langue en aultre* (1540) di Étienne Dolet, umanista, traduttore in francese dei dialoghi di Platone. Difendendosi dall'accusa di aver malinteso il filosofo greco, Dolet vi aveva affermato che, una volta compreso l'originale, il traduttore poteva considerarsi libero di chiarirne le oscurità, evitando la traduzione parola per parola, scegliendo termini di uso corrente e riordinando opportunamente la sintassi⁶⁰.

Sulla sua scia, George Chapman, traduttore in inglese di Omero, sostenne che, in una traduzione, mantenere lo spirito dell'originale fosse un obiettivo più importante della resa letterale. In questo senso, egli reputava ammissibile, da

one place to another. Also to translate from out of one tongue into another», J. FLORIO, *A Worlde of Wordes*, Edward Blount, London 1598. Recentemente è stata pubblicata una ed. critica di quest'opera: J. FLORIO, *A Worlde of Wordes: A Critical Edition*, intr. by H.W. Haller, University of Toronto Press, Toronto 2013.

58. J. FLORIO, *Epistle Dedicatorie*, in M. DE MONTAIGNE, *Essayes*, cit., c. A2r: «having transported it from France to England; put it in English clothes; taught it to talke our tongue». Analoga metafora si legge anche nella *Epistle Dedicatory* scritta dal traduttore, John Mabbe, in *The Spanish Bawd represented in Celestina or, The Tragi-Comedy of Calisto and Melibea*, John Rastell, London 1631: «Sir, I now send you your long since promised *Celestina*, put into English clothes» (qui cit. da J. MABBE, *The Spanish Bawd*, ed. by J.M. Pérez Fernández, The Modern Humanities Research Association, London 2013, p. 69).

59. Cfr. G. PUTTENHAM, *The Arte of English Poesie*, cit., p. 93.

60. Cfr. E. CARY, *Les Grands Traducteurs Français*, Librairie de l'Université, Genève 1963, in cui si legge il pamphlet di Dolet.

parte del traduttore, adornare il proprio lavoro con elementi originali, purché adatti a tale scopo:

The work of a skilfull and worthy translator is to observe the sentences, figures and forms of speech proposed in his author, his true sence and height, and to adorne them with figures and formes of oration fitted to the originall in the same tongue to which they are translated: and these things I would gladlie have made the questions of whatsoever my labours have deserved.⁶¹

Insistere sulle abilità del traduttore significava garantirgli la possibilità di allontanarsi dalla lettera dell'originale per meglio coglierne il senso. Riportando questa teoria traduttiva alle tradizionali fasi dell'oratoria, si potrebbe dire che al traduttore – cui cominciava ad essere richiesta massima fedeltà nell'ambito dell'*inventio* e della *dispositio* – veniva tuttavia concesso un ampio margine di manovra nell'ambito dell'*elocutio*, che non a caso in quegli stessi anni un filosofo come Pierre de la Ramée andava separando dalle fasi precedenti, attribuibili alla logica, in quanto parte della retorica⁶².

Mentre il traduttore medievale poteva aggiungere e modificare a piacere trame ed episodi, il traduttore elisabettiano si limitava ad aggiungere o a omettere parole, immagini, figure. Ma non è detto che queste modifiche fossero meno pervasive: «In the attempt to re-create the *elocutio* of the source, the Renaissance translator often produces a target text displaying stylistic features which have little to do with the original», ha osservato Massimiliano Morini, «In careless, egotistical, or patriotic hands, rhetorical, 'stylistic' translation often became domestication: the adaptation of the source text to one's aims and to the expectations of the target audience»⁶³. Nelle mani di traduttori «patriottici», o semplicemente un po' troppo virtuosi dello stile, infatti, la libertà nella resa del senso del testo poteva facilmente trasformarsi in un invito ad «addomesticarlo».

La possibilità di arricchire e rinnovare l'*ornatus* dell'originale, come si vedrà nei capitoli successivi, fu alla base di

61. *Chapman's Homer*, ed. by R. Heme Shepherd, London, Chatto & Windus, 1875.

62. Cfr. K. MEERHOFF, *Rhétorique et poétique au XVI^e siècle en France: Du Bellay, Ramus et les autres*, Brill, Leiden 1986.

63. M. MORINI, *Tudor Translation in Theory and Practice*, cit., p. 12.

trasformazioni destinate a influenzare profondamente la ricezione inglese dell'opera dei novellieri italiani. Secondo la summenzionata *Arte of Rhetorique* di Wilson, «among all the figures of Rhetorique, there is no one that so muche healepeth forwarde an Oracion, and beautifieth the same with such delitfull ornamentes as dooeth amplification»⁶⁴. E proprio il desiderio di abbellire il testo attraverso iperboli e altre figure di suono e di significato fu il principio guida dei traduttori inglesi, che calarono sulle novelle italiane lo stile del proprio tempo, estraneo all'originale, prefigurando alcuni elementi della futura poetica dell'eufuismo⁶⁵.

Queste trasformazioni stilistiche indussero un processo di *domestication* anche ideologico. Nell'Inghilterra della seconda metà del XVI secolo, segnata da aspri conflitti religiosi, l'universo poetico della novella andava infatti riportato a un chiaro ordine morale, comprensibile e condivisibile dal pubblico⁶⁶.

Tradurre può essere dunque considerata un'«arte elisabettiana» nel senso che durante il XVI secolo la trasposizione dei classici fu intesa in Inghilterra come «un atto vitale, creativo, compiuto nella convinzione di offrire un vantaggio a tutta la comunità»⁶⁷. La definizione di Matthiessen va tuttavia contestualizzata: si trattò infatti di uno di quei tipici processi di «formazione» dell'identità illustrati da Stephen Greenblatt in *Renaissance Self-Fashioning* (1980), in base ai quali l'incontro con l'altro servì alla società elisabettiana per costruire, prima di ogni altra cosa, una precisa immagine di sé⁶⁸.

Non è un caso, in questo senso, se George Steiner in *After*

64. T. WILSON, *The Arte of Rhetorique*, ed. by T.J. Derrick, cit., p. 240. Su questi aspetti, si veda anche L. AGNEW, *Rhetorical Style and the Formation of Character*, cit., p. 98: «For Wilson, rhetoric serves as the vehicle through which an individual binds wisdom and eloquence in order to create knowledge; without the ability to communicate aptly, using the proper elements of style, the full acquisition of wisdom is impossible. In advancing a notion of ethos revealed through elocution Wilson argues that only the knowledge manifested in rhetorical skill can provide an individual with the recognition due to the wise».

65. P. SALZMAN, *English Prose Fiction, 1558-1700*, cit., pp. 7-34.

66. Cfr. H.O. WHITE, *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance*, cit., pp. 58-59.

67. S. ROSSI, «Goodly histories, tragicall matters and other morall argument»: la novella italiana nel Cinquecento inglese, in *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna*, Vita e Pensiero, Milano 1974, p. 44.

68. Cfr. S. GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago 1980.

Babel (1975) si sia spinto a considerare proprio le traduzioni come la fonte primaria dell'immaginario rinascimentale:

At a time of explosive innovation, and amid a real threat of surfeit and disorder, translation absorbed, shake, oriented the necessary raw material. It was, in a full sense of the term, the *matière première* of the imagination. Moreover, it established a logic of relation between past and present, and between different tongues and traditions which were splitting apart under stress of nationalism and religious conflict.⁶⁹

In un periodo storico segnato da rapidi mutamenti, le traduzioni garantirono la circolazione e la diffusione di un vasto e multiforme «capitale mimetico», un ideale deposito di simboli, di trame e di personaggi, che diede forma narrativa a idee, dubbi e aspirazioni dell'epoca, adattando di volta in volta il materiale di partenza al diverso contesto linguistico e culturale in cui avveniva la ricezione⁷⁰.

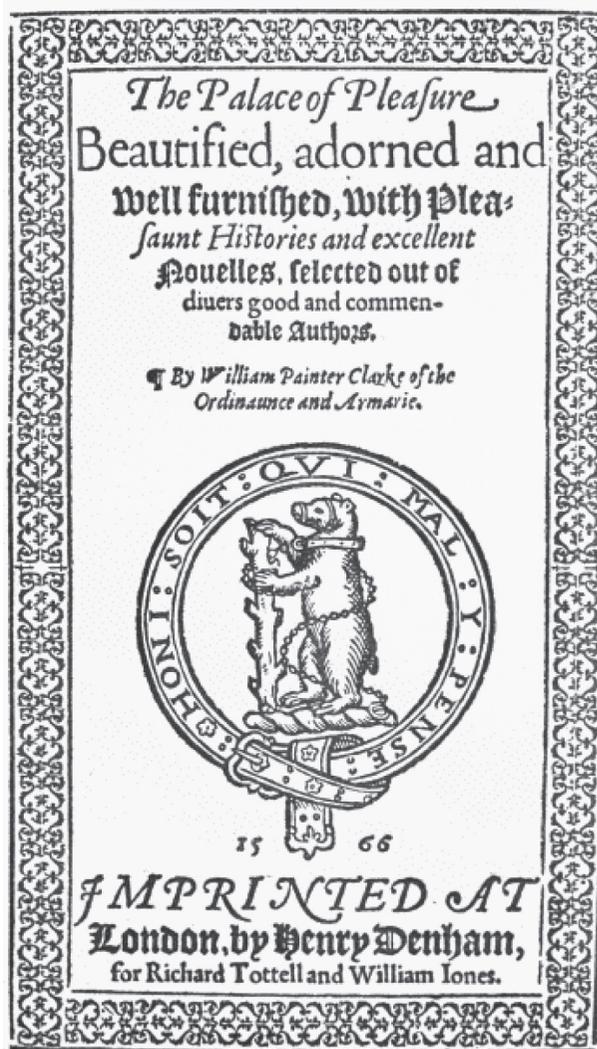
Ovviamente questo «intertraffico» tra lingue e culture finì per produrre anche equivoci e deformazioni. Per quanto riguarda in particolare l'Inghilterra, le opere che venivano dal resto d'Europa giunsero ad arricchire l'immaginario di una cultura che sentiva di aver molto da apprendere, ma furono a loro volta adattate a un sistema di valori autoctono, che si rese autonomo non appena ne ebbe la possibilità. Già sul finire del secolo, in *The Excellency of the English Tongue* (1595-1596), Richard Carew, traduttore ed erudito, si spinse ad affermare come i nuovi classici fossero quelli della modernità: non Virgilio, ma Surrey, non Catullo, ma Shakespeare, non Lucano, ma Spenser.

Del resto, come aveva detto a suo tempo Bembo, come avrebbe ripetuto più tardi Giraldo Cinzio: «Et vuole la imitation haver sempre compagna l'emulazion; la quale non è altro, che un fermo desiderio di avanzare colui che l'uomo imita»⁷¹.

69. Cfr. G. STEINER, *After Babel*, cit., p. 247.

70. Sulla nozione di «capitale mimetico», si rimanda a S. GREENBLATT, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, University of Chicago Press, Chicago 1991, trad. it. G. Arganese e M. Cupellaro, *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Nuovo Mondo*, il Mulino, Bologna 1994.

71. G.B. GIRALDI CINZIO, *Discorso intorno al comporre dei Romanzi* [1554], in *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Marzorati, Milano 1973, p. 143.



aA

29

Fig. 1
Frontespizio di W. PAINTER, *The Palace of Pleasure*,
Richard Tottel e William Jones, London 1566.



Fig. 2
Frontespizio di B. RICHE, *Riche his Farewell to Militarie profession*,
Robert Walley, London 1581.

2. L'immagine dell'Italia in età elisabettiana

aA

Gli «incantesimi di Circe»

31

«Enchantments of Circes», secondo Roger Ascham, tutore della regina Elisabetta e autore di *The Schoolmaster* (1570), un manuale per l'educazione dei giovani molto influente alla fine del XVI secolo, erano quelli offerti al pubblico dalle traduzioni di novelle che arrivavano dal continente.

Convinto assertore dell'importanza dei classici, Ascham reputava ripugnanti i testi dei narratori moderni, zeppi com'erano di tentazioni persino peggiori di quelle contenute in opere del ciclo carolingio come *Le Morte d'Arthur* (1485) di Thomas Malory:

And yet ten *Morte Arthurs* do not the tenth part so much harm as one of these books made in Italy and translated in England. They open not fond and common ways to vice, but such subtle, cunning, new, and diverse shifts to carry young wills to vanity and young wits to mischief, to teach old bawds new school points, as the single head of an Englishman is not able to invent, nor never was heard of in England before; yea, when Papistry overflowed all. Suffer these books to be read, and they shall soon displace all books of godly learning.¹

1. Cfr. R. ASCHAM, *The Scholemaster, or Plaine and Perfite Way of Teachyng Children, to Under-*

Lo sdegno di Ascham – condito della retorica antipapista tanto in voga nell’Inghilterra dell’epoca² – si rivolgeva in particolare contro sillogi come *The Palace of Pleasure*, pubblicata pochi anni prima, le cui novelle rappresentavano, a suo avviso, un mondo barbaro e corrotto, preda di dissolutezze e di istinti sfrenati.

Dalla penna di un cultore dei classici come Ascham, che vedeva nella conoscenza del latino una fonte di avanzamento morale, questa critica della società italiana parrebbe immotivata. Ma «Italie now is not that Italie», si legge nel suo trattato: l’Italia del Cinquecento non era più quella antica. Se ci fu un tempo in cui «Italie and Rome» erano state «the best breeders and bringers vp, of the worthiest men, not onelie for wise speakinge, but also for well doing, in all Ciuill affaires», ora «that tyme is gone, and though the place remayne, yet the olde and present maners, do differ as farre, as blacke and white, as vertue and vice»³. Imitare la cultura italiana in Inghilterra avrebbe portato la società inglese verso una condizione di vizio generalizzato, verso uno stadio irreversibile di degenerazione.

Un «inglese italianato», concludeva pertanto Ascham, era da considerarsi alla stessa stregua di un «diavolo incarnato»⁴. E alle sue invettive ne seguirono presto altre, tanto più seccate dalla rapidità con cui le storie italiane riuscivano a guadagnarsi un proprio pubblico. In un sermone tenuto a St. Paul’s Cross il 24 agosto 1578, John Stockwood si spinse a inveire esplicitamente contro «the great Pallace and little Pallace of pleasure, with a number moe of suche filthy bookes»⁵. Il suo attacco chiamava direttamente in causa due tra le più note raccolte di novelle dell’epoca: i già citati volumi di Painter, *The Palace of Pleasure* (1566 e 1567), e di Pettie, *A Pettite Palace*

stand, Write, and Speake, the Latin Tong, John Daye, London 1570. Un’edizione moderna del trattato è stata curata da Lawrence V. Ryan per la Cornell University Press, Ithaca (NJ) 1967. Su Ascham e il suo atteggiamento nei confronti della società e della cultura italiana, interessanti osservazioni si leggono in C. GINZBURG, *Nessuna isola è un’isola: quattro sguardi sulla letteratura inglese*, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 45 e sgg.

2. Cfr. J.L. LIEVSAY, *The Elizabethan Image of Italy*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1964, pp. 9-14.

3. *Ibid.*

4. Cfr. M. WYATT, *The Italian Encounter with Tudor England*, cit., pp. 160 e sgg.

5. Cfr. M. MORRISSEY, *Politics and the Paul’s Cross Sermons, 1558-1642*, Oxford University Press, Oxford 2011.

of *Pettie his Pleasure* (1576). In entrambi i casi, per il predicatore puritano, si trattava di «filthy bookes», vale a dire di opere «corrotte», che presentavano al pubblico inglese idee straniere, pericolose e sovversive⁶.

Nella prefazione alla sua raccolta, Painter, come già prevedendo simili accuse, si era premurato di addurre al proposito giustificazioni analoghe a quelle che a suo tempo erano state prodotte da Boccaccio e da Bandello. Raccontare comportamenti riprovevoli, a suo avviso, non equivaleva a commetterli, anzi poteva essere un modo per avvertire il lettore a tenersene lontano; tutto dipendeva dall'uso che si faceva di ciò che si leggeva. «Ciascuna cosa in se medesima è buona a alcuna cosa, e male adoperata può essere nociva di molte; e così dico delle mie novelle. Chi vorrà da quelle malvagio consiglio e malvagia operazion trarre, elle nol vieteranno a alcuno, se forse in sé l'hanno, e torte e tirate fieno a averlo: e chi utilità e frutto ne vorrà, elle nol negheranno»⁷, aveva scritto Boccaccio nella conclusione del *Decameron*, e dietro di lui gli altri novellieri italiani.

In *The Palace of Pleasure*, Painter riprese lo stesso argomento, sostenendo il valore educativo, di «learning», implicito in novelle che pure, a prima vista, potevano parere peccaminose:

In these Histories be depainted in liuely colours, the vglye shapes of insolencye and pride, the deforme figures of incontinencie and rape, the cruell aspectes of spoyle, breach of order, treason, ill lucke and ouerthrow of States and other persons. Wherein also be intermixed, pleasaunte discourses, merie talke, sportinge practises, deceitfull deuises, and nipping tauntes, to exhilarate your honor's minde. And although by the first face and view, some of these may seeme to intreat of vnlawfull Loue, and the foule practises of the same, yet being throughly reade and well considered, both old and yonge may learne how to auoyde the ruine, ouerthrow, inconuenience and displeasure, that lasciuious desire and wanton wil doth bring to their suters and pursuers. All which maye

6. Su questi temi, cfr. anche M. PRAZ, *Machiavelli in Inghilterra ed altri saggi*, Tumminelli, Roma 1942.

7. G. BOCCACCIO, *Decameron*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Mondadori, Milano 1976, p. 961.

render good examples, the best to be followed, and the worst to be auoyded.⁸

Può darsi che parte del pubblico si sia lasciato convincere da rassicurazioni come questa, che si ritrovano, non troppo difformi, in tutte le traduzioni di novelle degli anni seguenti. Altri, più perspicaci, come Ascham, si resero conto di come servissero solamente a velare di ipocrisia quello che nondimeno continuavano a proporre ai lettori. La pericolosità di testi come quello di Painter dipendeva infatti, per lo studioso inglese, dal fatto che la novellistica italiana aveva elaborato strategie nuove, più «sottili» e «subdole», per incitare la «volontà al vizio» e l'«ingegno al delitto»⁹. Fingendo di condannare le azioni dei personaggi, Painter aveva trovato il modo di metterle meglio al centro della scena, secondo un principio poetico che negli anni seguenti si sarebbe materializzato a teatro.

Dopo Ascham e Stockwood, si esercitarono a vario titolo nella polemica anti-italiana anche Stephen Gosson in *The School of Abuse* (1579), Anthony Munday in *The Englishe Romayne Life* (1582) e Thomas Nashe in *Anatomy of Absurditie* (1589)¹⁰. In talune di queste invettive, l'«italofobia» finiva per fondersi con la critica degli spettacoli teatrali, che avevano fatto tesoro del modello italiano e iniziato a proporre vicende, secondo i polemisti del tempo, altrettanto scandalose, diventando una vera e propria «scuola dell'inganno». Ma questo gran baccano non poté ottenere altro che aumentare la popolarità delle storie italiane¹¹.

Il successo dei «filthy bookes» dipese dal fatto che tra gli anni sessanta e ottanta del Cinquecento a questa irriducibi-

8. W. PAINTER, *The Palace of Pleasure*, cit., vol. I, p. 5. Osservazioni analoghe accompagnano anche molte traduzioni francesi e spagnole delle novelle italiane.

9. Su questi aspetti, cfr. C.C. RELIHAN, *Fashioning Authority*, cit., pp. 33-54.

10. Cfr. S. GOSSON, *The School of Abuse*, Thomas Woodcock, London 1579; Id., *Plays Confuted in Five Actions*, Thomas Gosson, London 1582; T. NASHE, *Anatomy of Absurditie*, Thomas Hacket, London 1589; A. MUNDAY, *The Englishe Romayne Life*, Nicholas Ling, London 1582. In particolare sulla moda delle traduzioni, che a suo avviso non avrebbe dovuto occultare l'importanza della prosa autenticamente inglese, Nashe si espresse inoltre in *To the Gentlemen Students of both Universities*, in R. GREENE, *Menaphon: Camillas Alarum to Slumbering Euphuus in his Melancholie Cell at Silixedra*, Sampson Clarke, London 1589.

11. Sulla contraddittoria compresenza di atteggiamenti di «italofobia» e di «italofilia» della cultura elisabettiana, oltre al summenzionato volume di Lievsay, cfr. il recente B. HÖTTE-MANN, *Shakespeare and Italy*, LIT, Berlin 2011, pp. 53-59.

le «italofobia» fece da contraltare una altrettanto pervicace «italofilia». Tutto ciò che veniva dall'estero era allora di gran moda in Inghilterra, e l'Italia, patria del Rinascimento, rappresentava il *non plus ultra* di tale passione. Se ciò che giungeva dall'Europa, opportunamente adattato al contesto di casa, pareva poter tornare utile alla costruzione di una identità culturale inglese, come aveva sostenuto Hoby, i libri italiani, nello specifico, erano ricercati come esempio di raffinatezza¹².

Proprio la traduzione di Hoby – che aveva vissuto a lungo in Italia, in particolare a Padova e a Venezia – ebbe un ruolo speciale nel trasmettere questa immagine della penisola come *fabled land*, luogo ideale di civiltà cortese¹³. Trasponendo in inglese il libro di Castiglione, oltre vent'anni dopo la prima traduzione francese, ad opera di Jacques Colin¹⁴, Hoby aveva fornito all'aristocrazia del proprio paese nello stesso tempo un modello di comportamento e una visione del mondo¹⁵. In quegli stessi anni, erano (o sarebbero) stati scritti altri trattati di matrice autoctona, come ad esempio *The Booke of the Governour* (1531) di Thomas Elyot, o lo stesso *Schoolmaster* di Ascham. Ma la differenza tra quei testi e il libro di Castiglione era simile a quella che passava tra una civiltà che si sentiva allora al centro del mondo e un'altra che stava appena emergendo dal buio¹⁶. L'ideale della «sprezzatura» – che Hoby tra-

12. Cfr. a questo proposito soprattutto gli studi di M. MARRAPODI (ed.) *The Italian World of English Renaissance Drama: Cultural Exchange and Intertextuality*, University of Delaware Press, Newark (DE) 1998; H. KLEIN, M. MARRAPODI (eds.), *Shakespeare and Italy*, Mellen Press, Lewistown 1999; M. MARRAPODI (ed.), *Shakespeare and Intertextuality: The Transition of Cultures between Italy and England in the Early Modern Period*, Bulzoni, Roma 2000; M. MARRAPODI (ed.), *Shakespeare, Italy, Intertextuality*, Manchester University Press, Manchester 2004; M. MARRAPODI (ed.), *Italian Culture in the Drama of Shakespeare & His Contemporaries*, Ashgate, Aldershot 2007.

13. Sulla fortuna europea del *Cortegiano*, si veda P. BURKE, *The Fortunes of the Courtier*, Polity Press, Cambridge 1995, trad. it. *Le fortune del Cortegiano*, Donzelli, Roma 1998.

14. *Les quatre livres du courtisan du conte Baltazar de Castillon*, Denys de Harsy, Lyon 1537, seguita verso la fine del secolo da un'altra traduzione, in questo caso ad opera di Gabriel Chappuys, *Le parfait courtisan du comte Baltasar Castillonois*, N. Bonfons, Paris 1585.

15. «During the Renaissance [...] the book was read for very different reasons. It was treated as a guide to contemporary conduct, not to the values of a past age. If modern readers tend to annotate the passages on graceful behaviour or the 'universal man', sixteenth-century readers often marked the jokes or the instructions on riding», P. BURKE, *The Fortunes of the Courtier*, cit., p. 5.

16. *Il Cortegiano* non fu l'unico manuale di comportamento proveniente dall'Italia ad essere tradotto nell'Inghilterra elisabettiana. Qualche anno più tardi, nel 1576, Robert Peterson tradusse il *Galateo* (1558) di Giovanni Della Casa. Dieci anni dopo, fu la volta di

duisse in inglese come «dis-gracing» – divenne un elemento essenziale di quel progetto poetico di «formazione»¹⁷ del cortigiano al centro di opere essenziali per la definizione dell'identità elisabettiana, come *The Faerie Queene* (1590) di Edmund Spenser, testo profondamente segnato dall'influenza italiana, anche per elementi intertestuali forniti dai poemi cavallereschi di Ariosto, Tasso, Trissino¹⁸.

Anche *The Arte of English Poesie* di Puttenham riprende il principio dell'*ars celare artem* di Castiglione, facendo dell'allegoria la «Courtly figure» per eccellenza: «The vse of this figure is so large, and his vertue of so great efficacie as it is supposed no man can pleasantly vtter and perswade without it, but in effect is sure neuer or very seldome to thriue and prosper in the world, that cannot skilfully put in vre, in somuch as not onely euery common Courtier, but also the grauest Counsellour, yea and the most noble and wisest Prince of them all are many times enforced to vse it, by example (say they) of the great Emperour who had it vsually in his mouth to say, *Qui nescit dissimulare nescit regnare*». Nello stesso tempo, tuttavia, il trattato di Puttenham mette in guardia dalla dissimulazione disonesta, che renderebbe il cortigiano un ipocrita: «we doe allow our Courtly Poet to be a dissembler only in the subtilities of his arte: that is, when he is most artificiall, so to disguise and cloake it as it may not appeare, nor seeme to proceede from him by any studie or trade of rules, but to be his naturall: nor so euidently to be descried, as euery ladde that reades him shall say he is a good scholler, but will rather haue him to know his arte well, and little to vse it»¹⁹.

un testo cui si è già fatto riferimento, *La civil conversazione* (1574) di Guazzo, tradotta da Pettie, e dei dialoghi *Dell'alleuare et ammaestrare i figliuoli nella vita civile* (ca. 1550), inseriti da Giraldo Cinzio tra la quinta e la sesta decade della sua raccolta di novelle, e tradotti da Lodowick Bryskett, per poi essere pubblicati vent'anni dopo, nel 1606. Cfr. *Galateo of Maister Iohn Della Casa*, Ralph Newbery, London 1576; *The Civile Conversation of M. Steeuven Guazzo*, cit.; L. BRYSKETT, *A Discourse of Civill Life*, Edward Blount, London 1606.

17. «The generall end therefore of all the booke is to fashion a gentleman or noble person in vertuous and gentle discipline», in E. SPENSER, *Prefatory Letter to Sir Walter Raleigh*, in ID., *The Faerie Queene*, William Ponsonby, London 1590.

18. Sui modelli italiani della *Faerie Queene*, si veda l'ampio studio di L. MANINI, *Spenser e la cultura italiana*, che introduce la sua traduzione di E. SPENSER, *La Regina delle fate*, Bompiani, Milano 2012, pp. XI-XXVIII.

19. G. PUTTENHAM, *The Arte of English Poesie*, cit., pp. 189, 302. Sulla cultura di corte nell'Inghilterra del XVI secolo, si veda H.F. PLETT, *Aesthetic Constituents in the Courtly Culture of Re-*

La profonda ambivalenza dell'immagine dell'Italia in età elisabettiana – sede ed origine di ideali cortesi e di nefandezze – si può chiaramente riscontrare in quello che da una parte della critica è stato considerato una sorta di romanzo picaresco, *The Unfortunate Traveller* (1589) di Thomas Nashe²⁰. Jack Wilton, il protagonista del libro, si mette infatti in viaggio verso l'Italia, spinto dal desiderio di vedere quello che riteneva essere il centro del mondo: «Uppon a time I was determined to traueell, the fame of Italy, and an especiall affection I had vnto Poetrie my second mistres, for which Italy was so famous, had wholly rauisht mee vnto it». Ma l'esperienza italiana si trasforma presto in un'odissea che fa ricredere il protagonista. Ai suoi occhi, la penisola diventa la sede delle peggiori superstizioni, efferatezze, menzogne immaginate da mente umana: «If thou dost lend but half a look to a Roman's or Italian's wife, thy porridge shall be prepared to thee, and cost thee nothing but thy life. [...] These Italians [...] will carry an injury a whole age in memory», si legge ad esempio nel libro, che si fa beffe dell'eccessiva gelosia degli italiani²¹.

Ovviamente questa immagine dell'Italia era di ispirazione libresca, e derivava in gran parte proprio dalle novelle tratte da Painter: non c'è prova che Nashe abbia mai valicato le Alpi²².

naissance England, «New Literary History», 14 (1983), 3, pp. 597-621, e D. JAVITCH, *Poetry and Court Conduct: Puttenham's Arte of English Poesie in the Light of Castiglione's Cortegiano*, «MLN», 87 (1972), 7, pp. 865-882.

20. Cfr. T. NASHE, *The Unfortunate Traveller*, Cuthbert Burby, London 1589, trad. it. di A. Sarzotti, *Il viaggiatore sfortunato*, Einaudi, Torino 1972. Su Nashe, si vedano G.R. HIBBARD, *Thomas Nashe: A Critical Introduction*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1962. L. HUTSON, *Thomas Nashe in Context*, Clarendon, Oxford 1989. La critica è divisa sulla definizione di genere di *The Unfortunate Traveller*: alcuni vi vedono i tratti di un romanzo picaresco (B.C. MILLARD, *Thomas Nashe and the Functional Grotesque in Elizabethan Prose Fiction*, «Studies in Short Fiction», 15 (1978), pp. 39-48), altri un libro di viaggio fittizio (A.F. KINNEY, *Humanist Poetics: Thought, Rhetoric, and Fiction in Sixteenth-Century England*, University of Massachusetts Press, Amherst 1986), altri ancora segnalano la vicinanza con la tradizione del *romance* (S. MENTZ, *The Heroine as Courtesan: Dishonesty, Romance, and the Sense of an Ending in The Unfortunate Traveller*, «Studies in Philology», 98 (2001), pp. 339-358). P. SALZMAN, *English Prose Fiction*, cit., p. 95, osserva che siccome «*The Unfortunate Traveller* mixes so many modes together, it is essentially episodic».

21. ID., *The Unfortunate Traveller and Other Works*, Penguin, London 1972, p. 342.

22. Sul testo di Nashe, si vedano inoltre A.K. CROSTON, *The Use of Imagery in Nashe's The Unfortunate Traveller*, «The Review of English Studies», 24 (1948), 94, pp. 90-101, e A.M.C. LATHAM, *Satire on Literary Themes and Modes in The Unfortunate Traveller*, «English Studies», n.s., 1 (1948), pp. 85-100. Utili osservazioni, anche in riferimento al rapporto con

Le prime traduzioni del Decameron

Non fu attraverso le traduzioni cinquecentesche, in realtà, che la cultura inglese si affacciò per la prima volta alla novella italiana. Anche se la sua traduzione integrale si sarebbe fatta attendere fino al 1620 – quando uscì senza il nome del traduttore, ma con tutta probabilità ad opera di John Florio²³ –, il *Decameron* circolava infatti già da tempo nella cultura inglese. Se non è semplice dimostrare con esattezza quale e quanta conoscenza ne abbia avuto Chaucer – anche se novelle boccacciane sono rielaborate, probabilmente attraverso intermediari latini e francesi, nei *Canterbury Tales* (1387-1388)²⁴ –, senza dubbio le traduzioni francesi prima di Laurent de Premierfait (1414, poi rimaneggiata da Antoine Vérard nel 1485) e in seguito di Antoine Le Maçon (1545) erano ampiamente note e circolanti in Inghilterra²⁵.

Nel xv secolo, in ogni caso, Boccaccio fu senza dubbio più conosciuto in Inghilterra per altre opere, come il *Filostrato* (1337-1339), fonte del *Troilus and Criseyde* (ca. 1385) di Geoffrey Chaucer, o il *De Casibus Virorum Illustrium* (1355-1374), trasposto liberamente da John Lydgate in *The Fall of Princes* (ca. 1430) a partire dalla versione francese di Premierfait (1409). Tuttavia, a partire dalla metà del secolo, in ritardo sul resto del continente, si ebbero le prime versioni inglesi di novelle del *Decameron*. Queste traduzioni si concentrarono in particolare su esempi di magnanimità tratti dalla decima giornata, come la storia di Griselda (x, 10) e quella di Tito e Gisippo (x, 8), e su storie tragiche tratte dalla quarta giornata, come quella di Guiscardo e Ghismunda (iv, 1)²⁶.

la novella italiana, si leggono inoltre in N. CONN LIEBLER (ed.), *Early Modern Prose Fiction: The Cultural Politics of Reading*, Routledge, London 2007.

23. Cfr. *The Decameron: Containing an Hundred Pleasant Nouels. Wittily discoursed, betweene Seauen Honourable Ladies, and Three Noble Gentlemen*, Isaac Jaggard, London 1620.

24. Cfr. P. BOITANI, *Chaucer and Boccaccio*, Society for the Study of Medieval Languages and Literature, Oxford 1977; P. BOITANI (ed.), *Chaucer and the Italian Trecento*, Cambridge University Press, Cambridge 1983; C. LOMBARDI, «In principio, mulier est hominis confusio». *Il 'Decamerone' e la letteratura inglese*, C. ALLASIA (a cura di), *Il Decameron nella cultura europea*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2006, pp. 167-182; P. BOITANI, E. DI ROCCO, *Boccaccio and the European Literary Tradition*, Storia e Letteratura, Roma 2014.

25. Sulla fortuna di Boccaccio in Inghilterra sono essenziali gli studi di H.G. WRIGHT, *How Did Shakespeare Come to Know the Decameron*, «Modern Language Review», 50 (1955), pp. 45-48; e soprattutto ID., *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson*, The Athlone Press University of London, London 1957.

26. Per il dettaglio completo delle prime traduzioni inglesi del *Decameron*, si rimanda in-

Proprio la vicenda di Guiscardo e Ghismunda ispirò le prime traduzioni inglesi, che ne narrarono la vicenda in versi. Nota con il titolo di *Legenda Sysmond* (ca. 1450), la prima trasposizione di questa storia fu opera di Gilbert Banester, poeta e compositore di musica sacra. Banester modificò in parte i nomi dei personaggi – Ghismonda, Guiscardo e Tancredi divennero rispettivamente Sismond, Guistard e Tancred – e alcuni dettagli della trama, ad esempio concludendo la vicenda con la morte di quest'ultimo. Nella sua versione, la rappresentazione dei due giovani è fortemente idealizzata e la colpa dei tragici eventi, oltre che al padre, è ascritta alla volubilità della Fortuna²⁷.

Sempre nel xv secolo, la storia fu narrata nuovamente da un anonimo, la cui versione è conservata in *Certaine Worthye Manuscript Poems of Great Antiquitie*, un volume pubblicato a Londra da Robert Dexter nel 1597, che dedicò ampio spazio alla caratterizzazione dei personaggi, rallentando la velocità dell'azione propria della novella boccacciana. In questa versione, la condanna di Tancred assumeva inoltre un significato politico, in cui parrebbero risuonare i moniti del *Fall of Princes* di Lydgate. La vicenda piacque molto al pubblico elisabettiano, poiché fu ritradotta da William Walter con il titolo di *Guystarde and Sygysmonde* (1532), anche se quest'ultima versione pare di qualità inferiore rispetto alle precedenti, sia per la versificazione sia per la traduzione²⁸.

Non meno fortuna ebbero la storia di Griselda – già rielaborata da Chaucer nella *Clerk's Tale*, a partire dalla versione latina di Petrarca, e in seguito drammatizzata da Ralph Radcliffe nel *De Patientia Griselidis* (1547-1549) –, e quella di Tito e Gisippo (x, 8) – resa da Thomas Elyot in *The Governour* (1531), dallo stesso William Walter in *Tytus and Gesypus* (1525), da Edward Lewicke in *The Most Wonderful and Pleasaunt History of Titus and Gisippus* (1562) e da Edward Jenynge, *The Notable Hystory of Two Faithfull Louers named Alfabus and Archelaus* (1574), che raccontò la medesima vicenda,

fra, alla sezione *Traduzioni e riscritture* dell'*Appendice*. Sulle prime versioni delle storie di Ghismonda e di Tito e Gisippo, cfr. H.G. WRIGHT (ed.), *Early English Versions of the Tales of Guiscardo and Ghismonda and Titus and Gisippus*, Oxford University Press, London 1938.

27. Cfr. H.G. WRIGHT, *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson*, cit., pp. 122-126.

28. Cfr. *Certaine Worthye Manuscript Poems of Great Antiquitie* [xv sec.], Robert Dexter, London 1597; W. WALTER, *Guystarde and Sygysmonde*, Wynkyn de Worde, London 1532.

cambiando però i nomi dei personaggi e dando alla trama un tocco di esotismo²⁹.

Tali traduzioni diedero un'immagine parziale dell'opera di Boccaccio³⁰. Non per caso, furono soprattutto la quarta e la decima giornata del *Decameron* a interessare i traduttori inglesi. Alla ricerca di *exempla* per una narrativa ancora legata a istanze morali e religiose, essi non avrebbero potuto proporre i temi delle altre giornate. Il loro interesse era tutto preso da storie come quella di Ghismonda o di Griselda, che esprimevano gli ideali di perfezione morale e di nobiltà del cuore da indicare ai lettori.

Durante il XVI secolo, le traduzioni del *Decameron* si aprirono progressivamente a nuove storie, più vicine alla sensibilità cinquecentesca, come quelle di Cimone e Ifigenia (v, 1) e di Nastagio degli Onesti (v, 8), che elaborano il tema dell'amore contrastato e della mutevolezza della Fortuna. I traduttori di queste novelle, che conosciamo attraverso sigle – rispettivamente «T.C.» e «C.T.» –, per sciogliere le quali sono state avanzate varie congetture, compirono i primi passi sulla strada accidentata al termine della quale la narrativa elisabettiana avrebbe raggiunto una maggiore autonomia artistica³¹.

È quello che sarebbe avvenuto in maniera più marcata ad esempio in *The Palace of Pleasure* di Painter, che trasse gran parte delle sue storie boccacciane dalla seconda e dalla terza giornata, in cui il tema della Fortuna è più marcato, avvicinandosi alle vicende avventurose e sentimentali della tradizione del «romance», i cui autori proprio in quegli anni stavano cercando i propri modelli nella novellistica antica e moderna³².

29. Cfr. T. ELYOT, *The Boke named The Governour*, Thomas Berthelet, London 1531; W. WALTER, *Tytus and Gesyppus*, Wynkyn de Worde, London s.d. [1525]; E. LEWICKE, *The Most Wonderful and Pleasaunt History of Titus and Gisippus*, Thomas Hacket, London 1562; E. JENYN- GES, *The Notable Hystory of Two Faithfull Louers named Alfagus and Archelaus*, Thomas Colwell, London 1574.

30. I traduttori inglesi della seconda metà del Cinquecento, come intermediario rispetto all'originale italiano, si servirono in particolare dell'edizione di A. LE MAÇON, *Le Decameron de Messire Jehan Bocace, Florentin*, Estien Roffet, Paris 1545.

31. T.C., *A Pleasant and Delightfull History, of Galesus Cymon and Iphigenia, Describing the Ficklenesse of Fortune in Loue. Translated out of Italian into Englishe Verse*, Nicolas Wyer, London s.d. [1556-1560]; C.T., *A Notable Historie of Nastagio and Traversari*, Thomas Purfoote, London 1569. La sigla «C.T.» potrebbe indicare Christopher Tye [ca. 1505-1573], compositore e organista, «magister choristarum» alla Ely Cathedral, non lontano da Cambridge.

32. Nell'anno della raccolta di Painter, uscirono vari volumi di prosa narrativa avventu-

Mentre nelle novelle più ambigue dal punto di vista religioso e filosofico, come ad esempio quella di Melchisedech (I, 3), o nelle novelle segnate dal tema della beffa, come quella di Andreuccio (II, 5), le traduzioni di Painter si mostrano farraginose, come incapaci di cogliere la complessità del linguaggio di Boccaccio, il suo gusto per la beffa e per le risposte argute, nelle novelle avventurose e sentimentali egli diede il meglio di sé. È il caso di storie come quella di Giletta di Narbona (III, 9) – poi fonte dell'*All's Well That Ends Well* (1606-1607) di Shakespeare – che esprimeva la passione elisabettiana per avventure sentimentali, scenari esotici, inganni, agnizioni: tutto quell'universo di «romance» che sarebbe stato alla base di molti testi e di molti drammi dell'ultimo scorcio del XVI secolo³³.

A comprendere in maniera meno parziale la visione del mondo implicita nel *Decameron* – e a sfruttarne le potenzialità sceniche – avrebbe pensato più tardi il teatro, che riprese molti espedienti comici delle novelle boccacciane. Non è un caso, in questo senso, se riferimenti a storie controverse come quelle di frate Alberto (IV, 2) e di frate Cipolla (VI, 10) si trovino in raccolte come le *Tarltons Newes out of Purgatorie* (1590) e *The Cobler of Caunterburie* (1590), legate ai nomi di Richard Tarlton e Robert Armin, tra i più noti attori d'età elisabettiana³⁴. Eredi della tradizione comica medievale, queste raccolte – come un altro volume, *The Sack-Full of Newes* (1557), di cui è rimasta solo un'edizione seicentesca³⁵ – rappresentano anche i primi esempi di una narrativa antitetica a quella eufuista, di maggiore realismo, che prova il ruolo

rosa e sentimentale: T. UNDERDOWNE, *The Excellent Historie of Theseus and Ariadne*, Richard Jones, London 1566; P. BEVERLEY, *The Historie of Ariodanto and Ieneura*, Frances Coldocke, London 1566; J. PARTRIDGE, *The Most Famous and Worthie Historie of the Worthy Lady Panduola*, Thomas Purfoote, London 1566. Cfr. anche S. CARI (ed.), *Renaissance Tales of Desire: Hermaphroditus and Salmacis, Theseus and Ariadne, Ceyx and Alcione and Orpheus his Journey to Hell*, Cambridge Scholars, Cambridge 2012.

33. Sul passaggio di questa novella da Boccaccio a Shakespeare, cfr. H.C. COLE, *The All's Well Story from Boccaccio to Shakespeare*, University of Illinois Press, Urbana (IL) 1981; P.D. STEWART, *How to Get an Happy Ending: Decameron III.9 and Shakespeare's All's Well*, «Studi sul Boccaccio», 20 (1991), pp. 325-344.

34. Cfr. *Tarltons Newes out of Purgatorie*, Edward White, London s.d. [1590]; *The Cobler of Caunterburie*, Robert Robinson, London s.d. [1590]. Questi due volumi alludono anche al *Pecorone* di Giovanni Fiorentino, inedito in inglese in età elisabettiana, ma noto e apprezzato dagli autori di teatro dell'epoca.

35. Cfr. *The Sack-Full of Newes* [1557], Thomas Passenger, London 1673.

composito che il *Decameron* si trovò a svolgere nello sviluppo della prosa inglese dell'epoca.

Alla «maniera italiana»

Traducendo la storia bandelliana di una giovane donna milanese (III, 52) dal nome allusivo di Pandora – che dopo essere stata sedotta e abbandonata rovescia la propria gelosia contro il figlio avuto dall'amante fedifrago –, Geoffrey Fenton, traduttore, uomo politico e polemista puritano, si trovò a descrivere, in *Certain Tragicall Discourses*, la «maniera italiana» di corteggiare:

A yong gentillman, banished from Rome for certeine forged conspiracies incensed against him, fled to Myllan; wher, lodging right over the pallais of Pandora, beheld easely the amorous gleees of his neighbour, who toke singuler pleasure to be requited with the like regards; and seing her fayre, yong, and disposed to al recreations of pleasure, began to profer her love, first by the pitifull regarde of his countenance, painted full of arguments of dule, and after by certenie secrete sighes declaring (after th'Ytalyan maner) the ardent flame of affection, not ceassing continually to burne his harte in the desire of her bewtie. And, omitting no meane which mought move her to take compassion of his payne, hee forgat not to passe divers times afore her lodgings, with a lute or other musicke of soft melodie; whereunto, also, he accorded his phyled voice with notes of pleasant twne, and that with suche a grace of great delight that the swete noyse of his harmony seamed a thousand times of more entysinge melodye then the heavenly jonkinge of the nytyngal. Wherwith, in shorte tyme, he kindled a fyre in the harte of this yong wanton...³⁶

Questo brano – senza riscontro nella novella di Bandello – si sofferma su alcuni elementi ben noti alla tradizione cortese, come lo scambio degli sguardi e i sospiri. Fenton pare confermare gli stereotipi sulla preziosa sofisticazione della «maniera italiana», ma il suo atteggiamento moralista insiste anche sui risvolti sordidi di tale propensione, a suo parere volta a soddisfare «the Ytalyan inclynation touching the desier of fleshe»³⁷.

