HAL
open science

I Sermoni funebri di Ortensio Lando e la versione francese di Thierri de Timofille

Chiara Zambelli

▶ To cite this version:

Chiara Zambelli. I Sermoni funebri di Ortensio Lando e la versione francese di Thierri de Timofille. Literature. 2013. dumas-00933946

HAL Id: dumas-00933946
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00933946v1

Submitted on 21 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal – Grenoble 3

Mémoire de Master 2 en Études italiennes, parcours recherche

Année universitaire 2012-2013

I *Sermoni funebri* di Ortensio Lando e la versione francese di Thierri de Timofille

Mémoire soutenu par :

Mme Chiara Zambelli

Sous la direction de :

M. Serge Stolf

M. Filippo Foni

UNIVERSITE Stendhal GRENOBLE 3

Déclaration anti-plagiat
Document **à scanner** après signature
et **à intégrer** au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : ZAMBELLI PRENOM : CHIARA

DATE : 04/11/2013 SIGNATURE :

Mise à jour mars 2013

- **Résumé**

Le XVIème siècle italien est une période riche où les études sur de nombreux auteurs sont encore à approfondir. L'un d'entre eux, Ortensio Lando, a entretenu des relations privilégiées avec la France où son œuvre la plus célèbres, les *Paradossi*, a été traduite par Charles Estienne et a eu ensuite un succès européen. Dans le contexte des relations entre la littérature italienne et la littérature française, caractérisées à cette époque par une grande floraison de traduction de l'italien au français, une autre de ses œuvres a été traduite par un homme de lettres proche de la cour, François d'Amboise: i *Sermoni funebri*.

L'œuvre appartient au genre de l'éloge paradoxal, d'une part elle entretient des liens étroits avec les *Paradossi*, de l'autre elle s'en écarte par son ton plus ouvertement comique qui la rapproche du genre des facéties. Très riche en références culturelles employées de manière non commune et caractérisée par les apports de différents genres, l'œuvre de Lando est un exemple intéressant de littérature «irrégulière» du siècle auquel il appartient, par ailleurs plus connu pour la fixation de certaines règles et certains codes littéraires et formels.

La version française de François d'Amboise, s'approche assez librement du texte italien, selon les habitudes de traduction de l'époque, en augmentant sa matière: d'Amboise ajoute des textes dont il est auteur entre ceux de Lando et glisse son écriture parmi les lignes de l'auteur italien. Ces pratiques, qui rentrent dans l'ensemble très vaste des réécritures, font de la version française un exemple significatif des habitudes des traducteurs de cette époque et un lieu où chercher des traces des relations entre les deux littératures en question.

- **Mots-clé**

Adattamento/ adaptation

Blason

Buffone/ bouffon

Cortigiano/ courtisan

Elogio funebre/ éloge funèbre

Facezie/ Facéties

Francia e Italia nel Cinquecento/ France et Italie au XVIème siècle

Imitazione/ imitation

Letteratura comico-realistica/littérature comique

Letteratura paradossale/ littérature paradoxale

Lione/ Lyon

Panegirico/ panégyrique

Parodia/ parodie

Pastiche

Petrarchismo/ pétrarquisme

Roscritture comico-satiriche/ réécritures comique set satiriques

Rinascimento/ Renaissance

Traduzione/ traduction

Introduzione

Il presente lavoro parte dalla volontà di vedere come un testo italiano della metà del XVI secolo è stato tradotto in francese circa trent'anni dopo. Si tratterà quindi della traduzione agli inizi dell'età moderna, in un epoca in cui essa era ben lontana dalle nostre concezioni attuali, in cui la si praticava con il desiderio di appropriarsi il più possibile del testo tradotto, inserendovi elementi della cultura che apparteneva al traduttore. A partire dal lavoro puntuale sui testi affronteremo quindi questioni di carattere più generale, e ne cercheremo le tracce nei nostri testi.

Il testo di partenza, per il nostro lavoro e per quello di chi lo ha volto in francese nel XVI secolo, è l'opera *Sermoni funebri de' vari authori nella morte di diversi animali* di Ortensio Lando. L'opera, sulla quale gli studi non sono numerosi, presenta aspetti che ne fanno un esempio paradigmatico di una certa letteratura del Cinquecento. Si tratta di un insieme di testi a vocazione chiaramente comica e ricchissimo di riferimenti culturali, nel quale ben si esprime il gusto per la varietà e l'abbondanza e l'insofferenza alle regole, aspetti che si possono rintracciare in tutta la produzione dell' autore. Su di lui ci soffermeremo nella prima parte del nostro lavoro, illustrandone brevemente la biografia e

le opere. In seguito affronteremo il nostro secondo autore, François d'Amboise, che firma con lo pseudonimo Thierri de Timofille la traduzione del Lando: ci concentreremo soprattutto sulla sua pratica della traduzione, e sulle sue implicazioni. Il risultato del suo lavoro porta il titolo *Regrets facétieux et plaisantes harangues funebres sur la mort de divers animaux* e presenta alcuni dei caratteri fondamentali delle numerose traduzioni che venivano fatte all'epoca dall'italiano verso il francese. Ci troviamo nel momento in cui le forme e i testi del Rinascimento italiano giungono in tutta Europa, e in cui i letterati francesi li praticano assiduamente. La traduzione era la maniera più diretta di avvicinarsi ad un testo, e di appropriarsene, e sui procedimenti tramite i quali Timofille attraversa il testo landiano ci soffermeremo nell'ultima e terza parte.

Ad ogni passaggio cercheremo di apportare gli elementi necessari per aprire il nostro lavoro su questi due autori e sui loro testi a considerazioni più generali sull'epoca in cui essi hanno operato. Così facendo apparirà chiaro come in questa vicenda marginale della traduzione francese del Lando sono rintracciabili molti degli elementi che hanno caratterizzato le relazioni tra la letteratura italiana e quella francese nel Cinquecento, ci spingeremo persino a dire che tale vicenda può essere scelta come esempio paradigmatico di queste relazioni.

I. Ortensio Lando e i *Sermoni funebri*

L'immagine di Ortensio Lando dal Cinquecento ad oggi

In un secolo dominato dalla trattatistica, dalle forme lunghe del poema cavalleresco e da quelle cristallizzate della lirica petrarchesca, e che vede gli intellettuali occupati nel dibattito sulla questione della lingua risolverlo all'insegna della tradizione e della costituzione di un canone di buoni esempi da seguire, la collocazione di Ortensio Lando apre numerosi interrogativi.

Il Lando non è sistematico, non è poeta e rifugge le posizioni definite: egli non presenta quindi i tratti più classici della sua epoca. Se su di lui, come su altri, pesa lo spessore dei grandi del secolo ed egli si trova così relegato ad una posizione di minore, dall'altro il posto che solidamente occupa ne fa un esempio paradigmatico di quella corrente che la storiografia letteraria successiva ha condannato ad essere il Cinquecento

minore, specie di fiume sotterraneo che avanza senza intaccare il corso della cultura ufficiale di Castiglione, Ariosto, Bembo e altri grandi.

Tale definizione non solo merita di essere analizzata e inquadrata storicamente, ma anche di essere rimessa in discussione: da tempo ormai l'eccentricità del Manierismo e del successivo Barocco sono state rivalutate nelle arti figurative e in letteratura, è necessario che tale passaggio dia luogo ad una rilettura di ciò che precede queste correnti, che ne costituisce la matrice primaria e che si ridefinisca quindi in maniera esaustiva la dimensione quantitativa e qualitativa di un letterato come Ortensio Lando all'interno del suo secolo e nella storia letteraria. Inoltre è doveroso considerare l'estrema varietà della produzione del Lando che favorì da sempre la sua collocazione nella zona d'ombra degli irregolari del Cinquecento: dalla definizione colorita ma pertinente di Ireneo Sanesi, autore della prima monografia moderna sul nostro autore, che riprende Arturo Graf mettendolo tra «gli scapigliati della letteratura del Cinquecento»[1] fino a quella di Davide Canfora che, nella prefazione delle *Novelle*, osserva come «il nome del Lando tende oggi a confondersi [...] nel ricco sottobosco dei poligrafi vissuti nell'età matura del nostro Rinascimento [...]: Doni, Nicolò Franco, Francesco Sansovino, Anton Francesco Grazzini, Giovan Battista Gelli»[2].

In ultima istanza bisogna prendere in considerazione non solo i denominatori comuni e i tratti di omogeneità nella produzione del Lando, che appunto hanno dato luogo alla classificazione di cui si parla, ma ancora e con maggiore attenzione gli elementi più incoerenti ed eterodossi, per evitare l'appiattimento della figura di un uomo di lettere di questo tipo su di un canone che non gli appartiene per natura e che costituirebbe una sfortunata ed ingiusta riduzione.

1. Il Lando: profilo biografico

Se appare difficile districarsi nella polimorfa produzione del Lando, orientarsi all'interno della sua biografia lo è altrettanto se non di più. La sua nascita è da collocarsi tra i primi del Cinquecento e il 1512 a Milano, dove poi intorno al 1523 entra nell'ordine

[1] IRENEO SANESI, *Il cinquecentista Ortensio Lando*, Modena, Panini, 1893, p. 2.
[2] LANDO ORTENSIO, *Novelle*, a cura di DAVIDE CANFORA, Bari, Edizioni di Pagina, 2007, VIII.

degli Eremitani di Sant'Agostino, ordine che contava molti uomini inclini alla Riforma e alle idee erasmiane.

Dopo alcuni periodi di permanenza a Bologna e un breve soggiorno a Roma, egli giunge a Lione nel gennaio del 1534, avendo abbandonato l'ordine religioso. A Lione conosce l'editore Sébastien Gryphus e pubblica presso di lui il dialogo *Cicero relegatus, Cicero revocatus*[3], con il quale si inserisce, in maniera contrastata ed indefinibile, all'interno del dibattito inaugurato nel 1528 dal *Ciceronianus* di Erasmo, sui temi dell'eloquenza e della pietà cristiana e sul contrasto fra sapienza pagana e morale cristiana: in un primo tempo attaccando Cicerone, poi rimpiangendolo e recuperandolo. L'opera provoca accese critiche, non incontra il successo editoriale ed inaugura un modulo espressivo fondato sulla contraddizione che il Lando utilizzerà in seguito e con maggior successo.

Sempre a Lione entra in contatto con Vincenzo Buonvisi, esponente della nobile famiglia lucchese che aveva contatti anche con Thomas More grazie all'attività bancaria a Londra. In quegli anni si guarda a Lucca non solo come luogo in cui si concentrano ideali di libertà repubblicana[4] ma anche simpatie per la Riforma e il Lando è sensibile a questo tanto da pubblicare, dopo un soggiorno a Lucca intorno al 1535, le *Forcianae quaestiones*[5], opera in cui viene eretto il mito della Lucca antitirannica e filo repubblicana. In essa sono anche presenti allusioni alla dottrina di Lutero, mentre l'impianto è ispirato all'*Utopia* di Thomas More, così come lo pseudonimo con il quale il Lando pubblica: *Philalethes Polytopoiensi cive*, che rimanda ad un Filalete cittadino di molteplici città, avvicinato spesso al cittadino di *Utopia*; l'uso di pseudonimi resterà uno dei tratti distintivi di tutta la produzione dell'autore.

---

[3] Riportiamo qui l'indicazione bibliografica contenuta nella cronologia delle opere di Ortensio Lando a cura di Antonio Corsaro, aggiornata al due ottobre del duemiladieci, così come faremo per tutte le altre opere dell'autore che verranno menzionate: *Cicero relegatus & Cicero revocatus. Dialogi festivissimi*, Apud Seb. Gryphium, Lugduni, 1534.

[4] Già libero comune nel 1119, dopo aver subito per un lungo periodo l'influenza delle città circostanti, la Repubblica di Lucca acquista l'indipendenza dall'imperatore Carlo IV. Nei secoli XV e XVI, dopo un'apra guerra contro Venezia e Firenze, Lucca cerca di mantenersi al di fuori dei conflitti peninsulari e di sfruttare il peso delle potenze straniere in Italia a proprio favore e per salvaguardare le istituzioni repubblicane e l'indipendenza. In questo modo, in un panorama italiano di dominazione straniera e controllo dello Stato Pontificio, essa si caratterizza come uno spazio di maggiore libertà e questo rende possibile la diffusione delle idee protestanti sul suo territorio e il consolidarsi della sua fama.

[5] *Forcianae Quaestiones, in quibus varia Italorum ingenia explicantur, multaque alia scitu non indigna*, Autore Philalete Polytopoiensi Cive, Neapoli [ma Lione], excudebat Martinus de Ragusia, 1535.

Nel 1540 viene pubblicato un altro dialogo che manifesta l'interesse del Lando per Erasmo: *Desiderii Erasmi Roteordami Funus*[6], con lo stesso pseudonimo dell'opera precedente, quattro anni dopo la morte del grande umanista. Il dialogo raccoglie punti di vista opposti su Erasmo e ciò che egli rappresentava, ed è stato oggetto di interpretazioni varie da parte dei critici, l'ultima delle quali particolarmente affascinante e portatrice di importanti ricadute sul terreno della storia e della storia letteraria: a partire da confronti testuali puntuali e dallo studio comparato delle biografie, Silvana Seidel Menchi ha proposto l'identificazione di Ortensio Lando con l'eretico italiano Giorgio Filalete detto il Turchetto[7]. Alla pubblicazione di quest'opera a Basilea segue una replica formale della Chiesa locale, poiché essa viene interpretata come un attacco diretto a Erasmo.

Nel 1541 il Lando si trova a Trento dove ottiene la protezione di Cristoforo Madruzzo, vescovo-principe e futuro cardinale, che diventa la sua principale figura di riferimento e si vede dedicare l'opera maggiore del Lando, *I paradossi*, di poco posteriore[8]. A Madruzzo il Lando consegna il manoscritto di un'opera dottrinale: *le Disquisitiones in selectiora divinae scripturae loca*, che rimane inedito come l'opera seguente, del 1541, che è però di tutt'altra natura. Si tratta di un dialogo che sviluppa un tema che ha poi fortuna nella produzione del Lando, che ad esso consacra uno dei paradossi divenuti più celebri *Meglio è d'esser ignorante che dotto*: *Dialogo di Filalete cittadino di Utopia contra gli uomini letterati*. L'anno successivo il Lando traduce il dialogo erasmiano *Uxor mempsigamos*, come *Dialogo erasmico di due donne maritate*[9], a testimoniare ancora una volta il suo interesse per Erasmo e la sua apertura al grande Umanesimo europeo.

Comincia poi un periodo relativamente lungo di peregrinazioni per l'Europa, al seguito ora della corte di Francesco I e ora di Cristoforo Madruzzo, durante il quale viene generata

---

[6] *In Desiderii Erasmi Roteordami Funus, Dialogus lepidissimus*, Nunc primum in lucem editus, Basileae, 1540.

[7] SILVANA SEIDEL MENCHI, *Chi fu Ortensio Lando?*, in «Rivista Storica Italiana», 106, 1994, pp. 501-564. La tesi della storica, solidamente presentata e scrupolosamente sostenuta, non sembra aver avuto grande seguito: essa è spesso menzionata nei lavori successivi che trattano dell'autore ma mai apertamente accettata e, in generale, la si maneggia con estrema prudenza. Bisogna se non altro riconoscere che essa apre prospettive interessanti e ha il vantaggio di gettare luce nelle zone d'ombra della biografia del Lando e di dare maggiore coerenza alla sua vicenda di letterato ed intellettuale vicino alla Riforma. Nonostante questo tale tesi procede nella direzione ormai universalmente accettata dagli studiosi del Lando e ha sicuramente avuto il merito di aprire in tale direzione: dietro la patina faceta delle opere del Lando si nasconde un forte carico dottrinale, come si può ben vedere anche già solamente dalle opere finora elencate.

[8] ORTENSIO LANDO, *Paradossi, cioè sentenze fuori dal comun parere*, a cura di ANTONIO CORSARO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, p 2.

[9] *Dialogo erasmico di due donne maritate, in nel quale l'una mal contenta del marito si duole, l'altra la consiglia, e con efficaci esempi la indice a ben vivere, opera molto utile per le donne maritate*, Tradotta per Andronico Collodio di latino in vulgare, 1542, stampato in Vinetia, [traduzione attribuita a Ortensio Lando].

la prima opera in volgare del Lando, nonché il suo maggior successo editoriale, i *Paradossi*[10], pubblicati a Lione nel 1543. Il quest'opera l'esercizio dell'artificio retorico del paradosso, già praticato dal Lando, si dispiega ampiamente, su svariati temi e con grande pregnanza, tanto che Antonio Corsaro, il curatore della più recente edizione dell'opera, ha potuto inserirla nella grande tradizione europea del paradosso cinquecentesco, accanto a Montaigne, Donne, Agrippa ed Erasmo, facendone così una delle maggiori vette della letteratura italiana di questo secolo ed invitando ad una revisione dell'immagine di minore del Lando[11]. Così si spiegherebbe l'enorme successo editoriale dell'opera che ha un'altra edizione lionese nel 1550 e tre edizioni a Venezia, presso Arrivabene, tra il 1544 e il 1563, nonostante gli interventi censori. Ci sono inoltre traduzioni nelle maggiori lingue europee: in spagnolo, francese e inglese, tra il 1552 e il 1593. In Francia è Charles Estienne, nel 1553, ad occuparsi della traduzione, mentre parti dell'opera circolavano già a Lione prima della stampa, in una versione francese di Maurice Scève[12]. La fama che il Lando conquista con quest'opera costituisce un elemento importante per studiare la ricezione delle sue opere successive e, nel nostro caso, le ragioni che hanno spinto ad una loro pubblicazione in traduzione francese: indubbiamente egli ha potuto godere in tale contesto della celebrità del suo illustre traduttore, esponente di una delle più importanti famiglie di stampatori dell'epoca.

Nel 1545 viene pubblicato il trattato *Della vera tranquillità dell'animo*[13] a Venezia presso Paolo e Aldo Manuzio il giovane, e dietro il nome di Isabella Sforza si cela Ortensio Lando. Su questa vicenda editoriale, sull'interpretazione del testo e sulle sue traduzioni si interroga Francine Daenens, definendolo una formulazione in positivo del credo religioso del Lando, necessaria alla comprensione di alcuni paradossi[14] e, allo stesso tempo, un'importante iniziativa editoriale di Manuzio al fine di sostenere le posizioni politico-religiose dell'Evangelismo[15]. Questo ci porta nuovamente nella direzione ormai consolidata

---

[10] *Paradossi, cioè sententie fuori del comun parere, novellamente venute in luce*, A Lione, Per G. Pullon da Trino, 1543.
[11] ANTONIO CORSARO [a cura di], op. cit., p 9.
[12] MICHELE CLEMENT, *La rhétorique paradoxale à Lyon. Maurice Scève et l'anonyme paradoxe contre les lettres (1545)*, in «Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance», Lyon, ENS Editions, 2003, p. 452.
[13] *Della vera tranquillità dell'animo. Opera utilissima, & nuovamente composta dalla Illustrissima Signora Isabella Sforza*, [Venezia], Aldus, 1544.
[14] FRANCINE DAENENS, *Le traduzioni del Trattato "Della vera tranquillià dell'animo" (1544): l'irriconoscibile Ortensio Lando*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», Genève, Droz, 1994, p 667.

[15] *Ibid.*, p 668.

dell'individuazione nell'opera del Lando di un importante carico dottrinale, più o meno celato dietro la complicazione formale apparentemente fine a sé stessa, al gusto del paradosso e ad una certa inclinazione per un comico tendente all'assurdo.

Nel 1545 il Lando pubblica un altro trattato, stavolta sull'eccellenza femminile, al quale aggiunge un'esortazione agli uomini, perché non si lascino superare dalle donne[16] in un impianto che contrappone la prima alla seconda parte per tematica e intenzione, alla sua maniera ormai nota e già sperimentata. Nello stesso anno entra a far parte dell'Accademia degli Ortolani di Piacenza, che accoglieva fra gli altri Anton Francesco Doni, e assiste all'apertura del Concilio di Trento al seguito di Madruzzo.

Tra il 1546 e il 1548 si stabilisce a Venezia dove entra nella cerchia dell'Aretino, con il quale intratteneva già una corrispondenza dal 1540, e qui la sua attività editoriale è particolarmente intensa: pubblica anonimamente la prima traduzione italiana dell'Utopia[17], il *Commentario delle più notabili et mostruose cose d'Italia et altri luoghi*[18], i nostri *Sermoni funebri de vari authori nella morte di diversi animali*[19], anonimamente ma svelandosi nell'apologia conclusiva, e infine la raccolta *Lettere di molte valorose donne, nelle quali chiaramente appare esser né di eloquentia né di dottrina alli huomini inferiori*[20]. Il tratto che accomuna queste tre ultime opere, e che ritroveremo anche in quelle immediatamente successive, è il gusto spiccato per il catalogo. I *Sermoni* godono di un discreto successo e sono tradotti in francese ben due volte: la prima traduzione è firmata da Claude de Pontoux, la seconda, sulla quale il nostro studio si concentrerà, da Thierri de Timofille, pseudonimo di François d'Amboise.

---

[16] *Un brieve trattato dell'eccellentia delle donne, composto dal prestantissimo philosopho (il Maggio) e di latina lingua in italiana tradotto. Vi si è poi aggiunto un'essortatione a gli huomini perché non si lascino superar dalle donne, mostrandogli il gran danno che lor è per sopravenire*, Stampato in Brescia per Maestro Damiano de Turlini, 1545.

[17] [THOMAS MORE] *La Republica nuovamente ritrovata, del governo dell'isola Eutopia, nella qual si vede nuovi modi di governare stati, regger popoli, dar leggi ai senatori, con molta profondità di sapienza, storia non meno utile che necessaria*. Opera di Thomaso Moro cittadino di Londra, In Vinegia, [Anton Francesco Doni], 1548.

[18] *Commentario delle più notabili et mostruose cose d'Italia, et altri luoghi, di lingua Aramea in Italiana tradotto, nel qual s'impara , et prendesi istremo piacere, Vi si è poi aggiunto un breve Catalogo delli inventori delle cose che si mangiano e si bevono, novamente ritrovate*, & da M. Anonymo di Utopia composto, Venezia, 1548.

[19] *Sermoni funebri de vari authori nella morte di diversi animali*, Con Privilegio, in Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1548.

[20] *Lettere di molte valorose donne nelle quali chiaramente appare non esser né d'eloquentia né di dottrina alli huomini inferiori*, In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1548.

Dal 1548 fino al momento in cui si perdono le tracce del Lando, intorno al 1552-1553, egli rimane a Venezia dove pubblica molto presso Giolito e Arrivabene, è ormai stabilmente inserito nella cerchia dell'Aretino e intrattiene relazioni con i circoli cittadini di simpatie eretiche. Nel breve corso di un biennio il Lando pubblica un numero elevatissimo di opere, forse esponendosi eccessivamente poco prima della sua scomparsa e della sua iscrizione all'Indice dei libri proibiti. Nel 1550 vengono pubblicati *La sferza de scrittori antichi e moderni*[21], i *Ragionamenti familiari*[22], la *Consolatoria di diversi authori*[23], la *Vita del Beato Ermodoro Alessandrino*[24], gli *Oracoli dei moderni ingengni*[25] e le *Miscellaneae quaestiones*[26]. Gli elementi importanti di queste pubblicazioni sono, come ormai di consueto, la varietà, la vena enciclopedica e il fondersi di essa con spunti anticlericali e luterani, più o meno apertamente dichiarati: sono queste le caratteristiche generali della produzione del Lando che qui, a fine carriera, si manifestano ancor più. La vicenda personale di Lucrezia Gonzaga[27], come già abbiamo accennato, è strettamente legata al Lando in questa parte della sua biografia, soprattutto se guardiamo alle pubblicazioni dell'anno 1552: ben tre opere sono da mettere in relazione alla mecenate mantovana, si tratta di *Due panegirici*[28], delle *Lettere*[29] e del *Dialogo*[30], laddove la seconda appare a suo nome. Le tre opere hanno contenuti dottrinali, specialmente il *Dialogo* e mostrano quanto ormai il Lando fosse implicato nel reticolo degli eretici veneti.

---

[21] *La sferza de scrittori antichi e moderni di M. Anonimo di Utopia alla quale è da medesimo aggiunta una essortatione allo studio delle lettere*, in Vinegia, Andrea Arrivabene, 1550.
[22] *Ragionamenti familiari di diversi authori, non meno dotti, che faceti, et dedicati alla rara cortesia del molto Reverendo Andrea Mattheo d' Acqua Viva* , in Vinegia al segno del Pozzo [Andrea Arrivabene], 1550.
[23] *Consolatorie de diversi authori novamente raccolte, et da chi le raccolse, devotamente consacrate al S. Galeoto Picco Conte della Morandola et Cavallier de San Michele*, con privilegio, in Vinegia al segno del Pozzo [Andrea Arrivabene], 1550.
[24] *Vita del Beato Ermodoro Alessandrino da Theodoro Cipriano scritta, et nella nostra volgar lingua tradotta*, Vinegia, al segno del Pozzo, 1550, [Traduzione attribuita a Ortensio Lando].
[25] *Oracoli de' moderni ingegni si d'huomini come di donne, ne quali, unita si vede tutta la philosophia morale, che fra molti scrittori sparsa si leggeva*, in Vinetia, appresso Gabriel Giolito di Ferrari e fratelli, 1550.
[26] *Miscellaneae quaestiones nunc primum in lucem emissae*, Venetiis, apud Gabrielem Iolitum et fratres de Ferrariis, 1550.
[27] Lucrezia Gonzaga (1522-1576): ha come precettore Matteo Bandello, che le dedica una novella, e costituisce un elevatissimo esempio di nobildonna colta e ammiratrice delle lettere. Il Lando è il suo segretario dopo la morte del marito e il ritiro ad una vita consacrata allo studio e alla religione. Le si attribuiscono simpatie ereticali e viene poi effettivamente processata dall'Inquisizione.
[28] *Due panegirici nuovamente composti, de' quali l'uno è in lode della Signora Marchesana della Padulla, e l'altro in commendazione della Signora donna Lucrezia Gonzaga da Gazuolo*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1552.
[29] *Lettere della molto illustre sig. la s.ra donna Lucretia Gonzaga da Gazuolo con gran diligentia raccolte , et à gloria del sesso femminile novamente in luce poste* , In Vinegia, appresso Gualtiero Scotto, 1552, [Testo attribuito a Ortensio Lando].
[30] *Dialogo di M. Hortensio Lando , nel quale si ragiona della consolatione et utilità che si gusta leggendo la Sacra Scrittura*, in Venetia, al segno del Pozzo [Andrea Arrivabene], 1552.

Il 1552 si conclude con altre tre opere, di carattere differente: la raccolta dei *Vari componimenti*[31], che conta materiali vari come novelle, una nota autobiografica e un il *Dialogo intitolato Ulisse*, *Una breve prattica della medicina per sanare le passioni dell'animo*[32] e infine *I sette libri di cataloghi a varie cose appartenenti*[33], dove le questioni dottrinali cedono di nuovo il passo alla vena enciclopedica e allo sfoggio del sapere. Qui si interrompe la carriera letteraria del Lando e se ne perdono le tracce, mentre a metà decennio le sue opere appaiono nella lista dei libri proibiti di Venezia e nei primi due Indici universali romani. Si conserva una lettera del Lando indirizzata al cardinale Cristoforo Madruzzo, in cui lo scrittore chiede l'intercessione presso Niccolò Madruzzo per ottenere il denaro necessario alla pubblicazione di un libro, e il Lando accenna qui anche alla condanna che pesa sulle sue opere[34]. Fra le carte della Congregazione dell'Indice, in un documento non datato, si registra la notizia della morte del Lando a Napoli, da collocarsi intorno al 1570.

È necessario notare come il percorso del Lando si concluda bruscamente ed in modo piuttosto oscuro: in un momento di relativa stabilità e grande produttività letteraria, egli sparisce dalle scene. La condanna delle sue opere e il nuovo clima riformato forniscono sicuramente delle cause più che plausibili ad un allontanamento dal panorama letterario, tuttavia rimane un margine di incertezza che costituisce, ancora una volta, uno spazio sufficiente all'inserimento dell'affascinante tesi Menchi, che gode anche del merito di concludere veramente questa biografia altrimenti piuttosto irrisolta. Secondo la studiosa, che costruisce il suo studio biografico sul Lando facendolo avanzare di pari passo con la vicenda di Giorgio Filalete detto il Turchetto, a partire dalla metà degli anni '50, diverse testimonianze a favore delle simpatie eretiche del Lando vengono depositate al Santo Uffizio, e una denuncia viene sporta a scapito del Turchetto. Comincia poi, con la condanna delle opere del Lando, il processo di ricostruzione di tutto il *corpus* delle pubblicazioni, sotto i vari pseudonimi, ed è in questo contesto che egli scrive la sua ultima lettera a Madruzzo, per poi segnare la fine del Lando letterato: da qui in poi si seguono le

---

[31] *Vari Componimenti di M. Hort. Lando nuovamente venuti in luce. Quesiti amorosi colle risposte. Dialogo intitolato Ulisse. Ragionamento occorso tra un cavaliere et un huomo soletario. Alcune novelle. Alcuna favole. Alcuni scroppoli che sogliono occorrere nella cottidiana nostra lingua* , Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1552.

[32] *Una breve prattica di medicina per sanare le passioni dell'animo*, Al magnifico signor David Otho, [Padova?], Appresso Gratioso Perchacino, [1552?].

[33] *Sette libri di cataloghi a varie cose appartenenti, non solo antiche, ma anche moderne: opera utile molto alla Historia, et da cui prender si po materia di favellare d'ogni proposito che ci occorra*, in Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1552.

[34] SILVANA SEIDEL MENCHI, op. cit., p. 539.

tracce del Turchetto a Padova, dove viene condannato nel 1562 dal Santo Uffizio veneziano. Egli latita per circa otto anni, durante i quali viene solo parzialmente ricostruito il reticolo di relazioni con gli ambienti ereticali padani che egli intratteneva, dove è possibile rinvenire punti di contatto con gli ambienti frequentati dal Lando pochi anni prima[35]. Nel 1570 il Turchetto viene bruciato come eretico, su sentenza del tribunale inquisitoriale di Mantova. Potrebbe quindi leggersi la scomparsa del Lando come quella del personaggio che più si era esposto fra i due, e la sopravvivenza del Turchetto come la scelta prudente di continuare a vivere nell'ombra e con maggiore discrezione di quanta non se ne potesse permettere un uomo di lettere relativamente noto dall'inizio degli anni '40.

Le implicazioni in campo letterario di questa tesi più spiccatamente storica – che propone dunque la saldatura di queste due biografie – sono molteplici e da non sottovalutare: se la Menchi parla nel suo contributo di «un piccolo terremoto nel panorama letterario del nostro Cinquecento»[36], noi possiamo limitarci ad affermare che grazie a tale saldatura, la lettura e l'interpretazione delle opere del Lando guadagnano profondità e il paradosso, l'assurdità, lo scherzo e il gioco acquistano una portata filosofica importante come schermi dietro ai quali l'autore nascondeva deliberatamente il proprio pensiero religioso. A tale dimensione è stata accordata un'importanza crescente a partire dallo studio della Menchi: qualora non si volesse condividere la sua tesi, sarebbe comunque impossibile negare che in tale direzione devono procedere le indagini sulle opere più spiccatamente dottrinali del Lando e che quelle sugli scritti letterari più leggeri non possono sottovalutarla.

Ci ritroviamo quindi in presenza non solo di un irregolare, ma di un letterato che nascondeva dietro l'irregolarità letteraria un pensiero religioso che era necessario dissimulare. Possiamo chiederci, di fronte alla tesi Menchi, perché un eretico arrivò a pubblicare anche opere a carattere semplicemente scherzoso, come quella da noi studiata, esponendosi in quanto letterato ad una fama che poteva rivelarsi pericolosa. Si può ipotizzare che uno schermo celebre protegga più e meglio, ma bisogna ricordarsi che le pubblicazioni del Lando si perdono in una selva di pseudonimi, che solo in un secondo e tardo momento sono stati fatti coincidere sulla sua persona. Tale soluzione, in una dinamica di confusione delle carte per avere salva la vita, appare coerente e in linea con

[35] *Ibid.*, p. 558.

[36] *Ibid.*, p. 501.

l'epoca. Bisogna inoltre ricordare che alcune delle opere del Lando potrebbero costituire intelligenti scelte editoriali, dettate dalla volontà di vendere in un mercato librario nascente e che costituiva una valida alternativa ai mecenati coi quali lo scrittore ha intrattenuto relazioni più o meno proficue durante tutta la sua vita.

In ogni caso è necessario constatare che le opere dottrinali non erano l'unico interesse del Lando: se esiste un Lando eretico, accanto a lui si trova il Lando letterato: accanto a testi dottrinali egli ne ha prodotti altri puramente e gratuitamente letterari. Ci sembra dunque coerente accordare alle ricadute della tesi Menchi sulla nostra indagine, che è e rimane letteraria, lo spazio che esse meritano, in linea con gli studi più recenti sul Lando: apprestandoci ad analizzare un'opera di carattere faceto e priva di riferimenti dottrinali flagranti, la ricerca in essa di elementi religiosi o teologici costituirebbe una forzatura inutile. Inversamente, sapere che i *Sermoni* uscirono dalla penna di un personaggio di simpatie riformate, costituirà un punto d'appoggio importante per il nostro studio. Nella storia letteraria non si presta grande attenzione alle simpatie riformate del Lando se non in tempi recenti: alcune delle sue opere dottrinali sono tuttora di attribuzione incerta, a testimoniare che lo scrittore si nascose, e lo fece efficacemente. In conclusione possiamo delineare abbastanza precisamente la figura del Lando nel panorama letterario del suo secolo come quella di un letterato multiforme, che sente ed amplifica alcune delle grandi innovazioni del suo secolo in campo ideologico e le sintetizza in un insieme che mostra una sua coerenza di fondo.

2. I *Paradossi*: edizione lionese e successo europeo.

Essendo il nostro lavoro consacrato ai *Sermoni* e alla loro traduzione francese, ci pare doveroso interessarci all'opera di maggior successo del Lando in Francia: i *Paradossi*. Non si tratta solo di un'opera notevole ma anche di un grande successo, dell'originale e della traduzione di Estienne, dovuto anche alla felice iniziativa editoriale lionese che ne segnò la pubblicazione.

Il Lando giunge a Lione all'inizio degli anni '30, apostata dall'ordine agostiniano e non avendo ancora al suo attivo alcuna pubblicazione, è quindi in questa città che egli esordisce, in un ambiente fortemente italianizzato: è infatti da questi anni fino alla crisi finanziaria del 1575 circa che la presenza italiana in città è particolarmente forte e

prospera[37]: la Nazione Fiorentina vi occupa un posto d'onore ed intrattiene relazioni proficue con il patriziato locale al punto da integrarsi e da assumere incarichi di potere. Questa presenza giustifica la diffusione di opere italiane: Guillaume Rouillé, formatosi presso Giolito a Venezia, pubblica le maggiori opere della letteratura italiana, quelle che erano appena state innalzate a massimi esempi di stile dal canone di Bembo, nonché novità editoriali come il *Cortegiano* e l'*Orlando furioso*. Nasce anche un ambiente incline all'accoglienza di esuli evangelisti italiani, in un clima di maggiore tolleranza religiosa rispetto all'Italia. Prima del Lando è necessario ricordare Antonio Brucioli, che rimane un riferimento fondamentale per gli evangelisti italiani fino al '600 grazie alla pubblicazione a Venezia della traduzione del *Nuovo Testamento* nel 1530 e della Bibbia nel 1532, poi messa all'Indice[38].

La scelta di Lione come terra d'adozione da parte del Lando appare quindi più che mai sensata, tanto più che negli anni che precedono la pubblicazione dei *Paradossi* egli è impegnato nella scrittura di opere a carattere dottrinale e in un dialogo serrato con uno dei suoi maestri spirituali: Erasmo da Rotterdam. È qui infatti, presso l'editore Sébastien Gryphus, che egli pubblica il *Cicero*, e le di poco successive *Forcianae quaestiones*, due tappe fondamentali che conducono all'opera dottrinale più discussa del Lando: il *Desideri Erasmi Roteordami Funus*, che appare a Basilea e provoca aspre critiche da parte della chiesa locale. I legami della città con la cultura rinascimentale italiana e la tolleranza verso il protestantismo coesistono con altri fattori che fanno di Lione un punto di riferimento importante per lo sviluppo culturale: prima di Parigi essa è la culla dell'editoria e il più importante centro dell'Umanesimo, basti ricordare i poeti dell'*École Lyonnaise* e la presenza di Rabelais, che qui pubblica *Pantagruel* e *Gargantua*, rispettivamente nel 1532 e nel 1534, proprio presso Gryphus, il cui laboratorio costituiva un eccezionale luogo di incontro per gli intellettuali umanisti presenti in città, che il Lando ha quindi incontrato e frequentato.

La stesura dei *Paradossi* conta due fasi[39]: la prima nell'estate del 1542 e la seconda nella primavera dell'anno successivo, in seguito, dopo una revisione, l'opera viene data alle stampe presso Giovanni Pullon da Trino nell'autunno del 1543 e da lì comincia a circolare.

---

[37] JEAN BALSAMO, *L'italianisme lyonnais et l'illustration de la langue française*, dans «Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance», Lyon, ENS Editions, 2003, pp. 213-215.
[38] Antonio Brucioli (1498-1566) si rifugia a Lione in seguito all'accusa di partecipazione alla congiura contro il cardinale Giulio de' Medici ed è da considerarsi uno dei primi divulgatori della Riforma in Italia.
[39] ANTONIO CORSARO [a cura di], op. cit., pp. 1-5.

