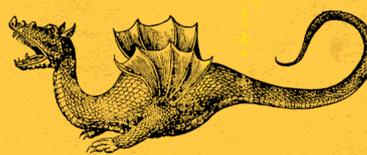




PROGETTO  
MAMBRINO

## HISTORIAS FINGIDAS



### L'Italia o l'invenzione della letteratura spagnola. *Frenching Amadis*. Stampa e orizzonte europeo. Ancora traduzioni. I viaggi di *Diana*. Picari pellegrini

Fernando Cabo Aseguinolaza

(traduzione di Anna Bognolo)\*

#### Abstract

Traduzione di alcune pagine di Fernando Cabo Aseguinolaza pubblicate originariamente in *El lugar de la literatura española*, vol. 9 di *Historia de la literatura española*, diretta da José-Carlos Mainer, Barcelona, Editorial Crítica, 2012, pp. 106-144. In particolare si traducono i seguenti paragrafi: «Italia o la invención de la literatura española», «*Frenching Amadis*», «Imprenta y horizonte europeo», «Más traducciones», «Los viajes de *Diana*», «Pícaros peregrinos».

Parole chiave: Fernando Cabo Aseguinolaza, traduzione italiana, *Historia de la literatura española*, *El lugar de la literatura española*, letteratura spagnola in Europa, stampa, Rinascimento, Siglo de Oro, relazioni letterarie.

Italian translation of some essays on Spanish literature by Fernando Cabo Aseguinolaza, originally published in *El lugar de la literatura española*, vol. 9 of *Historia de la literatura española*, directed by José-Carlos Mainer, Barcelona, Editorial Crítica, 2012, pp. 106-144.

Keywords: Fernando Cabo Aseguinolaza, Italian translation, *Historia de la literatura española*, *El lugar de la literatura española*, Spanish literature in Europe, print culture, Renaissance, Siglo de Oro, literary relations.



### L'Italia o l'invenzione della letteratura spagnola

Per le ragioni già accennate, legate all'epoca in cui si formano i primi stati europei, la letteratura in castigliano iniziò a essere percepita come letteratura spagnola fuori dal territorio della Penisola Iberica, in coincidenza con lo sviluppo della stampa

---

\* Fernando Cabo Aseguinolaza, *El lugar de la literatura española*, vol. 9 di *Historia de la literatura española*, diretta da José-Carlos Mainer, Barcelona, Editorial Crítica, 2012, pp. 106-144. Si traducono i seguenti paragrafi: «Italia o la invención de la literatura española», «*Frenching Amadis*», «Imprenta y horizonte europeo», «Más traducciones», «Los viajes de *Diana*», «Pícaros peregrinos». Si ringraziano Fernando Cabo Aseguinolaza e la casa editrice Crítica di Barcellona per avere concesso il permesso di pubblicare questa traduzione.

e della nuova cultura tipografica. Non è un caso, in effetti, che l'affermarsi della stampa corrisponda al momento in cui le letterature iniziano a identificarsi con uno specifico stato o nazione; questa situazione comportò inoltre un incremento della domanda di traduzioni che risponde al bisogno di ampliare il repertorio delle nuove letterature tipografiche. Emerge un principio di competizione tra le letterature, assieme a una volontà più o meno esplicita di definire le singole posizioni nel quadro internazionale, attraverso l'esercizio complementare dell'appropriazione e dell'influenza.

Tuttavia, nel caso specifico della letteratura spagnola, si deve tenere conto di una congiuntura particolare, dovuta alla situazione geopolitica della Spagna nell'ambito europeo. Il fatto è che, in parallelo con l'avvio del processo di traduzione di testi spagnoli nelle altre lingue europee e della loro diffusione a stampa, si manifesta un altro fenomeno: la stampa di una notevole percentuale di testi in spagnolo all'esterno del circuito che, in linea teorica, segna il limite della letteratura spagnola. Si tratta di un doppio principio di extraterritorialità che bisogna cogliere in tutta la sua portata. Perché, tra le varie possibili conseguenze, consente di rivedere alcune affermazioni radicate nella storiografia letteraria spagnola, come ad esempio la classica asserzione di José Fernández Montesinos nell'*Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX* (1955) per cui, dopo la grande creazione cervantina, «il romanzo sfugge alla Spagna letteralmente dalle mani, ed è al di là delle sue frontiere che inizia a mostrare una sorprendente vitalità».

Bisogna considerare che la letteratura di finzione spagnola moderna si sviluppò fin dall'inizio in un terreno europeo, sia per diffusione che per orbita d'influenza. Essa non solo fu conosciuta oltre i confini della Penisola Iberica, ma godette di ampia considerazione e fu oggetto di una divulgazione multiforme grazie ad adattamenti e diverse modalità di rappresentazione. Inevitabilmente, dove fu accolta, fu sottoposta a specifiche forme di mediazione e di appropriazione e nel contempo divenne una delle fonti principali per la configurazione dell'immaginario sulla Spagna nel contesto della nascente Europa moderna. La mediazione e l'appropriazione sono, in fin dei conti, procedimenti simbolici inerenti a qualsiasi processo d'internazionalizzazione che, allo stesso tempo, riversano il loro effetto sulla letteratura di partenza.

Si tratta innanzitutto di ammettere che, se da un lato le origini della finzione romanzesca non possono ridursi in senso stretto al territorio spagnolo, dall'altro molti dei testi prodotti in Spagna ebbero fin dal primo momento una diffusione a stampa e un pubblico di lettori, in castigliano o in altre lingue, che non va necessariamente circoscritto ai limiti nazionali spagnoli. Il caso della *Diana* è significativo: opera di Jorge di Montemayor, o Montemor (uno scrittore portoghese la cui vita fu influenzata dai nessi dinastici iberici) ebbe una fortuna editoriale che la portò immediatamente, come tanti altri testi del momento, fuori dalla Penisola Iberica. In quest'ambito foraneo ebbe subito un notevole successo grazie a diverse traduzioni, ma anche grazie a edizioni in castigliano. La finzione romanzesca moderna possiede un notevolissimo ingrediente spagnolo, ma per comprendere il fenomeno si deve ammettere, almeno come ipotesi, che questo componente maturò e si consolidò in un ambito che, ben lungi dal essere circoscritto ad un area

strettamente nazionale, comprendeva un più vasto orizzonte europeo. Perciò sarà importante prestare precisa attenzione a fattori come la distribuzione geografica internazionale delle edizioni di testi spagnoli nel XVI e XVII secolo, o all'effetto delle traduzioni nel processo di costituzione della letteratura europea moderna. Si tratta di un modo efficace di ripensare a quale fu il ruolo della letteratura spagnola in Europa e di rivedere da una giusta prospettiva quella sindrome da *terra incognita* con cui si è guardato a questa letteratura nel quadro generale di quella europea.

Un primo riferimento sulla diffusione della letteratura spagnola oltre frontiera nel periodo tipografico ci viene da Luis Vives, caso illustre di espatriato che, dopo aver lasciato Valenza per la persecuzione inquisitoriale della sua famiglia, trascorse il resto della sua esistenza in altre città – Parigi, Lovanio, Oxford, Bruges – senza mai tornare alla terra natale. Durante il suo soggiorno inglese iniziò a scrivere il *De institutione christianae feminae*, un trattato sull'educazione della donna che avrebbe concluso più tardi a Bruges. Lo dedicò a Caterina d'Aragona, prima moglie di Enrico VIII e figlia dei Re Cattolici, per l'istruzione della figlia Maria. Il capitolo V del primo libro – dal titolo inequivocabile: «Qui non legendi scriptores, qui legendi» – include, tra le altre cose, un breve repertorio della letteratura di finzione dell'epoca, considerata, a seconda dei casi, di lettura più o meno conveniente. Vives classifica le opere per paesi e, per quanto riguarda la Spagna, a cui rivolge gran parte dell'attenzione, menziona, tra le opere la cui lettura doveva essere evitata dalle ragazze, un buon numero di titoli cavallereschi, il *Cárcel de amor* o *La Celestina* oltre al *Decameron* o alle *Facetiae* di Poggio Bracciolini. È possibile che la lista di titoli proposta dal valenzano sia almeno in parte influenzata dalla sua origine ispanica e da quella della dedicataria. Ma non c'è dubbio che quando pubblica l'opera a Bruges nel 1523 – a Valenza sarebbe presto uscita anche una versione in spagnolo – si rivolge a un pubblico europeo colto; e che molte delle opere che cita erano state edite al di là delle frontiere spagnole e, in certi casi, anche tradotte in diverse lingue. La menzione dello specifico ambito d'origine di ognuna di queste opere e l'attenzione concreta alle lingue volgari, d'altra parte, può essere vista come una consapevolezza dell'emergere delle diverse tradizioni nazionali nella nuova cultura del libro a stampa nel quadro europeo.

Si è sostenuto che la proiezione estera della letteratura spagnola in questi primi anni del XVI secolo sia da mettere in relazione con i momenti chiave della crescente affermazione geopolitica della Penisola Iberica (e in particolare della Castiglia) in Europa. L'elezione imperiale di Carlo I nel 1519, l'insediamento dal 1522 di Ferdinando I di Asburgo, fratello del re spagnolo, nei territori tedeschi o la battaglia di Pavia nel 1525, con la conseguente prigionia a Madrid del monarca francese, sono eventi che in pochi anni diedero grande visibilità all'influenza politica e militare della Spagna nelle diverse aree d'Europa. Sono le stesse date in cui Vives pubblicava il suo trattato, pensato per una regina inglese di origine spagnola e zia, fra l'altro, del nuovo imperatore. Ma la verità è che non si tratta più del maggiore o minore successo di un insieme limitato di opere, ma di un fenomeno di portata più generale, che ha a che fare con la situazione a cui si alludeva: la letteratura spagnola non solo acquisisce una proiezione europea, ma alimenta un ambito di produzione e circolazione in gran

parte esterno alla Spagna, senza il quale, forse, non appare pienamente comprensibile lo sviluppo della letteratura dall'inizio del Cinquecento.

