UNIVERSITÉ DE TOURS
En cotutelle avec l'UNIVERSITÉ DE PADOUE

ÉCOLE DOCTORALE : Humanités & Langues – H&L

Équipe de recherche : UMR CESR

THÈSE

présentée par :

Maria Antonia PAPA

soutenue le : **06 juin 2024**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Tours et l'université de Padoue**

Discipline / Spécialité : Littératures européennes / Scienze linguistiche, filologiche e letterarie

Les traductions françaises de la *Sophonisba* de Giovan Giorgio Trissino : analyse et édition numérique

THÈSE dirigée par :

Mme PIERAZZO Elena	Professeure, Université de Tours
M. TOMASI Franco	Professeur, Université de Padoue

RAPPORTEURS :

M. DESCENDRE Romain	Professeur, École Normale Supérieure de Lyon
M. GENOVESE Gianluca	Professeur, Université Suor Orsola Benincasa

---

JURY :

Mme D'AMICO Silvia	Professeure, Université Savoie Mont Blanc
Mme ITALIA Paola	Professeure, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
Mme PIERAZZO Elena	Professeure, Université de Tours
M. RESIDORI Matteo	Professeur, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (Président du jury)
M. TOMASI Franco	Professeur, Université de Padoue

INDICE

INTRODUZIONE 4
Alcune precisazioni metodologiche 12
ABBREVIAZIONI 14
PARTE PRIMA. L*E* SOPHONISBA 17
1.1. Trissino e la nascita della tragedia italiana 18
1.1.1. Brevi cenni biografici 18
1.1.2. La questione della lingua e l'ortografia 21
1.1.3. Il progetto trissiniano 27
1.2. La nascita del teatro vernacolare 42
1.2.1. Dai Classici latini e greci alla commedia delle corti: Bibbiena e Ariosto 42
1.2.2. La tragedia in volgare: Aristotele e i modelli classici 54
1.2.3. La *Sophonisba* italiana 62
1.2.4. Fortuna della *Sophonisba* 74
1.3. La *Sophonisba* di Mellin de Saint-Gelais: la prima creazione e il suo contesto 77
1.3.1. La Francia, le traduzioni, l'italiano 77
1.3.1.1. Il rapporto col teatro italiano 85
1.3.2. L'autore e i suoi collaboratori 93
1.3.3. *Sophonisba*: caratteristiche formali e specificità tipografiche 107
1.3.4. La rappresentazione della tragedia a Blois 118
1.4. La traduzione di Claude Mermet: pedagogia e nuovo pubblico 124
1.4.1. Mermet e il contesto savoiardo 124
1.4.2. Studi ortografici di Mermet 128
1.4.3. *La tragedie de Sophonisbe reyne de Numidie* di Mermet 136
PARTE SECONDA. LA METODOLOGIA 143
2.1. La scelta di un'edizione digitale 144
2.2. I vantaggi 146
2.3. La codifica in XML-TEI 152
2.3.1. Codifica di testi teatrali 154
2.3.2. Codifica delle *Sophonisba* 156
2.4. La trascrizione: esperimenti di trascrizione automatica 168
2.4.1. Metodi di trascrizione automatica (dall'OCR all'HTR) 168

2.4.2. *eScriptorium* e applicazione alle *Sophonisba* ... 172
2.5. La visualizzazione: la creazione di un'infrastruttura digitale per le *Sophonisba* ... 178
2.5.1. Il digitale e le traduzioni ... 178
2.5.2. I modelli già esistenti: strumenti e progetti ... 183
2.5.3. La progettazione: tecnologia e funzionalità ... 190
2.5.3.1. Riflessioni sul *design* di un'edizione digitale ... 193
PARTE TERZA. L'ANALISI DEI TESTI ... 199
3.1. L'analisi comparata delle traduzioni ... 200
3.1.1. Confronto contenutistico ... 200
3.1.1.1. I contenuti liminari ... 200
3.1.1.2. La narrazione ... 212
3.1.2. Confronto metrico ... 237
3.1.3. Caratteristiche generali del coro ... 244
3.1.4. Confronto stilistico e retorico ... 247
3.1.5. Confronto sintattico ... 277
3.2. I caratteri tipografici: confronto tra il corsivo di Arrighi e caratteri di civiltà ... 287
3.3. L'edizione online ... 294
3.3.1. Presentazione del sito ... 295
3.4. Nota al testo ... 304
3.4.1. Descrizione dei testimoni ... 304
3.4.2. Criteri di trascrizione ... 306
3.4.3. Criteri di commento ... 310
LE EDIZIONI COMMENTATE ... 313
LA *SOPHONISBA* DI MELLIN DE SAINT-GELAIS (1556) ... 314
LA *SOPHONISBA* DI CLAUDE MERMET (1584) ... 373
CONCLUSIONI ... 452
RINGRAZIAMENTI ... 459
BIBLIOGRAFIA ... 460
Fonti ... 461
Studi critici ... 467
Studi sulle Digital Humanities ... 483
Sitografia ... 487
APPENDICI ... 490
APPENDICE 1. LA *SΩPHΩNISBA* DI GIOVAN GIORGIO TRISSINO (1529) ... 491
APPENDICE 2. MODELLO DELL'INTERFACCIA WEB DI *SOPHONISBA FRANCO-ITALIANA* (*So-FI*) ... 536

APPENDICE 3. ESTRATTO DALLA CODIFICA IN XML-TEI 541
RÉSUMÉ LONG EN FRANÇAIS 551
Première Partie : L*es* Sophonisba 556
Deuxième Partie : La méthode 575
Troisième Partie : L'édition 587

INTRODUZIONE

La scelta di studiare le traduzioni francesi rinascimentali della *Sophonisba* di Giovan Giorgio Trissino nasce dalla volontà di indagare le modalità di trasmissione e di ricezione di un modello culturale – letterario e materiale – nel passaggio dal contesto italiano a due diversi contesti francesi, e di valutare i vantaggi legati alla metodologia digitale nell'approcciarsi a casi eccezionali di trasposizioni plurime e riadattamenti.

Il caso della *Sophonisba* si è posto in questo senso come un'occasione privilegiata per soffermarsi su un capitolo centrale della creazione di una cultura europea condivisa. L'opera di Trissino, prima tragedia regolare della letteratura italiana, è tradotta in francese per due volte nel giro di circa trent'anni: la prima volta da Mellin de Saint-Gelais nel 1556 su commissione di Caterina de' Medici per una rappresentazione al castello di Blois; la seconda volta da Claude Mermet nel 1584 a Lione, in un contesto "provinciale" legato alla formazione e all'insegnamento della lingua. Entrambe le traduzioni, con le loro peculiarità, pongono una serie di questioni legate alla loro forma, ai contenuti, al contesto e, più in generale, alla circolazione di traduzioni di opere italiane sia nella prima che nella seconda metà del Cinquecento, consentendo di approfondire aspetti di tipo storico-letterario, linguistico e anche bibliologico.

Il lavoro è mosso dalla volontà di inserire le tre singole opere in uno studio che tenga conto dei loro rapporti reciproci, per dimostrare quanto la ripresa del modello trissiniano nel Rinascimento non sia una mera riproposizione dello stesso testo in una lingua diversa, ma si inserisca in dinamiche più ampie e determinate da esigenze che includono non soltanto il campo della cultura, ma anche quello del potere. Per questo motivo, si è scelto di impostare lo studio nell'ottica di un'analisi comparata tendente al disvelamento delle affinità e delle divergenze tra le traduzioni e il testo di partenza, e reciprocamente tra le due traduzioni francesi, per mostrare l'influenza che la storia teatrale italiana e il suo nuovo esempio tragico hanno esercitato nella storia letteraria d'oltralpe.

Le opere di Trissino hanno da sempre suscitato interesse soprattutto per le loro caratteristiche formali. Esponente di spicco della stagione più accesa del dibattito sulla questione della lingua italiana, Trissino sceglie la *Sophonisba* come "opera-cavia" su cui

sperimentare l'alfabeto frutto di un personale progetto di riforma ortografica, caratterizzato, tra le altre cose, dall'aggiunta di due lettere dell'alfabeto greco, *epsilon* e *omega*, per distinguere la presenza di vocali aperte o chiuse. Considerare la tragedia alla luce della sua fortuna francese cinquecentesca permette di riesaminare il valore di un'opera troppo spesso sottovalutata nel suo ruolo linguistico, dimostrando il peso delle sue qualità contenutistiche e l'interpretazione di cui sono state oggetto quando inserite in un panorama storico e letterario differente da quello italiano. La *Sophonisba*, inoltre, è stata selezionata anche per la sua storia editoriale: lo studio comparato, infatti, ha voluto tener conto anche delle caratteristiche materiali della sua edizione, per dimostrare come, e se, si possa parlare di una ricezione che riguardi anche la storia tipografica, oltre a quella letteraria, delle due nazioni.

Gli obiettivi di questa ricerca sono stati perseguiti sfruttando strumenti informatici per la creazione di un'edizione digitale. Partendo dalla disamina di una tradizionale struttura di edizioni bilingui di traduzioni, infatti, si è posto il problema dell'impossibilità di dimostrare i legami e i rapporti tra i testi della *Sophonisba*, perché composti in forme metriche differenti e impossibili da allineare direttamente su due pagine contigue. Da qui, l'idea di una piattaforma in grado di contenere le tre opere affrontate sinotticamente e di fornire strumenti per la verifica diretta dei caratteri di originalità e di contrasto delle due operazioni traduttive: tale verifica servirà a valutare in che modo le differenti scelte compositive siano legate a una necessità di mediazione culturale percepita e attuata dagli autori in forme diverse, pur trattandosi di produzioni nate nello stesso paese e nella medesima epoca. Oltre alla sperimentazione di mezzi di analisi e di allineamento linguistico, la pubblicazione digitale si è posta l'obiettivo di valorizzare la scrittura ortofonica trissiniana, consentendo la visualizzazione tanto della sua versione originale quanto della normalizzata, più agevolmente fruibile da un lettore del XXI secolo, sia nella comprensione che nel raffronto con le traduzioni. L'idea della comparazione materiale delle edizioni, infine, richiede la possibilità di visualizzare concretamente le immagini dei manufatti, difficilmente ottenibili in un'edizione tradizionale.

La tesi è stata ripartita in tre parti, ciascuna delle quali affronta uno specifico aspetto dell'argomento: il contesto storico-letterario delle tre opere; la metodologia *digital* applicata; i risultati ottenuti dal confronto tra le traduzioni. Approfondire la vicenda della duplice traduzione cinquecentesca della *Sophonisba* italiana vuol dire trattare opere dal

riconoscibile valore artistico, ma anche documentario. Lo studio di questi testi, infatti, richiede una vasta attenzione ad aspetti che riguardano la loro creazione, gli autori e i contesti di produzione e di ricezione delle tre opere, l'originale e le due traduzioni. La prima parte si apre con un profilo bio-bibliografico dell'autore, Giovan Giorgio Trissino, la cui figura intellettuale viene collocata nel pur vivace contesto italiano di primo XVI secolo per evidenziarne i caratteri di eccezionalità: si tratta, infatti, di un letterato coinvolto in prima persona nella complessa questione della lingua italiana, che ebbe la sua fase più acuta proprio nella prima metà del Cinquecento. La sua *Sophonisba* è analizzata in questo contesto in quanto testimonianza tangibile e messa in pratica delle sue teorie linguistiche e ortografiche.

Nel secondo capitolo della prima parte l'attenzione è spostata sul contesto teatrale italiano. La disamina comincia dall'analisi dell'influenza dei classici latini e greci sulla nascita della commedia di corte, in particolare quella estense, prendendo come riferimento due autori caratteristici di questo ambiente come Ariosto e Bibbiena. Dalla creazione delle prime commedie in volgare di ispirazione classica è stata poi inserita la *Sophonisba* nel contesto della nascita della tragedia in Italia che, dopo i primi tentativi in latino del teatro umanista, ha potuto svilupparsi proprio a partire da Trissino con un nuovo strumento linguistico che potesse definirsi italiano, promulgando in questo modo anche la polemica sulla lingua. Riprendendo le teorie di Aristotele sulla tragedia, Trissino importa nel teatro del Cinquecento il modello dei classici, soprattutto greci, e i canoni delle loro forme. Dopo una disamina dello sviluppo del teatro tragico in Italia nel XVI secolo e un approfondimento sulla *Sophonisba* trissiniana, viene analizzata l'influenza esercitata dall'ambiente letterario italiano sulla corte francese, intenta a dar vita nei primi decenni del Cinquecento a una sorta di italianismo regale.

Nel terzo capitolo si approfondiscono le opere francesi partendo dall'analisi della funzione svolta dall'Italia nella mediazione tra classico e moderno e del suo ruolo di "iniziazione" nella diffusione francese di numerosi generi già affermati sul suolo italiano. Viene, dunque, analizzato il ruolo assunto dalle traduzioni dall'italiano nell'evoluzione della letteratura nazionale francese, ripercorrendo le fasi della sua espansione e i primi tentativi di teorizzazione del nuovo genere, nonché le problematiche legate a una presupposta dipendenza dalla lingua di partenza. Le traduzioni cinquecentesche

dall'italiano sono presentate come esempi di traduzione orizzontale, principale strumento di trasmissione culturale e di arricchimento linguistico.

La disamina si sposta poi sulle opere teatrali: ripercorrere la storia teatrale italiana del Rinascimento serve a confrontare il differente sviluppo dei due paesi e la situazione letteraria nella prima metà del Cinquecento per valutare la responsabilità italiana nell'influenzare la produzione d'oltralpe. Tale influenza, infatti, sarebbe giustificata dal grado di avanzamento e avanguardia dei drammaturghi italiani e delle loro opere, soprattutto in volgare, rispetto a una condizione francese ancora in fase di sviluppo. Lo studio della fortuna del modello tragico classico nelle letterature italiane e francesi consente anche di valutare il ruolo che proprio la *Sophonisba* gioca nella nascita e nello sviluppo del genere in entrambi i paesi.

I capitoli dedicati ai traduttori, Saint-Gelais e Mermet, espongono, a partire dalle rispettive biografie, le differenze tra i contesti in cui operavano i due letterati. Con Saint-Gelais, siamo di fronte a un poeta ben inserito in un preciso contesto di corte, a partire dal quale è possibile ricostruire le dinamiche sia della committenza da parte di Caterina de' Medici che, soprattutto, della sua rappresentazione. Nonostante l'interesse della critica per l'evento tenutosi al castello di Blois, significativo in quanto uno dei primi esempi di spettacolo tragico in Francia, tanti sono gli elementi da chiarire mettendo insieme le informazioni raccolte grazie ai documenti d'archivio e alle notizie già note, a partire dalla data dell'allestimento, fino ai luoghi coinvolti e alle scenografie. La prima traduzione della *Sophonisba* sarà poi influente anche in contesti più decentrati rispetto ai luoghi del potere, come quello savoiardo in cui si sviluppa la seconda opera tradotta da Claude Mermet. In questa seconda traduzione, infatti, mutano le motivazioni legate alla creazione letteraria e le pratiche della sua diffusione, passando da quella che era stata una scrittura legata al momento spettacolare e alla committenza regale, all'intento pedagogico dettato dall'esperienza di maestro di scuola di un paese di confine.

La seconda parte della tesi è dedicata all'esposizione della metodologia adottata e alle motivazioni legate alla preferenza per un'edizione di tipo digitale. L'analisi delle caratteristiche formali delle opere, infatti, ha messo in luce alcune difficoltà nella restituzione dei testi e nella loro visualizzazione. Nel primo capitolo sono dunque analizzati i vantaggi del *medium* digitale e l'imprescindibilità di quest'ultimo nell'effettuare uno studio di tipo comparato: oltre all'allineamento di opere in forme

metriche differenti e alla visualizzazione di un duplice commento, è messa in luce anche l'importanza della presenza del facsimile e dell'evidenziazione degli elementi di discordanza tra i tre testi.

Il capitolo successivo della seconda parte è dedicato alla spiegazione degli strumenti utilizzati per la marcatura elettronica dei tre testi. La codifica, realizzata in linguaggio XML-TEI, è analizzata prima in relazione alla struttura di un componimento teatrale, con la descrizione di tutti gli elementi che costituiscono il modulo delle *Guidelines* TEI dedicato ai *Performance Texts*. Successivamente, sono date le specifiche della codifica effettuata per i testi delle *Sophonisba*, riprendendo sia gli elementi caratteristici e singolari dei testi teatrali sia quelli più generici riferiti alla struttura di opere in versi e in prosa. Infine, è spiegata la modalità con cui è stato realizzato l'allineamento tra le battute teatrali e le scelte effettuate per ottenere una corrispondenza diretta tra i tre testi.

Oltre alla codifica, è inserito nel *workflow* dell'edizione digitale anche la sperimentazione con strumenti di trascrizione automatica, e in particolare di Kraken. Dopo una disamina delle tecnologie dell'OCR e del suo sviluppo in HTR, sono riportate le pratiche di utilizzo e i *software* che consentono un utilizzo *user-friendly* basato su passaggi di addestramento della macchina utili al riconoscimento automatico delle scritture e alla loro trascrizione. Tale possibilità è stata offerta in questo caso da *eScriptorium* che utilizza, come già anticipato, la tecnologia di Kraken. I tentativi eseguiti tramite questa sperimentazione hanno permesso di valutarne il funzionamento e i passaggi richiesti, stabilendo così il rapporto tra lavoro preliminare indispensabile e qualità dei risultati, che in questo caso hanno riguardato la creazione di un modello basato sui caratteri di civiltà, cioè quelli utilizzati per la stampa dell'edizione di Saint-Gelais.

L'ultimo capitolo della seconda parte affronta la visualizzazione dell'edizione e, dunque, i procedimenti per la creazione dell'infrastruttura digitale. Gli elementi presi in considerazione nella costruzione del progetto hanno riguardato i caratteri precipui di traduzioni letterarie e le necessità collegate a una giusta fruizione di testi di questo genere. Partendo dalle funzionalità ritenute necessarie, è descritta un'analisi di sondaggio effettuata su alcune piattaforme di edizioni già *online* per valutarne i limiti e i punti di forza da tenere in considerazione. Proficua è stata soprattutto la verifica degli strumenti per la realizzazione di edizioni digitali al fine di vagliare la possibilità di sfruttare *tools* di pubblicazione preimpostati e determinare, infine, la necessità di una creazione *ex novo*

per personalizzare tutte le pagine e le varie possibilità di visualizzazione dei testi. La struttura selezionata, infatti, deve prevedere la lettura di ciascun testo e del suo facsimile e, soprattutto, la visualizzazione allineata di ogni traduzione francese col testo italiano, dei tre testi in contemporanea, e delle due traduzioni. La descrizione dei passaggi effettuati e delle ricerche preliminari è stata esposta tenendo conto anche dell'ambiente di lavoro e della divisione dei compiti realizzata nel corso della progettazione, che ha consentito anche una serie di riflessioni sugli aspetti pedagogici e istruttivi dell'operazione di edizione digitale.

La terza parte della tesi è dedicata all'analisi comparata delle traduzioni, che mira a rintracciare le caratteristiche e le specificità delle *Sophonisba* francesi rinascimentali, nonché le convergenze e le divergenze rispetto al testo di Trissino, e reciprocamente tra le due traduzioni. Un primo confronto di tipo contenutistico viene svolto innanzitutto comparando i materiali liminari di cui tutte e tre le opere sono corredate, al netto delle differenze riscontrabili. Il secondo confronto interessa la narrazione e si basa principalmente sul rintracciamento delle differenze nell'esposizione dei fatti, cercando di spiegare ogni scelta sulla base di esigenze di adattamento del contenuto dell'opera alle necessità e ai gusti dei propri spettatori nel caso di Saint-Gelais, e al rispetto di una struttura artisticamente valida e pedagogicamente utile nel caso di Mermet. Sono così analizzate le parti soppresse e quelle aggiunte, le sintetizzazioni, le divisioni tra battute e il rispetto o meno di "leggi" proprie del genere tragico: è importante, infatti, valutare se esistesse una consapevolezza formale di questo tipo già a quell'altezza temporale, considerando la più tarda diffusione delle teorie aristoteliche rispetto all'Italia. Tra le varianti contenutistiche è stato poi effettuato uno studio critico per confrontare il testo dell'edizione a stampa di Saint-Gelais e quello di un manoscritto ritrovato, appartenente a un collezionista privato, che conserva una differente redazione del testo. Dall'analisi dei due testi è stato possibile stabilire l'anteriorità di una delle due stesure e il rapporto che intercorre tra esse, nonché le responsabilità nella scrittura dell'autore principale e dei suoi collaboratori.

Il confronto è poi spostato sul versante metrico e riguarda la differenza tra endecasillabo sciolto, prosa e alessandrino francese: l'utilizzo di forme metriche differenti, infatti, comporta delle conseguenze sulla struttura generale delle due traduzioni, che cercano in vari modi di ottenere lo stesso effetto di Trissino o di

compensare le differenze rispetto al modello. Altro punto di divergenza riguarda la funzione del coro e le sue caratteristiche, anche in questo caso declinate in maniera differente in base alle esigenze delle due traduzioni: l'interesse spettacolare e quello istruttivo, infatti, trovano la loro massima espressione proprio nella forma corale, che riprende quella di Trissino nei contenuti ma rivela una specificità riscontrabile solo dal singolo confronto tra i testi.

L'ultima parte del confronto interessa un livello di analisi stilistico e retorico: in particolare, sono indagati i modi in cui si sviluppa la poetica dei traduttori pur in forme così differenti, inclusa la prosa, che non risulta comunque estranea a forme di scrittura ricche di figure e accorgimenti formali. Nello specifico, da un punto di vista retorico, sono analizzati l'utilizzo di binomi sinonimici, italianismi, anafore, epanalessi, metonimie, metafore, similitudini, iperboli, sineddochi, poliptoti. Per quanto riguarda le varianti sintattiche, sono stati scelti come campioni d'indagine l'ordine sintattico, l'infinito sostantivato, l'uso dell'articolo determinativo e del gerundio. Infine, l'ultima disamina riguarda la storia non solo letteraria, ma editoriale delle traduzioni nel Rinascimento. Le traduzioni della *Sophonisba*, infatti, si rivelano particolarmente utili per la ricostruzione di una storia della tipografia europea: l'edizione della traduzione del 1559 ricorre ai cosiddetti "caratteri di civiltà", dei caratteri tipografici che imitano la scrittura gotica corsiva francese; la scelta di utilizzare questi caratteri innovativi sembrerebbe essere legata alla scelta di Trissino di commissionare al più celebre calligrafo dell'epoca, Ludovico degli Arrighi, la realizzazione dei caratteri e la stampa della prima edizione della propria opera. Uno degli obiettivi della tesi qui proposta è proprio quello di verificare l'esistenza di un legame tra le scelte tipografiche italiane e quelle francesi nella realizzazione delle diverse edizioni.

Nell'ottica di restituire i numerosi livelli di lettura che la *Sophonisba* e le sue traduzioni implicano, sono poi stati allestiti dei commenti puntuali ai testi, che mirano a fornire tutti i dati storici, culturali e intertestuali utili a una fruizione consapevole delle tre opere. Il commento, inoltre, procura tutti i riferimenti necessari al confronto con l'ipotesto di Trissino disponibile in appendice nella sua veste originale: la scelta di non intervenire sull'edizione trissiniana di Ianiculo si spiega non come fedeltà acritica alla materialità dello scritto, ma come volontà di utilizzare come testo di confronto proprio quello che è stato probabilmente letto da Saint-Gelais e da Mermet.

Lo studio si proietta insomma in un orizzonte europeo, lì dove gli stretti legami tra cultura italiana e francese si concretizzano in un'esperienza seminale per lo sviluppo delle letterature europee. Esso, inoltre, si inserisce a pieno titolo nel dibattito sempre più attuale sulle *Digital Humanities*, fornendo la possibilità di valutare l'apporto offerto dall'utilizzo di strumenti informatici e il valore aggiunto di un'edizione critica digitale.

Alcune precisazioni metodologiche

Nell'intraprendere lo studio di un autore come Trissino, impegnato in tutta la sua carriera nello sviluppo di teorie linguistiche atte a sancire l'importanza ortofonica nella composizione letteraria, non si può transigere dall'apportare alcune precisazioni sulle scelte compiute in materia di selezione della forma di nomi e titoli. Diverse oscillazioni sono ravvisabili sin dall'attestazione del nome proprio dell'autore, che varia da Giovan Giorgio, come riscontrabile nell'*Enciclopedia Dantesca* e nel *Dizionario Biografico degli Italiani*,[1] a Gian Giorgio, come provano l'*Enciclopedia dell'Italiano* e *l'Enciclopedia Italiana*.[2] Il più importante lavoro biografico sull'autore, edito nel 1894,[3] riporta la versione Giangiorgio, quella che sarà poi ripresa nel titolo degli Atti dell'ultimo rilevante convegno trissiniano tenutosi nel 1980 a Vicenza.[4] Tuttavia, volendo restituire la forma attestata dai documenti, si riscontra una certa oscillazione nelle varie edizioni, che pur con diverse varianti (Giωvan Giorgiω Trissinω,[5] Gio. Giorgio Trissino vicentino, Gio. Giorgio Trissino,[6] Giouangiorgio Trissino,[7] Io. Georgius Trissinus[8]) si attesta comunque sulla forma Giovan Giorgio.[9] La forma Gian Giorgio, riportata anche dalla *Bibliografia Nazionale Italiana*,[10] è stata molto probabilmente privilegiata dalla critica per economicità, data per certa l'abbreviazione del primo nome. Per questi motivi, il nome proprio e la sua forma puntata saranno qui riconducibili a Giovan Giorgio.

---

[1] *Dizionario Biografico degli Italiani*, *sub voce* «Trissino, Giovan Giorgio», Vol. XCVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2019; *Enciclopedia Dantesca*, *sub voce* «Trissino, Giovan Giorgio», Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
[2] *Enciclopedia Italiana*, *sub voce* «Trissino, Gian Giorgio», Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1937; *Enciclopedia dell'Italiano*, *sub voce* «Trissino, Gian Giorgio», Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011.
[3] *Monografia di un gentiluomo*. Per le abbreviazioni si rimanda all'apposita sezione *infra*.
[4] N. POZZA, *Atti del convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, Accademia Olimpica, Vicenza, 1980.
[5] TRISSINO, *La grammatichetta di m. Giovan Giorgio Trissino*, Vicenza, Tolomeo Ianiculo, 1529; TRISSINO, *La poetica di m. Giovan Giorgio Trissino*, Vicenza, Tolomeo Ianiculo, 1529.
[6] TRISSINO, *La Sofonisba tragedia di m. Giovan Giorgio Trissino. Di nuovo con somma diligenza corretta e ristampata*, Venezia, Francesco Rampazzetto, 1562 e stessa forma per le successive edizioni del 1569, 1572, 1576, 1582, 1585 e 1595. Resta una lieve variazione nell'edizione vicentina del 1585 a cura di Girolamo Brescia (*La Sofonisba tragedia del s. Gio. Giorgio Trissino vicentino*). Per quanto riguarda le edizioni della tragedia vivente l'autore, il frontespizio riporta soltanto Trissino.
[7] TRISSINO, *Di m. Giovangiorgio Trissino la Sophonisba. Li retratti. Epistola. Oracion al Serenissimo Principe di Vinegia*, [Toscolano], Alessandro Paganino, [tra il 1527 e il 1529].
[8] TRISSINO, *Io. Georgii Trissini Encomion ad Maximilianum Caesarem*, Vicenza, Tolomeo Ianiculo, [1529].
[9] I dati analizzati sono tratti dalla scheda dell'autore del Censimento EDIT 16 (www.edit16.iccu.sbn.it).
[10] *Bibliografia nazionale italiana catalogo alfabetico annuale. A cura della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Firenze, Centro nazionale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, vol. I, 1958.

La seconda questione che torna utile chiarire sin da ora riguarda il titolo della tragedia trissiniana, anch'esso variamente suscettibile di oscillazioni ortografiche.[11] Il titolo dell'edizione del 1524 a cura di Ludovico Arrighi, *La Sophonisba*, diventa per Tolomeo Ianiculo nel 1529 *La Sωphωnisba*, a seguito di alcuni fondamentali cambiamenti nella teoria linguistica di Trissino riguardante la distinzione dell'apertura vocalica. Nelle successive edizioni, a partire da quella veneziana di Giolito De Ferrari del 1562 e quella di Francesco Rampazetto dello stesso anno, il frontespizio riporta *La Sofonisba*, titolo e nome spesso privilegiati dagli studi successivi, per criteri di normalizzazione della forma più classicheggiante. Si sceglie in questo luogo di adottare per il titolo la forma con digramma senza l'utilizzo dei caratteri dell'alfabeto greco, dunque *Sophonisba*; si opta invece per "Sofonisba" nel riferimento al personaggio.

L'ultima precisazione riguarda altri titoli di opere trissiniane che saranno più frequentemente citate. In primo luogo, l'epistola intitolata nel 1524 *Ɛpistola del Trissino de le lettere nuωvamente aggiunte ne la lingua Italiana*[12] e nel 1529 *Ɛpistola del Trissino de le lettere nvωvamente aggiunte ne la lingva italiana*[13] (con un nuovo carattere per la *u*), in cui viene utilizzato come primo grafema la lettera greca *epsilon* minuscola ma in grandezza maiuscola, sebbene quest'ultima sia convenzionalmente combaciante con la *E* dell'alfabeto italiano. Per quanto riguarda la *Poetica*, essa sarà *Pωetica* nell'edizione vicentina di Ianiculo dell'aprile 1529[14] e *Poetica* nella pubblicazione veneziana della *Quinta* e *Sesta divisione* a cura di Andrea Arrivabene del 1562.[15] In tutti questi casi, e in quelli riguardanti altri titoli trissiniani comprendenti lettere greche, saranno utilizzati i titoli privi di grafemi greci per ragioni di chiarezza e comprensibilità.

[11] Lo stesso Cremante, autore di una delle ultime edizioni della *Sophonisba*, sceglie di utilizzare *La Sωphωnisba* come titolo dell'opera e Sofonisba come nome del personaggio all'interno della Nota introduttiva (*Teatro del Cinquecento*, pp. 3-28).
[12] TRISSINO, *Ɛpistola del Trissino de le lettere nuωvamente aggiunte ne la lingua Italiana*, Roma, Ludovico degli Arrighi e Lautizio Perugino, [1524].
[13] TRISSINO, *Ɛpistola del Trissino de le lettere nvωvamente aggiunte ne la lingva italiana*, Vicenza, Tolomeo Ianiculo, 1529.
[14] TRISSINO, La *Pωetica di m. Giωvan Giorgiω Trissinω*, Vicenza, Tolomeo Ianiculo, 1529.
[15] TRISSINO, *La quinta e la sesta divisione della Poetica del Trissino* (In Venetia: per Giovanni Bonadio & Domenico F. & C.: ad instantia di m. Andrea Arrivabene), 1562.

ABBREVIAZIONI

Si adottano le presenti abbreviazioni per le seguenti opere citate con particolare frequenza all'interno dei capitoli e dei commenti.

Ad Marciam: SENECA, *Le consolazioni, a Marcia, alla madre Elvia, a Polibio*, a cura di A. TRAINA, Milano, Rizzoli, 1987.

Aen.: VIRGILIO, *Eneide*, a cura di R. SCARCIA, Milano, Rizzoli, 2013.

Ars poetica: ORAZIO, *Arte poetica*, a cura di A. ROSTAGNI, Bologna, Bononia University Press, 2020.

Art poétique: J. PELETIER, *L'art poétique*, Lyon, J. de Tournes, G. Gazeau, 1555.

Deffence: J. DU BELLAY, *La Deffence et Illustration de la Langue Francoyse*, Paris, L'Angelier, 1549.

De la volgare eloquenzia: TRISSINO, *De la volgare eloquenzia di Dante*, *volgarizzamento di Giovan Giorgio Trissino*, a cura di F. MONTUORI, in D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. FENZI, Roma, Salerno Editrice, 2012.