Tuttavia attorno alla tematica da essa trattata il Lando lavorava già dal 1541: il nucleo del terzo paradosso, *Meglio è d'esser ignorante che dotto*, era stato abbozzato nel testo *Dialogo contra gli uomini letterati*. La vena paradossale dell'autore, che si era già espressa nel dialogo ciceroniano del 1534 su questioni più spiccatamente dottrinali, trova quindi un primo sviluppo interessante nel ribaltamento del senso comune. Al termine della prima fase di stesura, pare che alcuni paradossi fossero già in circolazione a Lione in forma manoscritta, e a questo allude il Lando nella seconda lettera dedicatoria dell'opera quando parla della traduzione di Maurice Scève di alcuni di essi. Michèle Clément identifica come autore dell'anonimo *Paradoxe contre les lettres* del 1545 proprio Maurice Scève[40], che sembrerebbe quindi aver prima letto e tradotto parti dell'opera in francese, per poi pubblicarne una versione originale seppur molto vicina al Lando. La pausa nella redazione dell'opera, la diffusione negli ambienti intellettuali di parti di essa e l'interessamento di un poeta di spicco come Scève preparano un terreno propizio ai *Paradossi* e probabilmente anche una certa attesa: stando alle dichiarazioni del Lando nella seconda dedicatoria egli li pubblica poiché vede attorno a sé un pubblico desideroso di leggerli e per evitare che escano prima nella traduzione francese di Scève che nella loro versione originale. Se la prima affermazione appare eccessivamente vaga e quindi non attendibile, oltre che funzionale ad una presentazione dell'opera in positivo nella sede della lettera dedicatoria, possiamo comunque osservare che l'interessamento verso le parti dell'opera già in circolazione doveva essere piuttosto importante, visto il successo che la sua totalità riscosse non appena pubblicata. Ciò che il Lando presenta sotto una luce velatamente negativa contribuisce senza dubbio alla fortuna dei *Paradossi*: negli ambienti intellettuali lionesi è nota l'attenzione di Scève ad alcuni paradossi, quindi si guarda con curiosità ed impazienza all'autore italiano che pochi anni prima si era già misurato con il genere paradossale nel dialogo ciceroniano. La penetrazione del genere paradossale a Lione è precoce e importante[41], e proprio al Lando si attribuisce il merito della diffusione di questo genere, con il quale i letterati lionesi avevano cominciato a misurarsi già subito dopo la pubblicazione del dialogo ciceroniano nel 1534. Il grande successo dei *Paradossi* è quindi anche in parte dovuto a questa felice congiuntura del tutto accidentale: un ambiente intellettuale sensibile al genere, l'interessamento di un poeta carismatico e un pubblico propizio in uno dei fulcri del Rinascimento francese. La letteratura paradossale ebbe infatti

[40] MICHELE CLEMENT,op. cit., p. 460.

[41] *Ibid.*, p. 453.

un enorme successo negli anni che seguono immediatamente la pubblicazione del Lando: Trevor Peach ripercorre, nell'introduzione all'edizione dei *Paradoxes* di Estienne, le tappe fondamentali della fioritura di questo genere, che sono innumerevoli[42]. Non a caso qui il Lando lascia indovinare la propria identità, nascondendosi solo parzialmente dietro lo pseudonimo «SUISNETROH TABEDUL», anagramma di «LUDEBAT HORTENSIUS», per poi svelarsi ulteriormente nella postfazione: «l'autore della presente opera, il qual fu M.O.L.M. detto per nome il Tranq.» che è firmata Paolo Mascranico, con ogni probabilità un altro alter-ego dell'autore, la cui presenza appare quindi funzionale in questa sede ai fini di ribadire l'identità autoriale[43], creando un gioco bizzarro tra l'affermazione di essa e colui che l'afferma celandosi dietro uno pseudonimo.

3. I *Paradossi*, presentazione e contenuti

Con i *Paradossi*, il Lando segna una tappa importante della letteratura italiana – che poi la traduzione di Estienne trasferirà in parte sul piano europeo: egli introduce nella letteratura volgare il genere, che era rimasto confinato nelle zone più protette della raffinata cultura umanistica e, per questo, praticato esclusivamente in latino[44]. Il Lando dispone della cultura classica e umanistica necessaria a questa operazione ma la conduce in maniera del tutto originale, poiché, come riporta Figorilli, egli realizza un'opera che non ha legami né punti in comune con i precedenti, antichi o moderni che siano. La studiosa si serve delle osservazioni precedenti di Paolo Cerchi, contenute in *Polimatia del riuso*, per affermare che il modello dei *Paradossi* landiani è l'opera del Petrarca latino *De remediis*

---

[42] CHARLES ESTIENNE, *Paradoxes*, a cura di TREVOR PEACH, Genève, Droz, 1998. Lo studioso menziona le opere seguenti : *L'Oraison de Mars aux dames de la court*, di Claude Colet, apparsa nel 1544 e poi pubblicata di nuovo nel 1548 ; il già citato *Paradoxe contre les lettres*, attribuito a Maurice Scève e l'elogio dei debiti fatto da Panurge nel *Tiers Livre* del 1546. Il tutto conduce all'anno 1547, che conta innumerevoli pubblicazioni di questo genere proprio a Lione: *Philosophe de Court* di Philibert de Vienne, *Amy de Court* e i *Blasons de la goutte, de Honneur et de la Quarte*, primi esempi di un genere che ebbe molta fortuna in seguito. Il tutto conduce ad un illustre letterato che si misurò nel 1556 con questo genere: Du Bellay, *Hymne de la Surdité*. Come possiamo osservare le pubblicazioni si affastellano negli anni dal 1544 in poi, è innegabile che questo in parte sia dovuto alla diffusione dei *Paradossi* landiani.

[43] Antonio Corsaro segnala che tale Paolo Mascranico viene menzionato dal Lando all'interno di una lista di erasmiani nel *Funus* del 1540 ma resta a noi completamente sconosciuto e irrintracciabile nel panorama della letteratura cinquecentesca. Plausibile quindi che si tratti di un personaggio fittizio, inizialmente un nome inventato per accumulare elementi in una lista, dalla quale fu poi scelto come autore della postfazione dei *Paradossi*.

[44] MARIA CRISTINA FIGORILLI, *Meglio ignorante che dotto, L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 2008, p. 9.

utriusque fortunae[45]. Da essa il Lando avrebbe tratto l'impianto dell'opera basato su uno schema binario, i lunghi elenchi volti a compendiare sulla pagina la molteplicità dei casi possibili e le argomentazioni paradossali, lasciando da parte ciò che gli era meno congeniale: l'ossatura allegorica, i toni cupi e il ritorno frequente e irrevocabile sulla caducità della vita umana[46]. Questa tesi parte da due importanti osservazioni: la prima è l'interesse del Lando per gli scritti dottrinali, e la sua inclinazione verso i contenuti stoico-cristiani dell'opera petrarchesca – elementi rintracciabili altrove nella produzione landiana, la seconda è la scarsa fortuna del Petrarca latino in Italia, compensata dalla sua discreta notorietà in Europa[47]. Essendo il Lando in contatto con ambienti culturali più europei che italiani, egli avrebbe quindi potuto incontrare ed apprezzare tale opera, tanto più che durante il periodo che precede la stesura dei Paradossi egli non si trova in Italia, ma bensì in Francia, dove l'opera aveva goduto di un certo successo nella traduzione di Jean Daudin con il titolo *Des remèdes de l'une et de l'autre fortune*, costituendo Petrarca uno dei primi autori italiani ad essere tradotti in francese a partire dagli anni quaranta[48].

L'opera conta trenta paradossi ripartiti in due libri, ciascuno preceduto da una lettera dedicatoria, la prima a Cristoforo Madruzzo e la seconda a Nicola Maria Caracciolo. La lunghezza di ogni componimento è variabile senza per questo intaccare l'omogeneità dell'insieme: si tratta di scritture brevi. La lingua volgare scelta qui per la prima volta dal Lando è oggetto di una breve riflessione teorica che conclude la prima lettera dedicatoria: «Non mi sono né anche, Signor mio, curato di scrivere toscanamente, come oggidì s'usa di fare, ma gli ho scritti nella forma che solito sono di parlare con e miei più familiari amici». Tale riflessione viene ripresa e più solidamente sviluppata nella seconda dedicatoria, dove il Lando giustifica il volgare come scelta e la rivendica come posizione anticlassica. Tuttavia la scelta della lingua non toscana nel primo libro non pare dettata da considerazioni teoriche di alcun tipo, ma bensì orientata semplicemente da un criterio di naturalezza, secondo il quale l'autore ha scritto impiegando la lingua più familiare ch'egli conoscesse.

---

[45] *Ibid.*, p. 10.

[46] *Ibid.*, p. 11 e ss.

[47] *Ibid.* p. 12 e ss.

[48] HENRI VAN-HOOF, *Histoire de la traduction en occident*, Paris, Duculot, 1991, p39.

Questa affermazione è un fattore che determina la volontà dell'autore di presentare l'opera come frutto di riflessioni amene e disimpegnate, e allo stesso tempo, come portatrice di svago, secondo la tradizione classica per la quale il paradosso non era altro che un esercizio letterario a carattere ludico[49]. Tale presentazione permetteva a coloro che lo praticavano di sollevarsi dal peso di una forma eversiva per definizione: mettendo l'accento sul procedimento logico e retorico della forma, si intende attutire la portata distruttiva del paradosso rispetto all'etica comune[50]. Tuttavia riteniamo doveroso affermare che un autore come il Lando, che si era già in precedenza misurato col genere e che occupava una posizione religiosa che andava contro ciò che era comune, utilizza questi argomenti con ben altre intenzioni.

A livello contenutistico i *Paradossi* presentano una certa varietà: alcuni si scagliano contro l'opinione comune (*Che migliore sia la povertà che la ricchezza*, *Meglio è d'aver la moglie sterile che feconda*, *Non è cosa biasimevole né odiosa esser bastardo*), come ricordato nel titolo, altri trattano tematiche al centro dei dibattiti intellettuali dell'epoca con la medesima vena distruttiva e caustica: *Che l'opere del Boccaccio non sieno degne d'esser lette*, *Che l'opere quali al presente abbiamo sotto nome di Aristotile non sieno di Aristotile*, *Che Aristotile fusse non solo un ignorante ma anche lo più malvagio uomo di quella età*, *Che M. Tullio sia non solo ignorante de filosofia, ma di retorica, di cosmografia e dell'istoria*. Significativamente i quattro paradossi che collochiamo nel secondo gruppo si trovano alla fine dell'opera, a fondere il ribaltamento della *communis opinio* con quello delle convinzioni degli intellettuali dell'epoca, in un attacco non più solamente diretto alla logica del pensiero ma contro la cultura dominante.

Appare chiaro quindi che il Lando assuma qui pienamente la portata rivoluzionaria della forma paradossale, riprendendo anche ciò che aveva fatto in precedenza nel dialogo ciceroniano. Il bersaglio non è tuttavia l'autore in particolare, ma il peso della cultura classica, la stessa che il Lando utilizza nelle sue interminabili liste di autori per attribuire valore ad affermazioni di vario tipo: innumerevoli esempi di questo procedimento sono contenuti nei *Sermoni*. L'importanza di questi autori avvalora solo apparentemente le affermazioni: in realtà, inseriti in enumerazioni interminabili e confusi con nomi fittizi, essi sono privati dell'*auctoritas* che ne faceva degli esempi di stile e che li aveva innalzati a

[49] CORSARO Antonio, [a cura di], op. cit., p. 8.

[50] *Ibid.*

paradigmi da imitare. Alla base di questo procedimento vi è la medesima volontà sovversiva che troviamo nei *Paradossi*: le forme della retorica classica vengono accolte con sapienza dall'autore, portate in lingua volgare e utilizzate per intaccare il sistema stesso sul quale poggiava il valore della retorica classica, in primo luogo la logica.

Le solide basi umanistiche del Lando e la sua conoscenza della cultura classica, gli permettono di portare a termine tale operazione[51] e ne spiegano l'origine: la volontà di liquidare la cultura classica non poteva che provenire da un suo grande conoscitore. Per questi motivi il paradosso landiano si rivolge ad un pubblico dotto, che condivide con l'autore la cultura di riferimento ed è capace di seguirlo nel procedimento retorico di decostruzione di ciò che appare evidente agli occhi dei più. Occupando il Lando posizioni religiose non ortodosse, possiamo infine attribuire ai *Paradossi* anche un valore rivoluzionario in senso religioso: in primo luogo per via della carica demistificatrice insita in essi, diretta verso la cultura dominante e quindi anche verso la religione dominante, in secondo luogo è da notarsi che l'opera contiene una vera e propria mappatura della cultura ereticale italiana del tempo[52]: vi si trovano nomi significativi del mondo riformato e anche figure meno note ma comunque di simpatie eretiche.

Ancora una volta quindi il Lando passa attraverso i nomi propri per costruire significato: è grazie all'accumularsi di essi nell'opera che possiamo indovinare dietro al reticolo dell'eloquenza le già note intenzioni dell'autore di scritti dottrinali infuocati come il *Funus*. In questo modo l'opera si fa allusiva e i procedimenti adottati in essa, la riflessione su esempi concreti, la presentazione rigorosa e la conclusione logica, diventano mezzi possibili di un ribaltamento radicale e più pericoloso di quello della *communis opinio* e che entra in campo religioso. Come se l'opera costituisse una palestra nella quale l'autore affina le proprie armi retoriche in vista di nuove e più sostanziose trattazioni dottrinali. La struttura stessa del paradosso non può servire idee definite, ma si presta alla discussione: quanto di più significativo si potesse praticare in campo religioso volendo assumere posizioni eterodosse.

---

[51] *Ibid.*, p. 15.

[52] *Ibid.* p. 19.

4. I *Paradossi* di Estienne: non dire «quasi la stessa cosa»

I *Paradossi* vengono quindi pubblicati a Lione nel 1543 e circolano per una decina d'anni prima che Charles Estienne li adatti in francese nel 1553, e solo di adattamento si deve parlare date le libertà che Estienne si concede e la revisione della struttura dell'opera.

Charles Estienne (1504-1564) è un esponente dell'importante famiglia di stampatori parigini: il padre Henri fondò nel 1505 la poi illustre stamperia e si consacrò all'edizione umanista di testi classici, facendo attenzione ai nuovi criteri della filologia del testo. Tra le pubblicazioni di Charles si contano innumerevoli trattati medici in latino, opere di lessicografia e dizionari, si tratta quindi di una produzione letteraria dotta e di impronta umanista, all'interno della quale l'adattamento dei *Paradossi* attira immediatamente l'attenzione come scelta discordante con il resto dell'insieme. Bisogna oltretutto ricordare che la famiglia Estienne risiede e pratica la stampa a Parigi, mentre l'opera del Lando viene pubblicata a Lione.

Estienne, in quanto stampatore e conoscitore del mercato librario dell'epoca era di certo al corrente delle pubblicazioni effettuate nella culla del Rinascimento francese, ed era anche consapevole delle esigenze del nascente mercato librario, delle tendenze che lo regolavano e delle attese di pubblico dettate dalle inclinazioni culturali. La pubblicazione in volgare dei *Paradossi* a Lione aveva aperto all'opera la strada verso il pubblico colto, tuttavia l'italiano restava una lingua poco praticata fuori dai circoli intellettuali di specialisti[53] e per una maggiore diffusione dell'opera era necessaria una versione francese. Estienne intuisce le potenzialità dell'opera del Lando e ne propone la versione francese sotto una veste nuova aprendole il successo europeo: se ne contano diciassette edizioni nel corso del XVI secolo.

L'operazione è significativa delle tendenze intellettuali dell'epoca: un esponente di una famiglia parigina di stampatori si rivolge ad un genere praticato marginalmente e da poco tempo in lingua francese ed eminentemente umanistico, che conta illustri antenati nella classicità greca e latina e che rimane collocato geograficamente nella città di Lione, in stretta relazione con la cultura italiana, e all'avanguardia nella rilettura della classicità. La volontà è quindi quella di integrare alla lingua e alla letteratura francesi una novità

[53] JEAN BALSAMO, *Traduire de l'italien: ambitions sociales et contraintes éditoriales à la fine du XVI siècle*, , in «Traduire et adapter à la Renaissance», actes de la journée d'étude organisée par l'École nationale des chartes et le Centre de recherche sur l'Espagne des XVIème et XVIIème siècles (Paris, 11 avril 1996). Actes réunis pas DOMINIQUE DE COURCELLES, Paris, École des chartes, 1998, p. 89.

letteraria e di fare in modo che esse dispongano di esempi paragonabili alla letteratura degli antichi. Indubbiamente l'operazione riuscì, e le numerose edizioni lo testimoniano.

Tale successo è da attribuirsi in buona parte al rimaneggiamento di Estienne, che presenta l'opera sotto una luce nuova. Al titolo originale infatti viene aggiunta una seconda parte che precisa ed indirizza l'argomento dell'opera allacciandolo ad un fine strumentale: si passa dal generale *Paradossi, cioè sentenze fuori dal comun parere* al ben più sviluppato *Paradoxes, ce sont propos contre la commune opinion: debatuz, en forme de declamations forenses: pour exerciter les jeunes esprits, en causes difficiles*. In questo modo la carica sovversiva dell'opera viene ancorata ad una finalità didattica pratica, quella di allenare i giovani avvocati alle dissertazioni forensi per meglio poi poter affermare la giustizia, così come il traduttore dichiara nell'*avant-propos* al lettore. Tale elemento era completamente assente nell'opera del Lando, lo si può attribuire in parte all'esigenza di collocare saldamente l'opera all'interno di un contesto preciso, per poterla poi distribuire all'interno di esso, fra gli studenti di diritto dell'università parigina e fra coloro che già praticavano il mestiere di avvocato. Esso rimanda inoltre anche all'uso del paradosso nella tradizione greco-romana, dove nacque per essere utilizzato a tal fine.

D'altro canto non è pensabile che un intellettuale come Estienne fosse completamente sprovvisto dei mezzi necessari alla percezione della carica sovversiva dell'opera. Sebbene i nomi di eretici italiani in essa contenuti non potessero che essergli in gran parte oscuri, è logico pensare che le potenzialità provocatrici e rivoluzionarie dell'opera contro il senso comune gli apparissero chiare. Si può quindi leggere la scelta di dare un fine pratico all'opera non solo come dettata da esigenze di mercato ma anche dal desiderio di sfumare i toni e le intenzioni caustici insiti per definizione nel genere del paradossi. Il questo modo inoltre, esso esce dalla schiera della letteratura strettamente umanistica e quindi colta per aprirsi ad un pubblico più ampio, e così si spiega il suo grande successo. E non a caso infatti i paradossi su questioni intellettuali, quelli consacrati a Boccaccio, Aristotele e Cicerone, non vengono inseriti nella traduzione di Estienne, che si limita a tradurre quelli che attaccano più generalmente il senso comune, più facilmente presentabili come imprese di ammirevole eloquenza proprio per l'evidenza della dimostrazione paradossale che essi contengono.

La versione di Estienne conta ventisei paradossi: venticinque scelti e molto liberamente tradotti dal Lando, e uno conclusivo che celebra il *plaider*, sigillando così con una

celebrazione dell'eloquenza come atto intellettuale e quindi eminentemente umano e, come afferma il testo stesso, «necessaire à la vie des hommes»[54] . Ancora una volta quindi si ribadisce la natura di esercizio intellettuale dei paradossi, esercizio a questo punto non solo finalizzato alla persuasione di un'aula di tribunale ma anche all'espressione dell'essenza intellettuale dell'uomo: il ragionamento e l'uso della parola. Infatti, l'oralità del testo viene marcatamente amplificata: Estienne fa in modo che esso assomigli ad un discorso d'avvocato, valorizzandone e aumentandone il carattere epidittico, aggiungendo presentazioni iniziali e finali davanti ai «messieurs de la cour» e apostrofi indirizzate ad essi[55].

Il successo di questa versione che celebra l'eloquenza pirotecnica e il suo valore fu, come già abbiamo detto a più riprese, enorme, tuttavia è doveroso affermare, a scanso di equivoci, che essa non è una traduzione del Lando: la si potrebbe a stento considerare un'opera ispirata all'originale landiano. Nel definire un fine utilitaristico nel titolo, nell'amplificare l'oralità del testo nel luogo che gli è stato adibito come naturale – l'aula di tribunale – il fondo sovversivo di esso viene imbrigliato e ciò che di inquietante poteva scaturirne si disperde nelle pieghe della prodezza verbale. Il risultato ha un sapore profondamente diverso dall'originale, pur mantenendone alcuni schemi strutturali e nuclei argomentativi, se non altro a causa del fatto che Estienne adibisce al paradosso una funzione precisa e sprovvista di scopi filosofico-morali. Trevor Peach sottolinea questo nella sua introduzione all'opera di Estienne notando come lo spirito evangelico erasmiano che, per quanto dissimulato, percorreva i *Paradossi*, viene completamente evacuato dall'umanista francese[56].

Sarebbe ora utile ai fini della nostra ricerca chiedersi se il nome del Lando in Francia rimase legato a quest'opera. La natura dello statuto autoriale all'epoca era ben differente da quella che conosciamo noi oggi, debitrice del Romanticismo, e oltretutto il Lando non aveva apertamente firmato la sua opera, come abbiamo già spiegato. Possiamo quindi ipotizzare che la paternità dei *Paradossi* fosse nota negli ambienti intellettuali ma non su più larga scala. Estienne dal canto suo non menziona il Lando, ed è soprattutto la sua versione francese a diffondersi in Europa, mentre la versione italiana

[54] Il titolo del paradosso XVI è il seguente: *Que le plaider est chose très utile et necessaire à la vie de hommes*.
[55] TREVOR PEACH [a cura di], op. cit., p. 26.
[56] *Ibid.*, p. 29 e ss.

non aveva potuto godere che di una circolazione più limitata: Estienne risulta autore della versione francese e il suo nome rimane quindi legato ad essa. Non era quindi possibile all'epoca stabilire un legame tra la traduzione di Estienne e il Lando, e le ragioni sono semplici e chiare: il Lando non ha riconosciuto apertamente la sua opera e, scegliendo di nascondersi dietro pseudonimi e allusioni, non ha potuto legarne a sé la fama. Inoltre egli non proponeva in modo limpido la propria immagine di letterato: le sue innumerevoli pubblicazioni sono spesso firmate con pseudonimi differenti. Tuttavia è doveroso riconoscere la qualità letteraria dei *Paradossi* tanto quanto il fiuto editoriale di Estienne, che ne fece il trionfo del genere e un'opera molto pubblicata fino a metà Seicento in tutta Europa.

Siamo quindi di fronte ad un' operazione letteraria ed editoriale che potrebbe di primo acchito sembrare singolare, soprattutto per le vicende legate alla paternità dell'opera e alla sua fortuna, ma è piuttosto rivelatrice delle tendenze letterarie della Francia rinascimentale, che guardava alla letteratura italiana come esempio da seguire nel rivolgersi verso l'antichità classica, atto che fu la cifra stessa dell'Umanesimo.

5. I *Sermoni*, contesto di scrittura e pubblicazione

Dopo la parte introduttiva che precede, ci focalizzeremo ora sull'opera alla quale il nostro studio è consacrato: i *Sermoni funebri di vari authori in morte di diversi animali*. Essa viene data alla stampe nel 1548 a Venezia presso Gabriele Giolito[57], esponente di una importante famiglia di editori originaria del Monferrato e istallatasi a Venezia verso la fine del XV secolo.

Gabriele Giolito ha il merito di rilanciare la stamperia paterna dopo alcuni anni di inattività nella città lagunare, e di fare della sua bottega, la *Libreria della Fenice*, uno dei maggiori centri librari della penisola. Egli inaugura la sua attività editoriale con la ristampa dei *Dialoghi piacevoli* di Nicolò Franco nel 1541 - che, con il Lando fa parte della schiera dei poligrafi cinquecenteschi, e la prosegue con una fiorente produzione di edizioni delle opere in volgare sia di altri scrittori veneziani come l'Aretino e Ludovico Dolce, che di scrittori del passato ormai divenuti esempi da seguire come il Boccaccio e il Petrarca, e

[57] *Sermoni funebri de vari authori in morte di diversi animali*, Con Privilegio, In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1548, [Due edd. con diversa dedica, la seconda reca l'anno 1549].

infine della grande letteratura nazionale del suo tempo: Bembo e Ariosto. Tale intensa attività ne fa uno dei maggiori editori dell'epoca e culmina nel decennio 1545-1555, all'interno del quale si situa anche la pubblicazione dei *Sermoni*. L'opera non è la sola ad essere pubblicata presso l'editore in quella data: sono dello stesso anno anche le *Lettere di molte valorose donne*.

Nel 1548 il Lando aveva già al suo attivo buona parte della sua produzione dottrinale latina aperta alle questioni dell'Umanesimo europeo sollevate da Erasmo e Thomas More, nonché diverse opere a carattere più ameno in volgare – i già citati *Paradossi* – il tutto sempre sotto pseudonimi. Egli aveva ormai circa trentacinque anni, aveva effettuato diversi spostamenti in Europa, soprattutto tra Francia, Svizzera e Italia settentrionale, ed intratteneva contatti con alcuni ambienti intellettuali piacentini – l'Accademia degli Ortolani, nella quale era entrato facendo la conoscenza di Anton Francesco Doni – e, soprattutto, veneziani.

Le sue relazioni con la città sono ininterrotte seppur non troppo intense fin dai primi anni Quaranta, quando buona parte delle sue opere viene stampata in città e ha inizio la corrispondenza con l'Aretino, punto di riferimento fondamentale per gli intellettuali della laguna. Questa attrazione per la città si spiega con l'intensa attività editoriale che la caratterizzava, e che non poteva non sedurre un autore prolifico come il Lando, e anche con la maggiore libertà che vi si respirava, adatta alle inclinazioni letterarie e religiose eterodosse del Lando.

A partire dal biennio 1546-1548 i rapporti con Venezia si infittiscono: egli vi soggiorna sovente e si introduce nella cerchia letteraria dell'Aretino e pare realizzarsi in tale contesto una congiuntura particolarmente felice per l'autore, visto l'incrementarsi della sua produzione in questo breve lasso di tempo: nel solo 1548 egli diede alle stampe ben quattro opere, fra cui quella da noi studiata e, non da ultima, la traduzione dell'*Utopia* di Thomas More. La compresenza di quest'ultima e dei *Sermoni* riconferma, qualora fosse ancora necessario, l'esistenza di un'apparente dicotomia nel Lando, diviso tra la produzione seria a carattere filosofico-dottrinale e i toni giocosi della letteratura di intrattenimento, tuttavia i contorni di tale spaccatura in realtà sfumano quando si pensa alla veste scherzosa di molte opere del grande Umanesimo, da Rabelais al *Moriae Encomium*.

Nella giustapposizione di queste due polarità tutta l'opera del Lando assume peso e forma, iscrivendosi nel solco dell'Umanesimo europeo e possiamo quindi riaffermare qui la necessità di ricavare per il nostro autore un posto che gli sia più consono nella letteratura italiana.

6. I *Sermoni*, presentazione e analisi dell'opera

Nelle pagine che seguono presenteremo l'opera del Lando, dapprima ne vedremo la struttura e i contenuti, in seguito, mantenendo valida la distinzione qualitativa fatta nel paragrafo precedente tra gli scritti latini a carattere dottrinale e filosofico e quelli in volgare a carattere più ameno - per ragioni puramente scientifiche e sapendo che tale semplificazione è puramente di servizio - cercheremo di mettere in prospettiva l'opera da noi studiata, e di vedere quanti e quali elementi in essa caratteristici sono rintracciabili nella produzione precedente, e posteriore dell'autore. La coesistenza di queste due anime nel Lando non è rara all'epoca e mostra il rivolgersi dell'autore al pubblico colto quanto a coloro che non conoscono il latino. Lo scopo della nostra operazione è di stimare accuratamente il valore dei *Sermoni* in quanto opera autonoma, prima di trattare della loro traduzione francese.

L'opera si compone di undici sermoni funebri declamati – e numerosi elementi stilistici del testo possono giustificare tale affermazione – da altrettanti personaggi fittizi, provenienti dalla tradizione letteraria o inventati dal nostro autore, in occasione della morte di animali ad essi cari. Come indica il titolo, *Sermoni funebri de' vari authori nella morte de diversi animali*, si vuole presentare quindi una raccolta di testi attribuibili a diversi autori sotto l'uniformità tematica del soggetto e del contesto: è quindi presente, e dichiarata in fase liminare, la varietà dei toni e degli stili.

7. I *Sermoni*: una riscrittura comico-satirica

Il primo elemento da notare, come già è stato fatto da Marie-Françoise Piéjus, è la natura ludica del testo, che mira a fare la parodia di un genere solenne dell'epoca: l'orazione funebre[58].

L'orazione funebre è, per definizione, un genere alto, nobile, serio ed eminentemente codificato, come ci ricorda la studiosa francese nel suo articolo: «Le genre de l'oraison funèbre avait ses lettre de noblesse, en particulier dans la culture savante italienne. Les humanistes les plus éminents avaient été appelés à célébrer, principalement en latin jusqu'à 1530, la disparition des princes et des lettrés, en se conformant à un schéma rhétorique et à un style désormais devenus canoniques»[59]. Le ragioni appaiono chiare: esso era consacrato a personalità rilevanti della vita politica o culturale, che venivano così celebrate un'ultima volta, fornendo l'occasione al letterato di mostrare le abilità retoriche delle quali disponeva, seguendo l'esempio dell'eloquenza classica.

Dato l'altro grado di formalizzazione del genere, colui che lo praticava non poteva esimersi dall'attraversare alcune tappe obbligate: la celebrazione delle qualità del defunto, l'enumerazione delle sue gesta illustri, la descrizione delle sue nobili origini, e tali elementi non mancano nell'opera del Lando. Si tenga presente che una pratica diffusa tra la nobiltà italiana ed europea dell'epoca era di attribuirsi illustri quanto lontanissimi antenati; solo pochi anni prima l'Ariosto lavora all'*Orlando furioso*, opera nella quale il motivo encomiastico occupa uno spazio importante: dall'unione tra Ruggiero, discendente di Ettore di Troia, e Bradamante, si originerà la casata d'Este, alle dipendenze della quale l'Ariosto viveva. La costruzione di queste genealogie immaginarie era molto diffusa e faceva parte dei compiti consueti dei letterati di corte, la cui autonomia variava in base a diversi fattori quali il grado di dipendenza dal signore, la possibilità di non abbisognare della sua protezione e le esigenze economiche.

Nell'epoca in cui nasce la figura dell'intellettuale cortigiano, a causa dello sradicamento di cui la categoria tutta fu vittima rispetto alle generazioni precedenti di intellettuali comunali, si pone il problema del sostentamento e le soluzioni non sono innumerevoli né

---

[58] MARIE-FRANÇOISE PIEJUS, *Ortensio Lando et l'oraison funèbre parodique*, in «Les funérailles à la Renaissance», XII colloque international de la Société Française d'Etudes di 16ème siècle, à Bar-le-Duc, 2-5 décembre 1999. Actes réunis par JEAN BALSAMO, Genève, Droz, 2002, p. 470.

[59] *Ibid*. p. 472.

indolori: lo stesso Ariosto riversa sulla pagina scritta delle *Satire* l'insofferenza causatagli dal dover accompagnare il cardinale Ippolito d'Este in Ungheria, e la rottura che ne seguì. Una soluzione alternativa pareva trovarsi nel mercato librario, che permetteva a letterati abili e attenti ai gusti del mercato nascente di non necessitare della protezione e del sostentamento economico di un signore, e di mantenere una certa autonomia, tra gli esponenti di questa categoria ricordiamo l'Aretino, particolarmente abile e spregiudicato.

Il Lando, come già abbiamo visto nella parte biografica, si barcamena tra queste due soluzioni con una certa destrezza: è presente alla corte di Francesco I e ottiene la protezione del cardinale Cristoforo Madruzzo, ma, allo stesso tempo, si avvicina al circolo intellettuale dell'Aretino e intrattiene proficue relazioni professionali con gli stampatori veneziani. Il fatto che egli si cimenti con il genere dell'orazione funebre, che costituiva uno dei compiti obbligati dei letterati di corte e conteneva tutti gli stilemi di una certa letteratura cortigiana, celebrativa ed encomiastica, ridicolizzandolo, chiarisce le sue posizioni critiche verso le abitudini dei letterati di corte.

Alcune posizioni ostili alla cultura letteraria ufficiale erano già state velatamente affermate nel momento in cui egli giustifica le scelte linguistiche praticate nei *Paradossi*, all'interno della prima lettera dedicatoria: il Lando afferma di non essersi «curato di scrivere toscanamente, come oggidì si usa di fare». Tali affermazioni, per quanto brevi e sfuggenti, hanno peso: se inserite nei dibattiti linguistici e culturali degli intellettuali dell'epoca, mostrano che il Lando occupava consapevolmente la sua posizione di irregolare e, da semplice irregolare egli diventa dichiaratamente, per così dire, antiregolare con l'operazione di ridicolizzazione della cultura ufficiale contenuta nei *Sermoni*.

Marie-Françoise Piéjus, nell'articolo citato, non esita a parlare di parodia dell'orazione funebre, aggiungendo inoltre che il fitto reticolo di riferimenti culturali e letterari contenuto nell'opera – non da ultimi i già citati personaggi letterari che piangono gli animali defunti – permette l'instaurarsi, tra lo scrittore e i lettori, di una relazione di complicità[60], sulla quale va poi a costituirsi la parodia stessa. Fermo restando che tale relazione di complicità è presupposto fondamentale di tutte le scritture colte, quali sono per definizione le ri-scritture di ogni genere, ci soffermeremo ora sull'analisi dei *Sermoni* in quanto riscrittura, utilizzando come punto di partenza l'affermazione della studiosa. Gli

[60] *Ibid.* p 473.

strumenti critici che utilizzeremo sono quelli forniti dagli studi fondamentali di Gérard Genette sulle riscritture contenuti in *Palimpsestes*, che hanno il merito di apportare maggiori precisioni laddove il linguaggio comune tende ad appiattire la terminologia.

Che i *Sermoni* siano una parodia è un'affermazione che, in un primo tempo, non urta: si tende a definire parodia ogni riscrittura – intesa come operazione di rimaneggiamento non solo di un testo scritto ma anche di altre forme testuali – tesa a mettere in ridicolo un testo precedente con mezzi stilistici e non. Si noti che il termine parodia fa la sua comparsa nel XVII secolo, contemporaneamente allo sviluppo dei poemi eroi-comici e dei travestimenti burleschi[61], che sono appunto riscritture. Da questo momento in poi la pratica della riscrittura si è diffusa esponenzialmente, nonostante se ne trovassero esempi anche nell'Antichità, e la ragione appare chiara: si tratta di una pratica realizzabile una volta che una determinata cultura è giunta ad un alto livello di codificazione delle proprie produzioni culturali. Tale processo di codificazione è in atto nell'Italia tardo-rinascimentale di Ortensio Lando, e le riscritture saranno infatti tipiche dell'epoca manierista e barocca: stabilito il canone, si può giocare con esso, collocati su salde posizioni ben elevate i riferimenti letterari, la letteratura può diventare autoreferenziale a scopo ludico o critico.

I *Sermoni* sono una riscrittura: Lando conosce il genere nobile dell'orazione funebre encomiastica e lo pratica applicandolo ad un soggetto basso; Genette, nell'apportare precisioni scientifiche alla parola parodia, opera una prima affermazione utile in questo senso: vi è parodia laddove si modifica il soggetto di un'opera senza modificarne lo stile[62]. Tale definizione pare aderire al caso dell'opera del Lando, sennonché lo studioso procede ad una distinzione successiva tra la parodia in senso stretto e il *pastiche* eroi-comico: si ha parodia quando il testo nobile viene conservato e congiunto ad un soggetto vile, si avrà invece un esempio del secondo caso quando ci sarà un nuovo testo, ottenuto per imitazione stilistica, che tratta un soggetto non nobile. Si tratta quindi di due pratiche testuali ben distinte – l'adattamento di un testo e l'imitazione di uno stile – che hanno un punto in comune: l'introduzione di un soggetto basso senza intaccare la nobiltà dello stile.

Da questa prima distinzione possiamo subito ricavare l'osservazione seguente, introdotta poco dopo da Genette: si può parodiare esclusivamente un testo singolo e

[61] DANIEL SANGSUE, *La parodie*, Paris, Hachette, 1994, p. 17.
[62] GERARD GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 35.

preciso[63], preso a modello e come punto di partenza, secondo la terminologia dello studioso esso costituirà l'ipotesto. Così facendo Genette arriva ad affermare che la «la notion si répandue de parodie de genre est une pure chimère, sauf à y entendre, explicitement ou implicitement, parodie au sens d'imitation satirique». Egli opera quindi una distinzione terminologica in campo scientifico che ha poi una ricaduta nel linguaggio comune, e, allo stesso tempo, prende atto delle abitudini linguistiche diffuse e consolidate. Stando alla distinzione tra l'adattamento di un testo e l'imitazione di uno stile, i *Sermoni* rientrerebbero nella seconda categoria, se si esclude la possibilità di rinvenire un giorno l'ipotesto sul quale il Lando si sarebbe concentrato per farne la parodia. Esso sarebbe una raccolta di sermoni funebri consacrati a personaggi illustri le cui virtù rappresentative della categoria sociale alla quale appartengono – la rettitudine del monaco, il coraggio del soldato, la saggezza del sovrano – sarebbero poi semplicemente state attribuite ad umili animali, quindi ad un soggetto basso.

In mancanza di elementi a sostegno di tale possibilità non ci resta che affermare che i *Sermoni* non costituiscono una parodia ma bensì un *pastiche* e che il Lando non è parodista ma imitatore: egli si rivolge ad uno stile – quello encomiastico e celebrativo dei panegiristi – che, a sua volta, codificava un genere preciso, quello dell'orazione funebre[64].

Una volta operata questa distinzione fondamentale fra trasformazione e imitazione e fra i loro rispettivi risultati, è possibile cercare di situare con relativa precisione l'opera del Lando all'interno della classificazione proposta da Genette ed esemplificata nella tabella presente nel suo scritto[65]: essa occuperebbe la parte inferiore, quella appunto dedicata alle imitazioni. Avanzando ulteriormente allo scopo di raggiungere una classificazione ancor più precisa, è necessario interrogarsi sulla finalità dell'opera del Lando, sulle ragioni della sua riscrittura. Genette distingue tra il *pastiche* propriamente detto, che non ha fini satirici ma semplicemente ludici, e la *charge* che mira alla satira dell'ipotesto – inteso ovviamente non come testo singolo ma come stile e genere.

---

[63] *Ibid.*, p. 111.

[64] *Ibid.*, p. 107. Genette afferma che «L'imitateur a affaire à un style, alors que le parodiste a affaire à un texte. La cible thématique de l'imitateur est un style et les motifs thématiques qu'il comporte. L'essence du mimotexte, son trait spécifique nécessaire et suffisant, est l'imitation d'un style».