In questo senso l'Italia è certamente il primo punto di riferimento, come affermarono tra gli altri gli studi di Benedetto Croce e di Franco Merelli. Com'è stato dimostrato, già nel periodo anteriore all'affermazione della stampa esisteva un'importante rete di contatti, la cui manifestazione più nota e importante fu la corte napoletana di Alfonso V il Magnanimo; ma non ci si deve dimenticare dei soggiorni italiani di autori del Quattrocento ai margini dei circoli napoletani, come Juan de Mena (a Firenze e Roma, al seguito del cardinale Torquemada), Juan de Lucena (a Roma al servizio di Enea Silvio Piccolomini, che sarebbe salito al soglio pontificio come Pio XI), Elio Antonio de Nebrija (a Bologna) o Alfonso de Palencia (anche lui a Firenze come membro della casa del cardinale Bessarione e in seguito a Roma). Palencia, per esempio, mantenne un'importante relazione con il celebre libraio Vespasiano da Bisticci, il quale a sua volta accenna, in una delle sue *Vite*, alle attività di uno dei principali mediatori tra la nuova cultura italiana e la Penisola Iberica: il viaggiatore Nuño de Guzmán. I rapporti di quest'ultimo, soprattutto in qualità di traduttore, con il marchese di Santillana (alla cui biblioteca rese notevoli servizi) possono servire come esempio di questa capacità di mediazione. È un'epoca di scambi relativamente fluidi, che offrivano un'esperienza immediata della cultura che si stava sviluppando in Italia, grazie alla presenza diretta di un numero rilevante di uomini di lettere spagnoli in alcuni dei più importanti circoli del nuovo umanesimo. È questo, non a caso, il periodo dei papi Borgia che, fin dall'ultimo decennio del secolo, esercitarono una notevole influenza sugli spagnoli, tanto di ambito catalano quanto castigliano, presenti a Roma sotto la protezione pontificia.

Il cosiddetto Prerinascimento castigliano ha un debito enorme con questi contatti e con l'esperienza dei nuovi approcci all'umanesimo e alle lingue classiche che si andavano affermando in Italia. I rapporti, che alimentarono soprattutto l'influenza della cultura italiana sulla tradizione spagnola, si sarebbero intensificati nel tempo, finendo per favorire anche l'influenza in senso contrario e, indirettamente, la diffusione europea di generi come la narrativa sentimentale e cavalleresca o di opere come la *Diana* o, per citare Vives, *La Celestina*. Perché ciò avvenisse, comunque, ai contatti individuali o ai viaggi di studio dovettero sommarsi altri fattori. Conviene ricordare alcune circostanze che consolidarono questa situazione in campo sociale, politico o militare. Fu decisiva innanzitutto l'affluenza in diverse città italiane di molti ebrei espulsi dalla Spagna nel 1492, alcuni dei quali ebbero un ruolo importante nelle officine tipografiche, indirizzando l'attenzione su alcuni testi spagnoli. Il 1492 è anche l'anno in cui Rodrigo Borgia riuscì a farsi eleggere papa con il nome di Alessandro VI, grazie all'efficace appoggio dei Re Cattolici. Nonostante sia durato solo dodici anni, non bisogna sottovalutare il peso che ebbe il suo papato per l'aumento della presenza ispanica, in gran parte catalana e aragonese, nei diversi circoli romani. Nel 1503 avvenne, d'altra parte, l'annessione del regno di Napoli all'Aragona, grazie all'impulso militare e politico di Fernando il Cattolico. E, un po' più tardi, nel 1538, va ricordata naturalmente l'annessione del milanese ai domini di Carlo V, con l'importanza che acquisirono alcuni dei suoi governatori (come Alfonso d'Ávalos, marchese del Vasto).

Al di fuori di questo contesto non si riuscirebbe a comprendere, per esempio, l'incidenza dei prolungati soggiorni italiani di Juan del Encina nell'evoluzione del teatro spagnolo. Egli mise in scena la sua *Egloga di Placida e Victoriano* a Roma nel 1513, probabilmente davanti al cardinale Arborea (valenzano di origine); e non c'è dubbio che l'aggiornamento a cui sottopose la sua pratica teatrale a contatto con il nascente dramma pastorale italiano non fu alieno alla pressione del pubblico, le cui aspettative difficilmente sarebbero state soddisfatte con rappresentazioni del tipo precedente. Gli spostamenti nello spazio sono molto legati, a detta del comparatista Franco Moretti, ai cambiamenti formali nell'evoluzione letteraria. Non è affatto anedddotico, in questo senso, che il teatro spagnolo moderno nasca sostanzialmente fuori dalle frontiere strettamente intese della sua nazione letteraria. Valga anche l'esempio di Bartolomé Torres Naharro, un altro dei cosiddetti padri del teatro spagnolo, certamente il più innovatore, che conobbe in questa stessa epoca ambienti romani vicini a quelli di Encina e sviluppò nei suoi anni italiani, tra Roma e Napoli, la parte fondamentale della sua carriera letteraria e teatrale, più complessa di quella del suo collega e in più diretto contatto con l'ambiente cosmopolita e plurilingue della Roma dell'inizio del Cinquecento. Com'è noto, egli pubblicò a Napoli nel 1517 la prima edizione della *Propalladia*, dedicata al marchese di Pescara, riunendovi gran parte della sua produzione drammatica. Questa raccolta di opere scritte, rappresentate e pubblicate in Italia, è essenzialmente la prima collezione a stampa di teatro spagnolo del Cinquecento, destinata a una grande diffusione posteriore.

L'Italia costituisce insomma lo scenario della prima espansione della letteratura castigliana al di là delle sue frontiere, prima ancora che la si potesse propriamente identificare come letteratura spagnola. Possono essere illuminanti altri dati, in particolare per la loro evidente connessione con il mezzo tipografico e per la loro incidenza sull'Italia settentrionale, in un primo momento meno permeabile alla presenza iberica rispetto a Roma o alla capitale partenopea. Alcune delle grandi dinastie dominanti di città come Ferrara e Mantova (gli Estensi e i Gonzaga) ebbero un ruolo di primo piano in questo processo. Lucrezia Borgia, figlia di Rodrigo Borgia, sarebbe diventata, grazie al suo terzo matrimonio, duchessa di Ferrara. Suo marito Alfonso d'Este era a sua volta figlio di Eleonora d'Aragona e pronipote, pertanto, di Alfonso V il Magnanimo. È ben noto, per esempio, che Isabella del Balzo finì per approdare a Ferrara con parte della biblioteca reale aragonese di Napoli, dopo molti anni da quando aveva dovuto abbandonare la città con suo marito, Federico di Napoli, in seguito alla conquista franco-spagnola del regno. Queste relazioni dinastiche, che rivelano la penetrazione aragonese e valenziana nell'élite di governo dell'Italia settentrionale, così come l'influenza di Carlo V sui circoli aristocratici, lasciarono un'evidente impronta anche sul fronte letterario. Valga come esempio l'eco della poesia *de cancionero* negli ambienti di Lucrezia, che arrivò perfino alla penna di Pietro Bembo, prossimo agli Estensi, il quale trascrisse durante il suo periodo ferrarese una decina di composizioni spagnole da una fonte vicina al *Cancionero general*, e che alcuni anni più tardi, in un paio di lettere dell'estate 1535, accolse con grande entusiasmo la poesia napoletana di Garcilaso.

Proprio la figura di Isabella d'Este, cognata di Lucrezia e radicata a Mantova dopo il suo matrimonio con un Gonzaga, offre a questo proposito un buon esempio.

Il suo mecenatismo fu alla base delle traduzioni di Lelio Manfredi, uno dei principali mediatori nell'introduzione della cultura letteraria spagnola in Italia attraverso le stamperie veneziane della prima metà del Cinquecento. Manfredi fu il responsabile della versione italiana del *Cárcel de amor* (1514) la prima traduzione dopo quella catalana pubblicata a Barcellona nel 1493. La traduzione di Manfredi conobbe almeno nove edizioni nel corso del XVI secolo. Egli tradusse anche, seppure con esito minore, il *Tirant lo Blanch* dedicato a Federico Gonzaga (stampato nel 1538, anche se sembra fosse pronto già nel 1519) e, molto probabilmente, con lo pseudonimo di Lelio Aletiphilo, il *Grisel y Mirabella* con il titolo di *Historia di Aurelio e Isabella* (1521).

Quelle di Manfredi sono delle traduzioni molto ornate e ampollose, dei veri e propri rifacimenti che in qualche modo presagiscono il trionfo internazionale di Montemayor nella seconda metà del secolo. Costituirono la base per la diffusione del romanzo sentimentale spagnolo in Europa, che avrebbe avuto, come vedremo, un peso notevole in Francia e in Inghilterra nella seconda metà del XVI e nel XVII secolo. Le versioni di Manfredi apparivano già legate a un certo gusto gotico e arcaizzante con cui si percepiva la Spagna dei Re Cattolici (e certamente ancora la Spagna del loro nipote Carlo V) dall'Italia del Cinquecento. Si tratta, in un certo modo, di uno sguardo su un mondo esotico, che si diffonderà nella Francia di Francesco I per influsso diretto delle corti di Mantova e Ferrara. Non per nulla la relazione familiare tra gli Estensi e la dinastia regnante in Francia era molto stretta. Le tracce di questa influenza si trovano innanzitutto nella *Prison d'amour*, la traduzione realizzata sull'italiana di Manfredi da François Dassys, che conobbe una notevole circolazione manoscritta, oltre alla *princeps* del 1526 e almeno sette edizioni posteriori. Tale diffusione testuale fu accompagnata anche da diverse manifestazioni iconografiche, sia nelle illustrazioni dei manoscritti sia in una serie di nove arazzi, ordinati a quanto pare nel 1528 proprio da Francesco I, come specialissimo regalo di nozze per gli sponsali di sua cognata Renata di Francia, figlia di Luigi XII, con Ercole II d'Este, che ben suggeriscono l'animo con cui si lesse l'opera.