36. G. FENTON, *Certaine Tragicall Discourses*, cit., vol. I, p. 135.

37. *Ibid.*

La «maniera italiana» descritta da Fenton mostra icasticamente le ambiguità con cui l'Inghilterra elisabettiana percepì l'«altrove» italiano. Per un verso, sulla scorta di Hoby, vi immaginò la sede di una civiltà superiore. D'altra parte, vi vide il degrado morale di una società incapace di frenarsi, basata su istinti crudeli e inconfessabili. Si trattò, cioè, di una rappresentazione fortemente contraddittoria, che coniugava insieme elementi di «italofilia» e di «italofobia»: lo splendore dell'arte rinascimentale, la nobiltà del cuore della lirica cortese, l'equilibrio morale dei classici, ma anche foia bestiale, violenza pubblica e privata, riti superstiziosi, insaziabile cupidigia. Come in seguito si sarebbe trovata a fare con altre regioni geografiche, nel XVI secolo la cultura inglese diede dell'Italia un'immagine «esotica», proiettandovi le proprie pulsioni rimosse e raffigurando, in una sorta di specchio immaginario, la propria malcelata insofferenza nei confronti di convenzioni sociali troppo rigide³⁸.

Poco più avanti, sempre nella stessa novella, Fenton si sarebbe trovato a distinguere tra un'Italia buona, quella antica, in grado di dare lezioni di civiltà a tutta l'Europa, e un'altra demoniaca, più barbara dei barbari antropofagi americani e sciti:

The hellishe acte of a lady of oure tyme, happyninge not in the Antropophogans, Scythya, or amongst Canybales or Amazones, aunciente morderes of their childrens, but in the harte and middest of Europe, and in one of the most faire and riche provinces of the world; where aforetime hath bene kepte an Academia or general scoole to instructe all nacions for the honeste and virtuous direction of their lives, but of late was founde there a gentlewoman, degenerating from th'instincte of her secte.³⁹

La condanna di Ascham – «Italie now is not that Italie» – risuona anche in questa invettiva, che viene a riempire un ampio spazio immaginario – dalle tirate contro il clero cattolico, colpevole per Fenton di «lascivious exploites»⁴⁰ alla presunta istintualità animalesca degli abitanti della penisola – in cui

38. *Ivi*, vol. I, p. 131.

39. *Ivi*, vol. I, p. 130.

40. *Ivi*, vol. I, p. 248.

affonderà le proprie radici prima la moda del *revenge play*⁴¹, il dramma di vendetta, molto in voga negli ultimi anni del XVI secolo, e più tardi la raffigurazione dell'Italia propria del romanzo gotico⁴².

Un ruolo speciale, tra gli «incantesimi» italiani, spetta in questo contesto all'opera di Bandello, che incarna alla perfezione questo mondo di esasperata e spasmodica esagerazione, in cui tutto pare accadere sulla scorta di passioni irrefrenabili e violente. Nella seconda metà del XVI secolo, furono trasposte in inglese circa una quarantina delle sue *Novelle*: un numero considerevole, soprattutto in rapporto al *corpus* decisamente meno consistente delle traduzioni delle novelle degli altri narratori italiani coevi, come Straparola o Giraldo Cinzio⁴³.

Le novelle «enormi» e «disoneste» di Bandello davano sostanza narrativa all'ampio spettro di possibilità che si apre all'agire umano, a quello stesso linguaggio delle passioni di cui qualche decennio più tardi si sarebbe fatto interprete Shakespeare⁴⁴. Allontanandosi in parte dal modello di beffa⁴⁵ della tradizione trecentesca, la raccolta di Bandello offriva una rappresentazione del mondo più drammatica e senza certezze, puntando non tanto sulle possibilità dell'«industria» umana, quanto sullo stravolgimento delle «passioni» e sull'imprevedibilità della Fortuna⁴⁶.

Storie come quella della Contessa di Challant – che passa

41. Cfr. F. BOWERS, *The School of Kyd: Elizabethan Revenge Tragedy, 1587-1642*, Princeton, Princeton University Press, 1940.

42. Su questo immaginario nero legato all'Italia, cfr. in particolare E. DE CHICKERA, *Palaces of Pleasure: The Theme of Revenge in Elizabethan Translations of Novelle*, «The Review of English Studies», 11 (1960), 41, pp. 1-7, e R.W. MASLEN, *George Gascoigne and the Fiction of Failure*, in ID., *Elizabethan Fictions: Espionage, Counter-Espionage, and the Duplicity of Fiction in Early Elizabethan Prose Narratives*, Clarendon Press, Oxford 1997, pp. 114-157.

43. Le prime ricognizioni sul tema si devono a M.A. SCOTT, *Elizabethan Translations from the Italian*, Houghton Mifflin, Boston 1916, e a R. PRUVOST, *Matteo Bandello and Elizabethan Fiction*, cit.

44. Cfr. G. GETTO, *Il significato del Bandello*, «Lettere italiane», VII (1955), 3, pp. 314-329.

45. Sul tema della beffa nelle novelle di Bandello, si veda S. DI MARIA, *Fortune and the "Beffa" in Bandello's Novelle*, «Italice», 59 (1982), 4, pp. 306-315.

46. Sulla novella italiana del Cinquecento, tra i molti studi a disposizione, si vedano in particolare M. GUGLIELMINETTI, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Zanichelli, Bologna 1984; G. BÀRBERI SQUAROTTI (a cura di), *Metamorfosi della novella*, Bastogi, Foggia 1985; A. TARTARO, *La prosa narrativa antica*, in A. ASOR ROSA (dir.), *Letteratura italiana*, vol. *Le forme del testo: II. La prosa*, Einaudi, Torino 1984, pp. 623-713; M. COTTINO-JONES, *Il dir novellando: modello e deviazioni*, Salerno, Roma 1994.

di amante in amante, convincendo ogni volta il nuovo a uccidere il precedente, fino a quando non è scoperta e messa a morte lei stessa⁴⁷ – o come quella di Didaco e Violante – in cui una donna di bassa estrazione sociale si vendica del nobile che l'ha disonorata per poi sposare un'altra, uccidendolo e deturpandone il corpo⁴⁸ – posero le basi per una rappresentazione dell'Italia nel senso della crudeltà, della sensualità e della violenza, che si sarebbe impressa nell'immaginario inglese per almeno tre secoli. Il teatro elisabettiano – soprattutto con autori come John Marston e Philip Massinger – sarebbe andato a nozze con storie che spostavano su uno scenario contemporaneo il tema seneciano del *furor* punito⁴⁹.

Bandello aveva ripreso questi temi fino a esperirne ogni possibile variazione, quasi come in un gioco combinatorio, e così fecero anche i loro traduttori inglesi, elevandone al quadrato, per così dire, la ripetitività. Parlando delle novelle del Cinquecento italiano, Giovanni Macchia ha spiegato in questo modo tale «fedeltà al motivo», che portò allo spasimo la ripresa dei medesimi elementi narrativi:

Per un novelliere del Cinquecento, la prima indagine storica è un'indagine di temi. Questa obbedienza al «motivo», che fa credere ad una inerzia d'invenzione, non compromette l'originalità di quegli scrittori, non ne affievolisce la voce. [...] Potrebbe sostenersi che quell'affidarsi a temi tradizionali, e a volte invecchiati, racchiuda un disprezzo del «tema» considerato nel suo valore assoluto. Un atto di *parresse*, si dice, della fantasia che può trasformarsi in un atto di coraggio, non molto dissimile dalla libertà del musicista che propone un numero x di variazioni intorno a un filo di note fondamentali. Corrisponde ad un momento dell'arte più avanzato, ad un momento, per così dire, artificiale, quando

47. La storia della contessa di Challant (I, 4) colpì in modo particolare l'immaginario elisabettiano, finendo per essere tradotta in numerose raccolte: *The Palace of Pleasure* di Painter (II, 24), *Certain Tragicall Discourses* di Fenton (VII), *The Rocke of Regard* di Whetstone (I, 1). Più tardi divenne il soggetto di un dramma di J. MARSTON, *The Insatiate Countess*, Thomas Archer, London 1613. Per la fortuna di questa novella in Inghilterra, si veda in particolare G. MELCHIORI, *Introduction*, in J. MARSTON, *The Insatiate Countess*, Manchester University Press, Manchester 1984, pp. 1-50.

48. Quasi lo stesso successo ebbe la storia di Didaco e Violante (I, 42), tradotta in inglese sia nella raccolta di Painter (I, 42), sia come storia singola da T. ACHELLEY, *A Most Lamentable and Tragicall Historie...*, John Charlewood, London 1576.

49. Cfr. R.S. MIOLA, *Shakespeare's Rome*, Cambridge University Press, New York 1983.

l'arte, raggiunta, attraverso processi critici, la propria indipendenza, arriva a trattare la natura come pretesto.⁵⁰

Il mondo narrativo dei novellieri italiani del Cinquecento sondò tutte le sfumature di una società inquieta come quella del Rinascimento al suo tramonto: al centro delle vicende narrate nelle novelle ci sono la vendetta, l'invidia, la gelosia e tutti gli altri sentimenti che la filosofia morale dell'epoca vedeva agitarsi all'interno dell'animo umano.

Tali temi diedero forma in Francia a un nuovo genere letterario, l'«*histoire tragique*», che sarebbe stato alla base della ricezione inglese delle novelle italiane e quindi anche della costruzione dell'immagine elisabettiana dell'Italia⁵¹.

50. G. MACCHIA, *Prefazione*, in G.F. STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*, Bompiani, Milano 1952.

51. Cfr. in particolare su questi aspetti S. ROSSI, «*Goodly histories, tragicall matters and other morall argument*»: la novella italiana nel Cinquecento inglese, cit., pp. 39-112, e D. RIPOSIO, *Il Bandello e la sua fortuna inglese: dalle novelle out of Bandell al palcoscenico scespiriano*, in U. ROZZO (a cura di), *Matteo Bandello novelliere europeo*, Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona 1982, pp. 559-582.

3. L'«histoire tragique»

aA

Genesi e forme dell'«histoire tragique»

47

«Il y a tragédie toutes les fois que l'impossible au nécessaire se joint», ha scritto Vladimir Jankélévitch¹. Fin dalle codificazioni più antiche, il «tragico» presuppone una conflittualità irrisolta tra diversi livelli normativi. L'eroe «tragico» non ha altre certezze se non quella di sapere che ogni sua decisione sarà sbagliata. Ma è proprio in questa esperienza di eterodeterminazione, destinata a concludersi in rovina, che egli scopre se stesso, che comprende l'umano nella sua finitezza, che diventa appunto eroe «tragico»².

Nella Francia del XVI secolo, il «tragico» si esprime in forma narrativa: prima del teatro del secolo seguente, si fece «racconto tragico» («histoire tragique»). Per lo sviluppo di questo genere letterario, fu essenziale la lettura (e il riuso) di un modo della novella italiana – inaugurato nella quarta giornata del *Decameron* e poi impiegato con frequenza dai novellieri cinquecenteschi –, allora reputata un repertorio di vicende «tragiche». Non è difficile comprendere per quale

1. V. JANKÉLÉVITCH, *L'Alternative*, Alcan, Paris 1938, p. 150.

2. Sull'evoluzione storica del «tragico», cfr. il volume di G. STEINER, *The Death of Tragedy*, Knopf, New York 1961, trad. it. di G. Scudder, *La morte della tragedia*, Garzanti, Milano 1965.

motivo, di tutte le possibilità della novella italiana, la ricezione francese (come poi quella inglese) si sia concentrata su questa specifica modalità narrativa. Le novelle tragiche erano le più «esemplari», poiché soddisfacevano l'ideale aristotelico di ammaestramento attraverso il patetico³.

Furono in particolare le novelle di Bandello, che affascinavano per «l'étrangeté de l'intrigue et l'horreur du dénuement, la peinture de l'amour et les considérations morales»⁴ a diventare il punto di riferimento per autori di «histoires tragiques» come Jacques Yver, Vérité Habanc, Bénigne Poissenot. Le «vere istorie» dello scrittore italiano presentavano strazianti vicende in cui il conflitto irresolubile tra la (fallace) verità dei sensi e quella (inerme) della volontà si presentava in maniera limpida, cristallina, archetipica.

Gli anni trascorsi in Francia – dal 1550 al 1555 almeno, quando fu nominato vescovo di Agen, e poi fino al 1561, l'anno della morte – resero Bandello un autore molto noto nel paese da cui l'Inghilterra avrebbe attinto gran parte del patrimonio culturale proveniente dal continente. Le sue *Novelle* furono tradotte in Francia da Pierre Boaistuau e da François de Belleforest, in numerosi volumi che ne mutarono il titolo in *Histoires tragiques* (1559-1570), inaugurando appunto questo genere letterario.

Gran parte delle traduzioni inglesi furono preparate a partire da questa raccolta, come ammette il titolo dell'opera di Geoffrey Fenton: *Certaine Tragicall Discourses written oute of French and Latin* (1575)⁵. Uno studio sulla ricezione di Bandello in Inghilterra, come è già stato osservato da René Pruvost⁶, riguarda pertanto l'influenza francese almeno quanto quella italiana.

3. Per la storia dell'«histoire tragique», si vedano i saggi di A.-M. SCHMIDT, *Histoires Tragiques*, in ID., *Études sur le XVI^e siècle*, Michel, Paris 1967, pp. 247-260; G.-A. PÉROUSE, *Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Images de la vie du temps*, Droz, Genève 1977; L. SOZZI, *La Nouvelle française de la Renaissance*, Giappichelli, Torino 1973-1977, 2 voll.; ID. (éd.), *La Nouvelle française à la Renaissance*, Slatkine, Genève 1981; S. POLI, *Storia di storie. Considerazioni sull'evoluzione della storia tragica in Francia dalla fine delle guerre civili alla morte di Luigi XIII*, Piovani, Abano Terme 1985; A.C. FIORATO, J.C. MARGOLIN (éds.), *Du Po à la Garonne. Recherches sur les échanges culturels entre l'Italie et la France à la Renaissance*, Centre Matteo Bandello, Agen 1990.

4. R. STUREL, *Bandello en France au XVI^e siècle*, Slatkine, Genève 1970, p. 6.

5. Sul rapporto tra Belleforest e Fenton, cfr. in particolare R.L. DOUGLAS, *Introduction*, in G. FENTON, *Certaine Tragicall Discourses*, cit., vol. I, pp. VII-LVIII.

6. In particolare da R. PRUVOST, *Matteo Bandello and Elizabethan Fiction*, cit., e da E.S.

Il passaggio da «novelle» a «histoires tragiques» implica una connotazione di genere diversa da quella originaria e mostra chiaramente l'ampio margine di libertà con cui i traduttori francesi si accostarono all'opera di Bandello, attribuendole significati ad essa estranei. Era del resto la violenta attualità di un'epoca segnata da cruenti scontri religiosi – più «barbari», secondo il Montaigne degli *Essais* (1580-1588), dei «cannibali» della Francia antartica – a spingere verso tale lettura. Poissenot, tra i più noti autori di novelle dell'epoca, nel prologo alle sue *Nouvelles histoires tragiques* (1586), affermò che i traduttori francesi di Bandello avrebbero potuto trovare storie ancora più «tragiche» se, invece di cercare nell'opera dello scrittore italiano, si fossero rivolti alla realtà⁷. Un fortissimo legame univa le trame delle novelle alle macabre vicende che si presentavano alle cronache: casi «tragici» nel senso di Jankélévitch, poiché finivano per rendere «necessario» l'«impossibile».

Nella storia umana, scrittori come Poissenot vedevano una forza «tragica» dovuta al susseguirsi di passioni rovinose:

L'histoire ne contient seulement des exemples, elle a, avec cela, des aiguillons, qui ne sont pas peu de force, et qui peuvent convier, voire trainer malgré soy, les plus revesches cruels, et barbares, et qui se sont despouillez de toute humanité, en une maniere de vivre toute autre que celle qu'ils gardoient auparavant. Ce que nulles loix des hommes ny aucuns decrets et ordonances de philosophie ne pourroient jamais faire. Care, quelle plus grande vigueur peuvent avoir les loix, et où s'estend leur puissance plus loing, qu'en contraignant, espovantant et punissant, lors que poit elles ne descendent de la cognoissance de quelque beau fait, et ne sont basties sur plus solide fondement que sur la contraint, espouvantement et punition?⁸

L'«histoire tragique» prova a ricomporre il disordine della realtà sul piano estetico, secondo la teoria aristotelica della

HOOK, *The French Bandello: A Selection. The Original Text of Four of Belleforest's Histoires Tragiques Translated by Geoffrey Fenton and William Painter, Anno 1567*, University of Missouri, Columbia (MI) 1948.

7. «S'il [Belleforest] eust voulu employer son labeur à rediger par escrit tous les beaux faits tragiques qui de son temps ont esté veus en divers endroits de notre France, sois asseuré qu'il eust reply quatre fois plus de cayers, qu'il n'y en a en tous les tomes de Bandel», in B. POISSENOT, *Nouvelles histoires tragiques* [1586], éd. par J.C. Arnould, R.A. Carr, Droz, Genève 1996, p. 53.

8. *Ivi*, p. 25.

catarsi, per cui è «tragica» la «mimèsi di un'azione seria e compiuta in se stessa [...] la quale, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni»⁹.

Così immaginato, il «tragico» metteva in scena un conflitto morale, in base al quale ciascun personaggio, anche il più torvo, conservava una propria profondità umana. Trattati come *De l'Art de la tragédie* (1572) di Jean de La Taille osservavano in questo senso come rappresentare l'umanità dei trasgressori fosse necessario per provare che le passioni potevano far cadere nel male chiunque¹⁰.

Soggetto preferito dai narratori di «histoires tragiques» non fu tuttavia la grande storia. Meno compromettenti dal punto di vista politico, le vicende amorose erano altrettanto adatte a mostrare i pericoli cui rischia di cadere chi si lascia trascinare dalle passioni. Essenziale per gli autori di «histoires tragiques» era lo scontro esistenziale tra la verità dei sensi e quella della volontà, e quindi, in chiave allegorica, tra il perdersi e il salvarsi.

Tale rilettura della novella italiana come «histoire tragique» sarebbe poi stata dominante anche in Inghilterra. Dagli intermediari francesi passarono alle traduzioni inglesi numerosi elementi estranei all'originale, relativi non solo agli aspetti narrativi, stilistici e ideologici delle novelle, ma prima di tutto alla scelta di cosa trasporre. Non di rado, le versioni francesi furono reputate dai traduttori inglesi più autorevoli degli originali. Anche chi, come Painter, si trovò a tradurre direttamente dall'italiano novelle trascurate in Francia, ove poté disporre di versioni francesi, si tenne più vicino a queste ultime, mostrando di non aver compreso le note affermazioni di Bandello («io non ho stile, e lo conosco pur troppo»)¹¹

9. ARISTOTELE, *Poetica*, 6, 1449b, trad. di M. Valmigli, a cura di P. Donini, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 18.

10. Cfr. J. DE LA TAILLE, *De l'Art de la tragedie* [1572], in ID., *Saul le furieux*, éd. crit. par E. Forsyth, Paris 1968.

11. Cfr. M. BANDELLO, *Le Novelle*, II, 11, in *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 778: «Dicono per la prima che non avendo io stile non mi doveva metter a far questa fatica. Io rispondo loro che dicono il vero che io non ho stile, e lo conosco pur troppo. E per questo non faccio profession di prosatore. Chè se solamente quelli devessero scrivere che hanno buon stile, io porto ferma openione che molto pochi scrittori averemmo. Ma al mio proposito dico che ogni istoria, ancor che scritta fosse ne la più rozza e zotica lingua che si sia, sempre diletterà il suo lettore. E queste mie novelle, s'ingannato non sono da chi le recita, non sono favole ma vere istorie».

che, più che a giustificare la propria imperizia, miravano a prendere posizione nel dibattito in corso in Italia sulla questione della lingua¹². Del resto, egli, come più tardi Fenton, cercava uno stile differente, meno sensibile alle ragioni della trama, meno attento ai richiami della realtà e più interessato al commento morale e al dramma interiore dei personaggi, da presentare attraverso lunghe tirate retoriche, e finì per trovarlo nei traduttori francesi, che allo stesso modo non nutrirono grande stima della lingua di Bandello.

Pierre Boaistuau¹³, detto anche Launay, curatore di un'edizione dell'*Heptameron* (1558) di Marguerite de Navarre¹⁴, prega il lettore, all'inizio della propria raccolta, di

ne trouuer mauuais, si ie ne me suis assueicty au style de Bandel car sa phrase m'a semblé tant rude, ses termes impropres, ses propos tant mal liez, & ses sentences tant maigres, que i'ay eu plus cher la refondre tout de neuf, & la remettre en nouvelle forme, que me rendre si superstitieux imitateur, n'ayant seulement pris de luy que le subiect de l'histoire, comme tu pourras aisément decouurir, si tu est curieux de conferer mon style avec le sien.

aA

Il suo successore e sodale François de Belleforest si spinse anche oltre, definendo Bandello «rude et grossier en son lombard» e presentando il proprio lavoro – certo senza molta modestia – negli stessi termini di quello di Virgilio, che nei confronti di Ennio «ramassoit les perles d'emmy un fumier et ordure»¹⁵.

51

12. Sulla lingua di Bandello, si vedano le osservazioni di N. SAPEGNO, *Bandello, Matteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Milano 1963, vol. V, pp. 667-673.

13. Su Pierre Boaistuau, cfr. R. STUREL, *Bandello en France au XVI^e siècle*, cit.; O.H. MOORE, *Le Rôle de Boaistuau dans le développement de la légende de Roméo e Juliette*, «Revue de Littérature Comparée», 9 (1929), pp. 637-643; R. PRUVOST, *Les Deux premiers tomes de la version française de Bandello*, «Revue de Littérature Comparée», 12 (1932); M. SIMONIN, *Notes sur Pierre Boaistuau*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXXVIII (1976), pp. 323-333; R.A. CARR, *Pierre Boaistuau's Histoires tragiques: A Study of Narrative Form and Tragic Vision*, North Carolina University Press, Chapel Hill (NC) 1979; L. TORTONESE, *Bandello, Boaistuau e la novella di Didaco e Violante*, in L. SOZZI (éd.), *La Nouvelle française à la Renaissance*, cit., pp. 461-470.

14. Cfr. M. DE NAVARRE, *Histoires des amans fortunez, dédiées à tres illustre princesse madame Marguerite de Bourbon*, Benoist Prévost, Paris 1558.

15. Cfr. R. STUREL, *Bandello en France au XVI^e siècle*, cit., p. 1.

Pierre Boaistuau

Uomo di lettere nella cerchia di Marguerite de Navarre, in seguito autore di due volumi di *Histoires prodigieuses* (1560 e 1566)¹⁶, Boaistuau tradusse in francese sei novelle di Bandello, tra cui quella di Romeo e Giulietta, in un volume intitolato *Histoires tragiques* (1559), che uscì cinque anni dopo la prima edizione italiana dell'opera bandelliana¹⁷.

Proprio in questa raccolta – destinata, negli anni seguenti, a essere continuata e ampliata da Belleforest in volumi dalla storia editoriale complessa – risiede la ragione del successo europeo di Bandello. Difficile dire se ciò sia avvenuto grazie o nonostante l'opera dei due traduttori, che soppressero, aggiunsero, abbreviarono e corressero l'originale a piacere, ben al di là dei pur blandi vincoli posti alle traduzioni dalle consuetudini dell'epoca.

René Sturel ha elencato le principali trasformazioni cui il testo di Bandello andò incontro nelle versioni francesi. La prima innovazione, come detto, riguarda il passaggio di genere, implicito nella variazione del titolo dell'opera. Gran parte delle novelle trasposte in francese ha argomento tragico, mancano le novelle comiche e ne sono presenti alcune a lieto fine, di tema avventuroso o sentimentale. In linea generale, la pluralità di registri della raccolta bandelliana risulta quasi sempre ridotta a uno soltanto: Bandello fu reputato dai suoi traduttori francesi (e poi inglesi) soprattutto uno scrittore «tragico»¹⁸.

16. Cfr. P. BOAISTUAU, *Histoires prodigieuses les plus mémorables qui ayent esté observées, depuis la Nativité de Jesus Christ, iusques à nostre siècle. Extraïtes de plusieurs fameux autheurs, Grecz, & Latins, sacrez & profanes*, Jean Longis et Robert le Mangnier, Paris 1560; ID., *Prodigieuses, extraictes de plusiers fameux autheurs, Grecs et Latins, sacrez et prophanes: mise en nostre langue par P. (B., surnommé Launay), natif de Bretagne: avec les pourtraitcts et figures*, Vincent Norment et Jeanne Bruneau, Paris 1566. Queste storie hanno avuto anche un'edizione italiana: *Storie prodigiose di Pierre Boaistuau. Dal manoscritto francese 136 della Wellcome library di Londra con dedica a Elisabetta, regina d'Inghilterra*, a cura di S. Bamforth, trad. it. di G. Guadalupi, Franco Maria Ricci, Milano 2000.

17. Cfr. ID., *Histoires Tragiques extraites des œuvres italiennes de Bandel, et mises en nostre langue françoise par Pierre Boaistuau, surnommé Launay, natif de Bretagne, dédiées à Monseigneur Matthieu de Mauny, abbé des Noyers*, Vincent Sertenas, Paris 1559. Una ed. critica dell'opera di Boaistuau è stata curata da R.A. CARR (éd.), *Histoires tragiques*, Champion, Paris 1977. Le sei novelle tradotte da Boaistuau raccontano rispettivamente la storia di Edoardo III d'Inghilterra e della contessa di Salisbury (II, 37, nella raccolta di Bandello); di Maometto e Irene (I, 10); di Romeo e Giulietta (II, 9); della adultera di Torino (II, 12); di Didaco e Violante (I, 42); e della duchessa di Savoia (II, 44).

18. Sulla contaminazione tra i generi nella letteratura del Rinascimento, cfr. in particolare

Per quanto riguarda Boaistuau, le soppressioni riguardano ripetizioni, inverosimiglianze e dettagli sentiti come poco consoni al registro tragico, poiché troppo comuni: ad esempio, nella storia di Romeo e Giulietta la similitudine che descrive il giovane innamorato mentre va al ballo per dimenticare il suo primo amore «come se fosse andato ad un mercato per comprar cavalli o panni» è espunta. Anche l'onomastica è trattata con una certa leggerezza: nella novella di Didaco e Violante, il cognome del protagonista passa da «Centiglia» a «Ventimiglia». Allo stesso modo, sono soppresse alcune digressioni storiche, reputate poco interessanti se dedicate a paesi lontani, come nella novella di Maometto e Irene, o sconvenienti, quando mettevano in discussione l'onore delle armi francesi, come nella novella di Edoardo III. Ulteriori modifiche riguardano l'ordine del racconto, che nelle traduzioni francesi evita il più possibile gli andirivieni nello spazio e nel tempo, cercando di esprimere maggior linearità rispetto all'originale, come nel caso della novella della duchessa di Savoia e del conte di Mendoza, e soprattutto censurando i dettagli più macabri, come nel caso della vendetta di Violante nei confronti di Didaco, particolarmente efferata in Bandello¹⁹.

Non tutte le novelle ricevono da Boaistuau le stesse modifiche: mentre alcune, come ad esempio quella di Maometto e Irene – in cui l'imperatore dei turchi uccide crudelmente la giovane di cui è innamorato, per dimostrare ai suoi cortigiani che nulla può distoglierlo dagli affari di stato –, non si discostano molto dall'originale, su altre intervengono invece modifiche più o meno strutturali.

Una novella piuttosto diversa dalla versione bandelliana è senza dubbio quella di Romeo e Giulietta, che merita un discorso a parte, sia per le innovazioni introdotte da Boaistuau sia per la fortuna che avrebbe avuto nel teatro inglese.

È possibile che Boaistuau abbia letto altre versioni della storia, come la novella xxxiii del *Novellino* (1476) di Masuccio Salernitano o quella scritta da Luigi da Porto nel 1530, ma i

R.L. COLIE, *The Resources of Kind: Genre-Theory in the Renaissance*, University of California Press, Berkeley (CA) 1973; e B.K. LEWALSKI (ed.), *Renaissance Genres*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1986.

19. Per il dettaglio di tali trasformazioni, cfr. R. STUREL, *Bandello en France au XVI^e siècle*, cit., in particolare il cap. *Les Histoires Tragiques de Pierre Boaistuau*, pp. 1-34.

riscontri testuali in questo senso non paiono molto significativi²⁰. Boaistuau rinnovò molti aspetti della storia: l'inimicizia tra le due famiglie è nella sua stesura più feroce e irreconciliabile; l'uccisione di Tibaldo riceve maggiore risalto; gli incontri tra i due innamorati sono accorpati in uno solo. La morte dei due giovani è ridisegnata: mentre in Bandello, Giulietta, dopo aver visto l'innamorato spirare, muore di dolore («ristretti adunque in sé gli spirti, col suo Romeo in grembo, senza più dir nulla se ne morì», II, 9), nella versione francese, la fanciulla si risveglia dopo la morte di Romeo e si uccide con il pugnale di lui.

Più generale e diffuso è un altro tipo di modifiche, che riguarda lo stile delle novelle. Le versioni di Boaistuau aggiungono costantemente al dettato bandelliano dialoghi, lettere, soliloqui. Lo stile indiretto amato da Bandello pare non piacere al traduttore francese, che dà costantemente la parola ai suoi personaggi, non di rado con battute lunghe e artefatte. Questa riscrittura dell'ordito retorico delle novelle era intesa a meglio indagare le passioni dei personaggi, in specie femminili, di cui sono resi espliciti pensieri, desideri, sentimenti: la Violante di Boaistuau, ad esempio, è più orgogliosa e meno crudele di quella di Bandello; la duchessa di Savoia meno lussuriosa.

Boaistuau pare più attento di Bandello al rispetto delle convenzioni sociali – si pensi alle conversazioni mondane che spesso tornano nei suoi dialoghi, come nel caso del corteggiamento di re Edoardo nei confronti della bella Aelips, oppure in occasione della descrizione di Mendozza fatta dalla sorella alla duchessa di Savoia – e più interessato ai meandri dei pensieri dei personaggi. Al contrario, le novelle dell'autore italiano, nella loro corsa verso il deflagrare degli eventi, ne lasciavano le ragioni avvolte in uno spazio di incertezza, senza mai giudicare o spiegare troppo chiaramente, come se spettasse ai lettori interpretare i fatti in maniera autonoma. Boaistuau si sforzò di ricondurre la dirompente naturalezza delle vicende narrate da Bandello entro i più verosimili limiti

20. Cfr. *ivi*, pp. 8-9. La novella di Masuccio Salernitano è nel *Novellino*, la cui *editio princeps* (perduta) fu pubblicata a Napoli, nel 1476, da Francesco Del Tупpo; quella di Luigi da Porto invece è la *Hystoria novellamente ritrovata di due nobili amanti, con la loro pietosa morte intervenuta già nella città di Verona*, Benedetto de Bondoni, Venezia s.d. [ca. 1530]. Entrambe sono raccolte in A. ROMANO (a cura di), *Le storie di Giulietta e Romeo*, Salerno, Roma 1993, 2 voll.

del *decorum*, delle consuetudini sociali. Non è un caso, del resto, se le storie che hanno colpito maggiormente l'immaginazione del pubblico francese siano state proprio quelle che riguardavano l'infrazione di tali vincoli, come nel caso di Didaco e Violante, esempio di *mésalliance* tra persone di classe sociale differente, o in quello di Romeo e Giulietta, archetipo dell'amore contrastato per ragioni sociali.

Boaistuau e il suo pubblico avvertirono il fascino di queste storie e, a metà tra attrazione e repulsione, le piegarono verso un ideale poetico, sociale e morale che le rese «histoires tragiques».

François de Belleforest

Il tema della perfettibilità dell'opera bandelliana, paragonata addirittura a un «grand Chaos d'ouvrage», sarà poi ripreso da Bérard de Gérald, gentiluomo bordelese, secondo cui:

Un Bandel Millanois d'un gros Lombard language
 A fait de tout cecy, un grand Chaos d'ouvrage:
 De ce Chaos confus Launay premierement
 En a tiré le sens et le nom seulement,
 Et t'a fait cy devant voir combien se descoeuve
 Son rare et bon esprit en un si parfait œuvre.
 Nostre Belle Forest, tant heureusement nay
 A suyvi en cecy les pas de son Launay.²¹

«Nostre Belle Forest» è ovviamente François de Belleforest, aristocratico alla corte di Marguerite de Navarre²², che prese le mosse dall'opera di Boaistuau, traducendo altre dodici storie bandelliane nel primo volume delle sue *Histoires tragiques* (1559), talvolta ristampato insieme alle sei del suo predecessore²³. In seguito, Belleforest vi avrebbe aggiunto altri tre to-

21. In M. BANDELLO, *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. XXXIX.

22. Su François de Belleforest, si vedano gli studi di R. STUREL, *Bandello en France au XVI^e siècle*, cit., pp. 35-160; P. TALLEZ, P. ROULEAU, *Shakespeare et Belleforest*, «Revue de Gascogne», XXIV (1930), pp. 135-147, 222-225; F.S. HOOK (ed.), *The French Bandello*, cit.; B.L.O. RICHTER, *History of Portents in Three Tracts by Belleforest*, «Studi Francesi», 14-15 (1961), pp. 218-231 e 415-432; D. STONE JR., *Belleforest's Bandello: A Bibliographical Study*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 34 (1972), 3, pp. 489-499; L. SOZZI, *François de Belleforest*, in ID. (éd.), *La Nouvelle française de la Renaissance*, cit., vol. II, pp. 25-26; P. DEBOFLE, *François de Belleforest, 1530-1583: un écrivain de Samatan au siècle de l'humanisme et des guerres de religion*, Association «Autour de François de Belleforest», Samatan 1995.

23. Cfr. *Continuation des histoires tragiques extraites de l'italien de Bandel, mises en langue François par François de Belleforest Commingeois*, Gilles Robinot, Paris 1559.

mi: un secondo (1565) e un terzo (1568), ciascuno con altre diciotto novelle tratte da Bandello, e un quarto (1570) con altre diciannove storie, oltre ad alcune di sua invenzione²⁴. Più tardi, apparvero, con il titolo di tomo quinto o sesto, alcune contraffazioni non imputabili a lui²⁵, che invece sarebbe tornato alle *Histoires tragiques* con un autentico tomo quinto (1570), di otto storie di sua invenzione – poi aumentate a dodici come sesto volume (1572) –, e con un tomo settimo (1582) di dodici storie²⁶.

Un ulteriore volume, intitolato *Le Sixième et dernier volume des histoires tragiques et nouvelles de Bandel* (1573) – uscito anonimo a Lione per opera dell'editore Alessandro Marsili, e probabilmente imputabile a un'altra mano – contiene invece la traduzione completa della quarta parte delle novelle bandelliane²⁷.

Una storia editoriale così controversa – qui brevemente riassunta sulla base della documentata ricostruzione di René Sturel, cui si rimanda – dipende dal fatto che gli editori poterono di volta in volta ottenere privilegi destinati ad esaurirsi in pochi anni. I vari volumi dell'opera furono sempre pensati senza un seguito, cosicché, quando ne usciva uno nuovo, era più richiesto dell'opera completa, andando a completare copie precedenti già possedute²⁸.

24. Cfr. *Le Second tome des histoires tragiques, extraites de l'Italien de Bandel contenant encore dixhuit histoires, traduites et enrichies outre l'invention de l'auteur, par François de Belleforest*, Vincent Norment et Jeanne Bruneau, Paris 1565; *Le Troisième tome des Histoires Tragiques extraites des oeuvres italiennes de Bandel contenant dix-huit Histoires*, Gabriel Buon, Paris 1568; *Le Quatrième tome des Histoires Tragiques partie extraictes des oeuvres italiennes du Bandel & partie de l'invention de l'auteur François contena vingt-six histoires*, Jean de Bordeaux, Paris 1570.

25. La storia delle contraffazioni delle *Histoires tragiques*, in parte dovute al desiderio degli editori di Belleforest di aumentare i propri profitti, in parte a edizioni clandestine lionesi, si legge in R. STUREL, *Bandello en France au XVI^e siècle*, cit., in particolare pp. 35-59.

26. Cfr. *Le Cinquième tome des Histoires tragiques, contenant un discours mémorable de plusieurs Histoires; le succèz et événement desquelles est pour la plus part recueilly des choses advenües de nostre temps*, Jean Hulpeau, Paris 1572; *Le Septiesme tome des Histoires tragiques, contenant plusieurs choses dignes de mémoire, et divers succès d'affaires, et événements, qui servent à l'instruction de nostre vie: le tout recueilly de ce qui s'est passé et jadis, et de nostre temps, entre des personnes de marque et réputation*, Gervais Mallot, Paris 1582.

27. Cfr. *Le Sixième et dernier volume des histoires tragiques et nouvelles de Bandel*, Alessandro Marsili, Lyon 1573.

28. A questa complessa storia editoriale appartiene anche un'edizione italiana, pubblicata a Torino da Cesare Farina in quattro volumi, di cui è conservata copia presso la Biblioteca Reale di Torino: *XVIII Histoires Tragiques, extraictes des oeuvres Italiennes de Bandel, & mises en langue françoise. Les six premières, par Pierre Boisteau, surnommé Launay, natif de Bretagne. Les douze suivans, par Franc. de Belle Forest, Comingeois, Cesar Farine*, Turin 1570; *Tome second*.

Nella traduzione di Belleforest, l'opera di Bandello passa da 124 novelle a 67 «histoires tragiques», che escludono ogni riferimento salace, faceto o licenzioso. I possibili spunti di polemica anticlericale – da parte di un uomo legato alla fazione cattolica durante le guerre di religione – sono attenuati, pur con la condanna delle azioni malvagie di singoli uomini di Chiesa. Allo stesso modo, le novelle di beffa sono tralasciate, specialmente se di tema sessuale.

Le «histoires tragiques» di Belleforest parlano d'amore in modo che il lettore possa trarne profitto morale. La traduzione sovrappone alle novelle bandelliane una forte impalcatura ideologica:

J'ay basty ces discours non pour chatoüiller les desirs à suyve les inclinations du sensuel, mais à fin que la jeunesse Françoisse, comme elle a l'esprit gentil et bon, voye juge de la bonté ed du vice, et prenne esgard à la fin de l'un et de l'autre ; que si le pire emporte le meilleur en bonheur, et felicité, je suis d'avis qu'elle le suyve, et s'y adonne ; mais si, au contraire, c'est la vertu qui véritablement bienheure les hommes et rend leur mémoire glorieuse, je suis d'avis que ces discours et hystoires soyen visitées pour le seul esgard et respect de ce qui est bon, et qui rend loüable le nomme des hommes.²⁹

Belleforest pare rendersi conto che il troppo parlare di vizi potrebbe finire per fomentarli, ma distingue, come a suo tempo Boccaccio, il fare dal raccontare, partendo dal presupposto che conoscere consente, a chi fa buon uso di ciò che sa, di salvarsi dall'errore. Il traduttore francese sostiene di parlare d'amore come il chirurgo che parli di un qualche male: non per nutrirlo, ma per evitarne il proliferare.

I personaggi che si lasciano travolgere dalle passioni sono condannati da Belleforest, che dalle loro vicende deduce massime generali sulla natura dell'uomo e della donna, diversamente da Bandello, convinto assertore, al contrario,

Extraictes de l'Italien de Bandel, contenant encores dixhuict histoires, traduites & enrichies outre l'invention de l'Auteur, Cesar Farine, Turin 1570; Le Troisieme tome des histoires tragiques, extraittes des ouures Italiennes de Bandel: contenant dix huit histoires traduittes & enrichies outre l'invention de l'Auteur, Cesar Farine, Turin 1569; Le Quatriesme tome des histoires tragiques, partie extraittes des œuvres Italiennes du Bandel, & partie de l'invention de l'Auteur francois. Contenant vingt-six histoires, enrichies & ornees avec plus de disligence que les precedentes, Ierosme Farine, Turin 1570.

29. Qui cit. da R. STUREL, *Bandello en France au XVI^e siècle*, cit., p. 53.

delle responsabilità dei singoli («ne poi sia alcuno che presume biasimare il sesso nostro, con dire: lo tale ha fatto e detto. Biasimi chi vuole la Nanna e la Pippa, e chi fa male, e particolarmente vituperi qualsiasi, se cosa ha fatto che meriti biasimo, ma non morda il sesso», III, 52). Tutte le novelle di tema amoroso sono riallacciate da Belleforest a massime di condanna contro la brutalità delle passioni, in nome di una filosofia pessimista per cui la natura dell'uomo è malvagia e i suoi sensi corrotti: «Amour n'est rien que le fol appetit de notre sensualité»³⁰.

Belleforest seppe scegliere il *corpus* di testi che sarebbe poi stato raziato dai traduttori inglesi, contribuendo a delineare molti tratti dell'immaginario elisabettiano³¹. Come Boaistuau, non amava digressioni e osservazioni generali, che omise, insieme a tutti i dettagli troppo crudi e licenziosi, reputandoli sconvenienti. Fu invece molto più parco del predecessore nel modificare nomi, dettagli, elementi della trama e, diversamente da Bandello, non ebbe grande interesse né per la suspense né per i colpi di scena. Ciò che gli importava era il dramma interiore dei personaggi, da cogliere attraverso dialoghi, soliloqui, lettere. Belleforest portò all'estremo questa tendenza già presente nelle traduzioni di Boaistuau, allungando sistematicamente – con l'eccezione del quarto tomo, forse perché da licenziare in fretta all'editore – di quattro o cinque volte la lunghezza delle novelle bandelliane.

L'urgenza dell'intreccio finisce come annacquata tra quadri poetici e sentimentali, appena accennati nell'originale. La morte della duchessa di Amalfi, rapidissima in Bandello – «la donna con la cameriera e i dui figliuoli, come poi chiaramente si seppe, furono in quel Torrione miseramente

30. Qui cit. da S. ROSSI, in «*Goodly histories, tragicall matters and other morall argument*»: la novella italiana nel Cinquecento inglese, cit., p. 83.

31. Lo schema delle corrispondenze tra le novelle di Bandello e le *Histoires* di Belleforest si legge in R. STUREL, *Bandello en France au XVI^e siècle*, cit., in particolare pp. 56-59. Tra le novelle del primo volume delle *Histoires* di Belleforest, si incontra la novella con gli *Amours de Don Diego* (I, 21 nella raccolta bandelliana); nel secondo tomo, si distinguono il *Mariage et mort d'Antonio Bologne et de la duchesse de Malfi* (I, 26); la *Vie désordonnée de la comtesse de Celant* (I, 4); la *Mort de Julie de Gazuolo* (I, 25), quella in cui *Un esclave maure se venge sauvagement des coups que son maître lui avait donnés* (III, 21); nel terzo tomo, fanno la loro comparsa gli *Amours de Massinissa et de Sophonisbe* (I, 41); nel quarto tomo, infine, sono presenti l'*Amour déshonnéte de Faustina* (I, 36), la novella di *Séleucus, pour sauver son fils, lui accorde sa propre femme que celui-ci aimait* (II, 55) e le *Meurtres de Rosemonde, femme d'alboin, et sa mort* (III, 18).

morti»³² – si trasforma in un lungo racconto che descrive la cattura della donna, il suo piangere e lamentarsi, la notizia della condanna, i susseguenti pianti e i lamenti ulteriori, e infine la barbara morte. Gli eventi sono dimenticati nella ricerca di rappresentare l'interiorità dei personaggi. Anche lo stile, sforzandosi di allontanarsi da quello di Bandello – come detto, reputato troppo «grossier» – finisce per avvitarsi su se stesso in un eccesso di figuralità, fitta di metafore e di similitudini, di assonanze, di ripetizioni, di riferimenti eruditi, storici, biblici, mitologici, a volte per puro ornamento, a volte per giustificare i commenti del traduttore.