[65] *Ibid.*, p. 45. Si tratta di una tabella a doppia entrata che descriveremo brevemente: Genette mette sull'asse verticale la relazione tra l'ipotesto e l'ipertesto, che può essere di trasformazione o di imitazione, e sull'asse orizzontale il regime di questa relazione: ludico, satirico o serio. Si avranno quindi tre tipi di testi per ognuna delle due relazioni ipotesto-ipertesto, a seconda del regime: parodia, travestimento e trasposizione per la trasformazione e *pastiche*, *charge* e *forgerie* per l'imitazione.

L'opera, a nostro avviso, non è priva di elementi satirici: essi sono presenti soprattutto laddove all'animale in questione sono attribuiti ruoli rilevanti e non comuni nella società: il pidocchio-monaco, il mergone-soldato e lo scimmione-sovrano. In questi casi il Lando non perde l'occasione, con accorate invettive o con allusioni più velate, di far emergere un confronto con il comportamento umano che risulta ben più discutibile e, così facendo, egli critica direttamente i detentori del potere – ecclesiastico, militare o politico che sia[66]. In altri casi, soprattutto nei compianti funebri attribuiti ad autori femminili, gli animali non occupano posizioni elevate nella società, essi sono unicamente importanti per il legame affettivo che intrattenevano con l'autore: il gatto di Monna Fiore le rendeva più sopportabile la sua vedovanza tenendole compagnia, il gallo di Monna Tessa la deliziava e risvegliava con il suo melodioso canto mattutino mentre infine il grillo di Monna Checca conciliava il sonno della donna con il suo regolare canto vespertino. In questi casi l'autore sviluppa un comico più semplice: sono numerose le allusioni all'appetito sessuale della donna soddisfatto dall'animale in questione, le situazioni equivoche e gli auspici di ritrovare nuovamente la compagnia di un animale tanto sollecito nel prodigare i suoi servigi[67]. Se nel primo caso possiamo affermare di essere in presenza di chiari intenti satirici, nel secondo tale elemento è assente, quindi lo scopo è puramente ludico.

Situeremo quindi l'opera a metà strada tra il *pastiche* e la *charge*, forti delle affermazioni di Genette che fanno appello ad una certa elasticità nell'applicare la sua categorizzazione[68], rappresentata anche graficamente dall'uso di separazioni tratteggiate all'interno della tabella riassuntiva al posto di rigide linee rette.

Ci pare utile, in conclusione di questa parte dedicata alla classificazione dei *Sermoni* in quanto riscrittura comico-satirica, ricordare l'esempio di un'opera chiamata in causa dalla

---

[66] Forniamo qui di seguito un esempio, tratto dal quinto sermone *Del Cimarosto nella morte d'un simione*: «Con la possanza dell'imperio, havevaci congiunto somma sapienza: non era nel giudicar precipitoso, né stava tutto'l giorno marcendosi nell'otio e consumando gli anni suoi nelle occiose piume. Egli si havea in matrimonio preso una leggiadra simia, e dalli altrui abbracciamenti come da cosa pernitiossissima a chi vuol longamente e in pace regnare si asteneva. Volesse Iddio che in cotal forma regnassero i principi de' nostri tempi, e sì come non si sdegnarano già i mortali di apprender a far le case dalle rondini, le tele dalli ragni, i cristeri dalle cicogne, ordinar gli eserciti da' pesci, regger le republiche dalle api non si sdegnassero similmente di regnare secondo la forma del mio simione».

[67] Forniamo anche un esempio di questo secondo caso analizzato, proveniente dall'ottavo sermone *Di Monna Fiore nella morte d'un gatto*: «Dato m'haveano li dei per refrigerio del mio vedovil stato un bello e agil gatto, ma morte invidiosa me l'ha subitamente con gran dolor rapito. Oh che dolorosa perdita m'è suta questa. Non mi duolse mai tanto la morte di mio marito, anchor che valorosamente il marital officio esercitasse. Dal mio fedel gatto riceveva io mille dolci trastulli, e per sentirne maggior diletto, mozzo li haveva l'anno passato la coda, perché nel vero, cotai code non molto aggradir mi sogliono».

[68] GÉRARD GENETTE, op. cit. p. 44.

stesso Genette[69], che ha in comune con i *Sermoni* il procedimento di base dal quale scaturiscono poi la satira e la comicità: la *Batracomiomachia* pseudo-omerica, ovvero «la guerra dei topi e delle rane». Alla base di tale riscrittura dell'*Iliade* in chiave comica non vi è il medesimo procedimento che troviamo nell'opera del Lando: per quanto in essa si pratichi l'imitazione dello stile epico, è ad un'opera precisa che l'autore si riferisce. Eppure il procedimento dal quale poi scaturiscono la non corrispondenza soggetto-stile, l'abbassamento e quindi in ultima istanza il comico parte dal medesimo principio: la sostituzione degli umani con gli animali, e, oltretutto, con animali di infima categoria quali anfibi e roditori. Altri animali universalmente considerati indegni, o addirittura dannosi, sono celebrati dal Lando – l'asino, il pidocchio, la scimmia e il grillo, che attribuisce loro comportamenti umani d'eccellenza in molteplici campi.

Quale procedimento migliore per mettere in ridicolo l'Uomo e ridere dei suoi atteggiamenti seri? La parte consacrata alla *Batracomiomachia* inaugura nel saggio di Genette la trattazione di ciò che più tardi verrà chiamato poema eroicomico: «Ce genre, c'est donc ce qu'on appellera (beaucoup) plus tard le *poème héroï-comique*, qui est un cas particulier du pastiche, ou plutôt de la charge (car les traits stylistiques y sont à la fois exagérés et dépréciés par une application *disconvenante*, et donc doublement satyrisés)»[70]. Tale trattazione prosegue in senso cronologico abbordando, dopo il paradigmatico esempio classico, il primo esempio moderno del genere, e si tratta della *Secchia rapita* di Alessandro Tassoni, edita nel secondo decennio del XVII secolo, in pieno clima barocco, che segnò il trionfo del genere, come segnalato anche da Genette[71].

Sono sicuramente presenti nei *Sermoni* elementi eroicomici, che quindi avvicinerebbero il Lando ad un genere che è stato molto praticato in un'epoca immediatamente successiva alla sua, facendone un anticipatore, se non di un genere, almeno di determinati climi letterari. La comicità stessa dei *Sermoni* è insita nell'operato eccezionale degli animali presentati, che, anche laddove non può definirsi eroico – tale aggettivo adattandosi solo a tre degli undici esempi: quelli del cane Lionzo, del cavallo

[69] *Ibid.*, p. 179 e ss.

[70] *Ibid.*, p. 182.

[71] Citiamo la frase conclusiva, che precede i paragrafi consacrati alla *Secchia rapita*: «Né dans l'antiquité posthomérique, il trouvera sa chance à l'époque classique, en attendant la troisième, qui est peut-être aujourd'hui venue».

Passamonte e del mergone – appare come tale: un pidocchio che compie gesti umani, per quanto comuni come spazzare e rassettare una stanza, stupisce e meraviglia.

8. I *Sermoni*: forme stilistiche e contenutistiche

Se i *Sermoni* vengono pubblicati anonimamente, non si può certo dubitare della loro paternità: al di là dell'apologia dell'autore firmata «Ortensio Lando ditto il Tranquillo» che conclude l'opera e ne rende facilmente individuabile l'autore, la prosa del Lando è riconoscibilissima.

Determinati procedimenti formali e determinate situazioni sono presenti in tutte le sue opere, primo fra tutti l'uso delle enumerazioni: sono presenti innumerevoli accumulazioni di nomi, citazioni, aneddoti; la più consistente si trova nel decimo sermone e consiste in una lunga sequenza di toponimi, nomi propri e cognomi, personaggi illustri o mitologici, legati alla parola gallo[72]. Questo procedimento secondo il quale elementi culturali vengono giustapposti – in maniera più o meno arbitraria – in lunghe sequenze è alla base del *Commentario delle più notabili et mostruose cose d'Italia*, in cui si ritrova il gusto per la catalogazione che era una pratica piuttosto comune a quell'epoca[73].

Congiuntamente a questo gusto per il catalogo si trova anche il gusto per la varietà all'interno di esso: nel *Commentario* come nei *Sermoni*, il Lando accosta episodi mitologici a credenze popolari, elementi di cultura medica ad immagini letterarie, e la provenienza disparata del materiale di partenza non gli impedisce di formare un insieme che rimane

---

[72] Citeremo il testo landiano «Là onde n'è avenuto che ad infinite cose s'è posto nome o cognome dal gallo, scorrete le più famose province, e ritroverete che altra è detta Gallitia, altra Gallatia, altra Gallia Comata, altra Togata, altra Bracata, eci la Gallia Belgica, ecci la Narbonense, ecci la Celtica, ecci ancho Senogallia, ecci Gallipoli e sonci i Gallogreci. La più bella nimpha che mai fusse volle per amore del gallo, esser detta Gallathea. Le più vaghe gemme sono chiamate Gallaxia e Gallatite. Le più deliciose isole del mondo per amor del gallo furon dette altra Gallinaria e altra Galata. Il miglior luogo che habbia la nobile e giustissima Republica di Lucca chiamasi hoggidì Gallicano. Il più nobil castello della natione Helvetica fu edificato per amor del gallo, e sin al presente giorno dicesi San Gallo. I più bei uccelli furono detti altro Galbula, altro Gallerita. I più bellicosi popoli d'Italia furono chiamati Gallubri. Il gran sacerdote ella dea Cibele fu detto Gallo. Il più limpido fiume della Frigia fu parimenti detto Gallo, il più chiaro fiume della Caria, fu detto Galbia, il più corrente fiume della Clavria fu detto Galleso, il più nobil fiume della Licaonia fu detto Gallo, i più liberi popoli del mondo furono chiamati Galleci, ma quante honorate famiglie sono dal gallo dirivate? Habbiamo i Gallucci di Bologna, i Galliani di Modena, i Galli di Como, li Gallesi di Norsia, i Gallani di Parigi, i Gallotti di Pisa, le galline di Padoa. Habbiamo i galletti della concordia, Gallerati e Gallerani di Milano. Quanti illustri huomini sono dal gallo discesi? Ecci Gallo poeta, Ausonio Gallo, Cornelio Gallo, Galerio, Galleoto da Narni, Galeno medico, Gallieno imperadore, et altri molti».

[73] ORTENSIO LANDO, *Commentario delle più notabili e mostruose cose d'Italia e altri luoghi, di lingua Aramea in Italiana tradotto*, a cura di GUIDO e PAOLA SALVATORI, Pendragon, Bologna, 1994, p. 15.

solido alla lettura. Si crea così, sulla pagina scritta, uno spazio di accumulazione del sapere, o meglio dei saperi, dove al dato reale si mescola o si può mescolare l'informazione falsa, e il tutto si confonde diventando la cifra stilistica dell'autore. La densità delle informazioni rende difficile la selezione e la verifica dell'autenticità, il lettore viene investito dal pesante carico del pedantismo[74] e ne rimane travolto, come stordito dal rumore della folla di citazioni e riferimenti colti[75]. In questo modo, mescolando il vero al falso, il Lando mostra la fragilità stessa della cultura e la labilità del sapere e in tale procedimento possiamo intravedere segnali dell'età inquieta in cui vive il Lando.

Se da un lato si liquida l'enciclopedismo con una risata, dall'altro si allude all'inutilità della cultura stessa, facendo eco al più celebre dei paradossi: *Meglio è essere ignorante che dotto*. Tuttavia, poiché proprio la cultura umanistica del Lando funge da supporto di base nella concezione e nella costruzione delle sue opere letterarie, non possiamo che affermare di trovarci in presenza di un abile gioco secondo il quale l'autore esibisce mezzi che condanna al tempo stesso, un gioco per l'appunto paradossale ma soprattutto eminentemente strumentale[76]: di volta in volta il Lando si serve di riferimenti classici per concludere le sue dimostrazioni nei *Paradossi* e per celebrare gli animali nei *Sermoni*. Un esempio di quest'uso strumentale del patrimonio culturale si trova proprio alla fine dell'opera, nell'*Apologia di M. Ortensio Lando ditto il Tranquillo per l'authore*: dovendo respingere le ipotetiche critiche subite dall'opera, il Lando apre ad un'apologia del genere dell'elogio paradossale, facendo appello a innumerevoli e illustri esempi di elogi di cose basse e vili, egli si appoggia quindi su questi antecedenti e si inserisce con consapevolezza in un filone letterario, attribuendo alle *auctoritates* la più alta funzione apologetica contro le calunnie dei detrattori[77].

---

[74] MARIE-FRANÇOISE PIEJUS, op. cit., pp. 477-478

[75] ANTONIO CORSARO [a cura di], op. cit., p.10. L'accumularsi sulla pagina di riferimenti colti, come ci ricorda lo studioso, appare quasi come una pratica illusionistica: «l'insieme di luoghi e citazioni del sapere antico è di fatto circoscrivibile a pochi testi: dal già detto Cicerone a Plinio, Diogene Laerzio, Valerio Massimo, Plutarco. Se non in casi rari, non si va oltre quelle fonti, per altro sempre inficiate dall'ombra di summe ed epitomi enciclopediche, prima fra tutte quella dell'umanista francese Jean de Ravisy Tixier».

[76] *Ibid.*, p. 10. «Attraverso quest'uso enciclopedico e repertoriale della cultura classica, il sapere dei *Paradossi* si presenta regolarmente avulso da ogni contesto, polverizzato, tanto da acquisire la sua dimensione specifica di prova "strumentale" giocata volta per volta per provare l'opposto della verità riconosciuta».

[77] MARIA CRISTINA FIGORILLI, op. cit., p. 24. Riportiamo la sequenza testuale in questione, che anche la studiosa integra nel suo saggio: «Sonoci molti intenti al calunniare, li quali, biasmano questo autore che posto si sia a trattare cose sì frivole e di sì poco momento, con dir che meglio fatto havrebbe s'egli havesse atteso alli studi della giovevole medicina, o vero havesse rivolto l'arte, l'ingegno suo alla santa theologia, di cui tanto vago già si dimostrò sin da fanciullo, et io dirò a questi calunniatori che biasmino prima di lui Sinesio Cirenense, il quale potendo scrivere dell'altre cose al lor giudicio alte e sublimi, scrisse le lodi della

Quale risulta essere la posizione del Lando rispetto alle *auctoritates*? Egli si fa schermo con esse al fine di allontanare le critiche e affermare il valore del suo elogio di cose umili proprio perché esso è già stato fatto e innumerevoli volte, tuttavia si ricordi che ben tre paradossi si scagliano con veemenza contro tre grandissime *auctoritates*: Boccaccio, Aristotele e Cicerone[78].

Non è facile costruire *a posteriori* il pensiero di un autore il cui fondo resta torbido, poiché nascosto tra le pieghe di affermazioni tanto contraddittorie quanto stupefacenti. La risposta risiede nella contraddizione stessa, che l'autore amò praticare in tutte le sue forme in quanto rifiuto di una sistematicità che era la norma: il Lando era uomo di lettere e di queste lettere si serviva per sbeffeggiare gli imperativi che pesavano su di esse. Sosteniamo quindi il valore eminentemente strumentale della citazione delle *auctoritates*, al quale il lettore in un primo tempo crede, poi, come avvertito dall'eccesso e dall'abbondanza, intravede il gioco dell'autore e, a quel punto, deve aderirvi per continuare la lettura. Il risultato è efficacemente disorientante e frutto di una cultura letteraria ormai matura, che si può permettere di far dialogare al suo interno il presente con il passato, giungendo a conclusioni non sistematiche sull'uso e sull'utilità della cultura, e in questo il gioco del Lando è meta-letterario.

---

calvatura, mostrando al mondo, che l'esser calvo fusse di singolar ornamento a capi nostri. Biasmino anchora Dione (che per sopra nome fu detto Chrisostomo) che cantò sì dolcemente la loda della chioma. Biasmino Omero e la guerra ch'egli scrisse delle rane, biasmino il Moreto, le api e il culice del buon Virgilio. Vituperino Policrate e Isocrate stremi lodatori di Bufiride tiranno, vituperino prima Glauco, che lodò con tanta vehementia l'ingiustitia, vituperino Favorino, che tanto inalzò Thersite e la quartana febre. Dichino primieramente male di Luciano, che lodò sì efficacemente la mosca, e la vita parasitica, dichino mal di Seneca philosopho tanto grave, che s'indusse a scrivere l'Apotheosi di Claudio. Mordino con i lor maligni denti prima Plutarco di haver scritto un dialogo di grillo e di Ulisse, mordino Apuleio e il suo asino e se non basta di morderlo, che se lo mangino spacciatamente (pur ché Apuleio se ne contenti). Se vorranno li maligni flagellare con la loro pestifera lingua l'autore delli presenti sermoni per essersi posto a trattar di sì humil sogetto, flagellino anchora Themisone che scrisse sì difusamente le lodi della plantagine e Omero huomo sì grave le lodi del vino. Flagellino Ephren Siro, che vituperò il ridere con non picciolo volume. Flagellino Marcione che scrisse del raffano, Hippocrate lodatore della orzata, e Mesalla, il quale di ciascuna littera dell'alphabeto ne scrisse dui volumi. Perché non si maravigliano questi tali più tosto di Orpheo e di Esiodo trattatori sì difusi delle sufumigationi, o vero di Giuba Re che scrisse sì prolisso volume sol dell'herba euphorbo? Perché non si maravigliano così di Erasistrato che longamente si occupò sol in scriver sol dell'herba lisimachia, e così di Icesio medico che scrisse di quella herba detta Anonimos? Vorrei vedere che questi calunniatori si ridessero prima di Democrito che fece sì gran volume del numero quaternario, e un altro volume consumò in trattar solo del camaleonte. Ridinsi prima di Pitagora che scrisse delle scalorgne, di Catone lodato re del cavolo, di Diocle magnificatore della rapa. Di Crisippo lodatore della verza o brasica che si fusse, di Museo esaltatore della herba detta Polion, di Phania phisico eccellente e gran lodatore dell'urtica, ridansi di Asclepiade che scrisse del mosto et le lodi di quell'herba detta Anthemis».

[78] Riportiamo i titoli dei tre paradossi per esteso, per fornire indicazioni più chiare sulla natura della trattazione che essi contengono: *Che l'opere del Boccaccio non sieno degne d'esser lette, ispezialmente le dieci giornate* (XXVII), *Che Aristotile fusse non solo un ignorante ma anche lo più malvagio uomo di quella età* (XXIX), *Che M. Tullio sia non sol ignorante de filosofia, ma di retorica, di cosmografia e dell'istoria* (XXX).

Altro elemento chiave dei *Sermoni* – che va a potenziare tutto l'insieme – è il tono declamatorio che determina una certa oralità dei testi: essi sono idealmente recitati dai rispettivi autori davanti ad un pubblico, al quale l'autore spesso si rivolge direttamente. Questa oralità della pagina scritta è logicamente presente nei dialoghi del Lando – il *Cicero relegatus, Cicero revocatus*, e il seguente *In desiderii Erasmi Roteordami funus* – e anche nelle *Forcianae Quaestiones* che mettono in scena discussioni tra una cerchia di intellettuali ed eruditi. Tale elemento non era presente nei *Paradossi*, dove invece si può trovare a più riprese l'autore che dichiara di scrivere, ma è stato inserito nella versione francese di Estienne, che, come già abbiamo visto, ha trasformato il testo landiano in una serie di discorsi destinati all'apprendistato dei giovani avvocati. Si noti comunque che anche laddove la prosa è più saldamente ancorata alla pagina scritta, come nel caso dei *Paradossi*, essa è ricca di picchi patetici, passaggi piuttosto bruschi, salite verso l'accumularsi della tensione e discese a picco, inversioni di ritmo e cambi di velocità repentini[79], tutti elementi che si prestano a catturare l'attenzione di un uditorio: in questo senso il procedimento di Estienne non è e non risulta maldestramente sovrapposto al testo, poiché esso si prestava ad accoglierlo: l'oralità pare insita per natura nella prosa del Lando.

La si potrebbe attribuire alle pratiche di scrittura del Lando, che conta nella sua produzione letteraria molti dialoghi, essa risulterebbe quindi per l'autore una sorta di approccio abituale che egli ha tendenza a riprodurre anche in sedi meno appropriate. È possibile parlare di abitudini di scrittura e attribuire questa al Lando, ed è anche doveroso riconoscere che la sua prosa segnata da alcuni tratti di libertà più tipici dell'orale proviene da un lavoro di revisione sui testi non così sistematico: il Lando non sembra preoccuparsi dello stile che andava codificandosi e, pubblicando tantissimo, probabilmente non si concedeva nemmeno il tempo di farlo. Preso tra una redazione e l'altra e da interessi eclettici – la traduzione di More, la scrittura di opere dottrinali in latino e quella di opere volgari ben più leggere – non sembra attirato dal *labor limae* classico al quale tanti letterati del Cinquecento si sono consacrati nell'incessante ricerca della perfezione formale. Al contrario, nella seconda dedicatoria dei *Paradossi*, egli rivendica una scrittura naturale,

[79] Riportiamo una citazione di Silvana Seidel Menchi sulla prosa del Lando, tratta dall'articolo già precedentemente utilizzato e citato: «è il timbro inconfondibile di una prosa abborracciata e sbilenca, di volta in volta sciattamente ripetitiva o selvaggiamente predatoria, bassamente adulatoria o protervamente ricattatoria – ma illuminata da lampi di intuizione geniale». La studiosa afferma che l'elemento unificante della moltitudine di testi anonimi pubblicati dal Lando è appunto l'omogeneità stilistica.

nella lingua che egli ha appreso dalla sua nutrice e quindi anche con i modi e i ritmi di questa lingua, che è parlata e non scritta[80].

La sua prosa libera e svincolata da molte delle restrizioni dello scritto ha un'origine contingente ma non solo, poiché il Lando la rivendica come scelta stilistica precisa. Questa posizione appare coerente con l'immagine più estesa del letterato irregolare.

Se una certa oralità della pagina scritta è il colore dominante di tanta produzione landiana, nei *Sermoni* tale oralità diventa una componente strutturale, poiché si tratta di elogi funebri declamati davanti ad un pubblico, sovente chiamato in causa per condividere le sofferenze dell'autore. Sono presenti in essi le tappe obbligate del genere dell'elogio ufficiale nelle quali si stabilisce un legame con gli uditori: la *deploratio* dell'autore che annuncia la sua commozione e la difficoltà di parlare al suo pubblico in questo stato, l'*excusatio* rivolta al pubblico con immediata richiesta di un aiuto divino per realizzare l'arduo compito e infine la *consolatio*, in cui l'oratore afferma di accettare la volontà divina che ha causato la perdita dell'animale e incita il pubblico a farlo[81]. Si insiste quindi sui luoghi che la tradizione retorica ha adibito al crearsi di una certa empatia tra l'autore e il pubblico, all'instaurarsi di un sentimento comune finalizzato a convincere il pubblico della tragedia che costituisce per l'autore la perdita dell'animale.

Il convincimento e la persuasione costituiscono i maggiori punti d'interesse del Lando, legati alla dimensione orale del testo poiché debitori di quella tradizione retorica ed oratoria che si esercita, per definizione, in maniera più compiuta all'orale. É qui che il Lando mette tutti i suoi sforzi compositivi, che quindi sono tesi alla commozione del lettore tramite elementi patetici e non alla presentazione di una pagina composta e levigata. Essendo l'oratoria una delle dominanti di tutta la sua produzione, si spiega così l'attrazione dell'autore per le sue pratiche più estreme, come il paradosso e l'elogio paradossale, entrambi segnati dal gusto per l'assurdo ed entrambi idealmente efficaci se esercitati in presenza di un pubblico pronto a farsi convincere, commuovere e trascinare.

---

[80] ANTONIO CORSARO [a cura di], op. cit., p 174. Citiamo il passo contenente tali affermazioni: «La quale [Signoria vostra] aspettava forse che io li [i Paradossi] scrivessi in lingua toscana, come far sogliono tutti quelli che vogliono dar favore alle lor composizioni. Non niego certamente che volentieri fatto non l'avessi, se di me tanto mi avessi potuto promettere, ma ricordandomi d'esser nato nella città di Milano, e fra' Longobardi lungamente vissuto, mi venne al cuore una certa diffidenza la quale di sorte mi impaurì che subito abandonai il pensiero di scrivere toscanamente, e ricorsi a quella forma di parlare che già preso avea, parte dalla mia nudrice, parte ancora da' migliori scrittori». La nutrice, come ci segnala Antonio Corsaro nella sua edizione dei Paradossi, è un riferimento topico anticlassico, proveniente dalla lettera dell'Aretino a Ludovico Dolce datata 25 giugno 1537.

[81] MARIE- FRANÇOISE PIEJUS, op. cit., p 475.

Il gusto per l'assurdo, che ovviamente trova la sua maggiore dimensione nella più celebre opera volgare, è quindi un altro tratto caratteristico della prosa landiana: se attraverso la lente deformante del paradosso lo scrittore giungeva a ridicolizzare e demolire «il comun parere», attraverso questi elogi paradossali egli mette in ridicolo l'operato umano, in maniera direttamente proporzionale all'importanza della posizione occupata dall'animale[82]. In questo tutto ciò che di alto è attribuibile all'uomo viene elevato ancor più ed attribuito agli animali, che diventano infine esempi per gli stessi uomini. In questo gioco di specchi circolare, in cui si passa dall'uomo agli animali per ritornare all'uomo, risiede un categorico rovesciamento della realtà che denuncia con una sonora risata l'irragionevolezza di determinati comportamenti umani. Il paradosso nel Lando non è mai disgiunto dall'uso dell'eloquenza, così come non lo era nell'antichità: esso costituisce innanzitutto una prodezza retorica di alto livello.

L'elogio paradossale, nella dottrina retorica classica che viene poi ripresa dagli Umanisti, è un discorso atto a sostenere un enunciato a grado debole di verosimiglianza, esso si realizza attraverso l'affermazione di ciò che non può risultare credibile e si connota quindi come la forma più estrema di artificio retorico[83]. Ritroviamo queste caratteristiche nei *Paradossi* e nei *Sermoni*: si esercita l'eloquenza su soggetti vili, anche perché il principio classico del *decorum* salta in linea con la convinzione cristiana secondo la quale l'umile può avvicinarsi al divino[84]. In questo modo si riafferma la dimensione seria del paradosso e dell'elogio paradossale, la loro innegabile natura di *serio ludere*, conformemente all'illustre esempio cinquecentesco fornito da Erasmo – che il Lando aveva come riferimento, traduceva e conosceva bene: il *Moriae Encomium* del 1511.

L'eloquenza non è quindi mai gratuita né avulsa da fini filosofico-morali e qua e là nei *Sermoni* si trovano crepe che lasciano intravedere il pensiero più profondo dell'autore. A due riprese, nel sermone di frate Cipolla per Travaglino e in quello di Piovano Arlotto per la sua civetta, il Lando appronta un contesto che gli permette una trattazione seria:

---

[82] Si ridicolizzano gli ordini minori, a quali appartiene il frate Puccio del terzo sermone che afferma: «Era il mio pidocchio la reputizione del monistero, l'essempio della vera pacientia e la norma dell'umiltà, che a frati minori si conviene». Si minimizza l'operato umano nel sermone del Burchiello per la morte del cane Lionzo, dove l'autore afferma che non gli sarà più possibile concludere una caccia abbondante senza l'ausilio del suo fedele cane, e la stessa cosa accade nel sermone di Bertolaccio per il cavallo Passamonte: come potrà Bertolaccio compiere ancora gloriose imprese di guerra, privato del suo destriero? Nei tre casi l'uomo è sminuito in favore della bestia, sono quindi sminuite le sue – presunte? – doti intellettuali.
[83] MARIA CRISTINA FIGORILLI, op. cit., p.7.

[84] *Ibid.*, p. 82.

secondo la leggenda della notte dell'Epifania, i due animali parlano[85]. I due discorsi hanno innumerevoli punti in comune: si tratta di una serie di massime morali dalla natura profondamente spirituale. Dietro le parole di Travaglino e della civetta si trovano istanze riformate, basate sul principio dell'*imitatio Christi*, per una rifondazione dell'autentico spirito cristiano delle origini, che chiude con le degenerazioni del monachesimo, traditore dei valori della fratellanza e della carità. Si rinvengono quindi nel testo elementi di una pedagogia del *miles christianus*, supportati da altri elementi simili rintracciabili in maggior numero in testi landiani a più forte connotazione dottrinale[86]. La presenza di questi due passaggi non intacca il sapore globale dei *Sermoni*: la seria moralità che essi contengono dialoga con il resto del testo e si caratterizza in relazione ad esso.

---

[85] Riportiamo qui il discorso di Travaglino: «Frate Cipolla mio, i tuoi buoni trattamenti, quai sempre fatti m'hai, meritano che io ti porga qualche util consiglio, poscia che per divina pietà mi è conceduto il potere humanamente favellare. Dicoti dunque fugge la voluptà, esca e radice di ogni male, contentati più tosto di morire onoratamente, che di vivere con infamia e dishonore. Soffre pacientemente ciò che schivar non si puote, non rinfacciar mai ad alcuno i fatti benefici. Non collocar le tue speranze nella mondana felicità e nelle instabili ricchezze. Studia placar l'ira d'Iddio, non con superstitione o contaminata religione, ma con vera pietà. Non ti appoggiare su l'altrui virtù. Usa il vino non per farti ebro ma per farti più giocondo. Non credere esserci virtù alcuna a Dio più grata della misericordia. Cerca di conoscer ben te stesso, anzi che altri. Schiva la prattica de tiranni, la quale è piena d'angosce e d'affani. Fa' che più tosto soffri le ingiurie che ti son fatte, anzi ché tu altrui le facci. Anteponi sempre il bene publico a tuoi privati commodi. Non ti fidar molto del novello amico. Ama la vita quieta, la quale, se di mondano honore manca, ella manca parimenti di molestia. Non riputar alcun felice sin che terminato non abbia gli anni suoi. Habbi le mani pronte al donare e tarde al ricevere. Tu non reputar quello che ti si pò togliere, Niuna cosa credi essere al mondo più servile che il darsi in preda a carnali piaceri. Non pianger mai le cose che naturalmente avengono. Non reputare alcun peggior nemico che l'adulatore. Non temere la fortuna avversa, poi ché l'è madre della temperanza. Fa' maggior stima del buon nome, che di qualunque sorte di ricchezza. Non andare mai né a tavola, né a letto se prima deposto non hai ogni perturbatione che assalito t'abbia. Pon freno alla lingua e alla cupidigia delli honori, che molti già ne condusse in precipitio ».
Facciamo seguire il discorso della civetta: «Ella cominciò a favellarmi in lingua attica, e dirmi cose degne veramente di esser scolpite in bronzo e in marmo; e perché util mi parve molto, ciò che ella mi disse, una buona parte me n'ho ridotto alla memoria, e di ripetterlo a voi per vostra utilità brievemente intendo. Dissemi che niuno era mai più gravemente offeso che da sé stesso. Meglio esser sofferir l'ingiurie, che di esser altrui ingiurioso. Mortali dover esser le inimicitie e immortali le amicitie. Sol quella liberalità meritar loda che giova a molti e a veruno non noce. Le cose temporali doversi essere in usufrutto, e le eterne in perpetuo disio. Doversi haver l'animo non men pronto a patire che a godere. Niuna cosa più acerbamente nuocerci dell'amore, che a noi stessi portiamo. Esser da fuggir chi ci loda, e da sofferir chi ci ingiuria. Colui esser veramente misero, che della propria miseria non si avede. La vita esser breve ma il corso della vera gloria sempiterno. La virtù esser quella che sola ci fa eternamente vivere. Non si dover far cosa veruna, della quale render non si possa probabile ragione. Il dispregio della morte esser spesso cagione che immortalmente l'huom viva. Solo il savio potersi dir libero. Molte altre cose mi disse da legersele attorno al cuore, ma tutte non le posso annoverare».

[86] MARIA CRISTINA FIGORILLI, op. cit., p. 58.

9. I *Sermoni*: analisi tematica

Sotto la patina dell'irregolarità e della variazione continua dei *Sermoni*, si trova un'unità tematica importante: gli strumenti per la celebrazione degli animali sono individuabili e numerabili, nonostante la non omogeneità dei diversi elogi – la lunghezza variabile, gli attacchi differenti, gli sviluppi discordanti – rimangono alcuni punti forti presenti in ognuno di essi.

L'elogio degli animali avviene con l'ausilio di differenti nuclei tematici che abbiamo individuato e che procederemo a classificare ed inserire in una rappresentazione d'insieme coerente, rivelatrice della struttura dell'opera e dei rapporti fra le sue parti. La procedura di base utilizzata dal Lando è l'attribuzione di qualità agli animali in questione, esse provengono da materiale letterario e culturale preesistente o si iscrivono nell'esperienza personale dell'autore fittizio che ne fa l'elogio. Tale opposizione tra il riutilizzo di contenuti e l'invenzione è fondamentale al fine di determinare la natura dotta dell'opera landiana, che vuole quindi situarsi nel solco di una tradizione letteraria ben precisa riutilizzandone gli stilemi. I nuclei tematici da noi individuati sono cinque, tutti presenti in quantità varabile nella quasi totalità dei sermoni:

I. Riferimenti dotti,

II. Cultura medica;

Cultura popolare;

III. Genealogia;

IV. Operato dell'animale;

V. Virtù e bellezza fisica dell'animale.

Possiamo immediatamente notare che solo gli ultimi due della lista sono inseribili nel campo della pura invenzione letteraria, mentre gli altri si servono di contenuti già noti e li concentrano sull'animale prescelto. Per quanto riguarda la genealogia, essa occupa una posizione se non stravagante almeno di confine: nella sua struttura consolidata, sempre presente in testi elogiativi, si inseriscono materiali combinati in maniera nuova e soprattutto adibiti a fini inediti: l'elogio di un pidocchio, di un gallo e così via.

In questo senso quindi ad una parte di riutilizzo ne risponde un'altra di creazione originale, e vecchi contenuti consolidati diventano tasselli di nuove immagini. La medesima distinzione fra i primi quattro nuclei tematici e i restanti due è valida anche cambiando il criterio di distinzione stesso: i riferimenti classici, la cultura medica e popolare e la genealogia sono elementi di ascendenza culturale anche altrove verificabili, laddove l'operato e la bellezza dell'animale provengono dall'esperienza personale e non riproducibile di un uomo con essi. In questo modo è possibile mettere in relazione lo strumento dell'elogio – aneddoto, credenza popolare, narrazione meravigliosa, descrizione idealizzante – con l'effetto prodotto sul lettore e il debito dell'autore con la letteratura precedente.

Questo ci permette di fare ordine nella struttura mista dell'opera per individuarne i procedimenti che la caratterizzano: il Lando si muove tra il riutilizzo di contenuti preesistenti e la creazione originale, l'animale elogiato è sia centro del circuito culturale dei riferimenti dotti che lo riguardano che destinatario degli affetti dell'autore fittizio che lo descrive. Nel primo caso egli sarà trattato oggettivamente, nel secondo soggettivamente, prendendo il punto di vista interno degli autori. Tra il polo culturale e quello dei sentimenti abbiamo sistemato i diversi nuclei tematici in maniera progressiva: scendendo si trovano meno sfoggio di erudizione e più apporti personali dell'autore fittizio. Infine abbiamo deciso di sottolineare la compresenza di generi su cui si fonda l'elogio, in particolar modo l'innesto di passaggi narrativi.

L'abilità del Lando sta nell'alternare la dotta varietà di nozioni provenienti dalla tradizione classica e dalla cultura medica alla rappresentazione di vivaci scene della vita dell'animale, resa possibile dall'artificio degli undici autori inventati che narrano le proprie esperienze con l'animale. Questo procedimento è coerente con la scelta dell'anonimato fatta spesso dall'autore, esprime la volontà evangelica di ridurre al minimo la figura dell'autore[87], e rende possibile gli inserti narrativi, gli aneddoti e le descrizioni in quanto fondati sull'esperienza personale dell'autore fittizio con l'animale.

[87] MARIA CRISTINA FIGORILLI, op. cit., p. 52.

Riutilizzo contenuti preesistenti

Animale in circuito culturale

oggettività

Riferimenti dotti

Cultura medica e cultura popolare (narrazione di episodi personali)

Genealogia (talvolta con narrazione eziologica)

↓ Digressioni narrative

innesto di genere

Narrazione gesta → ammirazione

Virtù e descrizione bellezza →idealizzazione

→erotizzazione

Animale destinatario di sentimenti umani

Creazione originale

soggettività

Passeremo ora in rassegna i differenti nuclei tematici individuati, fornendo alcuni esempi puntuali da inserire in questi insiemi al fine di allacciare la nostra trattazione al tessuto dell'opera e per evitare un'eccessiva astrazione.

I. I riferimenti dotti

Gli esempi a nostro avviso più significativi di inserimento nel testo di riferimenti dotti sono contenuti nei sermoni di Travaglino, del pidocchio, della civetta e del gallo. Se il passaggio del sermone del gallo costituisce l'esempio più pirotecnico ed esteso – che abbiamo già indicato precedentemente soprattutto come marchio stilistico dell'autore, esso si rivela utile anche per interrogarsi sulla natura di tali riferimenti dotti.

Abbiamo visto precedentemente come in esso l'enumerazione venga portata agli estremi e come, sotto il carico dell'accumulazione dei dati colti, si pieghi l'attendibilità stessa di questi dati, sottintendendo una critica al pedantismo. Tale accumulazione è sovente presente laddove si ricorre a riferimenti dotti, quindi il loro utilizzo va di pari passo con una critica rivolta ad essi. Lo stesso obbiettivo di celebrazione assoluta che si trova nel sermone del gallo è presente anche in quello della civetta: in entrambi i riferimenti dotti vengono utilizzati per elevare l'animale, mentre negli altri due sermoni citati il riferimento colto funzionale all'elogio serio cela un doppio fondo comico, dove quindi trova maggiormente spazio la critica. Per la civetta il dato colto viene scagliato contro l'opinione comune che la vuole portatrice di sciagure:

> «Ma pensate voi forsi, Signori uditori, che la civetta sia un uccellaccio atto sol a svolacciare e importunamente gracchiare? Errati siete di gran longa, se ciò vi pensate, l'è un uccello alla dea Minerva consacrato. [...] Era già la civetta l'inditio infalibile della vettoria, l'era la più verace impressione delle antiche monete. (Se Aristophane nelle sue comedie non mente) l'era di ottimo augurio, e se questo non mi credete legete Plutarco nella vita di Pericle e chiari ne restarete».