Parliamo dunque di una circolazione promossa in buona parte da settori aristocratici uniti fra loro da legami familiari e immersi nei conflitti geopolitici dell'epoca, il cui scenario è il triangolo formato da Spagna, Italia e Francia. In quest'ambiente di corti in perenne conflitto va sottolineato il successo di opere come il *Cárcel de amor*, che esaltavano una cortesia sublimata dal desiderio amoroso, ambientate in quel mondo altro e arcaizzante che la Spagna rappresentava per la cultura italiana del momento. Non molto diverso fu il senso della traduzione del *Tirant* che Manfredi dedicò a Federico Gonzaga, anziché alla madre Isabella d'Este, dedicataria dell'opera di Diego de San Pedro.

Evidentemente non si trattava di casi isolati. Ci consta la presenza di un consistente numero di volumi spagnoli nelle biblioteche di Isabella d'Este e di Federico Gonzaga, il cui inventario, redatto verso il 1540, include più di quaranta traduzioni di libri spagnoli, oltre a quelli in lingua originale. Nulla di strano, come si vedrà, per chi conosca il grado di specializzazione di alcuni editori dediti in Italia a questo settore di mercato o ricordi la presenza di libri castigliani nella biblioteca di Pietro Bembo, tra altre possibili testimonianze che si potrebbero agevolmente

addurre. È provato, insomma, che esisteva una domanda di libri spagnoli, in originale o in traduzione. È inevitabile ricordare qui il libro che, in senso lato, inaugura l'interesse europeo per le opere spagnole e che ha in Italia un esponente singolare. Si tratta, ovviamente, della *Tragicomedia de Calisto y Melibea* che lo stampatore di origine tedesca Eucario Silber pubblicò a Roma nella traduzione italiana di Alfonso Ordóñez nell'anno 1506. Nientemeno che il primo testimone conosciuto della versione de *La Celestina* in ventuno atti, benché dipenda da un'antecedente edizione castigliana oggi perduta. Il ruolo che la traduzione di Ordóñez svolge inevitabilmente nell'intricata storia testuale dell'opera di Fernando de Rojas illustra, forse meglio di qualsiasi altro argomento, lo stretto rapporto editoriale che già si intrecciava tra Spagna e Italia; e mostra ovviamente l'esistenza di una domanda di testi castigliani fin da una data precoce, anteriore comunque al regno di Carlo V. Inoltre, constatiamo ancora una volta il successo editoriale di un testo che ebbe undici edizioni nel XVI secolo e che servì da base per traduzioni importanti come quella tedesca pubblicata ad Augusta nel 1520 o quella parigina pubblicata nel 1527 da Nicolas Cousteau.

I volumi pubblicati in castigliano e le traduzioni italiane di testi spagnoli si moltiplicheranno esponenzialmente lungo il Cinquecento, mettendo inoltre in luce la tendenza a compensare il calo quantitativo delle edizioni in lingua originale con l'aumento delle versioni in italiano. Perché è dimostrato che l'interesse destato dalla letteratura castigliana si accompagna, inizialmente, a un'analogha attrazione per la lingua, fenomeno rilevante in Europa durante il XVI e XVII secolo, come prova il numero davvero impressionante di edizioni bilingui o plurilingui destinate proprio a fornire strumenti didattici. In Italia, in particolare, alcuni editori si specializzarono nel mercato delle lettere spagnole, fiorente anche grazie alla presenza di una densa popolazione ispanica stabilitasi in varie parti della penisola e all'attrazione esercitata dal libro spagnolo su molti lettori italiani; in questo processo, come vedremo, intervengono nomi importanti.

Forse il primo a dedicarsi a questo mercato fu Antonio Martínez, noto come *il Salamanca* dalla sua città di provenienza, che si stabilì a Roma verso la fine del XV secolo, presumibilmente di origini ebraiche. La sua attività tipografica, volta soprattutto all'edizione di libri in castigliano, è documentata almeno dal 1517 fino al 1562, anno della sua morte. Alcune congetture lo indicano come il responsabile di un'ipotetica edizione romana de *La Celestina*; certamente fu l'editore, tra l'altro, dell'*Amadís* (1519), de *Las sergas de Esplandián* (1525), de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso* (1547) e di vari titoli di Antonio de Guevara, tra i quali *El libro áureo de Marco Aurelio* (1531). Il catalogo del *Salamanca* comprende alcuni degli autori e dei generi di origine ispanica che più si sarebbero diffusi nella penisola italiana: basti ricordare, a proposito dell'*Amadís*, le allusioni di Bembo e di Ariosto, o il poema *Amadigi* (1560) che Bernardo Tasso avrebbe composto sulle orme dell'*Orlando furioso* ariostesco. Ma nella produzione di Antonio Martínez troviamo dell'altro, come l'esordio di un autore senza altro notevole come Francisco Delicado, allora chierico spagnolo residente a Roma; più avanti, dopo il sacco di Roma, trasferito a Venezia, dove pubblicò *La Lozana andaluza* nel 1530. Il libro in questione, *Spechio vulgare per li sacerdoti* (1525) è, a dire il vero, un manuale rivolto ai sacerdoti spagnoli che si destreggiavano con fedeli italiani ignari di spagnolo.

Non va esclusa qualche altra collaborazione tra Delicado e Antonio Martínez, giunti a Roma nella stessa epoca e forse per gli stessi motivi; perché a Venezia, dal 1530, Francisco Delicado lavorò per vari editori e stampatori, specialmente con funzioni di revisore e correttore di testi spagnoli, come *La Celestina*, *l'Amadís*, il *Primaleón*, che egli corredò con brevi note per istruire i lettori italiani nella pronuncia del castigliano. Di fatto, Delicado faceva parte di un gruppo di compatrioti che collaborarono efficacemente con i torchi veneziani nell'edizione di libri spagnoli. Vi apparteneva anche Domingo de Gaztelu, alto diplomatico e stretto collaboratore di Diego Hurtado de Mendoza che, nel periodo che va dal 1535 al 1546, si occupò della *Segunda Celestina* di Feliciano de Silva e della traduzione italiana del primo libro de *La conquista del Perú* di Francisco de Jerez per lo stampatore Stefano Nicolini da Sabbio; e, tra l'altro, curò i due libri delle *Epistole familiari* di Guevara per conto del più importante degli stampatori interessati ai libri spagnoli, Gabriele Giolito.

Per Giolito lavorò anche il più produttivo e influente di questi collaboratori editoriali che, come abbiamo appena visto, non solo si occupavano della correzione linguistica dei testi pubblicati, ma potevano anche agire come traduttori e autori in proprio per le stesse case editrici. Questa fu la funzione di Alfonso (o Alonso) de Ulloa, anche lui vicino a Diego Hurtado de Mendoza negli ambienti editoriali veneziani che all'epoca, tra il 1552 e il 1570, erano i più importanti di Europa. La sua carriera editoriale – recentemente studiata da Anne Marie Lievens – testimonia molto bene il passaggio da un'offerta centrata sui libri in lingua spagnola – *La Celestina*, il *Cárcel de amor*, il *Marco Aurelio*, la *Diana*... – al progressivo prevalere delle traduzioni, tra cui spiccano le opere di Guevara o Mexía. Fu anche revisore editoriale e perfino supervisore di traduzioni altrui, come quella dell'*Orlando furioso* composta da Jerónimo Jiménez de Urrea; ed è notevole che un editore veneziano come Giolito nel 1553 fosse interessato a farsi carico di una nuova edizione di una traduzione al castigliano di Ariosto, pubblicata prima ad Anversa e a Lione, come si vedrà.

I libri spagnoli che circolarono in Italia furono molti di più. Franco Meregalli contava fino a 724 traduzioni e 71 edizioni nel regno di Filippo II, indubbiamente il periodo di apogeo della presenza ispanica nelle tipografie italiane. Pare evidente, insomma, che esistesse un mercato di lettere spagnole in crescita, con un effetto rilevante sulla cultura italiana del Cinquecento. D'altra parte, è anche plausibile che l'influenza spagnola si limitasse ad aree ben definite. Le letterature della Penisola Iberica (comprese anche, seppur con un ruolo minore, la portoghese e la catalana) ottennero chiaramente l'attenzione di librai ed editori italiani in cerca di un nuovo sbocco che, per varie ragioni, pareva attraente e meritevole d'interesse. Risultano eloquenti, in proposito, le note pubblicitarie che corredevano alcuni dei volumi di Stefano da Sabbio, uno degli stampatori e librai attenti a questo nuovo mercato: «maestro que estampa todas las obras españolas en cuarto folio» o «impresor de libros griegos, latinos y españoles muy corregidos». Non era un'attenzione indiscriminata, anzi, a giudicare dalle dedicatorie e dai commenti degli editori e traduttori, sembra s'indirizzasse principalmente ai circoli cortigiani e si focalizzasse specialmente su ciò che potremmo definire letteratura di intrattenimento attraverso alcuni dei nuovi generi di romanzo: innanzitutto sentimentale, celestinesco e cavalleresco e più avanti anche pastorale, fin dal trionfo della *Diana*. A ciò va

aggiunto il successo di un autore come Antonio de Guevara, di cui si contano più di un centinaio di stampe veneziane nel Cinquecento, o l'interesse di certi circoli – Bembo, Ramusio – per la letteratura geografica sul Nuovo Mondo.

L'atteggiamento dominante in Italia, benché si possano osservare certe differenze, era di un certo disprezzo e distacco rispetto a una cultura che emanava forse il fascino del primitivo. Tuttavia, il fatto che centri culturali e tipografici notevoli come quelli italiani rivolgessero la loro attenzione, con maggiore o minore compiacimento, alle lettere spagnole, dipendeva da questa situazione e non tanto, come si può pensare, dall'emergente egemonia militare e politica spagnola. In effetti, contava soprattutto il fatto che la letteratura spagnola aveva trovato in Italia lo spazio per una prima espansione oltre il suo ambito geografico naturale e che da questa espansione era stata profondamente influenzata. Se da un lato, infatti, le opere spagnole guadagnavano il rispetto del pubblico straniero e conoscevano gli onori di edizioni e traduzioni in centri tipografici del prestigio di Venezia, dall'altro l'Italia come spazio creativo contribuì decisamente all'irruzione di una nuova letteratura, sia perché alcuni autori assunsero un repertorio formale e culturale più ampio, sia perché la stessa extraterritorialità della scrittura implicava una novità: Juan del Encina, Bartolomé Torres Naharro, Francisco Delicado, Garcilaso de la Vega, i fratelli Aldana o Diego Hurtado de Mendoza sono esempi evidenti, fra i tanti possibili, di ciò che si è indicato. Come vedremo, grazie alla sua influenza editoriale, l'Italia sarebbe diventata la porta d'entrata della letteratura spagnola in Europa perché agì come fornitrice e intermediaria di testi in traduzione italiana per le traduzioni verso le altre lingue. Così avvenne, per citare un paio di casi, con la letteratura sentimentale e celestinesca o con Guevara. Considerata la ricezione italiana e le posizioni prese in Italia nei confronti della letteratura spagnola, non pare esagerato affermare perfino che essa divenne tale grazie al suo incontro con il mondo editoriale transalpino.