Ciò che manca nelle traduzioni di Belleforest – e che ha contribuito a dar loro cattiva reputazione in età moderna – è il dono bandelliano di saper alludere senza bisogno di dire esplicitamente. «Cette impression pénible de lourdeur, de pesanteur, est en somme celle qui se dégage le plus nettement de la manière de Belleforest», ha osservato in questo senso René Sturel, «Qu'il s'agisse de développements moraux ou de digressions historiques, ce qui lui manque le plus, c'est toujours une certaine discrétion, une certaine finesse, cet art de laisser entendre plus de choses qu'on n'en dit»³³.

Con la loro trasformazione delle novelle di Bandello in «histoires tragiques», le traduzioni francesi di Boaistuau e di Belleforest rappresentano un passaggio essenziale di quel complesso percorso di ricezione e rielaborazione della novella italiana che negli anni successivi sarebbe stato completato in Inghilterra. Questa trasformazione stilistica e narrativa condivide con tutto il genere dell'«histoire tragique» una poetica che «tradisce l'urto esasperato e insanabile tra la nostalgia dell'ordine e un'ansia, soffocata e remota, ma pur sempre sotterraneamente operante, di verità e di libertà»³⁴.

32. M. BANDELLO, *Le Novelle*, I, 26, in Id., *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 30.

33. R. STUREL, *Bandello en France au XVI^e siècle*, cit., p. 140.

34. In L. SOZZI (dir.), *Storia della civiltà letteraria francese*, UTET, Torino 1993, vol. I, p. 405.

La novella italiana in Inghilterra

Le «histoires tragiques» passarono oltremarica nel giro di pochi anni. La prima traduzione inglese di una novella di Bandello – la summenzionata *Tragicall Historye of Romeus and Juliet* – fu pubblicata nel 1562, tre anni dopo il primo volume della raccolta di Boaistuau. All'opera di Brooke seguì una lunga serie di traduzioni – talora raccolte in volumi antologici, talora pubblicate come storie singole – che ebbe come oggetto un'ampia scelta delle novelle italiane di Boccaccio, Bandello, Giraldi Cinzio, e, in misura minore, di altri novellieri come Giovanni Fiorentino, Masuccio Salernitano, Straparola, Anton Francesco Doni, Giovan Battista Gelli¹.

Tra questi testi, la raccolta di maggior rilievo, contro cui si sarebbe scagliato Ascham, fu *The Palace of Pleasure* di Painter, pubblicata in due tomi, usciti nel 1566 e nel 1567. L'opera ebbe un buon riscontro editoriale e fu seguita da numerose altre raccolte: nel 1567, *Certaine Tragicall Discourses* di Geoffrey Fenton; nel 1571, *The Forest* di Thomas Fortescue;

1. Per il dettaglio delle corrispondenze tra novelle italiane, traduzioni inglesi e intermediari francesi e latini, si rimanda *infra*, alla sezione *Traduzioni e riscritture* dell'*Appendice*.

nel 1574, *A Right Exelent and Pleasaunt Dialogue* di Barnabe Riche; nel 1576, *The Roche of Regard* di George Whetstone; nel 1577, *Straunge, Lamentable, and Tragicall Hystories* di Robert Smythe; nel 1579, *The Forrest of Fancy* di H.C.²; nel 1581, *Riche his Farewell to Militarie Profession* di nuovo di Barnabe Riche; nel 1582, *The Heptameron of Civill Discourses* ancora di Whetstone; nel 1587, le *Tragicall Tales* di George Turberville (che probabilmente risalgono ad alcuni anni prima); intorno al 1590 le *Tarltons Newes out of Purgatorie* e *The Cobler of Caunterburie*, attribuite da alcuni a Richard Tarlton, da altri a Robert Armin³.

A questa lista di traduzioni – chiusa nel 1620 dalla summenzionata traduzione integrale del *Decameron*, probabilmente ad opera di John Florio – occorre aggiungere le trasposizioni in inglese di singole storie, reputate di particolare interesse per il loro carattere esemplare. Alcune novelle del *Decameron*, come si è osservato in precedenza, erano già state tradotte in inglese fin dal xv secolo, per opera di autori co-

2. Per sciogliere la sigla «H.C.», autore di *The Forrest of Fancy wherein is contened very prety Apothegmes, and pleasaunt Histories, both in meeter and prose. Songes, Sonets, Epigrams and Epistles, of diuere matter and in diuere manner*, Thomas Purfoote, London 1579, sono stati avanzati molti nomi: Henry Chettle [ca. 1564-1606], drammaturgo e polemista; Henry Cheeke [ca. 1548-1586], uomo politico e traduttore; Henry Constable [1562-1613], poeta, autore di *Diana* (1592), un canzoniere di ventitre sonetti.

3. Cfr. W. PAINTER, *The Palace of Pleasure Beautified, Adorned and well Furnished with Pleasaunt Histories and Excellent Nouells, selected out of Diuers Good and Commendable Authors*, Richard Tottel, William Jones, London 1566; ID., *The Second Tome of the Palace of Pleasure, conteyning manifolde store of Goodly histories, Tragicall matters and other Morall argument, very requisite for delight & profit*, Richard Tottel, London 1567; G. FENTON, *Certaine Tragicall Discourses written oute of French and Latin by Geffraie Fenton, no lesse Profitable then Pleasaunt, and of like Necessitye to al Degrees that Take Pleasure in Antiquities or Forreine Reapportes*, Thomas Marsh, London 1567; T. FORTESCUE, *The Forest, or Collection of Histories no less Profitable than Pleasant and Necessary, doone out of Frenche into English*, John Day, London 1571; B. RICHE, *A Right Exelent and Pleasaunt Dialogue, betuene Mercury and an English Souldier, contayning his Supplication to Mars, Beutified with Sundry worthy Histories, rare Inuentions, and Politike Deuises*, Henry Disle, London 1574; G. WHETSTONE, *The Roche of Regard diuided into Foure Parts. The First, the Castle of Delight ... The Second, the Garden of Vnthriftnesse ... The Thirde, the Arbour of Vertue ... The Fourth, the Orchard of Repentance*, Robert Walley, London 1576; R. SMYTHE, *Straunge, Lamentable, and Tragicall Hystories translated out of Frenche into English*, Hugh Jackson, London 1577; B. RICHE, *Riche his Farewell to Militarie Profession, conteinyng verie Pleasaunt Discourses fit for a Peaceable Tyme, gathered together for the onely Delight of the Courteous Gentlewomen, bothe of Englande and Irelande*, Robert Walley, London 1581; G. WHETSTONE, *The Heptameron of Civill Discourses, containing Christmass Exercise of Sundrie well Courted Gentlemen and Gentlewomen*, Richard Jones, London 1582; G. TURBERVILLE, *Tragicall Tales translated by Turberuile in Time of his Troubles out of Sundrie Italians, with the Argument and Lenuoye to Eche Tale*, Abel Jeffs, London 1587.

me Gilbert Banester, Thomas Elyot, William Walter, Edward Lewicke, Christopher Tye ed Edward Jenynges⁴.

Dopo il poema di Brooke, tuttavia, furono soprattutto le novelle di Bandello ad attrarre i traduttori inglesi. Nel giro di pochi anni, Thomas Peend diede una propria versione della storia di don Giovanni di Mendozza e della duchessa di Savoia (II, 44) in *The Most Notable History of Lord Mandozze* (1565); Bernard Garter riscrisse il poema di Brooke in forma di ballata in *The Tragical and True Historie which Happened betweene Two English Lovers* (1565); John Gobourne traspose la storia di Filiberto da Virle e Madonna Zilia (III, 17) in *A Discourse of the Great Cruelty of a Widow towards a Young Gentleman* (1570); Thomas Achilley tradusse la storia di Didaco e Violenta (I, 42) in *A Most Lamentable and Tragical Historie* (1576); e Richard Lynche diede una sua versione della storia di Don Diego e Ginevra (I, 27) in *The Love of Dom Diego and Ginevra* (1596)⁵.

Altre traduzioni di singole storie riguardarono l'opera di Giovan Battista Gelli, di cui Henry Iden tradusse *Circes* (1557) e William Barker *The Fearful Fancies of the Florentine Cooper* (1568); quella di Anton Francesco Doni, che Thomas North traspose in *The Morall Philosophie* (1570); e quella di Giovan Francesco Straparola, di cui Robert Armin tradusse una novella (VIII, 5), *The Italian Tailor and His Boy* (1609), di argomento fantastico e avventuroso, centrata sulla storia di un giovane che va a fare l'apprendista da un sarto, viene a sapere che è un mago e cerca di carpirne i segreti⁶.

4. Cfr. *supra* il cap. II, *L'immagine dell'Italia in età elisabettiana*.

5. Cfr. T. PEEND, *The most notable history of lord Mandozze*, Thomas Colwell, London 1565; B. GARTER, *The Tragical and True Historie which Happened betweene Two English Lovers*, Richard Tottel, London 1565; J. GO[BOURNE], *A Discourse of the Great Cruelty of a Widow towards a Young Gentleman*, Henry Bynneman, London 1570; T. ACHELLEY, *A Most Lamentable and Tragical Historie, conteyning the Outragious and Horrible Tyrannie which a Spanishe Gentlewoman named Violenta Executed vpon her Louer Didaco*, Thomas Butter, London 1576; R. LYNCH, *Diella: Certaine Sonnets, adioned to the Amorous Poem of Dom Diego and Ginevra*, Henry Olney, London 1597. In particolare sulla genesi di quest'ultimo testo, si veda J. FELLHEIMER, *The Source of Richard Lynche's Amorous Poeme of Don Diego and Ginevra*, «PMLA», 58 (1943), pp. 579-580.

6. Cfr. H. IDEN, *Circes*, John Cawood, London 1557; W. BARKER, *The Fearful Fancies of the Florentine Couper*, Henry Bynneman, London 1568; T. NORTH, *The Morall Philosophie of Doni*, Henry Denham, London 1570; R. ARMIN, *The Italian Tailor and His Boy*, Thomas Pavier, London 1609.

Tali traduzioni, come già i loro antecedenti francesi, maneggiano gli originali italiani senza necessariamente rispettare il genere letterario in cui erano composti: si tratta infatti di riscritture che spesso scelgono il verso, ritenuto più adatto alla narrazione di soggetti elevati. Il «tragico» era all'epoca un'indicazione di tono piuttosto che un genere esclusivo: lo si poteva applicare al teatro (si pensi in Italia alle tragedie di Giraldo Cinzio), alla prosa (si pensi in Francia alla fortuna della «histoire tragique») o alla poesia.

Anche quando adottarono la prosa, i traduttori inglesi paiono spesso confondere la differenza tra la forma narrativa della novella (in inglese «tale» o, per il tramite del francese, «nouvelle», termine che in seguito sarebbe passato a indicare narrazioni più lunghe e di diversa ambientazione) e altri generi di prosa (che spesso si mescolavano alla poesia), come la cronaca («history»), il discorso filosofico e morale («discourse»), la narrativa esemplare, la narrativa cortese, la tradizione del «romance».

Nell'Inghilterra del XVI secolo, la narrativa era una modalità che si esprimeva in forme letterarie molto diverse tra loro, nei generi della poesia e della prosa, e, a partire da un certo momento, anche (soprattutto) a teatro. Le traduzioni di novelle italiane fornirono agli scrittori elisabettiani una vasta gamma di funzioni strutturali e di elementi tematici – alcuni già presenti nei testi italiani, altri imposti ad essi dai traduttori – che sarebbero poi stati impiegati in altri contesti e in altri generi: la lettera e il dialogo mondano, le tirate retoriche e i soliloqui, e in misura minore (tradendo in molti casi il linguaggio degli originali italiani) il motto di spirito e la battuta arguta.

In questo modo, la novella rappresentò un importante modello per la prosa di ambientazione cortese di Gascoigne e Lyly, che avrebbe raggiunto il proprio apice nel corso degli anni ottanta del XVI, e fornì molti espedienti narrativi anche a diverse forme di scrittura – alcune più vicine alla tradizione del «romance», altre viceversa più realistiche – che si sarebbero sviluppate negli anni successivi.

In questo capitolo si intende valutare con ordine questo vasto e variegato universo narrativo, esaminando la storia e le caratteristiche essenziali delle traduzioni di novelle italiane d'età elisabettiana.

Arthur Brooke

La fama di cui ha goduto *The Tragicall Historie of Romeus and Juliet* (1562)⁷ di Brooke è dovuta all'essere la fonte principale su cui lavorò Shakespeare nella stesura dell'omonimo dramma. La ristampa del 1565 e l'imitazione di Bernard Garter – la cui storia risulta tuttavia piuttosto diversa, poiché era ambientata in Inghilterra, non attribuiva alcun nome ai due «English lovers» e modificava molti aspetti della trama, facendo morire l'innamorato in duello – provano tuttavia come il poema abbia goduto di un certo successo al momento della pubblicazione, favorito dalla forza narrativa della vicenda.

Della vita di Brooke ([?]-1563) si sa poco. Poeta e traduttore, forse figlio di Thomas Brooke, a sua volta traduttore, visse al servizio di William Brooke, barone di Cobham, noto uomo politico dell'epoca⁸. Secondo la testimonianza di Turberville, Brooke sarebbe morto in mare, nel marzo del 1563, durante il naufragio di una nave diretta all'assedio che gli inglesi avevano stretto a Le Havre⁹.

The Tragicall Historie segue da vicino la traduzione di Boaistuau. Per meglio sondare l'interiorità dei personaggi, Brooke, come l'autore francese, non ebbe remore ad aggiungere dialoghi e soliloqui assenti nell'originale. Tuttavia, alcune innovazioni ascrivibili a lui portano a vedere nel suo testo la fonte principale dell'opera shakespeariana (1595). La versione inglese, ad esempio, dà un ruolo più ampio alla nutrice di Giulietta, che fomenta la passione della giovane e contribuisce attivamente – insieme a Frate Lorenzo, personaggio reputato santo, ma in verità piuttosto fosco (nel prologo, si allude a «superstitious friars», definiti «the naturally fit instruments of unchastity»¹⁰) – all'esito rovinoso della vicenda.

7. Edizioni moderne del testo si possono leggere in *Romeo and Juliet*, ed. by P.A. Daniel, Trübner, London 1875; *Brooke's Romeus and Juliet, Being the Original of Shakespeare's Romeo and Juliet*, ed. by J.J. Munro, Chatto and Windus, London 1908; e in G. BULLOUGH (ed.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Routledge and Kegan Paul, London 1957, vol. I, pp. 284-363.

8. Sulla figura di Brooke, oltre al profilo compreso nella summenzionata edizione di J.J. Munro, si veda N. GREEN, *Who Was Arthur Brooke? Author of The Tragicall Historie of Romeus and Juliet*, «The Oxfordian», III (2000), pp. 59-70.

9. Un epitaffio sulla morte di Brooke fu scritto da G. TURBERVILLE, *An Epitaph on the Death of Master Arthur Brooke Drownde in Passing to New Haven*, in ID., *Epitaphs, Epigrams, Songs and Sonnets*, Henry Denham, London 1567.

10. A. BROOKE, *The Tragicall Historie of Romeus and Juliet*, in G. BULLOUGH (ed.), *Narrative*

Diversa dal modello italiano è anche la dinamica della scena finale, in cui la pietosa rapidità di Bandello è sostituita da un racconto più lungo e artefatto, al termine del quale Giulietta si uccide – come aveva immaginato Boaistuau – con il pugnale di Romeo¹¹.

Altra trasformazione di rilievo riguarda il passaggio di genere letterario, dalla prosa alla poesia, abbastanza comune nelle traduzioni dell'epoca. Si può osservare in questo senso come lo stile di Brooke sia piuttosto involuto e la versificazione (in rima baciata) ripetitiva e pesante. La scarsa qualità dei versi non deve tuttavia far passare in secondo piano le ragioni della scelta: la poesia era reputata più adatta a raccontare una vicenda straziante.

Nel prologo, Brooke, fervente protestante, affermò di aver tradotto la storia bandelliana per mettere in guardia i giovani dagli esiti tragici cui possono condurre passioni sregolate:

And to this end, good Reader, is this tragical matter written, to describe unto thee a couple of unfortunate lovers, thralling themselves to dishonest desire; neglecting the authority and advice of parents and friends; conferring their principal counsels with drunken gossips and superstitious friars (the naturally fit instruments of unchastity); attempting all adventures of peril for th' attaining of their wished lust; using auricular confession the key of whoredom and treason, for furtherance of their purpose; abusing the honourable name of lawful marriage to cloak the shame of stolen contracts; finally by all means of dishonest life hastening to most unhappy death.¹²

Ma questa banale spiegazione ha tutto l'aspetto di una delle frequenti *excusationes* con cui i traduttori si giustificavano con il pubblico per il racconto di vicende perturbanti. Come ogni storia tragica, anche quella di Romeo e Giulietta è segnata infatti dal conflitto tra codici normativi inconciliabili: quello delle convezioni sociali, che aizza l'uno contro l'altro i due

and Dramatic Sources of Shakespeare, cit., vol. I, p. 284.

11. Cfr. J.L. LEVENSON, *Romeo and Juliet before Shakespeare*, «Studies in Philology», 81 (1984), 3, pp. 325-347.

12. A. BROOKE, *The Tragicall Historie of Romeus and Juliet*, in G. BULLOUGH (ed.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, cit., vol. I, p. 284.

casati veronesi, e quello della passione amorosa, che lega i giovani fino alla morte¹³.

Nel testo, tuttavia, il componimento viene meno ai suoi intenti e prende le parti degli innamorati, con cui il lettore, non di rado grazie alla insistita «dilatazione retorica dell'azione in dialogo»¹⁴, è portato a immedesimarsi. È quello che accade ad esempio quando, dopo che Giulietta si è trafitta con il coltello di Romeo, Brooke si rivolge alle lettrici perché allevino la pena della giovane morente:

«And thou my loving lord, Romeus, my trusty fere,
If knowledge yet do rest in thee, if thou these words
dost hear, 2780
Receive thou her whom thou didst love so lawfully,
That caused, alas, thy violent death, although unwillingly;
And therefore willingly offers to thee her ghost,
To th'end that no wight else but thou might have just
cause to boast
Th'enjoying of my love, which aye I have reserved
Free from the rest, bound unto thee, that hast it well
deserved;
That so our parted sprites from light that we see here,
In place of endless light and bliss may ever live y-fere.»
These said, her ruthless hand through-girt her valiant
heart:
Ah, ladies, help with tears to wail the lady's deadly
smart! 2790
She groans, she stretcheth out her limbs, she shuts
her eyes,
And from her corpse the sprite doth fly;—what should
I say—she dies.¹⁵

13. Cfr. N. PRUNSTER (ed.), *Romeo and Juliet before Shakespeare: Four Early Stories of Star-Crossed Love*, Centre for Reformation and Renaissance Studies, Toronto 2000.

14. F. MARENCO, *Nota introduttiva*, in W. SHAKESPEARE, *Romeo e Giulietta*, in ID., *Tutte le opere*, coord. gen. di F. Marengo, vol. I, *Le tragedie*, Bompiani, Milano 2015, pp. 222-243: 229: «Brooke immette elementi poetici e moralistici tipici della tradizione inglese, fra cui le manifestazioni fisiche dell'innamoramento descritte in modo più crudo che nei testi continentali; il senso sacramentale del matrimonio, che solo legittima le gioie d'amore (sulle quali, peraltro, Bandello non aveva indugiato); la visione di un'Italia tutta vivacità e giovinezza e sensualità, un'Italia insomma quasi romantica, assente nei precedenti; e, più importante di tutte, la vera e propria dilatatione retorica dell'azione in dialogo, e del dialogo in sistema sovrano di comunicazione. Sarà proprio questo aspetto che Shakespeare porterà in primo piano nella versione drammatica».

15. A. BROOKE, *The Tragicall Historie of Romeus and Juliet*, in G. BULLOUGH (ed.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, cit., vol. I, pp. 362-363.

Questi versi svelano un intero universo femminile – di cui non fa parte soltanto Juliet, come è ovvio, ma anche le lettrici del poema, chiamate a riscattarne la pena con le proprie lacrime –, dotato di una umanità più grande sia della «whoredome» frettolosamente attribuitagli nel prologo, sia della meschinità della società maschile, causa prima dell'esito tragico della vicenda¹⁶.

L'insistenza di Brooke sulla mutevolezza della Fortuna, che soverchia nel poema la libertà dell'agire umano, dà alla vicenda un tono tragico, e quasi giustifica la sconsideratezza dei due amanti. I veri colpevoli sono i padri che hanno fomentato l'ira tra i casati, nonostante gli avvertimenti del principe. Dietro la vicenda amorosa, si legge un chiaro messaggio politico, che invita al rispetto dell'autorità: la contesa che non avrebbe dovuto nascere finisce travolta da una tempesta ancora più forte, che lascia dietro di sé solo rovine¹⁷.

William Painter

Decisiva per la diffusione della novella italiana in età elisabettiana fu, come detto, la raccolta che Painter pubblicò tra il 1566 e il 1567, pochi anni dopo il testo di Brooke. Il materiale introdotto per la prima volta in Inghilterra in *The Palace of Pleasure* è incomparabilmente più ampio rispetto alle poche traduzioni che l'avevano preceduto e alle molte che l'avrebbero seguito. Non è esagerato sostenere, in questo senso, che sia stato soprattutto Painter a offrire al pubblico e agli autori elisabettiani le storie della novella italiana.

Anche della vita di Painter (ca. 1540-1594) non si conoscono molti dettagli. Originario del Kent, compì i suoi studi a Cambridge e ricoprì il ruolo di «Clerke of the Ordnance» alla Torre di Londra, dove probabilmente non disdegnò di arricchirsi a scapito delle casse statali, come paiono confermare alcune pendenze a suo carico¹⁸. Prima della raccolta di

16. Confermando dunque la concezione boccacciana del pubblico femminile come destinatario privilegiato della novella.

17. Sul poema di Brooke, cfr. anche M. SCAFF ALLEN, *Brooke's Romeo and Juliet as a Source for the Valentine-Sylvia Plot in The Two Gentlemen of Verona*, «University of Texas Studies in English», 18 (1938), pp. 25-46, e D. RIPOSIO, *Il Bandello e la sua fortuna inglese: dalle novelle out of Bandell al palcoscenico scespiriano*, cit., pp. 559-582.

18. Sulla figura di Painter, cfr. il profilo di J. JACOBS, *Introduction*, in W. PAINTER, *The Palace of Pleasure*, cit., vol. I, pp. IX-XXXVI.

novelle, nel 1557, aveva tradotto un testo in latino, di Nicholas Moffan, sulla morte del sultano Solimano¹⁹.

Anche *The Palace of Pleasure*, inizialmente, era stato pensato da Painter come una raccolta di traduzioni dal latino. Avrebbe dovuto intitolarsi «The City of Civility» e riunire storie esemplari tratte dai classici, sulla scorta di quella nozione umanista di educazione che, ironia della sorte, più tardi sarebbe stata proposta proprio da Ascham. In particolare, Painter tradusse alcuni brani di particolare forza narrativa di Livio, Plutarco e Gellio²⁰.

Durante la stesura del testo, tuttavia, Painter decise per il cambio di rotta che gli avrebbe poi attirato le critiche di *The Schoolmaster*. Alle traduzioni classiche, infatti, aggiunse la versione inglese di testi moderni, italiani (tratti da Boccaccio, Giovanni Fiorentino, Bandello e Straparola) e francesi (tratti da Marguerite de Navarre), fino a raggiungere sessantasei novelle²¹.

La metafora del palazzo, cui allude il titolo dell'opera, rimanda all'emblematica ed era comune, all'epoca, per indicare libri e raccolte. Prima di Painter, si erano serviti di espressioni analoghe Gavin Douglas in *The Palice of Honour* (1501) e John Lydgate con *The Temple of Glass* (1477)²². Nel termine «pleasure» non erano da leggere allusioni licenziose, quanto semmai la poetica oraziana del *miscere utile dulci*. Proprio al legame tra «piacere» (*pleasure*) e «apprendimento» (*learning*) si era già rifatto all'inizio del secolo Stephen Hawes nel poema allegorico *The Pastime of Pleasure* (1506)²³. In ogni modo, a scanso di equivoci, nella premessa alla sua raccolta, Painter preferì chiarire le sue intenzioni, facendo riferimento all'autorità di Cicerone: «Tullie [...], Prince of Orators, doth affirme profite and pleasure to be perusing of histories, then fitlye haue I intituled this volume with the Palace of Pleasure»²⁴.

19. In seguito incluso nel secondo volume di *The Palace of Pleasure* (II, 34).

20. Per le fonti latine di Painter, si rimanda a J. JACOBS, *Introduction*, in W. PAINTER, *The Palace of Pleasure*, cit., vol. I, pp. LIII-CXII.

21. Per il dettaglio completo delle novelle italiane tradotte da Painter si rimanda *infra* alla sezione *Traduzioni e riscritture dell'Appendice*.

22. Cfr. G. DOUGLAS, *The Palice of Honour* [1501], William Copland, London s.d. [1553]; J. LYDGATE, *The Temple of Glass*, William Caxton, London 1477.

23. Cfr. S. HAWES, *The Pastime of Pleasure*, Wynkyn de Worde, London 1509.

24. W. PAINTER, *The Palace of Pleasure*, cit., vol. I, p. 14.

L'anno seguente, il successo del libro spinse Tottel a pubblicare un secondo tomo della raccolta, con trentacinque nuove «goodly Histories, Tragicall matters and other Morall argument, very requisite for delight & profit»²⁵. In seguito, uscirono alcune edizioni complessive che comprendevano entrambi i tomi, che in breve divennero il repertorio narrativo preferito tanto dagli autori di teatro quanto dai prosatori dell'epoca.

Painter si servì in gran parte di intermediari francesi: oltre ai già citati Antoine Le Maçon per Boccaccio e Boaistuau e Belleforest per Bandello, occorre tenere presente le traduzioni di Jean Louveau per le novelle di Straparola²⁶. Diversamente da altri traduttori, tuttavia, Painter conosceva l'italiano e tradusse alcune novelle direttamente dall'originale. La scelta di servirsi delle traduzioni francesi appare pertanto giustificata da ragioni poetiche più che da reali necessità linguistiche. Painter si tenne vicino all'originale nel caso di Boccaccio, di cui mostrò di apprezzare la prosa elegante; preferì invece le versioni di Boaistuau e Belleforest alle novelle di Bandello.

Nella prefazione «To the Reader» alla raccolta, Painter si scusò per non aver saputo dare alle sue storie quel grado di elaborazione stilistica che pareva necessario a una narrazione in prosa²⁷. Questa predilezione per una lingua «plaine» – termine tradizionalmente impiegato per deprecare la povertà dell'inglese – mette Painter su un piano diverso dagli altri traduttori inglesi, che al contrario si sentirono in dovere, come a suo tempo Belleforest, di «arricchire» il testo italiano. Ovviamente, lo stile di *The Palace of Pleasure* manca dell'eleganza di quello dei novellieri italiani; il riconoscimento della validità di un registro stilistico asciutto, tuttavia, risulta meno

25. *Ivi*, vol. II, p. 147.

26. Cfr. *Les Facétieuses Nuits*, par Jean Louveau, Guillame Rouille, Lyon 1560. Negli anni settanta del XVI secolo, sarebbe stati pubblicati due nuovi tomi in francese delle novelle di Straparola, ad opera di Pierre de Larivey, *Second et dernier livre des Facétieuses nuits de Straparola*, Abel L'Angelier, Paris 1576, e *Six premières comédies facétieuses*, Abel L'Angelier, Paris 1579.

27. «These Nouelles then, being profitable and pleasaunt Histories, apt and meete for all degrees, I truste the indifferent Reader, of what complexion, nature and disposition so euer he bee, will accepte in good parte, althoughe perchaunce not so set foorth or decked with eloquent stile, as this age more braue in tongue then manners dothe require, and do praye thee to receiue them into thy curteous hands», W. PAINTER, *The Palace of Pleasure*, cit., vol. I, p. 13.

lontano, rispetto ad altre traduzioni dell'epoca, dai suggerimenti boccacciani della novella di Madonna Oretta (VI, 1)²⁸.

Lavorando sull'italiano, Painter dimostrò buona conoscenza della lingua. In particolare per quanto riguarda le novelle di Bandello, alcune delle sue traduzioni non hanno riscontro nelle trasposizioni francesi e probabilmente furono preparate sull'edizione di Ascanio Centorio degli Ortensi del 1560²⁹. Queste traduzioni sono più fedeli all'originale rispetto a quelle derivate dal francese. Painter trasse da Bandello storie «esemplari», come la novella di Ariozabane, dedicata ai doveri del cortigiano nei confronti del proprio signore. Tuttavia, in alcuni casi, anche lui introdusse nuovi elementi: un'analisi puntuale della sua traduzione non faticherà a individuare frequenti interpolazioni di riferimenti dotti – come nella storia di Faustina imperatrice, dove è inserito un paragone con la regina Didone –, o più raramente qualche commento moraleggiante³⁰.

Quando Painter seguì da vicino Boaistuau e Belleforest, Bandello fu invece l'autore da lui più trascurato e mal tradotto. Tra le novelle che meglio descrivono lo spirito di *The Palace of Pleasure*, spiccano tuttavia proprio una serie di testi di derivazione bandelliana, che molta fortuna avrebbero poi avuto nell'immaginario elisabettiano: quella di Romeo e Giulietta – anche se la versione di Painter non pare essere stata la fonte impiegata da Shakespeare –, quella di Didaco e Violante – che nella versione di Painter diventa, *nomen/omen*, Violenta –, quella della duchessa di Amalfi e quella della contessa di Challant, tutte poi riprese sulle scene dei teatri elisabettiani³¹.

Diverso fu invece il caso di Boccaccio, il cui universo poetico era più lontano nel tempo e non facile da ricondurre alla visione del mondo elisabettiana. Painter lo lodò come maestro

28. Cfr. R. KIRKPATRICK, *English and Italian Literature from Dante to Shakespeare*, cit., pp. 224-253. Per questo aspetto, Painter pare rifarsi al suggerimento di Thomas Wilson, il cui trattato di retorica invitava, nelle orazioni, ad attenersi a tre regole principali, «whereof the first is to be short, the next to be plaine, and the third is to speake likely, and with reason, that the hearers may remember, understand, and beleve the rather, such things as shall be saied» (T. WILSON, *Arte of Rhetorique*, ed. by G.H. Mair, cit., p. 106).

29. Cfr. S. ROSSI, «*Goodly histories, tragicall matters and other morall argument*»: la novella italiana nel Cinquecento inglese, cit., p. 92.

30. Cfr. R. KIRKPATRICK, *English and Italian Literature from Dante to Shakespeare*, cit., pp. 224-253.

31. Per il dettaglio del passaggio alle scene delle novelle italiane tradotte da Painter si rimanda *infra*, alla sezione *Gli adattamenti teatrali* dell'*Appendice*.

di stile e offrì uno spettro relativamente ampio della sua raccolta (dieci novelle nel primo tomo e sei nel secondo), ma pare costantemente perdere il punto, ogni volta che l'argomento coinvolge beffe e motti di spirito. La novella di Andreuccio di Perugia, ad esempio, diventa nelle mani di Painter una rappresentazione della mutevolezza della Fortuna, più che dell'ingenuità e dell'«industria» umana. Allo stesso modo, l'ambiguità religiosa di una novella come quella di Melchisedech si perde completamente. Il mondo dei «leggiadri motti» e della prontezza d'ingegno di Boccaccio si poneva oltre il gusto del traduttore inglese, che mostrò maggior sensibilità per novelle sentimentali come quella di Giletta di Narbona³².

The Palace of Pleasure è una raccolta pensata come un luogo ideale per storie adatte al perfezionamento morale dei lettori. Per la prima volta in maniera esplicita, al valore dell'esemplarità è affiancato quello della storia ben raccontata, che diviene parte integrante del «pleasure» promesso ai lettori:

Pleasaunt they be, for that they recreate, and refreshe weried mindes, defatigated either with painefull trauaile, or with continuall care, occasioning them to shunne and auoid heauynesse of minde, vaine fantasies, and idle cogitations. Pleasaunt so well abroade as at home, to auoyde the grieue of Winter's night and length of Sommer's day, which the trauailers on foote may vse for a staye to ease their weried bodye, and the iourneors on horsback for a chariot or lesse painful meane of trauaile, insteade of a merie companion to shorten the tedious toyle of wearie wayes. Delectable they be (no doubt) for al sortes of men, for the sad, the angry, the cholericke, the pleasaunt, the whole and sicke, and for al other with whatsoever passion rising either by nature or vse they be affected.³³

Fu anche questo nuovo modo di intendere la «history», più o meno consapevole, a rendere la raccolta così popolare in età elisabettiana.

Geoffrey Fenton

Tutt'altro fu invece il progetto poetico alla base della raccolta più ambiziosa uscita dopo quella di Painter, *Certain Tragical Discourses* di Geoffrey Fenton, che intese il ruolo del tra-

32. Cfr. H.G. WRIGHT, *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson*, cit., pp. 157-161.

33. W. PAINTER, *The Palace of Pleasure*, cit., vol. I, p. 13.

duttore in maniera più libera e personale. Non sarà troppo azzardato, in questo senso, notare come tra le due opere si instauri una dialettica simile a quella già osservata a proposito di Boaistuau e di Belleforest: il primo più attento alle ragioni della scorrevolezza della trama; il secondo, invece, più portato alla divagazione, alla rievocazione mitologica, alla riflessione morale e all'indagine psicologica.

Fenton (ca. 1539-1608) nacque in Irlanda da una famiglia inglese. Nell'isola, all'epoca turbolento territorio di disordini e rivolte, ricoperse incarichi politici e amministrativi. È probabile che da giovane abbia viaggiato a lungo; di sicuro, mentre preparava la sua raccolta, risiedette a Parigi, forse al seguito di Thomas Hoby, che vi era giunto nel 1566. Di ritorno in Inghilterra, oltre ai «discorsi» bandelliani, produsse anche altre traduzioni, come il *Monophylo* (1572) di Étienne Pasquier e le lettere di Antonio de Guevara, le *Golden Epistles gathered out of Guevarae's Workes* (1575). Alla regina Elisabetta, dedicò infine una *Historie of Guicciardini* (1579), preparata a partire dalla versione francese³⁴.

Non è chiaro se Fenton, mentre lavorava alle sue traduzioni, avesse presente il primo volume della raccolta di Painter, uscito un anno prima³⁵. *Certaine Tragicall Discourses* comprende tredici novelle «out of Bandello», tradotte dal francese di Belleforest. Convinto protestante, eufuista prima dell'eufuismo, Fenton rovesciò sui suoi «discourses» i difetti della versione francese: lunghe tirate moraleggianti; monologhi e lettere inventati di sana pianta; insistiti giochi di parole; frequenti riferimenti eruditi; continue ripetizioni. Anche la sua raccolta introdusse in Inghilterra novelle che avrebbero goduto di una certa fortuna, come quelle di Salimbene e Angelica, di Livio e Camilla, di Giulia da Gazuolo, della signora di Cabrio, del signore di Virle, oltre alle succitate storie della contessa di Challant e di Don Diego e Ginevra³⁶.

34. Su Geoffrey Fenton, cfr. il profilo dedicatogli da R. DOUGLAS, nella *Introduction* alla sua edizione di *Certaine Tragicall Discourses*, cit., vol. I, pp. VII-LVIII.

35. Un'allusione nel primo *discourse* potrebbe tuttavia far pensare di sì: «I have in presente intente, to discover unto you the mervellous effects of love; which, excedinge the opynion of common things, seames more straunge then the curious construction and frame of any pallais for necessitie or pleasure, theatric or place of solace, buylded by art or industrie of man, or other stately court», GEOFFREY FENTON, *Certaine Tragicall Discourses*, cit., vol. I, p. 18.

36. Per il dettaglio delle corrispondenze tra le traduzioni di Fenton e le novelle italiane si veda *infra* la sezione *Traduzioni e riscritture* dell'*Appendice*.

Ogni volta, la traduzione di Fenton trasforma poche righe di Bandello in intere pagine. René Pruvost ha osservato in questo senso come «everywhere the situations indicated in a few lines by Bandello are developed at great length; everywhere the heroes launch into long speeches; everywhere an attempt is made at analyzing their feelings»³⁷. Questa lunghezza naturalmente sacrifica una componente essenziale del linguaggio della novella: il motto arguto, la facezia, quello che più tardi il teatro avrebbe saputo recuperare come «wit».

La libertà con cui Fenton si accostò all'opera di Bandello è evidente fin dal titolo, che allude a un genere diverso dall'originale. Le novelle diventano «tragicall discourses», opere di storiografia o di filosofia, più che di narrativa. Forse Fenton credeva in questo modo di dimostrare ai suoi protettori di aver tratto profitto dai soggiorni in Francia. Di sicuro, alla base della sua raccolta c'è una concezione dell'«esemplarità» della storia umana, fondata sulla fiducia nell'operare intramondano della provvidenza:

There is required in all estates both a faith and a feare in God, and also an outward pollecie in wordly things: whereof, according to the philosophers, the one is to bee learned by perusinge the Scripture, and the other can not bee gotten but by the assistance of histories who are the onely and true tables whereon are drawne in perfect coolers the vertues and vices of werye condicion of man, both their flourishinge tyme, whileste they embraced the first, and miserable fal when they grew in delite with the wickedness of the last.³⁸

Si può dire in questo senso che i *Discourses* di Fenton – innovativi dal punto di vista stilistico, tanto da anticipare una moda degli anni successivi, l'eufuismo – rappresentino un passo indietro rispetto alla raccolta di Painter, poiché, in nome dell'«esemplarità», non esitano a sacrificare quel piccolo margine di autonomia narrativa che era loro concesso in *The Palace of Pleasure*. Fenton fu senza dubbio più scrittore di Painter, e si concesse maggiori libertà, aggiungendo, tagliando, rimodellando l'opera di Bandello, persino oltre Belleforest. Ma questa sua originale rielaborazione perseguiva precisi obiettivi

37. R. PRUVOST, *Matteo Bandello and Elizabethan Fiction*, cit., p. 6.

38. G. FENTON, *Certaine Tragicall Discourses*, cit., vol. I, p. 4.

ideologici, finendo per togliere alle novelle quella plurivocità da cui dipendeva gran parte del loro potere di fascinazione.

La persistente sensazione, al centro delle novelle bandelliane, dell'inspiegabilità dei destini riservati agli uomini, nella raccolta di Fenton, è come attenuata, riportata a un ordine. Ed è anche per questa impalcatura ideologica, sovrapposta alle nude storie, che i suoi sono «discourses» e non «nouelles»: qualcosa di molto diverso, dunque, da quanto originariamente immaginato da Bandello.

George Whetstone

Dopo le raccolte di Painter e di Fenton, il repertorio di derivazione italiana parve cominciare a fissarsi. I traduttori successivi finirono per riprendere perlopiù i medesimi testi, come se ciò che più interessava al pubblico elisabettiano fosse ormai già stato trasposto.

Traduttore, poeta e novelliere, George Whetstone ebbe il merito di ampliare il raggio delle trasposizioni inglesi a un autore e a una raccolta che fino a quel momento – anche per ragioni di tempo, visto che l'edizione italiana risale a metà degli anni sessanta del XVI secolo – erano rimasti ai margini, vale a dire Giraldo Cinzio e i suoi *Ecatommithi* (1565)³⁹.

Di famiglia agiata, Whetstone (1544-1587) perse in gioventù le proprie ricchezze e fu costretto a lavorare al servizio della corona nei Paesi Bassi, sotto il comando di Walter Raleigh. Fu autore di due raccolte di novelle, le già citate *The Roche of Regard* (1576) e *An Heptameron of Civill Discourses* (1582), che scrisse dopo un viaggio in Italia. Compose inoltre una tragedia, *Promos and Cassandra* (1578), tratta da Giraldo Cinzio, una raccolta di storie «esemplari», *A Mirour for Magistrates of Cities* (1584), ed epitaffi dedicati a Gascoigne e a Sidney⁴⁰. Tra il 1578 e il 1579, prese parte alla sfortunata spedizione di Humprey Gilbert nell'Atlantico; intorno al 1585, tornò nei Paesi Bassi e pubblicò volumi sulla vita militare. Proprio nei Paesi Bassi pare essere stato ucciso in duello nel 1587⁴¹.

39. Cfr. *De gli Hecatommithi di M. Giovambattista Gyraldi Cinthio nobile ferravese*, Lionardo Torrentino, Monte Regale 1565.

40. G. WHETSTONE, *The Right Excellent and famous Historie of Promos and Cassandra*, Richard Jones, London 1578; ID., *A Mirour for Magestrates of Cyties*, Richard Jones, London 1584.

41. Sulla vita di Whetstone, cfr. T.C. IZARD, *George Whetstone: Mid-Elizabethan Gentleman of Letters*, Columbia University Press, New York 1942.

The Roche of Regard è una raccolta di novelle divisa in quattro parti, intitolate rispettivamente «The Castle of Delight», «The Garden of Unthriftiness», «The Arbour of Vertue» e «The Orchard of Repentance». Tra le fonti dell'opera, che alterna verso e prosa, spiccano alcune novelle di Bandello; Whetstone vi ripropose senza molta originalità le storie della contessa di Challant, di Don Diego e Ginevra e di Lady Barbara, già tradotte alcuni anni prima in *The Palace of Pleasure* da Painter⁴².

Più interessante è *An Heptameron of Civill Discourses*, il cui titolo potrebbe far pensare a Marguerite de Navarre. Modello dell'opera è in realtà il *Decameron*, poiché l'autore presenta una brigata di giovani narratori, e li fa discutere dell'importanza del matrimonio. Il viaggio oltremarino, del resto, aveva reso Whetstone uno scrittore «italianato», sensibile alle sofisticatezze sociali del *Cortegiano*. Ogni giornata del suo *Heptameron* affronta un diverso aspetto della vita matrimoniale, per mezzo di novelle sui temi di volta in volta prescelti: «of the difference betweene the Married state and the single lyfe»; «of the inconveniences of forced Maririages»; «of the inconveniences of rash Maririages»; «of divers speciall poyntes concerning Marriage, in generall»; «of the inconveniences of over loftye, and too base Love, in the choyce, of either Husband or Wyfe»; «of the inconveniences of Maririages: where there are inequalytie of yeares»; «of the excellencie of Marriage»⁴³.

Tra le novelle incluse nella raccolta, si incontra, alla quarta giornata, quella di Promos e Cassandra, tratta dagli *Ecatommiti* di Giraldo Cinzio (VIII, 5). Cambiano i nomi dei personaggi, ma la vicenda è in sostanza la stessa: quella di una donna sedotta da un uomo che le promette la grazia per suo fratello, condannato a morte. Seguendo il consiglio dello stesso Giraldo Cinzio, che nel *Discorso intorno al comporre dei Romanzi* (1554) suggeriva di mescolare il genere narrativo e quello teatrale, alcuni anni prima Whetstone l'aveva già scritta in forma drammatica. La sua tragicommedia non fu

42. Per il dettaglio dei rapporti tra le raccolte di Whetstone e le novelle italiane, cfr. *infra* la sezione *Traduzioni e riscritture* dell'*Appendice*.

43. Sulla struttura dell'opera, cfr. D. SHKLANKA, *A Critical Edition of George Whetstone's An Heptameron of Civill Discourses (1582)*, Garland, New York 1987, p. 12.

mai rappresentata, ma divenne la fonte di *Measure for Measure* (1603-1604) di Shakespeare⁴⁴.