L'autorità di Aristofane e Plutarco funge da appoggio per l'elevazione della civetta contro la credenza comune, in un esempio di uso strumentale della cultura e delle *auctoritates* di cui prima si è parlato. Per il pidocchio e Travaglino la situazione è differente: il riferimento colto viene riutilizzato e caricato di significati che gli sono originariamente estranei. Nel descrivere la propria relazione col pidocchio, frate Puccio così si esprime:

> «Non furono mai sì congiunti Damone e Pitia, Achille e Patroclo. Non furon mai di sì stretto nodo legati Theseo e Piritoo, Nisso e Eurialo. Non furon mai di sì stretta unione accopiati Titto e Gisippo, Pilla e Oreste, Lelio e Scipione, quanto noi due».

Tra gli esempi omerici, quelli virgiliani e i decameroniani[88], se ne trovano ben tre di rapporti omoerotici, ad insinuare che la relazione di frate Puccio con il suo pidocchio fosse ben più di una semplice amicizia, alludendo così al ricorrente tema comico-satirico della sodomia dei religiosi.

Nel sermone di frate Cipolla i riferimenti dotti sono innumerevoli, ne abbiamo scelto uno che mostra un uso ancora differente di essi: non vengono lasciati in filigrana per alludere ma esibiti apertamente ed utilizzati per giungere a conclusioni del tutto arbitrarie, che fanno eco alla retorica dei *Paradossi*:

> «Credete voi Signori che il megarese Apuleio fusse mai stato ammesso alli sacrifici della dea Isis, se prima di philosopho, in asino non era trasformato? Non certo. Narra l'interprete di Aristophane, che le cose che facevano di mestieri alli sacrifici Eleusini non si poteano portar sopra d'altro animale che sopra l'asino, è dunque la condizione dell'asino più perfetta di quella del philosopho».

Si finge di prendere sul serio la fonte comica per giungere a conclusioni finalizzate all'elogio dell'asino, e se da una lato si afferma seriamente – a ragione – che l'asino ha un ruolo chiave del romanzo di Apuleio, dall'altro la disproporzione dell'affermazione finale rimanda alla retorica paradossale già impiegata nell'opera maggiore del Lando, e il comico ricade proprio sul filosofo, sminuito e messo in ridicolo, quindi sulla cultura ufficiale e il pedantismo. Ennesimo e significativo esempio di un trattamento strumentale della cultura: il Lando riduce a brandelli i secoli che lo precedono, servendosene come materia prima per i suoi personalissimi scopi. La foga distruttrice che possiamo intravedere in tale atteggiamento è effettivamente presente con le ambiguità già precedentemente individuate, e pare che sia soprattutto un approccio ad essere criticato da Lando: il lettore che conosce e sa leggere tra le righe vi vedrà la comicità nascosta. Tale atteggiamento è perfettamente in linea con le dissimulazioni utilizzate dagli eretici cinquecenteschi.

---

[88] Indichiamo qui la provenienza di queste coppie di amici ed amanti: Damone e Pitia, o meglio Finzia, sono due pitagorici di Siracusa, protagonisti di un aneddoto che mette al centro la loro proverbiale amicizia; Achille e Patroclo, noti personaggi omerici che intrattenevano una relazione tanto importante quanto esemplare. Teseo e Pirito, eroi della mitologia greca, esempio paradigmatico di amore omosessuale, Eurialo e Niso, profughi troiani che Virgilio lega nell'amore. Tito e Gisippo, esempio di amicizia di decameroniana memoria (*Dec.* X, 8), e Oreste e Pilade: il secondo è amico e complice del primo nell'omonima tragedia di Euripide e infine Lelio e Scipione, generali romani. Sulle sette coppie presentate ben tre (Achille e Patroclo, Teseo e Pirito ed Eurialo e Niso) sono quindi esempi di amore omosessuale.

II. La cultura medica e le credenze popolari

Abbiamo scelto di trattare allo stesso tempo la cultura medica e le credenze popolari per la vicinanza dei due e la mescolanza tra essi. Che il Lando avesse avuto una formazione medica è fatto riportato in diverse biografie che si fondano per lo più sulle dichiarazioni dell'autore stesso. In ogni caso egli esibisce numerosi riferimenti ai maestri dell'arte medica per eccellenza, Ippocrate e Gallieno, congiuntamente ad altre informazioni mediche di più oscura origine ed purtroppo non verificabili in quesa sede, nelle quali è sicuramente grande la vicinanza con le credenze popolari, per questo motivo raccogliamo in questo medesimo paragrafo le osservazioni che riguardano i due ambiti.

Argomenti medici si trovano in sei sermoni su dodici e tendono ovunque a presentare il corpo dell'animale elogiato come portatore di guarigione da svariate ed innumerevoli malattie, umane ed animali. Si noti che qui si tratta, come nel paragrafo precedente, di qualità ascrivibili all'animale in quanto rappresentante della specie, di caratteri quindi generali. Così il cane sana il mal caduco e il mal di denti, e con il suo sangue si rimedia agli avvelenamenti, le scimmie sono in grado di guarire i buoi e togliere la febbre ai leoni, il grillo sana le tonsille e il capo della civetta la scaranzia, mentre l'asino di frate Cipolla, che apre significativamente l'opera, è portatore di innumerevoli qualità mediche e non solo, alcune delle quali già menzionate per gli altri animali:

> «Ma quante sieno le utilità che ne riportiamo, non credo che trovar si potesse huomo alcuno di sì tenace e profonda memoria, che raccontar ne sapesse la menoma parte. Primieramente le reni dell'asino porgono singolar medicina alli difetti della vesica, il fegato dell' asino arrostito sana il mal caduco a digiuno mangiato, opera il medesimo la cenere dell'unghie. L'urina risana li assiderati, et lieva le macchie dalla faccia, il medemo opra il fele. Ripara il sevo alla lepra e alli difetti della milza; dà gran sossidio la milza dell'asino, secca e in polvere ridotta, alle febri dette da medici Amphimerine, dà grande aleggiamento il sangue dagli orecchi tratto; e se il vero affermano molti dignitossissimi scrittori, ogni minuta parte di cotesto animale è colma di virtuose qualità. Soviemmi, carissimi uditori, haver più fiate letto qualmente Poppea moglie di Nerone solita fusse di nodrir gran copia d'asine per far, con il latte di quelle distillato, la carne candida, soda e da ogni rugine polita e netta. Ha di più questa proprietà (per quanto Galeno n'insegna) che nel ventre non si coagula e conviensi alle secche passioni e alle dissenterie».

Si noti come a due riprese in questo breve passaggio il Lando rimetta l'attendibilità dell'informazione nelle mani di un'autorità, che essa sia una categoria o il maggior medico della classicità latina.

Il trattamento del'informazione resta il medesimo i tutti i casi citati, dal cane all'asino: si menzionano saperi in campo medico con una certa tendenza all'accumulazione, presente in particolare nel sermone di Travaglino.

Resta interessante notare che dietro le doti farmacologiche dei corpi degli animali si possono vedere due allusioni: la prima ai re taumaturghi di Francia ed Inghilterra e ad altre credenze medievali, che attribuivano al corpo regale la facoltà di guarire i sudditi dalla scrofola[89], la seconda, più sottile ma ben più significativa, all'eucaristia in quanto gesto salvifico per il fedele. Questa seconda lettura potrebbe apparire forzata ma si iscrive perfettamente nel pensiero dell'autore, soprattutto tenendo presente che tale questione era fonte di dibattiti teologici[90]. Si potrebbe anche vedere il maggior apporto di concretezza dato dalla designazione di una parte precisa del corpo animale come un elemento significativo per un'interpretazione teologica di queste immagini, che tenderebbe quindi verso la dottrina di Lutero. Le posizioni luterane, piuttosto rare tra i riformati italiani, si diffondono maggiormente a partire dal Sacco di Roma del 1527, e i primi testi vengono tradotti, e alcuni pubblicati proprio a Venezia, tra la seconda metà degli anni venti e gli anni quaranta[91].

Differente – e proprio per questo maggiormente interessante per l'economia e la struttura dell'opera – è il trattamento che l'informazione medica subisce nel sermone di Monna Tessa da Prato nella morte del gallo. Prima di passare allo studio del passo è necessario notare che i tre sermoni femminili – *Di Monna Fiore nella morte d'un gatto*, *Di Monna Tessa nella morte d'un gallo* e infine *Di Monna Checca nella morte d'un grillo* – presentano un'omogeneità stilistica e tematica e si concentrano nella parte finale

[89] Rinviamo all'opera che ha dato il via alle indagini in questo settore: MARC BLOCH, *I re taumaturghi*, Torino, Einaudi, 2005.

[90] Alla dottrina della transustanziazione, che vuole che pane e vino diventino corpo e sangue di Cristo pur mantenendo le stesse apparenze, le Chiese Riformate oppongono diverse versioni, con gradi diversi di opposizione alla dottrina della Chiesa. Lutero accetta la consustanziazione per cui la sostanza del pane e del sangue coesistono con quelle del corpo e del sangue di Cristo – parafrasando Lutero: col pane, nel pane e sotto il pane, ma esso non diventa il corpo di Cristo, né il vino sangue. Questo è importante poiché secondo il riformatore la divinità di Cristo ne abita la natura umana , senza essere transustanziata e le due rimangono integre. Calvino rifiuta sia la transustanziazione che la consustanziazione, rimuovendo definitivamente ogni dato reale e concreto dal rito e facendo del pane e del vino segni spirituali.

[91] ENEAS BALMAS, *Sulla fortuna editoriale di Lutero in Francia e in Italia nel XVI secolo*, in «Studi sul Cinquecento», Biblioteca dell' "Archivium Romanicum", Firenze, Olschki editore, 2004, pp. 554- 565.

dell'opera, occupando rispettivamente l'ottava, la decima e l'undicesima posizione: appare chiara la volontà dell'autore di racchiuderli nello stesso cerchio, facendone un insieme a parte. È altrettanto doveroso notare che in questo frangente è visibile il discrimine tra l'informazione di ascendenza più spiccatamente medica e quella appartenente alla medicina popolare: nel primo caso l'autore fittizio si rimette ad un'autorità in campo medico – Ippocrate o Galeno – per avvalorare la propria affermazione. Nel secondo caso l'informazione entra nel flusso del discorso senza alcun rinvio alla cultura medica ufficiale, avendo così come sola garanzia la parola stessa di colui che piange l'animale. Questa situazione permette all'autore di creare uno spazio da consacrare alla parola dell'autore fittizio, che diventa narratore e avvalora l'affermazione medica con il racconto di un'esperienza a carattere privato: nel sermone di Monna Tessa si tratta di affermare la proprietà dei testicoli di gallo di conferire vigore sessuale a chi ne manca, e la donna racconta di suo marito Tingoccio.

> «I testicoli hanno mirabil proprietà per sovenir quelli che alli amorosi abracciamenti inetti e indisposti sono. Io mi ricordo, donne mie care, che quando Tingoccio mio marito mi sposò, per il primo anno non puote mai far colpo, piegavasi la sua debol lancia come un giunco e come un gambo di fenocchio, il che m'era cagion di strema doglia. Di questo feci io un giorno querela con una mia comadre donna assai compassionevole in così fatti casi, la quale era moglie di Mastro Grillo medico molto eccellente in togliere la tossa a gli asini, e la tigna a fanciulli; e ella lo fece incontanente sapere a suo marito, il quale, ordinò facessi una torta di testicoli di gallo, e gli la dessi mangiare, ché tosto, tosto sorger ne vedrei miraculoso effetto. Il feci incontanente e tanto forte divenne che non havrebbe avuto invidia ad Ercole, del quale, si legge che svirginasse in una notte cinquanta polcelle, non havrebbe invidiato chi posseduto havesse quella herba, della quale fa Theophrasto fede, che chi ne mangia pò senza stanchezza sentire, correre sessanta colpi in men d'un giorno».

La natura dell'argomento e l'appartenenza al genere femminile dell'autrice fittizia e del suo pubblico – le «bellissime donne» alle quali Tessa si rivolge ad inizio sermone – contribuiscono a conferire alla narrazione dell'aneddoto un'andamento da confidenza privata, fatta tra donne al riparo dagli sguardi maschili nell'ombra di un cortile, il tutto amplifica gli effetti del passaggio dalla declamazione alla narrazione. Tale passaggio, che

risulta naturale e spontaneo, è uno dei tratti più riusciti dell'opera, che si caratterizza quindi come luogo di ibridazione dei generi: abbiamo cercato di sottolinearlo nel nostro schema, che mostra come proprio attraverso la narrazione si passi dal riutilizzo di materiali letterari presistenti alla crezione *ex-novo*.

III. La genealogia

La lettura dello schema proposto procede semplicemente dall'alto verso il basso, seguendola arriviamo ora alla trattazione del nucleo tematico della genealogia, altro luogo di ibridazione dei generi in cui si passa dalla declamazione alla narrazione, specialmente di natura eziologica. La scelta di far occupare alla genealogia una posizione stravagante è stata fatta a causa della natura stessa della genealogia: in quanto passaggio obbligato del genere dell'elogio essa è altamente codificata e particolarmente soggetta alla ridicolizzazione operata dal Lando[92] che si serve dunque di materiali preesistenti ma combinandoli in maniera nuova e, soprattutto, adibisce il tutto a fini inediti. Per questo motivo la genealogia si trova al centro dello schema: in essa gli elementi letterari della tradizione di cui l'autore si serve hanno il medesimo peso di ciò che egli crea *ex-novo*, e inoltre, essendo il luogo in cui si innesta più sovente la narrazione, è anche il contesto privilegiato dell'innesto di genere.

Passeremo ora in rassegna le presenze nei diversi sermoni del nucleo tematico della genealogia sotto le sue diverse forme; tale presenza è più abbondante di quella di altri nuclei tematici e questo si può spiegare con la pregnanza di tale argomento, come affermato anche da Piéjus nel suo studio da noi citato. Se altri nuclei tematici non erano presenti che in una parte relativamente circoscritta dei sermoni – sette sermoni su undici per i riferimenti classici e letterari e sei per la cultura medica e popolare – la genealogia illustre costituisce un fondamento basilare dell'elogio di quasi tutti gli animali: dieci sermoni su undici si attardano sulle origini nobili dell'animale in questione, in maniera più o meno sviluppata e ricca.

---

[92] MARIE-FRANÇOISE PIEJUS, op. cit., p. 476. La studiosa sottolinea la portata polemica contro la cultura ufficiale dell'attribuire ad alcuni degli animali compianti antenati nobili. Questo è in linea con i dettami di panegiristi e genealogisti cinquecenteschi, che rintracciavano origini persino mitologiche per le grandi casate dell'epoca, e tale atteggiamento si consolida e viene a far parte dell'idea stessa di nobiltà per tutta l'età moderna e anche oltre.

Anche all'interno della genealogia il Lando pratica la varietà, iscrivendo le origini dei suoi animali in diversi ambiti, tutti ugualmente nobili. A Travaglino, Passamonte e al gatto di Monna Fiore si attribuiscono origini nobili di ascendenza mitologica: il primo discende da Righetto cittadino di Arcadia, il secondo da Cillaro, cavallo di Castore, e da Pegaso e Arione, mentre il terzo dalla gatta damigella di Venere. Nei tre casi l'uso della genealogia per elevare l'animale va di pari passo con l'utilizzo di riferimenti letterari, classici e mitologici, e con il loro inserimento nel testo ad impreziosirne la tessitura.

In due casi si attribuisce all'animale un'origine più diffusamente divina, senza andare a trattarne i particolari: nel sermone del pidocchio e in quello della gazza. Nel primo caso l'ambientazione conventuale e l'autore fittizio monaco hanno probabilmente causato tale scelta, e l'origine celeste del pidocchio appare come una spiegazione che Frate Puccio fornisce a se stesso per giustificare la grazia del pidocchio ed il suo ritrovamento quasi miracoloso durante la messa:

> «Levaimelo incontanente dal braccio, Iddio ringratiando di sì caro dono, e per certo tenendo che dal ciel empireo disceso fusse. Credei ancho alcuna fiata che caduto fusse dal capo al bel Endimione, mentre la Luna sfacendata e tutta d'amor ardendo, i capei biondi, come fila d'oro, vezzosamente li pettina; ma sia pur come si voglia, di celeste origine, e non punto terrestre, come io lo vidi, così subitamente il giudicai. Così credetti fermamente, né vana fu la mia fede, ch'egli era di divina schiatta uscito; e in segno di ciò gli occhi miei non si vedevano mai stanchi di mirare tanta bellezza congiunta con pari leggiadria».

Qui si intravede un altro nucleo tematico importante di cui tratteremo in seguito: la descrizione fisica degli animali e la celebrazione della loro bellezza, e infatti nel passo citato sono contenute movenze che riecheggiano la poesia amorosa delle origini – nella provenienza celeste della grazia femminile – e gli stilemi del petrarchismo. Nel caso della gazza il tema dell'origine celeste viene sviluppato ben più ampiamente e Ser Bertacolone riporta la testimonianza di qualcuno che assistette alla nascita dell'animale e vide nella natura i segni manifesti del compimento di un miracolo:

> «Fummi già raccontato da chi si ritrovò nel suo nascimento, che quando ella nacque, dette il cielo gran segni di allegrezza, e che per testimonio della futura eccellentia, apparvero nell'aria archi, colossi, piramidi, trophei, palme e corone

infinite. Udironsi tutti gli uccelli humanamente favellare, udironsi l'herbe predicare l'innata lor virtù. Chinarono li alberi le lor cime, e le più alte torri per riverentia si humiliarono. Mormororno i venti un grato mormorio e parve si sentisse apertamante quella dolce armonia qual nel cielo affermò con dotta persuasione il divino Pitagora».

Nell'insieme dei segni prodigiosi dati dal mondo al momento della nascita – che costituiscono ancora una volta un luogo comune letterario ben consolidato – possiamo distinguere tra segni della natura e segni della civiltà, e individuare nelle torri che si piegano in segno di riverenza l'immagine dei potenti che divengono umili dinnanzi ad un avvenimento in realtà banale al quale l'autore conferisce un carattere miracoloso. Appare difficile stabilire quanti e quali siano gli intenti seri e quindi polemici dell'autore in questo frangente: non possiamo che analizzare tali elementi in quanto casi possibili e quindi contenuti nelle sue intenzioni. Ci sembra di non essere semplicemente in presenza di una genealogia divina volta a ridicolizzare le genealogie nobili quanto fantasiose dei potenti dell'epoca come ci fa notare Piéjus, ma anche di un discorso più ampio a sfondo religioso sull'origine divina della vita stessa, che tuttavia, vista la scarsità degli elementi in questa sede, resta difficoltoso da analizzare. Tale discorso è e rimane comunque contenuto nei toni giocosi dell'opera quindi resta nell'ordine dell'allusione.

L'ultimo e più consistente punto da analizzare del nucleo tematico della genealogia è appunto la sede delle già annunciate narrazioni, che contengono motivi eziologici. Esse sono presenti in tre sermoni: quello della civetta, del mergone e del grillo. È fondamentale ricordare che il Lando si ispira al celebre esempio di Apuleio che inserisce la *Favola di Amore e Psiche* nella più lunga e varia narrazione dell'*Asino d'oro*. Nel primo e nel terzo caso l'intervento divino segna il termine della digressione e va a spiegare l'origine dell'animale sotto il segno dello straordinario e del miracoloso: la civetta sarebbe la bellissima figlia di Nicteo, re degli Etiopi, che la dea Minerva decide di salvare dalla passione incestuosa che essa nutre trasformandola nel suo animale prediletto; il grillo assunse invece le sembianze che tutti conosciamo – da fornaio che era – a causa del geloso marito di Venere, che volle punirlo per il tradimento. Nel caso del grillo c'è un risarcimento da parte degli dei per la grave punizione subita: il dono del canto, e in entrambi i casi il Lando utilizza i materiali della tradizione mitologica greca e latina nella costruzione della digressione narrativa, e lo fa nei tempi e nei modi stabiliti dalla stessa tradizione,

iscrivendosi in questo modo in essa. Riportiamo qui di seguito le lunghe porzioni di testo contenenti le favole eziologiche della civetta e del grillo:

> «Fu già ne più antichi un potentissimo re degli Ethiopi, detto per nome Nicteo, il quale, nella sua giovinezza una bellissima figlia generò detta parimenti Nictea, e più felice stato sarebbe se generato non l'havesse. Crebbe la fanciulla in gran delitie e come piacque ad Amore che sossopra volge e rivolge le voglie e i desideri nostri, del padre suo s'innamorò. Era costui di gratioso aspetto e di bellissime fattezze ornato, e in ogni suo gesto mostrava veramente d'esser re, sì che maraviglia non è se la semplice fanciulla tosto si allaccia e imparniata ne rimane. Hor non osando ella rivelare tal cosa all'amato padre, fece tanto con la balia che le aperse la via al desiderato suo amore. Andossene ratto al re e sì li disse come di sua altezza invaghita s'era la più leggiadra fanciulla che nel reame fusse, e che nulla erano al paragon di lei Diana, Phillide, Neera e Galatea, tante cose disse e con sì grato modo, ch'ella aceese il cuore del re e disposelo ad amare cosa né di nome, né di faccia conosciuta, e segretamente si conchiuse per honore della fanciulla, che furtivamente la notte con esso lei si giacesse. Il re fu di facil credenza e di picciola levatura, e longo tempo con la figlia si giacque credendosi giacere con altrui, ma al longo andare del suo fallo s'accorse, e pieno di mal talento per la schifezza di sì abhominevol congiungimento deliberò farne acre vendetta, e così tutto d'ira acceso, con il coltello ignudo corsegli adosso con istremo impeto. La fanciulla per iscampare sì fiera tempesta, ricorse per aiuto alla dea Minerva e così per favor d'essa campò alla paterna e strabocchevol ira, e in questo gentil uccello fu tramutata, rimanendogli la debita vergogna, poiché anchora fugge la diurna luce e le conversationi schifa»;

> «Fu il grillo, perché sappiate la nobile e anticha sua origine, un famosissimo fornaio, e assai più aveduto di quel Cisti, che fu sì grande amico di Messer Giovan Boccaccio, era tutto piacevole e cortese, oltre il gentil aspetto, il quale fede faceva dell'ingiuria della fortuna havendolo fatto fornaio meritando egli esser senator romano o della dotta Athene, fra le molte virtù ch'egli haveva nel suo bell'animo raccolte si era l'esser liberale, e discreto oltre che l'era gagliardo e ottimamante le stavano sotto le gambe. Avvenne, un giorno che andando a caso Venere col suo vezzoso fanciullino a spasso, videlo in un bellissimo sembiante, e con gratissima maniera infornare e

sfornare e maneggiare con somma destrezza una grossissima pala, egli appena tratta l'haveva che la rimetteva più che prima forte e ardito. Havrebbe veramente sé innamorato ogni crudel tigre, havrebbe co suoi gratiosi gesti, fatto mansuete le serpi e adomestichiti i più feroci lioni c'havesse mai la selvaggia Numidia. Postogli adunque gli occhi addosso invaghita del largo petto, e delle musculose e ispedite braccia feceli con destro modo vedere quanto si fusse di lui accesa. Grillo, che sciocco non era, accortosi dell'amor di Venere, parvegli impresa di non rifiutare. Non s'indugiò adunque molto che in solettario luogo si ritrovarno, e l'un dell'altro prese quel solazzo che sì affettuosamente desiderato havevano. Hor per haver maggiore commodità di spesso abbracciarsi e amorosamente vagheggiarsi, disse al marito (ch'era fabro) che volentieri cambiarebbe fornaio, poscia che mai assaggiar poteava pane che ben stagionato fusse, ma ella donne mie care, non cercava pane, ma cercava di gustar la pala di Grillo e di accomodarsela al suo capace forno. Il marito non puose mente ad alcuno inganno che in ciò far li potesse la bella donna, né si havrebbe potuto imaginare, che sotto sì legiadro viso e sotto sì polite guance, potesse starsi celata alcuna fraude. Dissegli per tanto, facesse quanto l'era in piacere. La donna di tal risposta, a tutte l'hore haveva le mani in pasta, facendo hor torte, hor zuccherini, hor berlingozzi, e al forno sovente andava, ricevuta da Grillo come si ricevono le belle e care cose. Veggendo il marito che costei non si fermava mai in casa, ma giva di qua e di là, cominciò ad ingelosire di strana maniera, e accortosi un giorno del fatto, tutto divenuto fellone e pieno di mal talento, tanto stette attento che alla sproveduta insieme dolcemente abracciati li colse. Venere destramente si sottrasse all'inaspettato furore del geloso marito. Fu persosso Grillo nel capo d'un ponderoso martello, e tramortito cadde boccone. Mossersi a pietà li superni dei di sì miserabil caso, et in questo animalino, che dal nome suo Grillo si chiama lo trasformarno, mille e più di mille gratie facendoli, mille e più di mille privilegi concedendoli e primieramente vollero che della sopravegnente notte fusse a peregrini col suo dolce canto certissimo segno, vollero ch'egli provocasse alli affannati quietissimo sonno».

Si tenga presente semplicemente l'ovvia conclusione delle due favole a motivo eziologico, ossia spiegare le caratteristiche dell'animale: il carattere schivo della civetta, che ancora si vergogna della relazione incestuosa, il piacevole canto del grillo e l'abitudine di stare vicino ai forni. Da notarsi è anche la grande morbidezza con la quale il Lando

accorda il genere favola eziologica a sfondo mitologico al clima interno del sermone: se nel caso della civetta lo stile è serio e piuttosto elevato, in linea con il resto della declamazione, la favola del grillo costituisce un autentico esempio del genere in chiave comica: vi troviamo un'ambientazione cittadina e toni dimessi da conversazione di quartiere, un argomento a sfondo sessuale e metafore esplicite. In questo senso vi sono punti in comune con il sermone del gallo di cui abbiamo già parlato, annunciando gli elementi che fanno dei tre sermoni femminili quasi un trittico posto in chiusura dell'opera.

Nella narrazione eziologica del mergone manca il motivo mitologico, il Lando si accontenta di alcuni riferimenti a Ovidio e Virgilio appoggiandosi ad un verso ed ad una spiegazione etimologica delle *Metamorfosi*, aggiungendo un riferimento dotto in più alla sua pagina che già ne è ricca:

> «Era costui (per quanto ho letto nelle antiche storie) un leale e ricco mercatante, e faceva gran traffico sì nel levante, come anche nel ponente, hor venendo un giorno da Tripoli di Soria con la nave carica di ricche merci, fu da contrari venti assaglito, e ogni cosa (isdrucita che fu la nave) irrecuperabilmente si sommerse, e di qui aviene ch'egli sempre si sommerge, sperando in qualche modo di ritrovare le perdute ricchezze. Dal mergersi adunque mergone chiamossi, e questo afferma il gran poeta di Sulmona così cantando ne' suoi dolci poemi: "AEQUOR AMAT NOMENQUE MANET, QUIA MERGITUR ILLI". Virgilio similmente si tenne a honore a favellar di lui. Altri scrittori sono d'opinione ch'egli prima Esaco si chiamsse figliuolo di Priamo, il quale veggendo la donna da lui amata, da un serpente morsicata, per dolore si gittò nel mare e affogossi».

Si è già accennato alla cultura classica del Lando, che è solida[93], ebbene, qui una spia ci segnala il suo approccio ad essa: noi vediamo nell'errore di trascrizione del verso – che è «quia mergitur illo» – un segnale dell'atteggiamento poco scrupoloso del Lando verso la cultura classica. Non vogliamo attribuire a questo dettaglio, che potrebbe anche avere altra origine, più importanza di quanto non si debba, ma dovendo cercare un senso la nostra risposta è questa: un erudito del Cinquecento, un uomo autenticamente ed escusivamente di cultura, non averbbe mai compiuto tale errore, motivo in più per affermare che il Lando ha un approccio più libero e meno reverenzioso rispetto alla classicità di tanti altri letterati.

---

93 ANTONIO CORSARO [a cura di], op. cit., p. 15.

Le digressioni narrative appena studiate e le altre contenute nel nucleo tematico della cultura medica e popolare segnano la trasizione verso la parte inferiore dello schema da noi proposto, verso la trattazione di caratteristiche specifiche proprie all'animale: se fin qui il Lando riutilizzava materiali letterari, medici e popolari, d'ora in poi tale pratica scema ed aumentano l'invenzione e la creazione. In questo il Lando si appoggia ovviamente alla tradizione precedente, ma la citazione e il riferimento dotto non sono più sistematicamente praticati e non vengono ad appesantire la pagina.

Nel paragrafo successivo analizzeremo l'operato degli animali e le narrazioni che ne trattano: agli animali vengono attribuite gesta eroiche, osservate dai rispettivi autori fittizi; il punto in comune con i nuclei tematici che precedono – la cultura medica e le credenze popolari e la genealogia in più grande parte – è a livello strutturale la presenza di digressioni narrative all'interno del sermone. Nel lettore comincia a crearsi un sentimento particolare verso l'animale, da cui prende corpo sempre più una determinata personalità che non esitiamo a definire umana.

IV. L'operato dell'animale

La narrazione delle gesta del defunto non può mancare in un elogio funebre, ed è infatti un elemento presente in nove sermoni su undici, in maniera più o meno ampia. Essendo il tono dei sermoni vario – si va dal registro dimesso e famigliare dei sermoni femminili a quello militare del mergone – le narrazioni dell'operato dell'animale fatte dai rispettivi autori si accordano con esso. Ve ne saranno quindi alcune più classicamente celebrative – per le quali è pertinente impiegare il termine gesta – e altre in tono minore, in cui gesti semplici, umani e quotidiani, sono da lodare esclusivamente perché compiuti da un animale. Nel primo insieme collochiamo Travaglino, il cavallo Passamonte, il cane Lionzo: i tre animali sono coinvolti in imprese che ne fanno degli eroi agli occhi del popolo. Citiamo di seguito i tre passi nell'ordine in cui li abbiamo presentati.

> «Ma che vi dirò del suo magnanimo ardire e generoso cuore? Egli fu quello, e non altri, che uccise il Lupo divoratore della peccora del nostro Piovano. E s'el non fusse stato più che pronto all'aguzzar de denti e al trar de calci, squarciavano li affamati lupi la vacca di Madonna Pippa, sì come mangiarno il porco del notaio, il becco del console, il castrone del sindico e il bue del podestà»;

«In trenta fatti d'arme s'è ritrovato né mai fu offeso. Egli mi parea impenetrabile più che Ceneo Tesalo. L'ho veduto più d'una volta far prove da non potersi ridire, né in prosa, né in rima. Oh Dio, che fece egli nel fatto d'arme de Frisoloni! Io lo vidi correr all'incontro del fior de quanti buoni cavalli havesse mai il mondo, v'erano leardi d'ogni sorte e moscati e ruotati e pomati, ve n'erano de saginati, melati, stornelli, cerviati, sauri, falbi, bai e chiari e scuri, ve n'erano dosolini, morelli, cavezza di moro e d'altri pregiatissimi mantelli; egli era sì feroce che poneva paura sino alli antipodi»;

«Dieci lupi rapaci e venti orsi in men di quattro giorni uccise, et questo avenne essendo ito a visitar le selvagge contrade de Grisoni, ove delle dannose fiere era tanto il sbigottimento, che v'era chi più osasse di starsi alla guardia delli armenti. Que popoli adunque non ingrati a tanto beneficio li fecero una statua del più fin metallo, che trovar si potesse con tale inscrittione: "AL CONSERVATORE DE' NOSTRI ARMENTI". Vollero di più che nel publico palagio per mano dell'ingegnoso Titiano si dipignesse quella crudele strage che fatto haveva».

Come si può osservare l'autore utilizza il medesimo modello per costruire l'immagine eroica dell'animale, inoltre egli sviluppa il tema della fama proveniente dalle audaci imprese per Passamonte e Lionzo e in quest'ultimo caso anche quello del risarcimento tramite la gloria. In questo contesto Lando gioca con i luoghi comuni dell'epica giungendo a sminuire l'operato umano di fronte a quello dell'animale: Bertolaccio attribuisce l'esito positivo delle sue imprese belliche al cavallo, decretando quindi la fine della sua gloria con la morte del destriero.

«Ma dove saranno per l'avenire le aspettate palme, le desiderate corone, i meritati archi, i debiti obelischi e li bramati trophei? Oimè che non mi sarà più detto ecco colui che fece e che disfece, che ruppe, che guastò, che mal condusse e peggio rassettò; non sarò più mostrato a dito, non udirò più chi mi dica ecco il tuono co' baleni, ecco il sbigottimento de nemici, ecco la tempesta, la rovina e l'esterminio delle avversarie squadre».

Questo passaggio, pur se in chiave comica, tende ad attribuire una dimensione ridotta all'operare umano, e a reinserirlo nel più ampio insieme dell'operato della natura e

degli esseri viventi. Vi si può leggere un sentimento non più ottimisticamente umanista ma già nutrito di quella perdita di certezze che sfocerà poi nell'instabilità barocca.

Come abbiamo già annunciato in precedenza, accanto alle azioni degli animali inscrivibili in una dimensione epica ed autenticamente eroica ve ne sono altre in tono minore, che appaiono prodigiose perché compiute da animali. Particolarmente significativo in questo è il caso del pidocchio, che si occupa di Frate Puccio come lo farebbe una buona domestica:

> «Quando sonava il mattutino, egli pian piano mi si accostava agli orecchi e pareva mi dicesse: "Levati sonacchioso, risvegliati dormiglione e vattene a lodar Iddio, tu soffi tutta la notte, tu sornacchi e roncheggi e i tuoi compagni favellano cogli agnoli e con grande ardor di fede e purità di cuore parlano del celeste regno". E così meglio che poteva, eccitavami alle più sante cose. Se in choro me n'andava, anch'esso in choro meco veniva. Se nel studio mi chiudevo, nel studio parimenti meco chiudere si voleva. Facevami mille grati servigi, smoccolavami la lucerna, rifaceva il letticiuolo, scotteva la polvere da libri, scopettavami il capuccio, spazzava la cella, e sì diligentemente, che non si sarebbe trovato un fuscellino, overo uno spilletto».

Qui la comicità del testo non scaturisce dal confronto con altri luoghi letterari – Passamonte è implicitamente confrontato agli eroi dell'epica o ai loro leggendari destrieri, bensì dalla rappresentazione del legame affettivo tra il pidocchio e il frate. Questo ridicolizza il frate non solo come individuo singolo ma anche come esponente della categoria dei frati, bersaglio spesso utilizzato nella letteratura comica e giocosa. In questo modo si verifica un'umanizzazione dell'animale che intrattiene una relazione privilegiata con l'autore fittizio e ne diviene oggetto d'amore, e qui si procede verso l'ultima tappa della rappresentazione in schema da noi proposta: la descrizione delle bellezze fisiche dell'animale e le conseguenti idealizzazione o erotizzazione. L'animale diventa destinatario di sentimenti amorosi e su di esso si riversano i luoghi comuni della poesia d'amore, proprio nel momento in cui il petrarchismo costituiva la maggiore moda letteraria. Tuttavia, prima di procedere all'analisi di quesi ultimi nuclei tematici studieremo ancora due casi interessanti di narrazione dell'operato degli animali: quello comico e boccacciano che riguarda lo scimmione e infine il caso degli animali parlanti.

Nel sermone dello scimmione il Lando crea una situazione comica dagli echi decameroniani e vi inserisce la rappresentazione di una beffa alla quale lo scimmione riesce abilmente a sottrarsi.

> «Il Marchese delle Bebbe, che fu già suo padrone pria che alle mie mani capitasse, facendo un solenne convito al Gran Duca delle Papozze, fu a costui data la guardia della cucina piena di ottime vivande e saporiti intigoli. Venne allhora un fiorentino goloso più che non fu mai Aristoxeno o vero alcuno sibarita, et incominciò con sue gherminelle a tenere a bada il buono simione, e non potendolo sì di leggieri ingannare, sapendo che la natura delle simie era di imitare ciò che veggono altrui fare, legossi una benda agli occhi, e egli facendo il medesimo furolli un buon fagiano e andossene a trangugiarselo. Dil che poi ravedutosi, fu per squarciarsi il petto di dolore e fra sé medesimo credo più volte dicesse "Chi ha da far col Thosco, non vol esser losco". Non si stette molto che tornò il scelerato leccone, ma quanto più si bendava, tanto più il simione faceva resistenza di volersi bendare, anzi con ogni suo potere si apriva gli occhi, e dolevasi di non haverne più che mai non hebbe Argo per guardarsi da quelle furaci mani».

Il contesto della cucina – che riporta a quella proverbiale e decameroniana di Chichibio, l'onomastica comica ed evocativa, l'origine fiorentina dell'anonimo protagonista e il tema stesso della beffa fanno di questa digressione narrativa un episodio decameroniano dell'opera. Inoltre sul filo della citazione puntuale «Chi ha da far col Thosco, non vol esser losco» il Lando rimanda alla novella di Salabaetto e Biancofiore (Dec., VIII, 10)[94] e stravolge il fine della citazione stessa: da frase conclusiva che segna la rivincita del fiorentino sulla bella siciliana che lo aveva beffato, essa diventa una manifestazione precoce di orgoglio fiorentino, poi smentita dallo scimmione. Lando fa qui un uso personale e molto libero della letteratura, sfruttando la pregnanza di un espressione quasi proverbiale ma destinandola a fini differenti. Inoltre nel fiorentino beffato dallo scimmione potremmo vedere un elemento di polemica contro la città toscana e il primato linguistico che ess comiciava ad esercitare, in linea con posizioni sulla questione della lingua che il Lando aveva già, seppur timidamente, assunto nella lettera dedicatoria ai

[94] La novella narra del mercante fiorentino Salabaetto, giunto in Sicilia per affari, beffato da Biancofiore. In un secondo momento si verificherà il ribaltamento e il mercante beffato prenderà la sua rivincita: da beffato Salabaetto diventerà beffatore, e la novella si concluderà con la frase poi citata dal Lando.

Paradossi. Alla micro novella della beffa segue un altro aneddoto, di tono sempre decameroniano ma dagli accenti apertamente scatologici.