### ***Frenching Amadis***

Alla traduzione romana de *La Celestina* di Ordóñez, seguirono nello stesso XVI secolo le versioni in tedesco (1520, di Christof Wirsung basata sul testo italiano), in inglese (l'adattamento parziale conosciuto come *Interlude*, del 1530 circa), in francese (pubblicata da Nicolas Cousteau nel 1527, la cui fonte anche in questo caso fu la versione italiana) e in fiammingo (del 1550, probabilmente realizzata a partire dal testo francese). All'inizio del Seicento apparve un'altra traduzione di riferimento, quella latina dell'umanista brandeburghese Gaspar Barth che, pubblicata nel 1624 con il titolo piccante di *Pornoboscodidasculus latinus*, rappresenta la consacrazione scolastica e colta del testo di Rojas essendo, infatti, corredata da numerose annotazioni erudite. Il fatto è che, verso la metà del Cinquecento, la serie di edizioni italiane era stata interrotta in seguito all'inclusione dell'opera nell'indice di Venezia e in quello del Sant'Uffizio di Roma, rispettivamente nel 1554 e nel 1559. Ma la continuità del successo e la diffusione internazionale dell'opera si mantennero grazie alle varie edizioni di cui fu oggetto altrove, raggiungendo una diffusione pienamente europea e

mostrando come il protagonismo editoriale si trasferiva in ambiti più settentrionali, mentre entravano in scena i traduttori originari dei paesi di arrivo, diversamente da ciò che, con l'eccezione di Manfredi, si era dato in Italia.

Si tratta di cambiamenti affatto trascurabili, poiché indicano un incremento considerevole nella complessità dei fattori che influivano sulle traduzioni. Non manca d'interesse il fatto che il primo dopo Ordóñez ad assumersi il compito di tradurre e stampare l'opera fosse Christof Wirsung. Augusta, dove era impiantata la stamperia condotta da suo padre, era un centro editoriale molto legato alla diffusione dell'umanesimo e con relazioni italiane assolutamente importanti (lo stesso Christof racconta che entrò in contatto con il testo di Rojas negli anni trascorsi a Venezia) e il caso mostra l'importanza che assumono le circostanze concrete in cui nascono le iniziative per la traduzione di testi stranieri. In questo caso l'orizzonte della Riforma luterana appare ineludibile, dato il protagonismo di Augusta in alcuni degli eventi fondamentali della scissione religiosa capitanata da Lutero. La stampa di *Ain hipsche Tragedia* (questo fu il titolo della traduzione del 1520) coincise con la serie di avvenimenti che condussero alla scomunica dell'agostiniano tedesco nel gennaio del 1521 e, pertanto, con il momento di effervescenza del conflitto. Le attività dell'officina dei Wirsung, di fatto, non sarebbero state estranee all'evoluzione degli avvenimenti. Se la traduzione di Ordóñez ha l'aria di esser nata nel clima eterodosso di attrazione per la commedia umanistica di Roma tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento, sembra ugualmente plausibile collegare la traduzione tedesca con l'ambiente di conflitto e dissidenza religiosa che si viveva in Germania (e particolarmente ad Augusta) negli anni della sua prima traduzione. Wirsung avrebbe realizzato più avanti, in coincidenza con l'adozione ufficiale della confessione luterana da parte della città di Augusta, una seconda traduzione de *La Celestina* (*Ain recht liepliches büchlin und gleich ain traurige Comedi*, 1534) inserita ormai pienamente, come ha studiato recentemente Fernando Carmona-Ruiz, nello spirito della Riforma.

Insomma, l'esempio offerto dalla fortuna de *La Celestina* invita a formulare alcune considerazioni che, sebbene possano apparire ovvie, è bene ricordare. Per esempio il ruolo fondamentale dei traduttori come mediatori che svolgono il loro lavoro in contesti molto specifici, di cui fanno parte i destinatari e i promotori della traduzione. Inoltre, l'importanza delle traduzioni indirette, che mirano a rendersi precocemente autonome rispetto al referente spagnolo, a volte in modo molto evidente. È pertinente anche considerare la cronologia delle traduzioni nel quadro della costituzione della letteratura moderna europea, molto legata evidentemente alle sorti dell'industria e del commercio del libro e, di conseguenza, all'emergere di una geografia della letteratura nell'Europa dell'era tipografica. Ciò, naturalmente, ci porta ancora una volta a considerare come le relazioni tra le letterature siano legate ai rapporti internazionali e alle mutevoli situazioni geopolitiche.

È evidente che l'auge delle traduzioni, attraverso cui la letteratura spagnola compare per la prima volta come tale a livello europeo, appare strettamente legato allo sviluppo della stampa e ha molto a che vedere con l'emergere degli stati nazionali e con lo sviluppo delle loro letterature, perché una delle necessità urgenti nella maggior parte dei casi era l'ampliamento dei rispettivi repertori per mezzo dell'assimilazione di opere di provenienze diverse. In questo senso, la Spagna inizia

immediatamente a funzionare come il deposito della finzione più romanzesca: in qualche modo comincia a essere già la *land of fiction* di cui parlava Robert Southey alla fine del diciottesimo secolo. Ma non è solo questione del fascino che può esercitare la letteratura di finzione in quanto tale. È necessario rivalutare anche la funzione di quei mediatori che – come Manfredi e Ulloa nel caso italiano – spesso svolgono con notevole specializzazione e professionalità il compito di tradurre o correggere le edizioni dei testi spagnoli; e occorre ugualmente prestare attenzione anche a quei circoli che promuovono o stimolano la realizzazione di edizioni e traduzioni, creando un gusto o una moda che determinano in buona sostanza la loro ricezione.

Nelle complesse relazioni tra le diverse lingue e paesi, in questo momento storico i traduttori occupano spesso posizioni molto marcate, in cui hanno ormai un ruolo determinante sottili distinzioni politiche e religiose. Nella costituzione delle alterità simboliche nell'Europa dell'epoca, questi sono forse i fattori più rilevanti. Lord Berners, James Mabbe, Thomas Shelton o Richard Fanshawe, eminenti traduttori inglesi ai tempi dei Tudor e degli Stuart, assunsero anche la funzione di diplomatici ed effettuarono missioni in Spagna in un determinato momento della loro vita. Shelton, che forse aveva studiato nel Collegio degli Irlandesi di Salamanca, ebbe rapporti con i circoli cattolici inglesi di fine Cinquecento, con le conseguenti difficoltà personali che lo spinsero a cercare rifugio nelle Fiandre e a Parigi. Circostanze che lasciarono un'impronta nella sua celebre traduzione del *Quijote* (1612), la più precoce tra quelle della prima parte del romanzo. Ma d'altra parte, fra i traduttori di testi spagnoli in inglese figurano anche alcuni ispanici; per esempio Juan de Luna, responsabile probabilmente della versione inglese della sua stessa continuazione del *Lazarillo* del 1622, la cui edizione castigliana era apparsa a Parigi due anni prima. Ciò porta al mondo dei protestanti spagnoli rifugiati in Inghilterra, uno dei nuclei iniziali della diffusione dello spagnolo nel mondo britannico.

I motivi e i vincoli della traduzione possono essere quindi molto variabili e difficilmente conciliabili perfino nello stesso luogo e nella stessa epoca. Un cattolico inglese come Shelton e un protestante spagnolo come Luna coincidono nell'arricchire il patrimonio delle versioni inglesi di testi spagnoli. Di fatto, le circostanze in cui sorgono e si diffondono le traduzioni diventano più complesse con l'avanzare della loro diffusione in Europa, soprattutto a causa delle divisioni religiose e geopolitiche del continente, in un contesto in cui il protagonismo spagnolo è lampante.

Molto illuminante è il caso di alcune precoci versioni francesi, che mostrano anche un modo diverso di affrontare la traduzione di testi spagnoli all'estero. Nicolas Herberay de Essarts, che aveva già tradotto nel 1539 l'*Arnalte y Lucenda* di San Pedro (con il titolo de *L'amant mal traité de s'amye*) avrebbe raggiunto la celebrità con la versione che realizzò nel 1540 del primo libro di *Amadís*, seguito, in una rapida successione che arriva fino al 1548, da altre sette parti del ciclo che includono, per tanto, non solo il primo *Amadís* (Saragozza, 1508) di Rodríguez de Montalvo, ma anche *Las sergas de Esplandián*, dello stesso Rodríguez de Montalvo (Siviglia, 1510), il *Florisando* di Ruy Páez de Ribera (Salamanca, 1510), il *Lisuarte de Grecia* (Siviglia, 1514) e l'*Amadís de Grecia* (Burgos 1535), gli ultimi due di Feliciano de Silva. Questo comandante d'artiglieria di Francesco I di Francia possedeva un'indubbia abilità nel