Nella prefazione alla versione drammatica di *Promos and Cassandra*, indirizzata a William Fleetwood, un predicatore londinese, Whetstone espresse le proprie idee sul teatro. Accanto a osservazioni non nuove, come quella secondo cui raccontare un'azione malvagia non è come compierla, ma può avere al contrario un effetto dissuasivo, vi si leggono riflessioni più interessanti. In particolare, Whetstone si trovò a dover giustificare la compresenza di tragico e comico all'interno della propria opera. Il *decorum* di matrice aristotelica gli impose di dividere il dramma in due parti distinte: «I divided the whole history into two comedies for that, *decorum* used, it would not be conveyed in one». Nondimeno, egli finì per mescolare modelli di comportamento positivi e negativi in entrambe le parti: «The effects of both are both good and bad: virtue intermixed with vice, unlawful desire (if it were possible) quenched with chaste denials: all needful actions, I think, for public view»⁴⁵.

Faticosamente, registi e modalità diverse cominciavano pertanto a convivere, come in seguito sarebbe diventato comune nel teatro elisabettiano. «To write a Comedie kindly», osservò in questo senso Whetstone, «grave olde men should instruct, yonge men should showe the imperfections of youth, Strumpets should be lascivious, Boyes unhappy, and Clownes should speake disorderlye; entermingling all these actions in such sorte as the grave matter may instruct and the pleasant delight»⁴⁶.

Barnabe Riche

Soldato e autore di «romances», forse traduttore delle *Storie* di Erodoto, Barnabe Riche – noto anche come Barnaby Riche, o Barbabe Rich – ha suscitato in anni recenti grande interesse nella critica, in quanto figura molto rappresentati-

44. Cfr. C.T. PROUTY, *George Whetstone and the Sources of Measure for Measure*, «Shakespeare Quarterly», 15 (1964), pp. 131-145.

45. Cfr. G. WHETSTONE, *Epistle Dedicatory*, in ID., *The Right Excellent and Famous Historye of Promos and Cassandra*, cit. Qui cit. da G. GREGORY SMITH (ed.), *Elizabethan Critical Essays*, Humphrey Milford, London 1937, vol. I, pp. 59-60.

46. *Ibid.* Osservazioni analoghe si trovavano già in R. EDWARDS, *Damon and Pithias*, Richard Jones, London 1571.

va di quel ceto di intellettuali minori che circolavano nella società elisabettiana con il loro miscuglio di erudizione, spregiudicatezza, capacità di azione e impostura, in cerca per se stessi di legittimazione artistica e sociale.

Riche (ca. 1540-1617) ebbe una vita avventurosa. Lontano parente di Richard Riche, uomo politico di rilievo durante il regno di Edoardo VI, combatté nei Paesi Bassi, fino a raggiungere il grado di capitano, e più tardi servì la corona in Irlanda. Negli intervalli tra le campagne militari, fu fecondo poligrafo di testi narrativi – come *The Strange and Wonderful Adventures of Don Simonides, a Gentleman Spaniard* (1581), *The Second Tome of the Travels and Adventures of Don Simonides* (1584), e più tardi, *The Adventures of Brusanus, Prince of Hungaria* (1592) –, di pamphlet – dedicati soprattutto alle condizioni politiche dell'Irlanda e alla disorganizzazione dell'esercito inglese – e di alcune raccolte di novelle⁴⁷.

Riche compose in quest'ultimo ambito *A Right Exelent and Pleasaunt Dialogue* – che riprende la storia bandelliana della madama di Cabrio (II, 33) e del suo amore extraconiugale per il procuratore Tolonio, già tradotta da Fenton –, e soprattutto *Riche his Farewell to Militarie Profession*, una raccolta in cui entrarono anche tre novelle italiane, tratte da Giraldo Cinzio: quella di Don Ercole da Este, che si invaghisce di una giovane di povera estrazione e tuttavia accondiscende alle preghiere di lei di lasciarla al suo amante (VI, 3); quella di Fiamma e Fineo, due giovani innamorati, che dopo varie peripezie si ritrovano schiavi a Tunisi e, cercata vanamente la fuga, sono liberati dal re e si possono sposare (II, 6); quella di Consalvo, che, deciso a uccidere la moglie Agata, si fa dare del veleno da uno «scolare», che invece gli dà del sonnifero, trae ancora viva dal sepolcro Agata, che tuttavia perdona il marito e lo salva dalla condanna a morte (III, 5)⁴⁸.

Nel *Farewell* trovò spazio anche una ulteriore storia bandelliana – quella di Nicuola e Lattanzio (II, 36: «Nicuola innamorata di Lattanzio va a servirlo vestita da paggio e dopo mol-

47. Su Barnabe Riche, cfr. l'introduzione al *Rich's Farewell to Military Profession*, ed. by T.M. Cranfill, University of Texas Press, Austin (TE) 1959, pp. xvii-xxxvi, e la recente monografia T.M. CRANFILL, D.H. BRUCE, *Barnaby Rich: A Short Biography*, University of Texas Press, Austin (TE) 2011.

48. Per il dettaglio dei rapporti tra le raccolte di Riche e le novelle italiane, cfr. *infra* la sezione *Traduzioni e riscritture* dell'*Appendice*.

ti casi seco si marita, e ciò che ad un suo fratello avvenne»⁴⁹), che nella versione di Riche divennero *Apolonius and Silla*. Questo testo, che potrebbe essere una delle fonti di *Twelfth Night* (1601) di Shakespeare, a sua volta deriva da una versione teatrale della medesima storia, precedente alla stessa novella di Bandello, intitolata *Gl'Ingannati*, una commedia composta nel 1531 dall'Accademia degli Intronati di Siena, e tradotta (o riadattata) in francese (1543), spagnolo (1567) e latino (1595)⁵⁰.

La particolarità dei testi di Riche riguarda il fatto che le novelle italiane, come si è già osservato, non sono tradotte direttamente, ma più propriamente riscritte. Il *Farewell*, in particolare, mostra nella maniera più chiara la permanenza, in età elisabettiana, di un'idea molto libera di traduzione, quale riproposizione di *topoi* narrativi reputati di proprietà comune. Si può dire, in questo senso, che egli si sia posto sulla strada aperta qualche anno prima da George Pettie in *A Petite Palace of Pettie Pleasures* (1576). Nella lettera prefatoria «To the gentle and friendly Reader» di un altro libro, *Allarme to England* (1578), Riche si esprime molto chiaramente a questo proposito: «Surely I must confesse I have used the helpe of sundrie writers, but not of so many I would have done»⁵¹.

A complicare il quadro, si aggiunge il complesso gioco di incastri su cui poggia l'autorità del *Farewell*, che contiene alcune novelle nuove, altre tradotte, altre ancora riproposte a partire da una ulteriore traduzione inglese, non pervenuta, che Riche afferma essere opera di «L.B.», con tutta probabilità Lodowick Bryskett, poeta e traduttore, amico di Sidney e di Spenser⁵². Nella figura di Riche vengono così a confluire tre ruoli editoriali diversi, poiché nello stesso tempo egli è

49. M. BANDELLO, *Le Novelle*, II, 36, in *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 1025.

50. Cfr. *Comedia del sacrificio de gli Intronati da Siena*, s.n., Vinegia 1537. In Francia, la commedia apparve nel 1543 con il titolo di *Les Abusés*, nella traduzione di Charles Estienne (*Les Abusés, comédie faite à la mode des anciens comiques, premièrement composée en langue tuscanne par les professeurs de l'Académie Sénoise, et nommée Intronati, depuis traduite en français par Charles Estienne et nouvellement revue et corrigée*, François Juste, Lyon 1543). In Spagna, Lope de Rueda ne propose un adattamento nel 1567 (*Comedia de los engañados*, Valencia, Joan Mey 1567). Nel 1595, fu rappresentata a Londra una versione latina della commedia, intitolata *Laelia*, basata sul testo francese: cfr. G.C. MOORE SMITH (ed.), *Laelia: A Comedy, acted at Queen's College*, Cambridge University Press, Cambridge 1910.

51. Qui cit. da T.M. CRANFILL, *Introduction*, in *Rich's Farewell to Military Profession*, cit., pp. XIX-XX.

52. Sulla figura di «L.B.», si veda in particolare T.M. CRANFILL, *Introduction*, in B. RICHE,

autore, traduttore e curatore della propria opera. Tale ambiguità si configura come un espediente retorico mediante cui Riche apre tra sé e le novelle una sorta di distanza in cui cercare uno spazio di autonomia creativa.

Tra le storie che Riche cercò di far passare proprie, si possono avvertire continui echi di altre storie, tanto al livello della ripresa di trame e personaggi, quanto al livello dei singoli giri di frase, tratti da altri testi coevi, come nel caso della storia di *Apolonius and Silla*, che Riche tratta come se fosse opera sua⁵³.

Il *Farewell* si presenta come un'inesauribile, insistita opera di ripresa da altri libri, di cui l'autore si serve per accrescere e rinvigorire la propria materia, così come in quegli stessi anni andavano facendo scrittori come Gascoigne, Lyly, Greene.

Robert Smythe

Nel 1577 uscì *Straunge, Lamentable, and Tragicall Hystories*, un'altra raccolta di novelle italiane, proposte come «translated out of French into Englishe», come a suo tempo quelle di Fenton⁵⁴.

In effetti l'opera – «a French collection, but probably of Italian growth»⁵⁵ – pare una prosecuzione di *Certaine Tragicall Discourses*, visto che propone quattro storie di Bandello, fino a quel momento inedite in Inghilterra, rese dal traduttore a partire dalla versione di Belleforest. Si tratta in particolare della novella di Giovanni Maria Visconti, an «incorporate Deuill» che amava la vendetta sopra ogni cosa (III, 25, nella raccolta di Bandello); di quella di un gentiluomo milanese che uccide il figlio, accusato dalla matrigna di averla sedotta, quando invece l'aveva rifiutata (III, 33); di quella di uno schiavo maomettano che vendica il padrone ucciso dal primogenito (I, 52); e di quella del marchese di Ferrara, che «without hauing regarde to fatherly loue, caused his owne Sonne to be beheaded, for that he was found in Adultery with

Rich's Farewell to Military Profession, ed. by T.M. Cranfill, cit., in particolare al cap. *Cinthio, L.B. and the Farewell*.

53. Cfr. C.C. RELIHAN, *Fashioning Authority*, cit., pp. 33-54. L'ultima storia del *Farewell*, in cui è protagonista un diavolo di nome Balthasaar, allude invece alla novella di *Belfagor arcidiavolo* (1549) di Machiavelli, che poi avrà molta fortuna nel teatro elisabettiano.

54. Cfr. R. SMYTHE, *Straunge, Lamentable, and Tragicall Hystories translated out of Frenche into Englishe*, Hugh Jackson, London 1577.

55. M.A. SCOTT, *Elizabethan Translations from the Italian*, cit., p. 269.

his faire Mother in law, who lykewyse lost her head in Pryson, by his commaundment»⁵⁶.

Difficile risalire con sicurezza all'autore di questa raccolta. Il frontespizio attribuisce la traduzione a «R.S.», sigla che usualmente viene sciolta in «R. Smythe», o secondo il suggerimento di Mary A. Scott, in «Robert Smythe»⁵⁷. Della vita e delle opere di questo traduttore si sa pochissimo. Il testo contiene una prefazione di «T.N.» e proprio su questa sigla – tradizionalmente identificata con Thomas Newton, traduttore a sua volta e uomo di chiesa – recentemente è stato proposto, seppur senza prove ultimative, il nome di Thomas North, il traduttore elisabettiano dell'opera di Plutarco⁵⁸.

«Strange», «tragical» e «lamentable» sono aggettivi che descrivono fedelmente le traduzioni di Smythe. Per accaparrarsi il favore di un pubblico che si era ormai abituato al mondo della novella da più di un decennio, occorreva alzare la posta, cercare storie ancora più «insolite» e «strazianti» di quelle trasposte in precedenza. Le traduzioni di Smythe esibiscono pertanto ingenti dosi di crudeltà e di violenza, puntando tutto sul tema della vendetta smisurata, magari a seguito di tradimenti coniugali. Siamo ai confini con una poetica che già guardava al secolo successivo, e che scelse come maestro Bandello, indulgendo sui dettagli più macabri e violenti delle sue storie⁵⁹.

Quelle di Smythe furono le ultime storie bandelliane tradotte in età elisabettiana. Ormai il Bandello che interessava maggiormente ai traduttori inglesi – quello «tragico» e «sentimentale», appunto – era esaurito: il resto non appariva funzionale agli obiettivi di politica culturale implicitamente portati avanti dalle traduzioni.

George Turberville

Sul finire del XVI secolo, allorché il teatro elisabettiano era ormai pronto alla propria esplosione, con l'esaurirsi delle trasposizioni bandelliane, trovarono nuovo slancio le traduzioni

56. Per un prospetto completo del rapporto tra le novelle di Bandello e le traduzioni di Smythe, si rimanda *infra* alla sezione *Traduzioni e riscritture* dell'*Appendice*.

57. M.A. SCOTT, *Elizabethan Translations from the Italian*, cit., p. 269.

58. Cfr. D. MCCARTHY, *Was Thomas North the 'T.N.' Who Prefaced Belleforest's Tragical Histories?*, «Notes & Queries», 54 (2007), pp. 244-248.

59. Cfr. R. PRUVOST, *Matteo Bandello and Elizabethan Fiction*, cit., pp. 75 e sgg.

boccacciane. Un ruolo speciale, in questo contesto, spetta a una raccolta di George Turberville, intitolata *Tragicall Tales* (1587), che offre una versione di alcune novelle del *Decameron* ancora inedite in inglese⁶⁰. Questo testo ci è pervenuto grazie a una copia del 1587, che tuttavia probabilmente non faceva parte della prima edizione dell'opera, che gli studiosi sono soliti anticipare di qualche anno, intorno alla seconda metà degli anni settanta del XVI secolo⁶¹.

Uomo di lettere di un certo rilievo, lodato da Puttenham e da Harington, Turberville (1540-ca. 1597) fu anche poeta e autore in proprio. Come ambasciatore della corona, viaggiò in Russia, terra allora poco conosciuta, raccontando le proprie esperienze in un volume di *Poems, describing the Places and Manners of the Country and People of Russia* (1568)⁶², interessante dal punto di vista documentario. Al ritorno, pubblicò un volume di poesie – *Epithaphs, Epigrams, Songs, and Sonnets* (1570)⁶³ – e la suddetta raccolta di novelle, che sono in realtà dei veri e propri poemetti narrativi: *Tragicall Tales and Other Poems*. Dalle lingue classiche, Turberville aveva già tradotto le egloghe di Virgilio (1567) e, come detto, le *Heroides* di Ovidio (1567)⁶⁴. Fu inoltre autore di un trattato sulla caccia e l'arte della falconeria, passatempi alla moda per l'aristocrazia elisabettiana⁶⁵.

Delle dieci novelle riunite nelle *Tragicall Tales* (1587), ben sette sono boccacciane, e alcune di essere non avevano ancora avuto una traduzione inglese. Turberville cercò di

60. Cfr. G. TURBERVILLE, *Tragicall Tales*, Abel Jeffs, London 1587.

61. Cfr. E. KOEPEL, *Studien zur Geschichte der italienischen Novelle in der englischen Literatur des sechzehnten Jahrhunderts*, Trübner, Strasbourg 1892.

62. Cfr. G. TURBERVILLE, *Certain Letters in Vere, written by Master G. Turberville out of Moscovia... 1568... describing the Maners of the Countrey and People*, in R. HAKLUYT, *The Principal Navigations, Voiages, Traffiques and Discoveries of the English Nation, made by Sea or Ouer-Land, to the Remote and Farthest Distant Quarters of the Earth, at any Time within the Compaspe of These 1500 Yeeres*, vol. I, George Bishop, Ralph Newbey, Robert Barker, London 1598. Al proposito si veda anche L.E. BERRY, R.O. CRUMMEY (eds.), *Rude & Barbarous Kingdom: Russia in the Accounts of Sixteenth-Century English Voyagers*, University of Wisconsin Press, Madison (WI) 1968.

63. Cfr. G. TURBERVILLE, *Epitaphes, Epigrams, Songs and Sonets: with a Discourse of the Friendly Affections of Tymetes to Pyndara his Ladie*, Henry Denham, London 1570.

64. Cfr. ID., *The Eglogs of the Poet B. Mantuan Carmelitan, turned into English Verse, & set forth with the Argument to Euery Egloge by George Turberville Gent.*, Henry Bynnemann, London 1567; ID., *The Heroycall Epistles of the Learned Poet Publius Ouidius Naso, in English Verse*, Henry Denham, London 1567.

65. Cfr. ID., *The Booke of Faulconrie or Hawking*, Christopher Barker, London 1575.

evitare i titoli già trasposti più volte in inglese, come le storie di Griselda, di Tancredi e Ghismonda, di Tito e Gisippo. Cinque delle sue traduzioni sono tratte dalla quarta giornata – rispettivamente le storie di Rossiglione e Guardastagno (iv, 9), Gerbino (iv, 4), Isabetta (iv, 5), Simona e Pasquino (iv, 7), e Girolamo e Silvestra (iv, 8) –, modello del «tragico» per tutti gli autori del xvi secolo. Una – quella di Nastagio degli Onesti (v, 8), esempio di liberalità e di amor cortese – è ripresa dalla quinta giornata. L'ultima – quella di Gentile de' Carisendi (x, 4), già tradotta da Painter – è tratta dalla decima giornata⁶⁶.

Turberville si accostò all'opera di Boccaccio seguendo il solito canovaccio: l'intermediario della sua traduzione è la versione francese di Le Maçon; la scelta tematica ricade principalmente sulle novelle tragiche della quarta giornata, e poi su qualcun'altra tratta dal resto del libro, quale esempio di magnanimità e cortesia. Nella premessa al suo lavoro, Turberville spiega molto chiaramente cosa cercava nell'opera di Boccaccio:

I to reading *Boccas* fell,
and sundrie other moe
Italian Authors, where I found
great stoare of states in woe,
And sundrie sortes of wretched wights:
some slayne by cruell foes,
And other some that through desire
and Loue their lyues did lose:
Some Tyrant thirsting after bloud,
themselues were fowly slayne:
And some did sterue in endlesse woes,
and pynde with bitter payne.
Which gaue me matter fitte to write:
and herevpon it grewe
That I this Tragicall deuise
haue sette to open viewe.⁶⁷

Turberville fu nel complesso un traduttore relativamente rispettoso; tuttavia, le sue *Tales* esibiscono con insistenza pic-

66. Per un prospetto completo del rapporto tra le novelle di Boccaccio e le traduzioni di Turberville, cfr. *infra* la sezione *Traduzioni e riscritture* dell'*Appendice*.

67. Qui cit. da G. TURBERVILLE, *Tragical Tales and Other Poems*, Edinburgh Printing Company, Edinburgh 1837, pp. 18-19.

coli dettagli inessenziali, assenti nell'originale. Si tratta di interventi generalmente trascurabili; decisamente più invadente è invece la ristrutturazione ideologica delle novelle, che passano al vaglio di un moralista implacabile, capace di terminare la traduzione della storia di Guglielmo da Rossiglione – che dà da mangiare alla moglie il cuore dell'amante di lei, il suo amico Guardastagno, da lui stesso ucciso – con questo elogio della vendetta: «Note here the fruites of treason and of lust: / Forbeare the like for God is ever iust». Il tema fondamentale delle *Tragicall Tales* diventa così quello della mutevolezza della Fortuna e in questo senso le si può definire, come ha osservato Herbert G. Wright, una sorta di prosecuzione del *Fall of Princes* di Lydgate⁶⁸.

Le *Tragicall Tales*, come già il componimento di Brooke, presentano la particolarità del passaggio di codice dalla prosa alla poesia, che continuava ad essere sentita come più adatta per narrazioni di registro elevato. Rispetto ai versi di Brooke, tuttavia, le sestine di Turberville sono meno ripetitive, relativamente più fluide e armoniche. Anche in questo caso, tuttavia, secondo una caratteristica comune a molta della poesia inglese coeva, la forza del testo non va cercata nella maestria metrica o retorica dell'autore, quanto semmai nel vigore narrativo che egli seppe dare ad alcuni passi dei propri componimenti.

John Florio

Dopo le *Tragicall Tales* di Turberville – e alcune altre raccolte come le *Tarlton Newes from Purgatory* (1590) e *A Cobler of Canterbury* (1590), forse opera di Richard Tarlton o di Robert Armin, attori e commediografi elisabettiani⁶⁹ – la traduzione del *Decameron* in Inghilterra era rimasta ancora soltanto parziale.

Eppure, sul finire del secolo, il teatro elisabettiano si sarebbe servito di molti espedienti comici di derivazione boccacciana. Può darsi che gli autori di teatro avessero sotto mano le versioni francesi di Premierfait o di Le Maçon, o può darsi che già circolasse, almeno in parte, la traduzione

68. Cfr. H.G. WRIGHT, *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson*, cit., pp. 149-156.

69. Proprio queste raccolte parrebbero essere state anche l'anello di congiunzione tra Shakespeare e le novelle di Giovanni Fiorentino; cfr. S. GILLESPIE, *Shakespeare's Books: A Dictionary of Shakespeare's Sources*, The Athlone Press, London 2001.

completa del *Decameron* che stava preparando in quegli anni il figlio di un esule italiano a Londra, John Florio, e che sarebbe stata pubblicata, anonima, solamente nel 1620⁷⁰. Anche questa traduzione, come tipico delle versioni composte in età elisabettiana, presenta in maniera marcata la personalità del traduttore, che secondo Herbert G. Wright sarebbe possibile riconoscere in Florio, a partire da chiare tracce stilistiche presenti nel testo⁷¹.

Lessicografo, studioso della lingua, teorico della traduzione, paremiologo, autore di opere essenziali come i *First* e *Second Fruits* (1578 e 1591) e il *Worlde of Wordes* (1598)⁷², Florio aveva ben presente il significato linguistico e culturale dell'«intertraffico» di parole implicito in una traduzione letteraria. Trasporre da una lingua all'altra non fu mai per lui un'operazione a somma zero, ma implicava una doppia trasformazione, tanto della lingua di origine, quanto di quella di arrivo.

Per la sua stessa esperienza biografica di figlio di un esule italiano, Michelangelo Florio, emigrato in Inghilterra per motivi religiosi, il lessicografo si trovava infatti nella posizione ideale per svolgere la funzione di traduttore come «go-between», mediatore, nello stesso tempo linguistico e culturale, nei confronti delle novelle italiane⁷³. Diversamente dai traduttori che lo precedettero, egli poté accostarsi all'opera di Boccaccio in maniera più diretta, più consapevole delle sfumature stilistiche dell'originale. D'altra parte, come aveva già sperimentato traducendo i saggi di Montaigne, Florio ebbe sempre ben chiaro lo scopo «patriottico» di porre Boccaccio in «abiti inglesi». Non diversamente dalle opere lessicografiche, anche la trasposizione del *Decameron* del 1620

70. Sulla vita di Florio, cfr. F.A. YATES, *John Florio: The Life of an Italian in Shakespeare's England*, Cambridge University Press, Cambridge 1934.

71. Cfr. M. WYATT, *The Italian Encounter with Tudor England*, cit., specialmente la seconda parte, *John Florio and The Cultural Politics of Translation*, pp. 157-202.

72. Cfr. J. FLORIO, *Florio his Firste Fruites: which Yeelde Familiar Speech, Merie Prouerbes, Wittie Sentences, and Golden Sayings. Also a Perfect Induction to the Italian, and English Tongues, as in the Table Appereth*, Thomas Woodcock, London 1578; ID., *Florios Second Frutes: to be gathered of Twelue Trees, of Diuers but Delightsome Tastes to the Tongues of Italians and Englishmen. To which is annexed his Gardine of Recreation yeelding Six Thousand Italian Prouerbs*, Thomas Woodcock, London 1591; ID., *A Worlde of Wordes*, Edward Blount, London 1598.

73. Su questi aspetti, si veda in particolare l'analisi di M. PFISTER, *Inglese Italianato-Italiano Anglizzato: John Florio*, in A. HÖFELE, W. VON KOPPFELS (eds.), *Renaissance Go-Betweens*, cit., pp. 32-54.

si sforza di allargare lo spettro della lingua inglese, secondo quella teoria, di cui si è discusso in precedenza, della traduzione come forma di «nutrimento» culturale⁷⁴.

Confrontando la traduzione del *Decameron* con la trasposizione dell'opera di Montaigne, Wright ha potuto osservare il ricorrere in entrambe di una medesima voce, che sovrappone ai due originali le stesse tracce tematiche e stilistiche. La traduzione del 1620 presenta un tasso di figuratività più spiccato rispetto a quello del *Decameron*, tanto dal punto di vista dei significati – con metafore e similitudini in cui sarebbe possibile riscontrare elementi tematici ricorrenti, come i campi semantici del mare o della caccia – tanto dal punto di vista dei suoni, con una predilezione particolare per le allitterazioni⁷⁵.

Il traduttore parrebbe essere ossessionato dall'aspetto fonico della prosa, fino a scegliere il susseguirsi delle parole su

74. Cfr. M. WYATT, *The Italian Encounter with Tudor England*, cit., pp. 157-202.

75. Cfr. H.G. WRIGHT, *The First English Translation of the Decameron, 1620*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1953. La passione di Florio per le serie allitterative potrebbe derivare dalla lettura di Giordano Bruno; si pensi ad esempio a questo brano dello *Spaccio della bestia trionfante* (Parigi [ma Londra] 1584): «Qua molti, che per sua bontà e dottrina non possono vendersi per dotti e buoni, facilmente potranno farsi innanzi, mostrando quanto noi siamo ignoranti e viziosi. Ma sa Dio, conosce la verità infallibile, che, come tal sorte d'uomini son stolti, perversi e scellerati, così io in miei pensieri, parole e gesti non so, non ho, non pretendo altro, che sincerità, semplicità, verità. Talmente sarà giudicato, dove le opre ed effetti eroici non saran creduti frutti de nessun valore, e vani; dove non è giudicata somma sapienza il credere senza discrezione; dove si distinguono le imposture degli uomini dagli consegli divini; dove non è giudicato atto di religione e pietà sopraumana il pervertire la legge naturale; dove la studiosa contemplazione non è pazzia; dove nell'avara possessione non consiste l'onore, in atti di gola la splendidezza, nella moltitudine de' servi, qualunque sieno, la riputazione, nel meglio vestire la dignità, nel più avere la grandezza, nelle maraviglie la verità, nella malizia la prudenza, nel tradimento l'accortezza, nel fengere il saper vivere, nel furore la fortezza, nella forza la legge, nella tirannia la giustizia, nella violenza il giudizio, e cossi si va discorrendo per tutto. Qua Giordano parla per volgare, nomina liberamente, dona il proprio nome a chi la natura dona il proprio essere; non dice vergognoso quel che fa degno la natura; non cuopre quel ch'ella mostra aperto; chiama il pane pane, il vino vino, il capo capo, il piede piede, ed altre parti di proprio nome; dice il mangiare mangiare, il dormire dormire, il bere bere, e così gli altri atti naturali significa con proprio titolo. Ha gli miracoli per miracoli, le prodezze e maraviglie per prodezze e maraviglie, la verità per verità, la dottrina per dottrina, la bontà e virtù per bontà e virtù, le imposture per imposture, etc. Stima gli filosofi per filosofi, gli pedanti per pedanti, gli monachi per monachi –, le sanguisughe per sanguisughe, gli disutili, montaimbanco, ciarlatani, bagattellieri, barattori, istrioni, papagalli, per quel che si dicono, mostrano e sono, etc. Orsù, orsù, questo, come cittadino e domestico del mondo, figlio del padre Sole e de la Terra madre, perché ama troppo il mondo veggiamo come debba essere odiato, biasimato, perseguitato e spinto da quello», in G. BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di M. Ciliberto, Mondadori, Milano 2000, pp. 461-462.

base allitterativa, senza esitare a modificare l'originale per rafforzare la propria architettura sonora. Florio si era comportato in maniera non dissimile traducendo gli *Essays* di Montaigne, e non è difficile collegare questo tipo di prosa ai suoi interessi di lessicografia. Se Montaigne, nel saggio xxvi, aveva scritto che «Le parler que j'aime, c'est un parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche; un parler succulent et nerveux, court et serré, non pas tant délicat et peigne comme véhément et brusque», Florio, seguendo il principio dell'*amplificatio*, cercò una analoga veemenza, nervosa e succulenta, in una scrittura che procedeva sulla base degli accostamenti allitterativi: «La copia de Florio, qui procede par coloriages successifs (un mot suit l'autre, le reprend, le module, le pare et l'aban donne, mais tous les mots restent sur la page), est de l'ordre de l'elocution et du 'nombre' [...], elle requiert un œil alerte qui discerne les mots et la veritable grille que leur combinatoire projette sur la page»⁷⁶.

Nell'ambito delle traduzioni inglesi di novelle italiane, la traduzione del *Decameron* del 1620 rappresenta il capolavoro di un'epoca e l'opera che la chiuse. Pochi anni dopo, l'attenzione del pubblico inglese si sarebbe spostata verso altre fonti e altri modelli. Nondimeno, tale traduzione permise una più vasta circolazione di temi, trame e personaggi boccacciani nel teatro inglese, che già alla fine del secolo precedente aveva cominciato a sperimentare, anche grazie al modello della novella italiana, un'idea di letteratura come libero esercizio dell'immaginazione, finalmente autonoma, ormai fedele solo alla propria prospettiva estetica.

76. Cfr. P.-J. SALAZAR, *S'essayer aux Essais: Florio traducteur de Montaigne*, «Rue Descartes», 14 (1995), pp. 117-124: 121-122.

Lo stile dei traduttori

Quella di mettere un'opera straniera «in abiti inglesi», come detto, fu la metafora di cui Florio si servì per descrivere il proprio lavoro di traduzione degli *Essays* di Montaigne¹. Con questa immagine, il lessicografo alludeva alle alterazioni prodotte dal processo di addomesticamento, più o meno marcato, più o meno consapevole, cui è sottoposto ogni oggetto culturale che si trova a passare da una lingua all'altra, da una cultura all'altra². In tale osservazione, si può leggere una prima, incerta, formulazione della teoria della traduzione secondo cui la trasposizione di un'opera letteraria in un'altra lingua dovrebbe essere, secondo la definizione di Jean-René LADMIRAL, non «sourcière» ma «cibliste», vale a dire attenta alla ricezione del testo e alle ragioni del pubblico cui è destinato, anche a costo di modificare l'originale, nell'ottica di una sua migliore comprensione³.

1. Qui cit. da M. MORINI, *Tudor Translation in Theory and Practice*, cit., p. 65.
2. Cfr. A. GRAFTON, *Introduction: Notes from Underground on Cultural Transmission*, in A. GRAFTON, A. BLAIR (eds.), *The Transmission of Culture in Early Modern Europe*, cit., pp. 1-7.
3. Cfr. J.-R. LADMIRAL, *Traduire. Théorèmes pour la traduction*, Payot, Paris 1979, ed. it. a cura di A. Lavieri, *Della traduzione: dall'estetica all'epistemologia*, Mucchi, Modena 2009.

Un radicale cambio d'«abito» è stato alla base anche del percorso di assimilazione delle novelle italiane nel XVI secolo. A questo punto, occorre entrare più nel dettaglio, prendendo in esame le spinte ideologiche che hanno guidato tale rielaborazione e le strategie retoriche e narrative attraverso le quali è stata messa in opera.

Definire lo stile di un traduttore significa sottrarlo al velo di «invisibilità»⁴ entro il quale è pensata normalmente la sua attività: cosa non troppo difficile, in apparenza, per un'epoca come quella elisabettiana, in cui la distinzione tra le nozioni di autore, traduttore e curatore rimase sempre piuttosto confusa, e i traduttori, in cerca di committenti e protettori, si sforzavano in ogni modo di rendere «visibile» il proprio ruolo. Siccome l'autorità su un testo si modificava ad ogni riscrittura, molti curatori di raccolte di novelle agirono in maniera creativa nei confronti delle opere da cui traevano spunto – sentendosi liberi di intervenire sui testi soprattutto a livello di *elocutio*, vale a dire sul loro ordito retorico – per legittimarsi come autori in proprio, all'interno di un mercato altamente competitivo⁵.

Già in Francia, del resto, Belleforest – che a buon diritto può essere annoverato tra i traduttori più «infedeli» presi in esame in questo volume – non aveva fatto mistero di aver messo mano alle novelle di Bandello, menando vanto del fatto che le sue *Histoires tragiques* fossero «enrichies outre l'invention de l'Authheur»⁶. Ovviamente, il verbo «enrichir» va qui inteso in senso differente rispetto al «to enrich» impiegato da Pettie nell'introduzione alla traduzione di Guazzo: Belleforest non alludeva cioè al fatto che la traduzione di un'opera straniera potesse arricchire la lingua d'arrivo, ma al fatto che l'originale potesse essere trasformato sulla base di convinzioni estetiche ad esso estranee, proprie del traduttore⁷.

4. L. VENUTI, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London 1995, trad. it. di M. Guglielmi, *L'invisibilità del traduttore*, Armando, Roma 1999.

5. Sullo stile della narrativa inglese d'età elisabettiana, cfr. in particolare W.G. CRANE, *Wit and Rhetoric in the Renaissance: The Formal Basis of Elizabethan Prose Style*, Morningside Heights, New York 1937.

6. Qui cit. da R. STUREL, *Bandello en France au XVI siècle*, cit., p. 43.

7. Sulla teoria della traduzione proposta da G. PETTIE nell'introduzione alla sua traduzione della *Civil conversation* di Guazzo, cfr. quanto detto *supra* nel cap. I, *Teorie e pratiche della traduzione nel XVI secolo*.

Qualche anno più tardi, Painter avrebbe insistito allo stesso modo sul fatto che il *Palace* fosse «adorned» e «beautified», vale a dire sensibilmente diverso, dal punto di vista stilistico, rispetto a quanto si poteva leggere nei testi degli autori che vi erano tradotti. Nella prefazione alla sua raccolta, Painter, scusandosi per la sua conoscenza malcerta dell'italiano (e del francese), sostenne di non aver mirato a una traduzione letterale, ma a una resa più libera, in grado però di esprimere il senso originario: «Wherein I confesse my selfe not to be so well trayned, peradventure as the fine heads of suche trauailers would desire, and yet I trust sufficiently to expresse the sense, of euerye of the same»⁸. Non era tanto sul piano del significato, infatti, che si concentrava il suo lavoro di rimaneggiamento, ma su quello dell'*ornatus*, a suo avviso non sempre convincente.

Persuasi di saper valutare la qualità stilistica dei propri modelli, i traduttori inglesi si ritenneno liberi di modificare ciò che non era di loro gradimento. Al momento di passare in rassegna le fonti del *Palace*, Painter si trovò così a lodare Boccaccio, che aveva trattato temi riprovevoli – «worthy to be condemned to perpetual prison» –, ma in uno stile che egli reputava commendevole: «the workes of Boccaccio for his stile, order of writing, grauitie, and sententious discourse, is worthy of intire prouulgateion»⁹.

Painter era convinto che l'eloquenza della prosa – grazie alla «chiarezza espositiva», al «tono elevato» e al «ritmo della frase» – rendesse le novelle di Boccaccio meritevoli di una più ampia traduzione, da includere nel secondo tomo del *Palace*.

And as I my selfe haue already done many other of the same worke, yet for this present I haue thought good to publish only tenne in number, the rest I haue referred to them that be able with better stile to expresse the authour's eloquence, or vntil I adioyne to this another tome, if none other in the meane time do preuent me, which with all my heart I wishe and desire.¹⁰

Tutt'altro giudizio fu riservato a Bandello, di cui Painter, come poi Fenton, non seppe comprendere l'ironia impli-

8. W. PAINTER, *The Palace of Pleasure*, cit., vol. I, pp. 10-11.

9. *Ivi*, p. 11.

10. *Ibid.*

cita nell'affermazione, contenuta nelle *Novelle*, di non saper scrivere. «Non ho stile» significava per Bandello prendere una precisa posizione nell'ambito della dibattuta questione della lingua, diversa da quella purista di Bembo, e più vicina a quella più tollerante di Castiglione. Per Painter, invece, il fatto che egli fosse un autore «lombardo» e non «toscano» divenne la scusa per tradurre le sue novelle dalle versioni francesi, più consone alla sensibilità del pubblico inglese:

Out of Bandello I haue selected seuen, chosing rather to follow Launay and Belleforest the French Translatours, than the barren soile of his own vain, who being a Lombard, doth frankly confesse himselfe to be no fine Florentine, or trimme Thoscane, as eloquent and gentle Boccaccio was.¹¹

Per questo motivo, le novelle di Boccaccio tradotte da Painter sono più vicine all'originale rispetto a quelle tratte da Bandello, che al contrario risultano più pesanti dal punto di vista stilistico, e gravide di commento, riferimenti eruditi, sentimentalismo, al modo delle «histoires tragiques»¹².

Questa trasformazione del dettato originale fu portata al parossismo da Fenton. Da Belleforest, egli trasse la convinzione che la prosa di Bandello andasse emendata del difetto costitutivo di non ricondurre a un ordine morale i casi di cronaca narrati nelle novelle: «Belleforest had a very poor opinion of the bishop's style, which was much too direct, simple and unadorned for the courtier-poet», ha osservato in questo senso Robert Douglas, curatore della prima edizione moderna di *Certaine Tragicall Discourses*, «he therefore set to work to 'embellish' the *novelle* by inserting classical allusions, and similes taken from natural history; by introducing here and there an inane poem or a turgid speech; by besprinkling all the text with precious phrases. Moreover, being, like his first patroness, a most intolerable prig, he was fond of interrupting the narrative to deliver himself of trite little aphorisms and moral commonplaces»¹³.

Nel mettere «in abiti inglesi» le novelle italiane, le traduzioni del XVI secolo ne ripensarono profondamente lo stile e la visione del mondo. In questa prospettiva, la convinzio-

11. *Ibid.*

12. Cfr. R. PRUVOST, *Matteo Bandello and Elizabethan Fiction*, cit., pp. 53 e sgg.

13. R. DOUGLAS, *Introduction*, in G. FENTON, *Certaine Tragicall Discourses*, cit., vol. I, p. xxxi.

ne che le novelle italiane abbiano fornito all'immaginario elisabettiano altrettanti «borrowed worlds»¹⁴ pronti all'uso va precisata. L'assimilazione si svolse infatti non senza una profonda ristrutturazione retorica e narrativa, segnata da alterazioni, equivoci e adattamenti. Di seguito, si prenderanno in esame alcuni elementi alla base di questo percorso: la questione dell'esemplarità delle novelle; quella dell'introspezione psicologica dei personaggi; quella del grado di figuralità del discorso e dell'ordito intertestuale che vi è sotteso; quella del tasso di verosimiglianza del racconto e quindi del genere letterario cui ascrivere le versioni tradotte.

Prima di esaminare tali questioni non sarà tuttavia inutile soffermarsi su un'altra trasformazione prodotta dalle traduzioni e relativa al paratesto delle novelle. Mentre le raccolte italiane, infatti, erano solitamente costruite intorno a espedienti formali che servivano a dare una cornice ai racconti, i traduttori inglesi non sentirono quasi mai questa esigenza. Nella perdita di tali architetture narrative, si può osservare la traumaticità del passaggio di genere da raccolte di novelle pensate in maniera unitaria dal medesimo autore ad antologie che condensano in sé testi di scrittori diversi. Già nell'ambito dell'evoluzione del genere in Italia, tra Trecento e Cinquecento, il progressivo alleggerirsi dei paratesti indica una meno salda presa di possesso sulla realtà da parte dell'autore. Tuttavia, pur con tutte le differenze del caso, i paratesti delle novelle italiane svolgono un ruolo essenziale, permettendo agli autori di riflettere sulla propria opera (intesa come totalità più o meno armonica), sul significato dell'atto di raccontare (di cui ricordano la derivazione orale), e sul rapporto con il pubblico (quale destinatario del racconto)¹⁵.

Questa dimensione metaletteraria si perde nelle traduzioni inglesi, sia nel caso delle antologie, sia a maggior ragione nel caso delle storie singole¹⁶. Con l'eccezione di *An Heptameron of Civil Discourses* di Whetstone, che riprende l'idea boc-

14. Cfr. in particolare Y. RODAX, *The Real and the Ideal in the Novella of Italy, France and England*, cit., pp. 94-108.

15. Su questi temi, su cui la bibliografia è amplissima, si rimanda in particolare a M. COTTINO-JONES, *Il dir novellando: modello e deviazioni*, Salerno, Roma 1994.

16. Per quanto riguarda l'impiego e le funzioni di paratesti nelle traduzioni boccacciane, cfr. G. ARMSTRONG, *Paratexts and Their Functions in Seventeenth-Century English Decameron*, «The Modern Language Review», 102 (2007), 1, pp. 40-57.

cacciana della «brigata» di giovani narratori, l'ultima traccia di cornici è in metafore come quella del «palazzo» di Painter o della «foresta» di Fortescue, che visualizzano in chiave metaletteraria lo spazio del testo. Ma non è la stessa cosa. Questa trasformazione può essere in parte spiegata dal fatto che una visione organica della realtà come quella di Boccaccio era impensabile nel tormentato XVI secolo. Ma è anche evidente come la riflessione metaletteraria alla base dei paratesti fosse un compito troppo complesso per traduttori che, nonostante gli sforzi per legittimarsi come autori in proprio, non avevano capacità artistiche paragonabili a quelle delle proprie fonti¹⁷.

Novelle «esemplari»

Nell'epistola prefatoria alla sua traduzione delle *Metamorfosi*, Artur Golding scrisse che le storie contenute nell'opera ovidiana erano «pitthye, apt and plaine/ Instructions which import the prayse of vertues, and the shame/ Of vices, with the due rewardes of either of the same»¹⁸. Una interpretazione singolare, frutto in parte della ricezione medievale che leggeva Ovidio in chiave allegorica, e in parte di quella idea «patriottica» della traduzione, in base alla quale i testi stranieri introdotti in Inghilterra dovevano servire al perfezionamento morale del pubblico e al rinnovamento delle poetiche e dei generi della letteratura inglese dell'epoca. Vera arte era solo quella in grado di *miscere utile dulci* e, a tutto ciò che non si piegava a tale principio, era riservata, nelle traduzioni, una forte ristrutturazione ideologica.

Scorrendo le prefazioni delle traduzioni dell'epoca, si incontreranno giudizi analoghi. Presentando la sua traduzione di *The Golden Ass*, Adlington sostenne ad esempio come nell'opera di Apuleio «the vertues of men are couertly thereby commended, and their vices discommended and abhorred»¹⁹. Evidentemente, la visione del mondo dell'au-

17. Sui limiti strutturali delle raccolte inglesi di novelle, cfr. Y. RODAX, *The Real and the Ideal in the Novella of Italy, France and England*, cit., pp. 94-108.

18. A. GOLDING, *The Epistle*, in ID., *The XV Bookes of P. Ouidius Naso, entytuled Metamorphosis, translated oute of Latin into English Meeter*, vv. 64-70, qui cit. da W.H.D. ROUSE (ed.), *Shakespeare's Ovid, being Arthur Golding's Translation of The Metamorphoses*, De La More Press, London 1904, p. 2. Nell'opera di Ovidio, la cultura elisabettiana fu attenta a leggere possibili significati allegorici.

19. W. ADLINGTON, *The XI Bookes of the Golden Asse*, Henry Wykes, London 1566, qui cit.

tore tradotto era meno importante dei costanti riferimenti alla virtù ricompensata e al vizio punito.