Discacciamento delle nuove lettere: A. FIRENZUOLA, *Discacciamento delle nuove lettere*, *inutilmente aggiunte nella lingua toscana*, in B. RICHARDSON, *Trattati sull'ortografia del volgare: 1524-1526*, Exeter, University of Exeter, 1984.

Discorso: G.B. GIRALDI CINZIO, *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, in C. GUERRIERI CROCETTI (a cura di), *Scritti critici*, Marzorati, Milano, 1973.

Dubbii: TRISSINO, *Dubbii grammaticali*, in ID., *Scritti linguistici*, a cura di A. CASTELVECCHI, Roma, Salerno, 1986.

Écrits théoriques: P. LEBLANC, *Les écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972.

Epistola: TRISSINO, *Epistola del Trissino de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana*, in ID., *Scritti linguistici*, a cura di A. CASTELVECCHI, Roma, Salerno, 1986.

Iliade: OMERO, *Iliade*, a cura di G. CERRI, Milano, Rizzoli, 1999.

Inf: D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, vol. II, *Inferno*, Milano, A. Mondadori, 1966.

Les mots italiens: B.H. WIND, *Les mots italiens introduits en français au XVIe siècle*, Utrecht, HES, 1973.

Monografia di un gentiluomo: B. MORSOLIN, *Giangiorgio Trissino. Monografia di un gentiluomo letterato del secolo XVI*, Firenze, Le Monnier, 1894.

Œuvres complètes: P. BLANCHEMAIN, *Œuvres completes de Melin de Sainct-Gelais avec un commentaire inédit de B. de La Monnoye, des remarques de MM. Emm. Phelippes-Beaulieux, R. Dezeimeris, etc. Edition revue, annotée et publiée par Blanchemain*, Paris, Daffis, 1873.

Pharsalia: LUCANO, *Farsaglia o la guerra civile*, a cura di L. CANALI, Milano, Rizzoli, 1997.

Poetica (I-IV): TRISSINO, *Poetica (I-IV)*, in B. WEINBERG (a cura di), *Trattati di retorica e di poetica*, I, Bari, Laterza, 1971.

Poetica (V-VI): TRISSINO, *Poetica (V-VI)*, in B. WEINBERG (a cura di), *Trattati di retorica e di poetica*, II, Bari, Laterza, 1971.

Polito: C. TOLOMEI, *Il Polito*, in B. RICHARDSON, *Trattati sull'ortografia del volgare: 1524-1526*, Exeter, University of Exeter, 1984.

Pratique: C. MERMET, *La Pratique de l'orthographe françoise*, Lyon, Basile Bouquet, 1583.

Purg: DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, vol. III, *Purgatorio*, Milano, A. Mondadori, 1966-67.

Rhétorique françoise: A. FOUQUELIN, *La rhétorique françoise*, Paris, André Wechel, 1557.

Risposta all'epistola del Trissino: L. MARTELLI, *Risposta all'epistola del Trissino, delle lettere nuovamente aggiunte alla lingua volgare fiorentina* in B. RICHARDSON, *Trattati sull'ortografia del volgare: 1524-1526*, Exeter, University of Exeter, 1984.

Rvf: F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2004.

Scritti linguistici: A. CASTELVECCHI, *Introduzione* a TRISSINO, *Scritti linguistici*, a cura di CASTELVECCHI, Roma, Salerno, 1986, pp. XI-LVIII.

Teatro del Cinquecento: TRISSINO, *La Sωphωnisba*, in R. CREMANTE. (a cura di), *Teatro del Cinquecento. Tomo I. La tragedia*, Milano e Napoli, Ricciardi, 1988.

Théatre français: C. MERMET, *La Tragédie de Sophonisbe, reine de Numidie*, a cura di F. CALDARI BEVILACQUA e A. BETTONI, in *Théatre français de la Renaissance,* III, *La Tragédie à l'époque d'Henri III (1582-1584)*, Olschki, Firenze 1999.

PARTE PRIMA

L*E* SOPHONISBA

Approfondire la vicenda della duplice traduzione della *Sophonisba* italiana vuol dire affrontare opere dal riconoscibile valore artistico, ma anche documentario. Per questo motivo, prima di un'analisi linguistica, narrativa e traduttologica, appare necessario un tentativo di tracciare profili storici e biografici degli autori e dei contesti di produzione e di ricezione delle tre opere, l'originale e le due traduzioni. In particolare, si analizza l'influenza esercitata dall'ambiente letterario italiano sulla corte francese, culla della prima traduzione della *Sophonisba*, intenta a dar vita nei primi decenni del Cinquecento a una sorta di italianismo regale, che sarà poi influente anche in contesti più decentrati rispetto ai luoghi del potere, quale quello savoiardo in cui si sviluppa la seconda opera tradotta. Dopo una disamina sullo sviluppo dei generi teatrali in Italia, si affronterà la questione del passaggio e dello sviluppo della drammaturgia in Francia e le possibili convergenze tra le due tradizioni, sfruttando soprattutto i dati inerenti alle traduzioni dall'italiano edite in francese negli stessi anni. Sulla base di questi elementi, sarà possibile rintracciare le caratteristiche e le specificità delle *Sophonisba* francesi rinascimentali di Mellin de Saint-Gelais e di Claude Mermet.

1.1. Trissino e la nascita della tragedia italiana

1.1.1. Brevi cenni biografici

Giovan Giorgio[1] Trissino[2] nasce l'8 luglio 1478 a Vicenza da Gaspare e Cecilia Bevilacqua, appartenenti a due famiglie della nobiltà feudale,[3] i quali gli assicurano una buona educazione intellettuale durante la prima giovinezza, pur se in un'età segnata da

[1] Tutte le informazioni biografiche qui sintetizzate sono tratte da *Monografia di un gentiluomo* e da *Dizionario Biografico degli Italiani*, *sub voce* «Trissino, Giovan Giorgio», cit.

[2] Il toponimo che presta il cognome all'autore deriva dagli antichi possedimenti della famiglia dei Trissino, la quale ottenne nel tempo, da imperatori e vescovi di Vicenza, il controllo su «tutta quella vasta vallata, che dalle terre settentrionali di Montecchio Maggiore si estende fino alle punte delle Alpi e si chiama tuttora di Trissino, o dell'Agno» (*Monografia di un gentiluomo*, p. 2). La linea da cui discende Giovan Giorgio, e da cui prende il nome, è quella "del Vello d'Oro".

[3] La famiglia Trissino fu già attiva in rapporto di sudditanza all'Imperatore durante la guerra di Cambrai: «Come si legge nelli libri della nostra città questa famiglia nacque in Germania, e fu investita in questi luoghi dagl'Imperatori, quando venivano in Italia. Non habbiamo potuto avere il computo vero in qual tempo, e sotto qual Imperatore sia venuta in Italia. Molti affermano esser venuta in Italia sotto Henrico Terzo Imperatore nel 1084 e da questo esser stata donata delli feudi e delle giurisdittioni, le quali tiene nella fertilissima Villa di Trissino, e haver fondata questa famiglia il Castello dal vulgo chiamato Panensacco, del qual luogo ha tenuta la signoria longo tempo, così nel civile, come nel criminale […]» (B. PAGLIARINO, *Cronache di Vicenza, scritte dal principio di questa Città, sino al tempo, ch'ella si diede sotto al Serenissimo Dominio Veneto 1404*, date in luce da Giorgio Giacomo Alcaini, Vicenza, 1663, p. 250).

eventi tragici come la prematura morte del padre e alcuni problemi di salute. Nel 1494 sposa Giovanna, figlia di Francesco da Trissino, la quale muore, lasciandolo con due figli, nel 1505, anno di inizio di una serie di viaggi lungo la penisola. Sosta inizialmente a Brescia, stringendo rapporti e soggiornando presso Gianfrancesco Gambara, padre di Veronica, ma l'anno successivo è già a Milano, dove rimane tre anni per approfondire lo studio del greco sotto la guida dell'ateniese Demetrio Caldondila. Nel 1509, al suo rientro a Vicenza, si trova ad assistere al ritorno della sua città sotto il dominio veneziano, trovandosi nella scomoda posizione di sostenitore dell'impero e costretto, per questo, all'esilio. Dopo diversi spostamenti, decide di stabilirsi a Ferrara presso la sorella Maddalena: qui viene accolto dagli Este, si avvicina alla corte e comincia a studiare la poesia in volgare, dando anche prova delle sue capacità in componimenti elegiaci proprio per alcuni membri della nobile casata, principalmente per Isabella.

A causa della sua salute cagionevole, l'estate del 1513 lo trova ritirato presso le terme di Bagni di Lucca, dove pare che abbia conosciuto Bernardo, Cosimo e Palla Rucellai, forse Machiavelli, Luigi Alamanni e Zanobi Buondelmonti, coi quali comincia poi a frequentare le riunioni degli Orti Oricellari. Un anno dopo, a seguito dell'elezione di papa Leone X, torna a Roma pronto ad essere introdotto alla corte del papa mediceo, dove stringe importanti amicizie e avvia la composizione della *Sophonisba*, che avrebbe poi dedicato proprio al pontefice, il quale gli affida l'incarico di ambasciatore presso l'imperatore Massimiliano I ad Augusta. Nel 1516, grazie all'intervento del pontefice, riesce finalmente a rientrare a Venezia, ottenendo anche la restituzione dei beni confiscati. Dopo altri soggiorni a Roma e Napoli, all'inizio degli anni '20 pone fine alla sua attività al servizio del pontefice per tornare a Vicenza e continuare i suoi studi e il suo lavoro letterario. Nel 1523 sposa la sua seconda moglie Bianca, figlia di Niccolò Trissino, dalla quale ha due figli, entrambi coinvolti in gravi dispute col padre a causa dell'eredità.

Ben presto ricomincia i suoi spostamenti a Roma su invito del nuovo pontefice Clemente VII: è proprio nei circoli della curia romana che sceglie di esporre finalmente la sua teoria linguistica, e lo fa stampando il primo saggio della sua riforma ortografica, la canzone a Clemente VII, *Signor che fosti eternamente eletto*, seguita dalla *Epistola de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana*. Ricomincia poi a spostarsi tra Venezia e Vicenza, ancora per incarichi su ordine del papa e proprio a Vicenza, riprende i suoi studi linguistici e, con la collaborazione del tipografo Tolomeo Ianiculo, nel 1529

fa stampare la sua traduzione del *De vulgari eloquentia*, i *Dubbii Grammaticali*, la *Grammatichetta*, il *Castellano*, l'*Encomium ad Maximilianum Caesarem*, le prime quattro divisioni della *Poetica* e le *Rime*; pubblica nello stesso anno anche la ristampa dell'*Epistola* e la *Sophonisba*.[4]

Raggiunge il culmine della sua carriera diplomatica nel 1530 a Bologna, quando ottiene l'onorificenza di portare lo strascico del mantello papale durante la cerimonia di incoronazione di Carlo V,[5] il quale gli offre in cambio la carica di governatore di Firenze, da lui rifiutata per restare nella sua città, Vicenza, e controllare che questa non fosse oberata di soprusi da parte di Venezia. Dopo alcuni dissidi familiari a causa del primogenito Giulio, Trissino riprende a coltivare i suoi interessi, tra cui figura anche l'architettura, e infatti nel 1537 si occupa della ristrutturazione della villa di Cricoli, che diventerà poi importante centro culturale. Proprio l'attività svolta nella sua villa gli permette il primo incontro con Andrea di Piero, il Palladio. Nel 1538 torna a Padova, dove frequenta anche Sperone Speroni, ma il suo soggiorno è intervallato da diversi spostamenti a Roma e a Bologna, in occasione della ripresa dei suoi incarichi ufficiali per conto del Papato, questa volta per accogliere Carlo V nel 1543. Nel 1545 fu di nuovo a Roma, accompagnato da Giambattista Maganza, Girolamo Thiene e Andrea Palladio; due anni dopo pubblica proprio a Roma i primi nove libri del suo poema, *La Italia liberata da Gotthi*, che arriva nell'anno seguente a 27 libri. Nel 1550 si reca ad Augusta in visita all'imperatore, e al ritorno da questo viaggio rientra a Roma, dove muore l'8 dicembre.

[4] A. QUONDAM, *La poesia duplicata. Imitazione e scrittura nell'esperienza del Trissino*, in N. POZZA (a cura di), *Atti del convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, Accademia Olimpica, Vicenza, 1980, pp. 67-110, a p. 70: «La raffica delle edizioni trissiniane […] intende anche […] proporre Vicenza come nuovo centro culturale non solo oltre le grandi capitali Venezia, Firenze e Roma, ma anche contro di esse, in contrapposizione ai loro – diversi, ma in questo almeno convergenti – progetti di egemonia linguistica prima ancora che culturale». Interessante, inoltre, che in questa circostanza Trissino si impegni a creare e a pubblicare non soltanto modelli teorici delle sue intuizioni linguistiche (la *Poetica*, ad esempio), ma anche la loro applicazione diretta in opere letterarie connotate in questa direzione (le *Rime* e la *Sophonisba*).

[5] Giuseppe Faggin critica amaramente la partecipazione di Trissino al trionfo di Carlo V e giudica che la figura del vicentino, rappresentante di un vecchio ideale nobiliare, sia da considerarsi anacronistica «sia nell'ambito dell'attività letteraria, dove le sue velleità innovatrici si erano consumate dentro i limiti dell'imitazione, sia nel campo ideologico-politico, in cui, di fronte a una Repubblica come quella veneziana che in pieno Cinquecento svolgeva una politica schiettamente italiana, adulò l'Idea imperiale di cui esaltò l'astratta universalità ma di cui non seppe capire il peso nefasto: un episodio dunque dei più rappresentativi della decadenza politica della nobiltà italiana» (G. FAGGIN, *Giangiorgio Trissino e l'Impero*, in N. POZZA (a cura di), *Atti del convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, cit., pp. 23-38, a p. 37).

1.1.2. La questione della lingua e l'ortografia

Vera pioniera in fatto di teorizzazione linguistica, l'Italia è il primo paese europeo in cui si impone un dibattito sull'identità della lingua nazionale, tanto da far sì che la "questione della lingua" diventi quasi un genere letterario. La complessità del dibattito impone la necessità di introdurre in questo lavoro, pur senza pretesa di esaustività, una breve sintesi della storia e delle diverse posizioni assunte nel corso della questione, in modo da poter poi collocare più efficacemente il contributo di Trissino in relazione alla sua *Sophonisba*. Come scrive efficacemente Migliorini: «in una vita sociale che mira all'eleganza e al fasto, accanto alle arti belle, ha una posizione eminente l'arte della parola nelle sue manifestazioni scritte e in quelle parlate […]: la letteratura, insomma, è parte notevole del costume sociale».[6] La precocità del tentativo di dare una norma e un ruolo attivo all'italiano come strumento costitutivo della nazione è innegabile: se il precoce sforzo dantesco risale addirittura ai primi anni del XIV secolo, è poi nel Cinquecento che la questione si anima e acquisisce una sua organicità, suscitando un dibattito che fino a quel momento era rimasto piuttosto silente per mancanza di reali interlocutori.[7] È sempre in questo torno di tempo che l'attenzione si pone sui problemi legati alla grafia, dai primissimi anni del XVI secolo con le edizioni di Aldo Manuzio curate da Pietro Bembo,[8] fino agli *Avvertimenti sopra la lingua del Decamerone* del Salviati del 1584,[9] opera che fornirà materiale e spunti per la prima edizione del Vocabolario della Crusca del 1612.

In un'epoca in cui la stragrande maggioranza dei libri scritti e a stampa sono in latino, questa non può che essere la lingua sulla quale concentrare i primi, iniziali, tentativi di inquadramento.[10] Proprio le prime intuizioni che lo stesso Bembo ebbe in merito alla

[6] B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1961, p. 332.
[7] Imprescindibili su questo tema i seguenti contributi: M. VITALE, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1984; F. FEDI, *La fondazione dei modelli. Bembo, Castiglione, Della Casa*, in *Storia della letteratura italiana, IV, Il Primo Cinquecento*, Roma, Salerno, 1996; I. PACCAGNELLA, *La questione della lingua*, in *Manuale di Letteratura Italiana. Storia per generi e problemi*, II, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 589-626.
[8] Oltre alla nascita di un nuovo modello di libro, è con Manuzio che si introducono, nei suoi due classici volgari, e in particolare nel Petrarca del 1501, un sistema di segni definibile moderno: al suo interno si ritrovano la virgola – già utilizzata dallo stesso Aldo nelle edizioni dei testi greci e nell'operetta latina bembiana, il *De Aetna*, pubblicata nel 1496 –, il punto e virgola, i due punti, il punto fermo, l'accento grave e l'apostrofo.
[9] Salviati cerca di conciliare la grafia antica e quella moderna insieme con le rispettive pronunce, convinto di una continuità tra i fiorentini dei due secoli, quello trecentesco e quello cinquecentesco. Tra le sue soluzioni si ricordano l'assimilazione consonantica (*ct* e *pt*, *bs*, *mn* > *tt*, *ss*, *nn*), il passaggio da *ti* a *zi* e le soluzioni *x>ss*, *ex>es* ed *exc>ecc*.
[10] Lo stesso Trissino, verso la prima metà del Sedicesimo secolo affermava che «hoggidi, quaʃi a niunω se insegni italianω, ma a tutti se insegna latinω ε poi lω italianω se impara da sè» (*Dubbii*, p. 91).

lingua latina risultarono poi fondamentali per porre le basi di quella che sarà la codificazione bembiana di maggior successo, la cosiddetta "teoria dell'imitazione". La sua predilezione per il latino ciceroniano per la prosa, rispetto a quello rappresentato dal Poliziano o dal Pontano, infatti, fece sì che la sua forma si irrigidisse e si allontanasse progressivamente e incessantemente dalla lingua viva, consentendo così l'affermazione e il consolidamento del volgare. Tre sono le correnti che si affermano in questo secolo: la prima, arcaizzante, che fa riferimento al Bembo; la seconda legata all'uso delle corti; la terza, infine, che sostiene l'assunzione a modello del parlato toscano contemporaneo.

Già nel Quattrocento, Leon Battista Alberti affermava la validità culturale della lingua volgare, individuando sin dal principio del suo sviluppo le possibilità espressive e le opportunità di conciliazione degli elementi della lingua latina, nella quale egli stesso scriveva, con quelli della lingua parlata.[11] Il suo trattato linguistico di descrizione grammaticale, la cosiddetta *Grammatichetta vaticana*,[12] rappresenta il primo tentativo di restituire consistenza e valore alla lingua volgare, trattandola con la stessa analiticità che era stata propria delle lingue classiche. Alberti non aveva tanto l'obiettivo di fissare norme sull'autorità degli scrittori, quanto più di descrivere quello che era l'uso linguistico del volgare parlato nel presente a Firenze, e soprattutto di smentire tesi, come quella sostenuta da Leonardo Bruni, sull'agrammaticalità del volgare. Questo primo sforzo, nato come un tentativo di ricerca personale, pur se in forte anticipo rispetto alla produzione successiva, non ebbe comunque un impatto tale da far scaturire un dibattito contemporaneo. L'opera, circolante esclusivamente in ambienti fiorentini e non destinata a una larga diffusione, non ebbe successo in termini di pubblico o seguaci. Rimasta "sepolta" nella biblioteca di Lorenzo de' Medici, non ottenne alcuna risonanza utile ad alimentare un primo, precoce, discorso sulla normalizzazione del volgare fino all'acquisto della biblioteca da parte di Giovanni de' Medici, con suo conseguente trasferimento a Roma nel 1508.[13] Soltanto a

[11] Grande sostenitore della lingua volgare, l'Alberti scrive il *De pictura* in una duplice redazione linguistica, prima in latino e poi in volgare, rispondendo e sostenendo così la tesi dell'umanista Flavio Biondo, impegnato ad affermare la continuità diretta tra le due lingue. Sempre sua l'idea di promuovere il *Certame coronario*, una gara di poesie in lingua volgare svoltasi nel 1441 a Firenze e terminata senza l'assegnazione della corona, indice di una posizione ancora troppo conservatrice da parte della giuria di colti umanisti.

[12] L.B. ALBERTI, *La prima grammatica della lingua volgare: la Grammatichetta vaticana, Cod. vat. reg. lat. 1370*, a cura di C. GRAYSON, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1964. L'opera fu messa a punto tra il 1438 e il 1441.

[13] G. GORNI, *Introduzione* a L.B. ALBERTI, *Rime e versioni poetiche*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, pp. IX-XVI.

Roma, infatti, a grande distanza di tempo, l'opera suscita la curiosità e l'interesse di Pietro Bembo, che chiede che ne sia tratto l'apografo vaticano (Vat. Reg. Lat. 1370).

Se la straordinarietà dell'operazione è già ravvisabile nella precocità dell'esperimento, è poi senz'altro rilevante il fatto che le prime regole che l'autore si propone di esplicare riguardino la grafia.[14] Come ben riassume Tavoni,[15] infatti, l'Alberti si impegnò a sperimentare, in particolare nell'autografo Moreni, delle nuove lettere, primo fra tutti il grafema distintivo per la *v*, ma anche per *c* e *g* velari, per *e* e *o* aperte e chiuse[16] e la distinzione tra *è* verbo, *e'* articolo ed *e* congiunzione. Il codice Vaticano rappresenterebbe dunque, dopo una prima fase di elaborazione e sperimentazione, il passaggio alla standardizzazione di un modello più calibrato, seppur ancora intriso della grafia ortofonica con cui era stato probabilmente scritto l'originale. Quanto al mancato successo del suo impegno, è probabile che lo stesso autore fosse già pienamente consapevole dell'impossibilità della riproduzione dello sforzo, dovuta sia al suo carattere di "prototipo", sia alla preferenza per una non pubblicizzazione dell'opera. Tavoni sottolinea l'impossibilità per Alberti di identificare un gruppo di destinatari per il suo lavoro, dal momento che «non esistevano, a questa data, soggetti che avessero bisogno di una grammatica del volgare per scrivere in volgare, o per migliorare la loro scrittura del volgare», data la percezione consolidata del volgare come lingua basata sulla naturalità d'uso. Al tempo stesso, soprattutto, «non erano certo disposti a ricevere una siffatta grammatica del volgare, ovviamente, gli umanisti suoi nemici».[17]

La spinta primaria a una riflessione più sistematica arriva sicuramente dagli ambienti accademici, in particolare dall'Accademia degli Infiammati di Padova (tra i cui membri si ricordano Benedetto Varchi, Sperone Speroni e Luigi Alamanni). Qui si iniziano a

[14] «[…] L'opuscolo si apre infatti con *L'ordine delle lettere*, che presenta tutte le lettere dell'alfabeto disposte in un ordine non alfabetico; esso infatti non serve a insegnare l'alfabeto, che un potenziale lettore, in quanto tale, naturalmente già conosce, ma piuttosto a far riflettere sulla forma dei vari segni grafici al fine di un più economico apprendimento della scrittura del volgare» (N. DE BLASI, *Piccola storia della lingua italiana*, Napoli, Liguori, 2008, p. 50). Cfr. anche L.B. ALBERTI, *Grammatichetta e altri scritti sul volgare*, a cura di G. PATOTA, Roma, Salerno, 1996.

[15] M. TAVONI, *Scrivere la grammatica. Appunti sulle prime grammatiche dell'italiano manoscritte e a stampa*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Serie III, vol. 23, no. 2 (1993), pp. 759-796, a pp. 765-766.

[16] Nella prima le aperte «rappresentate da caratteri che risultano dalla fusione di *a* con *e* e di *a* con *o*, nella seconda da un'*e* con un prolungamento verso sinistra a forma di coda e da un'*o* sormontata da un lungo apice obliquo» (C. COLOMBO, *Leon Battista Alberti e la prima grammatica italiana*, «Studi Linguistici Italiani», III, 1962, pp. 176-187, a p. 183).

[17] M. TAVONI, *Scrivere la grammatica. Appunti sulle prime grammatiche dell'italiano manoscritte e a stampa*, cit., a p. 768.

studiare i testi classici greco-latini in traduzione e a dibattere in volgare di filosofia e teologia, oltre che dell'uso del volgare come lingua per una risistemazione generale della teoria della letteratura. È poi a Firenze che, prima con la trasformazione dell'Accademia degli Umidi in Accademia Fiorentina, e poi con la nascita dell'Accademia della Crusca, si inaugura un tentativo di effettiva stabilizzazione del volgare. Di fronte a questa progressiva e irrefrenabile scalata, parte già nel 1516 il tentativo di individuare dei modelli da seguire e le Tre Corone furono di fatto già segnalate da Giovanni Francesco Fortunio nelle *Regole*, norme linguistiche ricavate dalla «osservazione degli approvati auttori», e dunque dalla «lettura delle volgari cose di Dante, del Petrarca e del Boccaccio».[18]

Se nel 1525, con le *Prose della volgar lingua*,[19] Bembo sancisce definitivamente la superiorità del fiorentino letterario su tutti gli altri volgari con l'importanza di rifarsi a un buon modello – Petrarca per la poesia, Boccaccio per la prosa –, già diversi decenni prima egli aveva posto le basi della sua teoria. Bembo, infatti, si rese protagonista, insieme ad Aldo Manuzio, di un'importante campagna editoriale: dal 1501, col progetto degli *enchiridia*, furono messi a stampa libri in ottavo contenenti i grandi classici latini e volgari col nuovo carattere corsivo. Comparvero *Canzoniere* e *Trionfi* di Petrarca[20] e la *Commedia* di Dante,[21] capolavori trecenteschi in volgare che assumevano la stessa veste editoriale e la medesima riconoscibile *mise en page* dei grandi classici latini presenti nella medesima collana. Le posizioni di Bembo, e quelle di altri non-toscani, riguardavano insomma la possibilità di modellare la propria lingua su basi letterarie, e non sulle diverse parlate italiane; non a caso, infatti, Bembo utilizza in maniera promiscua «fiorentino, toscano, volgare» ed evita di inserirsi nella disputa riferita alla sua definizione. Di fondamentale importanza, inoltre, la pubblicazione del dialogo degli *Asolani*, in cui Bembo cerca di istituzionalizzare la nuova lingua dal punto di vista letterario, fornendo un modello in volgare che risentisse della tradizione poetica italiana dallo stilnovo a Petrarca, anzi riportando proprio sul volgare la perfezione di quei modelli.[22] Queste idee

[18] G.F. FORTUNIO, *Regole grammaticali della volgar lingua*, a cura di M. POZZI, Torino, Tirrenia, 1973, pp. 1-2.
[19] P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, in M. POZZI (a cura di), *Trattatisti del Cinquecento*, tomo I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978.
[20] F. PETRARCA, *Le cose volgari di messer Francesco Petrarcha*, Venezia, Aldo Manuzio, 1501.
[21] D. ALIGHIERI, *Le Terze rime*, Venezia, Aldo Manuzio, 1502.
[22] C. DIONISOTTI, *Pietro Bembo e la nuova letteratura*, in V. BRANCA (a cura di), *Rinascimento europeo e Rinascimento veneziano*, Firenze, 1967, pp. 47-59, a p. 51.

ottennero per lungo tempo una vasta approvazione,[23] nonostante alcune remore da parte di fiorentini poco avvezzi all'idea che un veneziano potesse dettare regole in ambito di volgare toscano.[24] L'unico punto di mediazione, infatti, si ebbe soltanto con Benedetto Varchi, sostenitore del versante fiorentino, e il suo *Hercolano*, pubblicato postumo nel 1570. Il suo impatto nella discussione del ventennio precedente appare dubbio: non si hanno prove certe su una sua possibile circolazione prima della stampa, ma è pur vero che Sorella parla di una «gestazione lunga e complessa»,[25] forse riconducibile già al 1555.[26] Varchi si avvicina nella sua trattazione al gusto popolaresco, legittimando i livelli reali dell'uso fiorentino e smorzando così l'opposizione apparentemente inconciliabile tra registri aulici e popolari.[27] Interessanti in questo luogo i passaggi riferiti alla supremazia della lingua parlata su quella scritta: «lo scrivere non è della sostanza delle lingue, ma cosa accidentale, perché la propria e vera natura delle lingue è, che si favellino, e non che si scrivano, e qualunque lingua che si favellasse, ancora che non si scrivesse, sarebbe lingua a ogni modo»;[28] e ancora: «una favella la quale non habbia scrittori, si può, anzi si dee, solo che sia in uso, chiamar lingua».[29]

A coronamento del suo ragionamento, egli sceglie poi di elencare una serie di sinonimi e modi di dire fiorentini, allo scopo di illustrare la ricchezza della lingua parlata. In ogni caso, l'attesa di un'opera complessiva sulla questione della lingua, in continuità con Bembo e in opposizione a Castelvetro, accusato di voler imporre regole al volgare senza

[23] Molti furono i suoi seguaci impegnati in teorizzazioni linguistiche che prevedessero, accanto alle osservazioni grammaticali, elenchi di esempi di citazioni degli autori segnalati da Bembo, come ad esempio *Le Tre Fontane* di Nicolò Liburnio del 1526.

[24] Tra i principali detrattori risultano sicuramente i membri dell'Accademia degli Umidi – poi Accademia Fiorentina per volontà di Cosimo I –, i quali si impegnavano in ottica anti-bembiana in una ostinata difesa di Dante definita "quasi religiosa" (S. BERTELLI, *Egemonia linguistica come egemonia culturale e politica nella Firenze cosimiana*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXXVIII 1976, 2, pp. 249-283, a p. 262).

[25] A. SORELLA, *Introduzione* a B. VARCHI, *L'Hercolano*, Pescara, Libreria dell'Università, 1995, p. 19.

[26] È comunque noto che la sua attività di mediazione fosse cominciata con le due orazioni pronunciate presso l'Accademia fiorentina in occasione della sua nomina a console (1545) e per le celebrazioni successive alla morte di Bembo nel 1547 (V. FORMENTIN, *Dal volgare toscano all'italiano*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. MALATO, vol. IV (*Il primo Cinquecento*), Roma, Salerno, 1996, pp. 177-250, a p. 206).

[27] Oltre ai vari piani linguistici aggiunge anche un tentativo di individuazione di numerosi generi letterari, tra cui spiccano soprattutto quelli appartenenti ai generi giocosi popolareschi (M. POZZI, *Retorica e classi sociali nel Cinquecento italiano: il «caso» fiorentino*, in M.A. CORTELLAZZO (a cura di), *Retorica e classi sociali.* Atti del IX Convegno interuniversitario di Studi (Bressanone, 1981), Padova, Centro stampa di palazzo Maldura, 1983, pp. 103-107, a p. 105).

[28] B. VARCHI, *Hercolano*, Venezia, Giunti, 1570, p. 91. Per l'edizione moderna: B. VARCHI, *L'Hercolano*, ed. critica a cura di A. SORELLA, presentazione di P. TROVATO, Pescara, Libreria dell'Università, 1995, 2 voll.

[29] B. VARCHI, *Hercolano*, cit., p. 101.

ricorrere all'uso naturale del fiorentino, si scontra poi con la ricezione successiva alla sua pubblicazione. Nel 1570, infatti, alla sua apparizione ufficiale, il trattato di Varchi fu recepito come un repertorio di vocaboli ed espressioni per autori contemporanei e successivi e, soprattutto, per i compilatori del Vocabolario della Crusca, i quali ripresero proprio dall'*Hercolano* «una ricca campionatura di vocaboli e modi di dire dell'uso cinquecentesco»[30] per la prima edizione dell'opera (1612).