tradurre testi estesi con celerità e nell'orientare le sue traduzioni *pro domo sua*, a chiaro beneficio della politica del monarca e dello stato presso cui prestava servizio che, come è noto, in quel contesto storico non andavano molto d'accordo con la patria dell'*Amadís*. Anche per questo è ammissibile l'ipotesi che Herberay fosse uno dei gentiluomini che accompagnarono Francesco I durante la sua prigionia a Madrid nel 1527, dopo la battaglia di Pavia, quando cioè il re francese pare essersi appassionato alle finzioni cavalleresche spagnole. Con innegabile abilità egli seppe adattare l'opera allo spirito cortese della Francia dell'epoca, tanto a livello estetico quanto ideologico, approfondendo la visione neoplatonica dell'amore. Comunque sia, le traduzioni furono espressamente dedicate a diversi membri della famiglia reale francese e il quinto libro, l'*Esplandián*, fu offerto direttamente allo stesso re nel 1544, con una dedica in cui si stabilivano correlazioni molto esplicite tra personaggi della finzione e diversi membri della famiglia reale, così come tra le guerre degli *Amadís* e i conflitti contemporanei che opponevano il re francese a Enrico VIII e a Carlo V. Peraltro, emerge in vari punti della serie il proposito di eclissare il referente spagnolo e di frustrare ogni pretesa di primogenitura che esso potesse vantare come patria originaria del ciclo di *Amadís*. Il punto più evidente in cui ciò emerge è forse quello in cui la traduzione si presenta come restituzione dell'*Amadís de Gaula* alla sua patria gallica, partendo dal presupposto, evidente nel prologo di Herberay, che l'opera di Rodríguez de Montalvo derivasse a sua volta da un antico manoscritto piccardo. Bisogna ammettere che al traduttore non mancavano gli argomenti per rivendicare un precedente francese, almeno in senso lato. Niente di nuovo, d'altra parte, in una tradizione come quella cavalleresca, in cui la presentazione di opere come traduzioni o versioni da fonti previe in altre lingue era un luogo comune, a volte con itinerari contorti come quello (dall'inglese, al portoghese, al catalano) tracciato da Joanot Martorell nel *Tirant lo Blanch*. Solo che ora la rivalità nazionale diviene un fattore capitale. I versi preliminari al volume del 1540 di Michel le Clerc, *seigneur des Maisons*, sono trasparenti: «Que des Essarts par diligent ouvraige / A retourné en son premier langage, / Et soit certain qu'Espagne en cest affaire, / Cognoistra bien que France a l'avantage / Au bien parlai autant comme au bien faire».

La traduzione del ciclo di *Amadís* si può collocare, dunque, nel contesto della rivalità tra due delle principali *composite monarchies* a cui si è fatto riferimento. Ci sono anche altre modulazioni possibili. E comunque la Francia, grazie in gran parte a Herberay des Essarts, avrebbe rappresentato un nesso fondamentale nella promozione europea dei racconti cavallereschi. Le versioni francesi inclusero ben presto gli originali italiani e tedeschi che seguivano la vena amadisiana, senza il bisogno di rifarsi a una connessione diretta con i testi spagnoli. Le ristampe si susseguirono anche in Germania e in Italia, dove furono presenti nei torchi locali fino al 1630. Va menzionata anche la traduzione inglese dell'*Amadís* di Anthony Munday (1596) che, riferendosi alla sua fonte, proponeva esplicitamente l'opera come «written in French by the lord of Essars, Nicholas de Herberay». E infine la tedesca del 1561, che presentava il protagonista come «Amadis aus Franchreich». Obiettivo raggiunto.

## Stampa e orizzonte europeo

Fin dall'inizio le traduzioni proiettarono, come abbiamo visto, la letteratura di finzione spagnola su uno scenario pienamente europeo, definito ormai dalla diffusione della stampa. Ne deriva che, da una certa data, è molto difficile decidere se inquadrare gli eventi in una prospettiva interna alla Penisola Iberica, o nell'ambito più generale della letteratura europea. Per fare un esempio, la rapidità con cui fu tradotto il *Quijote* (la versione inglese di Thomas Shelton è del 1612 e quella francese di Cesar Oudin del 1614) e la sua immensa diffusione non sono spiegabili se non si tiene conto, per esempio, dell'enorme successo previo della finzione cavalleresca in tutta Europa fin dalla prima metà del XVI secolo, maggiore perfino di quello raggiunto in Spagna. Trionfo che aveva preparato il terreno perché il testo cervantino fosse debitamente apprezzato oltre i Pirenei e trasformato immediatamente in uno dei grandi classici dell'era tipografica. Il romanzo cavalleresco, in fin dei conti, fu il primo grande genere di successo della *fiction* tipografia europea. Detto altrimenti, non si tratta dell'affermazione di una singola opera, ma di un fenomeno molto più interessante e difficile da spiegare: l'assimilazione, da parte delle letterature europee, di un patrimonio narrativo che finirà per dar luogo a sviluppi in gran parte autonomi, pur inglobando inizialmente opere di marcata impronta spagnola. Prima di tornare sull'effetto delle traduzioni, conviene mettere in chiaro un aspetto forse meno evidente, ma non per questo poco pertinente al riguardo. Si tratta del fatto che molti testi spagnoli nel XVI e XVII secolo furono editi e stampati all'estero; un aspetto intimamente legato, del resto, a quello delle traduzioni che, quando non dipendevano da una versione intermedia in italiano o francese, si basavano spesso su un'edizione non spagnola. Per tornare a un caso già accennato, Shelton, il primo traduttore del *Quijote*, non poté approfittare della pratica della traduzione indiretta, così frequente in quel momento, e si basò quindi senz'altre mediazioni sul testo castigliano (ricordiamo che aveva forse studiato a Salamanca) ma lo fece sull'edizione apparsa a Bruxelles nel 1607.

In effetti, un numero elevatissimo di edizioni in spagnolo fu stampato all'estero. Qualcosa che probabilmente non sarebbe più avvenuto in seguito nella storia, facendo eccezione, ovviamente, per le edizioni in America e per l'attività pubblicistica degli esiliati liberali in Francia o in Inghilterra all'inizio dell'Ottocento. Ciò avvenne a dispetto delle precauzioni prese dalle autorità nei confronti delle edizioni di autori castigliani o, in generale spagnoli, stampate fuori dalla Castiglia. Com'è evidente, la sfiducia nelle edizioni straniere in castigliano derivava dal timore di perdere il controllo su certe pubblicazioni che evadevano la licenza del Consiglio di Castiglia. Inoltre c'erano diffidenze commerciali. L'importazione di libri in castigliano pubblicati fuori di Spagna fu una pratica abituale, che provocò liti giudiziarie tra stampatori e librai; inoltre i librai avevano l'obbligo di presentare annualmente un resoconto delle loro giacenze all'Inquisizione, che faceva controlli nelle loro botteghe con una certa frequenza. Evidentemente, i motivi che incoraggiavano la stampa all'estero erano molti. Oltre all'intenzione di evitare i problemi con il governo e la censura, va ricordata, specialmente nel Seicento, la

precarietà del panorama della tipografia spagnola, che si ridusse a rifornire a mala pena il mercato locale.

Le difficoltà nell'approvvigionamento della carta, le imposte gravose e la carenza di personale preparato fecero sì che la Penisola Iberica occupasse una posizione periferica nello sviluppo della stampa, lasciando il mercato internazionale (compreso quello dei libri in castigliano) in mano a stampatori e librai di Italia, Francia o Paesi Bassi. Una situazione che attirò insistentemente l'attenzione di arbitristi e memorialisti, come Luis Ortiz, che nel 1558 fece notare a Filippo II il dissanguamento economico che l'importazione sistematica di libri comportava. Evidentemente si contava anche sull'esistenza di un pubblico curioso di novità editoriali, formato sia da spagnoli stabiliti in diversi paesi d'Europa, tra cui le comunità di espatriati per ragioni religiose, sia da stranieri interessati alla lingua e alla letteratura spagnola, tra cui spiccava all'estero quella di argomento religioso, con nomi d'importanza incontestabile come Luis de Granada. In questo senso, la cronogeografia della stampa europea a fine Cinquecento, dopo il declino dell'egemonia esercitata inizialmente dai centri italiani, mostra il consolidamento della tipografia nei Paesi Bassi, grazie all'officina di Plantin, favorita da Filippo II che le concesse il monopolio della stampa dei libri liturgici. Oltre che all'agevole accesso ai mercati francesi o inglesi, lo sviluppo di Anversa è da attribuire al legame con il dominio spagnolo, precisamente degli Asburgo, e alle circostanze religiose che ne fecero uno dei più vivaci centri di diffusione della letteratura cattolica in Europa, accanto a Colonia e a Bruxelles.

Va ricordato, tuttavia, che gli editori e gli stampatori stranieri non si dedicavano solo al mercato esterno alla Penisola Iberica. Sappiamo di numerosi librai europei che stabilirono succursali o inviarono i loro agenti in Spagna e conosciamo anche editori spagnoli che si affidavano a stampatori esterni, di Lione per esempio, per cercare di soddisfare le necessità del mercato interno. È nota anche l'attività di importatori di libri prodotti all'estero, come il libraio francese Benito Boyer a metà del Cinquecento, che può essere considerato il principale commerciante di libri stranieri di quel momento. È importante, quindi, tener conto della debolezza dell'infrastruttura editoriale spagnola e, d'altro canto, della sua integrazione nella fitta rete commerciale e tecnica dei centri tipografici europei.

Ne deriva che, anche in senso materiale, la cosiddetta letteratura spagnola del XVI e XVII secolo non può circoscriversi all'ambito della Penisola Iberica. Ciò riguarda il luogo in cui si trovano a vivere molti scrittori, tra i più rilevanti, nei momenti cruciali della loro carriera: tra gli altri – e non è che una lista provvisoria – Cristobal de Castillejo, Juan del Encina, Garcilaso, Bartolomé Torres Naharro, Juan e Alfonso de Valdés, Francisco de Aldana, Jorge de Montemayor, Diego Hurtado de Mendoza, Bernardo de Balbuena, Antonio Enríquez Gómez, Juan de Luna, Diego de Saavedra Fajardo, o il conte di Rebolledo. Ciò che conosciamo come letteratura spagnola del *Siglo de Oro* è per molti versi il prodotto di uno spazio europeo più che di uno strettamente spagnolo, e tanto dal punto di vista della scrittura quanto da quello materiale della sua diffusione e lettura. Nel momento aurorale della letteratura moderna, questa dimensione europea si sovrappone, d'altro canto, alla lenta assimilazione nelle lettere europee di un repertorio spagnolo non sempre dichiarato.