Questa riscrittura ideologica del patrimonio letterario europeo fu alla base anche delle traduzioni delle novelle italiane. Gli autori di queste raccolte, infatti, come è stato osservato da Robin Kirkpatrick, «while tending to concentrate on tragic tales from the Italian, they also maintain a moral and didactic purpose which dissipates the tragic complexities of the original text»²⁰. Le novelle di Boccaccio e di Bandello esprimevano realtà più complesse dei rozzi schemi morali in base ai quali il bene trionfa e il male è punito. Ma è così che furono lette dai rispettivi traduttori, che ne smontarono le strutture tematiche, narrative e retoriche, per poi rimontarle, nelle loro versioni, in maniera totalmente differente: «As morder is the synne moste detestable affore God», si legge ad esempio nella versione di Fenton della storia bandelliana della contessa di Challant, «so we see fewe or none escape unpunished»²¹. La sfuggente ambiguità con cui la novella di Bandello rimetteva al lettore il giudizio sulla contessa è qui risolta da un commento che non lascia adito a dubbi.

Proprio il mondo narrato da Bandello – istintivamente familiare al pubblico elisabettiano, attratto da tutto ciò che riguardava sangue, violenza ed eccessi – era quello che più richiedeva di essere riportato all'ordine dalle osservazioni del narratore, volte a guidare il lettore verso il fine prescritto del perfezionamento morale. Le novelle dovevano essere sottratte al loro distacco, perdere quell'ambiguità in cui pure consisteva gran parte del loro oscuro potere di seduzione, diventare «esemplari»: «questo è appunto l'atteggiamento del Painter e dei traduttori; la novità è offuscata dal commento: essi oscillano fra il discorso autonomo e la preoccupazione di ammonire il lettore, senza decidersi a quale dei due dare peso rilevante»²².

Tale tendenza a moralizzare la materia narrata fu portata avanti da Fenton in maniera ossessiva. *Certaine Tragicall*

da C. OLK, *Travelling Translations: Classical Literature in Mid-Sixteenth-Century England*, in G. SCHMIDT (ed.), *Elizabethan Translation and Literary Culture*, cit., p. 262.

20. R. KIRKPATRICK, *English and Italian Literature from Dante to Shakespeare*, cit., p. 239.

21. G. FENTON, *Certaine Tragicall Discourses*, cit., vol. II, p. 53.

22. S. ROSSI, in «*Goodly histories, tragicall matters and other morall argument*»: la novella italiana nel Cinquecento inglese, cit., p. 107.

Discourses è un florilegio di contumelie contro lo sregolarsi delle passioni e l'«execrable syn of whoredome» delle donne. Storie come quella della contessa di Challant vengono narrate esagerandone la «disordered life»; altre come quella della Duchessa di Amalfi, smarriscono la novità del discorso bandelliano per trasformarsi in critica delle passioni. Perfino la storia di Giulia da Gazuolo, che pure in Fenton assurge a simbolo della dignità morale del genere femminile, viene in fondo liquidata come un esempio di sventatezza.

Tutto è «whorish» e «filthy», corrotto fin nell'intimo dalla sensualità della carne; «common enemy of the ease of man», è l'amore, in quanto tale, a essere definito un «unbridled humour of oure affection», «a passion of moste daungerous and perverse corrupcion», e anche «an infection che procedes rather of the corruption of our owne nature then of the perfection of the same». Molti dei discorsi sono introdotti da esordi che riconducono tutti i mali del mondo alla lussuria: «There was never mischiefe of former time, nor vice in present use, wherein men are, or have bene, more downed or drawn by a beastly desyer then in th'execrable and deadly synne of whoredome», «Amongest all the passions which nature sturreth up to disquiet the mind of man, there is none of such tyranny or kepes us more in awe then the detestable humor of covetousness, and raging appetyt of whoredome», e così via²³.

Leggendo oggi tale rozza rappresentazione delle passioni, occorre considerare che Fenton non fece che appropriarsi delle convenzioni proprie della libellistica della seconda metà del XVI secolo, in cui egli stesso si era esercitato. I pamphlet erano un genere popolare; per questa ragione, i loro autori dovevano caricare il proprio linguaggio in senso il più possibile espressivo: «In those days it was the moralist who was expected to call a whore a whore; it was the “vayne”, “wanton”, or “filthie poet” who called her Amaryllis and gave her goddesses for companions»²⁴.

Una caratteristica peculiare della raccolta di Fenton – che si può riscontrare anche nell'opera di altri traduttori di novelle – è la tendenza alla sentenziosità. La prosa di *Certaine Tragi-*

23. G. FENTON, *Certaine Tragicall Discourses*, cit., vol. I, pp. 194 e 253, e vol. II, pp. 94, 130, 214.

24. C.S. LEWIS, *English Literature in the Sixteenth Century Excluding Drama*, cit., p. 396.

call Discourses è tutta costellata di aforismi: «Honest Shame, as a companion moste familiar, ought to governe and direct the doings of all women»; «Ydlenes is ryghtlye termed the roote of sin and mother of mischief. In doynge nothing men lerne to do evill»; «Vertue is contynuallie assailed with spite, envie, and false ymposicion of crymes»; «Nothing is hable to satisfye the covetusnes of man»; «Love defyeth the malice of daunger, and peril is the thynge that leaste troubleth the harte that is truly affectionate»; «The most perfecte victorye is to make a conquest of our selves»; e via discorrendo.²⁵

Naturalmente, traduttori come Brooke, Painter, Fenton non potevano non essere consapevoli che la forza delle storie che traducevano dipendeva da ragioni più complesse e plurivoche dello schema morale cui cercavano di ridurle. Forse l'esempio più chiaro di questo regime di doppia verità con cui i traduttori inglesi si accostarono alla propria materia si legge nella *Tragicall Historye* di Brooke, la cui prefazione, di cui si è citato in precedenza un passo significativo a questo proposito, è un vero capolavoro di ipocrisia: che possa servire d'esempio per ammonire le fanciulle a non cedere alle profferte dei propri corteggiatori è la più piatta banalità che sia mai stata detta sulla «tragica storia» di Romeo e Giulietta. Fortunatamente per il lettore, i versi di Brooke non tengono fede a quanto osservato nell'introduzione, e la forza stessa della vicenda narrata fa sì che la pietà del narratore si rivolga ai due innamorati, apparentemente condannati da questa retorica deludente²⁶.

L'esempio antico degli ubriachi dati da vedere ai piccoli spartiatì – «This precedent, good Reader, shall be to thee, as the slaves of Lacedemon, oppressed with excess of drink, deformed and altered from likeness of men both in mind and use of body, were to the free-born children, so shewed to them by their parents, to th'intent to raise in them an hateful loathing of so filthy beastliness»²⁷ – serviva a Brooke per smarcarsi da eventuali accuse di immoralità, riproponendo il già citato argomento boccacciano in base al quale il rac-

25. G. FENTON, *Certaine Tragicall Discourses*, cit., vol. II, pp. 23, 63, 112, 157, 203, 270.

26. Cfr. J.L. LEVENSON, *Romeo and Juliet before Shakespeare*, cit., pp. 325-347.

27. A. BROOKE, *To the Reader*, in ID., *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*, in G. BULLOUGH, *Narrative and Drammatic Sources of Shakespeare*, cit., vol. I, p. 284.

contare qualcosa di moralmente sconveniente non è di per sé scorretto.

Si tratta di un ragionamento che Painter avrebbe fatto proprio in *The Palace of Pleasure*:

And although by the first face and view, some of these may seeme to intreat of vnlawfull Loue, and the foule practises of the same, yet being throughly reade and well considered, both old and yonge may learne how to auoyde the ruine, ouerthrow, inconuenience and displeasure, that lasciuious desire and wanton wil doth bring to their suters and pursuers.²⁸

E che sarebbe stato ripreso anche da Fenton in *Certaine Tragicall Discourses*, allorché alluse allo «stomaco forte» di cui il lettore doveva dar prova per resistere al male:

Whereof, leaving the judgement to them that be of good stomake to digest of all kindes of meates, or can carye a traine to bukle with the fumes of everye brothe that is of-fred them, I have here to expose unto you a miserable accident...²⁹

Non a caso Fenton si riferì ai propri lettori con il termine «judges» nei confronti dei «valyant exploites» della contessa di Challant: il personaggio viene fatto passare, per così dire, al vaglio morale del tribunale della lettura, che ne deve giudicare le azioni³⁰.

Ma questo non è che un modo per giustificare ciò che a rigore non andrebbe detto, per rivestire di moralità ciò che andrebbe rimosso, e offrirlo surrettiziamente al lettore. Da questo punto di vista, le traduzioni inglesi si trovano ancora a metà del guado tra *exemplum* e novella che i novellieri italiani avevano superato già nel Trecento. Per traduttori come Brooke, Painter e Fenton, che scrivevano in un contesto cul-

28. W. PAINTER, *The Palace of Pleasure*, cit., vol. I, p. 5.

29. G. FENTON, *Certaine Tragicall Discourses*, cit., vol. I, p. 165. L'idea dello «stomaco forte» richiesto al lettore era già in A. GOLDING, *To the Reader*, in Id., *The xv Bookes of P. Ouidius Naso, entytled Metamorphosis, translated oute of Latin into English Meeter*, vv. 213-217, qui cit. da W.H.D. ROUSE (ed.), *Shakespeare's Ovid, being Arthur Golding's Translation of The Metamorphoses*, cit., p. 19: «Now to th'intent that none have cause hereafter to complaine / Of mee as setter out of things that are but light and vaine, / If any stomacke be so weake as that it cannot brooke, / The lively setting forth of things described in this booke / I give him counsell to abstaine untill he bee more strong».

30. G. FENTON, *Certaine Tragicall Discourses*, cit., vol. II, p. 4.

turale diverso, si trattava di un passo ancora difficile. Ma è innegabile che anch'essi siano stati attratti da un'idea nuova di narrazione e abbiano contribuito sottotraccia a diffonderla³¹.

Non sarà allora troppo azzardato sostenere che le novelle italiane abbiano offerto una brillante soluzione a un problema decisivo per la definizione della narrativa nell'Inghilterra di metà XVI secolo. Fino a quel momento, infatti, essa era rimasta legata a questioni religiose, e aveva la forma dell'*exemplum*. Raccolte di versi come *A Mirror for Magistrates* (1555), che davano esempi di comportamento agli uomini insigniti di cariche pubbliche, ebbero molto successo nella seconda metà del XVI secolo, cominciando ad aprire la narrativa verso orizzonti progressivamente più ampi. Lentamente, il racconto della «history» andò sviluppando nuovi obiettivi, fuori da finalità storiche, morali o di testimonianza civile. Ma non si trattò di una trasformazione indolore. Le traduzioni di novelle italiane aiutarono a pensare tale mutamento, offrendo un modello piacevole e facile da imitare³².

La differenza tra «history» e «nouelle» non era ancora chiara a Painter, che in *The Palace of Pleasure* si serve di questi due termini in maniera quasi indifferente, come se fossero sinonimi:

In these histories (which by another terme I call Nouelles) be described the liues, gestes, conquestes, and high enterprises of great Princes, wherein also be not forgotten the cruell actes and tyranny of some. In these be set forth the great valiance of noble Gentlemen, the terrible combates of courageous personages, the vertuous mindes of noble Dames, the chaste hartes of constant Ladyes, the wonderful patience of puissaunt Princes, the mild sufferance of well disposed gentlewomen, and in diuers, the quiet bearing of aduers Fortune.³³

Che fossero «histories» o «nouelles», i testi di Painter offrono un «pleasure» diverso sia dalla documentazione storica sia dalla morale religiosa. Un «pleasure», che si stava trasformando, chetamente, nel piacere per un narrare slegato da obiettivi predeterminati: il piacere – intollerabilmente eversi-

31. Questa lettura è argomentata da R. KIRKPATRICK, *English and Italian Literature from Dante to Shakespeare*, cit., pp. 224-253.

32. Cfr. in particolare P. SALZMAN, *English Prose Fiction, 1558-1700*, cit., pp. 5-6.

33. Cfr. W. PAINTER, *The Palace of Pleasure*, cit., vol. I, p. 5.

vo per moralisti come Ascham – di prestar fede a quelle che persino Fenton cominciava a considerare delle autonome «poeticall fictions»³⁴.

L'interiorità dei personaggi

Questa ristrutturazione ideologica determinò, sul piano narrativo, trasformazioni piuttosto nette. Se le energie di un racconto possono dirsi contese tra due poli contrapposti – da una parte la trama, dall'altra i personaggi – il passaggio in Inghilterra determinò uno sbilanciamento dal primo polo, caro ai narratori italiani, al secondo, reputato dai traduttori il mezzo per dar voce, in forma di dramma personale, al dissidio tra passioni e volontà³⁵.

Certaine Tragicall Discourses indulge spesso in metafore che descrivono la novella in analogia con il teatro e la pittura. Lo spazio del racconto è descritto come «stage», palcoscenico, oppure «true portrait or picture»: ritratto, dipinto, raffigurazione pittorica. In ogni caso, spazi entro cui l'autore, descrivendo il carattere dei propri personaggi, può mettere in scena un movimento interiore: quello della lotta tra il vizio e la virtù. A importare non è mai l'urgenza dell'azione, ma il linguaggio delle passioni, il cui sregolato sbrigliarsi esprime il conflitto che cova nell'anima di ciascun uomo, secondo il modello già sviluppato dagli autori di «histoires tragiques»³⁶.

Il ritmo narrativo della novella, in questa prospettiva, appariva troppo rapido a traduttori come Brooke e Fenton. Nelle versioni inglesi, ai personaggi è concesso di esprimere ogni sfumatura emotiva: essi rallentano l'azione, la dilatano, comunicano al lettore il proprio dramma interiore, quasi sostituendolo al dramma reale. Sulla scorta delle innovazioni già apportate da Boaistuau e Belleforest, anche i traduttori inglesi, attenti alla resa delle emozioni dei propri personaggi, si approfondono infatti in soliloqui, dialoghi, commenti, lettere assenti nell'originale³⁷.

34. G. FENTON, *Certaine Tragicall Discourses*, cit., vol. II, p. 95. Sulla nozione di *pleasure* nelle traduzioni inglesi delle novelle, cfr. il recente lavoro di A. SHINN, *Managing Copiousness for Pleasure and Profit: William Painter's Palace of Pleasure*, «Renaissance Studies», 28 (2014), 2, pp. 205-224.

35. E.M. FORSTER, *Aspects of the Novel*, Arnold, London 1927, trad. it. di C. Pavolini, *Aspetti del romanzo*, Il Saggiatore, Milano 1963.

36. G. FENTON, *Certaine Tragicall Discourses*, cit., vol. II, p. 167.

37. Cfr. R. PRUVOST, *Matteo Bandello and Elizabethan Fiction*, cit., pp. 53 e sgg. L'analisi ri-

Se si prende in esame il modo in cui la vicenda di Romeo e Giulietta è trattata da Brooke, si osserverà come poche righe di Bandello si trasformino in lunghe descrizioni delle emozioni dei personaggi. Allo stesso modo, quando non in maniera persino più ampia, Fenton non sa trattenersi dall'entrare nei pensieri dei suoi personaggi e discutere con essi sui moventi o sulle conseguenze delle azioni. A scrittori come Brooke e Fenton era preclusa la finezza con cui Boccaccio e Bandello sapevano lasciar trapelare un'emozione attraverso un unico tratto appena accennato: devono dire tutto, e poi ripetere, e ancora ritornarci, quasi avessero paura che il pubblico non li comprenda, o che la commozione non sia sufficiente³⁸.

Il racconto si fa palcoscenico delle passioni, e per questo esibisce espedienti retorici che allentano ogni urgenza, saturando la trama, facendola dimenticare. In particolare, Fenton diede mostra di amare le lettere, che compaiono in quasi tutti i suoi «discourses»: ne scrivono Cornelyo, l'abate napoletano, la Contessa Bianca Maria, il signore di Virle, Antonio Perillo, Ginevra la Bionda. Si tratta quasi sempre di lunghe confessioni, spesso di dichiarazioni d'amore, che rivelano il carattere dei rispettivi autori. Ad esse seguono risposte per scritto, o interminabili lamenti di personaggi che aprono il proprio cuore, da soli oppure a personaggi fidati.

La predilezione dei traduttori andava al discorso diretto, ritenuto più immediato e coinvolgente di quello indiretto. I momenti chiave del racconto vengono così di volta in volta segnalati da scambi di battute inesistenti in italiano. Si prenda la tragica vicenda di Giulia da Gazuolo, che in Bandello era oggetto di una novella rapida, segnata dal dignitoso silenzio della giovane protagonista dopo la violenza che l'avrebbe spinta al suicidio. La mancanza di parole era una eloquente metafora del rifiuto della vita, di un solitario dolore che non poteva essere condiviso né alleviato.

Così, breve e aspra, si rivolgeva al proprio aggressore la Giulia di Bandello:

Giovine, tu hai di me fatto ogni tua voglia e il tuo disonesto appetito saziato; io ti prego, di grazia, che omai tu mi

prende quanto osservato da R. STUREL, *Bandello en France au XVI^e siècle*, cit., pp. 35-160, per Belleforest.

38. Su questi temi, cfr. Y. RODAX, *The Real and the Ideal in the Novella of Italy, France and England*, cit., pp. 94-108.

liberi e mi lasci andare. Ti basti quanto hai fatto, che pur è stato troppo³⁹.

Basta questo a comunicare l'indignazione, a lasciar presagire il tragico gesto. La Julia di Fenton invece domanda, esclama, chiama Dio a testimone della sua pena; ha addirittura il tempo per un riferimento a Borea, secondo la tradizione mitico rapitore di Orizia:

«Whose innocencye,» saith she, «wyl tryumphe over thy execrable acte, afore Him who is to yelde the due hyer of thy travaile. Is it in thy power to satisfie or leve me contended that hast taken from me which al the world cannot eftsones restore me? No! no! It is God of whom I must claime satisfaction in punishing the two trayterous Borreaus and ravenous spoilers of the virginite of me, pore wretch, who was borne to abyde the sentence of my destinye».⁴⁰

Allo stesso modo, più avanti, quando la giovane, rientrata in casa, affida le sue ultime volontà alla nutrice, Bandello le fa pronunciare quelle che lui stesso chiama «poche parole»:

Non voglia Iddio che io stia in vita, poi che perduto ho l'onore che di stare in vita m'era cagione. Già mai non avverrà che persona mi mostri a dito o sugli occhi mi dica: – Ecco gentil fanciulla ch'è diventata puttana e la sua famiglia ha svergognato, che se avesse intelletto si deveria nascondere. – Non vo' che a nessuno dei miei mai rinfacciato sia, che io volontariamente abbia al cameriero compiaciuto. Il fine mio farà a tutto il mondo manifesto e darà certissima fede che, se il corpo mi fu per forza violato, che sempre l'animo mi restò libero. Queste poche parole v'ho voluto dire a ciò che ai dui miei miseri parenti possiate il tutto riferire, assicurandoli che in me mai non fu consentimento di compiacere al disonesto appetito del cameriero. Rimanetevi in pace.⁴¹

L'offesa è troppo grande per essere sopportata; senza lamenti, Giulia va al suo destino, raccontando brevemente l'accaduto soltanto perché i genitori possano comprenderla.

Questo riserbo è trasformato da Fenton, sulla scorta di Belleforest, in qualcosa di diverso. Il traduttore entra nella mente della giovane, per descrivere il dolore di un destino

39. M. BANDELLO, *Le Novelle*, I, 8, in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, cit., vol. I, p. 112.

40. G. FENTON, *Certaine Tragicall Discourses*, cit., vol. II, p. 89.

41. M. BANDELLO, *Le Novelle*, I, 8, in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, cit., vol. I, p. 113.

non scelto, il dissidio tra le ragioni del vivere e quelle del morire:

«Oh hevenlye father,» sayeth she, «I see that the rigour of thy justice hath prevailed above the benefytt of thy mercie, and that thou doste awarde me this harde penaunce for thy punyshment of my falyes passed. With what face, alas! Shall I behold my poore father, whose comfort, as it consisted in my wel doing, so his greefe wil be without comparison, hering of the hard termes of my myscaunce. In desolacion Shal he knit upp the remeynder of his old yeres, that comyng into any place, the remembraunce of my falte drawing the blood of shame into his face, will make him blushe and eschewe the companye wher afor he neded not have doutd to have marched amongst the best. And shall I dissemble that whiche I intende not to hydd, or kepe it secret that toycheth me so nere? No! no! as th'innocencye of my mynde is recorded afore God, so, because the world shall also witness how clere I was from consente, I wil use no other water to washe away so great a spott then the sacrifice of death; which I will followe with no lesse expedicion then the treason of the villaine hath bene cruel in taking from me that whyche made me to lyve. [...] What sign of virtue is this to to seame to shrink, when arguments of constancy ought chiefly t'appere? Who wyl desire to lyve that hath lost the renoume of honor, which ought to be the most precious jewel and badge of the lyfe? Or what pleasure is it to possesse the presence of the body alre dy spotted with infamy, when the soule, wery of her habytacion, is redy to resigne her auneyent aboade? What felicitie have they in lyfe, that, being the gaze and wonder of the multitude, cannot claime the priviledge of any place but the people wyl point at them? Neyther can they hyde in so secrete a corner, but infamy wyl hunt them out, and shame discover them, attending them tho the very end of theyr dayes. No! no! let not them lyve that are desirous to dye; and death is moste accettable to suche as hate the fruicion of lyfe...»⁴²

Questa lunga tirata – che prosegue per un'altra pagina abbondante, in cui Julia continua a rimestare gli stessi dubbi e lamenti –, mostra chiaramente la profondità del processo di rielaborazione retorica cui la novella italiana andò incontro

42. G. FENTON, *Certaine Tragical Discourses*, cit., vol. II, pp. 89-91.

in Inghilterra, assumendo significati ideologici e narrativi nuovi⁴³.

Fenton ammise tali trasformazioni nell'«argument» del suo «discourse», servendosi di una metafora teatrale per spiegare la morale che le lettrici avrebbero dovuto trarre dalla vicenda:

I have presented here upon the stage this historie, taken out of Italyon, whose authoritie as it is sufficient to answere the combate agaynste the wicked chalengors of the undefiled honor of the sacred sect femynyne, so the discourse is able to move compassion to the hartes of men participating with nobilitie, and set abroach the conduits of teares in the eyes of such ladyes and gentlewomen as take more pleasure to preserve the entyer jewel of their honor then to open their eares to the charme of the vaine lover. [...] I wishe the young ladies and damesells of our countrye would painte this table in their harts.⁴⁴

Un personaggio come la Julia di Fenton, così gravida di pensieri, dubbi, esclamazioni, diventa viva testimonianza di una precisa prospettiva morale, e viene impiegato dal traduttore per mettere in scena, come su un ideale «palcoscenico», il teatro delle passioni umane, che richiedeva un linguaggio diverso da quello della novella italiana.

La figuralità del discorso

Questo «teatro» delle passioni richiese, da parte dei traduttori, l'invenzione di una nuova retorica delle emozioni. Serviva uno stile imbevuto di discorsi diretti o di suoi surrogati, come il soliloquio e la lettera, ma non solo. All'interno di questo nuovo ordito retorico, infatti, i traduttori si sforzarono di aumentare massicciamente il grado di figuralità del discorso, talora spingendolo fin quasi al parossismo.

Un primo elemento di questa figuralità delle passioni è il continuo rimando alla mitologia classica e alla storia antica e biblica, con un insistito sfoggio di paragoni e riferimenti eruditi. Ogni storia – paiono suggerire Painter e Fenton – è già stata raccontata innumerevoli volte: Fedra e Medea narrano, con la loro vicenda, quella della contessa di Challant; Lucre-

43. Sulla novella di Giulia da Gazuolo nella traduzione di Fenton, cfr. R. KIRKPATRICK, *English and Italian Literature from Dante to Shakespeare*, cit., pp. 224-253.

44. G. FENTON, *Certaine Tragicall Discourses*, cit., vol. II, p. 61.

zia e Orizia quella di Giulia da Gazuolo; Senocrate quella di Luchino; e così via. Più in generale, la mitologia classica diventa la fonte preferita di un immaginario condiviso cui attingere a piacimento: così, ad esempio, la curiosità delle donne che non sanno rimanere al proprio posto è condannata da Fenton con il riferimento, in verità scontato, alla vicenda di Pandora. Del resto, come avrebbe affermato Puttenham, «no one thing more prevaieth with the ordinary judgements than persuasion by similitude»⁴⁵.

Per le stesse ragioni, l'onomastica diventa spesso uno strumento attraverso cui trasmettere significati simbolici, anche oltre le allusioni già presenti negli originali italiani: così i personaggi di «Pandora» (che allude appunto alla propria rovina per eccesso di curiosità), di «Violenta» (che in origine era «Violante»: a indicare la violazione della norma più che l'eccesso di violenza), di «Perillo» (che nel nome porta avvertimento sia del pericolo sia della morte)⁴⁶.

Un'altra figura prediletta dai traduttori fu la personificazione. In particolare, la sorte era per loro Fortuna, «blind goddess» che governa incurante i destini degli uomini. Essa svolge un ruolo decisivo nella «tragicall historye» di Brooke, così come nei «discourses» di Fenton, secondo cui «Fortune, who is alwayes jelouse of the ease of man, and not content to let us lyve longe in quiet, is alwayes laying her ambushes, devisyng howe to interrupte oure felicitie»⁴⁷.

Di traduzione in traduzione, la prosa si fece sempre più elaborata, quasi anticipando gli stilemi poi alla base dell'eufuismo: giochi di parole, allitterazioni, uso di metafore e allegorie, senza troppe remore nei confronti della scorrevolezza del testo. Maestro di questo nuovo stile fu Fenton, che complicò ulteriormente la sofisticazione formale già imposta da Belleforest alla prosa di Bandello.

Nel caso della novella di Angelica e Salimbene, ad esempio, questo brano del traduttore francese:

45. G. PUTTENHAM, *The Arte of English Poesie*, cit., p. 193.

46. Sui problemi di onomastica, cfr. R. KIRKPATRICK, *English and Italian Literature from Dante to Shakespeare*, cit., pp. 224-253.

47. G. FENTON, *Certaine Tragicall Discourses*, cit., vol. I, p. 168.

c'estoit grand pitié de veoir la belle Angélique se deschirer la face, & arracher les cheveulx, voyant qu'il estoit impossible d'oster ceste cruelle deliberation de la teste de son frère...⁴⁸

sarebbe poi stato trasformato da Fenton in una descrizione più articolata, con l'aggiunta di immagini – come «i fiumi di lacrime» della protagonista, l'«eco» dei suoi lamenti o le «preziose fattezze orientali» del suo viso – slegate dal testo originario:

who [Angelica], besides whole rivers of tears distilling from her watery eyes with dolorous cry es in dolefull voice, redoubled with an eccho of treble dule, entred into a mortall war wyth her garm entes and attyre on her head, neither forbearing to dischevel her crispy lockes and here exceeding the collar of amber, nor commit cruel execution upon the tender partes of her body. And giving free scope to the humour of her fury, she spared not to imprinte with her nayles upon the precious complexion of her oriente face, a pitiful remembrance of the tragical trouble of her desolate brother, whom she could not in any way persuade to a chaunge or alteration of purpose...⁴⁹

Si potrebbero trovare centinaia di esempi analoghi, e parte di essi sono stato presi in esame da Pruvost e da Kirkpatrick. Ovviamente Fenton non può essere definito un eufoista, ma in Riche tale tendenza è già evidente, portando le traduzioni a un maggior distacco, quasi ironico, nei confronti della materia narrata⁵⁰.

Stupore, esotismo, meraviglia

«Tragico» era in età elisabettiana un concetto con connotazioni diverse da quelle odierne. Nell'ultimo dei suoi «discourses», Fenton affermò di aver iniziato l'opera narrando una vicenda «comica» («comiqual») e di volerla terminare con il racconto di una storia «tragicomica» («tragicomiqual»). In verità, le novelle da lui tradotte non erano a rigore né «comiche» né «tragicomiche»: con questi aggettivi, egli si riferiva a vicende avventurose, sentimentali, a lieto fine. Oggi le si potrebbe definire «romances»: genere che, secondo

48. Qui cit. da F.S. HOOK (ed.), *The French Bandello*, cit., p. 165.

49. G. FENTON, *Certaine Tragicall Discourses*, cit., vol. I, p. 37.

50. R. PRUVOST, *Matteo Bandello and Elizabethan Fiction*, cit., p. 7.

quanto osservato da Northrop Frye, presenterebbe vicende e personaggi archetipici, cui è attribuita una validità universale, e che dunque risulterebbe meno lontano dal «tragico» di quanto si potrebbe pensare⁵¹. È anche per questo che, oltre alle novelle propriamente «tragiche», al modo della quarta giornata del *Decameron*, vennero molto apprezzate in Inghilterra storie che narravano lunghe avventure sentimentali, come quella di Don Diego e Ginevra⁵².

Naturalmente, le convenzioni del «romance» rimandavano a una poetica del meraviglioso attraverso cui muovere il pubblico allo stupore. I traduttori sceglievano le proprie storie sulla base della «strangeness», come detto a proposito della raccolta di Smythe, e si riservavano la libertà di incrementare tale stravaganza per arricchire la bellezza del testo. Questo, tuttavia, creava un problema poetico non da poco, poiché il meraviglioso favoriva la sospensione dell'incredulità di un pubblico che si voleva però ben lucido e razionale al momento di giudicare vicende repute moralmente deplorabili.

C'era una contraddizione: la condotta dei personaggi doveva essere giudicata con distacco, ma la loro storia era «adorned» e «beautified» da un meraviglioso che finiva per ridurre tale distanza⁵³.

Gli elementi caratterizzanti del meraviglioso erano, nelle traduzioni inglesi, magia, esotismo, vaghezza dello spazio e del tempo. Tale connotazione favoriva la percezione dell'universalità delle vicende e riportava al tema centrale della mutevolezza della Fortuna. Ma così spostava le novelle su un piano poetico diverso da quello originario, inventando un mondo di fiaba diverso da quello della novella⁵⁴.

Si prenda la storia bandelliana di Lord Mendoza – definita appunto da Fenton a «tragicomical reapt»⁵⁵ –, che distende le proprie vicende su uno scenario davvero europeo, collegando nel giro di poche pagine Italia, Spagna e

51. Cfr. N. FRYE, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1957, trad. it. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1972.

52. Cfr. G. FENTON, *Certaine Tragicall Discourses*, cit., vol. II, pp. 237 e sgg.

53. Y. RODAX, *The Real and the Ideal in the Novella of Italy, France and England*, cit., pp. 94-108.

54. Su questi temi, cfr. le osservazioni di S. MENTZ, *Escaping Italy: From Novella to Romance in Gascoigne and Lyly*, «Studies in Philology», 101 (2004), 2, pp. 153-171, e Id., *Romance for Sale in Early Modern England: The Rise of Prose Fiction*, Ashgate, Aldershot 2006.

55. G. FENTON, *Certaine Tragicall Discourses*, cit., vol. II, p. 238.

Inghilterra. Molti degli eventi narrati hanno un alto tasso di inverosimiglianza: si pensi alle prove che vengono addotte per giustificare il pellegrinaggio in Spagna; alle circostanze e agli incontri fortuiti che intervengono durante i lunghi viaggi dei personaggi; all'innamoramento per interposta persona; o ancora alle difficoltà dell'anagnorisi. Ma tutto ciò serviva a imprimere sulle azioni un significato tale da rendere i personaggi degli archetipi.

Questa rifunzionalizzazione delle novelle nel senso del meraviglioso fu resa possibile anche dal modo diverso in cui fu percepita in Inghilterra la loro ambientazione. Gran parte delle novelle bandelliane, ad esempio, ha argomento italiano o francese: sono (o pretendono di essere) «vere istorie», accadute a due passi da casa. Ma questo scenario, pensato in origine come domestico, era per il pubblico inglese perfettamente esotico: un mondo lontano in cui poteva accadere tutto ciò che a casa non sarebbe accaduto, lo spazio ideale per quella leggenda nera dell'Italia, luogo di barbarie, vendette e crudeltà, che avrebbe furoreggiato sulle scene elisabettiane.

Erano semmai le novelle italiane che esercitavano il proprio esotismo sull'Inghilterra a essere recepite con difficoltà dal pubblico inglese: lo spazio domestico non poteva essere spazio di alterità per i traduttori, che in questi casi si trovarono costretti a rimodulare le novelle, cercando nuove chiavi interpretative.

Esemplarità, punto di vista, figuralità del discorso e tasso di verosimiglianza sono solo quattro possibili esempi tra i campi d'azione in cui i traduttori inglesi esercitarono la propria libertà interpretativa. Attraverso tali trasformazioni, essi operarono sulle novelle italiane una profonda rifunzionalizzazione poetica. È per questo che la novella non fu mai in Inghilterra soltanto un «borrowed world», ma visse una vita propria, che avrebbe poi influenzato la prosa e il teatro elisabettiano.

I generi nel Rinascimento

La prima modernità, in particolare in Inghilterra, fu, dal punto di vista dei generi letterari, un periodo di ampia libertà e relativa confusione¹. Trattatisti come Puttenham si sforzarono di darne una classificazione, nella convinzione che la scrittura andasse incasellata entro un preciso sistema di regole². Tuttavia, la complessità di una nozione come quella di genere – che chiama in causa nello stesso tempo elementi formali (come la scelta tra verso e prosa), tematici (decisivi nella definizione di generi come ad esempio quello pastorale), narrativi (come può essere ad esempio quello della determinazione dell'esito della vicenda, essenziale per la definizione dei generi teatrali) e sociali (che chiamano

1. Su questo tema, il riferimento d'obbligo è M. BACHTIN, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1963, trad. it. di M. Romano, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979.

2. Sulla formalizzazione dei concetti di genere nel Rinascimento, si veda J. BESSIÈRE, E. KUSHNER, R. MORTIER, J. WEISGERBER (éds.), *Histoire de poétiques*, Presses Universitaires de France, Paris 1997, trad. it. di F. Sinopoli, *Storia delle poetiche occidentali*, Meltemi, Roma 2001, e H.F. PLETT, *Rhetoric and Renaissance Culture*, de Gruyter, Berlin 2004, in particolare al cap. *The Rhetorical Conceptualization of Poetic Genres*, pp. 151-179.

in causa la ricezione da parte del pubblico) – non si lasciava mettere a fuoco tanto facilmente. Anche da questo punto di vista, l'epoca elisabettiana può essere considerata come un periodo di passaggio, in cui antiche pratiche convivevano con nuove convinzioni³.

Nel XVI secolo, i primi trattati che, sulla scia di quanto avveniva nel continente, cominciavano a distinguere tra generi – in inglese di preferenza ancora «kinds» invece di «genres»⁴ – davano istruzioni abbastanza vaghe (potremmo dire generiche) agli autori su possibili modi della scrittura, che presentavano combinazioni più o meno fisse dei suddetti elementi: c'era così il genere «tragico», quello «comico», quello «elegiaco», e via dicendo. Ma i confini erano tutt'altro che netti e invalicabili. Sulla scorta di quanto già affermato da Benedetto Varchi, la *Defence of Poesy* (1579) di Sidney osservava ad esempio come i generi principali della poesia fossero otto – «The most notable [poets] be the Heroic, Lyric, Tragic, Comic, Satiric, Iambic, Elegiac, Pastoral, and certain others» – ma nel proporre tale classificazione, analoga a quelle di Puttenham in *The Arte of English Poesie* (1589) e di Francis Meres in *Palladis Tamia* (1598)⁵, non poteva tacere l'esistenza di numerose eccezioni – «and certain others» – che venivano a complicare lo schema⁶.

Non di rado, inoltre, l'invito dei trattatisti era quello di mescolare tali «kinds», sulla scorta di quanto era scritto ad esempio nel già citato *Discorso* di Giraldo Cinzio⁷. La prosa, in particolare, fu a lungo caratterizzata da un'irredimibile refrattarietà alla classificazione per generi: non c'è bisogno di rimandare allo studio di Bachtin su Rabelais per notare come i migliori testi dell'epoca andassero nella direzione del

3. Utili osservazioni al proposito, in particolare per quanto riguarda il processo di codificazione dei generi durante il XVI e il XVII secolo e la conseguente scomparsa di scritture miste, si leggono anche in G. CELATI, *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 1975.

4. Sulla questione dei generi nel Rinascimento inglese, cfr. in particolare R.L. COLIE, *The Resources of Kind: Genre-Theory in the Renaissance*, University of California Press, Berkeley (CA) 1973, e B.K. LEWALSKI (ed.), *Renaissance Genres*, Harvard University Press Cambridge (MA) 1986.

5. Cfr. F. MERES, *Palladis Tamia. Wits Treasury*, Cuthbert Burby, London 1598.

6. P. SIDNEY, *The Defence of Poesy*, cit., p. 68.

7. Cfr. G.B. GIRALDI CINZIO, *Discorso intorno al comporre dei Romanzi*, Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, Vinegia 1554.

polistilismo, e cercassero di esprimere la pluralità sociale del linguaggio⁸.

I generi, d'altra parte, erano allora come oggi lo spazio ideale entro cui cercare quell'armamentario di forme e di temi – da imitare, contestare o rinnovare, a seconda dei casi, ma con cui pur sempre fare i conti – per mezzo dei quali delineare la propria creazione letteraria. Fissando una tradizione e guidando la ricezione del pubblico prima ancora dell'inizio della lettura, la nozione di genere svolge un ruolo essenziale nella definizione dell'«orizzonte d'attesa» di un'opera⁹. Ogni testo è immaginato dall'autore e fruito dal pubblico nell'ambito di una tradizione di «genere», ed è soltanto rapportandosi a tale tradizione che ciascun autore può tentare di rinnovarla, in una dialettica tra ripresa e reinvenzione di cui danno testimonianza capolavori come il *Don Quijote* di Cervantes o l'*Arcadia* di Sidney¹⁰.

Claudio Guillén ha scritto in questo senso che l'invenzione di un genere non è altro che la risposta che gli scrittori di una determinata epoca tentano di dare ai problemi poetici che non trovano soluzione nell'ambito dei vecchi paradigmi¹¹. Non sarà allora troppo azzardato sostenere, da questo punto di vista, che la prosa e il teatro elisabettiano debbano il loro successo anche a questo: vale a dire alla loro capacità di rispondere alle attese del pubblico in maniera più articolata e soddisfacente.

Quando le combinazioni tematico-formali dei vecchi generi cominciarono ad apparire artefatte, ne scaturirono di nuove: da una parte narrazioni avventurose, pastorali o realistiche; dall'altra, la parola plurale e interrogante del teatro¹².

8. Cfr. M. BACHTIN, *Slovo v romane*, in *Voprosy literatury i estetiki*, Chudozestvennaja literatura, Moskva 1975, ed. it. *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, trad. di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1979, pp. 66-230. Una antologia dei trattati di retorica del XVI secolo si può leggere in B. WEINBERG (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari 1970-1974, 4 voll.

9. Sulla nozione di «orizzonte d'attesa», si veda H.R. JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Universitäts-Druckerei GmbH, Konstanz 1967, ed. it. a cura di A. Varvaro, *Perché la storia della letteratura?*, Guida, Napoli 1981.

10. Su Sidney e il suo modo di reinterpretare il genere pastorale, cfr. F. MARENCO, *Arcadia puritana. L'uso della tradizione nella prima Arcadia di sir Philip Sidney* [1968], Edizioni di storia e letteratura, Roma 2006.

11. In C. GUILLÉN, *Literature as System: Essays Toward The Theory of Literary History*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1971.

12. Sul linguaggio del teatro elisabettiano, cfr. F. MARENCO, *La parola in scena*, Utetlibreria,

Perché gli scrittori e i drammaturghi elisabettiani potessero formulare il proprio mondo poetico, fu senz'altro necessaria la riscoperta dei testi che arrivavano dal continente. È difficile sopravvalutare il ruolo svolto in questo contesto dalla novella italiana, che ebbe una profonda influenza su tutti i grandi scrittori dell'epoca: nell'ambito della prosa, su autori come Lily, Gascoigne, Greene, Lodge; a teatro, su drammaturghi come Shakespeare, Dekker, Jonson, Marston, Fletcher, Massinger.

Ovviamente, questi scrittori erano sensibili anche ad altri modelli: in particolare, nel loro «scaffale ipotetico»¹³, si sarebbero potuti incontrare, per quanto riguarda la prosa, testi come le *Etiopiche* di Eliodoro, che offrivano possibilità narrative diverse da quelle della narrativa italiana,¹⁴ e, per il teatro, le tragedie di Seneca, che diedero gli strumenti immaginativi e retorici per lo sviluppo dei drammi nella seconda metà del XVI secolo¹⁵.

Contribuendo a immettere nel proprio paese un modello narrativo complesso come quello della novella italiana, le traduzioni di Brooke, Painter, Fenton – sulla scorta di quanto già avvenuto in Francia con Le Maçon, Boaiustau, Belleforest –, si trovarono a svolgere un ruolo essenziale nella definizione dell'immaginario culturale elisabettiano. Questo ruolo di «go-between», come già osservato, fu duplice, poiché l'assimilazione portò con sé anche un processo, più o meno marcato, di alterazione¹⁶. Ogni trasmissione culturale, del resto, si sviluppa a partire da una precisa, ancorché non necessariamente consapevole, teoria della traduzione e politica culturale. Senza tali traduzioni – con il loro specifico modo di reinterpretare la forma «novella» e di trasmettere un'immagine dell'Italia – forme letterarie essenziali per l'età elisabettiana avrebbero seguito probabilmente strade molto diverse¹⁷.

Torino 2005.

13. La metafora è tratta da I. CALVINO, *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980.

14. Cfr. S. MENTZ, *Escaping Italy: From Novella to Romance in Gascoigne and Lyly*, «Studies in Philology», 101 (2004), 2, pp. 153-171.

15. Cfr. F. BOWERS, *The School of Kyd: Elizabethan Revenge Tragedy, 1587-1642*, Princeton, Princeton University Press, 1940.

16. Cfr. P. BURKE, *The Renaissance Translator as Go-Between*, in A. HÖFELE, W. VON KOPPENFELS (eds.), *Renaissance Go-Betweens*, cit., pp. 17-31.

17. Cfr. C.C. RELIHAN, *Fashioning Authority*, cit., pp. 33-54.

Occorre ora prendere in esame le tappe di questo processo di contaminazione dei generi, attraverso il riuso e la reinvenzione dell'immaginario legato alla novella italiana.

Verso altre forme di prosa

Il folgorante sviluppo, in età elisabettiana, di nuove forme di scrittura in prosa pare esemplificare nella maniera più chiara il processo di riformulazione estetica osservato da Guillén. L'età elisabettiana vide la nascita di un mercato editoriale tumultuoso e vorace, alla ricerca costante di storie e racconti da dare in pasto al pubblico. Parte di questo bisogno fu soddisfatto dai pamphlet dei polemisti, che legavano attualità e riflessione morale, cercando di venire incontro al gusto popolare. Parte fu invece oggetto di altri tipi di prosa, dapprima in traduzione, poi in forma autonoma, propriamente inglese¹⁸.

Da modelli stranieri come la novella italiana, la prosa elisabettiana trasse gli strumenti retorici e narrativi per allontanarsi dal paradigma del racconto «esemplare» di matrice medievale, che ancora era proposto in testi in versi come i summenzionati «mirrors», che raccontavano – in certo modo riallacciandosi al *De Casibus* di Boccaccio, adattato in inglese da Lydgate nel *Fall of Princes* (ca. 1430) – casi di cronaca ritenuti emblematici per consigliare al meglio chi rivestiva cariche pubbliche¹⁹.

Diverso fu tuttavia il ruolo svolto dalla novella italiana nelle varie forme assunte dalla prosa elisabettiana. Soprattutto negli anni settanta ed ottanta, infatti, autori come Gascoigne e Lily seguirono una poetica di sofisticata elaborazione stilistica, che trasse dalla novella italiana alcuni elementi per la definizione di un sistema di valori cortese, analogo a quello del *Cortegiano* di Castiglione. In seguito, complice anche l'ingresso di altri modelli, come i poemi cavallereschi, autori come Greene svilupparono forme narrative più vicine al «romance»; in questo caso, la novella italiana fu fonte di vicende avventurose e sentimentali. Alcuni autori elisabettiani, come

18. Per un quadro riassuntivo di queste trasformazioni, si veda C.S. LEWIS, *English Literature in the Sixteenth Century Excluding Drama*, cit., pp. 396 e sgg.