La questione è poi affrontata secondo un'ottica differente da Castiglione, che nel suo *Cortegiano* si impegna a risolvere il dilemma «per la stessa autorappresentazione e legittimazione della comunicazione della corte […] con l'opzione sostanzialmente antibembesca di una lingua che rendesse possibile un più generale "commercio" fra gli uomini», e ancora «le relazioni politiche, civili, culturali e anche letterarie nella loro fenomenologia cortigiana».[31] Oltre che nell'attenzione verso un contesto nuovo, pur non parlando mai esplicitamente di lingua cortigiana bensì più genericamente italiana, la novità risiedeva nella rilevanza concessa alla lingua parlata. Per Castiglione è possibile una mediazione linguistica basata sull'uso, corretto, e sul buon giudizio dei parlanti:

> La bona consuetudine adunque del parlare credo io che nasca dagli omini che hanno ingegno, e che con la dottrina ed esperienza s'hanno guadagnato il bon giudicio, e con quello concorrono e consentono ad accettar le parole che lor paion bone, le quali si conoscono per un certo giudicio naturale, e non per arte o regula alcuna.[32]

In ogni caso, Castiglione parla di una lingua viva che è quella tipica della conversazione colta delle corti, caratterizzata da una forma sovraregionale, pur se di base toscana, di altissimo livello. Da un punto di vista strettamente letterario, il principio dell'imitazione non è rinnegato, ma al tempo stesso è condannata l'eccessiva assolutizzazione che Bembo faceva dei suoi modelli, che secondo l'autore devono invece essere storicizzati in base alla "convenienza" del modello. Tra i fautori di una lingua propriamente "cortigiana" ci fu sicuramente Vincenzo Colli, detto il Calmeta, sostenitore del modello della corte di Roma, insieme a Mario Equicola e ad Angelo Colocci. Il loro scopo è quello di promuovere un ideale linguistico che si allontani dalle peculiarità troppo strettamente

[30] A. SORELLA, *Introduzione* a B. VARCHI, *L'Hercolano*, cit., p. 32.
[31] I. PACCAGNELLA, *La questione della lingua*, cit., p. 602.
[32] B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di G. PRETI, Torino, Einaudi, 1965, I XXXV.

fiorentine o toscane, preferendo a queste dei tratti più marcatamente latineggianti, e mirando alla definizione di una lingua che sia più nobile e universale.

1.1.3. Il progetto trissiniano

In questo così articolato contesto, la figura di Trissino appare, pur se in stretta continuità con la tradizione culturale che lo precede e col contesto contemporaneo entro cui si muove, come una voce fuori dal coro. La sua attività letteraria può inserirsi in un vero e proprio progetto culturale di ampio respiro, non chiuso esclusivamente in velleità strettamente artistiche, ma in grado di declinarsi anche secondo connotazioni politiche e storiche, al fine di riscrivere le coordinate delle riflessioni linguistiche rinascimentali. Ferroni ritrova nel suo operato un «forte obiettivo polemico, anche provocatorio»,[33] opinione certamente condivisa anche da Mazzacurati, il quale sintetizza in questo modo la realtà dell'operazione del vicentino:

> I suoi interventi nella disputa linguistica possedevano il dono della provocazione; e fu probabilmente perché recavano qualcosa di nuovo e di antico insieme: un'aspirazione unitaria, accentratrice, repressiva d'ogni carattere tipico, una visione dinamica e possibilistica dei problemi letterari, assorbiti in una spirale di superamento che cancella ogni stasi paradigmatica, ogni frammentario dissenso, ogni tradizione municipale.[34]

In Trissino trovano forma le tendenze sociali della sua generazione, dunque il fallimento degli stati italiani, bloccati in una situazione di autonomie non più praticabili e di impossibilità di movimento, e la circolarità dei prodotti letterari, mai serrati geograficamente. Gli strumenti di Trissino sono anch'essi singolari e connotano ancora di più la sua figura e le sue posizioni: egli sceglie, infatti, di esporsi in un modo che lo caratterizzi anche a livello sociale e cioè tramite la dedica (a Leone X e a Carlo V), l'epistola, il trattato. Una personalità tanto fiera delle sue origini, probabilmente compiaciuta dalla sua superiorità nobiliare, vedeva nella messa in evidenza della sua singolarità il valore aggiunto che potesse donare maggiore risonanza e credibilità alle proprie intuizioni e ai propri ragionamenti. Non a caso, la produzione trissiniana lascia

[33] A. QUONDAM, *La poesia duplicata. Imitazione e scrittura nell'esperienza del Trissino*, cit., p. 69. Più avanti dirà che «La *Poetica* trissiniana più che polemica è addirittura rissosa» (Ivi, p. 76).
[34] G. MAZZACURATI, *La mediazione trissiniana*, in ID., *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori, 1967, pp. 263-291, a p. 265. Mazzacurati ritiene ancora più provocatorio, a prescindere dalle teorie linguistiche, il suo implicito programma politico di tipo ghibellino, ereditato da una tradizione locale e familiare che era tipica delle famiglie nobili venete.

spazio ad un solo dialogo, il *Castellano* (1529), nel quale l'autore si concede l'unica occasione per rispondere in forma letteraria a tutte le critiche che gli erano state mosse in seguito alla pubblicazione dell'*Epistola*.

L'originalità di Trissino rispetto agli altri intellettuali inseriti nel dibattito sulla lingua è riscontrabile già nei modelli che prende in considerazione e riattualizza: la *Poetica* di Aristotele e il *De vulgari eloquentia* di Dante. La tradizione vuole, infatti, che proprio nel 1514 avesse ritrovato a Roma e poi presentato a Firenze,[35] agli intellettuali riuniti presso gli Orti Oricellari, il trattato dantesco di cui si erano perse le tracce da circa due secoli, suscitando non poche reazioni e una generale incredulità sull'effettiva autenticità dell'opera.[36] L'intera teoria trissiniana, e forse la stessa possibilità per lui di inserirsi nel dibattito, si fonda effettivamente sulla riscoperta del grande classico, ciò che davvero gli procura le novità più significative del suo discorso e l'attenzione dell'intera platea dei dotti.[37] La diffusione del testo seguì vie quanto meno insolite, dal momento che la sua prima stampa, nel 1529, riguardò una traduzione:[38] si trattava del volgarizzamento a cura di Trissino, che lo fece stampare in una veste molto elegante da Tolomeo Ianiculo a Vicenza. Il nome di Trissino, in realtà, non appare esplicitamente nell'operazione: egli sceglie di attribuire la prefazione sottoforma di lettera a Giovanbattista Doria, genovese, il quale riferisce di una terza persona, cioè Trissino, che ha ritenuto necessario tradurre il trattato. E la necessità appare evidente, dal momento che egli ritrova in Dante un sostegno impareggiabile per le sue teorie "italianizzanti" colpevoli di suscitare la grande polemica fiorentina:

> La riflessione sui passi danteschi dove si teorizzava la necessità di superare la lingua del proprio municipio servendosi di una lingua mista definita in latino *curialis* ('di corte',

[35] Montuori ne ricostruisce la storia: si tratta di un testimone trecentesco conservato alla Biblioteca Trivulziana di Milano, Triv. 1088, le cui note di possesso risalgono massimamente alla fine del 1514. Da questo manoscritto, rimasto a Roma durante i primi anni di pontificato di Leone X, fu redatta una copia per Pietro Bembo nel ms. Vat. Reg. lat. 1370, il quale la adoperò già nella stesura dei primi due libri delle *Prose*, nella redazione inviata agli amici nel 1515 (F. MONTUORI, *Nota introduttiva* a *De la volgare eloquenzia*, pp. 443-598, a pp. 445-446). Lo stesso Montuori è piuttosto scettico sulla veridicità della comunicazione del ritrovamento durante il soggiorno fiorentino del 1513, perché questo non spiegherebbe l'attardarsi delle reazioni, apparse di fatto soltanto nel 1524. È probabile che Trissino proprio in quest'anno, durante una permanenza a Roma, abbia deciso di esporre le novità.

[36] Per la fortuna dell'opera durante questi secoli, si veda G. BILLANOVICH, *Prime ricerche dantesche*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1945, pp. 13-19; *Enciclopedia dantesca*, *sub voce* «*De Vulgari Eloquentia*», cit., pp. 405-406.

[37] Per le correlazioni tra il riscoperto testo dantesco e le *Prose* bembiane, si veda C. PULSONI, *Per la fortuna del 'De vulgari eloquentia' nel primo Cinquecento: Bembo e Barbieri*, «Aevum», LXXI, no. 3 (1997), pp. 631-650.

[38] Per la *princeps* latina bisognerà aspettare l'edizione parigina del 1577.

> insomma 'cortegiana') aveva spinto il Tr[issino] a concepire e divulgare (oralmente) la tesi seguente: che la distanza tra i Pulci e Lorenzo da un lato e Dante e Petrarca dall'altro non dipendeva – come oggi sappiamo – dall'evoluzione nel tempo della lingua di Firenze, ma dal minor municipalismo e maggior discernimento degli scrittori antichi, che non avrebbero scritto in "mero fiorentino" come i quattrocentisti, ma in una lingua mista, italiana.[39]

Fondamentale è per Trissino «ritrovare nel Duecento la presenza di una lingua che si distacca dai volgari municipali (con la rimozione di tratti locali) e presenta mescolanza di forme (nella competenza dei singoli)» perché è proprio questo che rappresentava per lui il «prerequisito dell'italianità».[40] La lingua volgare, insomma, non poteva identificarsi col fiorentino, ma era una *summa* di parole comuni a diverse parti d'Italia, come Dante l'aveva intesa: proprio nel *Castellano*, infatti, si racconta di un'analisi della lingua di Petrarca allo scopo di distinguere i vocaboli fiorentini e toscani da quelli di altre regioni italiane, col risultato di un minimo numero di termini riconosciuti come prettamente fiorentini.[41] La sua scelta di pubblicare l'opera soltanto nella versione da lui mediata, impedendo in qualche modo l'accesso alla fonte primaria, faceva sì che il *De vulgari eloquentia* potesse essere letto soltanto nel modo in cui il suo interprete lo aveva recepito: era la traduzione stessa ad assumere l'autorità, anche se per Pistolesi «il controllo integrale e lo sfruttamento strutturale del modello non significano, comunque, una palese falsificazione dei suoi contenuti», perché «l'orientamento strumentale della fonte è determinato dai contesti in cui è inserita, non dalla traduzione».[42]

Il fatto che Trissino avesse trovato proprio Dante come precursore e sostenitore delle sue teorie linguistiche, e ne avesse dato prova in modalità piuttosto anomale, non poteva che suscitare dubbi e incredulità. La pubblicazione dell'originale avrebbe consentito a ciascuno di identificare l'opera dantesca come un'eccezione all'interno della produzione dell'autore, e non solo: «la disponibilità dell'originale, a partire dalla sua veste linguistica, avrebbe infatti consentito l'esercizio critico e con esso l'applicazione delle coordinate culturali che ne avrebbero limitato l'incisività rispetto al confronto in atto».[43]

Oltre agli elementi danteschi già citati, l'intervento trissiniano si concretizza nella volontà di creare un classicismo tutto italiano, prendendo ispirazione proprio dai modelli

[39] P. TROVATO, *Il primo Cinquecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 109.
[40] F. MONTUORI, *Nota introduttiva*, cit., p. 451.
[41] C. MARAZZINI, *Le teorie*, in L. SERIANNI e P. TRIFONE (a cura di), S*toria della lingua italiana*, vol. 1, *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 231-329, a p. 253.
[42] E. PISTOLESI, *Con Dante attraverso il Cinquecento: il 'De vulgari eloquentia' e la questione della lingua*, «Rinascimento», XL (2000), pp. 269-296, a p. 288.
[43] Ivi, p. 296.

della cultura classica. Trissino, infatti, si rifà ai canoni della letteratura greca, prendendo da questa i suoi modelli e le sue teorizzazioni, ma senza indugiare staticamente in quella forma prestabilita, bensì proponendo una continuità della tradizione che sfoci nel dominio del presente, nel «primato dell'uso».[44] Nel 1524 Trissino affida la prima esposizione delle sue teorie, e il conseguente inserimento all'interno del dibattito sulla lingua, alla *Canzone del Trissino al santissimo Clemente settimo*, prima stampa che contiene le nuove lettere del suo alfabeto riformato. Nell'epoca in cui maggiormente si insisteva, con la diffusione della stampa, sulla regolarizzazione dell'ortografia e sull'eliminazione di tutto ciò che potesse apparire superfluo per una buona comprensione del testo,[45] Trissino si indirizza verso la direzione opposta. Il vicentino è ben consapevole di trovarsi in una posizione privilegiata, sotto la protezione del papa mediceo, e per questo sceglie infatti di stampare la sua opera proprio a Roma.

La riforma grafica trissiniana prevedeva, nel suo principale punto di svolta, l'introduzione di lettere dell'alfabeto greco per distinguere il grado di apertura delle vocali medie, con lettera greca per il tratto aperto, *ε* e *ω*, e lettera latina per quello chiuso, *e* e *o*, allo scopo di rappresentarne «la pronunzia italiana».[46] Interessante il fatto che questa prima rappresentazione non tenesse conto del valore che questi segni grafici avevano nel sistema greco: al contrario, egli sceglie «un rapporto di iconicità tra apertura grafica (la *ε* sarebbe quasi una *e* "cancelleresca" con l'occhiello aperto) ed apertura fonetica».[47] Questa iniziale distinzione non verrà mantenuta e, anzi, già nel 1529 Trissino inverte l'utilizzo delle due vocali, assegnando la lettera greca *ω* al suono chiuso e

[44] A. QUONDAM, *La poesia duplicata. Imitazione e scrittura nell'esperienza del Trissino*, cit., a p. 76: «Per il Trissino la tradizione poetica si gioca tutta in termini di frontalità, di compresenza. […] In questa rinuncia alla scansione gerarchica, alla disposizione progressiva, il quadro trissiniano è prerinascimentale, rifiuta la prospettiva, colloca i volti dei "buoni autori" tutti sullo stesso piano, senza distinzione di antichità, di geografia, di lingua»; e ancora, a p. 77: «La tradizione è un repertorio di forme statisticamente organizzato, un archivio di tecniche di cui è segnalato l'indice di frequenza, fondato esclusivamente sull'uso: la *Poetica* ne propone la schedatura ravvicinata, l'inventariamento completo, ma in funzione del presente, del ri-uso, delle nuove possibili pratiche di scrittura». Si veda inoltre P. FLORIANI, *Trissino, la «questione della lingua». La poetica*, in N. POZZA, *Atti del convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, cit., pp. 53-66, a p. 60: «E in questo senso il Trissino è anche un autore che non ha scrupoli nei riguardi delle proprie fonti: […] schiaccia le autorità delle quali si serve sul suo progetto contemporaneo, con un atteggiamento sostanzialmente antistoricistico che lo differenzia radicalmente dal coté petrarchistico dei suoi tempi e in particolare della sua giovinezza».

[45] Sempre utile a questo proposito P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Ferrara, UnifePress, 2009.

[46] *Epistola,* p. 6.

[47] *Scritti linguistici*, p. XXII.

viceversa, mentre mantiene invariato l'utilizzo di *e*/*ε*.[48] È molto probabile che il nuovo alfabeto trissiniano fosse stato creato già prima della stampa dell'*Epistola*, come è riscontrabile da una lettera scritta l'8 agosto del 1519 da Giovanni Salviati. In questa lettera il cardinale, pur possedendo già una copia della *Sophonisba*, si rammarica di non possedere il testo trascritto «a suo modo»:[49]

> Io desideravo assai, come li dixi a bocca, havere copia della Tragedia sua: la quale stimo che lei non mi habbi mandata rispecto di non havere havuto comodità di chi la trascriva *a suo modo*, come mi scripse; ho trovato chi ne ha copia di qua, et la ho facta transcrivere, benché non sia molto correcta, il che mi dispiace sommamente, et secondo intendo, fu transcripta in una nocta, poiché la S. V. la presentò a Nostro signore… Et so dire alla S. V. che se ne è trascripte molte copie.

Salviati conservava una versione probabilmente imparentata all'esemplare di dedica donato a papa Leone X nel 1518, scritto, come prova un frammento attribuito alla mano di Arrighi, nell'alfabeto tradizionale.[50] Trissino, infatti, riferisce nell'*Epistola* di aver utilizzato il nuovo alfabeto non nella *Sophonisba*, ma in due opere non ancora pubblicate, la *Grammatichetta* e la *Poetica*,[51] ed è per questo certo che l'autore non abbia ancora sperimentato la riforma grafica all'interno della sua opera all'epoca più famosa e più diffusa. Nel 1519, Trissino propone dunque di inviare a Salviati una nuova copia della tragedia: sorge spontaneo a questo punto chiedersi, come ha giustamente suggerito Richardson, se la nuova trascrizione fosse diversa – o «migliorata», come la definisce lo studioso – «rispetto alle copie che circolavano a Roma, perché più corretta, o migliorata rispetto all'esemplare di dedica, perché scritta secondo un nuovo sistema ortografico».[52] Come si vedrà più avanti, la riforma trissiniana provoca, una volta in circolazione, numerose e dure reazioni. Tra le risposte, si ricordano gli scritti di tre contemporanei – Agnolo Firenzuola, Lodovico Martelli, Claudio Tolomei – artefici, o piuttosto complici,

[48] *Ibidem*: «Questo cambiamento, oltre a spezzare la simmetria del sistema, lo rendeva forse meno economico: comparendo la o chiusa assai più spesso della aperta […] scegliere la *o* per rappresentare il suono più frequente, come lettera meno nuova e meno vistosa, e riservare la ω alla vocale aperta e di minore occorrenza era stata una soluzione funzionale e coerente. Ma fu la volontà di riportare ω al suo "antico" valore chiuso che fece risolvere Trissino, nei *Dubbi*, per questa inversione. L'amor di grecità l'aveva spuntata sull'economia del sistema».

[49] TRISSINO, *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino, gentiluomo vicentino, non più raccolte*, a cura di S. MAFFEI, Verona, appresso Jacopo Vallarsi, vol. I, 1729, pp. XVI-XVII.

[50] Si tratta del frammento contenuto nel ms. Add. 26873 della British Library.

[51] «[…] Il perché mi parve necessaria cosa aggiungere alcune lettere a l'alphabeto, col mezo de le quali si potesse a la nostra pronunzia in qualche parte sovenire. E così in que' tempi, con l'aiuto di Dio, ve l'aggiunsi, come ne la Grammatica e Poetica nostra si può apertamente vedere» (*Epistola*, p. 5).

[52] B. RICHARDSON (a cura di), *Trattati sull'ortografia del volgare: 1524-1526*, Exeter, University of Exeter, 1984, pp. XII-XIII.

della nascita del dibattito che si protrarrà su diversi fronti: lo stesso Tolomei, infatti, testimonia che Trissino sia stato «da alcuni perseguitato, da molti biasimato, dal più degl'huomini odiato».[53]

Se i contributi teorico-linguistici di Trissino sono sempre stati il principale campo di analisi sulle sue innovazioni, è soltanto recente la tendenza a indagare le sue opere più strettamente letterarie, «per meglio articolare le fasi e le proporzioni del processo di nascita del sistema letterario in quanto sistema in prima istanza linguistico, nel quale Trissino ha un ruolo in nessun modo marginale».[54] Da qui, dunque, la necessità di un'analisi linguistica di tutta la sua produzione letteraria. L'opera che segna il passaggio irreversibile tra la teoria e la pratica è sicuramente la *Sophonisba*, scritta in un ambiente politicamente ben connotato e inserita nel contesto di una corte pontificia in cui non mancavano gli scambi diretti con Bembo e Castiglione, anch'essi ben inseriti nel dibattito culturale e politico. La tragedia, infatti, è introdotta pragmaticamente dalla lettera di dedica al pontefice Leone X, in cui Trissino tramanda il risultato del suo personale e ambizioso messaggio, soffermandosi proprio sul suo programma linguistico, e dunque spiegando le motivazioni delle sue scelte:

> […] nωn credω gia, che si possa giustamente attribuire a viziω, l'ɛssere scritta in lingua Italiana, ɛt il nωn haver anchωra secωndω l'usω cωmune accωrdate le rime, ma lasciatele libere in mωlti luωghi. Perciò che la cagiωne, la quale m'ha indωttω a farla in questa lingua, si ɛ'; Che […] Manifɛsta cosa ɛ, che havɛndωsi a rappresentare in Italia, nωn pωtrɛbbe ɛssere intesa da tuttω il popωlω, s'ella fosse in altra lingua, chɛ Italiana, cωmposta; & apprɛssω i Cωstumi, le Sentɛnzie, et il Discωrsω non arrecherɛbbωnω universale utilitate, ɛ dilettω, senωn fωsserω intese dalj'ascωltanti.[55]

Trissino parla per la prima volta di «lingua italiana» – espressione che aveva introdotto sin dal titolo della sua *Epistola* – per la scrittura della sua tragedia, facendo intendere di utilizzare questa definizione in riferimento alla lingua "volgare", che non si oppone a

[53] *Polito*, p. 239.
[54] TRISSINO, *Rime. 1529*, a cura di A. QUONDAM, Vicenza, Neri Pozza, 1981, p. 23. Quondam parla della «necessità di rimettere in gioco questi testi trissiniani non teorici, per la possibilità che indubbiamente offrono di descrivere analiticamente dall'interno le posizioni di una proposta perdente e progressivamente marginale a partire dal fatidico 1530, ma ben altrimenti presente e forse attiva […] nei decenni precedenti». Dello stesso parere anche Lieber, la quale sostiene l'idea che per Trissino «non si trattava di scrivere possibilmente molte opere in un genere; egli insegue piuttosto lo scopo di creare modelli letterari e linguistici che possano servire come base per l'ulteriore arricchimento della lingua italiana. Lo specifico in Trissino consiste nel fatto che egli stesso, con le proprie opere, costituisce il canone letterario di riferimento» (M. LIEBER, *Gian Giorgio Trissino e la "translatio studii": un umanista tra greco, latino e italiano*, «Italienische Studien», XXI (2000), pp. 119-151, a p. 123).
[55] TRISSINO, *Sophonisba*, Vicenza, Tolomeo Ianiculo, 1529, c. a3.

toscana o a fiorentina, ma a latina o greca.[56] In questo modo, dimostra già una piena adesione al concetto di italianità derivatogli evidentemente dalla lettura e dalla sua interpretazione del *De vulgari eloquentia*. Egli, dunque, parla di una lingua d'uso – che sia lingua scritta ma, in quanto strumento di rappresentazione di un dramma teatrale, anche lingua orale – e di nuove forme compositive e ricettive fondate su basi aristoteliche, dunque greche. Rifacendosi al sistema greco, Trissino non poteva che dotare l'Italia di una sua tragedia, pur se con sue peculiarità strutturali: la sua provocazione, ancora una volta, si palesa nell'utopistico ideale di una lingua italiana e si concretizza nell'introduzione dell'innovazione direttamente nel testo letterario, nella messa in pratica, prima ancora che in teoria, della sua riforma.

Nel 1524, alla pubblicazione dell'*Epistola del Trissino De le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua Italiana*, Trissino appare già in una posizione di difesa dalle critiche che la diffusione della teoria linguistica avrebbe suscitato. Tali critiche riguarderanno principalmente la mancanza di necessità di tale distinzione vocalica, l'eccessiva arditezza di una simile operazione ortografica, la possibilità di risolvere il problema fonetico utilizzando strumenti meno rivoluzionari. Non sembra comunque che l'autore temesse particolarmente i giudizi, intento com'era a mantenere sempre intatta la sua autoreferenzialità:

> Se saranno approvate ɛt accettate da alcuni dωtti, harώ molto caro; se avenirà che siano da la indωtta moltitudine biaʃimate, non mi sara di grave nωja, sapɛndo che la maggior parte degli hωmini inexpɛrti fuggono la innovatione: perciώ che non istimano che altro stia bɛne chɛ quello che essi fanno.[57]

E ancora:

> Se adunque non solamente nel vivere privato, ma ne le arti, ne i costumi ɛ ne le leggi publiche tutto 'l giorno s'innuωva, perché non si dɛe fare questo medeʃimo ne la scrittura, la quale è dimostratrice ɛ conservatrice de i nωstri concetti[, massimamente in tale, ɛ così ɛvidente necessità]? […] Innovandosi adunque ne la scrittura per farla più bɛlla, quanto maggiormente si dɛe innovare per arricchirla ɛ per fare che la pωssi tutte le italiche voci bɛne ɛ distintamente rappreʃentare![58]

Ciò che interessa a Trissino a quell'altezza, però, non è tanto la volontà di suscitare discussioni dotte, quanto più il desiderio di vedere riconosciuta istituzionalmente dal

[56] *Scritti linguistici*, p. XIV.
[57] *Epistola,* p. 16.
[58] Ivi, p. 12.

pontefice una nuova lingua che partisse proprio da Roma, un italiano a base toscana che permettesse una certa libertà, soprattutto fonetica, rispetto alla lingua modello:

> […] ɛssɛndo quaʃi universale opinione che sotto il pontificato di Vωstra Santità, non solamente la Chieʃia Romana, ma tutta la Repubblica Christiana dɛbbia ricevere lume, ordine ɛt augumɛnto, così parimente convenevole cωʃa mi pare che sotto il felice nome di Quella la pronunzia italiana sia in qualche parte illuminata ɛt ajutata.[59]

L'intento è qui esposto palesemente: è in quest'opera, infatti, che appare apertamente ravvisabile lo stretto legame che per Trissino intercorre tra politica e lingua, la possibilità di instaurare una pace universale che partisse da un rinnovamento sociale, e dunque linguistico, il tentativo di «vedere il progresso della lingua nel progresso della storia, di legare la sostanza linguistica all'azione sociale degli strumenti politici».[60] Si spiega così anche la sua scelta di sostegno dell'impero perché, ancora una volta, intende dimostrare che l'unità politica non può avanzare disgiuntamente dall'unità del mezzo linguistico, unico strumento da innovare a ogni costo «per fare *che la pωssi tutte le italiche voci bɛne* ɛ *distintamente rappreʃentare!*».[61]

Esaminando la grafia trissiniana nel suo insieme, si nota che questa tende a instaurare un rapporto diretto col dibattito[62] del ventennio precedente sulla grafia etimologica e toscaneggiante: Trissino seguiva, da un lato, la pronuncia toscana, ma allo stesso tempo non ignorava l'eredità della grafia latina e greca.[63] In generale, si può supporre che le sue origini venete, estranee al sistema fonico toscano, lo abbiano portato ad ingegnarsi per fare chiarezza sulle pronunce, ma senza voler davvero discostarsi dalla scuola cortigiana o voler riformare la grafia nella sua interezza.[64] Oltre alle varianti di *o* ed *e*, la

[59] Ivi, pp. 5-6.
[60] M. ARIANI, *Tra classicismo e manierismo: il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1974, p. 30.
[61] *Epistola*, p. 12 [mio il corsivo].
[62] Richardson identifica diverse influenze anteriori al 1524 per le innovazioni trissiniane: «il metodo dei grammatici latini e umanistici; il nuovo interesse per il rapporto tra grafia e pronuncia nelle lingue classiche; il dibattito tra i letterati contemporanei, grandi e piccoli, sulla grafia del volgare […]; gli alfabeti di due uomini che erano, come lui, grammatici delle loro lingue volgari: il fiorentino Alberti e lo spagnolo Nebrija» (B. RICHARDSON, *Trattati sull'ortografia del volgare*, cit., pp. XXVII-XXVIII). In particolare, Nebrija è il primo autore a proporre una grammatica scritta con un alfabeto in parte diverso da quello latino: si tratta della *Gramatica de la lengua castellana*, pubblicata a Salamanca nel 1492. A questa fanno seguito le *Reglas de orthographia en la lengua castellana*, stampate ad Alcalà nel 1517, esattamente nel periodo in cui comincia l'esperimento trissiniano. L'autore spagnolo era ben noto in Italia ed era sicuramente conosciuto da Tolomei, che ne parla nel *Polito*.
[63] Ivi, p. XXVIII.
[64] «Comɛ ne la predetta *Sophonisba* si vede [: ne la quale tanto hω imitato il toscano, quanto ch'io mi pensava dal rɛsto d'Italia poter ɛssere facilmente inteso; ma, dove il tosco mi parea far difficultà, l'abandonava ɛ mi riduceva al cortigiano ɛ commune» (*Epistola*, p. 15).

differenziazione trissiniana riguardava anche la notazione distintiva per *z* sonora (con *ç*) e *z* sorda (con *z*), *i* vocale e *i* semiconsonante, *u* e *v* (quest'ultima affermatasi poi in maniera definitiva). I suoni di fronte ai quali la risolutezza trissiniana dovette retrocedere, o quanto meno ammettere una sua incertezza, furono quelli riguardanti la pronuncia dei dittonghi toscani *ie* e *uo*, di apertura che non può definirsi né aperta né chiusa, «ma il punto determinante è che implicitamente essa stava come un riconoscimento di inadeguatezza della nuova grafia a fungere da guida sicura», esattamente nell'ambito dei dittonghi, «materia irrinunciabile per una lingua che si proponesse anche solo di orecchiare il toscano».[65] In altri punti, la grafia trissiniana può definirsi quasi conservatrice: mantiene la *h* etimologica, la *x* e altri digrammi latineggianti, così come *y*, *th* e *ph* nei grecismi; non si preoccupa, inoltre, della distinzione tra *c* e *g* velari o palatali.

La centralità della questione grafica nel corso di tutto il Cinquecento, resa palese dalla proliferazione di scritti sull'argomento a partire dal 1516, è sicuramente indizio di una ricerca di regolarità linguistica che appariva ancora molto lontana da perseguire.[66] In generale, si può dire che la teorizzazione avviene molto più a Venezia che a Firenze,[67] come ci suggerisce anche la diffusione di manuali come quello del Dolce (*Osservationi* del 1550), del Sansovino (*Le osservationi della lingua volgare di diversi huomini illustri*, 1562), del Corso (*Fondamenti*, 1549) e del Ruscelli (dai *Tre discorsi* fino ai *Commentari* postumi del 1581). Si può parlare di due correnti che Nicoletta Maraschio distingue in quella dei "fonetisti" e quella degli "etimologisti", cioè «chi ha progettato un perfezionamento dell'alfabeto italiano attraverso l'introduzione di nuovi caratteri oppure di un sistema di accenti o di altri segni diacritici» e «chi ha ritenuto che, data la persistente varietà di lingue parlate sul territorio italiano, nessun modello fonologico, neppure quello fiorentino […] fosse adatto a portare all'auspicata razionalizzazione del nostro sistema grafico».[68]

[65] *Scritti linguistici*, p. XXVII.
[66] Sui diversi usi grafici nel corso del Rinascimento, cfr. B. MIGLIORINI, *Note sulla grafia italiana nel Rinascimento*, «Studi di filologia italiana», XIII (1955), pp. 259-296.
[67] Sono fiorentini invece due trattati fonetici della seconda metà del Cinquecento, la *Pronunzia Toscana* di Orazio Lombardelli (Eredi Torrentino, 1568) e gli *Elementi del parlar toscano* di Giorgio Bartoli (Giunti, 1584). Proprio a quest'ultimo si deve il raggiungimento degli obiettivi di tutti i grammatici impegnati nella teorizzazione ortografica: Bartoli, infatti, costruisce un alfabeto fonetico di trentacinque segni, corrispondenti ai suoni tipo del toscano (dunque non soltanto i fonemi, ma anche le varianti combinatorie.
[68] N. MARASCHIO, *Grafia e ortografia: evoluzione e codificazone*, in L. SERIANNI, P. TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana*, I, *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 139-227, a p. 211.

Un elemento importante messo in luce da Castelvecchi riguarda il contesto di cultura materiale in cui prende forma il dibattito sulla lingua, cioè il momento del passaggio dal libro manoscritto a quello a stampa. Emblematico, infatti, che la versione dell'epistola consegnata al pontefice fosse a stampa, ma decorata con ricchissime miniature.[69] Trissino immaginava, innanzitutto, che il mezzo a stampa gli avrebbe consentito una maggiore apertura al pubblico; in secondo luogo, la sua scelta fece sì che tutte le risposte all'*Epistola* assumessero la stessa forma, quella di libro stampato.[70]

I primi due interventi di risposta lasciano intendere sin dal titolo l'ostilità nei confronti della scelta di Trissino di parlare di una lingua "italiana". Non a caso, infatti, il toscano Firenzuola e il fiorentino Martelli rispondono nel 1524 rispettivamente con il *Discacciamento delle nuove lettere, inutilmente aggiunte nella lingua toscana* e la *Risposta all'epistola del Trissino, delle lettere nuovamente aggiunte alla lingua volgare fiorentina* sottolineando sin dal titolo la loro posizione di difesa della lingua "toscana" e "volgare fiorentina", con l'intento di difenderla, ma anche di «monstrare quanto ingratamente è istata trattata la toschana lingua da coloro che ne hanno riceuuto beneficio non picciolo».[71] Martelli è senz'altro il detrattore che dedica più spazio nella sua trattazione alla questione del *De vulgari eloquentia*, adducendo anche prove sulla falsità dell'autorialità dantesca, a differenza di altri, come Claudio Tolomei, che evitano di accogliere la provocazione.[72] Proprio Martelli, infatti, riprende la questione della lingua della celebre triade di autori toscani del Trecento, allo scopo di dedurre la fonte del loro

[69] Si tratta dell'edizione Membr.IV.18 (int.1) conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana e consultabile all'indirizzo https://digi.vatlib.it/view/STP_Membr.IV.18(int.1).