Le edizioni europee di testi spagnoli si concentrano in Italia, nelle Fiandre e in Francia, concretamente in alcune città come Venezia, Anversa e Lione. [...] Vale la pena di ricordare alcuni fatti significativi, come le tredici edizioni del *Marco Aurelio* di Guevara nei Paesi Bassi nel periodo compreso tra il 1529 e il 1594. Certe opere che suscitarono grande interesse alla loro apparizione in Spagna, ebbero un'edizione immediata e a volte simultanea all'estero, come il *Lazarillo*, che nel 1554, oltre alle edizioni di Medina del Campo, Burgos e Alcalá, vede quella di Anversa di Martín Nucio, o come il *Guzmán*, che nel 1600, cioè l'anno dopo la *princeps* di Madrid, conosce edizioni in città come Bruxelles, Lisbona, Coimbra e Parigi. È notevole che a Bruxelles nel 1662 si sia stampata la prima edizione illustrata del *Quijote*, con tutto ciò che comporta l'uso d'illustrazioni come indice di canonizzazione, di diffusione e di rendimento economico. Sono meri esempi di una ricezione che trascende ampiamente l'ambito spagnolo, sebbene nella maggior parte dei casi si tratti di centri dipendenti dalla monarchia degli Asburgo.

Un esempio eloquente, proprio per la sua singolarità, è la traduzione (che ebbe gran ripercussione all'epoca) dell'*Orlando furioso* di Ariosto, condotta con particolare accuratezza da Jerónimo Jiménez de Urrea, capitano delle truppe imperiali e antico compagno d'armi di Garcilaso. La sua peculiarità è che, essendo una traduzione in castigliano, fu pubblicata per la prima volta da Martín Nucio ad Anversa nel 1549, dedicata all'allora principe Filippo, e riedita nel 1559 a Lione, da Guillaume Roville e Mathias Bonhomme. Poi l'avrebbe stampata, come abbiamo visto, Giolito a Venezia, con l'aiuto di Alfonso de Ulloa, e poi di nuovo Nucio ad Anversa e Roville e a Lione. Non vi fu un'edizione in Spagna fino al 1564, quando la imprese nei suoi torchi di Barcellona Claudio Bornat. Ormai sappiamo che alcuni di questi primi editori prestavano un'attenzione speciale ai libri spagnoli e alle traduzioni spagnole di testi italiani, ma non è molto chiaro a che pubblico si rivolgessero. Se da un lato infatti Urrea nei preliminari dell'edizione di Anversa si dichiarava mosso dalla volontà di soddisfare gli spagnoli non abbastanza istruiti nella lingua toscana e gli stampatori, più attenti agli aspetti materiali, giustificavano la seconda edizione di Anversa con la scarsità di libri in Spagna, dall'altro, al contrario, per l'edizione di Giolito, Ulloa aveva composto un vocabolario bilingue e delle regole di pronuncia castigliana per i lettori italiani e lo stampatore Roville di Lione includeva nella sua edizione del 1556 una lettera in cui Urrea lodava l'interesse del pubblico francese sia per lo spagnolo che per l'italiano. [...]

Fino a che punto, quindi, si può dedurre che esistesse un pubblico europeo curioso delle novità letterarie spagnole in lingua originale? Sarebbe senza dubbio imprudente lasciarsi andare a conclusioni troppo lusinghiere in proposito, o anche desumere che il peso delle lettere spagnole in Europa fosse equivalente all'ascendente geopolitico degli Asburgo sul continente. È evidente che questa presenza geopolitica influisce sulla maturazione della letteratura spagnola come letteratura nazionale in castigliano, che aveva un legame diretto con il tessuto editoriale e i centri tipografici della politica continentale degli Asburgo. Ma vi era anche un interesse crescente per l'apprendimento del castigliano, che molto presto avrebbe avuto conseguenze letterarie. Pensiamo ai casi di Shelton, forse studente a Salamanca, di Mabbe, che lo apprese a Oxford alla fine del Cinquecento, o di Jean Chapelain, che s'imbarcò nella

traduzione del *Guzmán* (1619 e 1620) a poco più di vent'anni e che in diverse occasioni si servì del suo lungo studio dello spagnolo e delle sue conoscenze letterarie. Ci sono testimonianze e indizi, inoltre, del fatto che tutti questi traduttori praticarono anche l'insegnamento della lingua di Fernando de Rojas in alcuni circoli, fondamentalmente aristocratici, dei loro paesi. Negli stessi anni in cui Mabbe studiava al Magdalen College di Oxford, attorno al 1590, si moltiplicarono in Inghilterra le edizioni di grammatiche e manuali per l'apprendimento del castigliano: basti menzionare scrittori spagnoli come il protestante Antonio del Corro o britannici come Minsheu, Perceval e Stepney.

In Francia le grammatiche e i dizionari proliferarono a partire dal 1615, ma con il precedente di Cesar Oudin, autore già nel 1597 di una popolare grammatica castigliana redatta in francese che avrebbe raggiunto nel secolo seguente le diciassette edizioni. Il caso di Oudin, come quello di Mabbe e Chapelain, è illuminante perché mostra la profonda interconnessione tra l'interesse per la lingua spagnola e quello per la letteratura, e il legame non meno stretto tra il ruolo di insegnante di lingua, di traduttore e di editore di testi castigliani. Oudin, conosciuto specialmente per la traduzione francese del primo *Quijote* (1614), nel 1608 era stato il promotore della pubblicazione de *La silva curiosa* di Julián de Medrano e de *El curioso impertinente* di Cervantes. Inoltre, poco dopo, nel 1611, aveva portato a termine un'edizione, sempre in castigliano, de *La Galatea* cervantina e nel 1616 pubblicò il celeberrimo romanzo di Eliodoro *La historia de los dos leales amantes Teágenes y Cariclea*. I testi didattici di Oudin, che ebbero una notevolissima diffusione lungo il Seicento, costituiscono una prova tangibile dell'interesse e della conseguente domanda di strumenti che facilitassero l'apprendimento del castigliano. Non mancano notizie, naturalmente, di biblioteche private o di istituzioni pubbliche molto nutrite di libri spagnoli, come quella ben nota di Chapelain, o come quelle dei collegi dei gesuiti, le cui vestigia arricchiscono ancor oggi certe biblioteche municipali come quelle di Digione o Lione. [...]

### **Ancora traduzioni**

Sono le traduzioni, dunque, che evidenziano con maggiore chiarezza l'acquisizione di un ampio insieme di materiali spagnoli nelle letterature europee moderne. Queste traduzioni sono straordinariamente numerose, specialmente in Italia e in Francia: la *Bibliografía franco-española (1600-1715)* di Alejandro Cioranescu, per esempio, si avvicina alle cinquemila schede. Inoltre quest'attenzione alle fonti spagnole fu molto produttiva per la creatività delle diverse letterature di accoglienza. I materiali furono assimilati profondamente nei paesi di destinazione, data la libertà con cui si procedette all'adattamento dei testi nel tradurli in altre lingue. La forma in cui si presenta la traduzione può variare molto, in funzione, tra l'altro, del modo in cui si lascia o meno trapelare la fonte di partenza. Jerónimo Jiménez de Urrea, molto cosciente di ciò, contrapponeva le modifiche che aveva introdotto nell'*Orlando*, «sin quitar a nadie lo suyo», alla pratica di altri traduttori «señaladamente franceses, que los hechos y trabajos ajenos huelgan de los atribuir y transferir a hombres de su nación».

Le traduzioni implicano posizioni e manifestano il modo in cui si concepiscono le relazioni tra le letterature. Da questo processo prolungato e variabile di versioni e traslazioni si formò lentamente un'immagine della letteratura spagnola e del suo ruolo nel quadro generale delle letterature moderne europee. Non sorprende, pertanto, che alcuni traduttori francesi – Jean Chapelain, Vital d'Audiguier... – mostrassero una concezione aggressiva e sprezzante della letteratura a cui si dedicavano; o che, al contrario, alcuni dei traduttori inglesi di spicco fossero legati a circoli cattolici. Il ricorso ai testi stranieri era, quindi, perfettamente compatibile con una disaffezione nei confronti del referente culturale messo in gioco; oppure la scelta poteva essere motivata da forme di affiliazione, per esempio religiosa, molto più forti della mera preferenza estetica.

Conviene ricordare, per il loro rilievo in questa questione, alcuni aspetti di ciò che si potrebbe chiamare la crono-geografia delle traduzioni di testi spagnoli. La prima ad accogliere traduzioni importanti di opere spagnole, come abbiamo visto, fu l'Italia, seguita dalla Francia e solo più tardi dall'Inghilterra e dalla Germania. L'impulso iniziale italiano riguardò il romanzo sentimentale e *La Celestina*; a questo seguì quello francese, relativo soprattutto ai romanzi cavallereschi. In entrambi i casi, le versioni risultanti servirono da intertesto per le ulteriori traduzioni in altre lingue. Così la Francia accolse, dal 1520, le traduzioni di romanzi sentimentali, de *La Celestina* e poco dopo, di Guevara. John Bourchier, barone di Berners, con un'ampia reputazione come traduttore delle cronache di Jean Froissart, tradusse in inglese il *Libro áureo de Marco Aurelio* partendo dalla versione francese mentre era governatore di Calais sotto il regno di Enrico VIII, e lo stesso procedimento seguì (benché utilizzasse anche il testo castigliano) con il *Cárcel de amor*. Si ricordi che aveva viaggiato in Spagna nel 1513 come inviato del monarca inglese. Entrambe le opere – *Golden Book of Marcus Aurelius* (1534) e *Castell of Love* (c. 1548) – saranno pubblicate con un'ottima accoglienza dopo la sua morte nel 1533. Pochi anni prima, verso il 1530, era stato dato alle stampe un adattamento de *La Celestina* di mano del giurista, stampatore e drammaturgo John Rastell, che si presentava come *A new comodye in Enghysh in maner of an enterlude*. Un po' più tardi sarebbe comparso il principale responsabile della traduzione dei romanzi cavallereschi spagnoli in Inghilterra, sempre attraverso la versione francese: Anthony Munday, che a partire dagli anni Ottanta del secolo diede alle stampe una lunga serie di traduzioni cavalleresche con un riguardo speciale per i *Palmerines*. Ciò non toglie che circolassero già alcune traduzioni frammentarie dell'*Amadís* e anche una versione inglese del *Thresor des livres d'Amadis* (una specie di crestomazia di brani – arringhe, lettere, cartelli di sfida – tratti dai libri della serie, la cui prima edizione aveva visto la luce a Parigi nel 1559) con il significativo titolo di *The treasure of Amadis of Fraunce* (1572).