19. Cfr. W. BALDWIN, *A Myrrow for Magistrates*, Thomas Marsh, London 1555. Su questi aspetti, cfr. in particolare S. ROSSI, «*Goodly histories, tragicall matters and other morall arguments*»: la novella italiana nel Cinquecento inglese, cit., pp. 39-112.

ad esempio Thomas Deloney e in misura diversa lo stesso Nashe, seguirono infine una terza possibilità, che andava verso un maggiore realismo: qui la novella italiana ebbe un ruolo non secondario per quanto riguarda la definizione di convenzioni ed espedienti del comico²⁰.

Se in traduttori come Brooke, Painter e Fenton questo passaggio verso una maggiore autonomia dell'arte appare solo in parte consapevole, sempre nascosto dietro osservazioni moralistiche, il primo autore che si appropriò liberamente della tradizione italiana in maniera più ironica e spigliata fu George Pettie. La sua raccolta – *A Petite Palace of Pettie his Pleasure* (1576)²¹ – allude ironicamente alle traduzioni di Painter. Il libro raccoglie undici storie classiche e la vita di un santo, ma con continui riferimenti al mondo della novella italiana. Non si tratta cioè di una semplice traduzione, ma di una riscrittura, che rielabora i propri modelli facendo attenzione ai loro risvolti narrativi, tanto che Pettie si riferì sempre al proprio libro come a un'opera di sua invenzione.

Pettie finì infatti per scrivere delle novelle nuove, con uno stile che poi sarebbe stato ripreso e rinnovato negli anni seguenti da autori come Lyly e Gascoigne. Non sarà allora troppo azzardato, in questa prospettiva, concordare con Paul Salzman, che ha visto proprio nella sua raccolta l'anello di congiunzione tra la novella italiana e lo sviluppo della prosa elisabettiana della fine del XVI secolo.

Opposta rispetto ai traduttori che lo precedettero fu infatti la spregiudicatezza di Pettie nel creare un universo poetico non più «borrowed», ma proprio:

The style of these stories is a step closer to the elaborate rhetoric of euphuism than Fenton's although it is by no means the same as Lyly's. Pettie continues the process seen in Fenton of using the events of the story as a source of soliloques and rhetorical display. While he is not as extreme in this as Lyly was to be two years later in *Euphues*, he is always intent

20. Sullo sviluppo della prosa inglese d'età elisabettiana, si rimanda in particolare agli studi di P. SALZMAN, *English Prose Fiction 1558-1700*, cit.; ID. (ed.), *An Anthology of Elizabethan Prose Fiction*, Oxford University Press, Oxford 1987; C.C. RELIHAN, *Framing Elizabethan Fictions*, cit.; S. MENTZ, *Romance for Sale in Early Modern England: The Rise of Prose Fiction*, Ashgate, Aldershot 2006; A. HATFIELD, *The Oxford Handbook of English Prose, 1500-1640*, Oxford University Press, Oxford 2013.

21. G. PETTIE, *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure, containyng many Pretie Hystories by him set forth in Comely Colours, and Most Delightfully Discoursed*, Richard Watkins, London 1576.

on displaying his wit, his sophistication. He is not a modest translator, like Painter, but an interpreter – a very peacock of an interpreter, parading his superior knowledge and style.²²

Nella distinzione tra «poet» e «translator» di Puttenham si agguinse così con Pettie una figura intermedia – quella dell'«interpreter» –, ponte verso lo sviluppo di una prosa inglese che faceva propri alcuni elementi narrativi della novella ed esibiva un linguaggio raffinato. La modestia di Painter si trasformò in Pettie in consapevolezza del proprio stile – basato sulla tecnica della «amplification» –, attraverso cui riplasmare le proprie fonti. L'«esemplarità» delle storie, così come la fama dei loro autori, erano per Pettie solo un pretesto per l'unica cosa che gli importasse davvero: mostrare il proprio «wit»²³.

Un'operazione del genere apriva una vasta gamma di nuove opportunità per gli scrittori dell'epoca. Negli stessi anni si sarebbero esercitate su questa strada opere come *The Adventures of Master F.J.* (1573) di George Gascoigne, *Euphuus: The Anatomy of Wit* (1578) di John Lyly, *Narbonus* (1580) di Austen Saker, le avventure di *Don Simonides* (1581 e 1584) di Barnabe Riche, *A Margarite of America* (1596) di Thomas Lodge, tutte profondamente influenzate dalla novella italiana e dalle sue traduzioni inglesi²⁴.

Non è un caso, in questo senso, se *The Adventures of Master F.J.* di Gascoigne – la cui prima edizione venne pubblicata tre anni prima della raccolta di Pettie – si presenti come una finta traduzione da «the Italian riding tales of Bartello», nome scelto per assonanza con quello di Bandello. Alternando verso e prosa, il testo di Gascoigne narra l'amore di un giovane aristocratico per una fanciulla: le poesie del protagonista

22. P. SALZMAN, *English Prose Fiction, 1558-1700*, cit., pp. 14-15.

23. Su Pettie, cfr. anche D. BUSH, *The Petite Palace of Pettie His Pleasure*, «Journal of English and German Philology», 27 (1928), pp. 162-169.

24. Cfr. G. GASCOIGNE, *A Hundreth Sundrie Flowres bounde vp in One Small Poesie. Gathered partly (by translation) in the Fyne Outlandish Gardins of Euripides, Ouid, Peträrke, Ariosto, and Others: and partly by Inuention, out of our owne Fruitefull Orchardes in Englande*, Richard Smith, London 1573; J. LYLY, *Euphuus: The Anatomy of Wyt*, Gabriel Cawood, London 1578; A. SAKER, *Narbonus, the Laberynth of Libertie*, Richard Jones, London 1580; T. LODGE, *A Margarite of America*, John Busby, London 1596; B. RICHE, *The Straunge and Wonderfull aduentures of Don Simonides, a Gentilman Spaniarde, conteinyng Verie Pleasaunte Discourse, gathered for the Recreation as well of our Noble Yong Gentilmen, as our Honourable Courtly Ladies*, Robert Walley, London 1581; ID., *The second Tome of the Trauailles and Aduentures of Don Simonides: enterlaced with Varietie of Historie, wherein the Curteous and not Curious Reader, Maie Finde Matters so Leueled, as Maie Suffice to Please All Humours*, Robert Walley, London 1584.

permettono di seguire il procedere della storia, il commento in prosa del narratore ne dà un giudizio distaccato²⁵.

Difficile dire quanto in quest'opera sia puramente autobiografico, quanto autonomamente narrativo e quanto *roman à clef*. Oltre alla necessità di celare vicende realmente accadute, tuttavia, l'autorità sul testo è occultata con un altro fine: così come i traduttori, per legittimarsi nel mercato letterario, si proponevano come autori di storie altrui, allo stesso modo Gascoigne cerca nel richiamo a un presunto autore italiano la fonte della propria autorità. Evidentemente, la nozione di autorialità era ancora incerta, e la trasmigrazione dei testi da un genere all'altro, da un autore all'altro non era un'eccezione, ma la norma²⁶.

Nella novella italiana, Gascoigne – che nel 1566 aveva tradotto i *Suppositi* (1509) di Ariosto²⁷ – cercò prima di tutto un modello di gusto. In particolare, il mondo di Bandello, con storie i cui personaggi erano messi dalla sorte di fronte a eventi paradossali, gli parve l'esempio più riuscito. Traduzioni come quelle di Fenton, molto innovative dal punto di vista stilistico, gli fornirono un prezioso riferimento. Gascoigne finì così per mescolare verso e prosa, raccontando una storia d'amore attraverso gli ormai noti espedienti della lettera, dell'amplificazione e della poesia cortese²⁸.

Per una scrittura di questo tipo, rivolta a un ambiente aristocratico, occorreva uno stile molto sofisticato. Ancor più di Gascoigne, a metterlo a punto fu Lyly, che pochi anni dopo, in testi che avevano come protagonista *Euphuus*, inventò un complesso modo di periodare, basato su ineffabili giochi

25. Su Gascoigne, si veda in particolare R.W. MASLEN, *George Gascoigne and the Fiction of Failure*, in ID., *Elizabethan Fictions: Espionage, Counter-Espionage, and the Duplicity of Fiction in Early Elizabethan Prose Narratives*, Clarendon Press, Oxford 1997, pp. 114-157.

26. Sulle questioni relative al genere letterario delle *Adventures of Master F.J.* di Gascoigne – se si tratti di un testo autobiografico o narrativo – si vedano R. P. ADAMS, *Gascoigne's Master F.J. as Original Fiction*, «PMLA», 73 (1958), 4, pp. 315-326; G.E. ROWE JR., *Interpretation, Sixteenth-Century Readers, and George Gascoigne's The Adventures of Master F. J.*, «ELH», 48 (1981), 2, pp. 271-289; P. SCAMBLEY SCHOTT, *The Narrative Stance in The Adventures of Master F.J.: Gascoigne as Critic of His Own Poems*, «Renaissance Quarterly», 29 (1976), 3, pp. 369-377; C. BATES, *The Rhetoric of Courtship in Elizabethan Language and Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

27. La traduzione fu pubblicata in *A Hundreth Sundrie Flowres bounde vp in One Small Poesie*, cit., in cui uscì anche la prima edizione del *Master F.J.* nel 1573.

28. C.S. LEWIS, *English Literature in the Sixteenth Century Excluding Drama*, cit., p. 269 afferma che se *The Adventures* «are original fiction, they rise to some importance as our earliest novel or (longish) short story».

fonici e figurali, ai limiti della comprensibilità. Tra i possibili significati del «pleasure» di Painter – da una parte, come «piacere» del testo; d'altra parte come «profitto» morale –, emerse una poetica che giudicava nello stile il significato più profondo della narrativa: profondo in senso hofmannsthaliano, di una profondità tutta nascosta in superficie. Le trame si fecero sempre più impalpabili ed eteree: cosa accadeva ai personaggi, in questa prospettiva, era del tutto secondario²⁹.

Anche nel caso dei testi in prosa più vicini alla tradizione del «romance» il ruolo della novella italiana non fu secondario. E.C. Pettet ha osservato come l'influenza del «romance» sulla letteratura elisabettiana sia stata profonda e intricata, derivando da almeno quattro radici diverse: il «romance» medievale, fino alla già menzionata *Morte d'Arthur* di Malory; i poemi cavallereschi italiani di Boiardo, Ariosto e Tasso; la tradizione petrarchesca, mediata in Inghilterra da Wyatt e dai poeti francesi, du Bellay e Ronsard; le novelle di Boccaccio, Giraldi Cinzio e Bandello³⁰. A questi modelli, occorre naturalmente aggiungere le *Etiopiche* di Eliodoro, che proprio in quegli anni furono tradotte in inglese da Thomas Underdowne³¹.

La tradizione del «romance», secondo Gillian Beer, esprime una tensione verso l'universale, raggiunta attraverso la rinuncia ad ogni interesse per le convenzioni del realismo. I tratti distintivi del «romance» sono «the themes of love and adventure, a certain withdrawal from their own societies on the part of both reader and romance hero, profuse sensuous detail, simplified characters (often with a suggestion of allegorical significance), a serene intermingling of the unexpected and the everyday, a complex and prolonged succession of incidents usually without a single climax, a happy ending, amplitude of proportions, a strongly enforced code of conduct to which all the characters must comply»³².

Se occorre allora dare ragione a Northrop Frye, secondo cui la caratteristica essenziale del «romance» consisterebbe

29. Cfr. in particolare J. LYL, *Selected Prose and Dramatic Work*, ed. by L. Scragg, Eyefield, Manchester 1997.

30. Cfr. E.C. PETTET, *Shakespeare and the Romance Tradition*, cit., p. 12.

31. Questa la tesi di S. MENTZ, *Escaping Italy: From Novella to Romance in Gascoigne and Lyly*, «Studies in Philology», 101 (2004), 2, pp. 153-171.

32. Cfr. G. BEER, *The Romance*, cit., p. 10.

nel cercare entro un orizzonte meraviglioso forme simboliche universali, e non storicamente definite³³, esso non può che porsi su un piano diverso rispetto a gran parte della tradizione novellistica italiana, che fu al contrario frutto di uno specifico ambiente storico, geografico, sociale³⁴. Anche i testi più vicini alla tradizione del «romance» non furono tuttavia del tutto esenti da quel mondo avventuroso e sentimentale cui avevano dato forma alcune novelle, come ad esempio quella di Alatiel di Boccaccio, e più in generale tutta la seconda giornata del *Decameron*, ampiamente saccheggiata da Painter.

Non è un caso, in questo senso, se uno degli autori inglesi che meglio paiono rappresentare questa tendenza – quel Robert Greene, erudito e scapestrato, probabilmente primo scrittore «professionista» dell'età elisabettiana, in grado di guadagnarsi da vivere con la sua penna³⁵ – abbia prodotto per diversi anni, tra il 1585 e il 1588, opere fortemente influenzate dalla novella italiana, come le storie tragiche della *Planetomachia* (1585), quelle esemplari di *Penelope's Web* (1587) e soprattutto quelle di *Perimedes* (1588), dove la mutevolezza della Fortuna si pone oltre ogni predefinito sistema di attese³⁶.

Dalla novella al teatro

L'altro genere letterario d'età elisabettiana al cui immaginario poetico e narrativo la novella contribuì in maniera consistente fu naturalmente il teatro, che per almeno sessant'anni

33. Cfr. N. FRYE, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1957, trad. it. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1972. Sul *romance*, si vedano anche G. BEER, *The Romance*, Methuen, London 1970; E.C. PETTET, *Shakespeare and the Romance Tradition*, Methuen, London 1970.

34. Cfr. E. AUERBACH, *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich*, cit., pp. 3 e sgg.

35. Su Robert Greene, cfr. il recente K. MELNIKOFF, E. GIESKES (eds.), *Writing Robert Greene: Essays on England's First Notorious Professional Writer*, Ashgate, Aldershot 2008. Per la prosa di Greene, si veda R. PRUVOST, *Greene et ses romans*, Société d'éditions 'Les Belles Lettres', Paris 1938; sui rapporti con la novella italiana, invece, S.L. WOOLF, *Robert Greene and the Italian Renaissance*, «Englische Studien», XXXVII (1907), pp. 321-374; per la trattatistica cortese, infine, J.L. LIEVSAY, *Robert Greene, Master of Arts, and 'Mayster Steeven Guazzo'*, «Studies in Philology», 36 (1939), 4, pp. 577-596.

36. Cfr. R. GREENE, *Planetomachia*, Thomas Cadman, London 1585, Id., *Penelope's Web*, Thomas Cadman, Edward Aggas, London 1587; Id., *Perimedes*, Edward White, London 1588.

quasi non parve avere altre storie oltre a quelle di derivazione italiana³⁷.

Alle possibilità «sceniche» della novella già alludevano le prime traduzioni inglesi, i cui autori affermano a più riprese di voler distendere le proprie trame sullo spazio di un immaginario palcoscenico. Nella lettera dedicatoria al conte di Warwick, Painter si spinse a chiamare *The Palace of Pleasure* «a Theatre of the world, and stage of humaine misery», per l'inesauribile varietà dei casi che vi erano raccolti, senza dubbio, ma anche per la loro naturale forza scenica, in quanto vivente rappresentazione delle passioni umane³⁸. Non diversamente, Fenton si servì spesso di metafore teatrali nei suoi *Tragicall Discourses*, sostenendo ad esempio di aver narrato la storia di Giulia da Gazuolo come «upon the stage», per meglio rappresentare il tragico dissidio interiore della sua protagonista³⁹.

Del resto, il pubblico di antologie come quelle di Painter e di Fenton era lo stesso che più avanti avrebbe affollato i teatri, così come analoghi erano i temi che in larga parte i traduttori avrebbero condiviso con i drammaturghi. In Italia, la pratica di riadattare narrazioni in prosa in opere di teatro aveva già avuto autorevoli esempi – come nel caso di *Epitia* (1583) di Giraldo Cinzio, riscrittura teatrale di una novella (VIII, 5) degli *Ecatommisti* – e argomentate teorizzazioni, che avevano immaginato la possibilità di passaggi di codice di una medesima storia⁴⁰.

Proprio *Epitia* fu una delle fonti impiegate da Shakespeare nella composizione di *Measure for Measure*, tra i suoi più ambigui drammi dialettici. Diverse rappresentazioni teatrali italiane furono alla base di drammi elisabettiani, aprendo un secondo canale, oltre a quello delle traduzioni in prosa, perché il pubblico inglese giungesse a conoscere storie analoghe a quelle della novella italiana⁴¹. Fu quanto parrebbe essere capitato ad esempio anche alla summenzionata novella ban-

37. Sulle forme dell'adattamento delle trame dalla narrativa al teatro elisabettiano, cfr. anche M. BLUESTONE, *From Story to Stage*, Mouton, The Hague 1974.

38. Cfr. W. PAINTER, *The Palace of Pleasure*, cit., vol. I, p. 6.

39. Cfr. G. FENTON, *Certaine Tragicall Discourses*, cit., vol. II, p. 61.

40. Cfr. J.R. MULRYNE, M. SHEWRING (eds.), *Theatre of the English and Italian Renaissance*, Macmillan, London 1991.

41. G.B. GIRALDI CINZIO, *Epitia. Tragedia*, Giulio Cesare Cagnacini, Vinegia 1583.

delliana di Nicuola e Lattanzio, che narra la doppia storia di amore e di scambio di identità che sarebbe stata alla base di *Twelfth Night* di Shakespeare, che potrebbe aver conosciuto la medesima storia attraverso una commedia, intitolata *Gl'Ingannati*, composta dall'Accademia degli Intronati di Siena⁴².

Questo stretto legame tra il mondo della novella italiana e quello del teatro elisabettiano è attestato anche da alcuni volumi di traduzioni attribuiti tradizionalmente a due noti attori dell'epoca, Richard Tarlton e Robert Armin, e usciti senza data intorno al 1590: *The Cobler of Caunterburie* e le *Tarlton Newes out of Purgatory*, che contengono numerosi riferimenti a novelle boccacciane, ma non solo. Pare che gli autori di questi testi, che siano stati Tarlton o Armin o altri, avessero infatti una certa dimistichezza anche con il *Pecorone* di Giovanni Fiorentino, che all'epoca non aveva ancora avuto traduzioni inglesi, a parte tre brevi novelle trasposte da Painter⁴³.

A dimostrazione di quanto sia stata profonda l'influenza italiana sul teatro elisabettiano, già all'inizio del secolo scorso, in un noto studio sulla fortuna della novella in Inghilterra, Mary A. Scott aveva individuato oltre una quarantina di opere derivate in maniera più o meno diretta da novelle italiane⁴⁴. In seguito, più approfonditi studi, come quelli di Kenneth Muir e di Geoffrey Bullough⁴⁵, sarebbero venuti a chiarire ulteriormente il quadro, illustrando un vasto panorama di trasmissioni dirette e indirette, in particolare in relazione all'intertesto shakespeariano⁴⁶.

42. Cfr. R. PRUVOST, *The Two Gentlemen of Verona, Twelfth Night, et Gl'Ingannati*, «Études Anglaises», 13 (1960), pp. 1-9.

43. Cfr. *Tarltons Newes out of Purgatorie*, Edward White, London s.d. [ca. 1590]; *The Cobler of Caunterburie*, Robert Robinson, London s.d. [ca. 1590]; R. ARMIN, *The Italian Tailor and His Boy*, Thomas Pavier, London 1609. Un'edizione moderna dei primi due volumi, che discute anche l'attribuzione dei testi, forse dovuti allo stesso Armin, si legge in G. CREIGH, J. BELFIELD (eds.), *The Cobler of Caunterburie, and Tarltons Newes out of Purgatorie*, Brill, Leiden 1987. Le tre novelle di Giovanni Fiorentino sono quelle di Appio e Virginia (xx, 2), di Galgano e Madonna Minoccia (i, 1), e di Bindo e Ricciardo (ix, 1). A una novella (viii, 5) delle *Piacevoli notti* di Straparola sarebbe invece da riferire la traduzione pubblicata da Armin con il titolo di *The Italian Tailor and his Boy* (1609).

44. Cfr. M.A. SCOTT, *Elizabethan Translations from the Italian*, Houghton Mifflin, Boston 1916. Una lista delle novelle bandelliane riadattate per il teatro elisabettiano si può leggere nell'*Appendice*.

45. Sul rapporto tra la novella italiana e il teatro di Shakespeare, cfr. G. BULLOUGH, *Narrative and Dramatic Source of Shakespeare*, cit., voll. I-VI.

46. Per il dettaglio completo delle corrispondenze tra il teatro elisabettiano e le novelle italiane, si rimanda *infra*, alla sezione *Gli adattamenti teatrali* dell'*Appendice*.

Delle novelle italiane portate sulle scene in età elisabetiana, circa una metà era imparentata con il novelliere bandelliano: si pensi a *The Wonder of Women* (1606) e *The Insatiate Countess* (1613) di John Marston; *The Atheist's Tragedy* (1611) di Cyril Tourneur; *The Maidens Tragedy* (1619) di Francis Beaumont e John Fletcher; *The Duchess of Malfi* (1623) di John Webster; *The Picture* (1630) di Philip Massinger, *Osmond the Great Turke* (1657) di Lodowick Carlell; oltre che naturalmente al teatro di Shakespeare, che da Bandello avrebbe ripreso, in maniera più o meno indiretta, *Romeo and Juliet* (1595), *Twelfth Night* (1601) e *Much Ado about Nothing* (1598-1599), e singoli elementi narrativi di *Titus Andronicus* (1592), *The Two Gentlemen of Verona* (1589-1591), e *Othello* (1603-1604)⁴⁷.

Nelle novelle di Bandello, i drammaturghi elisabettiani cercarono storie attraverso cui raccontare la forza rovinosa delle passioni. Amori tragici si incontrano ad esempio, com'è noto, in *Romeo and Juliet* di Shakespeare, in *The Insatiate Countess* di Marston e in *The Duchess of Malfi* di Webster. Si tratta di tre tragedie di amore e morte, le cui giovani protagoniste, come la contessa di Marston, sono «insatiate» poiché non riescono a spegnere la sete irrefrenabile delle proprie passioni. Solo che, mentre le eroine di Shakespeare e di Webster non possono danneggiare, nel loro trasporto, altri che se stesse e il proprio innamorato, la contessa di Marston è spinta dall'insoddisfazione alla violenza, e si macchia di atroci delitti, poi puniti da una nemesis che viene a soddisfare i desideri più morbosi del pubblico⁴⁸.

Altrettanto importante per il teatro dell'epoca fu l'influenza di Boccaccio. Se i drammi direttamente trasposti sulle scene inglesi – si pensi in particolare all'*All's Well That Ends Well* (1606-1607) e al *Cymbeline* (1610-1611) di Shakespeare – furono numericamente meno di quelli bandelliani, molti espedienti boccacciani ritornano come elementi di sin-

47. Cfr. J. MARSTON, *The Wonder of Women: or the Tragedy of Sophonisba*, John Windet, London 1606; Id., *The Insatiate Countess*, Thomas Archer, London 1613; C. TOURNEUR, *The Atheist's Tragedy*, John Stepneth, Richard Redmer, London 1611; F. BEAUMONT, J. FLETCHER, *The Maidens Tragedy*, Richard Higgenbotham, London 1619; J. WEBSTER, *The Duchess of Malfi*, Okes, London 1623; P. MASSINGER, *The Picture: A Tragaecomaedie*, Thomas Walkley, London 1630; L. CARLELL, *Osmond the Great Turke, or The Noble Servant*, Humphrey Moseley, London 1657.

48. Sul dramma di Marston, si veda in particolare il già citato saggio di G. MELCHIORI, *Introduction*, in J. MARSTON, *The Insatiate Countess*, cit., pp. 1-50.

gole scene nel teatro di Dekker, Jonson, Marston, Fletcher e Beaumont, Massinger⁴⁹. Si può dire in questo senso che il teatro – forse in virtù della sua parola dialogica, forse grazie alla sua forza performativa – seppe ridare a queste trame quella pluralità di registri stilistici e quella fresca libertà morale che esse avevano negli originali italiani, e che le traduzioni, nel loro martellante processo di ristrutturazione ideologica, avevano talora attenuato⁵⁰.

L'*All's Well* e il *Cimbelyne* descrivono nella maniera più chiara il modo in cui il teatro elisabettiano si appropriò del *Decameron*. Lontano dal modello francese dell'«histoire tragique», entrambe queste rappresentazioni mettono in luce aspetti diversi dell'opera boccacciana. In particolare, se la vicenda dell'*All's Well* riprende quel filone sentimentale e avventuroso dell'opera boccacciana che era già stato colto da traduttori come Painter – la cui versione fu probabilmente la fonte primaria cui attinse Shakespeare –, tutt'altra è la storia di *Cymbeline*. Con questo testo, infatti, ci si trova di fronte al Boccaccio che narra una vicenda di beffe e tradimenti – seppur in questo caso all'interno di un chiaro schema di punizione per il peccatore – da cui i traduttori inglesi si erano tenuti alla larga. Il teatro di Shakespeare torna a far parlare anche il linguaggio di quel Boccaccio che fino ad allora era stato tenuto lontano dalla cultura inglese, portando a termine il processo di trasmissione della sua opera iniziato alcuni secoli prima⁵¹.

Altre novelle italiane portate sulle scene elisabettiane furono tratte dall'opera di Giraldo Cinzio – di cui Shakespeare si servì per *Othello* e per *Measure for Measure*, attraverso la traduzione di Whetstone –, di Straparola – fonte importante per la vicenda di *The Merry Wives of Windsor* – e di Giovanni

49. Cfr. ad esempio H. CHETTLER, W. HAUGHTON, T. DEKKER, *The Pleasant Comedie of Patient Grissill*, Henry Rocket, London 1603; J. MARSTON, *Parasitaster, or the Fawne*, William Cotton, London 1606; J. FLETCHER, B. JONSON, T. MIDDLETON, *The Widow*, Humphrey Moseley, London 1652.

50. Si leggano a questo proposito le puntuali osservazioni di H.G. WRIGHT, *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson*, cit., in particolare al cap. sul XVII secolo.

51. Sulla storia del passaggio della novella di Boccaccio all'*All's Well*, cfr. H.C. COLE, *The All's Well Story from Boccaccio to Shakespeare*, University of Illinois Press, Urbana (IL) 1981; per il *Cymbeline*, G. ALMANZI, *Il ciclo della scommessa. Dal Decameron al Cymbeline*, Bulzoni, Roma 1975.

Fiorentino – il cui ruolo nel *Merchant of Venice* e in misura minore in *Merry Wives* pare essenziale⁵².

Per come era giunta in Inghilterra, in forma di «histoire tragique», la novella italiana offriva un discorso sulle passioni analogo a quello che gli autori elisabettiani avevano trovato nei testi di Seneca. Naturalmente, il vantaggio delle novelle era quello di presentare storie più vicine nel tempo, rappresentando, soprattutto nel caso di Bandello, vicende che potevano essere spacciate come reali.

Il teatro elisabettiano seppe, come detto, dimostrare maggiore libertà d'azione rispetto ai traduttori, poiché i suoi autori si sentirono meno vincolati al processo di ristrutturazione ideologica summenzionato. Se il Boccaccio più smaccatamente comico non ebbe quasi accesso alla prosa dell'epoca, fu il teatro a introdurlo nella cultura inglese, con espedienti scenici derivati da molte delle sue novelle. Persino un'opera del tutto inglese come *The Merry Wives of Windsor* è impensabile nella sostanza senza tener presente sullo sfondo la settima giornata del *Decameron* e l'idea boccacciana delle beffe delle donne ai mariti⁵³.

Il percorso che dalla novella italiana portò al teatro elisabettiano può essere definito, da questo punto di vista, come quello di un ritrovamento della complessità linguistica e narrativa degli originali – fatta di un piacere di raccontare libero dai vincoli dell'«esemplarità», in cui il potere di una parola intesa come «motore di trasformazione» si esprimeva in un linguaggio denso di «leggiadri motti», «sottili ragionamenti» e «piacevoli risposte»⁵⁴ – che la prima ricezione, quella delle traduzioni, aveva in parte smarrito, per venire incontro all'orizzonte di attesa del pubblico, e che invece più tardi i drammaturghi poterono rintracciare⁵⁵.

Nel suo noto saggio su *Die Aufgabe des Übersetzers* (1921),

52. Su Shakespeare, Giraldi Cinzio e i suoi traduttori Chappuys e Whetstone, si veda, oltre al già citato C.T. PROUTY, *George Whetstone and the Sources of Measure for Measure*, cit., pp. 131-145, anche E.A.J. HONIGMAN, *Othello, Chappuys, and Cinthio*, «Notes & Queries», 211 (1966), pp. 136-137.

53. Cfr. R.F. FLEISSNER, *The Malleable Knight and the Unfettered Friar: The Merry Wives of Windsor and Boccaccio*, «Shakespearean Studies», 11 (1978), pp. 77-93.

54. C. CAZALÉ BÉRARD, *La strategia della parola nel Decameron*, «MLN», 109 (1994), 1, pp. 12-26: 15.

55. Cfr. M. MARRAPODI (ed.), *Italian Culture in the Drama of Shakespeare & His Contemporaries*, Ashgate, Aldershot 2007.

Walter Benjamin ha scritto che le traduzioni sono parte integrante del percorso di crescita e rinnovamento di una lingua: ciascuna di esse non è custode di un asettico transito di parole, ma è investita della speciale missione di osservare il processo di maturazione che ciascuna lingua compie nell'incontro con un'altra⁵⁶. Se la storia del teatro di Shakespeare è quella che meglio dimostra l'appropriazione, da parte della cultura inglese, dell'universo narrativo della novella, non si deve dimenticare che è stata la prima generazione di traduzioni – quella di Brooke, Painter, Fenton, Whetstone, Riche, Turberville –, pur con tutte le sue ingenuità e distorsioni, a rendere possibile tale assimilazione, sulla base di un percorso ermeneutico e creativo caratterizzato dall'introduzione di nuovi elementi e di significati originali.

Le traduzioni elisabettiane dei novellieri italiani rappresentarono pertanto un anello essenziale della lunga catena che segna la permanenza e la variazione di ogni storia nel tempo grande del canone letterario: quell'ininterrotto e non di rado controverso dialogo di voci, tradimenti, riprese e rimaneggiamenti che Hans Blumenberg ha descritto come «lavoro sulla parola» (*arbeit am mythos*), spiegando come avanza nel tempo l'arte del racconto⁵⁷.

56. Cfr. W. BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers* (1921), in Id., *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*, hrsg. von S. Unseld, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1955, pp. 56-69, trad. it. di R. Solmi, *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1976, pp. 37-50.

57. Cfr. H. BLUMBENBERG, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979, trad. it. di B. Argenton, *Elaborazione del mito*, il Mulino, Bologna 1991.

Appendice bibliografica

aA



Questa appendice bibliografica è distinta in tre parti: la prima riguarda le traduzioni in versi e in prosa delle novelle inglesi, pubblicate tra la fine del xv e l'inizio del xvii secolo; la seconda elenca i primi adattamenti teatrali d'età elisabettiana e giacomiana; la terza comprende una sintetica bibliografia della critica.

Una distinzione netta tra traduzione e adattamento mal si addice alla situazione ben più fluida e complessa del passaggio delle novelle italiane in Inghilterra. *The Tragicall Historye* di Arthur Brooke, per fare soltanto un esempio, è una traduzione del testo bandelliano (operata attraverso l'intermediario di Boaistuau), o almeno così è sempre stata recepita, ma il passaggio dalla prosa al verso la pone su un genere letterario diverso rispetto all'originale. Per tale ragione, si è preferito non distinguere tra traduzioni e riscritture nell'ambito delle versioni in prosa e in versi delle novelle. Sono stati considerati invece come adattamenti i testi teatrali, in quanto composti in un codice espressivo e comunicativo evidentemente meno omogeneo agli originali. Anche nell'ambito della prima sezione, tuttavia, alcuni testi possono essere considerati delle vere e proprie riscritture.

Nella prima sezione dell'appendice, le traduzioni sono suddivise sulla base degli autori italiani delle novelle: Giovanni Boccaccio, Giovanni Fiorentino, Masuccio Salernitano, Giovan Battista Gelli, Giovan Francesco Straparola, Anton Francesco Doni, Matteo Bandello, Giovan Bambattista Giraldi Cinzio. Per le opere di ciascuno

di questi autori, le traduzioni sono elencate in ordine cronologico di apparizione; nel caso siano contenute in raccolte miscellanee, si è segnalato di volta in volta quali novelle dell'autore in esame sono state trasposte in inglese. Gran parte di queste traduzioni sono derivate da intermediari francesi; in questi casi, si è segnalato tra parentesi il riferimento all'edizione francese.

Nella seconda sezione dell'appendice, sono elencati gli adattamenti teatrali delle novelle italiane apparsi sulle scene inglesi nello stesso periodo di tempo. Anche in questo caso, l'elenco è suddiviso sulla base degli autori italiani i cui testi sono stati riadattati a teatro; all'interno di ciascun gruppo, i drammi sono disposti in ordine cronologico, con indicazione della novella di cui sono un adattamento.

Per la compilazione di questo lavoro sono stati indispensabili i riferimenti bibliografici presenti in alcuni lavori critici precedenti. Il punto di partenza è stato ovviamente GEORGE WATSON (ed.), *The New Cambridge Bibliography of English Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1974, vol. I, 600-1660. Per quanto riguarda le traduzioni delle novelle, si è inoltre fatto riferimento a MARY A. SCOTT, *Elizabethan Translations from the Italian*, Houghton Mifflin, Boston 1916; RENÉ PRUVOST, *Matteo Bandello and Elizabethan Fiction*, Champion, Paris 1937; HERBERT G. WRIGHT, *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson*, The Athlone Press University of London, London 1957; THOMAS M. CRANFILL (ed.), *Riche's Farewell to Military Profession, 1581*, University of Texas Press, Austin (TE) 1959; JOHN M. COHEN, *English Translators and Translations*, Longmans, London 1962. Nel campo delle traduzioni francesi, è stato essenziale poter consultare il lavoro di RENÉ STUREL, *Bandello en France au XVI^e siècle*, Slatkine, Genève 1970. A proposito degli adattamenti teatrali, sono state fondamentali le indicazioni contenute negli studi di GEOFFREY BULLOUGH (ed.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Routledge and Kegan Paul, London 1966-1975, 6 voll., di ROBERT J. CLEMENTS, JOSEPH GIBALDI, *Anatomy of the Novella: The European Tale Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*, New York University Press, New York 1977, e di STUART GILLESPIE, *Shakespeare's Books: A Dictionary of Shakespeare's Sources*, The Athlone Press, London 2001.

Per un elenco più dettagliato dei riferimenti critici su cui si è basata la ricerca si rimanda alla terza sezione di questa appendice, che contiene la bibliografia della critica.

1. Traduzioni e riscritture

aA

GIOVANNI BOCCACCIO

127

GILBERT BANESTER, *Legenda Sismond* [1440-1445].

Edizioni successive: –
Edizioni moderne: ed. H.G. Wright, Oxford University Press,
London 1937
Traduzione di: *Decameron* iv, 1 [Bruni]

Certaine Worthye Manuscript Poems of great Antiquitie [xv sec.], Robert Dexter, London 1597.

Edizioni successive: –
Edizioni moderne: ed. H.G. Wright, Oxford University Press,
London 1937
Traduzione di: *Decameron*, iv, 1 [Bruni, Banester]

WILLIAM WALTER, *Tytus and Gesyppus*, Wynkyn de Worde, London s.d. [1525].

Edizioni successive: –
Edizioni moderne: ed. H.G. Wright, Oxford University Press,
London 1937
Traduzione di: *Decameron*, x, 8 [Beroaldo]

THOMAS ELYOT, *The Boke named The Governour*, Thomas Berthelet, London 1531.

Edizioni successive: Thomas Berthelet, London 1537 e 1544
Edizioni moderne: ed. H.G. Wright, Oxford University Press, London 1937
Traduzioni: II, 12: *Decameron*, x, 8 [Beroaldo]

WILLIAM WALTER, *Guystarde and Sygysmonde*, Wynkyn de Worde, London 1532.

Edizioni successive: –
Edizioni moderne: ed. H.G. Wright, Oxford University Press, London 1937
Traduzione di: *Decameron*, IV, 1 [Bruni, Banester]

The Sack-Full of Newes [1557], Thomas Passenger, London 1673.

Edizioni successive: –
Edizioni moderne: ed. W.C. Hazlitt, London 1866.
Traduzioni:
[*An old man that could not well see*]: *Decameron*, VII, 7 [Le Maçon]

T.[YE] C.[HRISTOPHER], *A pleasant and delightfull History, of Galeus Cymon and Iphigenia, describing the ficklenesse of Fortune in loue. Translated out of Italian into Englishe Verse*, Nicolas Wyer, London s.d. [1556-1560].

Edizioni successive: –
Edizioni moderne: –
Traduzione di: *Decameron*, v, I [Le Maçon]

EDWARD LEWICKE, *The most wonderful and pleasaunt History of Titus and Gisippus*, Thomas Hacket, London 1562.

Edizioni successive: –
Edizioni moderne: ed. H.G. Wright, Oxford University Press, London 1937
Traduzione di: *Decameron*, x, 8 [Le Maçon]

WILLIAM PAINTER, *The Palace of Pleasure. Beautified, adorned and well furnished with pleasaunt Histories and excellent Nouells, selected out of diuers good and commendable Authors*, Richard Tottel and William Jones, London 1566.

Edizioni successive: Thomas Marsh, London 1575
Edizioni moderne: ed. P.A. Daniel, Trübner, London 1875

ed. J. Jacobs, Nutt, London 1890
ed. H. Miles, Cresset Press, London 1929

Traduzioni:

I, 30, <i>The Three Rings</i> :	<i>Decameron</i> , I, 3	[Le Maçon]
I, 31, <i>Borsieri and Grimaldi</i> :	<i>Decameron</i> , I, 8	[Le Maçon]
I, 32, <i>Alberto of Bologna</i> :	<i>Decameron</i> , I, 10	[Le Maçon]
I, 33, <i>Rinaldo of Este</i> :	<i>Decameron</i> , II, 2	[Le Maçon]
I, 34, <i>King of England's Daughter</i> :	<i>Decameron</i> , II, 3	[Le Maçon]
I, 35, <i>Landolfo Ruffolo</i> :	<i>Decameron</i> , II, 4	[Le Maçon]
I, 36, <i>Andruccio</i> :	<i>Decameron</i> , II, 5	[Le Maçon]
I, 37, <i>The Earl of Angiers</i> :	<i>Decameron</i> , II, 8	[Le Maçon]
I, 38, <i>Giletta of Narbonne</i> :	<i>Decameron</i> , III, 9	[Le Maçon]
I, 39, <i>Tancred and Gismonda</i> :	<i>Decameron</i> , IV, 1	[Le Maçon]

WILLIAM PAINTER, *The second Tome of the Palace of Pleasure con-
teyning manifolde store of goodly Histories, Tragicall matters and other
Morall argument, very requisite for delight & profit*, Richard Tottel,
London 1567.

Edizioni successive: Thomas Marsh, London 1575

Edizioni moderne: ed. J. Jacobs, Nutt, London 1890
ed. H. Miles, Cresset Press, London 1929

Traduzioni:

II, 16, <i>Marchioness of Monferrato</i> :	<i>Decameron</i> , I, 5	[Le Maçon]
II, 17, <i>Ansaldo and Dianora</i> :	<i>Decameron</i> , X, 5	[Le Maçon]
II, 18, <i>Mithradanes and Nathan</i> :	<i>Decameron</i> , X, 3	[Le Maçon]
II, 19, <i>Catherine of Bologna</i> :	<i>Decameron</i> , X, 4	[Le Maçon]
II, 20, <i>Thorello and Saladine</i> :	<i>Decameron</i> , X, 9	[Le Maçon]
II, 31, <i>Helena of Florence</i> :	<i>Decameron</i> , VIII, 8	[Le Maçon]

C. [CHRISTOPHER] T. [YE], *A Notable Historie of Nastagio and Traversa-
ri no lesse pitiefull then pleasaunt. Translated out of Italian into Englishe
verse*, Thomas Purfoote, London 1569.

Edizioni successive: —

Edizioni moderne: —

Traduzione di: *Decameron*, v, 8 [Le Maçon]

EDWARD JENYNGES, *The Notable Hystory of two Faithfull Louers named
Alfagus and Archelaus*, Thomas Colwell, London 1574.

Edizioni successive: —

Edizioni moderne: —

Traduzione di: *Decameron*, X, 8 [Le Maçon]

THOMAS TWYNE, *The Schoolemaster, or Teacher of table philosophie*, Richard Jones, London 1576.

Edizioni successive: –

Edizioni moderne: –

Traduzioni:

The Abbess and the Nun: *Decameron*, IX, 2 [Le Maçon]

H.C., *The Forrest of Fancy. Wherein is contained very prety Apothegmes, and pleasaunt Histories, both in meeter and prose. Songes, Sonets, Epigrams and Epistles, of diuerse matter and in diuerse manner*, Thomas Purfoote, London 1579.

Edizioni successive: –

Edizioni moderne: –

Traduzioni:

I: *Decameron*, III, 5 [Le Maçon]

II: *Decameron*, V, 7 [Le Maçon]

GEORGE TURBERVILLE, *Tragicall Tales, translated by Turberuile in time of his troubles out of sundrie Italians, with the Argument and Lenuoye to eche Tale*, Abel Jeffs, London 1587.

Edizioni successive: –

Edizioni moderne: –

Traduzioni:

I: *Decameron*, V, 8 [Le Maçon]

III: *Decameron*, X, 4 [Le Maçon]

IV: *Decameron*, IV, 9 [Le Maçon]

VI: *Decameron*, IV, 4 [Le Maçon]

VII: *Decameron*, IV, 5 [Le Maçon]

IX: *Decameron*, IV, 7 [Le Maçon]

X: *Decameron*, IV, 8 [Le Maçon]

GEORGE WHETSTONE, *The Heptameron of Civill Discourses containing Christmass Exercise of sundrie well Courted Gentlemen and Gentlewomen*, Richard Jones, London 1582.

Edizioni successive: –

Edizioni moderne: ed. D. Shklanka, Garland, New York 1987

Traduzioni:

Fryer Inganno and Farina: *Decameron*, IV, 2 e VIII, 4 [Le Maçon]

[RICHARD TARLTON], *Tarltons Newes out of Purgatorie*, Edward White, London [1590].

Edizioni successive: –

Edizioni moderne: G. Creig, J. Belfield, Brill, Leiden 1987

Traduzioni:

- The Tale of Friar Onyon:* Decameron, IV, 2 [Le Maçon]
The Tale of The Cook: Decameron, VI, 4 [Le Maçon]
*The Tale of The Vicar
of Bergamo:* Decameron, VI, 10 [Le Maçon]
The Gentlewomen of Lyons: Decameron, VII, 6 [Le Maçon]

[RICHARD TARLTON], *The Cobler of Caunterburie*, Robert Robinson, London [1590].

Edizioni successive: —

Edizioni moderne: G. Creig, J. Belfield, Brill, Leiden 1987

Traduzioni:

- The Smith's Tale:* Decameron, VII, 7
The Scholar's Tale: Decameron, V, 6
The Gentleman's Tale: Decameron, VIII, 7
The Old Woman's Tale: Decameron, VII, 1 e 8
The Summoner's Tale: Decameron, III, 8

THOMAS DELONEY, *The Garland of Good Will* [1593], Robert Bird, London 1631.