> «Havendolo un giorno legato in un sandalo tra una botte di vernaccia e un grasso porco qual conducevo alla città per goderlo le feste di Natale, per la gran fortuna e per le impetuose onde, il porco si scotteva e ne mandava fuori per le parti inferiori un vento che imitava il tuono, e poco appresso cominciò a smaltire ciò che mangiato haveva. Il buon simione che non era vezzo nell'India a sentire altro odore che di muschio, di zibetto e di ambracane, trasse aitato da subito consiglio la spina dalla botte e puosela in qualla parte del corpo, per donde n'usciva quell'abhominevole fetore».

In entrambi in casi l'autore cerca il riso del lettore in maniera semplice e piana, in particolare nel secondo caso, in cui si illustra il «mirabil senno» della scimmia con un episodio triviale, aprendo un ampio scarto tra la solennità dell'enunciato dell'oratore e la narrazione dell'esempio che la illustra[95]. I due episodi vengono ripresi dal Lando e trattati in maniera più organica nella VI novella[96], contenuta nella miscellanea *Vari componimenti*, pubblicata tra il 1550 e il 1552.

Tratteremo ora, per concludere con questo paragrafo dedicato all'operato degli animali, del caso degli animali parlanti che riguarda l'asino Travaglino e la civetta di Piovano Arlotto. I due animali parlano ai rispettivi padroni durante la notte dell'Epifania, quando era usanza che le bestie favellassero. Nei loro discorsi sono contenute massime morali di natura spirituale e istanze riformate fondate sul principio dell'*imitatio Christi*[97]. Si innestano quindi sul registro comico dell'opera due passaggi seri e densi di contenuti morali, una sorta di zona di permeabilità tra le opere dottrinali e quelle giocose dell'autore. Citiamo un passaggio del discorso di Travaglino, esempio significativo dei contenuti di quello seguente della civetta, nel cui sermone Piovano Arlotto infatti dichiara di essere figlio spirituale di Frate Cipolla.

---

[95] MARIA CRISTINA FIGORILLI, op. cit., p. 54.
[96] ORTENSIO LANDO, *Novelle*, a cura di DAVIDE CANFORA, op. cit. Nella novella i due episodi vengono presentati nel medesimo ordine come narrazioni di fatti meravigliosi ma falsi, fatte da Messer Leandro de' Traversari, canonico di Ravenna, e dal suo servitore fiorentino, entrambi bugiardi proverbiali. Il Lando pare giocare con lo scarto individuato dalla Figorilli, dilatandolo ulteriormente nell'insistere sull'aspetto quasi miracoloso dell'operato della scimmia. Tuttavia questo effetto diminuisce a causa della presentazione iniziale delle due vicende come menzogne.
[97] MARIA CRISTINA FIGORILLI, op. cit., p. 58.

«Dicoti dunque fugge la voluptà, esca e radice di ogni male, contentati più tosto di morire onoratamente, che di vivere con infamia e dishonore. Soffre pacientemente ciò che schivar non si puote, non rinfacciar mai ad alcuno i fatti benefici. Non collocar le tue speranze nella mondana felicità e nelle instabili ricchezze. Studia placar l'ira d'Iddio, non con superstitione o contaminata religione, ma con vera pietà. Non ti appoggiare su l'altrui virtù. Usa il vino non per farti ebro ma per farti più giocondo. Non credere esserci virtù alcuna a Dio più grata della misericordia. Cerca di conoscer ben te stesso, anzi che altri. Schiva la prattica de tiranni, la quale è piena d'angosce e d'affani. Fa' che più tosto soffri le ingiurie che ti son fatte, anzi ché tu altrui le facci. Anteponi sempre il bene publico a tuoi privati commodi. Non ti fidar molto del novello amico. Ama la vita quieta, la quale, se di mondano honore manca, ella manca parimenti di molestia».

Il discorso si costituisce come un susseguirsi di massime stoico-cristiane, particolarmente significative in quanto attribuite all'asino, al quale si presta particolare attenzione nella letteratura cinquecentesca, tanto da poter parlare di scritture asinine[98], nel quale il Lando si inscrive segnando una tappa fondamentale proprio con il sermone di Frate Cipolla. L'intento serio di questi due discorsi è la svalutazione dell'operato e delle discipline umane, in linea con lo spirito generale dell'opera che celebra animali ed anche con il pensiero polemico e riformato del Lando. Questo aspetto appare più pregnante nel caso dell'asino in quanto l'animale costituisce un paradigmatico esempio di ignoranza: qui si manifesta maggiormente lo spirito teso al rovesciamento del reale del Lando dei *Paradossi*. La figura dell'asino viene infatti ripresa nuovamente, e sempre come esempio di sapere più autentico di quello umano, nella novella V, dove la capacità dell'animale di prevedere le evoluzioni del tempo meteorologico risulta vincente rispetto alle predizioni del protagonista fatte con l'ausilio della scienza astrologica[99].

---

[98] *Ibid.*, op. cit., p. 40. La studiosa individua come momento fondamentale, che ha dato il via al proliferare di queste scritture asinine, il volgarizzamento del 1547 di Lodovico Domenichi del *De incertitudine et vanitate scientiarum* di Agrippa, che si chiude con il testo *Ad encomium asini digressio*, ci segnala inoltre che nello stesso anno uscirono innumerevoli testi in lode dell'asino. Il Lando si inserisce quindi in questa temperie letteraria cimentandosi con un genere in voga. Questo interesse per l'animale si spiega con diversi fattori puntuali e non; ci sembra fondamentale segnalare fra questi la fortuna dell'*Asino d'oro di Apuleio*, pubblicato a Roma nel 1469, più volte ristampato e al centro di operazioni letterarie di riscrittura: la traduzione di Matteo Maria Boiardo nel 1519 e il rifacimento di Agnolo Firenzuola nel 1550, apparso proprio a Venezia presso Giolito. Tale movimento si inserisce in una logica più ampia di generale interesse per la letteratura zoologica antica, tramandata anche dai bestiari medievali, nella quale il Lando trova posto con i *Sermoni*.

[99] Il dotto Messer Ugo da Santa Sofia non crede al contadino Carabotto che gli consiglia in una giornata di sole di mettere al riparo il grano accumulato sull'aia in vista dell'imminente temporale. Dopo la pioggia e la

Abbiamo visto due casi in cui materiali appartenenti alle sezioni narrative dei *Sermoni* passano nelle *Novelle*; questo riconferma la natura narrativa delle digressioni presenti nell'opera da noi studiata e il suo carattere ibrido: sulla contaminazione l'orazione funebre e l'elogio paradossale trovano spazio innesti provenienti da altri generi, la novella, la favola mitologica e il racconto di metamorfosi[100], a carattere prevalentemente narrativo. Con lo schema proposto abbiamo voluto sottolineare in maniera sistematica questa mistione di scritture, che è insita nel genere del panegirico antico preso a modello ed esibita dall'autore[101].

V. Virtù e bellezza fisica dell'animale

Quest'ultimo nucleo tematico raccoglie elementi eterogenei accomunati dall'intento dell'autore nell'utilizzarli: passare dall'ammirazione causata dal racconto dell'operato dell'animale all'affetto, fino all'amore che alcuni oratori fittizi dichiarano più o meno apertamente di provare. In questa sezione verranno quindi illustrate ed analizzate le parti in cui si descrivono le virtù e le bellezze fisiche dell'animale quali motivi di affezione. Si attribuiscono all'animale qualità umane facendolo diventare un esempio per gli stessi uomini ed un termine di confronto con essi, e su questo confronto il Lando costruisce alcuni passaggi satirici, ad arricchire la varietà dei registri e degli stili dell'opera. Questo avviene in tre casi: nel sermone del pidocchio con la satira contro i monaci, per lo scimmione con i sovrani e infine – in maniera sensibilmente differente - per il mergone con i soldati, le tre categorie satireggiate essendo bersagli piuttosto comuni.

Il pidocchio viene immediatamente presentato come esempio di pazienza e lustro del monastero, al quale i monaci devono ispirarsi: abbiamo già visto nei paragrafi precedenti il suo ritrovamento miracoloso e i servigi prestati a Frate Puccio per facilitargli la vita in convento. L'occasione per una satira contro i monaci viene costruita dal Lando sulla vicenda della morte del pidocchio: invidioso della relazione di Puccio con l'animale, un

---

rovina del raccolto, Messer Ugo scopre che Carabotto era stato allertato dal suo asino, diventa lo zimbello della regione – poiché "l'asino di Carabotto aveva saputo più d'astrologia" – e distrugge libri e strumenti di astrologia, rinunciando a questa pratica.

[100] *Ibid.* , p. 51.

[101] *Ibid.*, p. 53.

altro religioso uccide quest'ultimo, a dimostrare che un sentimento basso e vile come l'invidia si trova anche là dove non si dovrebbe:

> «Adunque un fratocchio da broda, un destruttore di fritelle, una rovina de raffioli, una voragine di torte, un lava cenci, perché acconsentir non volli che del mio pidocchio prendesse razza, sarà stato possente a farmelo morire di pestiffero liquore? Oh crudele invidia che già cominciasti a spargere e in ogni lato diffundere il tuo pestifero veleno, quando non v'era appena sulla Terra che invidiare, quanti valorosi capitani hai tu mandati in esiglio? A quanti illustri cittadini mozzaste il capo? Quanti n'hai fatti infracidire nelle scure prigioni? E non contenta de tanti mali, hai hora sospinto questo scelerato frate , questo seme di Canaam, questo rapacissimo lupo, questa ingorda arpia d'Iddio trditore, dell'ordine infamia e dell'humana specie dishonore. Dimmi ti prego ove hai tu appreso sì diaboliche opere? Non già dal glorioso e stigmattico Francesco, di cui non nacque mai lo più innocente, certo è ancho che niuno de nostri santi Padri ti fu mai di tanta impietà maestro. Oh bella gloria dell'ordine seraphico e dell'umil capestro, col quale le reni ti cingevi! Di Satanasso certo fu questo tuo consiglio e non d'altrui, egli ciò t'ha persuaso, e tu ne farai amara penitentia, ardendo nel penace fuoco nella più interna fornace dell'Inferno, e all'hora agghiacciando nella gelata tomba di Lucifero».

La rabbia di Frate Puccio giustifica il tono virulento del passaggio e l'utilizzo di appellativi insultanti che stigmatizzano i vizi tradizionalmente attribuiti alla categoria, come la golosità e l'avarizia. Tali accuse si innestano sull'idea visibile in filigrana in tutto il sermone di una relazione omoerotica tra il frate e l'animale, andando a costituire un piccolo catalogo dei luoghi comuni della satira contro ai religiosi. Accanto a questi argomenti di costume e votati a produrre comicità ve ne sono altri più forti e pertinenti: la corruzione degli ordini minori dalla fondazione del Francescanesimo e l'allontanamento della Chiesa dalla purezza delle origini, che ridanno vigore e serietà alla satira del Lando. Tali argomenti sono presenti nel passaggio sopracitato.

Il secondo caso è quello dello scimmione, Cimarosto ne presenta la vita avventurosa: prima sovrano delle scimmie del *Reame di Cocagna*, sconfitto dal re dell'India minore fu costretto a peregrinare fino a Roma come un nuovo Enea, dove poi incontrò l'oratore che si mise ai suoi servigi. Esempio di «mirabil senno» in banali situazioni quotidiane, come si è

visto nel paragrafo precedente, lo era anche in quanto regnante, tanto da rendere possibile il confronto con i sovrani del tempo:

> «Sapeva sempre ciò che si faceva nelle sue giurisdittioni (quantunque prudentemente molte cose dissimulasse) e sì come il sole non suole apparire diversamente al povero che al ricco, così egli non mirava la persona più di uno che dell'altro, ma sol il giusto della causa in cosideratione havea. Con la possanza dell'imperio, havevaci congiunto somma sapienza: non era nel giudicar precipitoso, né stava tutto'l giorno marcendosi nell'otio e consumando gli anni suoi nelle occiose piume. Egli si havea in matrimonio preso una leggiadra simia, e dalli altrui abbracciamenti come da cosa pernitiossissima a chi vuol <longamente> e in pace regnare si asteneva. Volesse Iddio che in cotal forma regnassero i principi de' nostri tempi, e sì come non si sdegnarono già i mortali di apprender a far le case dalle rondini, le tele dalli ragni, i cristeri dalle cicogne, ordinar gli eserciti da' pesci, regger le republiche dalle api non si sdegnassero similmente di regnare secondo la forma del mio simione».

Il confronto si conclude ovviamente con l'elogio delle qualità del sovrano ideale concentrate sullo scimmione: onestà, rettitudine, equilibrio, saggezza nel governare e sobrietà dei costumi. Una punta di acredine si aggiunge in conclusione, facendo eco ad altri momenti dell'opera che invitano l'uomo all'umiltà e ad imparare dagli animali: si svaluta, come nel caso dell'asino, l'operato umano di fronte a quello di un animale generalmente impiegato come esempio di poco senno.

Nel terzo ed ultimo caso, quello del mergone, parlare di satira in senso stretto appare improprio: nonostante l'animale rappresenti una categoria precisa detentrice del potere, della quale si vogliono fustigare i vizi tramite l'elogio delle qualità dell'uccello, non ci sono passaggi apertamente accusatori verso i militari. Troviamo piuttosto allusioni alla fedeltà dei soldati e alla loro retribuzione, critiche sottili rivolte alle abitudini delle milizie:

> «Tu non ne havesti mai un simile, né haverai se campassi più di Nestore, più di Esiodo e più del vecchio Mattusalemme, questi ti faceva la guardia con somma fede, e senza chiederti importunamente il militar stipendio, questo ti teneva la casa da ogni sporcitia netta, questo ti nodriva dilitiosamente insieme con la tua nobil famiglia, da questo finalmente riportavi tu molti commodi».

Con i luoghi analizzati il Lando costruisce un piccolo trittico satirico contro il potere religioso, quello politico – e il suo braccio militare – e contro le degenerazioni che ne minano la stabilità.

Passeremo ora all'analisi di un altro trittico: quello costituito dai sermoni femminili, il cui comune denominatore all'interno del nucleo tematico che siamo trattando sono le virtù sessuali attribuite all'animale. In questo caso il registro impiegato dall'autore è comico e gli intenti satirici – più vaghi che nel caso precedente – si inseriscono nell'ampio filone della satira misogina che attribuisce alla donna grandi appetiti amorosi. Tra i tre sermoni contemplati le allusioni sessuali più esplicite si trovano nel sermone del gatto e in quello del grillo, mentre nel sermone del gallo il tema dell'appetito sessuale trova posto nella digressione narrativa dell'autrice fittizia sulla torta di testicoli di gallo somministrata al marito, che abbiamo studiato in precedenza. La descrizione delle virtù del gatto e del grillo non è solo veicolo di umanizzazione come in tutti gli altri casi, ma anche di erotizzazione del corpo dell'animale: nello schema proposto intendevamo sottolineare come l'animale venga progressivamente investito di doti umane e diventi così destinatario dell'amore dell'oratore, l'ordine in cui abbiamo trattato i nuclei tematici è stato determinato a questo scopo. Giungiamo qui al termine di questa progressione nel secondo degli esiti possibili, il cui primo è l'idealizzazione, che vedremo in seguito. Nel caso del gatto l'erotizzazione si appoggia alla descrizione fisica dell'animale, in cui assume particolare importanza la coda fallica:

> «Dal mio fedel gatto riceveva io mille dolci trastulli, e per sentirne maggior diletto, mozzo li haveva l'anno passato la coda, perché nel vero, cotai code non molto aggradir mi sogliono».

Questa qualità del gatto è congiunta ad altri doti domestiche: la gestione della dispensa, la guardia dei vivai e la caccia dei topi, tuttavia fin dall'inizio del sermone si insiste principalmente sulla soddisfazione del desiderio sessuale della donna: il gatto le è stato offerto dagli dei per meglio sopportare il suo stato vedovile, e le allusioni si susseguono. L'argomento è trattato diversamente nel sermone del grillo: il corpo erotizzato non è quello dell'animale ma bensì quello del giovane fornaio della favola eziologica contenuta nel sermone e da noi analizzata in precedenza. Qui il soggetto viene ampiamente sviluppato e nel resto del sermone non vi sono che poche allusioni al soddisfacimento degli appetiti sessuali della donna da parte dell'animale.

In altri casi il corpo è al centro del processo che fa dell'animale il destinatario di sentimenti umani, in queste sedi il Lando sviluppa ampiamente la sua descrizione utilizzando il luoghi comuni della poesia amorosa con intenti parodici verso di essa. Un caso significativo è contenuto nel ritratto del pidocchio: la parodia degli stilemi del petrarchismo[102]:

> «Superava di politezza ogni candido armelino, e più tosto morto sarebbe che imbrattarsi pur un tantino i suoi gentilissimi peducci; non era egli di color livido sì come sono i pidocchi di Puglia, non haveva il filo della schiena nero, come hanno i pidocchi fiamenghi, non era del tutto bianco, come esser sogliono i pidocchi levantini; ma era d'un schietto e vero bigio, qual portarno già i primi fondatori dell'ordine minore. Che debbo dirvi della su gentilissima boccuccia ornata de dentini fatti di fine avorio, e quai discernere non poteva chi non era di vista superiore all'occhiuto Argo, e del cerviero non mordeva punto, non si pasceva di sangue humano, ma sol di zucchero, di celeste rugiada, di balsamo, d'amomo e di manna eletta, sì che maraviglia non è se a ciascuno pareva che nella sua bellissima bocca nascessero rose, viuole, garoffani e spiconardo».

L'autore concentra sul corpo del pidocchio – reale e non trasformato in uomo come nel caso del grillo – una serie di luoghi comuni del petrarchismo: il candore dell'incarnato, i denti d'avorio, la grazia della bocca e infine il profumo. Ancora una volta si apre uno scarto tra il soggetto e il discorso che ne tratta che mira ad evidenziare l'idealizzazione su cui si fonda la poesia amorosa e lo iato che si crea fra essa e la realtà. Si individuano così gli aspetti del genere nel Cinquecento: rigida codificazione, ripetizione di immagini consolidate, qualità di esercizio retorico e letterario; dalla sua posizione di irregolare polemico ed irriverente verso ogni norma il Lando ridicolizza questi aspetti. Subiscono un trattamento analogo il corpo di Travaglino e di Passamonte: con la descrizione si passano in rassegna le diverse parti declamandone la bellezza e concentrando sull'animale il desiderio umano non solo dell'oratore ma anche di tutti coloro che lo vedono.

> «Haveva gli occhi tali quali dice Homero haver havuto Minerva, e erano tanto vaghi, tanto amorosi, e sì ben gli raggirava che accendeva di sé qualunque asina lo vedeva; era di gamba soda e ferma, né per leggier urto caduto sarebbe, la schiena era simile a quella d'un elephantino con longa coda e più di cinque dita larga; le orecchie

[102] MARIE-FRANÇOISE PIEJUS, op. cit., p. 477.

quelle di un dromedario rasimigliavano. [...] Ricordomi S. che quando me n'andava pel comandamento del P. Abbate cercando la limosina, la gentilezza di Travaglino era cagione di farmi far più larga cortesia del consueto: venivano le baldanzose e lascivette contadinelle recandomi a gara pane, vino, cacio, burro. E sovente trahevansi il lino dalle conocchie e me lo davano, sol perché acconsentissi che al lor piacere vagghegiassero et, solleticando, vezzeggiassero il mio bel Travaglino»;

«Oh che diletto grande mi sentiva venir al cuore, mirando quei bei occhi atti a rischiarar abisso e notti, quanto piacere sentiva io contemplando quel capo piccino, quelle orecchie brievi e dritte, che dolce spasso era il mio mirando quelle narigi aperte, quella cervice molle e spatiosa, que spessi crini e nella destra ricadenti col largo e musculoso petto. Non vi dico nulla delle sue alte e dritte spalle, del fianco longo e del ventre stretto e della longa coda, divisa e crespa. Non dico nulla degli uguali e minuti testicoli, delle gambe alte, molli e dritte, delle ginocchia tonde, della ritonda groppa e delle dure, alte e incavate unghie, vinceva il mio cavallo di bianchezza la neve, e di corso il vento, era la sua bellezza unica rapitrice delli animi e dura legatrice de' sensi di chi lo remirava».

Nei due casi a caratteristiche provenienti dai luoghi comuni del petrarchismo – gli occhi e il candore – si mescola la descrizione del corpo reale dell'animale, che è particolarmente dettagliata nel caso del cavallo. L'idealizzazione del corpo coesiste con l'erotizzazione, che si manifesta negli effetti sulle persone circostanti: le «lascivette contadinelle» e i «sensi» di chi rimirava Passamonte. Anche in queste parti, che sono quelle più originali dell'opera, il Lando si appoggia a materiali letterari preesistenti: i *topoi* della poesia d'amore vengono impiegati nella tessitura dell'elogio, la novità risiede nella natura del soggetto elogiato.

Abbiamo mostrato con lo schema e illustrato con la spiegazione la dotta varietà che caratterizza i *Sermoni*, propria dell'elogio paradossale in quanto riscrittura di un genere codificato. Ottimo esempio di questo genere che si sviluppa abbondantemente il Italia a partire de metà Cinquecento, all'opera del Lando appartiene anche un altro carattere proverbiale del genere: l'interesse per il mondo animale, poiché l'elogio è paradossale laddove esso viene esercitato su soggetti vili. La natura dotta e l'argomento basso dell'opera, congiuntamente alla sua vocazione comica e giocosa, ne fanno un esempio di

esercizio ludico di strumenti intellettuali[103], un *divertissement* erudito in cui talvolta trovano spazio contenuti più seri – nel discorso di Travaglino la notte dell'Epifania ad esempio. Questa dimensione socratica ed erasmiana del ridicolo – così la definisce Corsaro - presuppone la presenza di saperi nei luoghi meno ovvi, dove è possibile celarli agli occhi dei più, ed è presente marginalmente nel testo del Lando. Altrove prevale la retorica della mimesi dei linguaggi e dell'esaltazione del carattere gratuito della scrittura, che esclude il valore materiale e corporeo del comico e caratterizza la maggior parte di testi della letteratura italiana dell'epoca[104]: alla parola liberatrice e al riso di matrice corporea di Rabelais, lo studioso collega in campo italiano solo alcuni esempi d'eccellenza come Ruzante e Machiavelli, e in seguito Giordano Bruno. Opponendo un riso corporeo ad uno intellettuale, Corsaro giunge a determinare l'origine del secondo: esso proverrebbe non dalla visione gioiosamente vitale del mondo ma dalla fredda constatazione della semplicità del reale che segue lo sforzo intellettuale.

A nostro avviso le due tipologie di riso sono presenti nell'opera del Lando: dall'operazione colta di riscrittura a fini parodici scaturisce un riso intellettuale, ma nel tessuto dell'opera il Lando inserisce elementi che producono un comico basso e corporeo. La compresenza permette il potenziamento dell'una con l'altra: il riso basso è per definizione irriverente verso l'elemento culturale, di cui l'opera del Lando è ricca. Così facendo l'autore incrementa la sua critica al peso irritante della cultura – esercitata con i mezzi della cultura stessa, quindi lo sfoggio dell'erudizione – tramite manifestazioni di corporeità che sospendono l'effetto della cultura e aprono nell'opera zone limitate di ascendenza più carnevalesca. Nei luoghi in cui è il corpo ad imporsi, e a maggior ragione quello degli animali, l'intelletto umano viene immediatamente ed irrimediabilmente sminuito e liquidato, e l'epilogo è duplice, poiché la constatazione della semplicità del mondo può essere di natura vitale e aprire ad una nuova visione del mondo. In questo modo si recupera anche la dimensione costruttiva dell'opera, la saggezza erasmiana nascosta dietro la maschera del comico.

La presenza congiunta di materiali della tradizione letteraria e altri inventati dal Lando fa dei *Sermoni* un opera dotta, quasi un compendio di ciò che la cultura

---

[103] ANTONIO CORSARO, *Esegesi comica e storia del comico nel Cinquecento*, in «Cum notibusse et commentaribusse. L'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecento», Seminario di letteratura italiana, Viterbo, 23-24 novembre 2001, Roma, Vecchiarelli, 2002, p. 45.
[104] *Ibid.*, p. 46.

rinascimentale ha ricevuto dall'Antichità, sul quale si innestano passaggi inventati dall'autore. Il risultato è un'opera di natura comica ma con contenuti seri e su questo binomio si fonda tutta la retorica dell'*utile miscere dulci* che l'accompagna. Questo argomento è presente nell'*Apologia* conclusiva del Lando e viene insistentemente ripreso nella traduzione francese, nei luoghi testuali consacrati alla presentazione dell'opera: la prefazione dell'editore fra tutti. Per il Lando gli studiosi tendono globalmente a parlare di scrittura a doppio fondo: che nasconde sotto contenuti ameni trattazioni più gravi. L'affermazione non si adatta completamente ai *Sermoni*, ma è sicuramente possibile che in essi il Lando abbia voluto esercitare quella retorica che avrebbe poi speso altrove – come già sembrava aver fatto per i *Paradossi*, per argomenti più elevati e magari di natura dottrinale. Noi sappiamo quali fossero gli interessi autentici dell'autore e questo ci aiuta a leggere la sovrabbondanza di riferimenti letterari come un tentativo di mostrare il peso e l'inutilità della cultura ufficiale: in un certo senso la biografia del Lando è diventata quasi una guida per entrare nelle sue opere e trovarvi tracce di irregolarità religiosa e politica. Non stiamo affermando che questo sia completamente errato: all'interno della ricostruzione di una biografia che presenta ancora delle incertezze ogni tentativo deve essere compiuto per darle maggior materia e coerenza. Tuttavia bisogna essere prudenti: l'immagine del Lando non deve schiacciare il contenuto delle sue opere. L'opera da noi studiata rappresenta il Lando paradossale e la polverizzazione del sapere che lo caratterizza non ci sembra funzionale ad altre affermazioni positive o costruttive di natura eterodossa. L'assenza di queste posizioni ne ha resa interessante la traduzione agli occhi dell'editore, che ha scelto il testo, e del traduttore che lo ha praticato.

II. Thierri de Timofille traduttore e autore

1. Tradurre nella Francia del Cinquecento: inquadramento storico

Nel paragrafo sulla traduzione di Charles Estienne dei *Paradossi* abbiamo affrontato il tema di una traduzione, ora intendiamo trattare delle caratteristiche generali della traduzione nel Cinquecento in Francia prima di analizzare quella dei *Sermoni* dall'italiano al francese.

L'Umanesimo e il Rinascimento italiani escono dalle corti della penisola e trovano un pubblico europeo che attribuisce loro il ruolo di guida: l'Italia esercita sull'Europa

occidentale un primato culturale, all'origine del mito europeo del Rinascimento italiano[105]. Questo mito si fondava a sua volta su quello dell'Antichità, alla quale l'Italia, agli occhi della Francia, aveva un accesso privilegiato, e si diffondeva grazie al principio del classicismo, che prevede il recupero e l'imitazione degli esempi antichi. La Francia del Cinquecento vede nell'Italia una mediatrice tra il suo presente e la tanto desiderata Antichità, quindi si imita l'Italia per appropriarsi di questa Antichità, poiché quest'ultima è già stata integrata nella cultura italiana presente: la lingua e la letteratura italiane offrono un modello che porta con sé l'eredità antica pur affermando un rinnovamento possibile[106]. In questo modello si inscrivono sia la lingua e la letteratura, come riuscite imitazioni dell'Antichità, che l'approccio imitativo stesso, tra l'innovazione e il rispetto della tradizione.

La pratica della traduzione in Francia è diffusa dal XIII secolo, si tratta principalmente di testi della latinità e trattatistica, dei quali la letteratura dell'epoca si nutre: basti ricordare i numerosi passaggi didattici del *Roman de la rose* presi dall'*Ars amandi* di Ovidio. In seguito, a partire dalla fine del XIV secolo, appaiono le prime traduzioni dall'italiano: Jean Daudin traduce il già menzionato – proprio per la precoce fortuna europea – *De remediis utriusque fortunae* di Petrarca e Laurent de Premierfait il *Decameron*, e si continua a tradurre dal latino.

Le traduzioni subiranno poi una battuta d'arresto durante il regno di Carlo VI (1368-1422), per poi trovare nuovo vigore a fine secolo grazie agli accresciuti contatti con l'Italia dove si registrano due avvenimenti fondamentali in questi anni: l'arrivo di eruditi greci da Costantinopoli, conquistata dall'Impero Ottomano, e la diffusione della stampa. Il primo avvenimento apre a tutto l'occidente una cultura fino a quel momento sconosciuta, e incrementa la pratica della traduzione e lo studio della lingua, il secondo rende possibile una più capillare diffusione dei testi, quindi una maggiore circolazione: nasce poco a poco una nuova classe di lettori che richiede traduzioni in lingua volgare.

I contatti con l'Italia saranno poi intensi e diretti dalla fine del XV secolo, con le Guerre d'Italia (1494-1559): la cultura francese entrerà in contatto con il Rinascimento italiano, la cui influenza sarà capitale per la lingua francese e per la pratica della traduzione: la letteratura italiana sarà la prima tra le letterature volgari ad attrarre i

[105] FRANCESCO SBERLATI, *L'ambiguo primato. L'Europa e il Rinascimento italiano*, Roma, Carocci, 2004, p. 9.
[106] JEAN BALSAMO, *Les rencontres des Muses (Italianisme et antiitalianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI siècle)*, Genève, Droz, 1992, p. 34.

traduttori francesi[107]. Come già abbiamo detto nei paragrafi sulla biografia del Lando e sui suoi *Paradossi*, in una prima fase la città di Lione è la più importante via d'accesso alla cultura italiana, nonché un centro importante per la stampa, la traduzione e la cultura rinascimentale. Dopo il trattato di Cateau-Cambrésis nel 1559, che sancisce la fine delle Guerre d'Italia, la Francia domina alcune zone dell'Italia e la pratica della traduzione s'intensifica acquistando i caratteri del trionfo militare: la traduzione di un'opera straniera rappresenta innanzitutto la sua conquista, nella prospettiva dell'edificazione della lingua nazionale. Parallelamente Lione perde il suo primato in favore di Parigi, che diventa così il centro principale di pubblicazione delle traduzioni[108].

In questo clima possiamo situare gli interventi sistematici di pianificazione sulla lingua e la traduzione e l'elaborazione di strumenti per la pratica di quest'ultima: la guerra contro i cattivi traduttori intrapresa nella *Défence et illustration de la langue française* da Du Bellay (1549) e i dizionari di Robert Estienne, *Dictionarium latinogallicarum* et *Dictionnaire françois latin* (1540), il primo in lingua volgare, fino al trattato dello stesso anno *De la manière de bien traduire* di Étienne Dolet. All'interesse per i classici si aggiunge ampiamente quello per le lingue moderne, fra queste l'italiano da cui si traduce moltissimo.

Per motivi poi prevalentemente politici – la presenza di italiani a corte con Caterina (1547-1559) e Maria de' Medici (1600-1619) che sposano sovrani francesi e le violente opposizioni tra cattolici e protestanti dovute alle Guerre di religione nella seconda metà del XVI secolo – si determina un clima sempre più ostile verso l'Italia cattolica. All'italianismo della corte rispondeva un rigetto della cultura italiana, manierata e corrotta, da parte di alcuni intellettuali specialmente protestanti come Henri Estienne. In questo momento i critici del XIX secolo francese, impegnati nell'edificazione di una cultura nazionale, vedevano il momento in cui la corruzione italiana aveva raggiunto il culmine ed è qui che si situano i momenti più forti di italofobia[109]. Si può vedere questo fenomeno come una reazione quasi fisiologica alla presenza culturale italiana in Francia : dopo l'iniziale momento dell'imitazione, l'imitatore si libera del modello, forte della sua lezione e finalmente costituitosi in maniera autonoma.

---

[107] HENRI VAN-HOOF, op. cit., p. 39.
[108] JEAN BALSAMO, *Traduire de l'italien, ambitions sociale set contraintes éditoriales à la fin du XVI siècle*, p. 90.
[109] JEAN BALSAMO, *Les rencontres des Muses*, p. 35.

La traduzione dei *Sermoni* si inserisce in questo contesto, prima di vedere in che modo è necessario inquadrarla storicamente.

2. I *Sermoni en* «langue françoise»

L'opera del Lando viene pubblicata nel 1548 a Venezia, cinque anni dopo la pubblicazione dei *Paradossi* a Lione, opera alla quale il nome dell'autore rimaneva legato negli ambienti intellettuali. Nel 1553 Charles Estienne li traduce ed ottiene un enorme successo, aprendo al genere del paradosso in lingua volgare le porte di una duratura fortuna europea. La vicinanza tra il paradosso e l'elogio paradossale spiega l'interessamento francese verso i *Sermoni* tra il 1570 e il 1575, tanto più che alla cultura e alla letteratura italiane venivano associati un estetismo e una retorica volti al diletto in tutta la seconda metà del XVI secolo[110], aspetti rintracciabili nell'opera da noi studiata. Le date proposte corrispondono alle pubblicazioni delle due traduzioni francesi dei *Sermoni* : la prima da parte di Claude Pontoux a Lione, la seconda di François d'Amboise sotto lo pseudonimo di Thierri de Timofille a Parigi.

Su Claude de Pontoux le informazioni sono difficilmente reperibili e la bibliografia praticamente inesistente[111]. Originario di una famiglia nobile di Châlon-sur-Saone, si dedicava alla poesia nella seconda metà del XVI secolo, pubblicando principalmente a Lione dove nel 1579 esce il catalogo delle opere presso Rigaud, il suo editore abituale. La produzione poetica di Pontoux si inserisce nel filone della poesia petrarchista : l'insieme dei versi converge in una raccolta intitolata *L'Idée*, nome della donna amata. L'attività di traduttore, dal latino e dall'italiano, lo impegnava regolarmente e in particolar modo quella di scritti a carattere celebrativo. Tra i contatti con l'Italia è importante segnalare che vi soggiornò.

La sua figura appare rappresentativa del clima culturale dell'epoca : delle relazioni tra la Francia, e in particolare la città di Lione, e l'Italia, della diffusione dei modelli letterari italiani soprattutto nelle forme della lirica petrarchista e infine della pratica della traduzione. Il titolo completo della sua traduzione dei *Sermoni* è *Harangues lamentables*

---

[110] *Ibid.*, p. 30.

[111] Le informazioni da noi riportate provengono dal terzo volume de *Les bibliothèques françoises de la Croix du Maine et de du Verdier*, opera enciclopedica che si proponeva di celebrare la fioritura letteraria del XVI secolo alla fine del secolo successivo.

sur la mort de divers animaux, extraites du Tuscan, rendue et augmentées en prose Françoise, où sont représentées les propriétés d'iceux, avec une Rhétorique gaillarde. Non avendo potuto consultare il testo di Pontoux, ci limiteremo ad analizzarne il titolo facendo alcune osservazioni. In primo luogo è importante notare lo sviluppo che esso subisce nel passaggio dall'italiano al francese, di tipo presentativo poiché distende la materia dell'opera – gli animali e la retorica – su frasi più ampie. Si insiste anche sulle proprietà degli animali, come se l'opera fosse un compendio di queste, mentre «i vari authori» del Lando vengono eliminati. La lingua di partenza non è italiano ma toscano, e qui vediamo la penetrazione del mito delle Tre Corone, anche nella zona provinciale dove Pontoux risiede. Infine è importante notare – soprattutto in relazione al titolo dell'altra traduzione – che il carattere comico dell'opera non è dichiarato nel titolo : si esalta l'eloquenza presentandola in modo neutro, nessun elemento rimanda al genere del'elogio paradossale. Questa traduzione godette indubbiamente di una minore fortuna rispetto a quella di Timofille, sicuramente anche a causa della maggiore fama del traduttore.

Thierri de Timofille è lo pseudonimo con il quale François d'Amboise sceglie di pubblicare alcune delle sue opere. Membro di una nobile famiglia parigina vicina alla corte, d'Amboise intraprende giovanissimo una carriera negli ambienti della corte caratterizzata da un successo folgorante. Egli si fa conoscere dapprima per le sue doti letterarie e di traduttore, abbandonerà poi la penna per dedicarsi ad incarichi amministrativi, ma sempre rimanendo vicino agli ambienti letterari parigini e della corte. Nonostante alcuni discreti successi, la letteratura è per lui un'attività sempre congiunta ad altre, anche nell'epoca in cui vi si è consacrato maggiormente.

Nasce a Parigi nel 1550, compie studi brillanti e diventa *escolier du roy*, poi si dedica alla letteratura ufficiale : nel 1570 pubblica un panegirico all'occasione del matrimonio di Enrico di Lorena e l'anno successivo un encomio del re Carlo IX. Grazie a queste pubblicazioni, e ad altre del medesimo tipo, si introduce nell'ambiente del visconte di Paulmy, grande mecenate. D'Amboise conosce le lingue antiche e ha familiarità con l'italiano : non solo ha l'occasione di soggiornare a Roma a seguito del vescovo Jean de Monluc, in qualità di segretario, ma è anche vicino a Pierre de Larivey, letterato figlio di un negoziante italiano della famiglia Giunti di Firenze, che tradurrà le *Piacevoli notti* di Straparola. Sensibile agli umori della corte e buon calcolatore, egli pubblica una raccolta intitolata *La Pologne*, a sostegno della politica del trono francese in Polonia, grazie a

questa pubblicazione diventa il capofila dei sostenitori dell'impresa. Ne risulta un consolidamento della sua posizione : diventa *procureur du roy*, e parallelamente si intensifica la sua attività di traduttore dall'italiano sotto lo pseudonimo Thierri de Timofille, sorta di alter-ego italofono del brillante uomo di corte. Tra il 1576 e il 1583 Timofille traduce i *Sermoni* del Lando, un dialogo e un testo teatrale di Alessandro Piccolomini[112] a soggetto galante.

Del 1584 è la sua opera dalla fama più duratura : la commedia *Les Néapolitaines*, in seguito la sua carriera letteraria viene interrotta e le attività politiche e amministrative a corte prevalgono. Un'ultima e breve incursione in campo letterario avviene tre anni prima della morte, nel 1616, con la pubblicazione delle lettere di Abelardo ed Eloisa precedute da un testo apologetico in favore di Pierre Abélard, che fa immediatamente scandalo e viene ritirato dalla stampa.