[70] «Gli intellettuali delle corti invece usavano (e useranno ancora per due o tre decenni) la tipografia come luogo di moltiplicazione dei loro discorsi, della loro oralità, delle oscillazioni formali che ad essa erano legate» (G. MAZZACURATI, *Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 87-88). Il libro stampato serve, da una parte, a ufficializzare un discorso, una teoria, un'opinione; dall'altro, a far sì che più persone possano avere accesso e rispondere a quegli stessi scritti, come appare evidente dalle numerose opere già menzionate e da altre che pure si impegnavano a criticare la riforma trissiniana, come il *Dialogo di Messer Nicolò Luburnio sopra le lettere del Trissino nuovamente immaginate nelle cose della lingua italiana* (1525) del veneziano Nicolo Liburnio, il *Libro de natura de amore di Mario Equicola* del 1525 e le *Annotationi della volgar lingua* di Giovanni Filoteo Achillini del 1536.

[71] «Et primieramente mi sforzerò, […], mostrare quanto sia stato pocho lodeuole, et pocho necessario, et insofficiente lo aggiugnimento di queste nuoue lettere al nostro semplicissimo alfabeto; et poscia, difendendo la mia natal terra, monstrare quanto ingratamente è istata trattata la toschana lingua […]» (*Discacciamento delle nuove lettere,* p. 16).

[72] La presenza del *DVE* era infatti il sostegno portante su cui si fondavano le opinioni dei sostenitori della teoria trissiniana della non fiorentinità della lingua degli autori trecenteschi. Martelli, al contrario, esprime i suoi dubbi attestando che Dante sia morto prima di poter concepire l'opera e analizzando in seguito l'incoerenza che nascerebbe dal confronto tra *De vulgari eloquentia* e *Convivio* (*Risposta all'epistola del Trissino,* pp. 46-51).

uso, che è evidentemente sempre circoscritta al territorio toscano. Secondo l'autore, prendendo in riferimento Boccaccio, Dante e Petrarca, sarebbe impossibile ipotizzare una comunanza linguistica nazionale, se non successiva all'apprendimento della lingua toscana presso autori-maestri autoctoni:

> […] et non potrebbe credere che, essendo l'uso di quella lingua in tutta Italia, come uuole il Trissino, Fiorenza sola ne hauesse hauuti i primi tre scrittori, et l'altre di ciò priue fussero, peroché molto stranea cosa gli parrebbe che in Milano, in Vicenza, in Genoua, in Bologna, non fosse nato alcuno che si fosse di quella lingua come quelli tre honorato. La cagione che cotali huomini stati non erano nelle altre terre come nella nostra, era che l'uso della loro natiua lingua era tale che honorare in essa non si poteuano, ma conueniua, ad uoleruisi honorare, che egli aspettasseno d'impararla dagli scrittori, come hanno fatto in questa etade il Trissino, il Bembo, l'Ariosto, et simili che scriuono.[73]

Conferma poi la sua tesi:

> Hor prenda il nostro Trissino delli scritti di Dante o del Petrarca o del Boccaccio o sì ueramente delli suoi che in questa lingua ha scritti, et uadisene per il ferrarese contado, o uicentino, o genouese od altri simili, et ueda se cotali scritti sono dalli uolgari huomini di quelli luoghi intesi; per certo io so quello che ciò faccendo gli aduerrebbe.[74]

Lo scontento condiviso universalmente, invece, riguardava i rischi apportati dall'utilizzo delle lettere greche non soltanto nella pratica della corretta scrittura, ma soprattutto della pronuncia delle parole. Anche in questo caso, infatti, il rischio è quello di incentivare e diffondere il suo «corrotto pronuntiare», tanto più grave se nell'ambito di una riforma che parte da un autore non toscano.[75] Soltanto Firenzuola si lascia coinvolgere in misura minore nel dibattito, prendendo posizione sull'inutilità delle lettere aggiunte, ma dimostrando la sua disponibilità nell'accettare l'utilizzo della pronuncia trissiniana come un suo «priuilegio personale». C'è tuttavia da tener presente, come infatti mette in luce Richardson, che Firenzuola era meno integralista nella sua posizione, in quanto autore di un'opera che aveva come scopo secondario quello di divertire il lettore, nella piena consapevolezza che un autore proveniente dal contado fiorentino, figlio di studi effettuati al di fuori di Firenze e residente a Roma al momento della scrittura e della pubblicazione del suo *Discacciamento*, non poteva essere preso completamente sul serio.[76]

---

[73] Ivi, p. 40.
[74] Ivi, p. 41.
[75] «Per certo eglino ne fanno gran torto, non tentando noi di toglere a loro le propie lingue natiue, ma (che è più) lassandogli a sì gran fidanza la nostra prendere, che non per uia di dono ma di rapina se n'arrichiscono» (Ivi, p. 39).
[76] B. RICHARDSON, *Trattati sull'ortografia del volgare*, cit., p. XXXVI. Calzante a questo proposito il suo compianto della lettera *o*: «O misero et infelice *o*, stato tante centinaia di anni figurato con la più perfetta

Lodovico Martelli, al contrario, era un intellettuale fiorentino ben vicino agli ambienti ufficiali della cultura come gli Orti Oricellari, e per questo abituato all'ascolto e al confronto con i suoi contemporanei, primo fra tutti Machiavelli, ma anche, nell'ottica di una generazione di letterati ormai più "italiani" che toscani, Bembo e Trissino. Egli, infatti, pur sostenendo come tesi il rispetto dell'uso degli antichi, e quindi la volontà di lasciare la scrittura così come «dalli dotti passati ne è stata su per i libri quasi hereditaria lasciata»,[77] ammette comunque la necessità di una riforma. I lettori non toscani, infatti, potrebbero senz'altro raccogliere giovamento dall'utilizzo di una lingua che possa insegnar loro la corretta pronuncia fiorentina, ma lo strumento da prediligere non dovrebbe comunque ammettere soluzioni altre dall'alfabeto latino. Anche Niccolò Liburnio, autore di un *Dialogo sopra certe lettere, over charatteri trovati per messer Giovan Giorgio Trissino* del 1526 pone in risalto la "colpa" di Trissino nell'aver contaminato la lingua della tradizione trecentesca. Liburnio esprime il parere da intellettuale impegnato nel tentativo di insegnare la lingua toscana del XIV secolo ai non toscani, che vede un inasprimento delle sue difficoltà a causa della riforma trissiniana. Ciò che rende queste risposte deboli è la mancanza di una vera opposizione motivata ai singoli difetti presenti nel sistema ortografico descritto nell'*Epistola*, ed è per questo che, come si vedrà più avanti, il trattato del *Polito* è senz'altro il più maturo e completo nell'affrontare la questione.

Con il *Castellano* (1529) l'attenzione del Trissino si sposta tutta sul problema del volgare, con la trattazione della questione in forma dialogica.[78] In questa forma, i limiti dell'autore appaiono più evidenti: il primo e più facilmente individuabile è la sua eccessiva schematicità, «la volontà di ritrovare una risposta "scientifica" al problema del volgare»,[79] che poi non si traduce davvero nella sistematicità di un pensiero lineare e irrevocabile. La modernità che Castelvecchi individua in quest'opera risiede nella

figura che secondo il Filosofo si ritruoui, poscia che egli ti è conueniente perdere la tua perfettione et, doue tu eri uno et semplice, sei diuenuto dui et composto, tanto che tu esci di te medesimo et perdi lo esser tuo ! Piangi adunque, misero, che tu non se' più simile alle spere celesti; […] ché infra le tue miserie vn buon conforto ti voglio dare, che vna cosa fatta contro alle leggi et alla antqua consuetudine non suole durare molto tempo» (*Discacciamento delle nuove lettere*, p. 18).

[77] *Risposta all'epistola del Trissino*, p. 53.

[78] Castelvecchi esprime delle riserve sull'effettiva appartenenza dell'opera trissiniana al genere dialogico, principalmente perché non c'è davvero l'intenzione di ottenere un confronto tra i due protagonisti principali, Giovanni Rucellai e Giovanni Strozzi, e anche gli altri personaggi hanno ruoli piuttosto marginali (*Scritti linguistici*, pp. XXXIX-XL).

[79] Ivi, p. XL.

capacità di Trissino di ricostituire la forma-dialogo, utilizzando personaggi che intervengono per leggere intere parti di altre opere, facendo in modo che a parlare non siano più gli uomini coinvolti nella conversazione, ma i libri stessi.[80] È questa l'opera in cui Trissino riesce a rispondere alle critiche di chi lo accusa di aver spogliato la Toscana del nome della sua lingua: al contrario, egli afferma di aver parlato di "lingua italiana" considerando il toscano come una fra le più insigni lingue italiane. Ciononostante, il Castellano affermerà pure l'inesattezza della tesi, promulgata da Martelli, sull'utilizzo della lingua toscana da parte dei più antichi scrittori.

Nel 1529, anno di una vera e propria campagna editoriale che investe il pubblico con ben nove titoli stampati a cura di Ianiculo, l'ultimo capitolo del percorso trissiniano è affidato alla seconda redazione dell'*Epistola de le nuove lettere* e ai *Dubbi grammaticali*. Dagli studi effettuati da Castelvecchi, emerge la particolarità di queste ultime due edizioni, ovvero la loro pubblicazione congiunta: è comunque possibile pensare che l'*Epistola* abbia circolato anche autonomamente, ma elementi bibliografici e contenutistici farebbero supporre che questa forma rispondesse al progetto di fondo della pubblicazione.[81] L'*Epistola*, l'unica ristampata con i caratteri della prima foggia, presenta delle modifiche sostanziali. Le prime riguardano alcune revisioni tecniche, soprattutto tagli di passaggi problematici nella prima redazione, come il passo sui dittonghi toscani o alcune specificazioni sull'utilizzo di *epsilon* nell'alfabeto greco.[82] Le altre variazioni tradiscono invece le nuove ispirazioni trissiniane, in particolare il *Polito* di Tolomei,[83] di cui saranno messe in pratica le idee. Claudio Tolomei, umanista senese, inizia intorno al 1520 la sua riflessione sulla lingua in seno all'Accademia Senese. Fu probabilmente il primo a ipotizzare l'idea di una riforma ortografia italiana e, infatti, nel dialogo del *Polito*, pubblicato a Roma nel 1525, rivendicò la priorità della sua proposta contro quella trissiniana. L'assoluta convinzione della necessità di una riforma ortografica si scontrava

[80] Ivi, p. XXXIX.
[81] In particolare, Castelvecchi sottolinea l'assenza di un vero frontespizio per i *Dubbi*, la presenza costante della medesima fascicolazione d'insieme e la dichiarazione di Ianiculo, nella lettera dedicatoria dell'*Epistola*, di voler aggiungere ad essa parti tratte dai *Dubbi grammaticali* di Trissino (A. CASTELVECCHI, *Nota al testo* di TRISSINO, *Scritti linguistici*, p. 179).
[82] *Scritti linguistici*, pp. LII.
[83] Il *Polito* è edito in *Trattati sull'ortografia del volgare*, *1525-1526*, a cura di B. RICHARDSON, cit., pp. 77-130, mentre risulta utile per il suo ruolo nel dibattito sulla lingua F. SENSI, *M. Claudio Tolomei e le controversie sull'ortografia italiana nel secolo XVI*, in «Rendiconti della R. Accademia dei Lincei», s. 4, VI (1890), pp. 314-325 e A. CAPPAGLI, *Gli scritti ortofonici di Claudio Tolomei*, in *Studi di grammatica italiana*, XVI (1990), pp. 341-394.

però irreparabilmente con un acceso risentimento nei confronti di Trissino, "colpevole" di aver pubblicato, da personaggio privato,[84] tutta una serie di innovazioni rivoluzionarie che la stessa Accademia non aveva avuto l'ardire di esporre. Illuminante in questo caso Mongiat:

> Se la proposta trissiniana fosse stata recepita come una mera convenzione ortografica e formalizzante, coerente dunque con gli sforzi dell'ambiente in cui veniva proposta, la reazione fiorentina sarebbe inspiegabilmente esagerata. L'introduzione delle nuove lettere ad opera di una singola persona ha invece vaste implicazioni ideologiche che minacciano la conservazione degli «ordini del mondo»[85] stabiliti da una comunità.[86]

Tolomei, inoltre, rilevava numerosi errori in Trissino, dovuti all'imperfetta conoscenza della pronuncia di alcune parole, e non condivideva diverse scelte, prima fra tutte l'utilizzo delle lettere greche.[87] Come riporta Migliorini, dalle lettere di Tolomei è possibile ricostruire la nascita dei suoi due alfabeti, il primo privato e destinato a una sola fruizione riservata, il secondo invece accessibile a un pubblico più ampio.[88] Mentre l'uno prevedeva caratteri nuovi e una rapida distinzione della classificazione delle lettere (vocali, consonanti, mute, liquide, ecc.), l'altro proponeva soltanto delle varianti che furono poi applicate per la prima volta nella prima edizione delle *Lettere* nel 1547,[89] ma già nelle successive edizioni non vi è più traccia dell'innovazione ortografica introdotta nella *princeps*. Il problema del *Polito* risiede nel fatto che, alle indicazioni relative all'eliminazione di caratteri inutili (*y*, *x*, *k*, *q*, *h*) e all'aggiunta di altri per determinati

[84] La stessa accusa era già stata posta da Firenzuola: «Parole nel vero non meno di arrogantia piene che si sia istato di prosuntione il uolere vno huomo solo far tanta nouità; la qual cosa quanto sia coueniente, et le leggi ciuili et le canonice parlanti della consuetudine assai chiaramente lo dimostrano, dicendo che sola la moltitudine puole inducere nuova consuetudine […]» (*Discacciamento delle nuove lettere*, p. 23).

[85] «[…] L'altra, che ne le cose che dependono da vna vniuersita difficilmente si sopporta ch'un solo o pochi ti ponghino senza tuo consentimento nuoua forma addosso o nuouo stile; conciosiacosa che questo non si giudichi altro che vn far se inferiore et altrui superiore, et percio ciascun volentieri contrasta a quei nuoui ordini alli quali primieramente non ha consentito. Amasi da l'altra parte la varieta […] in tutte l'arti, perche l'orefice, il sartore, il dipintore, et gli altri trouando ogni di nuoue forme a' lauori loro ci dilettano, imperoche quella cosa lassa in sua liberta ciascuno, et non e fatta per mutare gli ordini del mondo, anzi tutta si vede disposta a dilettarti, non a constringerti» (*Polito*, pp. 296-299).

[86] C. MONGIAT FARINA, *Questione di lingua. L'ideologia del dibattito sull'italiano nel Cinquecento*, Ravenna, Longo, 2014, p. 25.

[87] Tolomei, nei panni di Polito, dice a Francesco Mandoli: «Et ci ha fatto accorgere del suo corrotto pronuntiare col corrotto scriuere, la doue, se queste varieta di figure non fosser state da lui poste in piaza, certo nissuno, ch'io creda, se ne sarebbe accorto; perche chi hauesse letto hauerebbe ancora, non essendo da questi nuoui caratteri sforzato, ben pronuntiato. Ma egli ci constringe a dir *compωsto, ωgni, fωrse, bisωgna*, et mille altre sconcie parole. Ne v'ha regola alcuna (et dichi egli a suo modo) oue por si debbi l'omega, oue l'omicron» (*Polito*, pp. 280-281).

[88] B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, cit., p. 370.

[89] C. TOLOMEI, *Lettere*, Venezia, Giolito, 1547.

suoni, non faccia poi seguito una esaustiva proposta di forme grafiche da adottare – come troviamo invece in altre opere del 1544[90] che si pongono in posizione intermedia tra le posizioni di Trissino e quelle di Tolomei – «dando così allo scritto un carattere schiettamente teorico».[91]

Date queste premesse, assume valore la scelta di Tolomei di stampare la sua opera proprio presso Ludovico degli Arrighi,[92] copista e calligrafo "adottato" da Trissino come suo tipografo ufficiale. Se Arrighi si presta a rispondere ai bisogni di edizioni provocatorie nel contenuto e, soprattutto, complesse dal punto di vista tipografico, è forse probabile che, su apprezzamento e proposta di Trissino, egli accetti di stampare anche il *Polito* perché ben inserito nel discorso linguistico trissiniano. Il contenuto, infatti, non troppo distante dalle teorie del vicentino, era utile per alimentare il dibattito di quegli anni, dimostrando che più voci ritenessero necessaria una riforma ortografica. Al tempo stesso, però, il dialogo restava privo di una effettiva soluzione, quella cioè che Trissino si propone di offrire. Confermerebbe tale ipotesi anche la stampa, sempre da parte di Arrighi, del *Discacciamento de le nuove lettere* di Agnolo Firenzuola,[93] stampato nel dicembre del 1524 in reazione all'*Epistola*, apparsa tra ottobre e novembre. Anche in questo caso, dunque, la stampa di un detrattore della riforma, farebbe comunque parte del gioco editoriale concepito da Trissino.

In questo secondo florido periodo di produzione, rispetto al 1524, Trissino non ha più bisogno di accostarsi al toscano, come richiedeva la sua vicinanza all'ambiente mediceo, e arriverà infatti poi nei *Dubbi* a dichiarare la sua preferenza per un modello di italiano che si rifà a una lingua umanistica latineggiante. Per quanto riguarda la seconda foggia di caratteri, vi sono diverse novità: *ε* vale ancora *e* aperta mentre *ω* rappresenta *o* chiusa; *ſ* è utilizzata per la *s* intervocalica sonora; *j* e *v* servono per la consonante (tali erano infatti considerate la *i* e la *u* semivocalica); *lj* indica la linguale palatale mentre *k* vale per *c*

[90] Ricordiamo un trattatello di Marsilio Ficino sull'amore platonico, *Marsilio Ficino sopra lo Amore o ver' Convito di Platone*, la cui grafia è probabilmente ascrivibile a Pierfrancesco Giambullari e a Cosimo Bartoli. Le indicazioni riguardano soprattutto l'accento, la differente notazione di *e* ed *o* aperte, la distinzione tra *u* e *v* e di *i* semiconsonante. Giambullari applicò in parte la stessa scrittura ortofonica al proprio autografo delle *Regole della lingua fiorentina* (Magliab. IV, 59) e alla stampa dell'opera *De'l sito, Fòorma & Misùre dello Infèrno di Dànte*.

[91] F. SENSI, *M. Claudio Tolomei e le controversie sull'ortografia italiana nel secolo XVI,* cit., p. 319.

[92] C. TOLOMEI, *De le lettere nuovamente aggiunte libro di Adriano Franci da Siena. Intitolato, il Polito*, Roma, Ludovico Vicentino e Lautizio Perugino, 1525.

[93] A. FIRENZUOLA, *Discacciamento de le nuove lettere, inutilmente aggiunte ne la lingua toscana*, Roma, Lodovico Vicentino e Lautizio Perugino, 1524.

velare.[94] Sempre del 1529 è la pubblicazione della *Grammatichetta*, un volume sulla grammatica del volgare caratterizzata da una forte sistematicità delle strutture della lingua "italiana", al fine di renderla quanto più possibile regolata, ma al prezzo di una forte limitazione argomentativa. Si tratta di un'opera molto breve, di sole 28 cc., in cui le strutture della lingua non risultano accompagnate da riferimenti letterari addotti come modello, ciò che maggiormente interessava al pubblico di quegli anni, impegnato nella lettura di grammatiche allo scopo di risolvere i propri dubbi e adeguare la propria scrittura a quella di un modello canonizzato.[95]

Ciononostante, è comunque possibile intravedere un dialogo, seppur indiretto e quasi celato, con le trattazioni grammaticali dell'epoca, soprattutto con quelle di Fortunio e di Bembo.[96] In particolare, però, è questa l'opera in cui si ritrova un dialogo ideologico con la stessa *Sophonisba*: entrambi i suoi scritti, infatti, rispondono alla sua esigenza di riscoperta dei modelli classici, da cui deriverebbe il carattere fortemente tradizionale della forma, che sembra calcare fortemente lavori come l'*Ars grammatica* del Donato o autori come Prisciano, Niccolò Perotti, Giovanni Sulpizio. D'altronde, come lui stesso affermava, fu «sempre de l'antiquità non solamente amatore ma anchora, secondo le mie deboli forze, imitatore».[97]

1.2. La nascita del teatro vernacolare

1.2.1. Dai Classici latini e greci alla commedia delle corti: Bibbiena e Ariosto

Se il Cinquecento è il momento in cui trovano consolidamento i primi tentativi di un teatro moderno italiano, bisogna senz'altro far risalire le originarie, ancestrali, esperienze drammaturgiche al secolo precedente. L'intuizione trova terreno fertile con la nascita e l'intensificazione degli studi sui comici latini, che preludono a un rinnovato interesse ed

[94] B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, cit., p. 369.
[95] «[…] l'insieme delle caratteristiche descritte faceva della *Grammatichetta* del Trissino un bell'oggetto poco utile. Non solo, come libro, essa non venne ristampata nel Cinquecento perché non era possibile, o non aveva senso, ristamparla al di fuori del controllo artigianale dell'autore; ma anche – al contrario di altre iniziative trissiniane destinate a suscitare clamorosi dibattiti, come l'*Epistola*, il *Castellano*, e con questo l'uso del *De vulgari eloquentia* – essa, come testo, era destinata a cadere nel vuoto» (M. TAVONI, *Scrivere la grammatica. Appunti sulle prime grammatiche dell'italiano manoscritte e a stampa*, cit., p. 784).
[96] Per un inquadramento dettagliato della *Grammatichetta*, cfr. C. ROBUSTELLI, *Grammatici italiani del Cinque e del Seicento. Vie d'accesso ai testi*, Modena, Mucchi, 2006, pp. 1-14.
[97] E. CASAMASSIMA, *Ancora su Ludovico degli Arrighi Vicentino*, Gutenberg-Jahrbuch (1965), pp. 35-42, a p. 39, no. 8.

entusiasmo per il teatro antico, di cui sono frutto opere come il *Philodoxus* di Leon Battista Alberti del 1426, la *Poliscena* di Leonardo Della Serrata del 1433 o la *Chrysis* di Enea Silvio Piccolomini del 1494. In particolare, la spinta determinante è offerta nel 1429 dalla scoperta a Colonia da parte di Niccolò da Cusa di un codice[98] contenente dodici commedie attribuite a Plauto, da aggiungersi alle otto già conosciute, e dal commento terenziano di Donato ritrovato da Giovanni Aurispa a Magonza nel 1433. Dal confronto con i maestri latini trova incentivo la creazione da parte di numerosi autori umanistici, impegnati a creare nelle loro composizioni un rapporto sinergico con la tradizione, che si declina sotto varie forme: dalle traduzioni, ai rifacimenti, fino alla produzione personale.

I primi tentativi di diffusione riguardano principalmente recite di ambito scolastico di testi plautini e terenziani, rappresentati soprattutto in ambiente romano, a opera dell'Accademia Pomponiana, e fiorentino, grazie a Giorgio Antonio Vespucci, Luca de Bernardi, Pietro Domizi, Paolo Comparini.[99] Questi esperimenti, tuttavia, prevedevano un pubblico pressoché standardizzato, composto in maggioranza da studenti e professori, dunque lettori abili a comprendere, e soprattutto ad apprezzare, la messa in scena di un testo originale latino, pur se ancora ricco di errori e difficoltà. La maturazione verso una creazione teatrale innovativa e personale arriva con la diffusione di questi spettacoli in contesti molto meno limitati dal punto di vista dell'eterogeneità del pubblico, quali potevano essere le feste sia private che pubbliche. È in questa circostanza, infatti, che assumono valore le richieste e i gusti degli spettatori, tendenzialmente affascinati da spettacoli dal taglio più accattivante, in grado di facilitare la fruizione dei testi classici con l'aggiunta di elementi della vita quotidiana più divertenti e coinvolgenti. In questi volgarizzamenti – sempre più liberamente maneggiati con ampliamenti e soppressioni, ma anche con l'aggiunta di personaggi nuovi – è possibile intravedere, come afferma Padoan, «un timido ma prezioso primo passo verso la commedia in volgare di imitazione classica, ma originale».[100]

Teatro delle prime iniziative ufficiali è la corte estense, vero centro propulsore per le successive rappresentazioni. È infatti Ercole d'Este che nel 1486, il 25 gennaio, promuove una messa in scena dei *Menechini* nel cortile di Palazzo Ducale, sancendo l'inizio della

[98] Si tratta del codice Vat. Lat. 3870, donato dallo stesso Niccolò al cardinale Giordano Orsini.
[99] Non mancavano anche recite di testi di Seneca, Aristofane e Luciano. In particolare, l'interesse romano si rafforzò con le rappresentazioni di *Epidicus*, *Amphitruo*, *Aulularia* e *Mostellaria*; a Firenze si ricordano invece le recite dei *Manarchmi* plautini e l'*Andria* di Terenzio.
[100] G. PADOAN, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin Nuova Libraria, 1996, p. 8.

stagione ferrarese di spettacoli prima plautini e poi terenziani in volgare, proseguita poi sotto Alfonso I.[101] La tradizione estense, in realtà, poneva le sue basi già con Leonello d'Este, sotto il cui marchesato era nata a Ferrara un'università in cui ricopriva un ruolo eminente l'umanista Guarino da Verona, dotto commentatore dei due commediografi classici. Alla corte di Ercole si ritrovano i maggiori umanisti dell'epoca, da Battista Guarino a Niccolò da Correggio, fino a Matteo Maria Boiardo: la fortuna del teatro antico e soprattutto dei volgarizzamenti recitati non poteva dunque che incarnarsi a Ferrara, città in cui il mecenatismo del sovrano si ibrida con la sua personale passione e, soprattutto, con i suoi intenti politici; come ricorda infatti Padoan:

> [Ercole] seguiva personalmente i lavori dei volgarizzatori anche esprimendo giudizi di merito, sovraintendeva alle stesse recite, e si preoccupava che i copioni per lui approntati non avessero diffusione fuori di Ferrara. Accanto al proprio piacere il duca considerava infatti quelle rappresentazioni, che coinvolgevano come organizzatori e come attori dilettanti non pochi cortigiani, quale strumento di una politica culturale che, mentre rinsaldava i legami della cittadinanza con la dinastia, la illustrava di fronte alle altre Corti d'Italia.[102]

Nel Cinquecento, il teatro non svolge un ruolo soltanto culturale e, soprattutto, non è un'esperienza autonoma. Il fatto che la sua nascita si leghi alla vita delle corti e a precise direttive dei sovrani è indizio incontrovertibile di un intento sotteso, ma ugualmente ravvisabile nella sua concretizzazione, di affermazione ed espansione del proprio potere. Come sottolinea Mario Baratto, il teatro nato a cavallo tra i due secoli è «un teatro d'élite», fondato «dalla convergenza di due forze essenziali: un ambiente sociale egemonico (la corte dei duchi a Ferrara; l'aristocrazia oligarchica a Venezia, la Signoria a Firenze) e una casta di intellettuali, scrittori e artisti, legati a questo ambiente».[103] Da queste premesse si ottiene una cognizione teorica, da parte dei sovrani, sullo spettacolo come «disciplina complessa e raffinata, di primaria rilevanza nell'arte di governare e "sedurre" i popoli, come nell'arte della comunicazione da regno a regno».[104]

---

[101] Cfr. A.M. COPPO, *Spettacoli alla corte di Ercole I*, in *Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Contributi dell'Istituto di Filologia moderna. Serie Storia del teatro*, vol. I, Milano, Vita e pensiero, 1968, pp. 30-59; G. ALVISI, *Contributi per una storia del teatro ferrarese nel rinascimento. 1) Calendario delle rappresentazioni profane dal 1486 al 1532*, in «Bollettino di notizie e ricerche da Archivi e Biblioteche», VI (1983), pp. 37-41; C. FALLETTI, *Ercole I e la sperimentazione del teatro*, in F. CRUCIANI, C. FALLETTI, F. RUFFINI, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, «Teatro e Storia», IX (1994), pp. 131-217, in part. pp. 131-167.
[102] G. PADOAN, *L'avventura della commedia rinascimentale*, cit., p. 12.
[103] M. BARATTO, *La commedia del Cinquecento (aspetti e problemi)*, Venezia, Neri Pozza, 1977, p. 35.
[104] S. FERRONE, *Il Teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. MALATO, Salerno, Roma, 1996, vol. IV, *Il Primo Cinquecento*, pp. 909-1009, a p. 909.

La commedia latina offre il bagaglio da cui attingere sia dal punto di vista compositivo – cinque atti più un prologo – che contenutistico: al centro c'è quasi sempre l'intrigo d'amore tra due giovani, che vengono contrastati dall'autorità paterna e che riescono poi a coronare il proprio obiettivo, le nozze, grazie all'intervento dei servi. Questa omogeneità di temi sottintende un più generico tentativo di sconvolgere temporaneamente gli equilibri sociali e privati con la forza di due sole cause, l'amore o il denaro, prima di ritornare all'ordine prestabilito, considerato del tutto naturale e mai davvero mutabile in maniera radicale. Ecco, dunque, che «in questo modo la convenzione commediografica assecondava implicitamente l'aspirazione alla stabilità dei prìncipi italiani che producevano spettacoli».[105] Al di là di queste possibili interpretazioni e della verosimiglianza comica, tuttavia, non sembra che ci sia davvero nel corso del Cinquecento, nonostante quanto spesso affermato nei prologhi, la finalità di tracciare una strada per l'interpretazione della realtà e, soprattutto, per l'ammaestramento dei costumi.[106] La commedia, al contrario, assume quasi sempre «il tono di un divertimento raffinato, disimpegnato, ironico o burlesco, coerente con il progetto edonistico e celebrativo della festa signorile».[107]

Il primo periodo di rappresentazioni vede in lista pochi titoli plautini: prima, come abbiamo visto, i *Menechini*, poi l'*Amphitrione* nel 1487, entrambe poi riproposte nel 1491 per la festa di nozze tra Alfonso e Anna Maria Sforza, simbolo di una nuova alleanza tra Ferrara e Milano; oltre a queste, si ha notizia di un'unica altra commedia recitata il 10 febbraio del 1490. Dell'agosto 1493, invece, l'allestimento di tre nuove commedie nel castello di Pavia, sempre a cura di Ercole, con la collaborazione di Boiardo: *Captivi*, *Mercator* e *Poenulus*. Dopo un periodo di pausa di cinque anni dovuto a ragioni politiche ed economiche, dal 1499 la lista di rappresentazioni plautine si amplia per numeri e titoli, finendo per racchiudere la totalità del *corpus* conosciuto e per mescolarsi, a causa della grande richiesta, con altri titoli terenziani. Con Alfonso I, tuttavia, a partire dalla sua salita

[105] Ivi, p. 928.
[106] Per Marzia Pieri, «il teatro emergente combina dunque il trattenimento musicale con il commento senza filtri della vita quotidiana, rispecchia la conversazione e la cronaca e conta sull'attivo coinvolgimento di un pubblico alla pari, molto diverso da quello che più tardi si trasformerò in passivo osservatore esterno da intrattenere, abbagliare o educare a seconda dei casi» (M. PIERI, *Identikit della commedia cinquecentesca*, in M.C. FIGORILLI e D. VIANELLO (a cura di), *La commedia italiana. Tradizione e storia*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 48-59, a p. 49).
[107] S. FERRONE, *Il Teatro*, cit., p. 928. L'unico realismo segnalato dallo studioso è quello di Aretino, dettato però dall'intento di una vera e propria sfida al pubblico, con un'intenzione volutamente dissacrante e provocatoria.

al trono ducale del 1505, il gusto delle rappresentazioni cambia radicalmente, e ai volgarizzamenti classici è preferita una produzione comica differente inaugurata dalla *Cassaria* di Ariosto.[108]

Il successo ferrarese, sin dai primi anni, viene recepito e canalizzato verso altre corti settentrionali e soprattutto padane, fino alla decisione del Cherea, pseudonimo dell'attore lucchese Francesco De' Nobili, di trasferire a Venezia una serie di copioni plautini. Questa iniziativa ottiene una duplice fortuna: in primo luogo rappresentativa, dal momento che a differenza di altre città le recite plautine conobbero un intenso sviluppo almeno fino al primo decennio del Cinquecento; in secondo luogo, è qui che i testi dei copioni utilizzati per gli spettacoli vengono ricopiati e poi messi a stampa,[109] in una veste che tradisce l'assenza di una vera interazione tra gli autori di teatro e gli stampatori.[110] È lo stesso Cherea a chiedere e ottenere un privilegio di stampa decennale (che non avrebbe mai sfruttato), ma alla domanda di ottenere uno spazio pubblico per gli spettacoli, nel 1508, il Consiglio dei Dieci reagisce vietando definitivamente qualsiasi sorta di spettacolo sul territorio veneziano. I divieti promulgati, tuttavia, non riescono davvero a spegnere il fervore che caratterizza l'attività culturale veneziana, soprattutto quella teatrale, e infatti fino agli anni Venti del Cinquecento si continuano a rappresentare commedie di svariati autori, non per ultime quelle di Plauto e di Terenzio.