Ovviamente, per ragioni facilmente comprensibili, approdò alla lingua inglese anche un gran numero di opere storiografiche, anch'esse tradotte in altre lingue europee, come l'*Historia imperial y cesárea* (1545) di Pedro Mexía, tradotta in latino, italiano, tedesco e olandese, o il *Comentario de la guerra de Alemania por Carlos V* (1548) di Luis de Ávila y Zúñiga, persona molto vicina all'imperatore, che era già disponibile in inglese all'altezza del 1555. Si diffusero ampiamente anche molti testi di tema americano, tradotti fin dal primo momento (come il diario di Colombo o le lettere di

Hernán Cortés) in lingue come il latino, l'italiano, il francese o il tedesco. In Inghilterra troviamo questi materiali soprattutto a partire dalla metà del secolo: così le decadi dello straordinario *De orbe novo* di Pietro Martire d'Anghiera (che si andarono pubblicando dal 1511) saranno tradotte parzialmente – le prime quattro – nel 1555 assieme al *Sumario de la natural y general historia de las Indias* di Gonzalo Fernández de Oviedo. Seguirono versioni di testi di Francisco López de Gómara, nel 1578, e di Bartolomé de las Casas, nel 1583.

In Germania il primo libro di *Amadís* si tradusse nel 1561, vent'anni più tardi che in Francia, e Guevara, enormemente popolare in Europa, dovette aspettare fino al 1598, quando se ne incaricò Aegidius Albertinus, oltre a tradurre in tedesco il primo *Guzmán* nel 1615. Il *Lazarillo* dovette attendere che fosse tradotto il libro di Mateo Alemán, e apparve, infatti, insieme a una trasposizione del *Rinconete*, nel 1624. Non ci fu, per esempio, una traduzione completa del *Quijote* in tedesco fino al 1683. La *Diana* aspettò fino al 1619 la versione di Hans Ludwig Kueffstein, che tradusse anche il *Cárcel de amor* (1625). Il grosso della letteratura spagnola, insomma, arrivò alla lingua tedesca solo tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento; ma senza dubbio in Germania si conoscevano già da tempo le traduzioni francesi e italiane e in certi casi perfino i testi originali. D'altro canto, ormai nel Seicento avanzato, in ambito tedesco compare una tendenza non trascurabile a tradurre molte opere castigliane in latino, a volte accompagnandole con note. Ciò avvenne, come abbiamo visto, con *La Celestina* di Gaspar de Barth nel 1624; ma vanno ricordate, sempre nei primi trent'anni del Seicento, il *Reloj de príncipes* e le *Epístolas familiares* di Guevara, l'*Examen de ingenios* di Huarte de San Juan, il *Lazarillo*, il *Guzmán*, o *El licenciado Vidriera* cervantino.

La cronologia sottesa all'espansione dei testi spagnoli in Europa e al loro graduale accesso, in traduzione, ai diversi ambiti linguistici è, insomma, la cronologia della formazione stessa della letteratura moderna in Europa. Il repertorio spagnolo fu coinvolto, ovviamente, in diverse ondate e l'integrazione dei materiali ispanici ai vari repertori letterari avvenne con ritmi differenti. Nella seconda metà del Cinquecento, dopo che la letteratura francese s'impadronì del romanzo cavalleresco, vi furono altre acquisizioni che avrebbero avuto un effetto particolarmente vistoso nella sistemazione della letteratura europea. Ciò avvenne con la *Diana* e le sue continuazioni, con la picaresca, il teatro del secolo d'oro e il romanzo moresco. Essi sono i grandi punti di riferimento che aiutano a fissare, con speciale intensità e per lungo tempo, l'impronta della letteratura spagnola in Europa, consacrandola effettivamente come il deposito per eccellenza della finzione letteraria tipografica europea.

### **I viaggi di *Diana***

La *Diana* costituisce forse il primo caso di un'opera pubblicata originariamente in Spagna che si diffuse subito quasi simultaneamente nei vari paesi europei. Fu solo nel 1598 che Bartolomew Yong (che aveva vissuto per qualche tempo in Spagna ed era legato a circoli papisti) pubblicò la sua traduzione del romanzo a Londra, ma nei

preliminari menzionava una precedente traduzione inglese di Edward Paston. L'influenza dell'opera di Montemayor era già avvertibile nelle varie versioni dell'*Arcadia* di sir Philip Sidney, che aveva tradotto alcune composizioni dell'autore portoghese; in effetti, Yong era vicino al circolo cortigiano di Sidney. La ricezione della *Diana* fu quindi molto anteriore alla stampa della prima traduzione. È noto che verso il 1560 si leggeva in spagnolo nel circolo di William Cecil, barone di Burghley, primo consigliere della regina Elisabetta; e nel 1563 Barnabe Googe avrebbe imitato alcune delle poesie della *Diana* nelle sue *Eglogs, Epytaphes, and Sonettes*.

Anche la prima traduzione francese precedette quella inglese di Yong, che la tenne molto presente. La ultimò Nicolas Collin nel 1578, ma restano tracce di due versioni manoscritte anteriori, la più antica risalente al 1564. Ciò costituisce il preludio all'enorme diffusione della *Diana* nella Francia del XVII secolo. Eugenia Fosalba, studiosa dell'argomento, conta almeno otto diverse traduzioni in francese dell'opera di Montemayor prima del 1735; si può condividere, pertanto, la sua affermazione secondo cui la Francia fu la principale «piattaforma di lancio verso il resto d'Europa». Va ricordato però che la notorietà della *Diana* in Inghilterra fu molto precoce e indipendente da ogni mediazione francese; anche in Italia l'opera fu immediatamente nota e letta soprattutto in spagnolo, nella precocissima edizione milanese di Andrea de Ferrari (c. 1559) coetanea alla prima edizione conosciuta di Valenza. L'impronta della *Diana* e delle sue continuazioni fu comunque molto marcata nella Francia tra la fine Cinquecento e l'inizio del Seicento: tra molte altre, la testimonianza più evidente è il più rilevante romanzo pastorale delle lettere classiche francesi, *L'Astrée* (1617-1627), che è anche un'eccellente illustrazione della capacità di integrare in un nuovo contesto la notevolissima influenza del romanzo pastorale che aveva visto la luce a Valenza non prima del 1558. Assieme all'*Amadís* e all'*Abencerraje*, la *Diana* rappresentò in Europa un vero prototipo di urbanità cortigiana, associato a una certa immagine della Spagna, molto vicina a quella *land of romance* a cui si sarebbe riferito, come vedremo, Walter Scott.

### **Picari pellegrini**

A disputare alla *Diana* il primato di una proiezione immediata e simultanea in diversi paesi europei troviamo un genere che si differenzia dal tono del *romance* e che la prospettiva straniera associa all'identità più profondamente spagnola: la picaresca. Bisogna ammettere però che fin dal primo momento la picaresca si sviluppò in un ambito non solo spagnolo, ma ampiamente europeo. È vero che la spinta venne dalla creatività spagnola, ma il suo eco si udì molto presto in altre aree, dove s'innestò subito nello sviluppo di alcune linee fondamentali della letteratura di finzione a stampa e, in generale, della prosa nelle principali lingue europee. È noto che il *Lazarillo* ebbe una versione francese già dal 1561, sette anni dopo le prime edizioni castigliane conosciute. In Inghilterra lo tradusse David Rowland e, anche se la più antica edizione conservata risale al 1586, fu probabilmente pubblicato già nel 1576 e sono note iniziative per un'edizione inglese fin dalla fine degli anni Sessanta. Ancora più rapida fu la reazione all'apparizione del *Guzmán*. Il cremonese Barezzo Barezzi,

che si era stabilito come stampatore a Venezia, si assunse la responsabilità della traduzione di entrambe le parti del *Pícaro* in italiano rispettivamente nel 1606 e 1615; ma ancora prima, addirittura nel 1600, Gabriel Chappuys, un prolifico traduttore di testi spagnoli e italiani, aveva affidato la prima parte ai torchi parigini di Nicolas e Pierre Bonfons. Siamo in una fase in cui, in paesi come la Francia e l'Inghilterra, era divenuto abituale ricorrere alla produzione letteraria spagnola per rinforzare la domanda interna, dato che indubbiamente esisteva già un forte interesse per le novità letterarie spagnole.

Non sorprende, quindi, che le traduzioni siano fondamentali per documentare il fenomeno rilevato anni fa da Claudio Guillén: l'interesse per il *Lazarillo* fu ridestato dall'apparizione e dal successo del *Guzmán*, consolidando così un preciso modello narrativo. Il fenomeno si osserva nella coeva produzione editoriale spagnola, ma si manifesta anche, perfino con qualche amplificazione, negli altri paesi europei. È l'identificazione di uno schema comune e la sua naturalizzazione in altre lingue ciò che spiega l'effetto profondo che la picaresca avrebbe avuto nella finzione romanzesca europea. Barezzi, per esempio, tradusse il *Lazarillo* nel 1622, ben dopo il *Guzmán*, con un titolo, *Il picariglio castigliano*, che intende evidentemente associarlo al successo di Alemán. Lo insaporì inoltre con varie amplificazioni e diverse aggiunte da cui risultò una miscellanea che include tra l'altro un adattamento de *La gitanilla* di Cervantes. Lo scaltro stampatore veneziano, che si era imbattuto in un vero filone, nel 1635 avrebbe aggiunto alla versione del primo *Lazarillo* la continuazione di Juan de Luna pubblicandole in un unico volume, pratica frequente in molte edizioni europee. In precedenza erano uscite le sue traduzioni de *La pícaro Justina* (1624) e de *El español Gerardo* (1630). Per la lingua tedesca, si è già detto come il *Lazarillo* dovette attendere il successo della traduzione del *Guzmán* di Aegidius Albertinus (se si esclude la traduzione inedita del 1614) e quando fu tradotto circolò assieme a una versione del *Rinconete*.