Tre aspetti della biografia di Timofille sono interessanti nel contesto del nostro studio: un rapporto con la lingua italiana reso autentico dalla frequentazione di Pierre de Larivay e degli ambienti di corte, le relazioni proficue con quest'ultima, tramite una pratica intelligente della letteratura celebrativa e all'intrecciarsi di questa con incarichi politici reali. Infine bisogna notare un'immagine d'insieme coerente della sua produzione letteraria : elogi, apologie, letteratura celebrativa, qualche traduzione dall'italiano e una breve incursione in campo teatrale. La traduzione dei *Sermoni* si inserisce in questo contesto senza intaccarne la coerenza, al contrario: essa ne è un importante tassello.

3. I *Sermoni* firmati Thierri de Timofille: contesto di traduzione

Analizzeremo ora il contesto della traduzione di d'Amboise e le varianti che lo caratterizzano, inserendolo nel quadro generale tracciato nei paragrafi precedenti: prima di affrontare la lettura del testo e il confronto con l'ipotesto italiano, è necessario fare alcune osservazioni.

D'Amboise non è un letterato di professione, ciò che scrive – elogi, panegirici, apologie – rientra nella categoria della letteratura d'occasione e resta comunque un'attività

[112] Si tratta di *Notable discours, en forme de dialogue, touchant la vraye et parfaite amitié*, e *Dialogues et devis des demoiselles pour les rendre vertueuses et bienheureuse en la vraye et parfaite amitié*, provenienti rispettivamente da *Dialogo della bella cranza delle donne*, noto anche come La Raffaella, del 1539, e L'amor costante, del 1536.

marginale nella sua biografia. Tuttavia l'attività letteraria è importante perché è strettamente legata agli incarichi politici presso la corte, in questo d'Amboise rappresenta a pieno l'intellettuale cortigiano per il quale le lettere sono anche una maniera di rendere servigi al sovrano. Le traduzioni dall'italiano si inseriscono armonicamente in questo quadro: abbiamo già illustrato la penetrazione della cultura italiana nella Francia del XVI secolo e più in particolare nella corte francese durante la sua seconda metà. Questo discorso è pienamente valido per le due versioni francesi di Alessandro Piccolomini : il soggetto amoroso, il carattere galante e il pubblico idealmente femminile ne fanno due esempi di letteratura mondana e di corte, perfettamente adattata al contesto in cui viene prodotta. Se quindi il cortigiano d'Amboise era chiamato ad elogiare il suo sovrano e non si sottraeva a tale compito, egli doveva essere ugualmente disponibile all'intrattenimento galante a corte, in quanto compito del cortigiano. In questo senso le due pratiche letterarie e sociali costituiscono due aspetti fondamentali e complementari della stessa figura, e la traduzione dall'italiano va ad arricchirla come attività determinata anche da una moda momentanea, che porta con sé il desiderio di aderire al un modello sociale prestigioso edificato a partire dal primato culturale delle corti italiane.

Tale discorso non è trasferibile in maniera così immediata sulla traduzione dei *Sermoni*, poiché con la traduzione di quest'opera d'Amboise abbandona momentaneamente il cortigiano per divenirne l'alter-ego : il buffone[113]. Figura necessaria ed apprezzata a corte, il buffone condivide con il cortigiano la vocazione all'intrattenimento modificandone la qualità: laddove il cortigiano non oltrepassa – pena la perdita del suo statuto – i limiti della conversazione galante, egli vi si muove in permanenza, definendo così il suo ruolo. La traduzione dei *Sermoni* apre questo nuovo spazio nella figura di d'Amboise, rendendola più sfaccettata e modificando anche il valore del resto della sua produzione letteraria. Dopo aver più volte praticato l'elogio, egli sceglie l'elogio paradossale : la familiarità con il primo genere è trasferibile sul secondo. Ciò che cambia radicalmente è l'intento, poiché nella traduzione dei *Sermoni* è insita una riflessione sul valore della retorica a scopo scherzoso, ed è l'intento faceto che verrà maggiormente amplificato nei luoghi adibiti alla presentazione dell'opera contenuti nell'opera stessa : il titolo, la prefazione dell'editore e i testi di presentazione che precedono tutti i sermoni. Nel realizzare la sua versione infatti il traduttore non si limita a volgere in francese gli undici

[113] ANNA FONTES BARATTO, *Le bouffon et le courtisan*, in «De qui, de quoi se moque-t-on? Rire et dérision à la Renaissance», Cahiers de la Renaissance italienne 5, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 13.

sermoni, ma li fa precedere da brevi testi di presentazione chiamati *avant-jeux*, che analizzeremo in maniera più approfondita in seguito.

Procederemo innanzitutto all'analisi del titolo, come abbiamo già fatto per la traduzione di Pontoux. Il titolo completo della versione di Timofille è *Regrets facétieux et plaisantes harangues funèbres sur la mort de divers animaux pour passer le temps et resveiller les esprits mélancholiques, non moins remplies d'éloquence que d'utilité et gaillardise*, notiamo immediatamente che l'approccio è lo stesso del suo predecessore: lo si sviluppa, al fine di presentare il contenuto dell'opera. La pratica di arricchire il testo tradotto con inserti personali – poco scrupolosa ai nostri occhi – faceva parte delle abitudini dell'epoca ed era stata anche di Pontoux, che l'aveva dichiarata proprio nel titolo. Essa rientrava nelle libertà abituali che il traduttore poteva accordarsi dinnanzi al testo da tradurre ed è spiegabile con la natura ben più mobile dello statuto autoriale dell'epoca.

Lo sviluppo del titolo tocca tre caratteristiche dell'opera : la natura comica, la volontà di intrattenere e l'arte retorica di cui è ricca. I tre aspetti sono legati e presentati in una sorta di progressione: dal comico scaturisce l'intrattenimento, che ricade positivamente su indoli poco inclini alla gioia, mostrando loro i prodigi della retorica, e l'utile si mescola al dolce. Se Pontoux aveva nel titolo timidamente accennato alla retorica e tralasciato la natura scherzosa del testo, Timofille non commette lo stesso errore: anche a questo possiamo attribuire il successo della sua versione. Inoltre egli inserisce l'opera in un contesto di socialità, attribuendole proprietà benefiche ed un'utilità. Questo procedimento vuole senza dubbio addomesticare l'elogio paradossale, smussarne i picchi caustici e riportarli all'interno di una conversazione possibile.

Questa operazione ricorda quella praticata da Charles Estienne per i *Paradoxes*, che diventavano un'ottima palestra per giovani avvocati desiderosi di apprendere tutti gli artifici della retorica. Ci pare molto probabile, visto il successo di Estienne, che i suoi paradossi fossero noti a d'Amboise che quindi allo stesso modo metterebbe i suoi *Regrets* al servizio di uno stile di vita gioioso e spensierato, in cui la malinconia deve essere un male passeggero e curabile. Questo stile di vita votato alla gioia non può che essere quello edonistico della corte che Timofille conosceva bene, pertanto se il luogo ideale nel quale Estienne cala i *Paradossi* è l'aula di tribunale, per Timofille si tratterà della corte nelle sue abitudini mondane e il testo diventa così un mezzo per divertire un pubblico selezionato e

raffinato. Questa procedura è rintracciabile anche in altre sedi – gli *avant-jeux* – ed è alla base della lettura che d'Amboise fa dei *Sermoni*.

Un elemento del titolo che merita particolare attenzione è l'aggettivo *facétieux*: esso rimanda al genere delle facezie, racconti brevi conclusi da una battuta salace o racconti esemplari che insegnano attraverso la comicità e che spesso contengono favole o apologhi. Riscoperta colta della classicità, se ne trovano innumerevoli esempi nel Quattrocento: il *Liber facetiarum* dell'umanista fiorentino Poggio Bracciolini (1452-1453), le *Facezie* di Lodovico Carbone Ferrarese (1466-1471), la raccolta popolare *Motti e facezie di Piovano Arlotto*[114] che risalgono agli anni ottanta del secolo, e infine i *Detti piacevoli* di Poliziano, risalenti agli anni settanta e ottanta del secolo ma pubblicati solo in quello successivo da Lodovico Domenichi, al punto che si delinea un autentico e vivo interesse per il genere tra gli umanisti[115]. In questi testi le facezie si caratterizzano come motti di spirito in contesti vari, che possono andare da quello popolare e cittadino del Ferrarese a circoli ristretti e raffinati di conversazione intellettuale di Poliziano, fermo restando che ovunque si affermano il potere illusorio della parola nelle sue capacità espressiva e costruttiva, la valenza liberatoria del riso e un approccio comico alla realtà, fondato sull'allusione, la provocazione, il sottinteso e la sorpresa. Le ragioni dell'interesse per le facezie rientrano nella più ampia temperie della riscoperta della classicità, si incrociano con il lascito della letteratura medievale e, a partire dal Cinquecento, dialogano con le riflessioni teoriche sul comico, aperte anche dalle traduzioni e dai commenti della *Poetica* di Aristotele, e dalla volontà di giungere ad una definizione precisa e sistematica di questo, sul modello di quella operata per il tragico.

Si giunge così a metà Cinquecento, quando Lodovico Domenichi[116], a partire da materiali preesistenti ed eterogenei, pubblica tre raccolte di facezie presso l'editore fiorentino Giunti: nel 1548 *Facetie e motti aguti di alcuni eccellentissimi signori*, nel 1562 *Detti e fatti di diversi signori e persone private i quali si chiamano facetie, motti e burle* e infine nel 1563 *Facetie, motti e burle di diversi signori e persone private*. Il primo di

---

[114] Parroco toscano del Quattrocento, celebre per le sue battute di spirito e la sua sfrontatezza, la sua figura rimane a lungo in letteratura proprio per queste sue doti e il Lando stesso lo inserisce fra i suoi autori, nel sermone della civetta.

[115] ANNA FONTES BARATTO, op. cit., pp. 29-30.

[116] La vicenda biografica di Domenichi ha interessanti punti in comune con quella del Lando: nato a Piacenza nel 1515, entra nella locale Accademia degli Ortolani. Si trasferisce poi a Venezia dove lavora come volgarizzatore, correttore e curatore di testi presso Giolito, acquisendo una professionalità specifica che poi riutilizza in seguito a Firenze, prima in una piccola tipografia e poi presso Giunti. Egli pubblica anche opere originali, ma di scarso interesse ed intrattiene contatti con diversi circoli riformati dell'Italia settentrionale.

questi titoli è la pubblicazione del manoscritto sul quale erano state trascritte dal fiorentino Giovanni Mazzuoli detto lo Stradino le facezie di Poliziano, nelle edizioni seguenti Domenichi interviene rimaneggiando il testo, eliminando gli elementi più pungenti di satira e aggiungendo un commento moralistico. Nonostante gli interventi invasivi rispetto ai testi, Domenichi mette insieme la più importante raccolta di facezie di tutto il secolo e rende accessibili materiali del secolo precedente e sicuramente più celebre il genere, il Italia e in Europa.

Nell'inserire l'aggettivo *facétieux* nel titolo, Timofille intende evocare quindi un genere precisamente definito che era divenuto nel linguaggio corrente sinonimo di una comicità anche licenziosa apprezzata negli ambienti mondani. Numerosi accrescimenti del testo originale procedono in questa direzione: lo vedremo al momento dell'analisi degli *avant-jeux*.

Cercheremo ora delineare in maniera più chiara in quale contesto Timofille fa uso di questo aggettivo. Non siamo a conoscenza di tutte le letture che ha fatto, non possiamo sapere se egli è entrato effettivamente in contatto con la raccolta di Domenichi. Possiamo ritenere verosimile questa ipotesi, anche durante il viaggio in Italia che aveva intrapreso all'inizio degli anni settanta a seguito del vescovo Jean de Monluc ma soprattutto negli ambienti di corte che gravitavano intorno alla regina Caterina de' Medici, proveniente dalla città nella quale era stata pubblicata la raccolta di Domenichi.

Il contatto più diretto che il nostro traduttore aveva potuto avere con il genere delle facezie sembra tuttavia situarsi altrove: tra il 1550 e il 1556 vengono pubblicate a Venezia *Le piacevoli notti* di Straparola, poi rapidamente tradotte in francese come *Les facétieuses nuits* e riedite più volte. Due traduttori francesi si cimentarono con la raccolta di novelle: il primo è Jean Louveau, il secondo Pierre de Larivey, che finisce col pubblicare nel 1573. Come abbiamo già accennato nella parte biografica, Larivey e d'Amboise si frequentavano assiduamente, e il secondo deve al primo un certo contatto con la letteratura e la cultura italiane: anche se si considera incerta la notizia dell'appartenenza di Larivey alla famiglia Giunti di Firenze presente in alcune biografie, egli traduce dall'italiano ed adatta in francese numerose commedie rinascimentali, aprendo la strada al genere in Francia. I suoi contatti con la letteratura italiana sono dunque stretti e continuativi.

Le piacevoli notti di Straparola hanno un enorme successo: ventitré edizioni dal 1558 al 1613, e traduzioni in francese, tedesco e spagnolo. Si tratta di una raccolta di novelle

racchiuse nella cornice di notti di narrazione e conversazione di una brigata di dame e gentiluomini, fra cui Pietro Bembo, presso l'isola di Murano durante il Carnevale. Alcune novelle sono di provenienza popolare e tutte sono inframezzate da enigmi spesso osceni che concorrono ad animare le conversazioni galanti della brigata. A testimoniare la grande diffusione delle novelle e la loro provenienza popolare basti pensare che da qui Charles Perrault trae la materia della celebre fiaba *Il gatto con gli stivali*. In molte altre novelle, come in quella utilizzata da Perrault, gli animali occupano un posto d'onore: secondo la consuetudine propria della fiaba, essi parlano e possono elargire al protagonista doni magici – si veda per questo la III, 1, dove Pietro Pazzo realizza finalmente una ricca pesca grazie all'intervento miracoloso di un pesce parlante; o ancora la III, 4, dove Fortunio, persosi nel bosco, incontra un lupo, un'aquila e una formica che lo mettono alla prova per poi ricompensarlo – o si ibridano con l'uomo – nella novella III, 2 Galeotto ha un figlio nato con le sembianze di un porco, che poi conquista aspetto umano ma resta per tutti Re Porco. Non tutte le novelle presentano queste caratteristiche, ma globalmente si accorda agli animali un posto d'onore e si attribuiscono loro la parola, dei poteri magici ed una sensibilità tutta umana. Questo punto, insieme ad alcuni passaggi salaci, avvicinano le *Piacevoli notti* ai *Sermoni* a livello tematico e anche negli intenti, che sono intrattenere, divertire, distrarre: esattamente quello che faceva la brigata ideale a Murano e quella reale della corte francese.

Ci sembra chiara la vicinanza tra l'opera tradotta da Larivey e quella tradotta da d'Amboise, che spiegherebbe la scelta di introdurre nel titolo l'aggettivo *facétieux*. Per dimostrare l'oggettività di questa nostra affermazione illustreremo ora i numerosi punti di contatto tra le pubblicazioni dei due autori, che giustificano ulteriormente la vicinanza d'intenti tra i due nel frangente da noi analizzato.

Innanzitutto è doveroso partire dai due percorsi biografici: nel 1572, ossia un anno prima della pubblicazione della traduzione di Larivey e quattro anni prima di quella di Timofille, i due erano insieme in Polonia per una missione diplomatica per conto del trono francese. La traduzione di Straparola firmata Jean Louveau era apparsa già nel 1560, ma quella di Larivey vede la luce solo nel 1573: si può ipotizzare che il letterato vi lavorasse anche prima e durante il viaggio in Polonia, in tal caso d'Amboise sarebbe probabilmente entrato in contatto con il testo italiano e con la traduzione dell'amico anche prima della pubblicazione.

La traduzione dei *Sermoni* viene pubblicata nel 1576 ma, stando alle dichiarazioni dell'editore nella prefazione, essa è stata eseguita qualche anno prima: egli afferma di aver consegnato il testo italiano a Timofille e di averlo poi ricevuto tradotto dopo qualche mese, ma di essere stato poi costretto a conservarlo qualche anno nell'attesa della revisione del traduttore, che non era stata fatta a causa «d'un voyage qu'il estoit pressé de faire». In seguito, dato il prolungarsi inatteso dei viaggi del traduttore presso «les Allemagnes, les Itales» e «quelques autres affaires qui sont survenus», la traduzione pare cadere nell'oblio: l'editore chiude il libro in un baule per lasciarvelo fino al momento della pubblicazione che avverrà senza che il testo sia rivisto sa d'Amboise. Tenendo fede a queste dichiarazioni possiamo ipotizzare che i viaggi siano quelli svolti in Italia e Polonia all'inizio degli anni settanta e che gli altri eventi a cui si allude siano la pubblicazione di *La Pologne* nel 1573, che segna l'impegno politico di d'Amboise per il trono francese e l'aumento dei suoi incarichi politico-amministrativi. In questo caso l'editore avrebbe proposto la traduzione a d'Amboise, ed essa sarebbe stata effettivamente realizzata, già nel 1572 e pubblicata solamente dopo quattro anni d'attesa. Di conseguenza d'Amboise avrebbe lavorato alla traduzione dei *Sermoni* contemporaneamente a Larivey sulle sue *Facétieuses nuits*, e avrebbe scelto di introdurre un eco al genere delle facezie nel titolo congiuntamente all'amico, persuasi entrambi dal contenuto della raccolta di novelle, che potevano aver conosciuto nell'originale italiano o nella traduzione parziale pubblicata da Jean Louveau quasi dieci anni prima. D'Amboise e Larivey avrebbero quindi condiviso la volontà di presentare le loro rispettive traduzioni come vicine o appartenenti al genere delle facezie. In questo senso è fondamentale ricordare che la letteratura italiana all'epoca veniva spesso ridotta in Francia alle facezie e al romanesco[117]: la scelta dei due appare quindi coerente con i gusti e le tendenze editoriali coevi.

In seguito ci sono altri punti in comune tra le scelte di traduzione dei due: anche Larivey traduce Alessandro Piccolomini tra la fine degli anni settanta e i primi anni ottanta, pubblicando *La Philosophie fabuleuse* e *La Philosophie*. Infine possiamo rinvenire un ultimo tratto comune nelle commedie: Larivey ne pubblica una raccolta di sei nel 1579, con il titolo *Les comédies facétieuses*, tutte riscritture di testi italiani rinascimentali, d'Amboise pubblicherà *Les Néapolitaines* nel 1584, firmandola a suo nome, anch'essa di ispirazione italiana. I due traduttori-autori fanno scelte comuni e si influenzano a vicenda,

[117] JEAN BALSAMO, *Traduire de l'italien*, p. 98.

segnalandoci anche quali erano le preferenze letterarie dell'ambiente al quale appartenevano.

4. La scelta di tradurre i *Sermoni*

Le traduzioni di d'Amboise, firmate Timofille, si concentrano tra gli anni settanta e i primi ottanta: l'autore aveva all'epoca tra i venti e i trent'anni, malgrado i suoi precoci debutti letterari egli era ancora ad inizio carriera, momento in cui venivano di preferenza effettuate le traduzioni dall'italiano, considerate un lavoro semplice ma necessario in una formazione letteraria, propedeutico a traduzioni stimate più complesse come quelle dalle lingue antiche e da svolgersi nel tempo lasciato libero da lavori letterari più sostanziosi[118].

Se queste osservazioni sono valide solo in parte per il caso di d'Amboise, per via della sua carriera poi non esclusivamente letteraria, è necessario prestare attenzione al carattere di occasionalità del quale veniva investita la traduzione, alla sua natura di pratica portatrice anche di distrazione per chi la esercita. L'editore di Timofille ci testimonia di questo medesimo approccio da parte del suo traduttore: in sole due settimane egli aveva terminato la traduzione del testo italiano, dettandolo durante la passeggiata al suo segretario[119]. Affermazioni di questo tipo sono ricorrenti nelle prefazioni delle traduzioni dell'epoca e concorrono al consolidarsi dell'immagine della traduzione dall'italiano come attività appartenente più all'*otium* che al lavoro letterario.

Constatiamo quindi che la traduzione da noi studiata presenta alcuni tra i caratteri fondamentali delle traduzioni dell'epoca, nella scelta di un testo italiano e nella presentazione della sua versione francese come frutto di un lavoro leggero e piacevole, e come essa si situi in un contesto fortemente italianizzato, seguendone le tendenze. Rimane importante più di ogni altra cosa il segno dell'intervento di d'Amboise sul testo nello sviluppo del titolo: abbiamo visto quali significati esso assuma, cercando anche di mettere l'opera in relazione con la sua prefazione e avanzando un'ipotesi di datazione della sua stesura.

---

[118] *Ibid.*, p. 91.
[119] Citiamo l'affermazione dell'editore, contenuta nella prefazione: «prit de moi ce livre, duquel, au bout de quinze jours, il me renvoya la version minutée de la main de son homme, à qui en se promenant il l'avoit dictée mot à mot».

Quanto osservato nei paragrafi precedenti è utile al chiarimento della problematica che andiamo ad illustrare, e che sta alla base di qualsiasi lavoro che si occupa di traduzione: essa prende le mosse dalla volontà di rileggere a distanza di tempo un'opera di un passato più o meno recente, affinché essa entri in relazione con il presente. La volontà del tradurre un determinato testo può scaturire dalla libera scelta del traduttore, in quanto sua iniziativa personale o essere dettata da fattori esterni, come la richiesta di un editore. Nel nostro caso, stando a ciò che dichiara l'editore nella prefazione, Timofille non ha scelto l'opera del Lando, ma ha semplicemente accettato un lavoro che gli veniva proposto. All'origine di tutto rimane comunque una scelta, che ci parla di colui che lo sceglie e della sua epoca, nel nostro caso quest'ultima assume un peso importante, essendo l'editore per definizione sensibile ed interessato alle tendenze della propria epoca. Il ruolo del traduttore non deve per questo tuttavia essere ridotto a quello di semplice esecutore: come abbiamo già ricordato più volte, la traduzione non consisteva nel restituire il testo di lingua straniera restandogli rigorosamente fedele, ma prevedeva l'intervento del traduttore che si faceva a tratti autore. Di conseguenza l'editore si rivolgeva ad un letterato che stimava capace di lavorare sul testo da tradurre, per vicinanza tematica tra l'opera scelta e la produzione precedente del letterato, o ancora per familiarità di questi con le forme dell'opera. La scelta di Timofille da parte degli editori parigini Chesneau e Poupy è molto coerente da questo punto di vista: nella produzione dell'autore troviamo panegirici ed opere celebrative, in cui sono contenute le medesime forme utilizzate per l'elogio degli animali. Resta comunque importante determinare quali fattori culturali e letterari hanno fatto sì che la scelta degli editori sia ricaduta sui *Sermoni* del Lando, quasi trent'anni dopo la loro pubblicazione a Venezia.

Si dichiara nella prefazione che l'opera faceva parte di un invio di libri in lingua italiana provenienti da Venezia: «qu'entre un bon nombre de livres, qui me furent envoyés de Venise, je trouvay cettuicy qui me pleut tant». Questa affermazione ci sembra verosimile e oltretutto, data la scarsità di elementi riguardo il contesto di pubblicazione dell'opera, siamo quasi obbligati a prenderla in esame. Se agli inizi del Cinquecento Venezia e Parigi sono le capitali dell'arte della stampa, la seconda sovrastava, per qualità e quantità delle edizioni, la capitale francese[120]. La situazione trova una maggiore omogeneità col passare del tempo e, nella seconda metà del secolo Parigi ha guadagnato importanza e fama europee. La circolazione delle opere poteva sicuramente avvenire nelle modalità descritte

[120] FRANCESCO SBERLATI, op. cit., p. 71.

dal nostro editore: in un contesto in cui le traduzioni dall'italiano erano pratica frequente e incline ai gusti del mercato, la domanda di opere italiane era indubbiamente elevata e i loro arrivi a Parigi frequenti. Ci sembra quindi possibile, se non probabile, che gli editori parigini attivi nel settore delle traduzioni dall'italiano ordinassero proprio nella città lagunare opere italiane da far poi tradurre in francese. In questo modo l'incontro di Timofille con i *Sermoni* del Lando può apparire frutto del semplice caso: un insieme di edizioni veneziane inviate a presso Chesneau e Poupy, l'idea della traduzione, la proposta al letterato e la sua realizzazione. Questa possibilità, realistica se non reale, è fonte di elementi importanti sulle ragioni per cui il testo è stato scelto all'interno di un insieme che ne conteneva altri e sul perché esso sia stato proposto a Timofille, con quali attese e quali risultati. Ora che gli elementi fondamentali riguardo all'epoca della traduzione e al traduttore Timofille sono stati illustrati, ci sembra necessario avanzare ipotesi risolutive, per poi concentrarci sulle modalità secondo le quali la traduzione viene presentata.

L'opera del Lando concentra in una decina di testi brevi i caratteri di comicità e varietà della letteratura d'intrattenimento, ambito nel quale gli esempi italiani non mancavano all'epoca, motivo per cui essi erano anche diventati i suoi tratti paradigmatici. Essendo le scelte delle opere da tradurre in francese spesso dettate dagli editori stessi, cosa che avviene anche nel nostro caso date le dichiarazioni dell'editore nella prefazione, quella dei *Sermoni* del Lando appare innanzitutto come debitrice di una logica editoriale che cerca il successo presso il pubblico. Questa ricerca viene intrapresa anche dal traduttore stesso che opera sul testo in maniera da conformarlo ulteriormente ai gusti del pubblico. Timofille non sconvolge il testo, non era necessario: egli lo rende ancora più appetibile ad un pubblico amante della facezia inserita nella conversazione galante. Tramite alcuni semplici procedimenti che vedremo nei paragrafi consacrati agli aspetti testuali della traduzione, egli addomestica le forme della retorica paradossale, le rende semplice ma piacevolissimo gioco verbale e le impreziosisce con inserti poetici.

L'opera del Lando si prestava a questi procedimenti e, a livello tematico, si avvicinava felicemente al genere del *blason* – per motivi contenutistici e non formali, che si diffondeva in Francia a partire dagli anni trenta del Cinquecento. Originata da un lirismo fortemente retorico, il *blason* si costruisce sul modello dell'apostrofe – il poeta si rivolge infatti alla parte interessata – ed esprime il gusto di produrre un discorso ricco su un soggetto di

dimensioni limitate più curioso che bello, fondato sul criterio dell'abbondanza[121]. Si tratta quindi di testi essenzialmente descrittivi, di lunghezza, forma e soggetto variabili in cui la descrizione è copiosa e ridondante. In un primo tempo ne troviamo illustri esempi dedicati a parti del corpo femminile: tra il 1534 e il 1536 il *Blason du beau tétin* di Marot e il *Blason du sourcil* di Maurice Scève, che si interesserà anche come abbiamo visto ai *Paradossi* del Lando nella Lione degli anni trenta. In seguito il modello viene trasportato su altri soggetti, vicini a quelli compianti dagli autori dei *Sermoni*: nel 1556 Rémy Belleau[122] pubblica le *Petites inventions*, in cui con un lirismo leggero e decorativo celebra anche svariati animali, fra i quali l'ostrica, la lumaca, la tartaruga e, non da ultimo, il mulo, parente stretto dell'asino che ritroviamo anche nel Lando e quindi in Timofille. L'intervento di Timofille sul testo del Lando volge ad avvicinarlo a questa letteratura, della quale l'opera originale già presentava svariati aspetti, in quanto esempio del genere della retorica paradossale: lo scopo innanzitutto, che è quello di celebrare soggetti di norma estranei alle celebrazioni retoriche, e i modi stessi del panegirico come l'iperbole e l'accumulazione. Si potrebbe vedere nel *blason* un ingentilimento cortigiano della retorica paradossale, arrivando fino ad affermare che l'opera stessa del Lando può essere inscritta in questo genere, data la limitata presenza di elementi parodici e satirici, funzionali alla critica dei costumi, e l'abbondanza di spunti comici, situazioni giocose, equivoci ed aneddoti. In ogni caso sia *Sermoni* del Lando che il genere del *blason* sono espressione della volontà costante di ricercare la singolarità e dell'amore per il dettaglio, l'abbondanza, la descrizione sovraccarica di elementi proprie del Cinquecento[123].

Come era già accaduto per la traduzione di Charles Estienne dei *Paradossi*, l'incontro del testo landiano con un traduttore francese è un momento di ridefinizione dei caratteri stessi dell'opera di partenza, in cui essa guadagna un pubblico preciso – come già abbiamo visto, quello della corte – tramite l'amplificazione di determinati suoi aspetti, funzionale all'avvicinamento ad un genere esistente e noto al pubblico francese. Ispirandosi ad esempi letterari già esistenti, diffusi ed apprezzati, Timofille opera sul testo landiano una serie di cambiamenti puntuali e delicati, affinché esso non solo parli la lingua del suo pubblico, ma

---

[121] YVONNE BELLENGER, *Blasons et contreblasons: une poétique du bizzarre*, in «Disarmonia, bruttezza e bizzarria nel Rinascimento», Atti del VII Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 17-20 luglio 1995), a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati Editore, 1998, p. 117.

[122] Rémy Belleau (1528-1577) traduce dal greco alcune odi di Anacreonte e di Saffo e fa parte della Pléiade. Pratica un lirismo a carattere fortemente retorico che ben esprime le tendenze della Francia della sua epoca, nei trati che già andavano ad anticipare un certo gusto barocco.
[123] Ibid., p.129.

ne abbia anche i modi. Si tratta quindi di una riattualizzazione del testo, dettata più dal luogo che dal tempo intercorso tra il 1548 e il 1576 e, soprattutto, dal profilo dei due autori. La distanza tra Ortensio Lando e François d'Amboise si trova più nei rispettivi profili biografici che negli anni che passano tra l'opera del primo e la traduzione che il secondo ne fa: tra un letterato di natura provocatrice, interessato alle questioni dottrinali e alle forme retoriche paradossali a fini ludici – e, non da ultimo, di simpatie eretiche – e un precoce uomo di corte, uso alla letteratura celebrativa e galante e alla traduzione quanto agli incarichi ufficiali non possiamo che vedere un'abissale distanza di intenti. Tuttavia i due finiscono coll'incontrarsi sul terreno delle forme retoriche che entrambi utilizzano, sebbene a fini differenti. Per l'uso della retorica i *Paradossi* avevano avuto grande successo, senza dichiarare la propria paternità, e per i contenuti retorici prestati al gioco i *Sermoni* sono stati scelti e proposti a Timofille. Il suo intervento rispetterà queste forme amplificandole ed avvicinandole al suo universo, che era quello della corte francese.

III. Dai *Sermoni* ai *Regrets*

1. Dal Lando a Timofille: una versione francese fortemente ampliata

La versione francese di Sermoni firmata Timofille è fedele al testo originale: gli undici sermoni sono tradotti integralmente e la struttura dell'opera non subisce modifiche di fondo. Vi è un solo cambiamento nella disposizione dei sermoni, sul quale ci interrogheremo in seguito, una volta illustrati gli altri aspetti: il sermone del pidocchio viene spostato all'inizio dell'opera, sostituendo così quello dell'asino Travaglino. Questo spostamento non intacca le strutture fondamentali dell'opera dove d'altro canto è chiaramente visibile un forte desiderio di continuità con il testo originale: si tratta ad una prima analisi di una traduzione *ad verbum*, in cui Timofille segue linea dopo linea il testo italiano e lo volge minutamente in lingua francese. Questo aspetto, per quanto possa apparire banale, è denso di significati, utili all'inquadramento della traduzione nel suo contesto: l'opera di Timofille è frutto del lavoro di un uomo della corte, e la corte era un ambiente italianizzato e filoitaliano, nella letteratura e nella cultura, dove le traduzioni dall'italiano venivano realizzate secondo queste modalità. Tuttavia, per quanto Timofille sia fedele al testo landiano, egli si accorda qua e là ampi margini di libertà: sotto l'apparenza di traduzione lineare, i *Regrets* presentano molteplici aspetti appartenenti ad

una traduzione più infedele, se non alla riscrittura. Vedremo questi aspetti minutamente testuali nell'ultima parte.

Al fine di mostrare quali fossero le consuetudini dell'epoca nelle traduzioni dall'italiano, apporteremo il punto di vista di un illustre uomo di lettere che si scagliò contro l'italianismo della corte, visto come segno di negligenza verso la lingua francese e moda frivola: Henri Estienne. Egli affronta il problema dell'influenza dell'italiano sul francese a più riprese a partire dal 1565 con il *Traité de la Conformité avec le grec*, in cui si fa l'apologia della lingua nazionale mostrandone la parentela con l'antico greco e si esprime un forte anti italianismo[124]. Nella disamina dei deleteri usi linguistici del suo tempo, Estienne insiste sui prestiti linguistici dei maggiori traduttori dall'italiano, primo fra tutti François de Belleforest[125], e ciò che egli condanna nel traduttore è l'uso eccessivo di italianismi dettato dalla semplice curiosità. Tale osservazione mette in luce uno dei sentimenti che animarono i traduttori dell'epoca, tralasciando tuttavia la realtà linguistica limitata nella quale essi operavano: il passaggio da una lingua all'altra si rivelava difficoltoso poiché trascinava con sé quello di due realtà non sempre sovrapponibili. La risposta più semplice e piana a queste problematica appariva quindi la francesizzazione di parole italiane – quindi estranee – e la fioritura di neologismi che avevano poi vita breve, non essendo trasferibili al di fuori del contesto letterario in cui venivano momentaneamente impiegati.

Questo diventa il procedimento di base di tutte le traduzioni dell'epoca, nonché una prolifica fonte di arricchimento per il francese letterario, chiamato anche in causa e non condannato dalla Pléiade. I sermoni francesi di Timofille possono costituire un esempio significativo non solo del procedimento quasi mimetico della lingua di arrivo rispetto a quella di partenza, ma anche dell'aspetto talvolta bizzarro del testo tradotto, parente della curiosità additata negativamente da Estienne. Questa patina di stranezza, presente oltretutto anche nel testo di partenza e dovuta al gioco verbale, viene incrementata nella

[124] In seguito Estienne assumerà posizioni ancor più radicali, fortemente influenzato dagli avvenimenti politici della corte e dall'inasprimento delle guerre di religione. Tra il 1576 e il 1579 egli pubblica infatti *Deux Dialogues du nouveau françois italianisé et autrement desguisé entre les courtisans de ce tems* e *Projet de livre intitulé de la Précellence du langage françois*, nelle quali l'italiano diventa modello negativo nel processo di costruzione della lingua francese. In quanto protestante la sua posizione avversa all'italiano non è solo linguistica ma anche politica e diretta contro la Roma papale.

[125] François de Belleforest è prima storiografo di corte poi traduttore di professione: a partire dagli anni settanta del Cinquecento fino alla fine del secolo, pubblica una quarantina di traduzioni dall'italiano e altrettante dallo spagnolo. La maggior parte di esse, nel suo caso come anche in quelli di altri traduttori a partire dalla fine del Quattrocento quali Laurent de Premierfait e Gabriel Chappuy, venivano realizzate su domanda degli stampatori stessi, per questo non è erroneo parlare anche di traduttori di professione.

traduzione per incontrare i gusti letterari di un pubblico sensibile proprio al gioco e allo scherzo, elementi chiave delle facezie con le quali, come già abbiamo ricordato, si identificava spesso la letteratura italiana.

Nell'illustrare il passaggio del nostro testo dall'italiano al francese è bene partire da un osservazione empirica quanto semplice ed immediata: la versione di Timofille misura quasi il doppio del testo originale italiano. Sarebbe stato forse più stupefacente il contrario, date le consuetudini della traduzione all'epoca, che rielaborano il testo accrescendolo più che restandogli fedele. Timofille aumenta la materia del testo rispettandone la struttura e senza sconvolgerne i significati: è fedele alle sue forme e ai contenuti, li riprende, ripete e moltiplica senza spostare il baricentro dell'opera.

L'incremento si attua essenzialmente a due livelli, che definiremo macrotestuale e microtestuale; nel primo insieme raccogliamo le aggiunte testuali macroscopiche e che restano disgiunte dal testo in posizione liminare: gli *avant-jeux* che Timofille inserisce all'inizio di ogni sermone – testi volti a presentare il contenuto del sermone, usciti dalla sua penna ma che spesso anticipano elementi che si troveranno poi nel testo tradotto. Si tratta quindi di un insieme omogeneo di testi originali, non tradotti dal Lando ma a volte quasi scritti alla sua maniera o che fanno eco ai suoi modi. Inseriremo anche in questo insieme i due sonetti che vanno a precedere l'opera e che, pur non essendo attribuiti a Timofille ma a P. de la Rivé, contengono dichiarazioni aperte sulla natura ludica dell'opera, utili a determinare i fini della traduzione. Il secondo insieme è invece molto più vario e raccoglie tutti i procedimenti microscopici nei quali la traduzione incontra l'invenzione: partendo dal testo italiano e volgendolo in francese, Timofille inserisce elementi estranei all'originale omogeneizzandoli con esso: coppie di sinonimi sostituiscono un solo aggettivo, enumerazioni vengono inserite laddove il Lando era stato, stranamente, più breve, perifrasi prendono il posto di nomi o aggettivi isolati e via dicendo. Analizzeremo quindi le due categorie di procedimenti testuali citate nell'ordine in cui le abbiamo presentate.

2. Aspetto macrotestuale: la presenza degli *avant-jeux*

La scelta di fare precedere ad ognuno dei sermoni un breve testo di presentazione dell'argomento è sicuramente funzionale ad una lettura all'occasione frammentaria

dell'opera, alla quale d'altronde essa già si prestava: il sommario collocata all'inizio permette al lettore di sceglierne uno nell'insieme e la brevità dei testi ben si accorda con una lettura che viene interrotta per poi essere ripresa in seguito. Anteporre ai già brevi *Sermoni* un ancor più breve testo presentativo permette quindi al lettore di rivolgersi prima ad esso, e poi, solo nel caso in cui l'intenzione di lettura sia confermata, all'autentico sermone. Poiché questi testi siano efficaci in questo ruolo funzionale essi devono presentare le caratteristiche delle facezie annunciate nel titolo della traduzione francese.