Il frutto della stagione ferrarese dei volgarizzamenti è colto immediatamente da Ariosto, autore delle prime commedie individuabili come originali, moderne.[111] Il suo impegno nell'ambiente teatrale comincia già nel 1493, anno in cui entra a far parte della compagnia organizzata dallo stesso Ercole d'Este come allestitore delle rappresentazioni a Ferrara, nonché come attore. Dopo la morte del duca nel 1505, bisogna aspettare l'anno

[108] Per lo studio delle rappresentazioni organizzate dal duca di Ferrara, e in generale presso le altre corti italiane del Cinquecento, cfr. V. PANDOLFI, *Il teatro del Rinascimento e la commedia dell'arte*, Milano, Lerici, 1966.

[109] Il copista Sanudo e l'editore Zoppino, Niccolò di Aristotele, avrebbero «rispettivamente copiato e stampato qualcosa di molto vicino ai "copioni" che Cherea avrebbe portato con sé da Ferrara a Venezia. Cherea, a sua volta, avrebbe utilizzato gli stessi testi che Ercole aveva fatto mettere in scena sin dalla fine degli anni Ottanta del Quattrocento» (G. GUASTELLA, *Plauto e Terenzio in volgare (1486-1530)*, in M.C. FIGORILLI e D. VIANELLO (a cura di), *La commedia italiana. Tradizione e storia*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 36-47, a p. 36).

[110] L'impaginazione delle commedie plautine e terenziane, infatti, prevedeva soltanto una divisione in atti e scene tramite rubriche contenenti i nomi dei personaggi e con la segnalazione dei cambi di interlocutore. Le edizioni veneziane non prevedono delle didascalie e risultano dunque prive di «contestualizzazione drammatica» e «dinamica scenica» (Ivi, p. 41).

[111] G. FERRONI, *Per una storia del teatro dell'Ariosto*, «Rassegna della letteratura italiana», LXXIX (1975), pp. 85-128.

successivo per la ripresa delle attività, sotto il controllo del duca Alfonso, il quale continua ad assicurare il suo appoggio alle più svariate forme drammaturgiche. Il ruolo più importante in questo contesto è ricoperto dal cardinale Ippolito, vero artefice, o almeno promotore, della rinascita del teatro europeo moderno: il 5 marzo 1508, infatti, durante i festeggiamenti per il carnevale, tra le varie rappresentazioni tenutesi nel salone del Palazzo, è rappresentata ad opera dei familiari del cardinale la *Cassaria* di Ludovico Ariosto, la prima commedia in volgare d'ispirazione classica – come è ravvisabile già dal titolo di chiara ascendenza plautina – ma dalla trama originale, seppur basata sulla vicenda di un triangolo amoroso tipico delle commedie di Plauto e di Terenzio.[112] Lo stesso autore, ben consapevole della novità della propria creazione, celebrava la propria originalità sin dal prologo: «Nova commedia v'appresento, piena/ di vari giochi, ché ne mai latine/ né greche lingue recitarno in scena».[113]

L'entusiasmo del pubblico è impareggiabile e non lascia spazio a dubbi sulla preferibilità di tali composizioni rispetto alle volgarizzazioni già note, come si può efficacemente apprendere da una lettera di Bernardino Prosperi a Isabella d'Este dell'8 marzo 1508:

> Lo suggetto fu bellissimo, de due innamorati in due meretrice condutte a Tharanto da uno ruffiano, dove ge andò e tante astuzie e inganni e tanti novi accidenti e tante belle moralità e varie cose in quelle de Terenctio non ge ne è a mezo: poi fo ornata de honorevoli e boni recitatori tutti di suoi, de vestimento bellissimo et de dolce melodie de intermeci […].[114]

Tra le novità che destano stupore nel pubblico non manca la scenografia, anch'essa d'ispirazione classicheggiante con la raffigurazione dello sfondo della via cittadina con le abitazioni dei protagonisti, questa volta poste in avanti rispetto al fondale dipinto della città, in modo da rendere «più realistica l'azione drammatica».[115] Ancora una volta è Prosperi a confermare la riuscita dell'intento, questa volta scenografico:

> Ma quello che è stato il meglio in tutte queste feste e rappresentazione, è stato la scena dove sono rappresentate, quale ha facto uno M.ro Peregrino depinctore che sta col S.re, ch'è una contracta et prospectiva de una terra cum case, chiesie, torre, campanili e zardini, che la

[112] L. ARIOSTO, *Tutte le opere*, a cura di A. CASELLA, G. RONCHI, E. VARASI, vol. IV (*Le Commedie*), Milano, Mondadori, 1974.
[113] Ivi, p. 3.
[114] M. CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Firenze, Olschki, 1930, vol. II, p. 83.
[115] G. COLUCCIA, *L'esperienza teatrale di Ludovico Ariosto*, Lecce, Manni, 2001, p. 42.

> persona non se può satiare a guardarla per le diverse cose che ge sono, tutte de inzegno e bene intense, quale non credo se guasti, ma che la salvarono per usarla del'altre fiate.[116]

Il successo di Ariosto e del suo nuovo genere è immediato, come provano anche le numerose repliche che lo vedono protagonista. L'anno successivo partecipa infatti nuovamente alle feste per il carnevale con una seconda commedia, i *Suppositi*, più lineare e organica dal punto di vista del contenuto. Dal successo di questa seconda commedia, nasce il terzo titolo ariostesco su esplicita richiesta papale, il *Negromante*, che avrebbe dovuto vedere luce nel 1520 in Vaticano. In quest'opera, vi sono riferimenti agli altri due autori che a quell'altezza incarnano la triade della commedia rinascimentale: Bibbiena, col suo apparato novellistico, ma anche Machiavelli, in forma più velata. L'impianto è sempre di chiara impostazione classicista, con diversi richiami alle commedie terenziane, ma viene introdotta l'ambientazione contemporanea: è Cremona nel 1520.

Il discorso ariostesco è proficuamente recepito e sviluppato da un altro grande protagonista toscano, capace di intraprendere un percorso volto alla tradizione toscana del *Decameron* e a quella ferrarese dei volgarizzamenti già condotta da Ariosto. Si tratta di Bernardo Dovizi, il futuro cardinal Bibbiena,[117] segretario dei Medici, col quale si entra nel vivo di quella che è l'esperienza della commedia rinascimentale. Piacevole novellatore, è con lui che per la prima volta l'impianto plautino si ibrida con l'ancora più accattivante bagaglio della novellistica, offrendo al pubblico delle folle di piazza, come a quello delle feste aristocratiche, un nuovo spettacolo coerente con la tradizione, ma innovativo per gli sviluppi che consente. L'impianto generale della sua creazione, infatti, riprende quasi pedissequamente personaggi, situazioni, talvolta anche intere battute, dal catalogo decameroniano, ma al tempo stesso crea qualcosa di completamente diverso rispetto a quanto prodotto fino a quel momento coi rifacimenti delle novelle boccaccesche: la differenza risiede tutta nell'ibridazione tra quel contenuto novellistico, già conosciuto e ben assimilato dal pubblico, e la struttura teatrale di stampo classicistico che già Ariosto aveva sperimentato e portato al successo. La novella, insomma, è ripresa e ricostruita con particolare attenzione alla teatralità degli avvenimenti per adattarla alla scena. Le rappresentazioni di Bibbiena, infatti, concedono nuova linfa vitale al teatro, le cui manifestazioni non restano più chiuse nell'ambiente ben protetto delle Accademie,

[116] M. CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, cit., p. 83.
[117] G.L. MONCALLERO, *Il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena umanista e diplomatico (1470-1520): uomini e avvenimenti del Rinascimento alla luce di documenti inediti*, Firenze, Olschki, 1953.

perché «quella della corte di Urbino e degli amici del Bibbiena è invece una riunione aperta, libera, curiosa degli strumenti di cui veniva a scoprire la natura, dedita a farsi interlocutorie e a comunicazioni feconde».[118]

A Urbino, dunque, viene presentata per la prima volta la *Calandria* durante i festeggiamenti per il Carnevale, sebbene l'evento mondano nascondesse intenti marcatamente politici. Bernardo Dovizi, infatti, rivestiva un ruolo diplomatico importantissimo a causa dei suoi stretti legami con il cardinale Giovanni de' Medici, colui che succederà a Giulio II col nome di Leone X proprio due mesi dopo la rappresentazione della commedia, probabilmente proprio grazie alla mediazione del suo stesso collaboratore Bibbiena. A Urbino, infatti, poco prima dell'elezione del nuovo pontefice, Francesco Maria della Rovere, figlio adottivo di Guidobaldo da Montefeltro, e duca da cinque anni, sperava di riconciliarsi col futuro papa dopo aver mostrato un atteggiamento ambiguo durante la guerra della Lega Santa. Della Rovere, infatti, aveva sancito la propria alleanza col papa soltanto dopo aver avuto la certezza della vittoria delle truppe pontificie, cioè dopo la sconfitta dei francesi a Ravenna. La fastosissima rappresentazione a Urbino della *Calandria* il 6 febbraio 1513, curata da Baldassarre Castiglione, rappresenta, come sottolinea anche Padoan, «la più emblematica delle recite cortigiane nel Rinascimento italiano».[119] Dovizi non riesce ad assistere al grandioso spettacolo, ricco di musiche, danze e di lussi senza remore, atti a rappresentare senza alcun indugio il fine encomiastico dell'avvenimento e l'investimento effettuato nel tentativo da parte del duca di instaurare rapporti amichevoli col futuro papa.

Bibbiena ottiene l'elezione a cardinale soltanto pochi mesi dopo e la *Calandria* è poi allestita l'anno successivo a Roma in presenza del neoeletto Leone X, il quale si rende promotore anche di una seconda replica nel gennaio del 1514 in onore di Isabella d'Este, con scenari di Baldassarre Peruzzi. L'evento assume un'importanza fondamentale se si considera che da quel momento in poi, grazie a Leone X, la città di Roma divenne un luogo emblematico per l'allestimento di spettacoli, giochi, commedie famose, punto di riferimento per la vita teatrale, e successivamente anche editoriale, delle commedie.[120] L'occasione della prima rappresentazione della *Calandria* è poi importante per Bibbiena, che sceglie di rivendicare la sua scelta linguistica di fronte al pubblico urbinate. Si tratta

[118] V. PANDOLFI, *Il teatro del Rinascimento e la commedia dell'arte*, cit., p. 71.
[119] G. PADOAN, *L'avventura della commedia rinascimentale*, cit., p. 31.
[120] Francesco Minizio Calvo, ad esempio, stampò intorno al 1524 ben sette commedie (Ivi, p. 32).

di una pratica che diventerà poi comune a molti autori successivi, i quali nello scrivere in volgare penseranno sempre di dover motivare la propria scelta agli occhi di lettori e spettatori.[121] Bibbiena, con una soluzione che sarà propria anche di Trissino, parte alla ricerca di una modernità di contenuti, da adattare alla realtà della società rinascimentale, che non può essere disgiunta da tentativi di modernizzazione che riguardino in prima istanza la lingua. Ecco, dunque, il rifiuto del teatro comico del Quattrocento e, soprattutto, il rifiuto del latino:

> Voi sarete oggi spettatori d'una nova commedia intitulata Calandria: in prosa, non in versi; moderna, non antique; vulgare, non latina […] Non è latina: però che, dovendosi recitare ad infiniti, che tutti dotti non sono, lo autore, che di piacervi sommamente cerca, che, la lingua che Dio e Natura ci ha data non deve, appresso di noi, essere di manco estimazione né di minor grazia che la latina, la greca e la ebraica: alle quali la nostra non saria forse punto inferiore se noi medesimi la esaltassimo, la osservassimo, la polissimo con quella diligente cura che li Greci e altri ferno la loro. Bene è di sé inimico chi l'altrui lingua stima più che la sua propria; so io bene che la mia mi è sì cara che non la darei per quante lingue oggi si trovano: così credo intervenga a voi. Però grato esser vi deve sentire la commedia nella lingua vostra.[122]

Se «per il Dovizi è il Boccaccio quel che per l'Ariosto è Plauto»,[123] si nota come in effetti Bibbiena riprenda il *Decameron* anche come modello linguistico. In particolare, i punti di ripresa riguardano le espressioni più fittamente legate alla parlata fiorentina, e quindi esclamazioni, proverbi, espressioni sentenziose, che egli mescola in maniera armoniosa con il toscano contemporaneo.[124] Il successo riscontrato durante le rappresentazioni della commedia ottiene un forte impulso dopo la morte dell'autore, assumendo rilievo non soltanto nazionale – la *Calandria* divenne infatti un modello per i commediografi dell'epoca – ma addirittura europeo, con una diffusione inarrestabile di recite, traduzioni, edizioni.[125]

In Italia, estimatore di questo nuovo linguaggio teatrale sarà poi Machiavelli, il quale incrocerà le sue trascrizioni e traduzioni del teatro antico con la vivezza che era propria del volgare fiorentino, creando dunque le sue commedie sul modello bibbienesco.[126] Machiavelli inizia la sua esperienza col teatro probabilmente nel 1504, con un'opera

[121] D. RIPOSIO, *Nova comedia v'appresento: il prologo nella commedia del Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1989.
[122] B. DOVIZI DA BIBBIENA, *La Calandria*, a cura di G. PADOAN, Bibbiena, 1970, pp. 7-8.
[123] G. PADOAN, *L'avventura della commedia rinascimentale*, cit., p. 29.
[124] *Ibidem*.
[125] G.L. MONCALLERO, *La fortuna della «Calandria» nel Cinquecento*, «Aevum», vol. 42 no. 1/2 (1968), pp. 100-103.
[126] N. MACHIAVELLI, *Teatro*, a cura di G. DAVICO BONINO, Torino, Einaudi, 1979.

perduta di spirito aristofaneo, *Le Maschere*. Da quel momento si interessa poi alla produzione plautina e terenziana, raccogliendo la fortuna già canonizzata di Bibbiena, la cui ammirazione per l'autore nascondeva, anche in questo caso, più precise mire personali legate alla potenza del cardinale.[127] La sua *Mandragola*, infatti, nasce proprio dall'insofferenza dovuta alla sua condizione di ex-segretario della Repubblica costretto all'ozio dalla diffidenza dei nuovi Medici. E in effetti, pur non ottenendo mai da lui quanto sperato in merito alla sua condizione di confinato all'Albergaccio, forse a causa della morte di Bibbiena nel 1520, riesce comunque a far sì che la sua *Mandragola* sia rappresentata in Vaticano dinanzi al papa e allo stesso cardinale. Nella sua opera confluiscono i temi della tradizione municipale, con un giudizio «spietatamente realistico»[128] sulla politica della città di Firenze, sulla sua cultura e sulla società contemporanea, pur con una ancora collaudata distanza dal giudizio diretto sulla realtà.

La seconda commedia machiavelliana risente ancora una volta dell'influenza di Bibbiena e dei richiami alla commedia plautina della *Casina*. La *Clizia* viene recitata nel gennaio del 1525 e Machiavelli spera finalmente di raccogliere il frutto dei suoi sforzi ottenendo gli stessi riconoscimenti che ormai da anni consacravano Ariosto come uno dei maggiori letterati del secolo. Nello stesso periodo, Ariosto cominciava la stesura degli *Studenti*, nuova commedia in endecasillabi sciolti sdruccioli con una nuova tematica legata al mondo dell'università, poi rimasta incompiuta. Importante il ruolo di Machiavelli soprattutto all'interno del discorso più propriamente legato alla creazione di un linguaggio comico: di fronte alla necessità di un volgare di livello medio, che riuscisse a farsi voce della vita quotidiana, Machiavelli si distingue per il suo giudizio, da fiorentino, sulla commedia del ferrarese Ariosto. La comicità, infatti, secondo l'autore, può scaturire soltanto dall'utilizzo di una lingua comune che, per essere comprensibile, non può che essere quella natia, pena la creazione di una lingua «rattoppata», un ibrido tra quella toscana e non toscana:

> Dico ancora come si scrivano molte cose che, senza scrivere i motti et i termini proprii patri, non sono belle. Di questa sorte sono le comedie; perché, ancora che il fine d'una comedia sia proporre uno specchio d'una vita privata, nondimeno il suo modo del farlo è con certa urbanità et termini che muovino riso […]. Donde nasce che uno che non sia

[127] Oltre alla ricerca di un tornaconto personale, vi è poi da aggiungere, come ricorda Padoan, che giocava un ruolo importante il risentimento provato da Machiavelli nei confronti di Ariosto, che non lo aveva nominato tra i numerosi letterati elogiati nel *Furioso*, pubblicato nel 1516 (G. PADOAN, *L'avventura della commedia rinascimentale*, cit., p. 35).
[128] S. FERRONE, *Il Teatro*, cit., p. 933.

> toscano non farà mai questa parte bene, perché se vorrà dire i motti della patria sua farà una veste *rattoppata*, facendo una compositione mezza toscana et mezza forestiera. […] Et a provar questo, io voglio che tu leggi una comedia fatta da uno delli Ariosti di Ferrara; et vedrai una gentil compositione et uno stile ornato et ordinato; vedrai un nodo bene accomodato et meglio sciolto; ma la vedrai priva di quei Sali che ricerca una comedia; tale non per altra cagione che per la detta: perché i motti ferraresi non li piacevano, et i fiorentini non sapeva, talmente che gli lasciò fare.[129]

A seguito della scomparsa di Machiavelli, i tempi sono ormai maturi per la conferma definitiva di Ariosto come il più grande autore comico moderno e, forte di questa investitura, egli sceglie di riproporre le sue commedie precedenti in endecasillabi sciolti sdruccioli, consacrando in questo modo non soltanto la sua figura autoriale, ma anche la natura stessa delle sue produzioni, dimostrando l'altezza di questo genere letterario e il loro parallelismo con i classici antichi.

Sulle basi fissate durante il ventennio teatrale trascorso, si inserisce nella corte romana la *Cortigiana* di Pietro Aretino, già presente a Roma durante il pontificato di Leone X.[130] La prima redazione dell'opera, compiuta nel 1525,[131] segna un punto di rottura rispetto alla tradizione precedente e dimostra la piena adesione di Aretino all'affermazione di una commedia definibile più satirica che comica, più vivamente inserita nel contesto della sua creazione: «non vi maravigliate se lo stil comico non si osserva con l'ordine che si richiede, perché si vive d'un'altra maniera a Roma, che non si vivea in Atene».[132] L'innovazione aretiniana risiede nell'inscindibile legame tra la sua realizzazione e le vicende sociali, culturali e anche biografiche:[133] la sua storia personale detta inevitabilmente le regole della sua produzione. Non a caso la scrittura della *Cortigiana* risale a un momento di pace con Clemente VII, mentre la sua pubblicazione avviene nel 1534, ritardata a un momento di riconciliazione col papa e con Giberti. Come afferma dunque Mario Baratto, queste ragioni hanno un certo peso su Aretino e le commedie servono a inserire lo scrittore nel «divenire del teatro»,[134] concedendogli la possibilità di

[129] N. MACHIAVELLI, *Discorso intorno alla nostra lingua*, in L. BLASUCCI (a cura di), *Opere Letterarie*, Milano, Adelphi, 1964, pp. 225-226.
[130] G. CRIMI (a cura di), *Il teatro a Roma prima della 'Cortigiana' (1525)*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2020.
[131] A. LUZIO, *Pietro Aretino nei suoi primi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga*, Torino, Loescher, 1888, p. 2.
[132] P. ARETINO, *Cortigiana*, in P. TROVATO, F. DELLA CORTE (a cura di), *Teatro*, I, Roma, Salerno, 2010, p. 294.
[133] «Attività sociale e creazione poetica si confondono dunque nel dinamismo dell'uomo, nella novità delle sue esperienze mondane» (M. BARATTO, *Commedie di Pietro Aretino*, «Belfagor», vol. 2 no. 4 (1957), pp. 361-402, a p. 371).
[134] Ivi, p. 374.

esprimersi, ma allo stesso tempo distaccarsi dalla sua esperienza diretta. Da qui la possibilità di inserire la scena nella città di Roma, in anni fortemente impegnativi dal punto di vista storico e politico, ma di allargare il punto di vista a qualcosa di altro dalla Roma papale.

Da questo pur rapido *excursus* sulla commedia è già possibile intravedere i pilastri fondativi di una stagione teatrale italiana breve, ma molto densa di contenuti e protagonisti. Lo stesso Padoan parla del clamore di questa esperienza, sottolineandone i tratti innovativi e sperimentali, in un contesto in cui «nulla, o quasi, di vero discorso teatrale prima esisteva»,[135] con anticipo su tutta la produzione europea. È senz'altro da questa sperimentazione, dall'intrecciarsi di varie prospettive sulle modalità di rappresentazione del mondo contemporaneo, dalla presa di coscienza di una necessità di rispondere ai gusti del pubblico – espressi nel contesto teatrale in maniera diretta ed estemporanea – che avrà poi origine il grande genere teatrale figlio del Rinascimento, la tragedia.

È certamente possibile far risalire la precedenza della diffusione della commedia alla familiarità con la lingua latina, grazie alla quale la mediazione tra i modelli classici e quelli contemporanei fu più rapida e diretta, e soprattutto accessibile a un numero molto più ampio di letterati. Vale la pena, in questo contesto, di menzionare l'unico tentativo cinquecentesco di commedia che si basi su forme greche: anche in questo caso, è Trissino ad attingere per primo alle regole della commedia antica di Aristofane, pur se in stretta relazione con le trame plautine, in particolare dei *Menecmi*, per la stesura dei suoi *Simillimi* (1548).[136] A fronte di una trama sostanzialmente ricomposta su Plauto, le novità riprese dalla tradizione greca riguardano la presenza del coro, introdotta da Orazio e in disuso presso i latini, e l'omissione del prologo. Per la sua commedia, egli sceglie di utilizzare per la prima volta l'endecasillabo sciolto, in alternanza con i versi rimati dei cori, mentre il linguaggio si distingue per una spiccata «castigatezza»,[137] dovuta molto probabilmente alla volontà di dedicare l'opera al cardinale Alessandro Farnese.[138]

[135] G. PADOAN, *L'avventura della commedia rinascimentale*, cit., p. 191.
[136] TRISSINO, *I Simillimi*, In Venezia per Tolomei Janicolo da Brescia, ne l'anno MDXLVIII di ottobre.
[137] *Monografia di un gentiluomo*, p. 323.
[138] «Doveano riguardarsi come un lavoro, che "per la festività, per la novità dell'ordine e per la moralità delle sentenze e per gli ammaestramenti" avesse a tornar grato e giocondo» (Ivi, p. 324).

1.2.2. La tragedia in volgare: Aristotele e i modelli classici

L'esperienza della tragedia cinquecentesca trae spunto da una volontà di superare i tentativi tragici in latino del teatro umanista fra '300 e '400, non utili a restituire una raffigurazione della realtà politica e ideologica dell'epoca perché troppo legati a modelli simbolici e a figure derivate dalla maschera dell'Ezzelino nell'*Ecerinis* di Albertino Mussato.[139] Nel Sedicesimo secolo, dunque, si sviluppa in ambito tragico il bisogno di agire più profondamente sul reale, sfruttando l'esperienza classica per amalgamarla con una storicità tangibile: da qui la possibilità di un prodotto culturale in grado di coinvolgere e di attirare la partecipazione del pubblico, anche e soprattutto perché non più legata allo strumento linguistico del latino. Il primo sostenitore dell'esigenza di questo nuovo teatro tragico fu ovviamente Trissino, non a caso il pioniere di una lingua che potesse definirsi italiana: come ricorda Ariani, infatti, lo sviluppo della nuova tragedia procede, sin dagli albori, parallelamente alla polemica sulla lingua.[140]

La prima tragedia regolare delle letterature moderne è la *Sophonisba* di Trissino, con la sua svolta grecizzante imposta al classicismo rinascimentale di stampo ciceroniano e bembesco. Il principale modello di riferimento teorico e strutturale è sicuramente quello tracciato da Aristotele nella sua *Poetica*, nella quale si afferma che la tragedia è «imitazione di una azione nobile e compiuta, avente grandezza, in un linguaggio adorno […], di persone che agiscono e non per mezzo di narrazione, la quale per mezzo della pietà e del terrore finisce con l'effettuare la purificazione di cosiffatte passioni».[141] Ed è cosi, sulla base del pensiero aristotelico, che molte delle scelte più ardite e originali delle opere del secolo assumono valore in quanto strumenti di catarsi. Riassume bene Luigi Russo:

> La tragedia purificherebbe in noi le passioni del terrore e della pietà, temperando questi sentimenti con la frequente commozione; la tragedia ci purificherebbe di tutte le passioni, poiché il sentimento pauroso e il sentimento pietoso della vita riassumono in sé tutte le passioni umane […]; la tragedia con i suoi orrori e i suoi casi miserevoli, ci renderebbe insensibili, abituandoci a questo genere di spettacoli […]. La tragedia, inoltre eccitando in noi il sentimento del terrore e della pietà, verrebbe a nobilitare questi sentimenti,

[139] D. PEROCCO, *Il ritratto di Ezzelino "immanissimo tiranno" tra cronaca e scena*, in A. FRANCESCHETTI, *Letteratura italiana e arti figurative. Atti del XII Convegno dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e letteratura Italiana (Toronto-Hamilton-Montreal)*, vol. 1, Firenze, 1988, pp. 335-345; S. PITTALUGA, *Antiche gesta e delitti di re scellerati. Tragedia e popolo fra Medioevo e Umanesimo*, in M. CHIABÒ, F. DOGLIO (a cura di), *Tragedie popolari del Cinquecento europeo. Atti del XX Convegno del Centro Studi sul Tetatro Medioevale e Rinascimentale (Anagni, 5-7 luglio 1996)*, Roma, 1997, pp. 15-34.
[140] M. ARIANI, *Tra classicismo e manierismo: il teatro tragico del Cinquecento*, cit., p. 12.
[141] ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di P. DONINI, Torino, Einaudi, 2008, pp. 38-39.

> trasformandoli in un sentimento d'amore per la famiglia umana, in una compassione universale […].[142]

Il nuovo genere drammatico si pone contemporaneamente in una situazione di continuità rispetto alla commedia, ma anche di sostanziale contrapposizione. La prima differenza riscontrabile risiede nella più complessa connessione tra scrittura e scena: se, infatti, la commedia si configura come una rappresentazione di azioni, la tragedia resta chiusa in velleità più ideologiche che pratiche, in figurazioni di passioni e di idee prima ancora che di gesti e avvenimenti. Come con la commedia, è poi necessario riconoscere anche per la tragedia il primato di Trissino nell'attingere da un bagaglio culturale ai più ignoto o inaccessibile per motivi linguistici. Se, infatti, il primo trattato teorico sulla tragedia, il *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, è scritto da Giraldi Cinzio verosimilmente nel 1548,[143] è con Trissino che si ha il primo vero approccio ad Aristotele. La *Poetica* di Trissino, infatti, comprendente sei divisioni, presenta sin dalla pubblicazione delle prime quattro parti, avvenuta nel 1529, i primi riferimenti a qualche passo della *Poetica* di Aristotele,[144] sebbene occorra aspettare il 1562 per la pubblicazione della *Quinta Divisione*, dedicata alla tragedia.[145] Entrambi gli autori, come intuito da Mastrocola, tentano di affermarsi come avanguardie, e dunque di retrocedere i propri scritti teorici sulla tragedia in modo da «apparire autonomi» rispetto alla speculazione aristotelica e dimostrare una comunanza di pensiero con la sua *Poetica* soltanto casuale.[146]

Tra i fattori determinanti per la rinascita tragica, è osservabile una concorrenza di eventi sia storici che culturali. Si possono annoverare sicuramente la reazione cattolica alla Riforma, la nascita dell'ordine dei Gesuiti (1540), così come l'istituzione dell'Inquisizione del 1542 e l'apertura del Concilio di Trento del 1545. Al tempo stesso, la riscoperta di opere antiche: basti menzionare i grandi autori classici greci, l'*Etica a Nicomaco* e la *Retorica* di Aristotele, il cui primo commento risale al 1548. Questa

---

[142] L. RUSSO, *La tragedia nel Cinque e Seicento*, «Belfagor», XIV 1 (1959), pp. 14-22, a p. 19.
[143] P. MASTROCOLA, *L'idea del tragico: teorie della tragedia nel Cinquecento*, Rubbettino, Mannelli, 1998, p. 27. L'opera, indirizzata sotto forma di lettera al suo discepolo Giulio Ponzio Ponzoni, è datata dall'autore 1543 e pubblicata per la prima volta nel 1554.
[144] *Poetica (I-IV)*.
[145] In realtà, stando alle anticipazioni di Trissino alla fine della *Quarta Divisione* sugli argomenti delle successive parti, e all'affermazione secondo cui «la quinta divisiɷne di quest'opera […] e parimente la sɛsta diviʃiɷne […] nɷn si sɷnɷ al preʃɛnte pɷssute stampare; ma tostɷ piacɛndɷ a Diɷ si stamperannɷ» (Ivi, p. 158) lascia intuire che le ultime due divisioni fossero già scritte nel 1529. Tuttavia, da altre testimonianze risulta più verosimile che ancora nel 1550 egli fosse in fase di scrittura e revisione dell'opera, rendendo più verosimile una datazione tra il 1549 e il 1550.
[146] P. MASTROCOLA, *L'idea del tragico*, cit., p. 29.

cronologia non tiene però conto di un movimento iniziato sin dagli albori del XVI secolo che vede un tentativo di modellizzazione del genere su basi senecane ancora piuttosto confuse e fraintese, molto più vicine all'esempio del teatro sacro.[147] In questo contesto si mostrano in tutta la loro utilità le edizioni di Euripide, nello specifico l'*Ippolito*, l'*Alcesti* e l'*Andromaca*, già stampate grazie a Giano Lascaris alla fine del Quattrocento, poi rientrate nella produzione aldina del 1503 con l'*Ifigenia in Aulide* e l'*Ecuba*. A queste fanno seguito Sofocle e, nel 1518, Eschilo. È questo l'evento che consente indubbiamente l'ampia circolazione di opere attestate e corrette, restituendo al pubblico la possibilità di attingere e di comprendere il teatro antico, negli stessi anni in cui non era raro imbattersi già nella *Poetica* di Aristotele e nel *De architettura* di Vitruvio. La tragedia in volgare, insomma, pone le sue basi non su un modello drammaturgico ancora in gran parte da collaudare, bensì direttamente sull'esempio degli autori classici, come dimostra la precoce creazione trissiniana della *Sophonisba*, pubblicata per la prima volta nel 1524 come riproposizione diretta di precisi modelli e canoni tragici greci.