A dire il vero, queste traduzioni in italiano e in tedesco a stampa erano state precedute da due versioni manoscritte che, pur non avendo ottenuto, com'è ovvio, un'analoga diffusione, provano la centralità di questa tradizione, ed essendo entrambe databili dopo le due parti del *Pícaro* (l'italiana 1608 e la tedesca 1614) confermano di essere sorte sulla scia dell'opera di Mateo Alemán. L'«Elogio e alegoria sopra la Vita del Lazzariglio del Torme» che precede la prima è un documento assolutamente eloquente in proposito. Tutto ciò è indice della libertà con cui solevano agire i traduttori, specialmente con questi generi letterari, accostando e perfino fondendo materiali che consideravano simili.

Nel secondo decennio del Seicento, quando arrivò la seconda ondata di romanzi picareschi, i testi fondamentali si erano già affermati in Europa con una forte ripercussione editoriale. Per il *Guzmán*, nella prima fase di diffusione internazionale, la traduzione più tarda (e una delle migliori) fu quella inglese di James Mabbe che nel 1622, sotto l'eponimo di *The Rogue*, divenne uno dei più splendidi esempi di prosa inglese del Seicento. È rilevante che molti dei romanzi o racconti picareschi tardi abbiano avuto una prima edizione fuori di Spagna: *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, dell'intrigante Carlos García, fu pubblicata a Parigi nel 1619, dove un anno dopo si stampò anche la continuazione del *Lazarillo* di Juan de Luna.

Entrambe le opere sarebbero divenute celebri soprattutto fuori dalla Penisola Iberica, fatto che non si comprende senza pensare all'enorme popolarità raggiunta per varie vie dal modello picaresco in Europa. Entrambe furono subito tradotte in francese da Vital d'Audiguier, traduttore anche del *Marcos de Obregón*, quella di Luna accompagnata dal primo *Lazarillo*. Entrambe approdaronο anche alla lingua inglese: nel 1622 – come si è detto – la continuazione del *Lazarillo* e nel 1630 l'opera di García che, con il titolo di *The sonne of the rogue*, cercava chiaramente di mettersi sulla linea del *Guzmán*.

Assistiamo quindi allo sviluppo di un percorso della prosa di finzione europea che sostiene e amplifica il percorso specificamente ispanico della picaresca. Non sembra fuori luogo situare in questo terreno il caso del *Buscón*, che circolò in stretta relazione con i *Sueños* e altre opere di Quevedo per tutta l'Europa. Ancora una volta, inoltre, se teniamo conto delle traduzioni, il suo impatto editoriale superò quello spagnolo. Solo in Francia e limitandoci al Seicento, la traduzione ebbe quasi una trentina di edizioni, con un effetto che si sarebbe prolungato nel secolo seguente, fino all'avvento delle traduzioni ottocentesche. L'autore a cui si attribuisce questa popolare traduzione è il *seigneur* da La Geneste, ma si tratta di una congettura che forse racchiude più di un equivoco. In primo luogo perché tale attribuzione si sostiene su un riferimento dell'editore, contenuto nei preliminari, che pare alludere piuttosto al traduttore dei *Sueños* (*Visions*), un'opera già popolare in versione francese quando nel 1633 vide la luce il *Buscón* e che servì da lasciapassare per la nuova opera. In secondo luogo perché, comunque si intendano le parole preliminari del libraio, nel 1970 Andreas Stoll lanciò l'ipotesi che chi in realtà stava dietro la traduzione dell'opera di Quevedo fosse Paul Scarron, il futuro autore del *Roman comique* (1651-1657). Un'ipotesi quanto meno suggestiva, perché indica con chiarezza che nel contesto francese l'opera fu ascritta al genere comico, coerentemente con molte sostanziali modifiche, in particolare riguardo la conclusione del racconto introdotta nella versione del 1633.

L'ambito del comico fu infatti quello in cui il repertorio ispanico influì maggiormente, come mostra proprio Scarron con gli argomenti di molte delle sue opere drammatiche e narrative, spesso adattamenti di testi spagnoli. Charles Sorel, che assieme a Scarron inaugura la prosa romanzesca francese con i generi del *roman* e della *nouvelle*, registrò nitidamente l'importanza della matrice spagnola quando trattò del *Roman comique* nella sua *Bibliothèque Française* (1664), soprattutto, ma non solo, riguardo alla picaresca, il *Quijote* e le *Novelas ejemplares*. Aveva fatto lo stesso, in un modo meno preciso, l'infaticabile Vital d'Audiguier nel prologo alla sua traduzione del *Persiles* (1626): «Lecteur, pour te recommander cette pièce, il suffirait de te dire qu'elle est espagnole, parce que nous ... faisons plus d'état des inventions étrangères que des nôtres».

Anche in Inghilterra il *Buscón* fu ben conosciuto. Apparve nella versione inglese di John Davies nel 1657 assieme a un adattamento de *Las cartas del caballero de la Tenaza*. Entrambe sono versioni dal francese, come molte altre traduzioni da testi spagnoli di Davies. Questi fu un traduttore e poeta formatosi a Cambridge, dotato di una notevole coscienza professionale e legato a un gruppo attivo in questo campo, tra cui spicca Thomas Stanley, della famiglia dei conti di Derby. Era un gruppo di

*royalists* che aveva soggiornato in Francia, a cui si deve una ragguardevole attività di traduzione. Davies, di fatto, tradusse anche Scudery, Scarron e Sorel, con l'intento di importare modelli narrativi francesi negli ambienti socialmente e culturalmente elevati dell'Inghilterra dell'epoca. La presenza spagnola – il cui prestigio qui era meno rilevante – si fa sentire in un quadro dominato dall'influenza francese. Non si dimentichi, tuttavia, che il *Lazarillo* si era ben acclimatato sul suolo inglese in feconda coincidenza con la moda della letteratura criminale della seconda metà del Seicento. Come il *Buscón* nella traduzione del 1633, aveva trovato accoglienza in Francia nell'ambito definito da Roger Chartier come rappresentazione della marginalità nell'età moderna. Ciò gli avrebbe garantito una straordinaria circolazione, ben oltre i limiti del *roman comique*, quando nel 1657 entrò a far parte del catalogo della celebre *Bibliothèque bleue*, alimentata dalla dinastia editoriale degli Oudot a Troyes per più di due secoli. Nel loro catalogo sarebbe rimasto fino al Settecento avanzato.

D'altra parte l'influenza del *Rogue* di Mabbe fu molto importante, specialmente per la sua capacità di generare un modello narrativo che si sarebbe propagato in continuazioni di ampia diffusione, come *English Gusman* (1652) e, in particolare, la tripartita *The English Rogue* (1665-1671) di Richard Head e Francis Kirkman. Ci furono, naturalmente, altre derivazioni, che ci portano fino alle soglie del XVIII secolo. Vi troviamo anche l'autore noto come Captain John Stevens, di origine irlandese e di fede cattolica, che aveva combattuto in Portogallo e probabilmente abitò per qualche tempo a Madrid. Stevens fu senza dubbio uno dei traduttori più prolifici, con un debole per Quevedo: si occupò della *Premática del tiempo*, del *Buscón*, delle *Cartas del caballero de la Tenaza*, del *Libro de todas las cosas*, de *La hora de todos*, e della *Carta del viaje a Andalucía*. Tutte opere incluse, assieme a qualche testo erroneamente attribuito, nel volume *The comical works of don Francisco de Quevedo* stampato a Londra nell'anno 1707. Tradusse anche la *Vida de Marco Bruto*, oltre a *La Celestina*, *La pícaro Justina*, *l'Estebanillo* (gli ultimi tre riuniti in un volume, anch'esso del 1707, *The Spanish Libertines*) così come opere storiografiche di Mariana, Sandoval e di altri autori. E anche altre dal portoghese e dal francese. È curioso anche l'inventario in cui questo notevole traduttore annota il contenuto della sua biblioteca di ispanofilo, riportando in modo molto espressivo la sua valutazione critica dei testi ed altri aspetti come la convenienza o meno di tradurli in inglese, in cui ha un gran peso la dimensione religiosa. Stevens mostra, insomma, la vitalità della narrativa di matrice spagnola, attentamente vagliata nei riferimenti religiosi, quando stava per immettersi definitivamente nel grande romanzo inglese del XVIII secolo, quello di Defoe, Smollett (autore di una delle più celebrate traduzioni del *Quijote*) o Fielding.

La picaresca è un esempio efficace del modo in cui l'integrazione dell'elemento spagnolo nei diversi repertori dà luogo alla creazione di linee specifiche della narrativa di finzione europea. Ciò vale anche per la Germania. Aegidius Albertinus, olandese convertito al cattolicesimo, aveva tradotto in tedesco il primo *Guzmán* (1615) includendo parti tratte dalla continuazione pubblicata a nome di Mateo Luján de Sayavedra a Valenza (1602). La seconda parte, invece, si allontana dal testo di Mateo Alemán, estendendo l'azione originale nei territori dell'Europa centrale, e creando una specie di preludio alla geografia di *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* (1669) di Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen e dei suoi tre supplementi, tra

cui *Die Landstörzerin Courasche*. Queste opere, con l'*Estebanillo*, fecero della Guerra dei Trent'anni, punto di non ritorno del declino spagnolo, lo scenario prediletto della picaresca germanica, e la resero la migliore espressione letteraria di questa congiuntura europea, con durature conseguenze geopolitiche. Albertinus aveva irrobustito la dimensione confessionale dell'originale spagnolo e le possibilità di una sua lettura controriformista, ed è in questa veste che il testo di Alemán arrivò a Grimmelshausen. Com'erano arrivate le traduzioni del *Lazarillo*, che partivano dal *Lazarillo castigado*, o della *Segunda parte* di Luna, tradotta in tedesco dalla versione francese nel 1653, o de *La pícaro Justina* che si fece tedesca fondandosi sulla versione italiana di Barezzi. Il fatto è che, per vie intermedie, la picaresca divenne, anche in ambito tedesco, un elemento fondamentale per lo sviluppo della finzione narrativa, dando luogo a una tradizione propria che arriverà fino alla letteratura del XX secolo.

§