Subito dopo il titolo si insiste sulla natura ludica dell'opera in altre due sedi: i sonetti che la precedono, il cui secondo è apertamente *en faveur de l'autheur de ces harengues*. Lo si fa in entrambi i casi dichiarando in parallelo la presenza nel testo di un *art industrieux* e di *milles choses secrettes*, secondo la massima oraziana dell'*utile miscere dulci*. Si allude qui ai contenuti che abbiamo raccolto nel corso dell'analisi dei *Sermoni* all'interno dei nuclei tematici dei riferimenti dotti, della cultura medica e popolare, e alle favole eziologiche ed altri aneddoti di provenienza letteraria. La presenza di questi elementi viene chiamata a far da schermo ad eventuali critiche sull'eccessiva leggerezza dell'opera, e, in alcuni casi, lo stesso Timofille insisterà su questo, incrementando lo strato di cultura depositato sulla pagina. Questo fatto non contraddice nella maniera più assoluta quanto annunciato nel titolo: di opera ludica e facezia si tratta, e sul connubio gioco-sapere già si fondava l'opera del Lando. Inoltre la natura di tale sapere è aneddotica, frammentaria e talvolta perfino decorativa: in questo si verifica l'incontro con il piacere della parola e il gioco verbale. I due elementi, il gioco e il sapere, verranno abilmente addizionati da Timofille dei suoi *avant-jeux*.

Se la presenza degli avant-jeux è funzionale, essa scaturisce anche dalla volontà di Timofille di ricavarsi uno spazio per creare *ex-novo* all'interno della traduzione che sta svolgendo. Si parla di creazione *ex-novo* perché tali porzioni di testo non sono state tradotte dal Lando, tuttavia sono state inserite armoniosamente e appaiono quasi uscite dalla sua penna: il lettore francese dell'epoca, interrogandosi sull'originale in lingua italiana, avrebbe probabilmente potuto crederlo. Nel redigere questi undici brevi testi Timofille fa uso di tutte le sue abilità stilistiche e retoriche praticando una sorta di scrittura mimetica, calcata sui tempi forti del testo originale: talvolta si anticipano i contenuti del sermone, instaurando una forte coerenza tematica con esso, in altri casi il mimetismo è più spiccatamente stilistico, e Timofille utilizza i medesimi procedimenti di scrittura del

Lando, come l'enumerazione e l'accumulazione, l'inserimento di aneddoti dotti – provenienti dalla classicità o dalla cultura medica, e quello di digressioni narrative: le favole eziologiche o altri avvenimenti osservati dall'autore. Con quest'ultimo procedimento Timofille si mescola agli autori fittizi dei *Sermoni*, narrando imprese che ne riguardano i protagonisti e garantendo egli stesso l'autenticità di esse. Questo inserimento della voce autoriale autentica tra le altre fittizie ci può forse indicare quale fosse una delle letture possibili del testo dei *Regrets*: una lettura in gruppo, in cui i presenti a turno prendono la parola per incarnare uno degli autori fittizi dell'opera. Questi tipo di lettura aderisce perfettamente alle forme del testo, che sono principalmente declamatorie, e lo avvicina ai testi teatrali, che erano letti più che recitati durante il Rinascimento. Quest'ipotesi ci sembra coerente con l'ambiente della corte in cui opera Timofille e con la patina mondana che egli aggiunge, seppur delicatamente, al testo. Vedremo ora in che modo Timofille pratica questa scrittura mimetica di cui accennavamo, e in seguito in quali luoghi egli si accorda una maggiore libertà, funzionale alla creazione *ex-novo* ed alla riattualizzazione del testo.

3. Gli *avant-jeux*: scrivere alla maniera del Lando dei *Sermoni*

Timofille legge attentamente il testo landiano e ne ricalca i punti forti, instaurando tra esso e le sue scritture una grande coerenza. Essa si realizza in due modi: facendo dell'*avant-jeu* un'introduzione al sermone, che ne annuncia i contenuti, o inserendo in esso argomenti che potenzialmente potevano essere accolti nel sermone.

Nel primo caso siamo in presenza di testi più spiccatamente illustrativi, che interessano i sermoni dedicati al gatto, al mergone, al grillo e al gallo, ossia gli ultimi quattro della raccolta. La posizione di questi indica forse l'esaurirsi in Timofille, verso la fine del suo lavoro di traduzione, della volontà di fare degli *avant-jeux* dei testi veramente originali e il desiderio di concludere rapidamente. Si tratta tuttavia di sermoni densi di riferimenti letterari ai quali Timofille desiderava probabilmente preparare il lettore, o semplicemente riprenderli ed utilizzarli come fonte di scrittura tramite alcune variazioni: l'autrice fittizia del sermone del gatto è infatti personaggio decameroniano – Monna Fiore – che viene conservato in traduzione, mentre invece la Monna Checca del grillo diventa *Dame Pauline Borgnesse*. In quest'ultimo caso come il quello del mergone si è forse voluto presentare le

favole eziologiche contenute nei testi. Infine, per quanto riguarda il sermone del gallo, dove si conserva la Monna Tessa decameroniana dell'originale, la presentazione di una parte del contenuto è anticipata ulteriormente ed inserita nel titolo, ed interessa la lunga enumerazione di nomi originati dalla parola gallo, che il traduttore ha difficoltà a rendere in francese. Nel titolo egli consegna quindi al lettore la chiave per avvicinarsi il più possibile al senso, e quindi al gioco, del testo italiano:

> «Harengue de dame Thesse du Pré, sur la mort de son coq, en laquelle tu noteras, lecteur, que le mot de GALLO (qui signifie coq en toscan) a meilleure grace en cest endroict que le mot françois, à cause des rencontres des vieux mots grecs, comme le docte Guillaume Po. afferme que ceste diction COQ, est des restes de l'ancienne et primitive langue que parloient les vieux Galois, du temps de Jules Cesar ».

Questo caso in cui il traduttore chiarisce al lettore una delle difficoltà di traduzione incontrate è isolato e giustificato dal contenuto del sermone: la lunghissima enumerazione già analizzata, che senza questa annotazione sarebbe stata poco comprensibile in traduzione. Si tratta di un'osservazione dotta di carattere quasi didattico, ed è questo il punto in comune con gli altri tre *avant-jeux* citati, pur essendo le modalità di esplicazione ben differenti: Timofille vuole preparare il lettore ai possibili scogli che si incontreranno nella lettura, in linea con una fruizione frammentaria ed occasionale del testo di cui abbiamo già parlato, come se il lettore potesse scegliere se affrontarne o no le difficoltà, se farsi guidare o rinunciare per passare ad altro. Tuttavia, laddove il riferimento decameroniano è conservato, esso non pare necessitare di ulteriori precisazioni nell'*avant-jeux*: Monna Fiore e Monna Tessa restano tali e quali semplicemente dichiarando le rispettive città di provenienza nel titolo e diventando dame *Fleur d'Empoles* e *dame Thesse du Pré*. Se da un lato tali precisazioni erano probabilmente sufficienti a chiarire al lettore la provenienza del personaggio, data la grande diffusione delle opere del Boccaccio in Francia fino a fine Cinquecento e, in particolare, del *Decameron*[126], dall'altro si deve riconoscere che la natura stessa del testo allontana ogni intento di autentica erudizione : i riferimenti letterari già utilizzati in maniera non comune dal Lando non sembrano preoccupare il traduttore, che li volge il francese con levità e giungendo ad un risultato

[126] SERGE STOLF, *Traductions et adaptations françaises de l' «Elegia di Madonna Fiammetta»*, in «Boccace à la Renaissance. Lectures traductions influences en Italie et en France». Actes du colloque «Héritage et fortune de Boccace», 12-14 octobre 2006 à l'université Stendhal-Grenoble 3, études réunies pas JOHANNES BARTUSCHAT, Cahiers d'études italiennes n°8/2008, p. 177.

molto simile a quello dell'originale. Essi diventano quindi pretesto per un'abbondanza verbale e per una moltiplicazione del dire a scopo comico: ci sembra quindi ovvio che la loro chiarezza non sia fonte di preoccupazione nel passaggio da una lingua all'altra, ma su questo punto ci soffermeremo maggiormente nella parte consacrata agli aspetti microtestuali. Così come non lo è nei casi che riguardano le favole eziologiche, in cui esse vengono riprese dal testo del sermone e anticipate con il gusto di narrare un avvenimento singolare quanto degno di ammirazione:

> « j'oseroy faire croire, que l'oyseau, que nous appelons le plongeon, a esté autresfois soubs forme humaine, quelque riche marchant portugais, hantant les havres plus celebres du Levant, et les plus riches isles de l'ocean».

Talvolta si lega la favola eziologica al presente, traendone un insegnamento a fondo morale, per quanto esso non possa essere che letto con una certa ironia, data la presenza abbondante di passaggi pesantemente allusivi nel testo:

> «Mais de peur que l'eau ne vous en vienne à la bouche, prenez garde, jeunes Gaulois, à la fin de ces fortunés amans, et soyez advertis par la peine d'Anchise, et la piteuse mort d'Adonis, et de Grillon, à ne loger point en lieu trop hault et dangereux, vos affections amoureuses».

La trasformazione del giovane e valente fornaio in insetto viene presentata come un deterrente all'eccessiva ambizione nel scegliere l'oggetto d'amore: il riferimento dotto serve a dettare le regole di un comportamento amoroso conveniente e misurato, come nella conversazione galante. A questo proposito ci limitiamo ad anticipare che sarà proprio l'argomento delle relazioni amorose, in tutti i loro frangenti, uno degli ambiti in cui Timofille manifesterà maggiormente il suo intervento sul testo.

Affronteremo ora il secondo caso individuato, quello dell'inserimento nei *Regrets* di passaggi che avrebbero potuto prendere posto – per affinità di toni e contenuti – nell'originale italiano, ed analizzeremo quindi i luoghi in cui Timofille si cimenta con la scrittura mimetica di cui si parlava in precedenza, a livello tematico e a livello stilistico. Nel primo caso si tratta semplicemente di inserire, alla maniera dell'autore del testo originale aneddoti letterari e storici, spesso provenienti dalla cultura classica. In questo modo Timofille fa sfoggio di erudizione, come aveva fatto prima di lui il Lando; tuttavia laddove il

Lando si limitava ad incrinare l'attendibilità delle sue affermazioni tramite il semplice eccesso – che appesantiva la pagina rimettendo in discussione il valore stesso della cultura, Timofille deforma con la lente del comico gli elementi culturali, abbassandoli e riportando personaggi mitici al livello degli umani, come avviene nell'*avant-jeu* del sermone del cane:

> «La louve qui allaicta les deux bessons Romulus et Remus fondateurs et roys de Rome n'estoit autre chose, si nous regardons de pres, qu'une bonne commere qu'on appelloit louve par la publique marchandise de son corps qu'elle exposoit à tous venants ; et la chienne qui nourrit le grand roy Cyrus de Perse, estoit peut estre quelque babillarde qui abayoit et bavoit autant que quelque mastine».

Si tratta di un procedimento semplice, fonte di un comico altrettanto immediato, che ben possiamo figurarci nel contesto di una brigata scherzosa che si diletta nella lettura di testi comici. In altri casi l'aneddoto non ha uno scopo apertamente irriverente verso la cultura ufficiale, al contrario ne rispetta i canoni, come possiamo osservare nella conclusione dell'*avant-jeu* del sermone dello scimmione in cui viene inserito un breve aneddoto che vede protagonista Dante Alighieri :

> «Il n'y a remede, c'est le siecle qui porte cela, si les doctes s'en plaignent, qu'il voisent vers le sage Dante florentin, il leur dira ce qu'il respondit un jour au bouffon du seigneur Can d'Escale, auquel luy demandant, à quot tenoit que luy qui estoit sage homme n'avoit poursuyvi recompence de ses services, vers le dict seigneur conte de Veronne, et se vantant d'avoir desja plusieurs fois esprouvé sa liberalité, il respondit : "Mais que j'aye retrouvé un seigneur sage, docte et vertueux, qui symbolise à mes humeurs, il me rescompensera. Toy singe plus tost qu'homme, ayant trouvé un seigneur de mesme, et qui prent plaisir à tes singeries, ce n'est de merveille s'il te faict du bien».

Possiamo notare nei ritmi e nell'apologo di questa breve narrazione un'influenza di certi motti decameroniani, che sicuramente costituivano un riferimento fondamentale per la letteratura comica. In questa scelta di Timofille sicuramente ha giocato la provenienza italiana del testo, e la presenza in esso di riferimenti chiari e dichiarati al *Decameron*.

Laddove Timofille riprende i procedimenti di scrittura landiani a livello stilistico, egli lo fa scegliendone le caratteristiche principali: le enumerazioni e le accumulazioni,

senza tuttavia giungere agli eccessi del Lando, se non altro per il breve spazio a disposizione nell'*avant-jeu*, che avrebbe abdicato al suo ruolo di breve presentazione allungandosi eccessivamente. Possiamo quindi individuare qui un tentativo di riprodurre su scala ridotta i ritmi della scrittura landiana che ci pare più abbozzato che riuscito :

> «Il n'y eut jamais tant d'asnes, qu'il y en a de present, jamais ils ne furent tant honorez, soient sages, soient sots, car il y en a de toutes sortes. Ceux qui soumettent leur doz au travail, aux grandes charges, qui portent les plus penibles et necessaires faix, et endurent la faim, la soif, le froid, se contentent d'un peu de laitue, ou de chardons, qui servent à tout faire, à tourner la meusle, à labourer, à tout ce qu'on veult, et se transforment ainsi qu'ils voyent estre de besoin, certes ils meritent que leur bast leur soit changé en une selle de velours».

A più riprese nel testo Timofille sembra voler dare inizio ad un'enumerazione ed effettivamente lo fa, ma i tentativi mancano di slancio e si interrompono troppo presto, giungendo solo parzialmente a quell'effetto di appesantimento del discorso più volte utilizzato dal Lando per sbeffeggiare l'erudizione e l'enciclopedismo. Sicuramente questo è dovuto alla diversità degli intenti di Timofille, il cui obbiettivo non era di irridere il peso della cultura ufficiale. Di conseguenza egli si limita a riprendere piuttosto superficialmente le forme landiane per legare i propri testi a quelli tradotti che seguono, e in questo riesce. In altri casi la realizzazione di questa scrittura mimetica è ben più felice, come in questo contenuto nell'avant-jeu del sermone della scimmia :

> «Il entrouveroit les bonnes villes et les bourgades fort bien garnies, et sur tout les grandes et royalles maisons, il les verroit grimper sur les plus haut arbres, il les verroit aux cuysines, aux salles, aux galleries, aux antichambres, aux chambres, il les verroit enchainez, chaussez, bottez, esperonez, emmatelez, avec un beau petit collier, un beau petit bonnet, la perruque tressée, la barbe frisée, le visage fardé, les mains savonnées, l'espée à leur costé de fer, la dague sur le cul. Il les verroit sauter, dancer, capreoler, faire mille tours de passe-passe, et payer leur hoste comme l'on dict en monnoye de singe, et au bout il s'esclateroit de rire de toutes ces singeries».

Abbiamo operato la distinzione iniziale, tra gli *avant-jeux* introduttivi e i passaggi mimetici a livello tematico o stilistico, per illustrare più chiaramente quali siano le modalità di imitazione della scrittura landiana da parte di Timofille. Teniamo a precisare

che il tutto costituisce un solo insieme e che globalmente i testi di Timofille ben si integrano con quelli tradotti proprio per la capacità dell'autore di produrre brevi discorsi in cui si riprendono i tratti salienti del testo che poi troviamo in traduzione in maniera non rigida, mettendo quindi le proprie capacità retoriche al servizio di un testo che fa un uso non ortodosso della retorica.

4. Allontanandosi dalla scrittura landiana : Timofille autore

In più luoghi Timofille si fa autentico autore, pur rimanendo in linea con i toni dell'opera che sta traducendo : se nei passaggi analizzati nel paragrafo precedente il suo intento era quello di omogeneizzare il più possibile gli avant-jeux con il testo tradotto, in quelli che vedremo qui di seguito egli se ne allontana, per adattarlo ai suoi intenti. Abbiamo già affermato che tali interventi hanno proporzioni limitate, non potrebbe essere altrimenti data appunto la brevità degli *avant-jeux*, tuttavia essi sono sufficienti ad orientare il testo verso un nuovo destinatario, che noi individuiamo in un pubblico amante della conversazione galante che vede nella corte un modello da imitare. Questa nostra affermazione è supportata dalla vicenda biografica di Timofille, che dall'ambiente della corte proveniva, il traduttore quindi sarebbe intervenuto sul testo in linea con le proprie preferenze, consapevole del fatto che fossero condivise da un gruppo di possibili destinatari dell'opera. Ci sembra che la traduzione che Timofille fa dei *Sermoni* ben si inserisca nella logica di un divertimento letterario mondano, fornendo un esempio di gioco di corte a sfondo letterario che ispirava ed era ispirato da testi poetici e in prosa[127].

Le regole della conversazione mondana erano state codificate e tale codificazione permetteva il crearsi di uno spazio alternativo ed opposto ad essa, contenente gli elementi che da essa erano stati esclusi. In presenza di questi due registri codificati era possibile cimentarsi con l'uno e con l'altro, a seconda del contesto e delle esigenze: il cortigiano poteva farsi talvolta buffone, per poi ritornare alla sua prima natura. Questo è ciò che avviene: Timofille, che era solito praticare una letteratura celebrativa o galante, si spoglia delle sue vesti e indossa quelle del buffone, per divertire il suo pubblico, che rimane lo

[127] SILVIA D'AMICO, *La fortuna del Filocolo in Francia nel secolo XVI*, in «Boccace à la Renaissance. Lectures traductions influences en Italie et en France» Actes du colloque «Héritage et fortune de Boccace» 12-14 octobre 2006 à l'université Stendhal-Grenoble 3. Études réunies par JOHANNES BARTUSCHAT, Cahiers d'études italiennes n°8/2008, p. 198.

stesso, poiché anche di buffoni c'è bisogno a corte. Proprio sulla presenza di buffoni presso i sovrani si dilunga Timofille nell'*avant-jeu* della scimmia: il passaggio mira a criticare i costumi degli uomini e la loro scarsa serietà, accomunandoli appunto alle scimmie, riprendendo un argomento già presente nel Lando. Tuttavia, sotto la critica, è leggibile un certo compiacimento dello scrittore nel descrivere ciò che, a suo dire, gli uomini hanno appreso dalle scimmie e che va a corrispondere con le azioni del buffone a corte. Questo compiacimento si traduce nella dovizia di particolari con la quale esse sono descritte:

> «Les hommes ont apris des hirondelles à bastir leurs maisons, des grenouilles à nager, des rossignols à chanter, des cicoignes à faire des clysteres, et des singes à bouffonner. Long temps y a que l'architecture, la navigation, la musique et la medecine sont montées au feste de perfection de leur art, la boufonnerie avoit esté presque ignorée et incongneue jusqu'à ce jour qu'elle est venue en regne plus qu'autre profession. C'est un plaisir, tout le monde s'en sert, on ne veist jamais les singes en tel credit, les sages sont pleins d'amertume et de melancholie, les singes sont confits en miel, en sucre et en delices, les singes sont compagnos des meilleures tables ; s'il y a un bon morceau, c'est por eux, le monsieur les ayme et les voit volontiers faire leurs sauts. Ils luy donnent du passe-temps, ils luy font des bons services, ils muguettent privément la dame, ils font des bons messages, ils sont participans de menées secrettes, ils tiennent toutes les deux parties en perpetuelle allegresse».

Il passaggio si conclude con l'aneddoto su Dante Alighieri, che impartisce una grave lezione di serietà al buffone di Can Grande della Scala, che abbiamo citato poco sopra: il testo sembra quindi parteggiare per la serietà più che per la buffoneria, specialmente in questo apologo rapido e moraleggiante. Ci sembra di essere qui in presenza di una critica per certi versi posticcia: perché mai Timofille, che stava praticando una letteratura comica e d'intrattenimento, avrebbe dovuto accanirsi sinceramente verso l'equivalente a corte delle forme da lui impiegate? Data la facilità dell'argomento – il paragone dell'uomo con la scimmia – e la critica piuttosto tradizionale che ne scaturisce, e dato il contesto di scrittura – testi brevi, di rapide scrittura e lettura – Timofille non ha voluto rinunciare a questa trattazione, e lo ha fatto inserendo in essa gli strumenti stessi per aprire ad una sua contestazione. Rimane quindi la lunga e piacevole descrizione delle *singeries* del buffone, ad indicare l'adesione dello scrittore al mondo della buffoneria, per lo meno in questo limitato contesto.

Gli elementi che Timofille andrà ad amplificare nel testo sono gli aspetti più tradizionali della letteratura comico-realistica: le relazioni sessuali, la misoginia e la scatologia. Questi elementi erano presenti anche nei *Sermoni*, Timofille li riprende e sviluppa, facendone i nuclei dello spazio di scrittura personale che si era ricavato negli *avant-jeux*. In questo spazio Timofille inserisce anche alcuni versi, la cui analisi è pertinente in questo contesto, poiché si tratta di versi che tematizzano gli argomenti della letteratura comico-realistica sopracitati. Laddove quindi egli non si limita ad introdurre e presentare il contenuto del sermone riprendendone i tratti essenziali e scrivendo alla maniera del Lando, si trattano tali argomenti.

Passeremo ora in rassegna nell'ordine i testi inscrivibili in questo insieme, ne contiamo quattro in cui si tratta delle relazioni sessuali con uno sfondo misogino e uno nella scatologia. Disseminati qua e là troviamo poi rapide allusioni misogine, che vedremo in seguito.

Il primo *avant-jeu* che analizzeremo è quello del pidocchio, esso si trova in prima posizione nella raccolta di Timofille, mentre in quella del Lando occupava la seconda, ma di questo spostamento tratteremo in seguito. In esso Timofille inserisce alcuni versi di Ronsard e ne sviluppa il tema: il pidocchio, poiché minuscolo, può introdursi tra gli abiti e presso i corpi femminili, godendo di questa vicinanza. L'argomento delle relazioni sessuali è trattato allusivamente e con una certa grazia decorativa: nel testo troviamo diminutivi – *oysillons*, *rondelettes*, aggettivi che impreziosiscono la descrizione del corpo femminile calcati sugli stilemi della poesia amorosa – *blanc albatre de leur sein*, *leurs petites boules de laict*, *flanc nud* – e il tono generale tra il malizioso e il divertito ben si accorda con i versi di Ronsard:

«Hé ! Que ne suis je pusse (comme disoit Ronsard)
Toute la nuict un beau sein je mordroy,
Mais puis apres le matin je voudroy,
Que rechanger en homme je me pusse».

In altre sedi Timofille diventa ben più esplicito, come ad esempio nell'*avant-jeu* che precede il sermone del cavallo, costruito su di un paragone animale-prostituta: entrambi inseguono il rumore del metallo, il primo della spada, la seconda del denaro, e anche qui troviamo dei versi che Timofille dichiara essere di un amico poeta:

«Jamais (dict il) mieux cheval d'Espagne
Ne sauta par la campagne
Des quatres piedz bondissants,
Quand son oreille guerriere,
Oit la semonce premiere,
De l'ayrain retentissant.
Je la vy toute saysie
D'ardeur et de frenesie,
Courir apres ce metal,
Puis rouge, puis palissante,
Puis doucement blandissante,
Montrer son sein de crystal».

Nella prosa che segue l'autore illustra e giustifica la metafora fornendo altri esempi inseriti in una struttura binaria basata sulla ripetizione iniziale del nesso *l'un et l'autre*:

> «l'un et l'autre s'encouragent à la course par le son de l'ayrain, l'un et l'autre ne sont faicts que pour porter, l'un et l'autre sont fort difficiles à dompter et manier, toutesfois la diligence et la baguette de l'escuyer en viennent bien quelque fois à bout, l'un et l'autre ont besoing de bride et d'esperon, l'une et l'autre s'achetent bien chers pour leur beauté».

In entrambi i casi la prosa è funzionale ai versi, essa viene a completarne il senso: l'autore, una volta scelta la porzione di testo poetico da inserire, ne ha spiegato giocosamente il senso, come si potrebbe fare in seguito alla lettura di esso in un contesto di gioco letterario mondano. In questo modo si fissano le immagini poetiche e se ne utilizza la pregnanza nel contesto di scrittura più semplice ed immediato della prosa: ci sembra che l'operazione di Timofille sia semplice, efficace ed economicamente valida, date le varianti del contesto in cui operava, in cui bisognava essere brevi ed efficaci. Osserviamo lo stesso fenomeno nel sermone del gallo: inserimento di versi sulle relazioni sessuali uomo-donna, sviluppo ed illustrazione del tema in prosa:

«Plus elles goustent ce plaisir,
Plus s'embrase leur chaud desir,
Et son plustost lasses que saoules.

Un seul coq fournit bien dix poules,
Dix hommes fortes ne pourroient pas,
Servir la femme en un repas».

E di seguito :

> «C'est un dire commun et fort veritable. Un jeune gentillastre nouvellement sorty hors de page, babillant avec trois damoyselles, se disoit fort rude chevalier à pied, et se vantoit d'estre assez vaillant pour les depuceller toutes trois en une mesme nuict, jurant, renaquant, prenant Dieu par tous les costés qu'il pouvoit, et s'offrant d'en faire, s'il leur plaisoit, une bonne gageure contre elles, ils les fit toutes honteuses, ne sçachant si elles en devoient rire, ou s'en taire».

Il passaggio in prosa qui contiene la narrazione di una vicenda che pare uscita da un *fabliau* medievale, che concorre quindi a consolidare l'impressione che, anche nelle sue scritture personali, Timofille faccia uso di materiali presistenti combinandoli, che essi siano ripresi dal Lando o provenienti da altri luoghi. Tale pratica combinatoria ha come scopo, a nostro avviso, di sfruttare la capacità evocativa di questi materiali letterari presistenti, nonché la loro densità semantica; tale discorso è particolarmente pertinente per l'inserimento dei versi di Ronsard, che sicuramente risvegliavano qualcosa nelle memorie letterarie dei lettori. Il tutto concorre a soddisfare esigenze di brevità ed efficacia, alle quali Timofille era sottoposto e, non da ultimo, quella di ancorare il più saldamente possibile un testo ricchissimo in riferimenti alla cultura classica e italiana, alla cultura francese. In questo senso la scelta di Ronsard si rivela particolarmente adatta, e il discorso è valido anche per gli echi al *fabliau*, espressione della letteratura medievale in *langue d'oïl*. L'inserimento dei versi procede anche nella direzione di un impreziosimento del testo, esigenza alla quale Timofille è particolarmente sensibile, data la sua volontà di accordare il testo landiano alle mutate esigenze del pubblico: i versi ci sembrano un *clin d'œil* alla società mondana, che andava sempre più definendo formalmente i suoi rituali e gusti letterari.

È infine necessario citare un'ultima parte di testo prima di chiudere l'insieme delle relazioni sessuali uomo-donna: una breve nota vagamente misogina, che allude all'appetito sessuale e all'infedeltà femminili, contenuta nell'*avant-jeu* della gazza. Vi si loda una gazza in grado di riferire al marito degli incontri galanti della moglie con il curato, condensando

in qualche riga i temi del sesso e la misoginia, già presenti in altre sedi, con quello della critica ai costumi dei religiosi, altrimenti non trattato da Timofille. Si tratta di una brevissima nota, ma la presenza coordinata di tre temi classici della letteratura comico-realistica segnala la volontà di Timofille di iscriversi in questa tradizione.

Se per Timofille abbiamo parlato, date le scene esplicite, di relazioni sessuali uomo-donna, per il Lando era stato ben più opportuno parlare di allusioni, poiché il tutto era più velato. Escludendo alcuni picchi e volendo evidenziare una linea media nei testi dei due autori non possiamo che constatare l'incremento notevole che interessa questo tema nel secondo fra i due: il Lando aveva inserito allusioni sessuali nei tre sermoni femminili, concentrati al termine della raccolta – rispettivamente in ottava, decima e undicesima posizione, mentre Timofille fa esplodere e dilagare l'argomento in tutta la raccolta: gli *avant-jeux* interessati occupano la prima, la terza, la settima e la decima posizione. A questi si sommano i luoghi in cui il Lando aveva inserito allusioni sessuali che Timofille lascia intatti in traduzione: il sermone del gatto e quello del grillo. Non vi è solo quindi un cambiamento qualitativo ma anche quantitativo: è chiara la volontà di Timofille di fare dell'argomento uno dei punti forti dell'opera tradotta. Questa operazione si inquadra nella logica di utilizzo di materiali classici della tradizione comico-realistica, all'interno della quale Timofille sceglie ovviamente quelli che gli sembravano più efficaci e più rappresentativi del clima della facezia.

L'altro argomento della tradizione comico-realistica che Timofille sviluppa è la scatologia nell'*avant-jeu* dell'asino, e anche qui vengono inseriti versi:

«On chargea sur le dos d'un asne gros et gras,
Asne à la longue oreille et à l'eschine large,
De la deesse Isis le mystere et l'image,
Devant qui chascun courboit le genouil bas.
Robin y fit present d'un rouge cervelas,
Grand Guillot d'un jambon, Ianeton d'un fromage,
Catin d'un bon tourteau, et de tout le village,
Le plus pauvre berger ne s'y espargna pas.
L'asne pensant cecy pour luy seul estre faict,
S'enflant comme un rospin deslacha un gros pet,
Mais l'asnier se saisit d'un baston court et rond,

Et daubant d'un bon bras sa teste lourde et sotte,
Ce n'est à toy (dict il) que ces honneurs se font.
Baudet, mais à cela qu'indigne au dos tu portes ?».

Un episodio che interessava lo stesso inconveniente corporeo era contenuto nel sermone della scimmia e riguardava un maiale con il quale essa si trovava a condividere un breve tragitto in barca. Timofille vi ha sicuramente pensato nell'inserire questi versi, che per altro sono collocati ben prima del sermone della scimmia, e condividono con essa lo stesso umorismo corporeo e grossolano. Ciò che non avviene qui, a differenza degli altri *avant-jeux* contenenti versi, è lo sviluppo in prosa, al contrario: nella prosa si presenta l'argomento del sermone, diversamente da quanto viene fatto negli altri casi analizzati. Ciò conferma la natura di scritture d'occasione, scritture decorative, dietro alle quali non vi è un disegno preciso che va a tradurre un intento letterario, ma la volontà di scrivere per dilettare, attirare e divertire il lettore. Si noti la presenza del riferimento dotto all'episodio dell'*Asino d'oro*, più volte utilizzato dal Lando, che viene trattato con l'irriverenza con la quale Timofille già aveva maneggiato le immagini mitiche della lupa di Romolo e Remo e del cane di Ciro di Persia.

5. L'asino e *le pou*: come iniziare.

L'*incipit* di un testo letterario è per definizione il luogo in cui il senso si condensa maggiormente, e che più si deposita nella memoria dei lettori. Se quindi in una raccolta di testi brevi come i *Sermoni* il loro posizionamento non è strettamente gerarchico, non si può non vedere senso nella scelta del Lando di aprire la raccolta con il sermone di Frate Cipolla sulla morte dell'asino Travaglino e, allo stesso modo, in quella di Timofille di ricollocare questo sermone in seconda posizione per far avanzare quello di *Frère Pousseau* sulla morte del suo amatissimo *pou* dal terzo al primo posto. La scelta del Lando era sicuramente dovuta a diversi fattori: la volontà di valorizzare la presenza del decameroniano Frate Cipolla[128], maestro di eloquenza illusoria, e il peso semantico dell'animale in questione, il cui illustre antecedente apuleiano viene citato più volte. Tale scelta ha poi avuto felici ricadute sul genere dell'elogio paradossale[129]. Timofille mette da

[128] MARIE-FRANÇOISE PIEJUS, op. cit., p. 471.
[129] MARIA CRISTINA FIGORILLI, op. cit., p. 40. Il simbolo dell'asino attraversa il Rinascimento e trova nel Cinquecento una sua consacrazione e l'elogio che ne fa Il Lando è una tappa importante di questo processo.

parte l'asino per il pidocchio e ne sottolinea l'importanza nel titolo, in cui lo si definisce *de haulte greffe*. Attribuiamo a questa modifica della struttura del testo, che per altro è l'unica, a scelte letterarie precise, dettate in entrambi i casi dalla volontà di accordare l'opera al nuovo pubblico.

Possiamo definire la prima ragione come essenzialmente formale ed esterna al testo: ci sembra che il soggetto pidocchio si presti maggiormente ad una presentazione dell'opera come raccolta di piccoli *blasons* in prosa, per via delle dimensioni ridottissime del soggetto compianto, nella cui presentazione possiamo rinvenire un gusto da buon orefice, da cesellatore. Esistono *blasons* di oggetti o animali di più grandi dimensioni, fra i quali l'esempio già citato di un *blason* del mulo di Rémy Belleau, tuttavia nella maggior parte dei casi si tratta di parti piccole di un insieme più esteso o bensì di oggetti ristretti. In questo senso il genere ben esprime un esercisio della retorica puramente decorativo e già pienamente barocco, che ben combaciava con le esigenze di Timofille. I toni lievi e descrittivo-decorativi dell'*avant-jeu* supportano queste affermazioni.

La seconda ragione da noi individuata è interna al testo del sermone e di natura stilistica: Timofille desidera attirare l'attenzione del lettore su alcuni elementi contenuti in esso, che egli trova più significativi di altri. Si tratterebbe a nostro avviso della ripresa canzonatoria degli stilemi del petrarchismo, tramite la quale viene costruita la descrizione fisica dell'animale. Questa porzione del testo landiano doveva apparire particolarmente interessante negli anni settanta del secolo che ha visto la codificazione delle forme del petrarchismo e la loro diffusione in tutta Europa. Vi sarebbe quindi la volontà da parte di Timofille di attribuire più importanza a questa rara parte dell'opera inscrivibile nell'insieme delle riscritture parodiche, in cui si applica uno stile alto ad un soggetto basso. Questo è dovuto sicuramente alla fama e alla diffusione del petrarchismo: la riconoscibilità dei suoi luoghi rende più facile la ricezione dell'insieme come opera contetente passaggi che dialogano con altri luoghi letterari.

In ultima istanza è necessario notare la prevalenza di passaggi narrativi e descrittivi nel sermone del pidocchio rispetto ad altri più spiccatamente declamatori e celebrativi. In esso troviamo infatti la narrazione dell'incontro tra Frate Puccio e il pidocchio – con *topos* dell'innamoramento, e la descrizione della loro vita insieme e dei servigi del pidocchio, nelle forme delicate e vezzeggiative che già avevamo individuato nell'*avant-jeu* di Timofille, ne forniamo qualche esempio nella versione francese:

«je le tiray hors de mon coffret et le lassay aller à son bon plaisir par la chambrette, avec deux petites sonnettes aux pieds et au col un carquan faict d'ouvrage de Paris».

«Il me fasoit mille agreables services, il me mouchoit la lampe, il me refasoit mon lict, il secouoit la poussiere de mes livres, il netoyoit mon chaperon, il balayoit la chambre, avec telle diligence qu'on n'y eust pas retrouvé une petite ordure, ou une epingle».

La presenza di narrazioni e descrizioni ne fanno a nostro avviso un testo sicuramente più facile alla lettura: anche di questo aspetto di era probabilmente reso conto Timofille, e anche per questo può aver deciso di spostarlo in avanti, per far aderire più facilmente il lettore.

6. Aspetto microtestuale: i *Sermoni* «traducts de toscan en françois»

Abbiamo già fatto notare che la traduzione di Timofille presenta aspetti quasi contraddittori: dopo passaggi in cui il traduttore segue riga dopo riga il testo e lo volge fedelmente in francese, se ne trovano altri in cui egli traduce ben più liberamente. Nel primo casi Timofille ricalca il lessico e la sintassi dell'originale, nel secondo casi gli esiti sono molto vari, a seconda del trattamento che il testo italiano subisce. Si ricordi a questo proposito che la traduzione nel XVI secolo era l'esito una lettura personale dell'opera[130], che quindi ben tollerava interventi sul testo anche importanti, che ai nostri occhi appaioni invasivi.

Abbiamo quindi suddiviso gli interventi di Timofille sul testo in tre categorie, individuate in base alle specificità del testo di partenza e agli esiti in traduzione. La prima è quella dei riferimenti culturali, che si tratti di toponimi o nomi propri il testo ne abbonda e il traduttore interverrà in questa sede sia per chiarirli che per adattare l'opera al mutato contesto. Le altre due categorie interessano più da vicino la relazione dell'ipertesto con l'originale: nella prima tratteremo dell'espansione, in seguito dell'allontanamento. Per ognuna di queste categorie forniremo gli esempi più significativi rinvenuti nei testi, comparando l'originale con la traduzione – o riscrittura, a seconda dei casi.

[130] RENATE BLUMENFELD-KOSINSKI, LUISE VON FLOTOW, DANIEL RUSSELL, *The politics of translation in the Middle Age and the Renaissance*, University of Ottawa Press, 2001, p. 31.

7. Il trattamento dei riferimenti culturali

Fermo restando che lo scopo di Timofille in tale frangente è rendere leggibile e comprensibile la sua traduzione, bisogna innanzitutto ricordare che l'abbondanza, per non dire sovrabbondanza, di riferimenti culturali ha sicuramente presentato alcune difficoltà al traduttore. Un testo è sempre il prodotto di un determinato contesto culturale e, volendo riproporlo tradotto in un contesto differente da quello d'origine, il traduttore è costretto ad operare su esso. Tali operazioni si concentrerebbero oggi in note al testo ed altri apparati esplicativi, che non facevano ovviamente parte delle consuetudini dell'epoca. Timofille interviene quindi sul testo stesso secondo tre linee direttrici: aggiungendo, sostituendo o riducendo fino all'eliminazione completa.