Si può parlare di fioritura a Firenze tra il 1524 e il 1525 grazie ad Alessandro Pazzi de' Medici, autore di una versione latina della *Poetica* aristotelica, di una riscrittura dell'*Elettra* di Sofocle in versi latini, del sempre sofocleo *Edipo re* in versi italiani, nonché dell'*Ifigenia in Tauride* e del *Ciclope* di Euripide. A coronamento di queste esperienze, si rese poi ideatore di una propria tragedia originale, modellata su Seneca ed Euripide pur nell'imitazione del libro IV dell'*Eneide*, la *Dido in Cartagine* (1524).[148] Alessandro Pazzi presenta una poetica molto più vicina a quella di Giovanni Rucellai che a Trissino; tuttavia, si avvicina a quest'ultimo nell'affermazione della superiorità del genere tragico grazie all'utilizzo del volgare come strumento espressivo:

> Lo amore e sete di tanto eccellente spettacolo desiderato sommamente e mal gustato alli tempi nostri, m'indusse forse troppo animosamente a tentare sì difficile impresa. In la quale in prima mi occorse dovere scrivere nello idioma latino, come più degno e più conveniente alla S.tà V. di poi considerando tale specie di poema, come è detto, essere ordinato per la recitazione ne i magnifici spettacoli per documento della vita Eroica; giudicai dovere essere e più comune e più grato, se fosse scritto nella lingua nostra.[149]

[147] M. PIERI, *La 'Rosmunda' del Rucellai e la tragedia fiorentina del primo Cinquecento*, «Quaderni di teatro: rivista trimestrale del Teatro regionale toscano», II 7 (1979/1980), pp. 96-113, a p. 96.
[148] G. PADOAN, *L'avventura della commedia rinascimentale*, cit., p. 44.
[149] A. PAZZI DE' MEDICI, *Dedicatoria a Clemente VII*, in *Le tragedie metriche* (a cura di A. SOLERTI), Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969, pp. 45-46.

Non sembra tuttavia casuale che, stando alla data del 30 dicembre 1524 stampata sulle due tragedie, l'attività drammaturgica fiorentina prenda voce proprio nelle stesse settimane in cui a Firenze si sollevava la polemica contro l'*Epistola* di Trissino, con le risposte di Martelli e di Firenzuola. Lo stesso Pazzi, inoltre, era l'intellettuale scelto da Tolomei nel *Cesano* per dare voce alla causa fiorentinista,[150] e infatti sostiene di aver deciso di dedicarsi al genere tragico, «mal gustato alli tempi nostri»,[151] proprio all'uscita dell'edizione della *Sophonisba* con le nuove lettere.

Elemento distintivo del genere tragico è la sua peculiarità di rappresentare le gesta di grandi uomini, intesi principalmente nel senso di appartenenti a stirpe nobile. È ugualmente riscontrabile la teoria secondo cui la nobiltà eroica dei protagonisti possa essere descritta esclusivamente da autori altrettanto distinti,[152] che nella tragedia trovano lustro e possibilità di espressione. Per Trissino, infatti, gli autori tragici non fanno altro che eternizzare per iscritto un certo atteggiamento virtuoso già insito nella propria natura, che dunque non potrebbe che esprimersi nel genere più nobile in assoluto. La scrittura tragica non soltanto migliora gli uomini, ma è scelta degli uomini migliori,[153] è «una imitazione di una virtuosa e notabile azione che sia compiuta e grande, la quale imitazione si fa con sermone fatto suave e dolce».[154] Giovanni Rucellai, Alessandro de' Pazzi, Luigi Alamanni, Lodovico Martelli, pur nascendo tra di loro a distanza di un secolo,[155] sono tutti appartenenti alla più alta aristocrazia, si sono formati nei più importanti centri culturali dell'epoca e hanno come obiettivo quello di riformare la cultura umanistica, dotando la letteratura di un suo volgare. Per Marco Ariani, l'autore più vicino alla lezione trissiniana è in qualche modo Lodovico Martelli, «personalità intimamente tormentata»,[156] capace di sfruttare la scrittura drammatica – principalmente quella riversata nella *Tullia* – come strumento di espressione di un disagio interiore dovuto anche

[150] A. SORELLA, *La tragedia*, in L. SERIANNI e P. TRIFONE, *Storia della lingua italiana*, vol. I, *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993, p. 768.
[151] A. PAZZI DE' MEDICI, *Le tragedie metriche*, cit., pp. 45-46.
[152] La virtù interiore sarebbe verificabile sul piano sociale. I primi tragediografi, infatti, sono tutti appartenenti alle classi più alte, a differenza dei commediografi, tendenzialmente di estrazione borghese. (P. MASTROCOLA, *L'idea del tragico*, cit., p. 73).
[153] *Poetica (V-VI)*, pp. 9-10.
[154] Ivi, p. 14.
[155] Rucellai e Pazzi nascono nel 1475 e nel 1483, mentre gli altri nel 1495 e nel 1503.
[156] M. ARIANI, *Tra classicismo e manierismo*, cit., p. 97: «In un certo senso il Martelli si riaccosta alla lezione del Trissino, alla sua completezza ideologica e morale, ma con un di più di ansia irrefrenabile che lo porta alla condanna totale, nichilista, della società contemporanea, giudicata dal fondo contraddittorio di amarezze e sogni, dall'impossibile gloria schiacciata dal provincialismo fiorentino e dalla grandiosa lotta dei nazionalismi europei».

e soprattutto a questioni politiche. La stagione degli Orti Oricellari sembra poi chiudersi nel 1533 con l'*Antigone* di Luigi Alamanni.

Diversi sono gli autori che si avvicendano sullo sfondo del teatro italiano cinquecentesco, molti in relazione diretta col primo tragediografo italiano. Pare, infatti, che Trissino e Rucellai gareggiassero a Roma nella recitazione delle proprie tragedie, come riporta Scipione Ammirato: «carissimi amici, trovandosi in camera, saltavano molte volte sopra di un banco, e recitando ciascuno un pezzo delle loro tragedie, attendevano dagli amici spettatori qual delle due giudicassero la migliore […]»; e ancora: «essendo il Rucellai inavvertitamente salito su con la brachetta slacciata, il Trissino ad alta voce abbia detto: - Or vedete chi vuol contendere meco, il quale, a guisa di fanciullo, non si sa ancora allacciar le brache».[157] Tra i due intercorre una sostanziale differenza, forse legata anche al fatto che Rucellai non ha partecipato alle riunioni degli Orti Oricellari e dunque non subisce il negativo giudizio di Trissino sulle tragedie senecane.[158] È, infatti, soltanto nel 1514 che i due si uniscono, anche con Lascaris e con Marco Musuro – curatore dell'edizione aldina di Euripide – in un vero e proprio sodalizio intellettuale. La discrepanza che si riscontra rispetto alla poetica di Trissino risiede nel fatto che, mentre quest'ultimo ha cercato di rispettare rigorosamente le unità aristoteliche, proponendo una "favola" che rispecchiasse mimeticamente le passioni umane,[159] Rucellai sostiene nella sua *Rosmunda* un modello tragico fortemente autonomo e singolare, come rivela anche la scelta di un soggetto longobardo. Il dialogo, inoltre, rispetto alla *Sophonisba*, è molto più fluido e meno rallentato dai monologhi, così come il coro è molto meno presente nell'azione e svolge un'azione principalmente di spiegazione delle classiche tematiche tragiche.[160] Il legame col modello trissiniano si riscontra soprattutto dal punto di vista linguistico, nell'utilizzo di forme fono-morfologiche del toscano comune o di altri toscanismi non fiorentini.[161] Dopo la *Rosmunda*, Rucellai diventa traduttore, lavorando

[157] S. AMMIRATO, *Opuscoli*, Firenze, Mussi e Landi, 1637, t. II, pp. 257-258.
[158] «[…] perciò che quelle di Seneca che sono rimase sono per la più parte fragmenti di cose greche posti insieme con pochissima arte» (*Poetica (V-VI)*, p. 25).
[159] «Laonde dee trattare la favola con parole belle et accomodate, e nel constituirla si de' ponere ogni cosa avanti gli occhi e fare come se egli stesso fosse intervenuto in quelle azioni» (Ivi, p. 31).
[160] M. PIERI, *La 'Rosmunda' del Rucellai e la tragedia fiorentina del primo Cinquecento*, cit., p. 99.
[161] A. SORELLA, *La Tragedia*, cit., p. 767. Trissino, infatti, suggeriva l'utilizzo di parole chiare e comprensibili in lingua italiana e non forestiere, pena la perdita di compassione e orrore (*Poetica (V-VI)*, p. 14).

all'impresa delle *Api* e dell'*Oreste*, ma conservando sempre una certa libertà compositiva grazie all'inserimento di diverse parti originali.

Suscettibile di attenzione è poi l'esperienza di Giraldi Cinzio, drammaturgo rivolto con la sua scrittura direttamente alla messa in scena: esempio singolare tra i tragici cinquecenteschi,[162] porta in scena tutto ciò che compone, con una scrittura che risente inevitabilmente dell'esigenza della rappresentazione.[163] È a partire dai suoi lavori, infatti, che assumerà valore il problema dello stile tragico, a discapito di quello già affrontato della lingua, ormai stabilitasi grazie ai tragediografi precedenti. È possibile spiegare la specificità della sua esperienza in base al contesto di ricezione, la corte estense: come per la commedia, infatti, anche in questo caso sono i sovrani a incarnare la domanda di produzione drammaturgica. In questa circostanza, anche le uniche stampe – quella dell'*Orbecche* del 1543, con le successive riedizioni, e quella dell'*Egle* – risultano motivate dal successo ottenuto in seguito alla rappresentazione della tragedia.[164] Tutti gli altri testi restano appannaggio del laboratorio teatrale estense, per il quale di volta in volta vengono ripresi i copioni allo scopo di nuove rappresentazioni.[165] Anche il suo scritto teorico, il *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, affronta principalmente il problema dello spettacolo di qualsiasi genere e riesce, soprattutto in riferimento al tragico, a regolamentare la rappresentazione cortigiana moderna:

> verosimile, autosufficiente e irrelata, completamente autonoma dalla fenomenologia della festa, discretamente didattica, magnifica e composta nell'apparato, eletta ma icastica nel linguaggio, sobriamente ornata dalla musica, recitata con uno stile improntato ai valori alti della retorica. Un tipo di rappresentazione che […] ipotizza per la tragedia un decoro alla

[162] La tragedia rinascimentale italiana, infatti, è un genere prevalentemente letterario e calca le scene sporadicamente.

[163] Marzia Pieri offre un quadro sintetico della quantità e delle occasioni in cui Giraldi ha potuto mettere in scena le proprie opere: «l'*Orbecche* nel 1541 per tre volte a Ferrara e un'altra entro il '43 a Parma in accademia; la *Didone* nel 1542; la *Cleopatra* nel '43, nell'83 e forse nel '55; sempre nel '43 era pronta la rappresentazione dell'*Altile* che fu sospesa all'ultimo minuto per l'omicidio di uno degli interpreti; due volte fu recitata l'*Egle* nel 1545; gli *Antivalomeni* lo furono nel '48 e nel '49; la *Selene* probabilmente nel '47 e nel '51; l'*Arrenopia* andò in scena forse nel 1563, quando l'autore stava ormai per partire dalla corte e anche l'*Eufimia* deve essere stata allestita, se dobbiamo prestar fede alla dichiarazione di Celso Giraldi, curatore dell'edizione postuma dell'83, che la sola *Epitia* non era stata "per ancora né in pubblico esposta né rappresentata in scena"» (M. PIERI, *Mettere in scena la tragedia. Le prove del Giraldi*, «Schifanoia», XII (1991), pp. 129-142, a p. 129).

[164] Risulta utile a questo proposito S. VILLARI, *Dallo scrittoio al teatro: considerazioni sulle tragedie giraldiane*, «Italique», XVIII (2015), pp. 13-34.

[165] L'intero *corpus* delle sue tragedie sarà pubblicato soltanto dopo la morte di Giraldi per le cure del figlio e per la volontà dello stampatore Cagnacini (M. PIERI, *Fra scrittura e scena: la cinquecentina teatrale*, in E. CRESTI, N. MARASCHIO, L. TOSCHI (a cura di), *Storia e teoria dell'interpunzione. Atti del Convegno Internazionale di Studi Firenze 19-21 maggio 1988*, pp. 245-267, a p. 247).

> romana equidistante dalle morbidezze frottolistiche su cui si arenerà lo Speroni ma anche dalla rozza semplicità di cui si era contentato il Trissino.[166]

Interessante anche la distinzione che offre sui diversi tipi di tragedia in base alla fruizione, con una differenziazione dell'uso in base al finale. Si avranno così delle tragedie dalla fine tragica adatte alla lettura, mentre per la scena si preferiranno finali positivi,[167] in contrapposizione con quanto collaudato nell'*Orbecche*. Con la sua opera, infatti, Giraldi è stato in qualche modo accusato di aver corrotto il sistema dell'armonia rinascimentale col suo gusto dell'orrido, da lui stesso definito «il nervo della favola»:[168]

> quindi vengono le perturbazioni, gli orrori, la misericordia […] E queste perturbazioni sono azioni con morti, con tormenti, con ferite, e con altri simili modi convenevoli all'orrore e alla compassione, quando si fanno in palese su persone atte alla compassione […] E ha ciò in loro alle volte tanta forza che per lo timore e la pietà ne isvengono.[169]

Questa sua poetica ha fatto in modo che la sua opera fosse valutata esclusivamente sulla base del rinnovamento di alcune strutture tecniche, come la divisione in atti o il prologo separato.[170] In ogni caso, sembra a questo punto sostenere la superiorità del testo sullo spettacolo:

> non è lo spettacolo che da sé induca la commiserazione, ma le affettuosissime parole, mandate fuori con affetto compassionevole, il quale affetto, se bene riuscisse più veemente nello spettacolo, rimane egli nondimeno molto vivace nelle parole che tale affetto esprimono, levatone lo spettacolo.[171]

E conferma, infatti, egli stesso il legame tra orrore e capacità poetica:

> Perché quantunque la commiserazione e l'orrore venga dall'effetto della favola, non hanno però forza alcuna se l'ingegno del poeta non vi adopera soavi e efficaci parole. E che la finta favola abbia questa forza, l'esperienza l'ha mostrato nella mia Orbecche (quale ella sia) tutte queste volte ch'ella si è rappresentata; che non pure le persone nuove […] ma quelle che ogni volta vi erano venute, non potevano contenere i singhiozzi e i pianti.[172]

Resta palese l'assunto che, rispetto alla commedia, la tragedia soffra molto di più il raffronto con la scena, come si può dedurre anche soltanto confrontando la quantità di rappresentazioni dei due generi. Le ragioni trovate da Marzia Pieri riguardano la maggiore

---

[166] M. PIERI, *Mettere in scena la tragedia*, cit., p. 132.
[167] «Quelle terribile (se gli animi degli spettatori forse le aborriscono) possono essere delle scritture, queste di fin lieto delle rappresentazioni» (*Discorso*, p. 184).
[168] Ivi, p. 212.
[169] Ivi, p. 198.
[170] M. ARIANI, *Tra classicismo e manierismo*, cit., p. 118. Per Ariani, il gesto orrido di Giraldi è inteso come «estremizzazione teatrale di una sconvolta visione delle cose» (p. 116).
[171] *Discorso*, p. 188.
[172] Ivi, pp. 178.

difficoltà di messa in scena di una tragedia sulla base dell'economicità dell'allestimento,[173] ma anche alla pertinenza rispetto a motivazioni encomiastiche e ludiche.[174] La festa signorile, infatti, aveva tra gli obiettivi quello di trarre giovamento dallo spettacolo in sé, mentre molti sovrani giudicano le tragedie «di tristo augurio e quinci poco volentieri spendono in esse i denari e 'l tempo».[175] Allo stesso modo, Guarini rincara nel suo *Compendio della poesia tragicomica* affermando che «dilettan le viste tragiche; ma lascian poi al fine una mestizia grande nell'animo, la quale è quella che purga. E però a molti non piace il poema tragico in sua natura, perciocché tutti non han bisogno di quella purga».[176] In generale, dunque, oltre alle sporadiche occasioni ufficiali come la rappresentazione della *Sophonisba* a Vicenza nel 1562 e l'allestimento del grande *Edipo* del 1585, è più probabile che esistessero rappresentazioni tragiche molto più umili, meno impegnative, allestite anche con costumi e scenografie di riciclo.[177]

Lodovico Dolce segue l'esperienza di Giraldi a partire dalla fine degli anni '40. Dolce è autore di otto tragedie e cinque commedie, nonché della traduzione del teatro di Seneca e di svariate altre curatele per l'editore Giolito de' Ferrari: è infatti grazie a lui che, oltre alla rappresentazione scenica per via di feste private, si giunge alla realizzazione del libro di teatro. Il momento portante in cui può dirsi compiuta la formazione della tragedia cinquecentesca è dunque ascrivibile al frangente di tempo concentrato nella sezione centrale degli anni Quaranta. È in questi anni, infatti, che si assiste alla contemporanea produzione di tragedie e di trattati teorici sul tragico,[178] a partire dalla polemica sulla *Canace*. Dopo la composizione della tragedia di Sperone Speroni nel 1542, infatti, viene pubblicato il *Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo* di Giraldi Cinzio, seguito

[173] Nel caso di Giraldi a Ferrara, ad esempio, i teatri di sala erano occasionalmente allestiti a spese del Duca; successivamente, le esigenze sempre più pressanti di rendere lo spettacolo tragico il più monumentale possibile, finiranno per rendere lo spettacolo impraticabile ed eccessivamente costoso.
[174] M. PIERI, *Recitare la tragedia*, in G. LONARDI e S. VERDINO (a cura di), *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento. Atti del Convegno di Studi Verona, 14-15 maggio 2003*, Padova, Esedra, pp. 9-38, a p. 9. Dirà più avanti (a p. 10) che la tragedia italiana è rimasta bloccata «in un vicolo cieco di velleitarie utopie, nel mito di una purezza filologica e antiquaria spesso incapace di misurarsi con il palcoscenico (da Trissino ad Alfieri) e alla fine, in molti casi, disinvoltamente ripiegata sull'ipotesi della lettura come surrogato di uno spettacolo impraticabile». Questa condizione, inoltre, è anche giustificata dagli autori con l'assenza di interpreti qualificati.
[175] A. INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, in F. MAROTTI, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 275.
[176] S. MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua perpetua memoria*, Firenze, Le lettere, 1998, p. 98.
[177] M. PIERI, *Recitare la tragedia*, cit., p. 23.
[178] Cfr. P. MASTROCOLA, *L'idea del tragico*, cit., pp. 30-32

dalla duplice risposta dello Speroni: l'*Apologia* del 1554 e le *Lezioni in difesa di Canace* del 1558.

Alla creazione della tragedia ha collaborato sicuramente l'esigenza di una rinnovata cultura italiana, di una universalità del sapere umanistico che fosse specchio di una pace agognata da tanti intellettuali. Trissino, impegnato nella sua attività diplomatica tra Papato e Impero, coinvolto tra Leone X e Clemente VII e tra Francesco I e Carlo V, rappresenta la personificazione di questa ricerca. La soluzione imperiale appariva a molti come l'unica possibilità da perseguire e, insieme a Trissino, intellettuali come Rucellai o Lascaris sentivano l'imprescindibilità del proprio coinvolgimento a livello sia culturale che politico. Da questo impegno deriva la mediazione tragica, scelta di quanti non si contentavano più delle lusinghe cortigiane, ma che volevano aderire a propagande e celebrazioni più marcate.[179]

Dall'esperienza trissiniana, non pienamente soddisfacente a livello stilistico, parte la ricerca dei drammaturghi post-trissiniani di un linguaggio teatrale che riesca a eguagliare lo splendore della tragedia classica. Tuttavia, come suggerisce Ariani, la poesia di Rucellai, Pazzi, Martelli non riesce comunque a raggiungere la destinazione politica implicita voluta da Trissino, che rende la *Sophonisba* unica all'interno del panorama cinquecentesco.[180] Gli altri protagonisti, insomma, non rilevano l'ideologia alla base della scuola trissiniana, e creano figure che, pur drammatiche nell'espressione dei propri sentimenti e delle proprie passioni, non tracciano un sistema etico logico e tragico.

1.2.3. La *Sophonisba* italiana

L'operazione trissiniana prevede nella sua importante campagna editoriale la possibilità per il lettore di poter accedere sia a scritti teorici che puramente letterari, sebbene il confine tra le due operazioni sia piuttosto labile. Egli sceglie infatti di accompagnare all'*Epistola* e alla *Canzone* la pubblicazione della *Sophonisba*, opera nella quale è possibile vedere "in opera" l'alfabeto riformato. Tra il 1514 e il 1515 Trissino compone

[179] Per Marco Ariani, Trissino «ha avvertito il pericolo di limitazione di ogni possibilità attiva delle sue idee: il suo appassionato, pervicace arrovellarsi attorno alla questione della lingua, il suo affannoso accumulare proposte per dare sostanza all'utopia di una lingua italiana, rappresentano il tentativo di conciliare cultura e storia, letteratura e politica, utopia e impegno ideologico» (M. ARIANI, *Tra classicismo e manierismo*, cit., p. 29).
[180] Ivi, p. 55.

a Roma la *Sophonisba*, che sarà presentata a Leone X già nel 1518 e divulgata manoscritta, per poi essere pubblicata sempre a Roma nel luglio 1524, e ristampata a settembre dal tipografo Ludovico degli Arrighi.[181] La terza edizione, a distanza di 5 anni, sarà pubblicata nel 1529 a Vicenza dallo stampatore Tolomeo Ianiculo.

Il periodo della diffusione delle due diverse versioni trissiniane coincide con il momento della creazione di un canone tipografico teatrale, capace di rispettare le esigenze della drammaturgia classicistica, dalla divisione in atti e scene, alla segnalazione degli interlocutori per ogni scena, fino alla distinzione di caratteri per battute, didascalie, prologhi, dedicatorie.[182] Trissino distingue le sue edizioni non soltanto attraverso l'utilizzo del suo particolare alfabeto, ma anche per il rispetto nei suoi testi teatrali di una struttura alla greca, che lascia indivisa la *Sophonisba*. A differenza di molti autori, inoltre, cerca di proteggere il suo testo con brevi pontificali che vietino per un decennio ristampe non autorizzate:[183] la motivazione risiede nel fatto che, introducendosi alla scrittura di una tragedia in volgare, si preoccupa di trovare stratagemmi per la conservazione della lirica che fossero adatti anche alla recitazione del testo, nonostante elementi come il susseguirsi di monologhi che risultano pensati più per una composizione in vista della lettura che per un destino rappresentativo.[184] Nel suo caso, sceglie di sfruttare le possibilità dell'interpunzione per scandire la lettura, e quindi la dizione, che risultano molto lente e ricche di pause. La punteggiatura e la grafia, dunque, diventano per la prima volta con lui parte fondante dell'opera, non aggiunte dei tipografi per aiutare la pronuncia,[185] perché parte dalla già piena consapevolezza che «i pωεti dennω cωn ogni studiω sfωrzarsi di accωmωdare le parole a le sentɛnzie, cioè fare che il suonω de le parole quaʃi il sentimentω di esse sentɛnzie riferisca».[186]

[181] *Teatro del Cinquecento*, p. 3.
[182] M. PIERI, *Fra scrittura e scena: la cinquecentina teatrale*, cit., p. 254.
[183] La *princeps* riporta sul frontespizio «Con prohibitione, che nessuno possa stampare questa opera per anni diece, come appare nel Brieve concesso al prefato Lodovico dal Santissimo nostro Signore PAPA CLEMENTE VII per tutte le opere nuove che 'l stampa».
[184] Eppure, Trissino non perde comunque la consapevolezza di una destinazione teatrale dell'opera tragica: «[Il poeta] Dico che dee considerare che la tragedia che scrive debbia esser recitata, e veduti i gesti et uditi i sermoni e la melodia di essa» (*Poetica (V-VI)*, p. 31); «Si che per non le torre la Rappresentazione, la quale […] è la più dilettevole parte della tragedia […] elessi di scriverla in questo idioma».
[185] Marzia Pieri ricorda infatti il successivo operato di Manuzio, Giolito, Marcolini nella creazione dell'edizione teatrale, cioè del testo drammaturgico adatto in primo luogo alla lettura privata, e di cui la messa in scena rappresentava un'operazione del tutto secondaria (M. PIERI, *Fra scrittura e scena: la cinquecentina teatrale*, cit., p. 225).
[186] *Poetica (I-IV)*, p. 30.

Con la dedicatoria a Leone X, la tragedia sembra inserirsi perfettamente nel clima culturale della corte papale e, soprattutto, nelle circostanze di una Roma dall'intensa vita teatrale.[187] Ferroni nota proprio come il vicentino avesse voluto in qualche modo marcare una distinzione rispetto al teatro in uso a Roma, un teatro che cercava prevalentemente di trarre da modelli classici il comico o la spettacolarizzazione in senso assoluto. Partendo dalle forme teatrali in uso, fu stimolato alla proposta di un suo proprio modello di teatro: date le circostanze e la volontà di distanziarsi dal contesto in cui andava a inserirsi, la scelta non poteva che ricadere sul genere tragico, soprattutto in una città che più di tutti gli altri centri italiani era stata luogo delle, seppur rare, rappresentazioni di tragedie classiche latine.[188] Non è possibile, inoltre, sottovalutare una certa corrispondenza con la *Rosmunda* (1525) scritta sempre a Roma, dopo l'esperienza degli Orti Oricellari del 1513,[189] da Giovanni Rucellai. Proprio presso Castel Sant'Angelo, di cui Rucellai era castellano, ci sarebbero state le prime riunioni per l'allestimento della stampa della *Sophonisba*.

La *Sophonisba* pone le sue radici, così come le teorie linguistiche e letterarie di Trissino, direttamente nella tradizione dell'antica Grecia,[190] sorprendentemente senza la mediazione romana e, di conseguenza, senza tutto il materiale di rielaborazione sviluppatosi nella letteratura medievale e umanistica a partire dal racconto di Livio.[191] L'autore non riprende direttamente la vicenda liviana, ma la contamina con la tradizione

[187] Sul teatro a Roma nel primo Cinquecento è utile G. CRIMI (a cura di), *Il teatro a Roma prima della 'Cortigiana' (1525) di Pietro Aretino*, cit.; si veda inoltre F. CRUCIANI, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano, Il Polifilo, 1968.

[188] G. FERRONI, *Classicismo e riduzione del conflitto*, in ID., *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 163-199, a p. 164. Ferroni ricorda anche il rammarico di Paolo Cortese per una vita teatrale che di fatto escludeva il genere che gli sembrava più consono a una dimensione cristiana: «Il Trissino proprio a Roma sembra raccogliere l'invito del Cortese, resuscitando a modo suo la tragedia, sovrapponendo ed integrando la dimensione morale cristiana in un più ampio diagramma aristotelico e proponendo un nuovo equilibrio tra modelli latini e i più ardui ed affascinanti modelli greci» (p. 165).

[189] Pare che i due autori si intrattenessero in gare di recitazione su pezzi delle proprie tragedie, davanti a un pubblico di amici nelle vesti di giudici (Ivi, p. 167).

[190] In particolare, sono espliciti i rimandi all'*Antigone* sofoclea e all'*Alcesti* di Euripide. Cfr. G. FERRONI, *Classicismo e riduzione del conflitto*, cit., p. 184.

[191] Il racconto liviano era stato tramandato da Petrarca (*Africa* V 534-688; *Scipio* VI 52-83; *Triumphus Cupidinis* II 1-93; *Familiares* XVIII 7 3), Boccaccio (*Amorosa Visione* X 17-21; *Elegia di madonna Fiammetta* VIII; *De casibus virorum illustrium* III 4-11; *De mulieribus claris* LXX…), il Foresti, il Sabellico, Galeotto del Carretto, novella del Bandello (*I 41*); cfr. *Teatro del Cinquecento*, p. 7. A questi elementi, Trissino contrappone citazioni e allusioni a Euripide (*Andromaca*, *Eracle*, *Le Troiane*), Omero, Sofocle (*Antigone*, *Aiace*, *Le Trachinie*, *Edipo Tiranno*, *Edipo a Colono*).

riferita da Appiano di Alessandria.[192] Il soggetto viene costruito anche grazie a Petrarca, Euripide e Sofocle e l'assenza di riferimenti ad autori latini, condizione inconsueta per l'epoca, serve sicuramente a sancire la sua distanza da Bembo. Il distacco risulta ancora più marcato se teniamo conto che, oltre alla ripresa di modelli greci, Trissino si discosta comunque dalla tradizione nella sua scelta di allontanarsi dalla *gravitas* tipica del genere, per muoversi tra le più varie tonalità stilistiche e retoriche, «dal sermone familiare, all'ornato metaforico, all'artificio peregrino, alla lirica dignità dei cori».[193] Inoltre, è l'autore stesso a inserire la sua opera nel novero delle tragedie «passionali»:

> Oltre di questo, si trovano (come dice Aristotele) quattro sorti o ver quattro specie di tragedia, che tante sono come egli ha detto le parti di essa: cioè, la favola, i costumi, il discorso e le parole; ché le altre due parti, cioè la melodia e la rappresentazione, non sono parti sue proprie né che si appartengano al poeta, potendo la tragedia farsi senza esse, ché senza le dette prime quattro non si potrebbe far cosa buona. L'una, adunque, di queste quattro specie di tragedie sarà la complicata, cioè che tutto consista nella revoluzione e nella ricognizione; e questa sarà il suo stato principale dalla favola, come è la *Ifigenia in Tauris*, lo *Edipo*, e simili. L'altra sarà la passionale, come è lo *Aiace*, la *Sofonisba*, e simili, e questa arà il suo stato dal discorso, perciò che da esso si preparano le passioni, cioè la misericordia e la tema e l'altre simili.[194]

Trissino segue pedissequamente l'unità dell'azione e del tempo, facendo sì che l'intero episodio si svolga in una giornata, dall'alba al tramonto, mentre sottovaluta quella di luogo, che del resto non era mai stata davvero esplicitata. La tragedia non è divisa in atti e scene, gli episodi sono distanziati grazie all'introduzione dei canti del coro di donne cirtensi, unici passaggi in cui si autorizza l'impiego di rime e metri lirici, per rispettare la cantabilità dei cori e soprattutto tener fede alla fine della *Quinta divisione*:

> Le quali quattro parti, cioè favola, costumi, discorso, e sermone sono quelle che constituiscono la tragedia e nelle quali specialmente il poeta si dee affaticare. Perciò che della melodia dei cori e della rappresentazione, per essere (come si è detto) cose che al poeta non s'appartengono, non diremo altro, sapendo che la tragedia ancora ch'ella non fosse rappresentata non starebbe di essere tragedia e di fare la sua dottrina. […] Perciò che a me non piace che vi si pongano intermedii di moresche o di buffoni o d'altre cose simili,

[192] Ivi, p. 8: «È preoccupazione costante del poeta tragico di accordare i diversi ingredienti della fabula alle specifiche esigenze della costruzione e della partizione drammatica, frantumando l'unità del racconto nella serie discontinua, squilibrata, tutt'altro che regolare dei singoli frammenti episodici».
[193] Ivi, pp. 15-16: Cremante ricorda anche il massiccio impiego di allitterazioni, neologismi mutuati dal latino, ma anche il *sermo pedestris* di alcuni versi, evidenziati da Tasso non per la loro bassezza e trivialità, quanto più per la loro prosasticità.
[194] *Poetica (V-VI)*, p. 28.

> come da molti al presente si usa, perché tali delettazioni alla dottrina della tragedia non sono né convenienti né buone.[195]

Cremante, però, ritrova nella versificazione tragica trissiniana una struttura che definisce «ibrida, irregolare, contraddittoria, fortemente scorciata e asimmetrica»,[196] accusando l'autore di un eccessivo utilizzo di significati nascosti e citazioni, che tendono a sovrapporsi al racconto rendendo la struttura della tragedia complicata, ambigua e sostanzialmente poco coerente.