Edizioni successive: —

Edizioni moderne: ed. by F.O. Mann, Clarendon Press, Oxford 1912

Traduzioni:

- Of the Faithfull Friendship:* Decameron, X, 8 [Le Maçon]

GIOVANNI FIORENTINO

WILLIAM PAINTER, *The Palace of Pleasure Beautified, adorned and well furnished with Pleasaunt Histories and excellent Nouells, selected out of diuers good and commendable Authors*, Richard Tottel and William Jones, London 1566.

Edizioni successive: Thomas Marsh, London 1575

Edizioni moderne: ed. J. Jacobs, Nutt, London 1890

ed. H. Miles, Cresset Press, London 1929

Traduzioni:

- I, 5, *Appius and Virginia:* Pecorone, XX, 2
I, 47, *Galgano and
Madonna Minoccia:* Pecorone, I, 1
I, 48, *Bindo and Ricciardo:* Pecorone, IX, 1

[RICHARD TARLTON], *Tarltons Newes out of Purgatorie*, Edward White, London [1590].

Edizioni successive: –
Edizioni moderne: G. Creigh, J. Belfield, Brill, Leiden 1987
Traduzioni:
*The Tale of Two Lovers
of Pisa:* *Pecorone*, I, 2

[RICHARD TARLTON], *The Cobler of Caunterburie*, Robert Robinson, London [1590].

Edizioni successive: –
Edizioni moderne: G. Creigh, J. Belfield, Brill, Leiden 1987
Traduzioni:
The Smith's Tale: *Pecorone*, III, 2

MASUCCIO SALERNITANO

WILLIAM PAINTER, *The Palace of Pleasure Beautified, adorned and well furnished with Pleasaunt Histories and excellent Nouells, selected out of diuers good and commendable Authors*, Richard Tottel and William Jones, London 1566.

Edizioni successive: Thomas Marsh, London 1575
Edizioni moderne: ed. J. Jacobs, Nutt, London 1890
ed. H. Miles, Cresset Press, London 1929
Traduzioni:
I, 66, *Doctor of Laws:* *Novellino*, 17

WILLIAM PAINTER, *The second Tome of the Palace of Pleasure containing manifolde store of goodly Histories, Tragicall matters and other Morall argument, very requisite for delight & profit*, Richard Tottel, London 1567.

Edizioni successive: Thomas Marsh, London 1575
Edizioni moderne: ed. P.A. Daniel, Trübner, London 1875
ed. J. Jacobs, Nutt, London 1890
ed. H. Miles, Cresset Press, London 1929
Traduzioni:
II, 25, *Rhomo and Julietta* *Novellino*, 33 [Boaistuau 3]

GIOVANNI BATTISTA GELLI

WILLIAM BARKER, *The Fearful Fansies of the Florentine Couper*, Henry Bynneman, London 1568.

Edizioni successive: –
Edizioni moderne: –
Traduzione di: *I capricci del bottaio*

HENRY IDEN, *Circes*, John Cawood, London 1557.

Edizioni successive: –
Edizioni moderne: –
Traduzione di: *La Circe*

GIOVAN FRANCESCO STRAPAROLA

WILLIAM PAINTER, *The Palace of Pleasure Beautified, adorned and well furnished with Pleasaunt Histories and excellent Nouells, selected out of diuers good and commendable Authors*, Richard Tottel and William Jones, London 1566.

Edizioni successive: Thomas Marsh, London 1575
Edizioni moderne: ed. J. Jacobs, Nutt, London 1890
ed. H. Miles, Cresset Press, London 1929

Traduzioni:

I, 49, *Filenio Sisterno*: *Piacevoli Notti*, II, 2 [Louveau]

133

H.C., *The Forrest of Fancy. Wherein is contened very prety Apothegmes, and pleasaunt Histories, both in meeter and prose. Songes, Sonets, Epigrams and Epistles, of diuerse matter and in diuerse manner*, Thomas Purfoote, London 1579.

Edizioni successive: –
Edizioni moderne: –
Traduzioni:

III: *Piacevoli Notti*, I, 1 [Louveau]

[RICHARD TARLTON], *Tarltons Newes out of Purgatorie*, Edward White, London [1590].

Edizioni successive: –
Edizioni moderne: G. Creigh, J. Belfield, Brill, Leiden 1987
Traduzioni:
The Tale of Two Lovers of Pisa: *Piacevoli Notti*, IV, 4 [Louveau]

ROBERT ARMIN, *The Italian Tailor and his Boy*, Thomas Pavier, London 1609.

Edizioni successive: –
Edizioni moderne: –
Traduzione di: *Piacevoli Notti*, VIII, 5 [Louveau]

ANTON FRANCESCO DONI

THOMAS NORTH, *The Morall Philosophie of Doni*, Henry Denham, London 1570.

Edizioni successive: –

Edizioni moderne: ed. J. Jacobs, Nutt, London 1888.
ed. D. Beecher, J. Butler, C. Di Biase, Dovehouse, Ottawa 2003

Traduzione di: *La moral philosophia del Doni*

MATTEO BANDELLO

ARTHUR BROOKE, *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*, Richard Tottel, London 1562.

Edizioni successive: Richard Tottel, London 1565

Edizioni moderne: ed. J.J. Munro, Chatto & Windus, London 1908

Traduzione di: *Novelle*, II, 9 [Boaistuau 3]

THOMAS PEEND, *The most notable history of lord Mandozze*, Thomas Colwell, London 1565.

Edizioni successive: –

Edizioni moderne: –

Traduzione di: *Novelle*, II, 44 [Boaistuau 6]

BERNARD GARTER, *The Tragicall and True Historie which happened betweene two English Lovers*, Richard Tottel, London 1565.

Edizioni successive: –

Edizioni moderne: ed. J.J. Munro, Chatto & Windus, London 1908

Traduzione di: *Novelle*, II, 9 [Brooke; Boaistuau 3]

WILLIAM PAINTER, *The Palace of Pleasure Beautified, adorned and well furnished with Pleasaunt Histories and excellent Nouells, selected out of diuers good and commendable Authors*, Richard Tottel and William Jones, London 1566.

Edizioni successive: Thomas Marsh, London 1575

Edizioni moderne: ed. J. Jacobs, Nutt, London 1890
ed. H. Miles, Cresset Press, London 1929

Traduzioni:

I, 27, <i>Seleucus and Antiochus:</i>	<i>Novelle</i> , II, 55	
I, 40, <i>Hyerenee the faire Greeke:</i>	<i>Novelle</i> , I, 10	[Boaistuau 2]
I, 41, <i>A Ladie falslie accused:</i>	<i>Novelle</i> , I, 24	[Belleforest 8]
I, 42, <i>Didaco and Violenta:</i>	<i>Novelle</i> , I, 42	[Boaistuau 5]
I, 43, <i>A Ladie of Thurin:</i>	<i>Novelle</i> , II, 12	[Boaistuau 4]
I, 44, <i>Alerane and Adelasia:</i>	<i>Novelle</i> , II, 27	[Belleforest 7]
I, 45, <i>The Duchess of Savoy:</i>	<i>Novelle</i> , II, 44	[Boaistuau 6]
I, 46, <i>The Countesse of Salisburie:</i>	<i>Novelle</i> , II, 37	[Boaistuau 1]

WILLIAM PAINTER, *The second Tome of the Palace of Pleasure con-
teyning manifolde store of goodly Histories, Tragicall matters and other
Morall argument, very requisite for delight & profit*, Richard Tottel,
London 1567.

Edizioni successive:	Thomas Marsh, London 1575
Edizioni moderne:	ed. P.A. Daniel, Trübner, London 1875 ed. J. Jacobs, Nutt, London 1890 ed. H. Miles, Cresset Press, London 1929

Traduzioni:

II, 4, <i>Ariobarzanes:</i>	<i>Novelle</i> , I, 2	
II, 5, <i>Aristotimus the Tyrant:</i>	<i>Novelle</i> , III, 5	
II, 7, <i>Massinissa and Sophonisba:</i>	<i>Novelle</i> , I, 41	
II, 9, <i>A Gentlewoman of Hidrusa:</i>	<i>Novelle</i> , I, 56	
II, 10, <i>Faustina the Empresse:</i>	<i>Novelle</i> , I, 36	
II, 21, <i>Anne Queene of Hungarie:</i>	<i>Novelle</i> , I, 45	
II, 22, <i>Alexander de Medices:</i>	<i>Novelle</i> , II, 15	[Belleforest 12]
II, 23, <i>The Duchesse of Malfi:</i>	<i>Novelle</i> , I, 26	[Belleforest 19]
II, 24, <i>The Countesse of Celant:</i>	<i>Novelle</i> , I, 4	[Belleforest 20]
II, 25, <i>Rhomeo and Julietta:</i>	<i>Novelle</i> , II, 9	[Boaistuau 3]
II, 26, <i>Two Gentlemen of Venice:</i>	<i>Novelle</i> , I, 15	
II, 27, <i>The Lord of Virle:</i>	<i>Novelle</i> , III, 17	[Belleforest 13]
II, 28, <i>A Lady of Boeme:</i>	<i>Novelle</i> , I, 21	
II, 29, <i>Dom Diego and Ginevra:</i>	<i>Novelle</i> , I, 27	[Belleforest 18]
II, 30, <i>Salimbene and Angelica:</i>	<i>Novelle</i> , I, 49	[Belleforest 21]
II, 33, <i>The Lords of Nocera:</i>	<i>Novelle</i> , I, 55	[Belleforest 23]
II, 35, <i>The Kinge of Marocco:</i>	<i>Novelle</i> , I, 57	[Belleforest 24]

GEOFFREY FENTON, *Certaine Tragicall Discourses written oute of French and Latin by Geffraie Fenton, no lesse profitable then pleasaunt, and of like necessity to al degrees that take pleasure in antiquities or forreine reapportes*, Thomas Marsh, London 1567.

Edizioni successive: Thomas Marsh, London 1579
Edizioni moderne: ed. R.L. Douglas, Nutt, London 1898
ed. H. Harris, Routledge, London 1923

Traduzioni:

- I, *Salimbene and Angelica*: *Novelle*, I, 49 [Belleforest 21; Painter II, 30]
II, *Lyvyo and Camilla*: *Novelle*, I, 33 [Belleforest 22]
III, *A Yong Lady in Mylan*: *Novelle*, III, 52 [Belleforest 9]
IV, *An Albanoyse Capteine*: *Novelle*, I, 51 [Belleforest 10]
V, *Cornelio and Plaudyna*: *Novelle*, I, 28 [Belleforest 26]
VI, *The Villennie of an Abbot*: *Novelle*, II, 7 [Belleforest 28]
VII, *The Countess of Celant*: *Novelle*, I, 4 [Belleforest 20; Painter II, 24]
VIII, *Julya of Gazuolo*: *Novelle*, I, 8 [Belleforest 25]
IX, *The Lady of Chabrye*: *Novelle*, II, 33 [Belleforest 16]
X, *Luchyn and Janiquella*: *Novelle*, II, 26 [Belleforest 34]
XI, *The Lord of Virle*: *Novelle*, III, 17 [Belleforest 13; Painter II, 27]
XII, *Perillo and Carmosyna*: *Novelle*, I, 14 [Belleforest 27]
XIII, *Dom Diego and Ginevra*: *Novelle*, I, 27 [Belleforest 18; Painter II, 29]

J[OHN] GO[BOURNE], *A Discourse of the great Cruelty of a Widow towards a young Gentleman*, Henry Bynneman, London 1570.

Edizioni successive: –
Edizioni moderne: –
Traduzione di: *Novelle*, III, 17

BARNABE RICHE, *A right exelent and pleasaunt Dialogue, betwene Mercury and an English Souldier: contayning his Supplication to Mars: beuotified with sundry worthy Histories, rare Inuentions, and politike Deuises*, Henry Disle, London 1574.

Edizioni successive: –
Edizioni moderne: –
Traduzioni:
The Lady of Chabrye: *Novelle*, II, 33 [Belleforest 16; Fenton 9]

BARNABE RICHE, *Riche his Farewell to Militarie profession, conteinyng verie pleasaunt discourses fit for a peaceable tyme. Gathered together for the onely delight of the courteous Gentlewomen, bothe of Englande and Irelande*, Robert Walley, London 1581.

Edizioni successive: –
Edizioni moderne: ed. M. Luce, Chatto & Windus, London 1912
ed. T.M. Cranfill, University of Texas Press, Austin (TE) 1959
ed. D. Beecher, Dovehouse, Ottawa 1992

Traduzioni:
II, *Of Apolonius and Silla*: *Novelle*, II, 36 [Belleforest 55]

GEORGE WHETSTONE, *The Rocke of Regard diuided into foure parts. The first, the Castle of Delight ... The second, the Garden of Vnthriftnesse ... The thirde, the Arbour of Vertue ... The fourth, the Orthard of Repentance*, Robert Walley, London 1576.

Edizioni successive: –
Edizioni moderne: –
Traduzioni:

I, 1, *The Countess of Celant*: *Novelle*, I, 4 [Belleforest 20; Painter II, 24; Fenton 7]

II, 1, *Dom Diego and Ginevra*: *Novelle*, I, 27 [Belleforest 18; Painter II, 29; Fenton 13]

III, 1, *Lady Barbara*: *Novelle*, I, 21 [Painter II, 28]

THOMAS ACHELLEY, *A most lamentable and tragicall historie, conteyning the outrageous and horrible tyrannie which a Spanishe gentlewoman named Violenta executed vpon her louer Didaco*, Thomas Butter, London 1576.

Edizioni successive: –
Edizioni moderne: –
Traduzione di: *Novelle* I, 42 [Boaistuau 5; Painter I, 42]

R.[OBERT] SMYTHE, *Straunge, Lamentable, and Tragicall Hystories translated out of Frenche into Englishe*, Hugh Jackson, London 1577.

Edizioni successive: –
Edizioni moderne: –
Traduzioni:

- I, *John Maria Duke of Myllayne*: *Novelle*, III, 25 [Belleforest 29]
II, *A Gentleman Myllinois*: *Novelle*, III, 33 [Belleforest 17]
III, *A Mahometan slave*: *Novelle*, I, 52 [Belleforest 15]
IV, *The Marques of Ferrara*: *Novelle*, I, 44 [Belleforest 11]

GEORGE TURBERVILLE, *Tragicall Tales, translated by Turberuile in time of his troubles out of sundrie Italians, with the Argument and Lenuoye to eche Tale*, Abel Jeffs, London 1587.

- Edizioni successive: –
Edizioni moderne: –
Traduzioni:
V: *Novelle*, III, 18 [Mexía]
VIII: *Novelle*, III, 18 [Mexía]

RICHARD LYNCH, *Diella: Certaine Sonnets, adyioned to the Amorous Poem of Dom Diego and Gineura*, Henry Olney, London 1597.

- Edizioni successive: –
Edizioni moderne: –
Traduzione di: *Novelle*, I, 27 [Belleforest 18;
Painter II, 29;
Fenton 13]

GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO

WILLIAM PAINTER, *The second Tome of the Palace of Pleasure conteyning manifolde store of goodly Histories, Tragicall matters and other Morall argument, very requisite for delight & profit*, Richard Tottel, London 1567.

- Edizioni successive: Marsh, London 1575
Edizioni moderne: ed. J. Jacobs, Nutt, London 1890
ed. H. Miles, Cresset Press, London 1929

- Traduzioni:
II, 11, *Two Maids of Carthage*: *Ecatommiti*, IX, 8
II, 15, *Euphemia and Acharisto*: *Ecatommiti*, VIII, 10

BARNABE RICHE, *Riche his Farewell to Militarie profession, conteinyng verie pleasaunt discourses fit for a peaceable tyme. Gathered together for the onely delight of the courteous Gentlewomen, bothe of Englande and Irelande*, Robert Walley, London 1581.

- Edizioni successive: –

**Appendice
bibliografica**

Edizioni moderne: ed. M. Luce, Chatto & Windus, London 1912
ed. T.M. Cranfill, University of Texas Press, Austin (TE) 1959
ed. D. Beecher, Dovehouse, Ottawa 1992

Traduzioni:

III, *Of Nicander and Lucilla*: *Ecatommiti*, VI, 3

IV, *Of Fineo and Fiamma*: *Ecatommiti*, II, 6

V, *Of Gonsales and Agatha*: *Ecatommiti*, III, 5

GEORGE WHETSTONE, *An Heptameron of Civill Discourses, containing Christmass Exercise of sundrie well Courted Gentlemen and Gentlewomen*, Richard Jones, London 1582.

Edizioni successive: –

Edizioni moderne: ed. D. Shklanka, Garland, New York 1987

Traduzioni:

Promos and Cassandra: *Ecatommiti*, VIII, 5

2. Gli adattamenti teatrali

GIOVANNI BOCCACCIO

RALPH RADCLIFFE, *De Titi et Gisippi amicitia*, 1547-1549.

Adattamento di: *Decameron*, x, 8

RALPH RADCLIFFE, *De Patientia Griselidis*, 1547-1549.

Adattamento di: *Decameron*, x, 10

JOHN PHILLIP, *Patient Grissell*, 1566.

Adattamento di: *Decameron*, x, 10

ROBERT WILMOT *et al.*, *Gismond of Salern*, 1567-1568

Adattamento di: *Decameron*, iv, 1

Titus and Gisippus, 1577.

Adattamento di: *Decameron*, x, 8

Hymenaeus, 1578-1579.

Adattamento di: *Decameron*, iv, 10

HENRY WOTTON, *Tancredo*, s.d.

Adattamento di: *Decameron*, iv, 1

ABRAHAM FRAUNCE, *Victoria*, 1580.

Adattamento (subplots) di: *Decameron*, II, 5

ROBERT WILMOT, *The Tragedie of Tancred and Gismund*, 1591.

Adattamento di: *Decameron*, IV, 1

WILLIAM SHAKESPEARE, *The Merchant of Venice*, 1596-1597.

Adattamento di: *Decameron* X,1

Blurt Master-Constable. Or the Spaniards Night-Walke, 1602.

Adattamento (subplots) di: *Decameron*, II, 5

WILLIAM PERCY, *A Forrest Tragaedye in Vacunium*, 1602.

Adattamento di: *Decameron*, IV, 1

HENRY CHETTLE, WILLIAM HAUGHTON, THOMAS DEKKER, *The plaie of Patient Grisell*, 1603.

Adattamento di: *Decameron*, X, 10

JOHN MARSTON, *Parasitaster; or the Fawne*, 1606.

Adattamento di: *Decameron*, III, 3

WILLIAM SHAKESPEARE, *All's Well That Ends Well*, 1606-1607.

Adattamento di: *Decameron*, III, 9

EDWARD SHARPHAM, *Cupid's Whirligig*, 1607.

Adattamento di: *Decameron*, VII, 6

FRANCIS BEAUMONT, *The Triumph of Honor*, 1608-1613.

Adattamento di: *Decameron*, X, 5

WILLIAM SHAKESPEARE, *Cymbeline*, 1610-1611.

Adattamento di: *Decameron*, II, 9

JOHN FLETCHER, *Monsieur Thomas*, 1610-1616.

Adattamento (subplot) di: *Decameron*, VII, 4

Decameron, IX, 2

CYRIL TOURNEUR, *The Atheist's Tragedy*, 1611.

Adattamento di: *Decameron*, VII, 6

JOHN FLETCHER, BEN JONSON, THOMAS MIDDLETON, *The Widdow*, 1615-1616.

Adattamento (subplot) di: *Decameron*, II, 2

BEN JONSON, *The Devil is an Ass*, 1616.

Adattamento (subplot) di: *Decameron*, III, 3

Decameron, V, 3

JOHN FLETCHER, *The King of Malta*, 1619.

Adattamento (subplot) di: *Decameron*, X, 4

JOHN FLETCHER, *Women Pleas'd*, 1619-1623.

Adattamento (subplot) di: *Decameron*, VII, 6

Adattamento (subplot) di: *Decameron*, VII, 8

JOHN CUMBER, *The Two Merry Milke-Maids*, 1620.

Adattamento di: *Decameron*, X, 5

Ghismonda, s.d. [1620-1665].

Adattamento di: *Decameron*, IV, 1

PHILIP MASSINGER, *The Guardian*, 1633.

Adattamento (subplot) di: *Decameron*, VII, 8

WILLIAM CARTWRIGHT, *The Siedge*, 1637.

Adattamento (subplot) di: *Decameron*, IX, 1

GIOVANNI FIORENTINO

WILLIAM SHAKESPEARE, *The Merchant of Venice*, 1596-1597.

Adattamento di: *Pecorone*, IV, 1

WILLIAM SHAKESPEARE, *The Merry Wives of Windsor*, 1597-98.

Adattamento di: *Pecorone*, I, 2

MASUCCIO SALERNITANO

WILLIAM SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, 1595.

Adattamento di: *Novellino*, 33

WILLIAM SHAKESPEARE, *The Merchant of Venice*, 1596-1597.

Adattamento di: *Novellino*, 14

NICCOLÒ MACHIAVELLI

THOMAS DEKKER, *If This Be Not a Good Play, the Devil is in It*, 1612.

Adattamento di: *Belfagor arcidiavolo*

BEN JONSON, *The Devil is an Ass*, 1616.

Adattamento di: *Belfagor arcidiavolo*

GIOVAN FRANCESCO STRAPAROLA

WILLIAM SHAKESPEARE, *The Merry Wives of Windsor*, 1597-1598.

Adattamento (subplot) di: *Piacevoli notti*, II, 2

MATTEO BANDELLO

WILLIAM SHAKESPEARE, *Titus Andronicus*, 1592.

Adattamento (subplot) di: *Novelle*, III, 21

WILLIAM SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, 1595.

Adattamento di: *Novelle*, II, 9

The Raigne of Edward the Third, 1596.

Adattamento di: *Novelle*, II, 37

THOMAS BEARD, *The Theatre of God's Judgements*, 1597.

Adattamento di: *Novelle*, I, 26

WILLIAM SHAKESPEARE, *Much Ado About Nothing*, 1598-1599.

Adattamento di: *Novelle*, I, 22

WILLIAM SHAKESPEARE, *Twelfth Night*, 1601.

Adattamento di: *Novelle*, II, 36

JOHN MARSTON, *The Wonder of Women: or the Tragedy of Sophonisba*, 1606.

Adattamento di: *Novelle*, I, 41

GERVASE MARKHAM, LEWIS MACHIN, *The Dumb Knight: A Historical Comedy*, 1608.

Adattamento di: *Novelle*, III, 17

CYRIL TOURNEUR, *The Atheist's Tragedy*, 1611.

Adattamento di: *Novelle*, II, 11

DAVID MURRAY, *The Tragical Death of Sophonisba*, 1611.

Adattamento di: *Novelle*, I, 41

JOHN MARSTON, *The Insatiate Countess*, 1613.

Adattamento di: *Novelle*, I, 4

THOMAS HEYWOOD, *A Woman Killed with Kindness*, 1617.

Adattamento di: *Novelle*, I, 49

JOHN WEBSTER, *The Duchess of Malfi*, 1623.

Adattamento di: *Novelle*, I, 26

FRANCIS BEAUMONT, JOHN FLETCHER, *The Maid in the Mill*, 1623.

Adattamento di: *Novelle*, II, 15

WILLIAM D'AVENANT, *The Tragedy of Albovine, King of the Lombards*, 1629.

Adattamento di: *Novelle*, III, 18

PHILIP MASSINGER, *The Picture: A Tragaecomaedie*, 1630.

Adattamento di: *Novelle*, I, 21

JOHN FORD, *The Broken Heart: A Tragedy*, 1633.

Adattamento di: *Novelle*, IV, 1

JAMES SHIRLEY, *Love's Cruelty*, 1640.

Adattamento di: *Novelle*, I, 35

LODOWICK CARLELL, *Osmond the Great Turke, or The Noble Servant*, 1657.

Adattamento di: *Novelle*, I, 10

GILBERT SWINHOE, *The unhappy Fair Irene*, 1658.

Adattamento di: *Novelle*, I, 10

GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO

GEORGE WHETSTONE, *Promos and Cassandra*, 1578.

Adattamento di: *Ecatommiti*, VIII, 5

WILLIAM SHAKESPEARE, *Othello*, 1603-1604.

Adattamento di: *Ecatommiti*, III, 7

WILLIAM SHAKESPEARE, *Measure for Measure*, 1603-1604.

Adattamento di: *Ecatommiti*, VIII, 5

WILLIAM SHAKESPEARE, *Twelfth Night*, 1601.

Adattamento di: *Ecatommiti*, III, 8

3. Bibliografia della critica

- ADAMS, ROBERT P., *Gascoigne's Master F.J. as Original Fiction*, «PMLA», 73 (1958), 4, pp. 315-326.
- AGNEW, LOIS, *Rhetorical Style and the Formation of Character: Ciceroian Ethos in Thomas Wilson's Arte of Rhetorique*, «Rhetoric Review», 17 (1998), 1, pp. 93-106.
- ALLEN, MOZELLE SCAFF, *Brooke's Romeus and Juliet as a Source for the Valentine-Sylvia Plot in The Two Gentlemen of Verona*, «University of Texas Studies in English», 18 (1938), pp. 25-46.
- ALMANSI, GUIDO, *Il ciclo della scommessa. Dal Decameron al Cymbeline*, Bulzoni, Roma 1975.
- ARMSTRONG, GUYDA, *Paratexts and Their Functions in Seventeenth-Century English Decamerons*, «The Modern Language Review», 102 (2007), 1, pp. 40-57.
- ARMSTRONG GUYDA, *The English Boccaccio: A History in Books*, University of Toronto Press, Toronto 2013.
- ATKINS, JOHN W.H., *English Literary Criticism: The Renaissance*, Methuen, London 1955.
- AUERBACH, ERICH, *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich*, Winter, Heidelberg 1921, trad. it. di R. Precht, *La tecnica di composizione della novella*, Theoria, Roma 1984.
- BACHTIN, MICHAÏL, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1963, trad. it. di M. Romano, *L'opera di Rabelais e la*

- cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979.
- BACHTIN, MICHAÏL, *Slovo v romane*, in ID., *Voprosy literatury i estetiki, Chudozestvennaja literatura*, Moskva 1975, ed. it. *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, trad. di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1979, pp. 66-230.
- BALL, ROBERT H., *Cinthio's Epitia and Measure for Measure*, in *Elizabethan Studies and Other Essays in Honor of George F. Reynolds*, University of Colorado Press, Boulder 1945, pp. 132-146.
- BASSNETT, SUSAN, LEFEVERE, ANDRÉ (eds.), *Translation, History and Culture*, Pinter, London 1990.
- BASSNETT, SUSAN (ed.), *Translating Literature*, Boydell and Brewer, London 1997.
- BÀRBERI SQUAROTTI, GIORGIO (a cura di), *Metamorfosi della novella*, Bastogi, Foggia 1985.
- BATES, CATHERINE, *The Rhetoric of Courtship in Elizabethan Language and Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- BEER, GILLIAN, *The Romance*, Methuen, London 1970.
- BENJAMIN, WALTER, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in ID., *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*, hrsg. von S. Unseld, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1955, pp. 56-69, trad. it. di R. Solmi, *Il compito del traduttore*, in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1976, pp. 37-50.
- BENNETT, HENRY S., *English Books and Readers*, Cambridge University Press, Cambridge 1965-1970, 3 voll.
- BENSON, PAMELA (ed.), *Italian Tales from the Age of Shakespeare*, Dent, London 1996.
- BESSIÈRE, JEAN, KUSHNER, EVA, MORTIER, ROLAND, WEISGERBER JEAN (éds.), *Histoire de poétiques*, Presses Universitaires de France, Paris 1997.
- BLUESTONE, MAX, *From Story to Stage*, Mouton, The Hague 1974.
- BÖDTKER, A.T., *Arthur Brooke and His Poem*, «Englische Studien», 70 (1936), pp. 167-168.
- BOITANI, PIERO, *Chaucer and Boccaccio*, Society for the Study of Medieval Languages and Literature, Oxford 1977.
- BOITANI PIERO (ed.), *Chaucer and the Italian Trecento*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.
- BOITANI PIERO, *Letteratura europea e Medioevo volgare*, il Mulino, Bologna 2007.
- BOITANI, PIERO, DI ROCCO, EMILIA, *Boccaccio and the European Literary Tradition*, Storia e Letteratura, Roma 2014.
- BOWERS, FREDSON, *The School of Kyd: Elizabethan Revenge Tragedy, 1587-1642*, Princeton University Press, Princeton 1940.

- BRAGANTINI, RENZO, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Olschki, Firenze 1987.
- BULLOUGH, GEOFFREY, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Routledge and Kegan Paul, London 1966-1975, 6 voll.
- BUNDY, MURRAY W., 'Invention' and 'Imagination' in the Renaissance, «The Journal of English and Germanic Philology», 29 (1930), 4, pp. 535-545.
- BURKE, PETER, *The Fortunes of the Courtier*, Polity Press, Cambridge 1995, trad. it. *Le fortune del Cortegiano*, Donzelli, Roma 1998.
- BURKE, PETER, *The Renaissance Translator as Go-Between*, in ANDREAS HÖFELE, WERNER VON KOPPFELS (eds.), *Renaissance Go-Betweens: Cultural Exchange in Early Modern Europe*, de Gruyter, Berlin 2005, pp. 17-31.
- BUSH, DOUGLAS, *The Petite Palace of Pettie His Pleasure*, «Journal of English and Germanic Philology», 27 (1928), pp. 162-169.
- BUSH, DOUGLAS, *William Painter and Thomas Heywood*, «Modern Language Notes», 54 (1939), 4, pp. 279-280.
- CAIRNCROSS, ANDREW S., *Shakespeare and Ariosto: Much Ado about Nothing, King Lear, and Othello*, «Renaissance Quarterly», 29 (1976), pp. 178-182.
- CAMERLINGO, ROSANNA, *Il Rinascimento e Shakespeare*, in PAOLO BERTINETTI, *Storia della letteratura inglese*, Einaudi, Torino 2000, vol. I, pp. 61-206.
- CARR, RICHARD A., *Pierre Boaistuau's Histoires tragiques*, University of North Carolina Press, Chapel Hill (NC) 1979.
- CARY, EDMOND, *Les Grands Traducteurs Français*, Librairie de l'Université, Genève 1963.
- CATTANEO, ARTURO, *La traduzione nel Rinascimento*, in FRANCO MARENCO (dir.), *Storia della Civiltà Letteraria Inglese*, UTET, Torino 1996, vol. I, pp. 379-402.
- CAZALÉ BÉRARD, CLAUDE, *La strategia della parola nel Decameron*, «MLN», 109 (1994), 1, pp. 12-26.
- CELATI, GIANNI, *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 1975.
- CHICKERA, ERNST DE, *Palaces of Pleasure: The Theme of Revenge in Elizabethan Translations of Novelle*, «The Review of English Studies», 11 (1960), 41, pp. 1-7.
- CLEMENTS, ROBERT J., GIBALDI, JOSEPH, *Anatomy of the Novella: The European Tale Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*, New York University Press, New York 1977.
- CLUBB, LOUISE GEORGE, *Italian Drama in Shakespeare's Time*, Yale University Press, New Haven 1989.
- COHEN, JOHN M., *English Translators and Translations*, Longmans, London 1962.

- COLE HOWARD C., *The All's Well Story from Boccaccio to Shakespeare*, University of Illinois Press, Urbana (IL) 1981.
- COLIE, ROSALIE L., *The Resources of Kind: Genre-Theory in the Renaissance*, University of California Press, Berkeley (CA) 1973.
- CONN LIEBLER, NAOMI, *Early Modern Prose Fiction: The Cultural Politics of Reading*, Routledge, London 2007.
- COTTINO-JONES, MARGA, *Il dir novellando: modello e deviazioni*, Salerno, Roma 1994.
- CRANE, WILLIAM G., *Wit and Rhetoric in the Renaissance: The Formal Basis of Elizabethan Prose Style*, Morningside Heights, New York 1937.
- CRANFILL, THOMAS M. (ed.), *Rich's Farewell to Military Profession, 1581*, University of Texas Press, Austin (TE) 1959.
- CREIGH, GEOFFREY, BELFIELD, JANE (eds.), *The Cbler of Caunterburie, and Tarttons Newes out of Purgatorie*, Brill, Leiden 1987.
- CROSTON, A.K., *The Use of Imagery in Nashe's The Unfortunate Traveller*, «The Review of English Studies», 24 (1948), 94, pp. 90-10.
- DAVIS, WALTER R., *Idea and Act in Elizabethan Fiction*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1969.
- DEBOFLE, PIERRE, *François de Belleforest, 1530-1583: un écrivain de Samatan au siècle de l'humanisme et des guerres de religion*, Association «Autour de François de Belleforest», Samatan 1995.
- DERRICK, THOMAS J., *Introduction*, in THOMAS WILSON, *Arte of Rhetorique*, Garland, New York 1982, pp. vii-cxl.
- DONALDSON, E. TALBOT, *Briseis, Briseida, Criseyde, Cresseid, Cressid: Progress of a Heroine*, in EDWARD VASTA, ZACHARIAS P. THUNDY (eds.), *Chaucerian Problems and Perspectives*, University of Notre Dame Press, Notre Dame (IN) 1979, pp. 3-12.
- DORAN, MADELEINE, *Endeavors of Art: A Study of Form in Elizabethan Drama*, University of Wisconsin Press, Madison (WI) 1954.
- DOUGLAS, ROBERT, *Introduction*, in GEOFFREY FENTON, *Certaine Tragicall Discourses*, Nutt, London 1898, vol. I, pp. vii-lviii.
- EAGLETON, TERRY, *Translation and Transformation*, «Stand», 19 (1977), 3, pp. 72-77.
- FEATHER, JOHN, *A Check-List of the Works of Robert Armin*, «Library», 26 (1971), 2, pp. 165-172.
- FELLHEIMER, JEANNETTE, *The Source of Richard Lynche's Amorous Poeme of Don Diego and Ginevra*, «PMLA», 58 (1943), pp. 579-580.
- FELLHEIMER, JEANNETTE, *Some Words in Geoffrey Fenton's Certaine Tragicall Discourses*, «Modern Language Notes», 61 (1946), 8, pp. 538-540.

- FENOGLIO, CHIARA, *Gibaldi Cinzio pedagogo: la fortuna inglese dei Dialoghi della vita civile*, «Lettere italiane», LXVI (2014), 1, pp. 135-153.
- FIORATO, ADELIN C., MARGOLIN, J.C., *Du Po à la Garonne. Recherches sur les échanges culturels entre l'Italie et la France à la Renaissance*, Agen, Centre Matteo Bandello, 1990.
- FIORATO, ADELIN C., *Bandello entre l'histoire et l'écriture. La vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance*, Olschki, Firenze 1989.
- FLEISSNER, ROBERT F., *The Malleable Knight and the Unfettered Friar: The Merry Wives of Windsor and Boccaccio*, «Shakespearean Studies», 11 (1978), pp. 77-93.
- FRANCE, PETER, *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Oxford University Press, Oxford 2001.
- FRYE, NORTHROP, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1957, trad. it. di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1972.
- FUSINI, NADIA, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondadori, Milano 2013.
- GETTO, GIOVANNI, *Il significato del Bandello*, «Lettere italiane», VII (1955), 3, pp. 314-329.
- GILLESPIE, STUART, *Shakespeare's Books: A Dictionary of Shakespeare's Sources*, The Athlone Press, London 2001.
- GILLESPIE, STUART, *English Translation and Classical Reception: Towards a New Literary History*, Wiley, Chichester 2011.
- GINZBURG, CARLO, *Nessuna isola è un'isola: quattro sguardi sulla letteratura inglese*, Feltrinelli, Milano 2000.
- GORDON, D.J., *Much Ado about Nothing: A Possible Source of the Hero-Claudio Plot*, «Studies in Philology», 39 (1942), pp. 279-290.
- GRAFTON, ANTHONY, BLAIR, ANN (eds.), *The Transmission of Culture in Early Modern Europe*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1999.
- GREEN, NINA, *Who Was Arthur Brooke? Author of The Tragical History of Romeus and Juliet*, «The Oxfordian», III (2000), pp. 59-70.
- GREENBLATT, STEPHEN, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago 1980.
- GUGLIELMINETTI, MARZIANO, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Zanichelli, Bologna 1984.
- GUGLIELMINETTI, MARZIANO, *Tessere scoperte, e da scoprire, nei Mondi di Anton Francesco Doni*, in ROBERTO CARDINI, MARIANGELA REGOLIOSI (a cura di), *Intertestualità e smontaggi*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 127-142.

- GUGLIELMINETTI, MARZIANO, *Il "libro indiano" di Anton Francesco Doni: la parte del Firenzuola*, in MARIE-FRANÇOISE PIÉJUS (éd.), *Regards sur la Renaissance italienne. Mélanges de littérature offerts à Paul Larivaille*, Université Paris X, Paris 1998, pp. 355-362.
- GUILLÉN, CLAUDIO, *Literature as System: Essays Toward The Theory of Literary History*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1971.
- GÜNTHER, JOHANNES VON, KELLER ADALBERT (hg.), *Italienische Shakespeare-Novellen aus der Renaissance*, Meister, Heidelberg 1947.
- HARTLEY, KELVER H., *Bandello and the Heptaméron: A Study in Comparative Literature*, Melbourne University Press, Melbourne 1960.
- HATCHER, O.L., *Aims and Methods of Elizabethan Translators*, «*Englische Studien*», 44 (1912), pp. 174-192.
- HATFIELD, ANDREW, *The Oxford Handbook of English Prose, 1500-1640*, Oxford University Press, Oxford 2013.
- HEALEY, ROBIN, *Italian Literature Before 1900 in English Translation: An Annotated Bibliography, 1929-2008*, Toronto University Press, Toronto 2011.
- HERMANS, THEO (ed.), *The Manipulation of Literature*, Croom Helm, London 1985.
- HERMANS, THEO, *Literary Translation and Literary System*, «*New Comparison*», 1 (1986), pp. 28-42.
- HERMANS, THEO, *The Task of the Translator in the European Renaissance: Explorations in a Discursive Field*, in SUSAN BASSNETT (ed.), *Translating Literature*, Boydell and Brewer, London 1997, pp. 14-40.
- HOENIGER, F.D., *Two notes on Cymbeline*, «*Shakespeare Quarterly*», VIII (1957), pp. 132-133.
- HÖFELE, ANDREAS, KOPPFELS WERNER VON (eds.), *Renaissance Go-Betweens: Cultural Exchange in Early Modern Europe*, de Gruyter, Berlin 2005.
- HOLMES, JAMES, *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, Mouton, Haag 1970.
- HOLMES, JAMES, LEFEVERE, ANDRÉ (eds.), *Literature and Translation*, ACCO, Louvain 1978.
- HOOK, FRANK S., *The French Bandello: A Selection. The Original Text of Four of Belleforest's Histoires Tragiques Translated by Geoffrey Fenton and William Painter, Anno 1567*, University of Missouri, Columbia 1948.
- HONIGMAN, E.A.J., *Othello, Chappuys, and Cinthio*, «*Notes & Queries*», 211 (1966), pp. 136-137.

- HOPPE, HARRY H., *John Wolfe, Printer and Publisher, 1579-1601*, «The Library», 14 (1933), pp. 241-288.
- HÖTTEMANN, BENEDIKT, *Shakespeare and Italy*, LIT, Berlin 2011.
- HOWELL, WILBUR S., *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700*, Princeton University Press, Princeton 1956.
- HUFFMAN, CLIFFORD C., *Elizabethan Impressions: John Wolfe and His Press*, AMS, New York 1988.
- HUTSON, LORNA, *Fortunate Travelers: Reading for the Plot in Sixteenth-Century England*, «Representations», 41 (1993), pp. 83-103.
- HUTSON, LORNA, *The Usurer's Daughter*, Routledge, London 1994.
- IZARD, THOMAS C., *George Whetstone: Mid-Elizabethan Gentleman of Letters*, Columbia University Press, New York 1942.
- JACOBS, JOSEPH, *Introduction*, in WILLIAM PAINTER, *The Palace of Pleasure*, Nutt, London 1890, vol. I, pp. IX-XXXVII.
- JACOBSEN, ERIC, *Translation: A Traditional Craft*, Nordisk Forlag, København 1958.
- JAUSS, HANS R., *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Universitäts-Druckerei GmbH, Konstanz 1967, ed. it. a cura di A. Varvaro, *Perché la storia della letteratura?*, Guida, Napoli 1981.
- JAVITCH, DANIEL, *Poetry and Court Conduct: Puttenham's Arte of English Poesie in the Light of Castiglione's Cortegiano*, «MLN», 87 (1972), 7, pp. 865-882.
- KELLY, L.G., *The True Interpreter: A History of Translation Theory and Practice in the West*, Blackwell, Oxford 1979.
- KENNEDY, WILLIAM J., *Rhetorical Norms in Renaissance Literature*, Yale University Press, New Haven 1978.
- KINGSLEY-SMITH, JANE, *Sidney, Cinthio, and Painter: A New Source for the Arcadia*, «The Review of English Studies», 57 (2006), 229, pp. 169-175.
- KINNEY, ARTHUR F., *Rhetoric and Fiction in Elizabethan England*, in JAMES J. MURPHY (ed.), *Renaissance Eloquence: Studies in the Theories and Practice of Renaissance Rhetoric*, University of California Press, Berkeley (CA) 1983, pp. 385-393.
- KINNEY, ARTHUR F., *Humanist Poetics: Thought, Rhetoric, and Fiction in Sixteenth-Century England*, University of Massachusetts Press, Amherst 1986.
- KINNEY, ARTHUR F., *I generi della prosa*, in FRANCO MARENCO (a cura di), *Storia della Civiltà Letteraria Inglese*, Torino, UTET, 1996, vol. I, pp. 489-495.
- KIRKPATRICK, ROBIN, *English and Italian Literature from Dante to Shakespeare: A Study of Source, Analogue and Divergence*, Longman, London 1995.

- KLEIN, HOLGER, MARRAPODI, MICHELE (eds.), *Shakespeare and Italy*, Mellen Press, Lewistone 1999.
- KLEINHENZ, CHRISTOPHER, *Italian Literature in Translation: A Bibliography of Currently Available Texts*, «Italia», 50 (1973), 3, pp. 349-374.
- KOEPPEL, EMIL, *Studien zur Geschichte der italienischen Novelle in der englischen Literatur des sechzehnten Jahrhunderts*, Trübner, Strasbourg 1892.
- LADMIRAL, JEAN-RENÉ, *Traduire. Théorèmes pour la traduction*, Payot, Paris 1979, ed. it. a cura di A. Lavieri, *Della traduzione: dall'estetica all'epistemologia*, Mucchi, Modena 2009.
- LATHAM, A.M.C., *Satire on Literary Themes and Modes in The Unfortunate Traveller*, «English Studies», n.s., 1 (1948), pp. 85-100.
- LAYMAN, B.J., *Shakespeare's Helena, Boccaccio's Giletta, and the Riddles of Skill and Honesty*, «English Miscellany», 23 (1972), pp. 39-53.
- LAWRENCE, JASON, *Who the Devil Taught Thee So Much Italian? Italian Language Learning and Literary Imitation in Early Modern England*, Manchester University Press, Manchester 2005.
- LEVAO, ROLAND, *Renaissance Minds and Their Fictions*, University of California Press, Berkeley (CA) 1985.
- LEVENSON, JILL L., *Romeo and Juliet before Shakespeare*, «Studies in Philology», 81 (1984), 3, pp. 325-347.
- LEVER, J.W., *Shakespeare's French Fruits*, «Shakespeare Survey», 6 (1953), pp. 79-90.
- LEWALSKI, BARBARA K. (ed.), *Renaissance Genres*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1986.
- LEWIS, CLIVE S., *English Literature in the Sixteenth Century Excluding Drama*, Clarendon Press, Oxford 1954.
- LIEVSAY, JOHN L., *Robert Greene, Master of Arts, and 'Mayster Steeven Guazzo'*, «Studies in Philology», 36 (1939), 4, pp. 577-596.
- LIEVSAY, JOHN L., *The Elizabethan Image of Italy*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1964.
- MACCHIA, GIOVANNI, *Introduzione*, in GIOVAN FRANCESCO STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*, Bompiani, Milano 1952.
- MARENCO, FRANCO, *Arcadia puritana. L'uso della tradizione nella prima Arcadia di sir Philip Sidney* (1968), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2006.
- MARENCO, FRANCO, *La parola in scena*, Utetlibreria, Torino 2005.
- MARENCO, FRANCO, *Nota introduttiva*, in W. SHAKESPEARE, *Romeo e Giulietta*, in Id., *Tutte le opere*, coord. gen. di F. Marenco, vol. I, *Le tragedie*, Bompiani, Milano 2015, pp. 222-243
- MARGOLIES, DAVID, *Novel and Society in Elizabethan England*, Beckenham, Croom Helm, 1985.