Il primo caso interessa i passaggi in cui il traduttore inserisce un riferimento culturale allo scopo di legare il testo alla realtà francese, per far sì che esso le risulti meno estraneo. Lo si può osservare nel passaggio seguente, in cui si descrive la leggiadria di Travaglino nella danza, che viene connotata regionalmente in traduzione: si passa da «tu più ogn'altro leggiadramente danzavi», a «tu dançois plus gaillardement et de meilleur grace qu'un limosin faisant des soubresauts». In un altro esempio, proveniente dallo stesso sermone, Timofille trasforma i «peuples latins» in «peuples Reatins, ceux de Moncalier et d'Auvergne». Questo tipo di interventi rientrano nell'insieme dei procedimenti consuetudinari della traduzione dell'epoca: dopo un primo momento in cui la francesizzazione dei nomi propri e dei toponimi era la regola, si passa all'acclimatamento del testo alla realtà francese tramite la modifica di questi. Un esempio significativo e che mostra lo svolgersi di questo processo nel corso del tempo si ricava dalle edizioni successivo della canzone di Ronsard *Le printemps n'a point de fleurs*, parafrasi di un epigramma neolatino di Marullo: se nel 1556 le forme originali rimanevano intatte, l'anno seguente Ronsard le adattava al pubblico e alla cultura francesi, facendo diventare la «Secile» «Beauce», «l'Afrique» «Bretagne» e «le mont d'Ide» «Auvergne»[131]. Nella traduzione di Timofille sono presenti i due trattamenti – vi sono molti toponimi semplicemente francesizzati – e Timofille arriva raramente a sostituire completamente il riferimento culturale, come vediamo fare da Ronsard. Il procedimento più spesso adottato è quello esemplificato dal primo caso citato, in cui si aggiunge un riferimento culturale,

[131] Ibid., p. 32.

mentre la sostituzione del secondo esempio rimane marginale. Timofille dimostra quindi un certa prudenza: francesizza alcuni riferimenti culturali italiani, aggiunge spesso riferimenti culturali francesi e sacrifica i primi ai secondi in alcuni casi isolati. Forniamo altri tre esempi in cui l'aggiunta finalizzata all'inserimento del testo si mescola con cambiamenti puntuali, entrambi provenienti dalle medesime pagine del sermone del cane: «Non fie adunque maraviglia se spesso bramo abondar e d'atticismi e de bergomismi», «Que aucun donc ne s'esmerveille si bien souvent je desire faire bonne provision de l'eloquence bergamasque, poetevine et limosine»; «e forzato sia poi di girle mendicando da qualche cicalone fiorentino o sfacendato napolitano», «et que je ne sois forcé d'aller les mandier de quelque chiquaneur normand, ou de quelque fayneant de ces pays de delà l'eau»; «Non credo partorito mai habbia Canaria, Sparta, Amicle, Umbria, Epiro e Molossia madre d'ottimi cani», «Je ne croy point que Candie, Lacedemone, Amicle, la Toscane, Epire et Molossie, Champagne, Angleterre». Su questo punto Timofille non ha un atteggiamento sistematico: talvolta aggiunge toponimi francesi agli italiani, talvolta i primi sostituiscono i secondi. Lo si può ben osservare nell'ultimo di questi tre esempi, dove la più nota Toscana sostituisce l'Umbria e viene aggiunto il nome di una regione francese all'enumerazione.

In un caso si lega esplicitamente il testo alla realtà italiana, laddove il Lando lo faceva in maniera implicita; si tratta del sermone della scimmia: l'autore fittizio, dopo averne lodata la saggezza con la quale governava, inserisce una breve nota satirica sulla decadenza del presente: «Volesse Iddio che in cotal forma regnassero i principi de' nostri tempi». Se Timofille avesse tradotto semplicemente il possessivo, si sarebbe inavvertitamente ritrovato a parlare dell'incapacità di governare dei sovrani del suo paese. In quanto uomo di corte, egli rifugge questo atteggiamento ed esplicita il testo del Lando: «Que pleust à Dieu qu'en telle sorte commandassent quelques potentats de nostre Italie». Così facendo egli indirizza al di fuori della realtà francese la nota satirica, restando fedele alle proprie posizioni.

La sostituzione è operante soprattutto laddove il generale prende il posto del particolare: un nome comune può venire a sostituire un illustre esponente della categoria scelto dal Lando ed evidentemente non adatto alla versione francese, come vediamo nell'esempio che segue, preso dal sermone di Travaglino «legete la vita di S. Germano vescovo de Bertoni e chiari ne rimarete», «lisez la legende du sainct qui en parle, et vous en serez à pur et à

plain informés». Essa interviene quindi eliminando parti del testo ma lasciandone intatto il senso, riducendo appunto il particolare al generale.

Altrove la riduzione è completa e si giunge all'elininazione di passaggi del testo italiano. Citiamo di seguito una breve parte del sermone del pidocchio che Timofille ha scelto di non integrare nella sua versione francese: «Non già dal glorioso e stigmattico Francesco, di cui non nacque mai lo più innocente, certo è ancho che niuno de nostri santi Padri ti fu mai di tanta impietà maestro». Nel testo francese il riferimento a San Francesco è eliminato e *Frère Pousseau* inveisce verso l'assassino del suo pidocchio senza citare l'elevato esempio. Non si tratta di un intervento volutamente censorio: a nostro avviso Timofille teme che il suo pubblico possa non colgliere o forse non apprezzare il riferimento, e per questo lo elimina. L'ipotesi può apparire inverosimile, data la fama di San Francesco, tuttavia anche gli interessi ben diversi dei due autori potrebbero giustificare tale intervento: ci sembra credibile che il mondano Timofille elimini questo riferimento in nome dei suoi gusti personali. Questo tipo di interventi non sono numerosi, ma è necessario constatare che la prosa del Lando ben si adattava ad essi: nel susseguirsi quasi sfrenato di lamenti, invocazioni, digressioni narrative, aneddoti e descrizioni, l'eliminazione di un elemento non intaccava la forma globale del testo, inoltre Timofille compensa queste eliminazioni con abbondanti aggiunte.

8. Tradurre aumentando la materia

Nei paragrafi consacrati agli *avant-jeux* abbiamo già visto come Timofille pratichi proprio in quelle sedi una scrittura alla maniera del Lando. Se quegli interventi restavano separati tipograficamente dal testo landiano ve ne sono altri della medesima natura che vi entrano: traducendo il testo, Timofille lo integra con passaggi di suo pugno che si inseriscono armoniosamente in esso.

Gli interventi volti ad aumentare il testo sono di dimensioni molto varabili: si va dalla coppia di aggettivi alle poche righe, fino a digressioni consistenti. Seguendo la dimensione di tali interventi in maniera crescente li analizzeremo qui di seguito, suddividendoli nelle categorie seguenti: i procedimenti pleonastici, gli accrescimenti delle enumerazioni e

l'inserimento di passaggi scritti alla maniera del Lando. Mettiamo al termine una quarta categoria a raccogliere aggiunte puntuali e spesso molto brevi di natura colloquiale.

Nell'insieme procedimenti pleonastici includiamo tutti gli interventi che non intaccano il senso del testo originale ma ne aumentano la materia ripetendo ciò che si trova in esso. Questo può avvenire secondo due modalità: passando da un solo elemento ad una coppia sinonimica oppure ad una perifrasi equivalente. Il primo caso è ampliamente documentato nel sermone di Travaglino, dal quale citiamo gli esempi seguenti: «le macchie», «tasches et souillures»; «apparecchiate», «tendues et appareillez»; «quadrato», «quarré et proportionné». Vi sono altri esempi provenienti da altri sermoni, quello del cane e quello del grillo: «mio dolce sostegno», «mon seul confort et mon ferme appuy»; «suo vezzoso fanciullino», «son tendrelet, mignardelet enfançon», in cui l'aggettivo non è scisso in una coppia sinonimica meccanicamente, ma con una maggiore attenzione alla forma e per evitare la semplice ripetitività. Nonostante questo fenomeno interessi principalmente gli aggettivi, esso è osservabile anche su altri elementi, quali i nomi propri. La sinonimia in questo caso rientrerà soprattutto nel valore di tali nomi, evocatori di situazioni simili o portatori del medesimo senso: «quelli che habitano vicino il Tanai», «ceux mesmes qui habitent la Lithuanie ou la Tartarie». In questo esempio tratto dal sermone del pidocchio due nomi di luoghi lontani e sconosciuti ne sostituiscono uno solo: lo scopo di evocare contrade lontane è il medesimo ma Timofille sceglie di raggiungerlo sdoppiando il toponimo.

In altre sedi, quelle in cui una perifrasi prende il posto di un solo elemento, la modifica al testo è meno meccanica. Apportiamo due esempi, tratti rispettivamente dal sermone di Travaglino e da quello del mergone: «dove, tutto gioioso e festante ora ne dimori», «où maintenant gay et fallot, tu passes le temps entre mille delices»; «qual sempre giudicai essere del tutto immortale», «lequel j'avoy estimé n'estre point tributaire de ceste vieille hideuse chimere». In entrambi possiamo osservare il passaggio da un elemento piuttosto neutro ad una perifrasi ben più espressiva, il che segnala la volontà di Timofille di arricchire in maniera decorativa il testo nonché il suo compiacimento nel farlo. Anche questo procedimento ripete il contenuto nel testo, quindi non è erroneo inserirlo nell'insieme dei procedimenti pleonastici, portando la modifica di Timofille essenzialmente sulla forma.

Vedremo ora come il traduttore fa scivolare nel testo passaggi assenti nell'originale scritti *à la manière de*. Egli lo fa calcando il tratto stilistico più marcato del Lando, le enumerazioni, in modo lineare. Gli esempi sono numerossimi, ne scegliamo uno di grandi proporzioni dal sermone della gazza: «Milano per Cecillio, Smirna per Omero, Thebe per Pindaro, Venosa per Oratio», che diventa:

> «Millan por son Cecile, Smirne pour Homere, Thebes pour Pindare, Mantoüe pour Virgille, Scythie pour Anacarsis, Arpine pour Ciceron, Athenes pour Platon, Stagire pour Aristote, Veronne pour Catulle, Espagne pour Seneque, Sarsin pour Plaute, Egypte pour Apollodore, la Gaulle pour Semnothe, Carthage pour Terence, Aquin pour Iuvenal, Teie pour Anacreon, Colofon pour Nicandre, Cee pour Simonide, Sicile pour Theocrite, Lesbos pour Terpandre, et Venouë pour Horace, Sulmon pour Hovide».

Come si può facilmente notare l'aumento della materia è consistente quanto realizzato in maniera lineare, quasi meccanica: a partire da una breve enumerazione di luoghi di nascita di illustri personaggi, Timofille ne aggiunge altri, aumentando il testo di più del triplo. L'intervento rientra nell'ordine delle scritture mimetiche al loro livello più semplice: l'aggiunta quasi modulare di nomi propri e toponimi allo scopo di formare un'enumerazione più lunga di quella di partenza. In essa Timofille pare soddisfare anche un certo gusto per lo sfoggio di erudizione, che costituiva anche il tratto più visibile della prosa del Lando.

In altre sedi Timofille inserisce passaggi di sua concezione riprendendo altre caratteristiche della scrittura landiana. Nel sermone della scimmia si trovano due episodi narrativi, volti a mostrare ironicamente il senno ineguagliabile dell'animale: il primo nella cucina con il tosco ladro di prelibatezze e il secondo sulla barca in compagnia di una maiale con problemi di aerofagia. Timofille li traduce fedelmente e ne aggiunge un terzo, in cui, mutando il contesto, viene ripresa la vicenda del secondo:

> «Or oyez en un aultre, je maday un jour querir mon compere Bertrand Parroquet, fameux apoticaire de Modene, pour venir donner un clistere à ma chambriere Tartarelle, qui estoit tellement constipée du derriere, qu'elle n'alloit point à la selle depuis trois jours. Il feit sortir tous ceux qui luy servoient à tenir la chandelle, affin de

mettre droit dans le trou punais, de peur de prendre l'un pour l'autre (car tel genre d'animaux a deux pertuis soubs la queue) mon singe veit qu'apres luy avoir seringué et mis dans les boyaux une liqueur merdifique, il luy estoupoit le fondement avec des estoupes, comme il estoit de profonde memoire, il s'en souvint tres bien, et s'en aida au besoing ; car un jour apres il veit passer une grosse truy par devant mon logis, qui ne fasoit que foirer et avoi le flux de ventre, tellement qu'elle avoit embrené toute la rue jusques à ma porte. Mon singe, qui ne pouvoit supporter telle puanteur, se souvanant de ce qu'il avoit veu faire à mon compere Bertrand, court soudain à la quenouille de ma femme, et à l'instant du chanvre qui y estoit (ou estouppes que je ne mente) en estouppa tres bien le cul de ladicte truye, le ferrant avec le bout de la quenouille, affin que plus n'en sortit ceste matiere fecale et vent infect, qui tant estoit deplaisant et abominable à ses delicates narilles».

Non solo vi si trovano molti elementi dell'episodio che precede, ma anche le cosiderazioni sono le stesse: l'insofferenza della scimmia ai cattivi odori, la delicatezza delle sue narici e la sua avvedutezza. L'aggiunta non è quindi strutturale ma puramente decorativa e concorre ad inscrivere il testo nella letteratura comico-realistica tramite la scatologia e l'allusione all'organo genitale femminile. Si noti che Timofille situa la vicenda in un contesto italiano, dichiarando di provenienza modenese il medico che interviene proprio all'inizio della narrazione, per integrare il più possibile il suo testo a quello landiano. La scrittura di Timofille si avvicina all'originale tradotto soprattutto per il contenuto, a livello stilistico notiamo che i toni del francese sono ben più calcati ed espliciti, tuttavia vi è una sufficiente integrazione fra i due testi. Timofille usa toni più espliciti in diverse sedi, conformemente alla sua volontà di rendere il testo più apertamente comico, laddove il Lando restava allusivo, egli chiarisce a cosa si allude, come vediamo nel sermone del gallo. Uno degli argomenti principali del sermone sono le proprietà rinvigorenti dei testicoli del gallo, che l'autrice fittizia aveva somministrato al marito, essa ne loda le virtù, sminuendo gli altri afrodisiaci e affermando che anche l'imperatore turco dovrebbe farne uso, prima di recarsi nell'harem. A questo punto Timofille ritiene necessario chiarire per quale motivo egli si reca nel *serail*: «où il fait garder pour sa provision trois ou quatre cens de belles femmes». Laddove il Lando si accontentava di essere allusivo, Timofille è esplicito. Un procedimento simile, volto ad insistere sulle relazioni sessuali uomo-donna, è rintracciabile anche nel sermone del grillo,

in cui già il Lando era stato piuttosto esplicito. Nel semone si tratta degli amori della dea Venere con il fornaio grillo, motivo per cui egli si ritrova poi trasformato in insetto: gli dei decidono di metterlo così al riparo dalla furia di Vulcano. Proprio nel momento in cui questi scopre il tradimento, Timofille traduce il neutro «veggendo il marito» con il ben più marcato comicamente «voyant le coqu». Poco dopo parlando degli amplessi di Venere e Grillo scoperti da Vulcano egli aggiunge la frase finale: «il les trouva ensemble, amoureusement embrassez, d'une si estroicte liason que le lierre et l'ormeau». I due interventi insistono sulle relazioni-uomo donna e su tutte le ricadute che esse hanno a scopo comico: siamo ancora in presenza della volontà di accrescere la portata comica del testo.

Il secondo luogo in cui teniamo a segnalare la presenza di un intervento consistente di Timofille è il discorso che l'autore fittizio Piovano Arlotto riferisce essergli stato fatto dalla sua civetta. In questo passaggio, molto simile al discorso di Travaglino a Frate Cipolla, si concentrano massime della saggezza stoico-cristiana; Timofille traduce ed aggiunge altre massime. Alcune di queste riprendono quanto già affermato nella parte tradotta, altre provengono da convinzioni diffuse dettate dal semplice buon senso. Integriamo qui l'aggiunta di Timofille:

> «l'envie suit pas à pas la gloire et la vertu comme l'ombre le corps. Vertu ne desire point plus grande recompense que soymesme, vertu est la vraye et seule noblesse. Il n'est jamais trop tard, de commencer à bien faire. Le vice nous trompe souvent , soubs l'ombre de la semblance de vertu, qui a tousjours l'une de ses extremitez plus proche de soy que l'autre. Il fault longuement deliberer avant que entreprendre une chose, qui se doit arrester une seule fois. Il est impossible que l'esprit juge bien de la verité, au travers des nuages de la haine, d'amitié, de faveur, de misericorde et sur tout embrouillé de l'avarice. Jamais personne n'a si bien disposé de son faict, que le temps, l'usage, et les affaires, ne luy ayent apporté tousjours quelque chose de nouveau. Ceux-là sont bien aysez qui ont donné tel commencement au traine de leur vie, qu'il peuvent manier les grandes affaires sans danger, et se reposer quand ils voudront avec honneur. Le premier degré de la sagesse, c'est de se connoistre soymesme, chose d'autant plus profitable qu'elle est plus difficile. L'oubliance est bonne des choses qui nous font oublier nous mesmes et de celles que nous ne pouvons recouvrer. L'adversité nous rend

plus humbles et plus cauts, mais la constance de l'homme s'epreuve mieux quand en prosperité il ne devient point plus insolent. Il fault user de la fortune, mais ne s'y fier, car elle st aveuglée, et rend aveugles ceux qu'elle embrasse. Il est aysé d'entrer au labyrinthe d'amour, mal-aysé de rencontrer, et encor plus d'en sortir. Assez sçait qui rien ne sçait, sinon se taire. Celuy est ingrat qui nie d'avoir receu un plaisir, ingrat qui le dissimule, ingrat qui ne le rend, et tres ingrat qui l'oublie».

L'immagine d'uomo risultante dalla lettura di questo di passo è sociale e mondana: vi si tratta dell'invidia scatenata dalla gloria, di *grandes affaires* da svolgere con prudenza, e, in conclusione, dell'amore, con una chiara allusione al *Filocolo* del Boccaccio, noto anche come *Labirinto d'Amore*, espressione inclusa precisamente nel testo. Qui Timofille riprende stilisticamente il Lando, riproducendo la sequenza di massime, dando loro una differente appartenenza: egli le adatta al contesto in cui è inserito e in cui verrà pubblicata la sua traduzione.

Vedremo ora la quarta ed ultima categoria che abbiamo individuato, ossia quella che abbiamo definito delle aggiunte colloquiali. Vi rintrano frasi brevi nelle quali Timofille fa parlare l'autore fittizio dei suoi *Regrets*, apportando vivacità al testo. Il primo caso che citeremo proviene dal sermone di Travaglino: «et ne tabutez plus le cabinet de mon cerveau!», l'espressione interrompe bruscamente il ritmo del discorso celebrativo per rivolgersi agli uditori, quasi apostrofandoli. Si tratta di un apporto volto a sottolineare l'oralità del testo e il suo contesto di enunciazione. Ne inseriamo altri due, di natura simile: due brevi commenti, provenienti dal sermone della scimmia e da quello del grillo: «Je sçay bien que si les Egyptiens eussent eu jadis un animal semblable, ils l'eussent seul adoré pour leur dieu, laissant d'adorer (comme ils fasoient, les pauvres abusez) les chats, les ailx, les oignons, les coquodrilles et des bœufs marquetez de blanc»; «disse al marito (ch'era fabro) che volentieri cambiarebbe fornaio», «la fine femelle (mais il y en a d'autres) dict à son mary Vulcain, qui estoit ferré des Dieux, que voluntiers elle changeroit de boulenger». Nel primo caso si tratta di un breve commento che interrompe la breve enumerazione, completamente assente nel testo italiano, esplicitandone il valore comico. Il secondo caso presenta un'aggiunta colloquiale a carattere comico, sulla presunta infedeltà femminile. Essa è congiunta alla definizione di Venere come *fine femelle*, assente nel testo landiano: si vuole amplificare la portata comica della vicenda. Entrambi gli interventi ci sembrano

volti a ritmare il testo ed amplificarne la teatralità, elementi importanti per un'eventuale lettura a voce alta che si voglia efficace, ma non solo: essi fanno parlare una sorta di solido buon senso popolare, semplice e riduttivo, quasi un controcanto comico al quale il lettore può aderire.

9. L'allontanamento dal testo landiano

Timofille si allontana talvolta dall'originale e non è sempre facile stabilire perché: se talvolta egli lo fa per raggiungere scopi precisi, in altre sedi il cambiamento sembra più dovuto ad una scarsa comprensione del testo. Vedremo le modifiche suddividendole in tre insiemi: le normalizzazioni, i cambiamenti propriamente detti e le eliminazioni.

Le normalizzazioni interessano passaggi in cui il Lando aveva compiuto scelte stravaganti, che il traduttore appiattisce, ne forniamo tre esempi tratti rispettivamente dal sermone di Travaglino, da quello del pidocchio e da quello del cane: «Da ogni rugine polita e netta», «polie et nette de toute ride»; «tu soffi tutta la notte, tu sornacchi e roncheggi», «Tu soufles toute la nuict, tu ronfles à ton aise»; «un capo di castrato cotto col zolfo», «une teste de pourceau rostie avec du girofle». Se nel primo e nel secondo caso citati le scelte stravaganti interessano la forma, nel secondo è il contenuto che viene normalizzato, e il garofano prende il posto dello zolfo. Il senso dei testi viene conservato nei primi due casi con una lieve perdita stilistica: le scelte lessicali del Lando vengono ricondotte alla normalità. Nel terzo caso la normalizzazione comporta una perdita semantica: laddove il Lando aveva scelto lo zolfo come cibo quasi miracoloso per il cane Lionzo, Timofille non riesce a ricreare questo effetto. Queste normalizzazioni possono essere dovute ad una certa fretta nel lavoro e restano casi poco numerosi ed isolati.

I cambiamenti propriamente detti sono ben illustrati dagli esempi seguenti del sermone del pidocchio, in cui Timofille modifica in maniera completamente arbitraria piccole parti del testo: «sangue di musciolini», «sang de souris»; «Superava di politezza ogni candido armelino», «Il estoit si douillet et si poly qu'une pomme d'Armenie ne l'eust peut estre davantage». Nel primo caso vi è una semplice sostituzione di parola: si passa dal sangue di moscerino al sangue di topo; per quanto possa apparire strano per un traduttore abbastanza esperto come Timofille, ci sembra possibile che egli abbia ricondotto la parola *musciolini* al latino *mus*, quindi topo, non riuscendo a stabilire un'esatta equivalenza con il francese. Si ricordi a questo proposito che i traduttori avevano una disponibilità molto

limitata di strumenti utili al loro lavoro, come dizionari e lessici, vi era quindi una grande parte di arbitrarietà nella traduzione del testo. Il secondo caso mostra un altro cambiamento arbitrario e puntuale con l'unica differenza che la scelta fatta da Timofille è ben più fantasiosa in questa sede: è possibile che il traduttore non abbia compreso l'originale, ma ha arricchito il testo, quasi a voler dissimulare la sua mancanza, in una logica di compensazione.

Laddove i cambiamenti interessano parole appartenenti al lessico medico, possiamo ipotizzare che Timofille traduca male perché digiuno di questo tipo di conoscenze, con le quali era invece familiare il Lando. Ne forniamo tre esempi, tratti dalle medesime pagine del sermone di Travaglino: «dissenterie», «flux de sang»; «l'urina risana li assiderati» «l'urine guerit les escorcheures des pieds»; «febbri Amphimerine», «fièvres quotidianes». Nei tre casi la scelta del traduttore è arbitraria, stabilirne le ragioni appare quasi impossibile: ci limiteremo ad ipotizzare che il traduttore non fosse a conoscenza di queste parole, oppure che egli temesse che non fossero comprensibili al suo pubblico. In quest'ultimo caso egli sembrerebbe operare ad un alleggerimento del testo, e i cambiamenti sarebbero di nuovo giustificati dalla necessità di sintonizzare la traduzione all'epoca e ai lettori.

L'ultimo caso di cambiamento che analizzeremo si distacca dai precedenti perché le ragioni per cui è stato fatto sono facilmente individuabili. Esso interessa il sermone del cavallo, nel passaggio in cui l'autore fittizio Bertolaccio ne descrive il corpo, che abbiamo citato precedentemente come esempio di erotizzazione del corpo dell'animale compianto. Nel descrivere il Lando passa in rassegna le diverse parti del corpo dell'animale, dal petto fino agli organi genitali, gettando sul testo l'ombra di una relazione amorosa tra l'autore fittizio e l'equino. Timofille sembra volersi mettere al riparo da tale interpretazione del testo e la discosta tramite due interventi puntuali: l'eliminazione dei testicoli dalla descrizione e l'aggiunta dell'affermazione «Il estoit doux à monter comme une femme de vingt ans».

L'insieme delle eliminazioni è decisamente ridotto, non potrebbe essere altrimenti poiché Timofille amplifica fortemente la sua versione. In questa tendenza generale all'amplificazione, abbiamo individuato un solo caso di eliminazione puntuale e di ridottissime dimensioni. Si tratta dell'aggettivo *manco*, che viene a due riprese eliminato dal testo, nei sermoni del pidocchio e della scimmia: «e ecco che sul braccio manco veggo

caminar questa creaturina», «et voicy sur mon bras je voys cheminer ceste petite creature»; «parve che mi si schiantasse il cuor dal lato manco quando il vidi esalar qual generoso spirito», «Il sembloit qu'on me pincetast le cueur avec des tenailles toutes rouges, quand je le vey aux dernieres aboys». Timofille non sembra conoscere il significato dell'aggettivo, o allora lo elimina deliberatamente, per quanto improbabile possa sembrare questa ipotesi. Nel primo caso l'eliminazione non ha nessuna conseguenza sul testo: si banalizza, passando dal braccio sinistro al semplice braccio. Nel secondo caso, tramite un meccanismo compensatorio già osservato, Timofille arricchisce il testo incrementandone l'espressività.

10. I *Regrets*: quale traduzione?

Nel corso della nostra analisi dell'opera del Lando avevamo messo in evidenza, nel capitolo finale della parte I (*I Sermoni: analisi tematica*), i nuclei tematici dell'opera. Ne erano stati individuati cinque: i riferimenti dotti, la cultura medica e le credenze popolari, la genealogia, la narrazione dell'operato dell'animale e la descrizione della sua virtù e della sua bellezza fisica. Tale operazione ci aveva permesso di vedere chiaramente in che modo il Lando costruiva l'elogio dell'animale, utilizzando sia materiali preesistenti – nel caso dei riferimenti dotti, della cultura medica e delle credenze popolari e della genealogia – che inventando. Essendo il lavoro di Timofille non esclusivamente di traduzione ma anche di riscrittura, scrittura e invenzione, riteniamo che sia interessante vedere su quali nuclei tematici egli sia intervenuto, per osservare in quale senso egli abbia cercato di muovere gli equilibri dell'opera.

Umberto Eco, rifacendosi a Jakobson e alla tradizione dei formalisti russi, afferma che il traduttore deve cercare ed individuare la *dominante* del testo, essa può trovarsi nello stile, nella tecnica o nella funzione del testo e su di essa il traduttore deve dare fondamento alle sua scelte e alle sue esclusioni[132], questo concetto si presta a supportare l'analisi dei cambiamenti di Timofille sul testo del Lando. Situandosi la traduzione del francese ben prima dell'epoca in cui i traduttori hanno cominciato ad avere certi scrupoli nella ricerca di queste dominanti, il suo lavoro sul testo landiano è caratterizzato da un'estrema libertà nella realizzazione: l'inserimento degli *avant-jeux* e, ancor più, quello di passaggi di suo

[132] UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2012, p. 53.

pugno lo testimonia. Questi interventi come gli altri più puntuali vanno ad intervenire su due nuclei tematici in particolare: i riferimenti dotti e la virtù e la descrizione della bellezza dell'animale. In questo modo, e riprendiamo lo schema con il quale avevamo cercato di sintetizzare la struttura e le funzioni dell'opera, l'animale è ancor più inserito in un circuito culturale e ancor più investito dai sentimenti dell'autore fittizio. Lo scopo è da un lato lo sfoggio di erudizione, dall'altro l'accrescimento della comicità dell'opera.

Timofille individua queste due dominanti nel testo landiano e punta su di esse, le amplifica e, soprattutto nel secondo caso, interviene adattando. Abbiamo visto a più riprese come egli moltiplichi le situazioni comiche, tramite la scatologia, la misoginia e il sesso: la maggior parte dei suoi interventi avvengono in questo senso. Si tratta di interventi funzionali ad ancorare il testo alla tradizione comico-realistica, e a farne una sorta di raccolta di esplicite facezie. Nel praticarli Timofille si è avvicinato ad una letteratura solitamente a lui estranea, ed infatti non troviamo altre pubblicazioni simili tra le sue opere. Egli lo fa secondo modi a lui personali, congiungendo episodi pesantemente espliciti ad un certo decorativismo che abbiamo iscritto nelle movenze retoriche del *blason*. In questo modo egli rilegge, traduce e riscrive i *Sermoni*, senza tradire lo spirito dell'opera ma rivedendone gli equilibri.

Conclusioni

Nel confrontare i testi di Lando e di Estienne abbiamo cercato di valorizzarne le specificità: pur trattandosi di una traduzione, i *Regrets* hanno caratteristiche che ne fanno quasi un testo autonomo, come se i *Sermoni* del Lando fossero stati per l'autore francese quasi un pretesto per scritture personali, o meglio riscritture. Se la traduzione prende le mosse innanzitutto da una lettura, quella di Timofille è sicuramente personale, pur rimanendo cauta in alcuni punti ed attenta alla natura del testo landiano. Essa ci sembra soprattutto una lettura funzionale: i *Sermoni* ci consegnano un universo che il traduttore declina in forme a lui vicine.

Il Lando nei suoi *Sermoni* ci consegna un'immagine vivida e verace dell'irregolarità cinquecentesca, che sentiamo vicina alle grottesche nel campo delle arti figurative: piccoli esseri ibridi, tra l'umano e il mondo animale, ricche di colori e lievi, graziosamente dipinte su sfondi neutri che ne sottolineano la difformità. Proprio il Cinquecento riscopre e diffonde questa decorazione parietale dell'Antichità, facendone uno dei segni distintivi

delle proprie concezioni estetiche. Dopo le visite alle grotte dell'Esqulino, nelle sale sotterranee della *Domus Aurea* di Nerone, da parte di artisti tra il 1480 e il 1490, verso il 1500 si comincia in modo del tutto spontaneo ad utilizzare questi motivi per decorare cornici, zoccoli e volte, fino alla consacrazione del genere con Raffaello e Giovanni da Udine nelle logge vaticane e poi alla diffusione di questo oltralpe con le gallerie di Francesco I a Fontainebleu[133]. Le creature del Lando sono animali nell'aspetto ma umani nei comportamenti, e grottesca può essere la stessa scrittura del Lando, abnorme e sregolata, poiché tale termine può essere applicato non solo a figure e persone ma anche ad abiti, azioni sceniche, vicende narrate, descrizioni: Michel de Montaigne lo aveva impiegato proprio per definire la libera e svincolata scrittura degli *Essais*, come scelta attuata al fine di rifiutare sistemi e regole[134]. Possiamo quindi vedere un Lando *crotesque* nei modi e nei contenuti e soprattutto nell'intento di ibridare l'animale e l'umano e di avvicinarli gioiosamente, che rimanda a tante felici rappresentazioni cinquecentesche della deformità[135]. Nell'ibridazione è sempre rinvenibile un fondo inquietante, esso è operante nel Lando poiché, nonostante alcuni spunti apertamente comici, gran parte delle rappresentazioni dell'opera resta senza scopo: le sue creature compiante divertono ma interrogano il lettore sulla ragione più profonda della loro natura. L'autore dichiara nell'*Apologia* finale di aver trattato tale argomento in mancanza di altri, desiderando ricercare il nuovo, e parallelamente, ne dimostra il valore. La dimostrazione resta nell'ordine della retorica paradossale che ha, ancora una volta, un fondo essenzialmente inquietante per lo stravolgimento della *doxa* che opera in essa.

Timofille accoglie la deformità landiana incrementandone la portata comica: le dà uno scopo concreto e ne decora le forme volutamente grossolane. Tramite l'inserimento degli *avant-jeux* e altri interventi sul testo sfuma il fondo inquietante che intravediamo nel testo landiano per farne una collezione di narrazioni e descrizioni divertenti. Si insiste sulla natura ludica del testo e parallelamente sulla sapienza in esso contenuta, e ci sembra che a questo proposito si alluda ai riferimenti culturali, a quei lunghi stralci di cultura enciclopedica che il Lando voleva deridere. Si aumenta la materia approntando brevi riassunti di presentazione dei sermoni per catturare il lettore. Si esplicitano le situazioni

---

[133] ANDRÉ CHASTEL, *La grottesca*, Traduzione di SILVESTRO LEGA, Torino, Einaudi, 1989, pp. 4-16.
[134] LIONELLO SOZZI, *Il crotesque*, in «Disarmonia, bruttezza e bizzarria nel Rinascimento», Atti del VII Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 17-20 luglio 1995), a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati Editore, 1998, pp. 11-15.
[135] LEA VERGINE, GIORGIO VERZOTTI [a cura di], *Il Bello e le bestie, Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, catalogo della mostra omonima presso Mart, Rovereto, 11 dicembre 2004-8 maggio 2005, Rovereto, Litografia Stella, 2004, 10b.

comiche equivoche, aprendo ad una comicità più dichiarata. Tutti gli interventi avanzano nella direzione di fornire al testo landiano una funzione sicura, per garantirgli un pubblico e un successo editoriale. A questo proposito è necessario prendere in considerazione che si trattava di un'iniziativa lanciata dall'editore stesso, ovviamente sottoposto ad imperativi professionali che chiamavano la diffusione del testo per riuscire.

Bibliografia

ENEAS BALMAS, *Fortuna editoriale di Lutero in Francia e in Italia*, in «Studi sul Cinquecento», Biblioteca dell' «Archivium Romanicum», Firenze, Olschiki editore, 2004.

JEAN BALSAMO

Les rencontres des Muses (Italianisme et antiitalianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI siècle), Genève, Droz, 1992.

L'italianisme lyonnais et l'illustration de la langue française, dans *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, ENS Editions, 2003.

Traduire de l'italien, ambitions sociale set contraintes éditoriales à la fin du XVI siècle, in «Traduire et adapter à la Renaissance», actes de la journée d'étude organisée par l'École nationale des chartes et le Centre de recherche sur l'Espagne des XVIème et XVIIème siècles (Paris, 11 avril 1996). Actes réunis pas DOMINIQUE DE COURCELLES, Paris, École des chartes, 1998.

YVONNE BELLENGER, *Blasons et contreblasons: une poétique du bizzarre*, in «Disarmonia, bruttezza e bizzarria nel Rinascimento», Atti del VII Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 17-20 luglio 1995), a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati Editore, 1998.

RENATE BLUMENFELD-KOSINSKI, LUISE VON FLOTOW, DANIEL RUSSELL, *The politics of translation in the Middle Age and the Renaissance*, University of Ottawa Press, 2001.

ANDRÉ CHASTEL, *La grottesca*, traduzione di SILVESTRO LEGA, Torino, Einaudi, 1989.

MICHELE CLEMENT, *La rhétorique paradoxale à Lyon. Maurice Scève et l'anonyme paradoxe contre les lettres (1545)*, in *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, ENS Editions, 2003.

ANTONIO CORSARO, *Esegesi comica e storia del comico nel Cinquecento*, in *Cum notibusse et commentaribusse. L'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecento. Seminario di letteratura italiana. Viterbo, 23-24 novembre 2001*, Roma, Vecchiarelli, 2002.

FRANCINE DAENENS, *Le traduzioni del Trattato "Della vera tranquillià dell'animo" (1544): l'irriconoscibile Ortensio Lando*, « Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance », Genève, Droz, 1994.

SILVIA D'AMICO, La fortuna del Filocolo in Francia nel secolo XVI, in «Boccace à la Renaissance. Lectures traductions influences en Italie et en France» Actes du colloque «Héritage et fortune de Boccace» 12-14 octobre 2006 à l'université Stendhal-Grenoble 3. Études réunies pas JOHANNES BARTUSCHAT, Cahiers d'études italiennes n°8/2008.

UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2012.

CHARLES ESTIENNE, *Paradoxes*, a cura di TREVOR PEACH, Genève, Droz, 1998.

MARIA CRISTINA FIGORILLI, *Meglio ignorante che dotto, L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 2008.

ANNA FONTES BARATTO

Le bouffon et le courtisan, in «De qui, de quoi se moque-t-on? Rire et dérision à la Renaissance», Cahiers de la Renaissance italienne 5, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

Pouvoirs du rire. Théorie et pratique des facéties aux XVe et XVIe siècles : des facéties humanistes aux trois recueils de Lodovico Domenichi, in «Réécritures 3, commentaires, parodies, variations dans la littérature italienne de la Renaissance», Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1987.

GERARD GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

ORTENSIO LANDO

Commentario delle più notabili e mostruose cose d'Italia e altri luoghi, di lingua Aramea in Italiana tradotto, a cura di GUIDO e PAOLA SALVATORI, Pendragon, Bologna, 1994.

Novelle, a cura di DAVIDE CANFORA, Bari, Edizioni di Pagina, 2007.

Paradossi, cioè sentenze fuori dal comun parere, a cura di CORSARO ANTONIO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006.

MARIE-FRANÇOISE PIEJUS, *Ortensio Lando et l'oraison funèbre parodique*, in «Les funerailles à la Renaissance», XII colloque international de la Société Française d'Etudes di 16ème siècle, à Bar-le-Duc, 2-5 décembre 1999. Actes réunis par JEAN BALSAMO, Genève, Droz, 2002.

IRENEO SANESI, *Il cinquecentista Ortensio Lando*, Modena, Panini, 1893.

DANIEL SANGSUE, *La parodie*, Paris, Hachette, 1994.

FRANCESCO SBERLATI, *L'ambiguo primato. L'Europa e il Rinascimento italiano*, Roma, Carocci, 2004.

SILVANA SEIDEL MENCHI, *Chi fu Ortensio Lando?*, in *Rivista Storica Italiana*, 106, 1994.

LIONELLO SOZZI, *Il crotesque*, in «Disarmonia, bruttezza e bizzarria nel Rinascimento», Atti del VII Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 17-20 luglio 1995), a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati Editore, 1998.

SERGE STOLF, *Traductions et adaptations françaises de l' «Elegia di Madonna Fiammetta»*, in «Boccace à la Renaissance. Lectures traductions influences en Italie et en France» Actes du colloque «Héritage et fortune de Boccace» 12-14 octobre 2006 à l'université Stendhal-Grenoble 3. Études réunies pas JOHANNES BARTUSCHAT, Cahiers d'études italiennes n°8/2008.

HENRI VAN-HOOF, *Histoire de la traduction en occident*, Paris, Duculot, 1991.

LEA VERGINE, GIORGIO VERZOTTI [a cura di], *Il Bello e le bestie, Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, catalogo della mostra omonima presso Mart, Rovereto, 11 dicembre 2004-8 maggio 2005, Rovereto, Litografia Stella, 2004.