L'episodio della tragedia è ripreso dagli eventi della seconda guerra punica, precisamente dalla cosiddetta fase africana. Scipione ha preparato la sua spedizione e ha coinvolto segretamente anche Massinissa, re della Numidia orientale e vecchio nemico dei romani, ora disposto ad allearsi con loro per recuperare il territorio che gli è stato sottratto per opera di Siface. L'anziano Siface, re della Numidia occidentale, è rinvigorito alla causa cartaginese grazie al matrimonio con Sofonisba combinato dal padre della donna, Asdrubale. A Cirta, capitale del regno di Numidia, Sofonisba accoglie le notizie degli eventi in corso e attende nel suo palazzo la fine dei combattimenti, confidandosi con la sua più cara compagna, Erminia, e rievocando la storia delle origini di Cartagine, fino ad arrivare al racconto del suo massimo splendore, causa dell'attacco decisivo di Roma, contro il quale, a seguito di un incubo fatto durante la notte, non ha più alcuna speranza di sopravvivenza. L'esercito romano vittorioso, infatti, poco dopo invade il territorio di Cirta, arrivando alle porte della città e invadendo ogni luogo. Da quel momento si susseguono una serie di incontri tra Sofonisba, le donne della città e due messaggeri che le annunciano la disfatta cartaginese e la cattura di Siface da parte di Massinissa. Il giovane conquistatore giunge al palazzo reale, dove incontra finalmente Sofonisba: la regina è disperata, chiede che la sua dignità sia preservata e cioè che non sia condannata alla vergogna della schiavitù romana. Massinissa le promette la sua protezione nel modo che gli sembrava possibile, cioè sposandola, unica soluzione alternativa alla schiavitù, nonostante le sue iniziali resistenze: le nozze sono presto compiute. Un messaggero riferisce a Lelio tutto ciò che è accaduto, suscitando l'indignazione del luogotenente di Scipione, il quale si lascia andare alla sua più aggressiva opposizione nei confronti di Massinissa, colpevole di voler privare i romani di un così prezioso bottino di guerra.

[195] Ivi, p. 44.
[196] Ivi, p. 11.

Anche in questo caso, il coro delle donne di Cirta si fa portavoce di preghiere, pietà e compassione nei confronti della povera Sofonisba. Massinissa si oppone al processo che gli viene imposto e chiede che gli vengano riconosciuti dei diritti a fronte dei servizi prestati ai romani, ma alla fine non può fare altro che sottomettersi nuovamente alla volontà di Scipione e al rispetto della legge romana. A questo punto, il generale comprende che l'unico modo per salvarla è quello di sacrificarla e decide così di riscattare Sofonisba, o almeno la sua libertà, inviandole del veleno: l'eroina accetta la sua condanna con grande serenità, si reca presso il tempio di Giunone, divinità alla quale affida la protezione di suo figlio e dei suoi fedeli. Prima di bere dalla coppa incontra il suo bambino, episodio inedito rispetto alle fonti storiche, vivendo con lui una scena di affetto e di condivisione del dolore, che sarà raccontata da un personaggio del seguito di Sofonisba direttamente al coro, accrescendo in questo modo il pathos e la partecipazione emotiva degli spettatori. La cartaginese arriva dunque sulla scena ormai pallida e barcollante, circondata dalle sue dame e da Erminia, la quale si condanna per non aver condiviso il veleno, e dunque la morte, con la sua signora. Ma Erminia deve vivere, la sua missione è ben più alta perché dovrà vegliare sulla prole reale e allevarla con nobili sentimenti, farsi messaggera della morte eroica di Sofonisba e, infine, consolare la sua povera e anziana madre. Prima dell'ultimo respiro, accolto dai lamenti e dalle lacrime di tutto il suo seguito, ha la forza di dedicare ancora un ultimo pensiero alla sua famiglia che non ha avuto il tempo di salutare. L'ultima scena conclusiva riporta l'arrivo di Massinissa sul luogo della morte, proprio mentre il cadavere sta per essere spostato: il generale voleva comunicarle la possibilità di salvarsi mandandola durante la notte a Cartagine, ma scopre che la regina ha già prontamente ingerito il veleno inviatole. Sconvolto e amareggiato per il suo ritardo, ordina che le vengano assicurati dei sontuosi funerali. La tragedia termina con un'ultima, moraleggiante, sentenza del coro che riguarda la sola capacità di Dio di conoscere il futuro a discapito di ogni congettura umana.

La scelta di un soggetto storico invece di uno mitologico ha avuto una grande influenza sulla tragedia italiana e, più in generale, europea.[197] Trissino ha dunque prestato fede al racconto leggendario, ma ha però aggiunto dei dettagli nuovi. In primo luogo, come Appiano, suppone che Sofonisba fosse già stata promessa in sposa a Massinissa da suo

[197] B. CORRIGAN, *Two Renaissance Views of Carthage: Trissino's « Sofonisba » and Castellini's « Asdrubale »*, «Comparative Drama», Vol. 5, No. 3 (1971), pp. 193-206, a p. 194.

padre Asdrubale, ma che i piani fossero cambiati allo scopo di allontanare Siface dall'alleanza romana. Il dramma, dunque, riguarda inizialmente il tema patriottico, la lotta tra Roma e Cartagine, tra Scipione e Massinissa contro Sofonisba e Siface, questi ultimi costretti a una guerra che è sostanzialmente di difesa.[198] Accanto a questo elemento tragico c'è però anche il dramma passionale,[199] quello del vecchio Siface, perdutamente innamorato della moglie, e del giovane Massinissa, accecato dalla passione, mentre Sofonisba non prova dei sinceri sentimenti per nessuno dei due:[200] il suo unico scopo è quello di salvare Cartagine e per farlo è pronta a rivolgersi anche al suo vincitore, dimenticando forse la sua dignità di sovrana. La fine tragica di Sofonisba, tuttavia, è in qualche modo anche imputabile a questi stessi uomini: entrambi, infatti, non sottomettono la propria strategia al sentimento e non rinunciano né al proprio nome né al potere in nome dell'amore per la donna. In questo senso, i personaggi trissiniani aspirano da una parte al ruolo che gli esempi classici volevano conservare per le personalità tragiche, dall'altro si fanno espressione di una modernità che li rende forse meno grandiosi ed esemplari, più umani, e sicuramente più adatti al teatro e alla letteratura che si volevano costruire. Di fronte ad analisi che hanno cercato, negli anni, di individuare la spinta prevalente tra quella politica e quella amorosa nelle dinamiche tragiche della vicenda, Ferroni afferma di non trovare in nessun luogo nella morte di Sofonisba il segno di una protesta contro l'ingiustizia romana e, anzi, aggiunge che «nulla è in realtà più lontano dal Trissino che il voler costruire la tragedia intorno ad una problematica in qualche modo politica; se nella Sofonisba c'è una dimensione politica, essa è solo data dalla condizione alta dei personaggi».[201] I romani, insomma, non starebbero a rappresentare una forma di potere prepotente e ingiusto, ma servirebbero esclusivamente in quanto causa esterna che

[198] C. RICCI, *Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française*, Thèse pour le doctorat d'Université, Torino, 1904, p. 15. Siface, in realtà, non è altro che uno strumento nelle mani di Sofonisba, non combatte davvero per un sentimento di patriottismo africano, così come Massinissa è al servizio di Scipione.

[199] Corrigan sottolinea come l'aspetto amoroso fosse contrario in qualche modo all'assetto tradizionale della tragedia classica, ma si sposasse invece perfettamente col gusto rinascimentale. (B. CORRIGAN, *Two Renaissance Views of Carthage*, cit., p. 194).

[200] Per Canello, Trissino avrebbe creato il carattere freddo di Sofonisba come specchio della sua preoccupazione dell'idea imperialista, a favore di Roma e di Scipione: in questa prospettiva, l'eroina rappresenterebbe soltanto uno strumento nelle mani del senato cartaginese (U.A. CANELLO, *Storia della letteratura italiana secolo XVI*, Milano, Vallardi, 1880, p. 222). Neri confuta questa teoria, adducendo come motivazione al suicidio della donna la natura del suo carattere e la volontà di salvare il proprio decoro e di donna e di regina (F. NERI, *Giovan Giorgio Trissino e i fiorentini grecheggianti*, in ID., *La tragedia italiana del Cinquecento*, Firenze, Tipografia Galletti e Cocci, 1904, pp. 27-58, a p. 40).

[201] G. FERRONI, *Classicismo e riduzione del conflitto*, cit., p. 181.

determina la successiva morte della protagonista: non c'è un'analisi politica o sociale che porti a presentarli come nemici per una causa o per un'altra, la loro contrapposizione è del tutto naturale e indispensabile alla narrazione. D'altronde, il contesto di produzione e di diffusione dell'opera trissiniana rivela l'impossibilità da parte dell'autore di contrapporsi alla stessa Roma. Non ci sono motivi validi per i quali Trissino avrebbe dovuto impegnarsi in una caratterizzazione in negativo dei romani.[202]

La differenza nella tragedia trissiniana rispetto ai suoi modelli, principalmente quello liviano, è insita principalmente nella tenerezza che caratterizza i suoi personaggi: Sofonisba è una regina umile e pietosa, ha un rapporto toccante con Erminia e grande stima per il marito Siface, nonché un grandissimo amore per suo figlio. Non si tratta, quindi, di una eroina fredda e rude: Sofonisba è prima di tutto una donna, ha la sensibilità che le serve a tenere stretti a sé i suoi affetti, sia familiari che di corte. Forse l'aggiunta della presenza degli affetti familiari al suo capezzale, e principalmente quella del figlio suo e di Siface, serve a risollevare la sovrana dall'onta di essersi mostrata ben disponibile a un nuovo matrimonio. Il ruolo di madre le fa in qualche modo da scudo, rende giustificabili e perdonabili le sue scelte, perché fatte in nome del suo senso di dovere da genitrice, prima ancora che da donna e moglie. Questa visione della donna si inserisce sicuramente nel contesto di ricezione dell'opera, segnato da un prevalere di sentimenti moraleggianti che filtrano ogni aspetto della vita in direzione religiosa e cristiana. In questa ottica, la figura e l'operato di Sofonisba potrebbero essere letti in direzione di una rappresentazione femminile marcata dal rafforzamento del culto mariano, tanto più in un contesto come quello della curia romana.

Allo stesso modo, anche Massinissa è un cavaliere generoso e nobile, capace di dimenticare gli affronti subiti e il suo rancore in nome dell'affetto che prova per la regina, per la quale è più che compassionevole.[203] Al contrario, Scipione e Siface non sono

[202] Ivi, p. 182: «[…] la sua scelta di umanesimo ellenizzante, nell'ambito della Roma di Leone X, è una scelta culturale, che non si vede perché mai dovrebbe comportare una scelta politica antiromana».

[203] Per Ricci la scelta trissiniana presenterebbe delle problematiche non sottovalutabili per la costruzione della giusta immagine della regina cartaginese: «Preter à Sophonisbe une certaine dose d'humanité, c'était sans doute fort bien, mais il ne fallait pas pourtant, comme Trissino l'a malheureusement fait, négliger la coté politique et patriotique du caractère» (C. RICCI, *Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française*, cit., p. 62) e ancora «Dans ces conditions le second mariage de Sophonisbe n'est plus pour elle qu'un vulgaire moyen pour échapper à l'esclavage romain, et l'orgueil royal qu'elle tient encore de l'ancienne héroïne ne suffit pas à le légitimer». Ricci considera, inoltre, ancora a svantaggio della scelta di Sofonisba il fatto che scelga di sposare un uomo che non ama, decisione sindacabile sia nel contesto della tragedia che per i risolvi psicologici che implica: sebbene Massinissa inizi una guerra per lei, infatti, nei loro dialoghi non c'è traccia di riferimenti a un sentimento presente, o per lo meno passato.

riscattati in nessun modo all'interno della narrazione, suscitando anche critiche da parte di chi li assume ad emblema della capacità, o incapacità, creativa di Trissino nel plasmare personaggi, lì dove l'autore sarebbe più impegnato a rendere la tragedia il suo manifesto teorico che a mettere davvero in scena la narrazione di una vicenda:

> Il manquait d'imagination dramatique et ses personnages, quoique rappelant parfois la simplicité austère des modèles qu'il avait sous les yeux, ressemblent plutôt à de belles statues, blanches, polies, reluisantes. Froids, guindés et conventionnels, […] ils accusent tous, à chaque instant, le grammarien et l'érudit. Dans une pièce qui est plutôt un exercice littéraire qu'une création artistique, Trissino n'a eu garde de laisser paraitre les moindres marques de sa vivacité et de sa mobilité intimes.[204]

La tragedia appare, inoltre, permeata da un senso di carità cristiana, ravvisabile nel tentativo dei personaggi di rivolgersi a un Essere superiore nei momenti di difficoltà. Trissino, infatti, si tiene ben lontano dall'idea di fatalità e dal paganesimo in generale, facendo invocare alla sua eroina sempre un unico Dio, che è quello cristiano. Inoltre, come suggerito da Valentina Gallo, «la dinamica schiavitù-morte-liberazione non poteva che evocare, secondo una *forma mentis* tipicamente primo cinquecentesca, l'orizzonte analogico del cristiano, che solo nella morte trova la liberazione dal peccato».[205] Sempre Ricci, tuttavia, accusa Trissino di essersi rifatto alla filosofia antica sulla questione dell'immortalità dell'anima soltanto in senso letterale, sfruttando la filosofia e la scienza esclusivamente come un «ornement de l'esprit»[206] senza potere sulla coscienza.

Pur nella volontà di conservare gli elementi religiosi come unici elementi "sovrannaturali", già in una delle prime scene l'autore si lascia ammaliare da una soluzione drammaturgica particolarmente sfruttata nel corso della produzione tragica rinascimentale, soprattutto quella che trae spunto dalla tragedia greca: il sogno. In un clima di vicende puramente razionali, dettate dalle strette logiche politiche, e non solo, della guerra e della vendetta, il sogno è uno strumento in grado di inserire i protagonisti stessi in un clima di turbamento personale dettato dall'incertezza di ciò che sarà, unito all'inquietudine di un presentimento tutt'altro che rassicurante. All'inizio dell'opera, Sofonisba si lascia andare a una lunga narrazione delle sue vicende con la sua fedele

[204] Ivi, p. 65.
[205] V. GALLO, *La Sofonisba di Trissino: fondazione o riscrittura?*, «Ariel: quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di studi pirandelliani e sul teatro italiano contemporaneo», XVII 1 (2002), pp. 67-103, a p. 71.
[206] C. RICCI, *Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française*, cit., p. 66.

compagna Erminia, per poi raccontarle di un sogno notturno che l'ha già trasportata in una dimensione di timore e preoccupazione:

> Appressω, un durω sognω mi spavɛnta,
> Ch'iω vidi inanzi l'apparir de l'alba.
> Esser paréami in una selva ωscura,
> Circundàta da cani, ɛ da pastωri,
> Che havean presω, ɛ legatω il miω cωnsorte;
> ωnd'iω, temɛndω l'empiω suω furωre,
> Mi volsi ad un pastωr, pregandω lui,
> Che da la rabbia lωr mi diffendesse;
> Et e piɛtωsω apɛrse ambe le braccia,
> E mi raccolse; ma d'intωrnω udiω
> Un si fiɛrω latrar, che hɛbbe temɛnza,
> Che mi piljassen fin dentr'al suω grɛmbω.
> ωnde mωstrommi una spelωnca apɛrta,
> E disse; poi che tɛ salvar nωn possω,
> Entra cωstì, che nωn pωtran piljarti.
> Et iω v'entrai; cωsì disparve il sonnω,
> Che m'ha lasciatω hoimé troppω cωnfusa.[207]

La visione, che funge da secondo prologo, permette – nel rispetto dell'unità aristotelica di tempo – di creare un collegamento temporale con la notte precedente e di anticipare chiaramente i fatti della vicenda che da lì a poco la protagonista andrà a vivere. Il racconto, infatti, inserito in un'ambientazione pastorale, narra dell'inseguimento della donna e del suo compagno da parte di cani e pastori e del suo tentativo di chiedere aiuto a uno dei suoi carnefici, il quale, pur non potendo aiutarla, le mostra il luogo in cui può ripararsi per non essere raggiunta dagli inseguitori. Il sogno di Sofonisba apparterrebbe alla categoria delle visioni[208] – le rappresentazioni veritiere del futuro – e, proprio come nella tragedia greca, avrebbe la funzione di preparare lo spettatore ai fatti cui sta per assistere. Volendo analizzare i protagonisti del sogno, infatti, ritroviamo Massinissa nei panni del *pastore*, i Romani come *cani* e la *spelonca* che rappresenta la morte.

Nel continuo alternarsi tra *pathos* politico e sensuale, non mancano in quest'occasione, oltre ai riferimenti funebri, dei termini legati a un simbolismo erotico (le *braccia*, il *grembo*, la *spelonca aperta*), forse anche in questo caso anticipatori del futuro incontro

[207] TR, vv. 104-120. Per lo scioglimento delle sigle del testimoniale si veda la nota al testo.

[208] Paola Cosentino distingue i sogni in tre categorie: gli oracoli, corrispondenti ai sogni premonitori, solitamente con messaggi da parte di congiunti; le visioni; i sogni simbolici, con presentazione degli eventi in forma allegorica. La studiosa identifica come modello del sogno trissiniano non soltanto i classici greci – e in primo luogo l'*Ecuba* di Euripide –, quanto più il sogno di Massinissa narrato nel V libro dell'*Africa* petrarchesca. (P. COSENTINO, *Sogni tragici / Sogni epici: per uno studio del sogno nella tragedia cinquecentesca (primi sondaggi)*, in S. VOLTERANNI (a cura di), *Le metamorfosi del sogno nei generi letterari*, Firenze, Le Monnier, 2003, pp. 96-11, a p. 97 e 101.

con Massinissa. Questo elemento narrativo ha contribuito alla nascita di un vero e proprio *topos* che sarà poi imitato da numerosi autori nella produzione tragica rinascimentale: basti ricordare la *Rosmunda* del Rucellai, la *Tullia* di Ludovico Martelli, l'*Orbecche* di Giambattista Giraldi Cinzio, l'*Orazia* di Pietro Aretino, *La Dalida* di Luigi Groto e la *Marianna*, le *Troiane*, l'*Hecuba* e la *Medea* di Ludovico Dolce. Si tratta di una vasta produzione che, oltre a seguire e rispettare determinati dettami istituiti dalla *Sophonisba* trissiniana, condivide anche la scelta di un nome femminile come titolo della tragedia e dunque la scelta di una protagonista donna.

Il fulcro della vicenda e della tematica ideologica della *Sophonisba* risiede ovviamente nell'episodio della morte della protagonista. La scelta dell'eroina è stata spesso interpretata con la volontà di Trissino di rappresentare l'impraticabilità di azione sulla storia contemporanea, l'impossibilità della pace universale tanto agognata e l'insofferenza nei confronti della sua attività diplomatica poco risolutiva. Tuttavia, Trissino è ancora convinto di poter riportare la sua utilità nella pratica poetica, e sostiene infatti una scrittura tragica che abbia come fine ultimo l'utile, l'ammaestramento del pubblico: «Bellissima coſa è fare beneficiœ a le genti, la quale nœn sœlamente tantœ più bɛlla ɛ̀ reputata, quantœ che il beneficiœ in più persœne si extɛnde […] ɛssɛndœ il maggiœr beneficiœ che a le gɛnti humane si possa fare lœ insegnarli a vivere bɛne».[209] Tutto ciò si concretizza nella scelta della morte di Sofonisba come riscatto dalle sofferenze e come rappresentazione di una sovranità esemplare, disposta a sacrificarsi pur di salvare un ideale di concordia e rifiutare la servitù.

Come nel resto dell'opera, anche il momento finale risulta condensato di liricità e verbosità: alla fine di Sofonisba corrisponde la sovrabbondanza di descrizioni, lamenti e preghiere che vanno ad amplificare l'agonia e quasi a sostituire la figura della protagonista sulla scena.[210] Si tratta di una vera e propria spettacolarizzazione della morte derivata da Savonarola, in cui è inclusa anche la celebrazione delle esequie, e grazie alla quale è possibile proiettare l'esistenza in una salvezza postuma. Trissino riesce a fondare un nuovo, moderno, teatro, basato sulla rilettura di inquietudini contemporanee tramite stilemi estetici classici,[211] rispettando l'arte del ben morire per mezzo di un decesso che

[209] *Poetica (I-IV)*, p. 23.
[210] A. CARTA, *La morte tragica nel Cinquecento: poetiche a confronto in Trissino e Tasso*, Pisa, ETS, 2018, p. 25.
[211] V. GALLO, *La Sofonisba di Trissino: fondazione o riscrittura?*, cit., p. 75.

è tragico, volontario, ma non cruento. Con la sua morte, inoltre, e con l'arrivo di Massinissa, si ottiene paradossalmente la ricomposizione della concordia e dunque un lieto fine: per questioni di incastri temporali, infatti, è stato impossibile realizzare la salvezza di Sofonisba, che era tuttavia stata preparata.

Nel fare scuola sulla tragedia in volgare, la metrica trissiniana risponde al contempo a una duplice necessità: quella di perseguire l'altezza dello stile tragico del testo e di rispettare la veste dialogica classica. Anche in questo caso, come per la lingua, Trissino si dimostra un abile teorico e sin dalla dedicatoria della *Sophonisba* a Leone X del 1518 postula la ripresa del dettame aristotelico della *reductio ad unum* della varietà metrica finora vigente nei precedenti tentativi drammatici. Una delle più note testimonianze trissiniane spiega la sua scelta di utilizzare il verso sciolto:

> Quantω poi al nωn haver per tuttω accωrdate le rime, nωn dirò altra ragiωne; perciò, ch'iω mi persuadω, che se a Vostra Beatitudine nωn spiacerà di vωler alquantω le ωreckie a tal numerω accωmωdare, che lω trωverà, ε miljωre, ε piu nobile, ε forse men facile ad asseguire, di quellω, che per aventura ὲ reputatω. E lω vederà nωn sωlamente ne le narraziωni, εt ωraziωni utilissimω, ma nel muover cωmpassiωne necessariω; perciò che quel sermωne il quale suol muover questa, naʃce dal dωlωre, εt il dωlωre manda fuori nωn penʃate parole, ωnde la rima, che pensamentω dimωstra, ὲ veramente a la cωmpassiωne cωntraria.[212]

Trissino riconduce il principale verso della lirica italiana, l'endecasillabo piano, al verso dei modelli tragici greci, il trimetro giambico catalettico. Aristotele, infatti, afferma nella *Poetica* che «fu la natura stessa a trovare il metro adatto, perché il trimetro è fra tutti il più discorsivo; e la prova è che nel nostro discorrere giornaliero ci capita di pronunziare trimetri molto spesso, ma esametri molto poco […]».[213] Così, allo stesso modo l'endecasillabo poteva certamente rispettare queste caratteristiche, e Giovan Battista Giraldi, in una lettera del 1541 a Ercole II d'Este, dirà infatti che «que' versi, sciolti dalla obligazion delle rime, […] fossero simigliantissimi al parlare famigliare de' nostri tempi e cadessero, come i iambi, dalla bocca de' favellatori (ancora ch'essi non vi pensassero) ne' communi ragionamenti».[214] Se prima di Trissino il pur raro uso dell'endecasillabo sciolto era attribuibile esclusivamente a un abbandono della rima, è con lui che questa scelta risponde a un'interpretazione personale di studi metrici già perseguiti. Per Neri,

[212] TR, c. a3v.
[213] ARISTOTELE, *Poetica*, cit., 4,7.
[214] G.B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, p. 156.

infatti, il vicentino ritrova un fondamento storico per la sua teoria nell'equivalenza *rhythmus*-rima, sperimentato sin dagli albori della poesia volgare.[215] Nelle parti liriche dei dialoghi e degli intermezzi corali sono utilizzati talvolta i settenari sciolti, nonché delle sezioni in rima, principalmente canzoni, madrigali, ballate e quartine.[216] L'autore, infatti, osserva nella *Quinta divisione*:

> Ben è vero che nei cori delle tragedie e delle commedie e nelle materie che trattano di amore e di laudi, ove la dolcezza e la vaghezza specialmente vi si richiede, esse rime con le sue regole non sono da schivare; ma vi si denno ricevere et abbracciare per esser membra principali di esse vaghezza e dolcezza. […] Vero è che sì come gli antiqui poeti nelli loro cori poneano ditirambi et anapesti, i quali si cantavano, a me è paruto in vece di quelli usare nella lingua nostra canzoni e rime che sono attissime a cantarsi, le quali denno però essere convenienti alla materia di che la tragedia tratta.[217]

1.2.4. Fortuna della *Sophonisba*

Oltre alle due edizioni del 1524 a cura di Ludovico degli Arrighi e dell'edizione vicentiniana di Tolomeo Ianiculo del 1529, il successo dell'opera trissiniana[218] è calcolabile dal susseguirsi, nel solo arco del Cinquecento, di circa venti edizioni. Già nel 1530 abbiamo due sillogi veneziane per Girolamo Penzio e per Alessandro Paganini, a cui si aggiungerà quella per Agostino Bindoni del 1549. Nel 1548, una nuova stampa di Ianiculo rintrodurrà per l'ultima volta le innovazioni della riforma ortografica abbandonate a partire dalla sua prima edizione. Tra le tre edizioni giolitine del 1553, del 1562 e del 1585, compaiono le edizioni sempre veneziane di Francesco Lorenzini (1560), Francesco Rampazzetto (1562), Venturino Maggio e Altobello Salicato (1569), Giuseppe Guglielmo (1576), ancora Altobello Salicato (1582), Domenico Cavalcalupo (1585 e 1587), Michele Bonibelli (1595), e infine l'edizione genovese di Antonio Bellone (1572) e quella vicentina di «Perin Libraro» e Giorgio Greco (1585). Dopo tre sole edizioni secentesche, due vicentine del 1609 e una veneziana del 1620, nel Settecento si assiste

---

[215] F. NERI, *Giovan Giorgio Trissino e i fiorentini grecheggianti*, cit., p. 31.
[216] Cfr. P. COSENTINO, *Cercando Melpomene. Esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento*, Roma, Vecchiarelli, 2005; P. COSENTINO, *Fra verso sciolto e sperimentalismo volgare: la rinascita tragica fiorentina*, in G. LONARDI e S. VERDINO, *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, Padova, Esedra, pp. 39-62.
[217] *Poetica (V-VI)*, p. 7 e p. 44.
[218] Le informazioni sono riprese da *Teatro del Cinquecento*, a pp. 18-20 e 22-23; C. RICCI, *Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française*, cit.; bibliografia di Giangiorgio Trissino a cura di A. CORRIERI, in *Cinquecento plurale*, aggiornata al 3 ottobre 2012, url: http://dsu.uniroma3.it/cinquecentoplurale/bibliografie/giangiorgio-trissino/.

alla stampa delle raccolte di Scipione Maffei, *Teatro italiano o sia scelta di tragedie per uso della scena* (1723-1725) e *Tutte le opere* (1729). Sempre settecentesche sono poi la sezione del *Parnaso italiano* su T*eatro antico tragico, comico, pastorale, drammatico* (1785 per Antonio Zatta) e il *Teatro italiano antico* (Masi, 1786).

Per l'Ottocento ricordiamo la ristampa veneziana del *Parnaso italiano. Teatro antico tragico* del 1813 per Bernardi, le due raccolte antologiche del *Teatro classico italiano antico e moderno overo il Parnaso Teatrale* (1829) e del *Teatro tragico italiano* (1851); successivamente, si trova il volume della *Biblioteca rara* del 1864 e due edizioni romane del 1892. Sempre ottocentesca è anche la traduzione tedesca *Sophonisbe* (Lubecca, W. Glaser, 1888). Per il Novecento si menzionano l'edizione degli *Scritti scelti* (Vicenza, 1950) in occasione del quarto centenario della morte e diverse sillogi: *Il teatro tragico italiano. Storia e testi del teatro tragico in Italia* a cura di Federico Doglio (1960), *La tragedia classica dalle Origini al Maffei* a cura di Giammaria Gasparini (1963), nonché *Il teatro italiano. La tragedia del Cinquecento* a cura di Marco Ariani (1977) e il *Teatro del Cinquecento. La tragedia* a cura di Renzo Cremante (1988).

Oltre al successo italiano, a seguito delle due traduzioni francesi di Saint-Gelais e di Mermet che sono in rapporto diretto con l'opera di Trissino, si assiste poi in Francia a un progressivo allontanamento dal suo modello con la creazione della *Sophonisba* di Antoine de Montchrétien (Caen, 1696) – poi riveduta e ristampata cinque volte dal 1601 al 1627 da Malherbe col titolo *La Carthaginoise ou La Liberté* –, di Nicolas de Montreux (Rouen, 1601) e di Hélye Garel (Bordeaux, 1607). Imprescindibile è poi la *Sophonisbe* di Jean Mairet (Parigi, 1635), la prima tragedia regolare della letteratura francese, che sarà poi ripresa da Voltaire nella sua *Sophonisbe, tragédie de Mairet réparée à neuf* (stampata a Parigi nel 1770 e rappresentata alla Comédie Française nel1774), nonostante si fosse interposta nel mentre la tragedia di Corneille (Rouen, 1663). L'ultima testimonianza francese pubblicata è poi quella di Pierre-Jean-Baptiste Dalban (Parigi, 1850).

Da segnalare anche il successo di tale soggetto tragico in Inghilterra e in Germania. Per la scena inglese ricordiamo: *The Wonder of Women or The Tragedy of Sophonisba* di John Marston (Londra, 1606), la *Sophonisba or Hannibal's Overthrow. A Tragedy Acted at the Theatre Royal by their Majesties Servants* di Nathaniel Lee (Londra, 1676 poi ristampata circa quindici volte), *The Tragedy of Sophonisba* di James Thomson (Londra, 1730 poi ristampata altre cinque volte nello stesso anno). In Germania abbiamo le tragedie

di Daniel Casper von Lohenstein (terminata nel 1666 e pubblicata a Breslavia nel 1680), e di Emanuel Geibel (Stoccarda, 1868).

In Italia, oltre all'opera e al modello di Trissino, la vicenda della *Sophonisba* sarà rielaborata e godrà ancora di molto successo nei secoli successivi, principalmente grazie al lavoro di Alfieri,[219] ma anche di una lunga serie di drammaturghi, tra cui Saverio Pansuti (Napoli, 1726), Alessandro Pepoli (Venezia, 1790), Eduardo Fabbri (Forlì, 1831), fino ai novecenteschi Luigi Piazzi (Napoli, 1901) e Giuseppe Brunati (Venezia, 1904). Oltre alle tragedie, sono da menzionare anche due rifacimenti tragicomici: *La Sofonisba, opera tragicomica rappresentata in Roma nel Collegio Clementino nell'anno 1681* (Roma, 1681) e *La Sofonisba, ovvero L'Infedele per essere fedele, Tragicommedia […] da recitarsi nelle Sale de' Signori Rucellai l'anno 1714* di Giovan Domenico Bonmattei Pioli. Infine, ricordo solo alcuni tra gli autori delle opere musicali ispirate alla *Sophonisba*: Antonio Caldara (1708), Leonardo Leo (1718), Maria Teresa Agnesi Pinottini (1771), Marco Antonio Portogallo (1803), Luigi Petrali (1843).