- MARRAPODI, MICHELE (ed.), *The Italian World of English Renaissance Drama: Cultural Exchange and Intertextuality*, University of Delaware Press, Newark (DE) 1998.
- MARRAPODI, MICHELE (ed.), *Shakespeare and Intertextuality: The Transition of Cultures between Italy and England in the Early Modern Period*, Bulzoni, Roma 2000.
- MARRAPODI, MICHELE (ed.), *Shakespeare, Italy, Intertextuality*, Manchester University Press, Manchester 2004.
- MARRAPODI, MICHELE (ed.), *Italian Culture in the Drama of Shakespeare & His Contemporaries*, Ashgate, Aldershot 2007.
- MARRAPODI, MICHELE, *Da Boccaccio a Shakespeare. Il racconto dell'eros e la trasgressione della commedia*, in VIOLA PAPETTI, LAURA VISCONTI (a cura di), *Le forme del teatro*, vol. V: *Eros e commedia sulla scena inglese dalle origini al primo Seicento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1997, pp. 131-152.
- MASLEN, ROBERT W., *Elizabethan Fictions: Espionage, Counter-Espionage, and the Duplicity of Fiction in Early Elizabethan Prose Narratives*, Clarendon Press, Oxford 1997, pp. 114-157.
- MASSAI, SONIA, *John Wolfe and the Impact of Exemplary Go-Betweens on Early Modern Print Culture*, in ANDREAS HÖFELE, WERNER VON KOPPFELS (eds.), *Renaissance Go-Betweens: Cultural Exchange in Early Modern Europe*, de Gruyter, Berlin 2005, pp. 104-120.
- MATTHIESSEN, FRANCIS O., *Translation, an Elizabethan Art*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1931.
- MCCARTHY, DENNIS, *Was Thomas North the 'T.N.' Who Prefaced Belforest's Tragical Hystories?*, «Notes & Queries», 54 (2007), pp. 244-248.
- MEDINE, PETER E., *Thomas Wilson*, Twayne, Boston 1986.
- MEERHOFF, KEES, *Rhétorique et poétique au xv^e siècle en France: Du Bellay, Ramus et les autres*, Brill, Leiden 1986.
- MELCHIORI, GIORGIO, *Introduction*, in JOHN MARSTON, *The Insatiate Countess*, Manchester University Press, Manchester 1984, pp. 1-50.
- MELNIKOFF, KIRK, GIESKES, EDWARD (eds.), *Writing Robert Greene: Essays on England's First Notorious Professional Writer*, Ashgate, Aldershot 2008.
- MENETTI, ELISABETTA, *Enormi e disoneste. Le novelle di Matteo Bandello*, pref. di M. Guglielminetti, Carocci, Roma 2005.
- MENTZ, STEVE, *The Heroine as Courtesan: Dishonesty, Romance, and the Sense of an Ending in The Unfortunate Traveller*, «Studies in Philology», 98 (2001), pp. 339-358.
- MENTZ, STEVE, *Escaping Italy: From Novella to Romance in Gascoigne and Lyly*, «Studies in Philology», 101 (2004), 2, pp. 153-171.

- MENTZ, STEVE, *Romance for Sale in Early Modern England: The Rise of Prose Fiction*, Ashgate, Aldershot 2006.
- MIGLIOR, GIORGIO, *Bandello e Painter*, in *Studi e ricerche di letteratura inglese e americana*, Milano, Cisalpino 1967, pp. 21-45.
- MILLARD, BARBARA C., *Thomas Nashe and the Functional Grotesque in Elizabethan Prose Fiction*, «Studies in Short Fiction», 15 (1978), pp. 39-48.
- MILLER, E.H., *The Professional Writer in Elizabethan England*, Cambridge University Press, Cambridge 1959.
- MIOLA, ROBERT S., *Shakespeare's Rome*, Cambridge University Press, New York 1983.
- MOORE, O.H., *Le rôle de Boaistuau dans le développement de la légende de Romeo et Juliette*, «Revue de Littérature Comparée», 9 (1929), pp. 637-643.
- MORINI, MASSIMILIANO, *Tudor Translation in Theory and Practice*, Ashgate, Aldershot 2006.
- MORRISSEY, MARY, *Politics and the Paul's Cross Sermons, 1558-1642*, Oxford University Press, Oxford 2011.
- MULRYNE, J.R., SHEWRING, MARGARET (eds.), *Theatre of the English and Italian Renaissance*, Macmillan, London 1991.
- MUIR, KENNETH, *The Sources of Shakespeare's Plays*, Methuen, London 1977.
- NELSON, WILLIAM, *Fact or Fiction: The Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1973.
- NORTON, GLYN P., *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France*, Droz, Genève 1984.
- NOSWORTHY, J.M., *The Sources of the Wager Plot in Cymbeline*, «Notes and Queries», 1 (1952), pp. 93-96.
- OLK, CLAUDIA, *Travelling Translations: Classical Literature in Mid-Sixteenth-Century England*, in GABRIELA SCHMIDT (ed.), *Elizabethan Translation and Literary Culture*, de Gruyter, Berlin 2013, pp. 255-274.
- ORR, DAVID, *Italian Renaissance Drama in England before 1625*, University of North Carolina Press, Chapel Hill (NC), 1970.
- OSBORNE, LAURIE E., *Dramatic Play in Much Ado about Nothing: Wedding the Italian Novella and English Comedy*, «Philological Quarterly», 69 (1990), pp. 167-188.
- PALERMO, MASSIMO, POGGIOLLALI, DANILO, *Grammatiche di italiano per stranieri dal '500 a oggi. Profilo storico e antologia*, Pacini, Pisa 2010.
- PETTET, ERNEST C., *Shakespeare and the Romance Tradition*, Methuen, London 1970.
- PETRINA, ALESSANDRA, *Machiavelli in the British Isles: Two Early*

- Modern Translations of The Prince*, Ashgate, Farnham 2009.
- PÉROUSE, GABRIEL-ANDRÉ, *Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Images de la vie du temps*, Droz, Genève 1977.
- PFISTER, MANFRED, *Inglese Italianato-Italiano Anglizzato: John Florio*, in ANDREAS HÖFELE, WERNER VON KOPPFELS (eds.), *Renaissance Go-Betweens: Cultural Exchange in Early Modern Europe*, de Gruyter, Berlin 2005, pp. 32-54.
- PIZZOLI, LUCILLA, *Le grammatiche di italiano per inglesi, 1550-1776*, Accademia della Crusca, Firenze 2004.
- PLETT, HEINRICH F., *Aesthetic Constituents in the Courtly Culture of Renaissance England*, «New Literary History», 14 (1983), 3, pp. 597-621.
- PLETT, HEINRICH F., *Rhetoric and Renaissance Culture*, de Gruyter, Berlin 2004.
- POLI, SERGIO, *Storia di storie. Considerazioni sull'evoluzione della storia tragica in Francia dalla fine delle guerre civili alla morte di Luigi XIII*, Piovani, Abano Terme 1985.
- POPE, ELIZABETH M., *The Renaissance Background of Measure for Measure*, «Shakespeare Survey», 2 (1949), pp. 66-82.
- PORTER, JOSEPH A., *Belleforest's Vn esclau More and Othello*, «Shakespeare Quarterly», 47 (1996), 2, pp. 194-196.
- PAZ, MARIO, *Machiavelli in Inghilterra ed altri saggi*, Tumminelli, Roma 1942.
- PRICE, JOHN EDWARD, *Painter's Erminio Grimaldi and Shakespeare's All's Well that Ends Well*, «Notes & Queries», 223 (1978), pp. 141-143.
- PROUTY, CHARLES T., *The Sources of Much Ado about Nothing: A Critical Study, Together with the Text of Peter Beverley's Ariodante and Ieneura*, Yale University Press, New Haven 1950.
- PROUTY, CHARLES T., *George Whetstone and the Sources of Measure for Measure*, «Shakespeare Quarterly», 15 (1964), pp. 131-145.
- PRUNSTER, NICOLE (ed.), *Romeo and Juliet before Shakespeare: Four Early Stories of Star-Crossed Love*, Centre for Reformation and Renaissance Studies, Toronto 2000.
- PRUVOST, RENÉ, *Les Deux premiers tomes de la version française de Bandello*, «Revue de Littérature Comparée», 12 (1932), pp. 387-390.
- PRUVOST, RENÉ, *The Source of George Turberville's Tragical Tales no. 2, 5, and 8*, «Review of English Studies», X (1934), pp. 29-45.
- PRUVOST, RENÉ, *Matteo Bandello and Elizabethan Fiction*, Champion, Paris 1937.
- PRUVOST, RENÉ, *Greene et ses romans*, Société d'éditions 'Les Belles Lettres', Paris 1938.

- PRUVOST, RENÉ, *The Two Gentlemen of Verona, Twelfth Night, et Gl'Ingannati*, «*Études Anglaises*», 13 (1960), pp. 1-9.
- PUTTENHAM, GEORGE, *The Arte of English Poesie* [1589], ed. by G.D. Willcock, A. Walker, Cambridge University Press, Cambridge 1970 [1936].
- PUTTENHAM, GEORGE, *The Arte of English Poesie: A Critical Edition*, ed. by F. Whigham, W.A. Rebhorn, Cornell University Press, Ithaca (NJ) 2007.
- RAITH, JOSEF, *Boccaccio in der englischen Literatur von Chaucer bis Painters Palace of Pleasure. Ein Betrag zur Geschichte der italienischen Novelle in England*, Universitätsverlag von Robert Noske, Leipzig 1936.
- REBHORN, WAYNE, *The Emperor of Men's Minds: Literature and the Renaissance Discourse of Rhetoric*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1995.
- REDMOND, MICHAEL J., *Shakespeare, Politics, and Italy: Intertextuality on the Jacobean Stage*, Ashgate, Aldershot 2009.
- RELIHAN, CONSTANCE C., *Fashioning Authority: The Development of Elizabethan Novelistic Discourse*, Kent State University Press, Kent (OH) 1994.
- RELIHAN, CONSTANCE C., *Framing Elizabethan Fictions: Contemporary Approaches to Early Modern Narrative Prose*, Kent State University Press, Kent (OH) 1996.
- RICHTER, BODO L.O., *History of Portents in Three Tracts by Belleforest*, «*Studi Francesi*», 14-15 (1961), pp. 218-231, 415-432.
- RIPOSIO, DONATELLA, *Il Bandello e la sua fortuna inglese: dalle novelle out of Bandell al palcoscenico scespiriano*, in UGO ROZZO (a cura di), *Matteo Bandello novelliere europeo*, Tortona, Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona 1982, pp. 559-582.
- RODAX, YVONNE, *The Real and the Ideal in the Novella of Italy, France and England*, University of North Carolina Press, Chapel Hill (NC) 1968.
- ROMANO, ANGELO (a cura di) *Le storie di Giulietta e Romeo*, Salerno, Roma 1993, 2 voll.
- ROSS AMOS, FLORA, *Early Theories of Translation*, Columbia University Press, New York (NY) 1920.
- ROSSI, SERGIO, *Un «italianista» nel Cinquecento inglese: William Thomas*, «*Aevum*», 40, 3-4 (1966), pp. 281-314.
- ROSSI, SERGIO, «*Goodly histories, tragicall matters and other morall argument*»: *la novella italiana nel Cinquecento inglese*, in *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna*, Vita e Pensiero, Milano 1974, pp. 39-112.
- ROSSI, SERGIO, SAVOIA, DIANELLA (ed.), *Italy and the English Renaissance*, Unicopli, Milano 1989.

- ROSSI, SERGIO, *Tradurre: arte elisabettiana?*, in FAUSTO CERCIGNANI, *Letteratura e filologia. Scritti in memoria di Giorgio Dolfini*, Cisalpino, Milano 1987.
- ROWE JR., GEORGE E., *Interpretation, Sixteenth-Century Readers, and George Gascoigne's The Adventures of Master F. J.*, «ELH», 48 (1981), 2, pp. 271-289.
- ROZZO, UGO (a cura di), *Matteo Bandello novelliere europeo*, Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona 1982.
- SALAZAR, PHILIPPE-JOSEPH, *S'essayer aux Essais: Florio traducteur de Montaigne*, «Rue Descartes», 14 (1995), pp. 117-124.
- SALZMAN, PAUL, *English Prose Fiction, 1558-1700*, Clarendon Press, Oxford 1985.
- SALZMAN, PAUL, *Placing Tudor Fiction*, *The Yearbook of English Studies*, 38 (2008), 1-2, pp. 136-149.
- SAPEGNO, NATALINO, *Bandello, Matteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Milano 1963, vol. V, pp. 667-673.
- SARGENT, RALPH M., *Sir Thomas Elyot and the Integrity of the Two Gentlemen of Verona*, «PMLA», 65 (1950), pp. 1166-1180.
- SATIN, JOSEPH H., *Shakespeare and His Sources*, Houghton Mifflin, London 1966.
- SAWYER, ROBERT, DESMET, CHRISTY (eds.), *Shakespeare and Appropriation*, Routledge, London 1999.
- SCAMBLEY SCHOTT, PENELOPE, *The Narrative Stance in The Adventures of Master F.J.: Gascoigne as Critic of His Own Poems*, «Renaissance Quarterly» 29 (1976), 3, pp. 369-377.
- SCHMIDT, ALBERT-MARIE, *Histoires Tragiques*, in ID., *Études sur le xv^e siècle*, Michel, Paris 1967.
- SCHMIDT, GABRIELA (ed.), *Elizabethan Translation and Literary Culture*, de Gruyter, Berlin 2013.
- SCHURINK, FRED, *Tudor Translation*, Palgrave-Macmillan, London 2012.
- SCOTT, MARY A., *Elizabethan Translations from the Italian: The Titles of Such Works Now First Collected and Arranged, with Annotations*, «PMLA», 10 (1895), pp. 249-293, 11 (1896), pp. 377-484, 14 (1899), 465-471.
- SCOTT, MARY A., *Elizabethan Translations from the Italian*, Houghton Mifflin, Boston 1916.
- SCRAGG, LEAH, *Shakespeare's Mouldy Tales: Recurrent Plot Motifs in Shakespearean Drama*, Longman, London 1992.
- SCRAGG, LEAH, *Shakespeare's Alternative Tales*, Longman, London 1996.
- SELLERS, HARRY, *Italian Books Printed in England Before 1640*, Oxford University Press, London 1924.

- SHAHEEN, NASEEB, *Shakespeare's Knowledge of Italian*, «Shakespeareian Survey», 47 (1994), pp. 161-169.
- SHINN, ABIGAIL, *Managing Copiousness for Pleasure and Profit: William Painter's Palace of Pleasure*, «Renaissance Studies», 28 (2014), 2, pp. 205-224.
- SIMONIN, MICHEL, *Notes sur Pierre Boaistuau*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», xxxviii (1976), pp. 323-333.
- SMITH, J.H., *Sempronia, John Lily and John Foxe's comedy of Titus and Gesippus*, «Philological Quarterly», 48 (1969), pp. 554-561.
- SORIERI, LOUIS, *Boccaccio's Story of Tito e Gisippo in European Literature*, Institute of French Studies, New York 1937.
- SOZZI, LIONELLO, *La Nouvelle française de la Renaissance*, Giappichelli, Torino 1973-1977, 2 voll.
- SOZZI, LIONELLO (éd.), *La Nouvelle française à la Renaissance*, Slatkine, Genève 1981.
- STEINER, GEORGE, *The Death of Tragedy*, Knopf, New York 1961, trad. it. di G. Scudder, *La morte della tragedia*, Garzanti, Milano 1965.
- STEINER, GEORGE, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, London 1975, trad. it. R. Bianchi e C. Béguin, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 1994.
- STEINER, T.R., *English Translation Theory, 1650-1800*, Van Gorcum, Amsterdam am Assen 1975.
- STEWART, PAMELA D., *How to Get an Happy Ending: Decameron III.9 and Shakespeare's All's Well*, «Studi sul Boccaccio», 20 (1991), pp. 325-344.
- STONE, DONALD Jr., *Belleforest's Bandello: A Bibliographical Study*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 34 (1972), 3, pp. 489-499.
- STUREL, RENÉ, *Bandello en France au XVI^e siècle*, Slatkine, Genève 1970.
- TALLEZ, PAUL, ROULEAU, PIERRE, *Shakespeare et Belleforest*, «Revue de Gascogne», xxiv (1930), pp. 135-147, 222-225.
- TARTARO, ACHILLE, *La prosa narrativa antica*, in ALBERTO ASOR ROSA (dir.), *Letteratura italiana*, vol. *Le forme del testo: II. La prosa*, Einaudi, Torino 1984, pp. 623-713.
- VALENCY, MAURICE, LEVTOW, HARRY, *The Palace of Pleasure: An Anthology of the Novella*, Capricorn Books, New York 1960.
- VENUTI, LAWRENCE, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London 1995, trad. it. di M. Guglielmi, *L'invisibilità del traduttore*, Armando, Roma 1999.
- VICKERS, BRIAN, *In Defence of Rhetoric*, Clarendon, Oxford 1988.

- WAGNER, RUSSELL H., *Thomas Wilson's Arte of Rhetorique*, «Speech Monographs», 27 (1960), pp. 1-32.
- WATSON, GEORGE (ed.), *The New Cambridge Bibliography of English Literature*, vol. I, 600-1660, *Translations into English*, Cambridge University Press, Cambridge 1974.
- WEINBERG, BERNARD (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari 1970-1974, 4 voll.
- WHITE, HAROLD O., *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance*, Octagon Books, New York (NY) 1965.
- WILSON, KATHARINE, *Fictions of Authorship in Late Elizabethan Narratives: Euphues in Arcadia*, Clarendon Press, Oxford 2006.
- WILSON, K.J., *Incomplete Fictions: The Formation of English Renaissance Dialogue*, The Catholic University of America Press, Washington (DC) 1985.
- WILSON, THOMAS, *Arte of Rhetorique* [1560], ed. by G.H. Mair, Clarendon, Oxford 1908.
- WILSON, THOMAS, *Arte of Rhetorique* [1553], ed. by T.J. Derrick, Garland, New York 1982.
- WINNY, JAMES (ed.), *Elizabethan Prose Translation*, Cambridge University Press, Cambridge 1960.
- WOOLF, SAMUEL L., *Robert Greene and the Italian Renaissance*, «Englische Studien», xxxvii (1907), pp. 321-374.
- WRIGHT, HERBERT G. (ed.), *Early English Versions of the Tales of Guiscardo and Ghismonda and Titus and Gisippus*, Oxford University Press, London 1938.
- WRIGHT, HERBERT G., *The Indebtedness of Painter's Translations from Boccaccio in The Palace of Pleasure to the French Version of Le Maçon*, «Modern Language Review», xlvi (1951), pp. 432-435.
- WRIGHT, HERBERT G., *The First English Translation of the Decameron, 1620*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1953.
- WRIGHT, HERBERT G., *How Did Shakespeare Come to Know the Decameron*, «Modern Language Review», 50 (1955), pp. 45-48.
- WRIGHT, HERBERT G., *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson*, The Athlone Press University of London, London 1957.
- WRIGHT, LOUIS B., *William Painter and the Vogue of Chaucer as a Moral Teacher*, «Modern Philology», 31 (1933), 2, pp. 165-174.
- WYATT, MICHAEL, *The Italian Encounter with Tudor England: A Cultural Politics of Translation*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.
- YATES, FRANCES A., *John Florio: The Life of an Italian in Shakespeare's England*, Cambridge University Press, Cambridge 1934.
- YATES, FRANCES A., *Italian Teachers in Elizabethan England*, «Journal of the Warburg Institute», 1 (1937), 2, pp. 103-116.

aA

- Accarisio, A., 17
Achelley, T., 45n, 62, 137
Adams, R.P., 114n
Adlington, A., 11, 12n, 92
Agnew, L., 15n, 27n
Aldomá, M., VIII-IX
Alighieri, D., 6n, 7n, 14n, 18, 70n, 93n,
97n, 102-103n
Allasia, C., 38n
Almansi, G., 120n
Alunno, F., 17
Amos, F.R., 12n, 14
Amyot, J., 19
Apuleio, 11, 92
Archer, T., 45n, 119n
Ariosto, L., 11, 14n, 36, 113n, 114-115
Aristotele, 50n
Armin, R., 41, 61-62, 83, 118, 133
Armstrong, G., 91n
Ascham, R., 14, 31-32, 34-35, 43, 60,
68, 98
Asor Rosa, A., 8n, 44n
Auerbach, E., 3, 116n
Aughterson, K., 21n

Bachtin, M.M., 107n, 109n
Baldwin, W., 111n

Bandello, M., VIII, 7-8, 9n, 17, 20, 22,
33, 42, 44-45, 46n, 48-60, 62, 65,
66-67n, 68-70, 72-75, 78-80, 88-90,
93, 98n, 99-100, 103-104n, 113-115,
1119, 121, 125-126, 134-138, 143-
144
Banester, G., 39, 62, 127-128
Bàrberi Squarotti, G., 8n, 44n
Barker, W., 62, 81n, 132
Basile, G.B., VIII
Bassnett, S., 4n, 12-13n, 21n
Bates, C., 114n
Beard, T., 143
Beaumont, F., 10, 119-120, 141, 144
Beecher, D., 134, 137, 139
Beer, G., 115, 116n
Beer, J., 21n
Belfield, J., 118n, 130-133
Bellay, J. du, 14, 26n, 115
Belleforest, F. de, V, 9, 48, 49n, 51-52,
55-59, 69-70, 72-73, 79, 80n, 88, 90,
98, 99n, 100, 103, 110, 135-138
Bembo, P., 17, 28, 90
Bennett, H.S., 17, 19n
Benjamin, W., 122
Beroaldo, F. (il vecchio), 127-128
Berry, L.E., 81n

- Berthelet, T., 40n, 128
 Bessière, J., 107n
 Beverley, P., 41n
 Bird, R., 131
 Blair, A., 3n, 87n
 Blount, E., 12n, 25n, 36n, 84n
 Bluestone, M., 117n
 Blumenberg, H., 122
 Boaistuau, P., v, 9, 17, 48, 51-55, 58-60, 64-65, 69-70, 72, 98, 110, 125, 132, 134-135, 137
 Boccaccio, G., v, viii, 4n, 7, 8n, 20, 33, 38, 39n, 40-41, 57, 60, 68-71, 76, 82, 83n, 84, 89-90, 92-93, 99, 111, 115-116, 119-121, 125-131, 140-143
 Boiardo, M.M., 115
 Boitani, P., 38n
 Bowers, F., 44n, 110n
 Bracciolini, P., viii
 Branca, V., 33n
 Brooke, A., v, 17, 20, 60, 62, 64-67, 83, 95-96, 98-99, 103, 110, 112, 122, 125, 134
 Brooke, T., 64
 Brooke, W., 64
 Bruce, D.H., 77n
 Bruni, L., 13, 21, 127-128
 Bruno, G., 18, 24, 85n
 Bryskett, L., 23, 36n, 78
 Bullough, G., 6n, 17n, 64-66n, 95n, 118, 126
 Bundy, M.W., 12n
 Burke, 7n, 35n, 110n
 Bush, D., 113n
 Butler, J., 134
 Butter, T., 62n, 137
 Bynneman, H., 62n, 81n, 132, 136
- Calvino, I., 110n
 Capra, D., viii
 Cardini, R., 19n
 Carew, R., 28
 Cari, S., 41n
 Carrell, L., 119, 144
 Carr, R.A., 49n, 51-52n
 Carrascón, G., v, vii-x
 Cartwright, W., 142
 Cary, E., 25n
 Castiglione, B., 7, 11, 14, 17, 35-36, 37n, 90, 111
 Cattaneo, A., 12n
 Catullo, G.V., 28
 Cawood, J., 62n, 113n, 133
 Caxton, W., 14n, 19, 68n
 Cazalé Bérard, C., 121n
- Celati, G., 108n
 Centorio degli Ortensi, A., 70
 Cercignani, F., 12n
 Cervantes, M. de, ix, 24, 109, 126n
 Cesare, G.G., 21
 Chapman, G., 11, 12n, 25, 26n
 Chappuys, G., 7n, 35n, 121n
 Charlewood, J., 18, 45n
 Chaucer, G., 8n, 20, 38-39, 71n, 83n, 120n, 126
 Cheeke, H., 61n
 Chettle, H., 61n, 120n, 141
 Chickera, E. de, 44n
 Cicerone, M.T., 20, 68
 Citolini, A., 18
 Clements, R.J., 126
 Cohen, J.M., 12n, 18n, 126
 Coldocke, F., 12n, 41n
 Cole, H.C., 41n, 120n
 Colic, R.L., 53n, 108n
 Colin, J., 7n, 35
 Colwell, T., 40n, 62n, 129, 134
 Conn Liebler, N., 38n
 Constable, H., 61n
 Cottino-Jones, M., 8n, 44n, 91n
 Crane, W.G., 88n
 Cranfill, T.M., 5n, 23n, 77-79n, 126, 137, 139
 Creigh, G., 118n, 132-135
 Croston, A.K., 37n
 Crummey, R.O., 81n
 Cumber, J., 142
- Da Porto, L., 53, 54n
 Daniel, S., 20
 Daniels, P.A., 17n, 64n, 128, 132, 135
 Davenant, W., 144
 Deboffe, P., 55n
 Dekker, T., 10, 110, 120, 141, 143
 Del Tuppo, F., 54n
 Della Casa, G., 35n
 Deloney, T., 9, 112, 131
 Denham, H., 62n, 64n, 81n, 134
 Derrick, T.J., 15n, 27n
 Desmet, C., 5n
 Dexter, R., 39, 127
 Di Biase, C., 134
 Di Maria, S., 44n
 Di Rocco, E., 38n
 Disle, H., 61n, 136
 Dolet, É., 25
 Dolfini, G., 12n
 Doni, A.F., viii, 19, 60, 62, 125, 134
 Douglas, G., 11, 68
 Douglas, R., 5n, 48n, 72n, 90, 136

- Edwards, R., 76n
 Eliodoro, 11, 110, 115
 Eliot, T.S., 13
 Elyot, T., 14, 35, 39, 40n, 62, 128
 Ennio, Q., 51
 Erodoto, 23, 76
 Estienne, C., 78n
- Farina, C., 56n
 Federici, M., ix
 Fellheimer, J., 62n
 Fenoglio, C., 23n
 Fenton, G., v, x, 4, 5n, 23, 42-43, 45n, 48, 49n, 51, 60, 61n, 71-74, 77, 79, 89-90, 93-96, 98-100, 101n, 102-105, 110, 112, 114, 117, 122, 136-138
 Field, R., 11-12n
 Fiorato, A.C., 48n
 Fleetwood, W., 76
 Fleissner, R.F., 121n
 Fletcher, J., 10, 110, 119-120, 141-142, 144
 Flora, F., 22n
 Florio, M., 18, 85
 Florio, J., v, 12, 21-22, 24-25, 38, 61, 83-87
 Ford, J., 144
 Forster, E.M., 98n
 Fortescue, T., 60, 61n, 92
 France, P., 6, 12n
 Fraunce, A., 141
 Frye, N., 105, 115, 116n
 Fusini, N., 10n
- Garter, B., 62, 64, 134
 Gascoigne, G., 9, 44, 63, 74, 79, 105n, 110-114, 115n
 Gelli, G.B., 60, 62, 125, 132-133
 Gellio, A., 20, 68
 Gérald, B. de, 55
 Getto, G., 44n
 Gibaldi, J., 126
 Gieskes, E., 116n
 Gilbert, H., 74
 Gillespie, S., 12n, 83n, 126
 Giraldi Cinzio, G.B., viii, 7-8, 20, 23, 28, 36n, 44, 60, 63, 74-75, 77, 108, 115, 117, 120, 121n, 125, 139-139, 145
 Giovanni Fiorentino, 20, 41, 60, 68, 83n, 118, 125, 131-132, 142
 Gobourne, J., 62, 136
 Golding, A., 11, 92, 96n
 Gollancz, I., 23n
- Gosson, S., 34
 Grafton, A., 3n, 87n
 Granthan, H., 18
 Green, N., 64n
 Greenblatt, S., 6, 27
 Greene, R., 9, 34n, 79, 110-111, 116
 Gregory Smith, G., 76n
 Grimm, J., viii
 Grimm, W., viii
 Guazzo, S., 16, 36n, 88, 116n
 Guevara, A. de, 72
 Guglielminetti, M., 8n, 19, 44n
 Guicciardini, F., 72
 Guicciardini, L., viii
 Guillén, C., 109, 111
- Habanc, V., 48
 Hacket, T., 34, 40, 128
 Hakluyt, R., 81n
 Hall, A., 19
 Haller, H.W., 25n
 Harington, J., 11, 12n, 81
 Harris, H., 136
 Hartman, H.W., 23n
 Hatfield, A., 112n
 Haughton, W., 120n, 141
 Hazlitt, W.C., 128
 Hawes, S., 68
 Hermans, T., 12n, 21n
 Heywood, T., 144
 Hibbard, G.R., 37n
 Hoby, T., 7, 11, 15, 16, 35, 43, 72
 Höfele, A., 4n, 18n, 21n, 84n, 110n
 Holland, P., 11, 12n, 21
 Holyband, C. (C. de Sainliens) 18
 Honigman, E.A.J., 121n
 Hook, F.S., 49n, 55n, 104n
 Hoppe, H.H., 18n
 Höttemann, B., 34n
 Howell, W.S., 15n
 Huffman, C.C., 18n
 Hutson, L., 37n
- Iden, H., 62, 133
 Islip, A., 12n
 Izard, T.C., 74n
- Jackson, H., 61n, 79n, 137
 Jacobs, J., 5n, 19, 20n, 67-68n, 129, 131-135
 Jankélévitch, V., 47, 49
 Jauss, H.R., 109n
 Jeffs, A., 61n, 81n, 130, 138
 Jenynges, E., 39, 40n, 62, 129

- Jones, R., 41n, 61n, 74n, 76n, 113n, 130, 139
Jones, W., 4n, 29, 61n, 128, 131-135
Jonson, B., 110, 120, 142
- Kelly, D., 21n
Kelly, L.G., 13n
Kingston, J., 15n
Kinney, A.F., 12n, 15n, 37n
Kirkpatrick, R., 6n, 7n, 70n, 93, 97n, 102-103n, 104
Klein, H., 35n
Koeppel, E., 81n
Koppenfels, W. von, 4n, 18n, 21n, 84n, 110n
Kushner, E., 107n
Kyd, T., 44n, 110n
- La Taille, J., 50
Ladmiral, J.-R., 5n, 87
Larivey, P. De, 69n
Latham, A.M.C., 37n
Le Maçon, A., 38, 40n, 69, 82-83, 110, 128-131
Lefevere, A., 13n
Levenson, J.L., 65n, 95n
Lewalski, B.K., 53n, 108n
Lewicke, E., 39, 40n, 62, 128
Lewis, C.S., 94n, 111n, 114n
Lievsey, J.L., 32n, 34n, 116n
Livio, T., 11, 20-21, 68
Lodge, T., 110, 113
Louveau, J., 69, 133
Lucano, M.A., 28
Lydgate, J., 8, 20, 38-39, 68, 83, 111
Lyly, J., 9, 63, 79, 105n, 110, 112-114, 115n
Lynche, R., 62, 138
- Mabbe, J., 25n
Macchia, G., 45, 46n
Machiavelli, N., 33n, 79n, 143
Machin, L., 144
Mair, G.H., 15n, 70n
Malory, T., 31, 115
Manini, L., 36n
Marenco, F., 10n, 12n, 66n, 109n
Marguerite d'Angoulême, regina di Navarra, 20, 51-52, 55, 68, 75
Margolin, J.C., 48n
Markham, G., 144
Marrapodi, M., x, 9-10n, 35n, 121n
Marsh, T., 4n, 61n, 111n, 128-129, 131-136, 138
Marsili, A., 56
- Marston, J., 10, 45, 110, 119-120, 141, 143-144
Maslen, R.W., 9n, 44n, 114n
Mason, H.A., 16n
Masuccio Salernitano (T. Guardati), 53, 54n, 60n, 125, 132, 142-143
Massai, S., 18n
Massinger, P., 10, 45, 110, 119-120, 142, 144
Matthiessen, F.O., 5, 12, 27
McCarthy, D., 80n
Medine, P.E., 15n
Meerhoff, K., 26n
Melchiori, G., 45n, 119n
Melnikoff, K., 116n
Menetti, E., 8n
Mentz, S., 9n, 37n, 105n, 110n, 112n, 115
Meres, F., 108
Mexía, P., 138
Middleton, T., 120n, 142
Miles, H., 129, 131-135, 138
Millard, B.C., 37n
Miller, E.H., 18
Millis, V., viii
Miola, R.S., 10n, 45n
Moffan, N., 68
Montaigne, M. de, 12, 14, 20, 24, 25n, 49, 84-87
Moore, O.H., 51n
Moore Smith, G.C., 78n
More, T., 20
Morini, M., 6, 12n, 16n, 22n, 26, 87n
Morrissey, M., 32n
Mortier, R., 107n
Moseley, H., 119-120n
Muir, K., 118n
Mulcaster, R., 15
Mulryne, J.R., 117n
Munday, A., 34
Munro, J.J., 64n, 134
Murphy, J.J., 15n
Murray, D., 144
- Nashe, T., 9, 34, 37, 112
Newbery, R., 36n
Newton, T., 80
North, T., 11, 12n, 19, 62, 80, 134
- Olney, H., 62n, 132
Olk, C., 93n
Omero, 19, 25
Ordine, N., 19n
Ovidio Nasone, P., 11, 14, 81, 92

- Painter, W., v, x, 4, 5n, 20, 22, 29, 32-34, 37, 40-41, 45n, 49-50, 60, 61n, 67-75, 82, 89-90, 92-93, 95-98, 102, 110, 112-113, 115-118, 120, 122, 128-129, 131-138
- Palermo, M., 18n
- Pangallo, M.C., viii
- Partridge, J., 41n
- Pasquier, E., 72
- Passenger, T., 41n, 128
- Pavier, T., 62n, 118n, 133
- Peend, T., 62, 134
- Percy, W., 141
- Pérouse, G.-A., 9n, 48n
- Perrault, C., viii
- Peterson, R., 35n
- Petrarca, F., 14n, 39
- Pettet, E.C., 115, 116n
- Pettie, G., 16, 23, 32-33, 36n, 78, 88, 112-113
- Pfister, M., 21, 84n
- Phillip, J., 140
- Platone, 25
- Plett, H.F., 36n, 107n
- Plinio Secondo, G. (il vecchio), 11, 21
- Plutarco, 11, 19-21, 68
- Piċċus, M.-F., 20n
- Poggiogalli, D., 18n
- Poissonot, B., 48-49
- Poli, S., 48n
- Ponsonby, W., 36n
- Praz, M., 33n
- Premierfait, L., 38, 83
- Prouty, C.T., 76n, 121n
- Prunster, N., 66n
- Pruvost, R., 8n, 44n, 48, 51n, 73, 80n, 90n, 98n, 104, 116n, 118n, 126
- Purfoote, T., 40-41n, 61, 129-130, 133
- Puttenham, G., 11-13, 14n, 25, 36, 37n, 81, 103, 107-108, 113
- Rabelais, F., 107n, 108
- Radcliff, R., 39, 140
- Ramée, P. de la, 26
- Rebhorn, W., 15n
- Regoliosi, M., 19n
- Relihan, C.C., 5n, 7n, 22n, 24n, 34n, 79n, 110n, 112n
- Riche, B., V, 4, 5n, 23-24, 30, 61, 76-79, 104, 113, 122, 126, 136-138
- Riche, R., 77
- Richter, B.L.O., 55n
- Riposio, D., 46n, 67n
- Robinson, R., 41n, 118n, 131-132
- Rodax, Y., 5n, 91-92n, 99n, 105n
- Romano, A., 54n
- Rossi, S., 8n, 12n, 18n, 27n, 46n, 58n, 70n, 93n, 111n
- Rozzo, U., 46n
- Rouleau, P., 55n
- Rouse, W.H.D., 92n, 96n
- Rowe, G.E. Jr., 114n
- Rueda, L. de, 78n
- Ruffinatto, A., viii
- Saker, A., 113
- Salazar, P.-J., 86n
- Salzman, P., 9n, 18-19n, 27n, 37n, 97n, 112, 113n
- Sapegno, N., 51n
- Sawyer, R., 5n
- Scaff Allen, M., 67n
- Scambly Schott, P., 114n
- Scamuzzi, I., viii
- Schmidt, A.-M., 9n, 48n
- Schmidt, G., 12n, 93n
- Schurink, F., 6, 7n, 12n
- Scott, M.A., 44n, 79n, 80, 118n, 126
- Sellers, H., 18n
- Seneca, L.A., 13n, 110, 121
- Seres, W., 7n, 11-12n
- Shakespeare, W., 5-7n, 9n, 10, 17n, 21, 27n, 28, 34-35n, 38n, 41, 44, 45n, 55n, 64, 65-66n, 70n, 76, 78, 83-84n, 92-93n, 95-97n, 102-103n, 110, 115-116n, 117-120, 121n, 122, 126, 141-143, 145
- Sharpham, E., 141
- Shewring, M., 117n
- Shinn, A., 98n
- Shirley, J., 144
- Shklanka, D., 75n, 130, 139
- Sidney, P., 15, 23, 74, 78, 108-109
- Simonin, M., 51n
- Smythe, R., v, 61, 79-80, 105, 137
- Sozzi, L., 9n, 48n, 51n, 55n, 59n
- Spenser, E., 15, 23, 28, 36, 78
- Steiner, G., 4n, 27, 28n, 47n
- Steinhöwel, H., x
- Stewart, P.D., 41n
- Stockwood, J., 32, 34
- Stone, D. Jr., 55n
- Straparola, G.F., viii-ix, 7, 20, 44, 46n, 60, 62, 68-69, 118n, 120, 125, 135, 143
- Sturel, R., 9n, 48n, 51n, 52, 53n, 55n, 56, 57-58n, 59, 88n, 99n, 126
- Surrey, H.H., 14n, 20, 28
- Swinhoe, G., 144

«In English Clothes»

Luigi Marfè

- Tallez, P., 55n
Tarlton, R., 41, 61, 83, 118, 130-133
Tartaro, A., 8n, 44n
Tasso, T., 36, 115
Thomas, W., 17
Tortonese, L., 51n
Tottel, R., 4n, 17n, 19-20, 29, 61-62n,
69, 128-129, 131-135, 138
Tourneur, c., 119, 141, 144
Trissino, G.G., 36
Turberville, G., v, 14, 61, 64, 80-83, 122,
130, 138
Twyne, T., 130
Tye, C., 40n, 62, 128-129
- Underdowne, T., 11, 12n, 41n, 115
- Varchi, B., 108
Vautroullier, T., 12n
Venuti, L., 88n
Vickers, B., 15n
Virgilio Marone, P., 20, 28, 51, 81
- Wagner, R.H., 15n
Walker, A., 12n
Walley, R., 5n, 30, 61n, 113n, 137-138
Walter, W., 39, 62, 127-128
Watson, G., 126
Webster, J., 119, 144
- Weinberg, B., 109n
Weisgerber, J., 107n
Whetstone, G., v, 4, 5n, 45n, 61, 74-76,
91, 120, 121n, 122, 130, 137, 139,
145
White, E., 41n, 116n, 118n, 130, 132-
133
White, H.O., 12n, 23n, 27n
Wight, J., 12n
Willcock, G.D., 12n
Wilmot, R., 140-141
Wilson, T., 15, 27, 70n
Windet, J., 12n, 119n
Winn, J., 12n
Wolfe, J., 18
Woodcock, T., 34n, 84n
Woolf, S.L., 116n
Worde, W. de, 30-40n, 68n, 127-128
Wotton, H., 140
Wright, H.G., 4n, 8n, 38-39n, 71n, 83-
85, 120n, 126-128
Wright, T.E., 23n
Wyatt, M., 6, 12n, 32n, 84-85n
Wyatt, T., 20, 115
Wykes, H., 12n, 92n
- Yates, F.A., 17n, 84n
Yver, J., 48





Studi

«In English Clothes». La novella italiana in Inghilterra.
Politica e poetica della traduzione
di Luigi Marfè

Boccaccio e gli altri. Miscellanea di studi sulla prima diffusione
della novella italiana in Europa
a cura di Guillermo Carrascón

«Che cotesta sorte di novelle possa dilettere
in qualunque lingua ella sia scritta»
Atti del convegno "I novellieri italiani e la loro presenza
nella letteratura europea del Rinascimento e del Barocco:
dall'eredità classica all'immaginario razionalista",
Torino, 13-15 maggio 2015
a cura di Guillermo Carrascón

Gli amanti di Verona tra l'Inghilterra e la Spagna
di Agnese Scamacca del Murgio

Testi

Anton Francesco Doni, *La zuca del Doni en Spañol*
traduzione anonima del 1551
a cura di Daniela Capra

Matteo Bandello, *Historias trágicas ejemplares*
traduzione di Vicente de Millis
a cura di Guillermo Carrascón





Sfide e suggerimenti

- . Proporre soluzioni economiche creative e trasparenti di fronte alla diminuzione dei fondi a disposizione
- . Garantire la qualità di ogni prodotto editoriale, dalla redazione alla stampa e all'eBook
- . Promuovere la circolazione della cultura accademica oltre i limiti degli attuali meccanismi di distribuzione e condivisione, con particolare attenzione alle politiche di accesso aperto (*open access*)
- . Rendere più democratico e svincolato da logiche di affiliazione l'accesso alla pubblicazione
- . Curare con attenzione il rapporto con ogni autore
- . Aiutare le istituzioni universitarie a far conoscere il proprio lavoro di ricerca
- . Dare vita a un'immagine grafica curata, innovativa e di immediata riconoscibilità
- . Modernizzare la circolazione del materiale didattico tra docenti e studenti

Un nuovo modello di University Press

L'editoria universitaria
e accademia italiana
sta attraversando un momento
di profonda evoluzione,
caratterizzato insieme
da criticità e opportunità.
Accademia University Press
nasce nel 2010 a Torino
dall'esperienza di un'équipe
di professionisti decisi
a raccogliere in quest'ambito
la sfida dell'innovazione.
Nella convinzione
che i profondi cambiamenti
in atto non vadano affrontati
con diffidenza e
con atteggiamenti protezionistici,
ma piuttosto cogliendo
le nuove opportunità
che essi generano,
fin dall'inizio la casa editrice
ha sposato la filosofia
dell'accesso aperto
e scelto di integrare pienamente
la pubblicazione digitale
e quella cartacea,
attrezzandosi per mantenere
elevata la qualità del lavoro
editoriale in tutti i suoi passaggi.

 SHERPA RoMEO archiving policy:
green publisher

Accademia University Press è presente anche
sulla piattaforma europea OpenEdition
<http://books.openedition.org/aaccademia/>

tutti i volumi sono
disponibili sul sito

www.

aAccademia.it

e ordinabili
tramite le
principali librerie
on line

tutti i volumi sono
disponibili anche
in formato digitale
senza applicazione
di DRM,
e sfogliabili
on line

per sottoporre
progetti
editoriali
e per ogni
ulteriore
informazione:

info

@aAccademia.it

**Accademia
University
Press
srl**

Via Carlo
Alberto 55
I-10123
Torino



aA



finito di stampare
per i tipi della
Accademia University Press
in Torino
nel mese di maggio 2015