Oltre ai pochi appunti bibliografici qui riportati, è possibile ricostruire l'intera evoluzione del soggetto della *Sophonisba* a partire dalle fonti storiche grazie al lavoro di Charles Ricci. In particolare, lo studioso ricostruisce anche i tentativi che precedono l'opera trissiniana, e cioè quelli di Petrarca e di Galeotto del Carretto,[220] diretto antecedente di Trissino, fino a effettuare una disamina dei titoli e degli autori fin qui citati. Lo scopo dello studioso è di dimostrare che, nonostante il ricco proliferare di opere nel corso dei secoli, non ci sia neanche una *Sophonisbe* che «se distingue par des mérites intrinsèques et universellement reconnus»:[221] l'attenzione, insomma, sarebbe catturata dalla quantità più che dalla qualità di opere sul tema della regina cartaginese e, tra tali

[219] È interessante a tal proposito il contributo di Giovanni Cipriani sull'evoluzione del personaggio di Sofonisba dalla creazione di Livio fino all'eroina alfieriana, passando per Petrarca e Corneille, di cui pure riconosce una chiara matrice trissinana (G. CIPRIANI, *'Sub specie Didonis'. Sofonisba, il teatro e la sete di "grandeur"*, in G. CIPRIANI, A. TEDESCHI (a cura di), *Le chiavi del mito e della storia*, Bari, Levante, 2013, pp. 55-75).

[220] Galeotto del Carretto aveva composto la sua *Sophonisba* circa dieci anni prima della tragedia trissiniana omonima, sebbene fosse stata poi pubblicata soltanto nel 1546, probabilmente a causa del fervore editoriale che in quegli anni investiva il nuovo genere drammaturgico. Cremante, infatti, ricollega la presenza della denominazione di "tragedia" nei soli luoghi del frontespizio della stampa e nella lettera di dedica curata da Niccolò Franco, a un tentativo di legare la tragedia di del Carretto a quella di Trissino, per metterne in discussione il primato e, ovviamente, sfruttarne il successo (R. CREMANTE, *Sofonisbe e Susanne: ragioni metriche nella genesi della tragedia rinascimentale*, «Italique», XVIII (2015), pp. 65-88, a p. 65). Sempre secondo Cremante, infatti, le riscontrabili vicinanze tra le due *Sophonisba* sarebbero da riferire alla comune fonte liviana, che i due autori traducono spesso alla lettera (Ivi, p. 81).

[221] C. RICCI, *Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française*, cit., p. 5.

opere, si distinguerebbero esclusivamente quelle di autori più celebri, perché rivestono un ruolo significativo nella storia letteraria e drammatica.

1.3. La *Sophonisba* di Mellin de Saint-Gelais: la prima creazione e il suo contesto

1.3.1. La Francia, le traduzioni, l'italiano

Motivazioni di carattere storico sono alla base del rapporto che viene a intrecciarsi tra Francia e Italia durante il Rinascimento: in continuità con una tradizione secolare di rapporti politici e scambi culturali, le guerre d'Italia rappresentano il culmine dei contatti tra le due nazioni, causando in Francia l'instaurazione di un vero e proprio culto nei confronti di una civiltà considerata più raffinata; oltre ciò, la presenza di italiani alla corte di Francia aveva favorito la diffusione di modelli espressivi transalpini.[222] A partire dal regno di Caterina de' Medici, e soprattutto con Enrico III, l'imitazione del linguaggio e delle maniere italiane diventa sistematica, al punto da suscitare le reazioni avverse di quanti vedevano in queste nuove influenze il sintomo di una vera e propria corruzione dei costumi. In realtà, la principale funzione italiana era quella di mediare un modello antichizzante che era stato già recepito dalla penisola; in questo modo, l'Italia poteva iniziare la Francia al gusto dell'Antichità: «L'Italie nous avait donné le gout du beau, il n'appartenait qu'à l'Antiquité de nous faire connaitre le Beau lui-meme».[223] Il modello trasmesso, e dunque quello poi imitato e assimilato dai francesi, era soltanto lo specchio di una lingua e di uno stile che a loro volta nascevano e si formavano guardando all'antichità classica.[224]

L'interesse per l'Italia diventa, durante il Sedicesimo secolo, attrazione per la cultura e per la letteratura italiana, in particolare per generi non ancora conosciuti come la favola pastorale o il poema cavalleresco, veicolati senza dubbio anche e soprattutto dal successo delle traduzioni dall'italiano al francese che invadono le tipografie e conquistano il gusto dei lettori. La dinamica della traduzione non era una novità,[225] ma è comunque

[222] J. BOUCHER, *Société et mentalités autour de Henri III*, Paris, Garnier, 1981, p. 755. Le guerre d'Italia hanno sicuramente rappresentato, grazie a Charles VIII, l'evento fondamentale per l'arrivo in Francia del culto dell'antichità.
[223] E.J.B. RATHERY, *Influence de l'Italie sur les lettres françaises depuis le XIIIe siècle jusqu'au règne de Louis XIV*, Paris, Firmin-Didot, 1853, p. 195.
[224] J. BALSAMO, *Les Rencontres des Muses : italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVIe siècle*, Ginevra, Slatkine, 1992, p. 34.
[225] Mario Pozzi riferisce che furono effettuate traduzioni fin dall'inizio del XII secolo, mentre in Italia bisognerà attendere almeno la seconda metà del XIII (M. POZZI, *Tradurre per una maggiore equità sociale*

emblematico il fatto che i termini utilizzati attualmente per riferirsi alla traduzione come genere e come pratica nascano proprio in questo secolo;[226] oltre ciò, l'elemento eccezionale che caratterizza il Cinquecento riguarda l'assoluto primato delle traduzioni dall'italiano, impareggiabili per numero e per qualità, nonché per i risvolti che queste opere ebbero poi nell'evoluzione della letteratura nazionale.[227]

Risulta utile in questa sede ripercorrere brevemente la storia della traduzione in francese, allo scopo di dimostrare come la divulgazione di questo genere nel mondo occidentale sia stata efficace per la creazione di una cultura rinascimentale (e non solo),[228] a partire da una prima fase risalente alla metà del XV secolo che ha riguardato principalmente traduzioni di testi greci o ebraici, che trovavano nuova forma in latino. Le lingue volgari, infatti, surclassate per lungo tempo dal prestigio del latino come lingua del sapere, si ritrovano a rivestire un imprescindibile ruolo di strumento di cultura grazie allo sviluppo di una classe di lettori desiderosi di approcciarsi alla cultura antica, ma del tutto sprovvisti dei mezzi linguistici necessari a comprendere le lingue dominanti:[229] da qui la domanda di traduzioni in lingua volgare e l'invasione dei volgarizzamenti[230] (sebbene questi ultimi avessero avuto successo già ben prima del XV secolo).

In Francia la tradizione è introdotta grazie a Charles VIII e a Claude de Seyssel, richiamato dall'università di Torino, poi proseguita successivamente con Louis XII che toglie ai Medici l'erudito greco Janos Lascaris. I due, in collaborazione, iniziano a tradurre e a restituire al grande pubblico numerosi storici greci, Erodoto, Tucidide, Diodoro, Giustiniano con una tecnica collaborativa che prevedeva, per motivi di

---

e culturale, in E. GREGORI (a cura di), *«Fedeli, diligenti, chiari e dotti»: traduttori e traduzione nel Rinascimento. Atti del Convegno internazionale di studi Padova, 13-16 ottobre 2015*, Padova, CLEUP, 2016, pp. 67-84, a p. 69).

[226] Non a caso è proprio nel corso del Rinascimento che nascono i termini utilizzati attualmente per la traduzione: "tradurre" in italiano, e in francese "*traduire*" introdotto da Robert Estienne e "*traduction*" e "*traducteur*" creati nel 1540 da Etienne Dolet.

[227] Il Sedicesimo secolo è, infatti, il secolo in cui si vede apparire la stragrande maggioranza di titoli italiani tradotti, che vengono conteggiati in più di quattrocento nel solo trentennio che va dal 1570 al 1600, mentre una ventina di testi in lingua originale dovevano servire esclusivamente ai non pochi italiani risiedenti a corte.

[228] Cesare Segre affermò ad esempio che «senza le traduzioni, la storia della cultura, ma anche della comunità umana, sarebbe stata completamente diversa» (C. SEGRE, *La traduzione come fenomeno culturale. Primi secoli*, in AA.VV., *Il Volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento. Atti del convegno internazionale Mantova, 18-20 ottobre 2001*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 1-8, a p. 1).

[229] Rimando ancora, a tal proposito, al contributo di Mario Pozzi (M. POZZI, *Tradurre per una maggiore equità sociale e culturale*, cit.)

[230] H. VAN HOOF, *Histoire de la traduction en Occident : France, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie, Pays-Bas*, Paris-Louvain-la-Neuve, Duculot, 1991, p. 30.

intersezioni tra le loro conoscenze linguistiche, una prima traduzione dal greco al latino e poi dal latino al francese, in netta contrapposizione con il rifiuto della traduzione indiretta che sarà tra le regole di Dolet pubblicate nel suo primo trattato del 1540, *La manière de bien traduire d'une langue en aultre*. Dolet è il primo ad esprimere la necessità di un rinnovamento della lingua francese, «à fin telle que les estrangiers ne nous appelleront plus barbares»:[231] egli sottintende lo scopo di innalzare il francese al livello del greco e del latino ed esprime questa necessità non a caso in un'opera concernente la pratica della traduzione, di cui fornisce anche la spiegazione di cinque regole ritenute fondamentali per un buon traduttore.[232]

Da una prima fase di traduzione "verticale", dove per verticale si intende, secondo una felice definizione di Folena, una traduzione in cui, in base a una gerarchia fondata più sul peso culturale che sulla distanza cronologica, «la lingua di partenza, di massimo il latino, ha un prestigio e un valore trascendente rispetto a quello d'arrivo»,[233] si arriva a un tradurre "orizzontale" o "infralinguistico", in cui l'approccio alla prima lingua diventa molto meno reverenziale. È con questa seconda prospettiva, definibile sincronica, che diventa concreto lo sviluppo di una cosiddetta cultura europea, secondo il principio di Meschonnic della traduzione come comunicazione tra culture,[234] in cui il passaggio dei testi letterari non è più asservito alla dipendenza da una lingua "migliore", ma legato a una considerazione più che legittima della lingua d'arrivo, la quale può giovarsi del processo traduttivo arricchendo le sue stesse forme linguistiche.[235]

Jacques Peletier affermava nel suo *Art poétique* del 1555 che grazie ai lavori di traduzione la Francia ha iniziato «à gouter les bonnes choses»,[236] pur mantenendo intatta

---

[231] B. WEINBERG, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, Evanston, Northwestern University Press, 1950, p. 78.

[232] Le cinque regole fondamentali sono per Dolet la perfetta comprensione del senso e della materia dell'autore; la perfetta conoscenza delle due lingue; l'opposizione al "parola per parola", che sancisce la priorità del discorso sulla lingua; la scelta di utilizzare un linguaggio comune, non saturo di neologismi e latinismi; l'osservazione del ritmo e della prosodia.

[233] G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1994, p. 13.

[234] «La traduction étant le plus souvent representée comme une communication entre les cultures, information, et seul moyen d'acceder à ce qui est énoncé dans d'autres langues, cette constatation elementaire masque un fait tout aussi elementaire : le fait que l'immense majorité des hommes n'accede à tout ce qui est dit et écrit qu'en tradeuction» (H. MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Sl, Verdier, 1999, p. 17).

[235] I. PACCAGNELLA, *La traduzione «orizzontale» nel Rinascimento. Alcune questioni generali*, in AA. VV. (a cura di), *«Tra chiaro e scuro». Studi offerti a Francesco Zambon*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2019, pp. 283-298, a p. 285.

[236] J. PELETIER, *Art poétique*, in F. GOYET (a cura di), *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance,* Paris, Le Livre de Poche classique, 1990, pp. 235-344.

la propria identità e quasi impossessandosi di quanto poteva recepire dalle opere straniere, anzi secondo una dinamica che Balsamo definisce «belliqueuse», più mirata alla "conquista" che all'omaggio ad altre lingue e letterature.[237] Dalla fine del Quattrocento fino alla metà del Seicento, insieme alla consapevolezza della nascita di un'idea e di un continente Europa, si sviluppano anche dei criteri di appartenenza sulla base di affinità che sono culturali, morali, spirituali, e finanche una «prospettiva europea allo studio».[238]

In questa ottica, nel passaggio dal declino dei volgarizzamenti allo sviluppo di traduzioni autonome, perché frutto di trasformazioni e rimodellamenti dell'opera principale, è possibile chiarire le peculiarità che il genere assume nel corso del Rinascimento. Sempre Dolet, infatti, si scagliava contro coloro che «au lieu de liberté, se submettent à servitude»,[239] perché pensando a riprodurre il testo verso per verso rischiano spesso di modificare il senso dell'autore che traducono e, soprattutto, non esprimono «la grace et parfection de l'une et l'autre langue».[240] Questi testi nuovi sono suscettibili di attenzione per svariati motivi, tra i quali si individuano il legame con un pubblico preciso – verificabile grazie a scritti paratestuali come le dediche o gli avvisi al lettore –, l'accuratezza testuale nel passaggio da una lingua all'altra, ma anche il grado di originalità sia rispetto a edizioni in altre lingue, che a diverse traduzioni nella stessa lingua.[241] È sempre nel Cinquecento che si cerca il più possibile di naturalizzare l'opera da tradurre nella lingua d'arrivo,[242] accogliendola così di fatto in un contesto a essa estraneo ma già adattato alla ricezione dal punto di vista del metro, dello stile, del

[237] J. BALSAMO, *Les dialogues philosophiques traduits de Giambattista Giraldi Cinzio et leur contexte français*, «Critica letteraria», 159/160 (2013), pp. 573-594, a p. 576. E ancora : «la traduction ne se dévouait pas à l'oeuvre etrangere, elle n'en assurait pas la gloire. Elle était conçue comme sa conquete, comme un substitut plus éloquent, elle semblait remplacer le triomphe militaire sur l'Italie, dans l'esprit de Français toujours belliqueux» (J. BALSAMO, *Traduire de l'italien. Ambitions sociales et contraintes éditoriales à la fin du XVIe siècle*, in *Traduire et adapter à la Renaissance*, Paris, Publications de l'école nationale des Chartes, 1998, pp. 89-98, a p. 90).
[238] J. FOURNEL, I. PACCAGNELLA, *Premessa* a *«Fedeli, diligenti, chiari e dotti». Traduttori e traduzioni nel Rinascimento. Atti del convegno internazionale di studi (Padova, 13-16 ottobre 2015)*, Padova, CLEUP, 2016, p. 15.
[239] B. WEINBERG, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, cit., p. 82.
[240] *Ibidem*.
[241] Ivi, pp. 15-16.
[242] Romani parla di "naturalizzazione linguistica" da intendersi ormai, nel Cinquecento, come "naturalizzazione stilistica", cioè di operazioni in cui tradurre Virgilio oppure Ovidio vuol dire "petrarchizzarli", "ariostizzarli", ecc. ottenendo in questo modo anche un importante riscontro in fatto di analisi dell'incidenza di determinati modelli in determinate epoche (W. ROMANI, *La traduzione letteraria nel Cinquecento: note introduttive*, in G. PETRONIO (a cura di), *La traduzione. Saggi e studi*, Trieste, LINT, 1973, pp. 389-402, a p. 394.

genere,[243] secondo il principio in base al quale «dove non ha più spazio l'*inventio*, l'arte tenderà ad "enfatizzare" la *dispositio* e ancora di più l'*elocutio*».[244] La traduzione diventa in questo modo in Francia uno strumento di arricchimento della lingua e, soprattutto, è considerata sempre un adattamento, come riassume Enea Balmas: «La technique de la traduction du XVIe siècle veut que l'on prenne de grandes libertés avec le texte que l'on traduit, la traduction est toujours une adaptation».[245]

L'operazione apologetica che ha interessato la lingua francese nel corso del XVI secolo ha decretato lo sviluppo di un vero e proprio dibattito sulla traduzione, alimentato principalmente dal gruppo della Pléiade, determinato nella volontà di restaurare la poesia francese imponendo l'uso esclusivo della stessa lingua nazionale, da innalzare al livello del latino come lingua di cultura. In questa fase si assiste al passaggio dalla copia servile all'imitazione, effettuata in ogni caso da chi conosce perfettamente sia la lingua di partenza che quella di arrivo.

Lo scambio che vale qui la pena di approfondire ha per protagonisti Thomas Sébillet, autore di un'*Art poètique* che annuncia e precorre la *Défence et illustration de la langue française* di Joachim du Bellay, vero e proprio manifesto del programma della Pléiade, il cui gruppo avrebbe tratto profitto dalle stesse idee di Sébillet: le sue affermazioni, infatti, sono risultate utili nell'alimentare una teoria in opposizione che fosse il manifesto della propaganda della Plèiade stessa.

Nel 1548 Sébillet afferma nel XIV capitolo sulla *version* della sua *Art poétique* che «la Version ou Traduction est aujourd'huy le Poéme plus frequent et mieux receu des estimez Poétes et des doctes lecteurs».[246] La traduzione diviene per lui «grand œuvre et de grand pris» perché la sua pratica consente di «rendre la pure et argentine invention des Poetes dorée et enrichie de nostre langue».[247] Il lavoro del traduttore è paragonato a quello di colui che con gran fatica e impegno «tire des entrailles de la terre le tresor caché, pour le faire commun à l'usage de tous les hommes» e,[248] nel lodare questa figura, elenca una

[243] Contini affermava per esempio che in Italia «si cercò di rendere in forme chiuse nostrane le forme chiuse straniere» (G. CONTINI, *Di un modo di tradurre*, in ID., *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1942, p. 133-142), sottolineando come gli originali venissero intercalati in forme predisposte.
[244] W. ROMANI, *La traduzione letteraria nel Cinquecento: note introduttive*, cit., a p. 392.
[245] E. BALMAS, *Histoire mémorable de la guerre faite par le duc de Savoie…*, Torino, Claudiana, 1972, p. 35.
[246] T. SEBILLET, *Art poétique francoys*, Paris, Corrozet, c. 72v.
[247] *Ibidem*.
[248] *Ibidem*.

serie di consigli che, in forma analoga, richiamano quelli già espressi da Dolet. In un'opera che si presentava, dunque, come un trattato di poetica, non può che essere significativa l'elezione della traduzione a strumento essenziale per l'arricchimento della lingua francese.

L'anno successivo, nel 1549, du Bellay, lontano dall'accettare tali teorie e, come abbiamo visto, motivato ad alimentare la polemica contro il suo interlocutore, risponde a Sébillet nei capitoli iniziali della prima parte della *Défence*.[249] Dopo aver riconosciuto che la traduzione ha contribuito all'arricchimento della lingua nazionale, afferma comunque che essa non possa costituire il solo strumento di perfezionamento del francese (eloquente infatti che il titolo del capitolo V reciti proprio *Que les traductions ne sont suffisantes pour donner perfection à la langue françoise*), in quanto non sufficiente «pour elever nostre vulgaire à l'égal, et Parangon des autres plus fameuses Langues».[250] L'elemento più originale di du Bellay risiede poi nel suo attacco contro i traduttori-traditori,[251] coloro che si accingono a tradurre in francese opere in lingue che non conoscono, come il greco o l'ebraico, e che soprattutto si approcciano a cuor leggero a testi di poesia (il sesto capitolo si intitola infatti *Des mauvais traducteurs et de ne traduire les poètes*), cioè alle opere più complicate di tutte a causa della loro «Divinité d'Invention», dimostrando scarso rispetto e addirittura "profanando" «les sacrées Reliques de l'Antiquité».[252] Il passaggio finale del sesto capitolo della prima parte racchiude tutta la negatività del suo giudizio e l'invito ad abbandonare il genere delle traduzioni, inutili e addirittura nocive al vero perfezionamento della lingua francese:

> Celuy donques qui voudra faire œuvre digne de prix en son vulgaire, laisse ce Labeur de traduyre, principalement les Poetes, à ceux qui de chose laborieuse et peu profitable, j'ose dire encor' *inutile*, voyre *pernicieuse*, à l'Acroissement de leur Langue, emportent à bon droict plus de molestie que de gloyre.[253]

[249] Si veda anche M. FRANÇON, *La Deffence et Illustration de la langue francoyse et l'influence italienne*, in *Mélanges à la mémoire de Franco Simone - France et Italie dans la culture européenne*, I, Genève, Slatkine, 1980, pp. 421-426.
[250] *Deffence*, c. 8v.
[251] «Mieux dignes d'etre appelés traditeurs que traducteurs, vu qu'ils trahissent ceux qu'ils entreprennent exposer, les frustrant de leur gloire, et par même moyen seduisant les lecteurs ignorants, leur montrant le blanc pour le noir» (*Écrits théoriques*, p. 59).
[252] *Deffence,* c. 11v.
[253] *Ibidem*. La gloria risiede nella riconosciuta possibilità di arricchire il vocabolario francese grazie alle traduzioni, ma è ben poca cosa nella più generale convinzione che il testo tradotto fosse in ogni caso di valore inferiore rispetto all'opera originale.

Sébillet risponde ai pesanti giudizi di Du Bellay nella prefazione della sua traduzione dell'*Iphigene* di Euripide difendendo il suo intento di rivolgersi al pubblico e non ai «poétes de la première douzaine».[254] La sua difesa, inoltre, diventa un attacco a quanti celano i propri lavori di traduzione spacciandoli per opere originali: «Si je fay moins pour moy en traduisant anciens auteurs qu'en cérchant inventions nouvelles, je ne suy toutefois tant a reprendre que celuy qui se vante d'avoir trouvé ce qu'il ha mot a mot traduit dés autres».[255] La conclusione di du Bellay, esposta nel 1550 nella seconda prefazione dell'*Olive*, è una sprezzante difesa dell'imitazione, «une nouvellle, ou plustost ancienne renouvelée poèsie», sebbene rivendichi per i suoi scritti la presenza di «beaucoup plus de naturelle invention que d'artificielle supersticieuse imitation».[256]

Nel 1550 può dunque dirsi terminata la "questione della traduzione", tanto che nove anni dopo, nel 1559, sarà Jacques Amyot nella dedica e prefazione delle *Vite* di Plutarco a lodare Enrico II, come aveva già fatto Jean Maugin,[257] per aver completato l'opera, iniziata sotto il regno di suo padre Francesco I, di far rinascere e fiorire le «bonnes lettres» tramite la traduzione di numerosi libri dal greco e dal latino, arricchendo la lingua come nessun popolo europeo ha saputo fare.[258] Sempre Amyot, infatti, riconsegnerà dignità alla pratica traduttiva ponendo l'attenzione sui compiti di un buon traduttore, il quale non può soltanto restituire fedelmente le affermazioni del suo autore, ma deve soprattutto «représenter aucunement et à adombrer la forme du style et manière de parler d'iceluy»,[259] onde evitare risultati come quelli di un pittore che, all'opera per un ritratto, modifica completamente il corpo del soggetto pur rappresentandone bene il volto.

In generale, non si può comunque ignorare che a partire dalla Pléiade il genere della traduzione non fosse considerato vera letteratura, ma addirittura assimilato a un lavoro quasi mercenario o da copista, giustificato dalla necessità di compiacere il committente o dalla volontà di esercitarsi da un punto di vista didattico e retorico.[260] Da un punto di vista

[254] B. WEINBERG, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, cit., p. 143.
[255] *Ibidem*.
[256] J. DU BELLAY, *Œuvres poétiques*, I, ed. a cura di H. CHAMARD, Pariz, Nizet, 1982, 19-20.
[257] J. MAUGIN, Prefazione al *Palmerin d'Olive* (1546): Enrico II, «considerant que la langue Francoyse demouroit abjecte et deprisée mesmes des siens, a alaité en sa court et incité par ses biensfaitz un grand nombre d'espritz poetiques à escrire si proprement, soit de leur invencion ou traduction, que leur renomée a penetré jusques au-dessus des nues» (B. WEINBERG, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, cit., pp. 132-133)
[258] Ivi, p. 164.
[259] Ivi, p. 165.
[260] E. NANNI, *«De la version» : sulla traduzione come 'labeur' e 'imitatio' nelle riflessioni di Thomas Sébillet (1548)*, in «Cahiers d'études italiennes», 17 (2013), pp. 93-103.

storico-letterario, dunque, il fatto che la traduzione di Saint-Gelais compaia a distanza di pochi anni dalla conclusione della *querelle* sulla traduzione denuncia l'importanza che l'opera assume all'interno del panorama francese, in quanto tassello di riferimento importante per la formazione e lo sviluppo del genere (oltreché all'interno della storia della lingua, in cui si distingue per il suo lessico "mellifluo"), ma dona anche preziosi indizi sulla libertà compositiva e sullo scarso asservimento che un poeta di corte, ben inserito all'interno della famiglia reale, potesse subire in merito alle questioni letterarie del suo secolo. Nel nostro caso, infatti, è evidente che la personalità e il contesto in cui si inserisce l'autore, nonché la committenza reale, rappresentavano già di per sé elementi sufficienti a giustificare la comparsa della *Sophonisba*, tanto più se si considera il periodo in cui era già piuttosto diffuso l'antitalianismo[261] e il fatto che la sua esperienza resti di fatto isolata.

Tra tutte le letterature in volgare, la lingua italiana è la principale a catalizzare l'attenzione e a riempire i cataloghi delle nuove stampe con le opere di autori come Petrarca, Ariosto, Tasso, Dante, Firenzuola, Boccaccio o Castiglione. Come già accennato, le opere italiane tradotte sono fondamentali soprattutto per la loro qualità, che le elegge a diventare dei veri e propri modelli da studiare e da riprodurre. Rispetto al resto delle lingue, inoltre, definite ancora «balbutiantes»,[262] il volgare italiano risultava nel Cinquecento già modello di una cultura moderna e regolata;[263] non a caso, già dal regno di Francesco I la stragrande maggioranza dei cortigiani e delle dame comprendevano l'italiano e leggevano le opere in lingua. Gli stessi poeti francesi, da Saint-Gelais a Ronsard, vedevano (e riprendevano, se pur in maniera del tutto temporanea e reversibile)[264] dagli autori italiani tutta una serie di raffinatezze e di parole italiane considerate più eleganti ed espressive, ma soprattutto molto più strettamente apprezzabili

[261] Cfr. E. PICOT, *Pour et contre l'influence italienne en France au XVIe siècle*, in «Etudes italiennes», II (1920), pp. 2-32.
[262] J. BALSAMO, V. CASTIGLIONE MINISCHETTI, G. DOTOLI, *Les traductions de l'italien en français au XVIe siècle*, Fasano-Paris, Schena-Hermann, 2009, p. 15.
[263] Estienne affermava nella prefazione degli *Abusez* del 1548 che «pour vulgaire italien, je pense que c'est le meilleur qui oncques fut prononcé» (B. WEINBERG, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, cit., p. 138).
[264] A parte le acquisizioni di termini in ambito artistico e architettonico dovute a un'importazione che era italiana non soltanto nei nomi ma letteralmente nelle innovazioni, non si può parlare di sostituzioni definitive. Le parole italiane sono state riprese, sopravvivendo, soltanto in casi di effettive mancanze nel lessico autoctono.

e sovrapponibili da un orecchio francofono di quanto avrebbero mai potuto fare dei prestiti da un idioma germanico.[265]

In base al repertorio bibliografico a cura di Jean Balsamo,[266] è possibile ricostruire cronologicamente lo sviluppo di tale fenomeno traduttologico: ad un primo periodo che va dal 1530 al 1535, caratterizzato da apparizioni isolate e poco coerenti tra loro, si sostituisce nei decenni dal 1543 al 1585 un vero progetto, dotto ed editoriale, coerente e stabile, e soprattutto ben inserito nel contesto della cultura dominante, quella regale, tanto che lo stesso Balsamo arriva a definire la Francia di fine secolo «un pays de traducteurs».[267] Diffuse come il più frequente esercizio letterario, le traduzioni diventano il mezzo per eccellenza dei rapporti tra Italia e Francia e uno strumento imprescindibile per la formazione della stessa lingua francese: la pratica della traduzione trovava legittimità nel suo compimento, in quanto dimostrava l'esistenza di nuove forme espressive e, al tempo stesso, il loro utilizzo sanciva l'autonomia dell'esercizio all'interno della sola lingua francese.[268]

1.3.1.1. Il rapporto col teatro italiano

Campo di battaglia privilegiato per la questione dell'italianismo e delle traduzioni fu sicuramente il teatro. È stata a lungo diffusa l'idea secondo cui i francesi dovessero tutto il loro teatro agli italiani: l'affermazione è senz'altro sproporzionata e lo dimostra il fatto che nessuna opera drammatica italiana è direttamente riconducibile a un'opera francese che abbia costituito le fondamenta del teatro d'oltralpe. Gli stessi numeri rivelano la difficoltà nell'affermazione dei testi teatrali italiani, come risulta da sondaggi incrociati tra i repertori di edizioni di traduzioni e quelli di opere teatrali del Rinascimento francese.[269] È da qui possibile identificare, su un totale di circa 450 titoli tradotti isolabili

[265] Bourciez ricorda l'utilizzo da parte di Saint-Gelais di «*primèvere*» in luogo di «*printemps*», nonché la creazione del neologismo «*s'adoulourer*» benché fosse già in uso «*s'affliger*» (E. BOURCIEZ, *Les moeurs polies et la littérature de cour sous Henri II*, Hachette, 1886, p. 286).
[266] Si tratta dell'utilissimo lavoro bibliografico *Les traductions de l'italien en français au XVIe siècle* (cit.).
[267] J. BALSAMO, *Les Rencontres des Muses*, cit., p. 93. Anche Sébillet affermava che «La version ou traduction» fosse «le poème le plus fréquent et mieux receu des estimés poètes et des doctes lecteurs» (T. SEBILLET, *Art poétique françois*, cit., c. 72v).
[268] J. BALSAMO, *Les Rencontres des Muses*, cit., p. 97. «[…] pour les Français l'Italie ne pouvait être que « traduite », c'est-à-dire assimilée, utilisée à de nouvelles fins, comme une contribution à l'édification du monument de la langue française» (J. BALSAMO, *Les traductions de l'italien en français au XVIe siècle*, cit., p. 18).
[269] Sono risultati fondamentali i lavori di J. BALSAMO, *Les traductions de l'italien en français au XVIe siècle* (cit.) e il *Répertoire des pièces de la Renaissance française, 1537-1615* a cura di A.G. BOURASSA

in meno di un secolo, sei opere teatrali classiche tradotte dal latino o dal greco, e circa quindici edizioni di testi drammaturgici tradotti direttamente dall'italiano, a fronte di 3 o 4 titoli ripresi da altre lingue volgari. Non meno interessante il fatto che, tra queste traduzioni, si contino principalmente commedie e sporadiche tragicommedie, mentre i soli lavori tragici scritti in traduzione o in lingua originale compaiono soltanto in seguito alla pubblicazione della *Sophonisba* di Trissino tradotta da Saint-Gelais, che fa la sua apparizione alle stampe nel 1559. Prendendo in considerazione la seconda metà del XVI secolo, in un periodo in cui tra l'altro non era difficile veder rappresentate molte opere direttamente in lingua italiana, è possibile conteggiare un numero di tragedie che si attesta tra le cento e le centocinquanta, in rapporto con una ventina di commedie. Da questi dati si può assumere che è forse eccessivo attribuire all'Italia il ruolo di iniziatrice del teatro francese, ma non si può certo negare l'impatto e l'importanza che le sue opere hanno avuto nell'influenzare la produzione d'oltralpe, se non altro nello stimolare il confronto con un paese già piuttosto avanzato e all'avanguardia nella sua creazione teatrale, che ha funto da stimolo per i drammaturghi francesi, che con quei modelli hanno potuto compensare difficoltà e mancanze e recepire la possibilità di creare in volgare, sui modelli classici, un teatro "originale". Per Balsamo, infatti, non è possibile negare una "parte" italiana nella produzione francese, ma «fragmentée, éparse, reconnue avec réticence et detournée de son dessein premier»[270] e afferma poi, in riferimento alle tragedie, che le opere di Speroni, di Dolce e di Giraldi Cinzio, a eccezione dell'*Orbecche*, non furono tradotte o diffuse in Francia, mentre anche quelle tradotte non uscirono mai dai limiti di esperienze occasionali.[271]

L'influenza esercitata dalle traduzioni sul teatro francese può essere notata da un lato nel grande successo che per la tragedia ricoprono le trasposizioni degli antichi («Le tesmonaige du temps passé, la lumiere de vérité, le messagier des antiquités, […] les anciens ont preferés devant tous aultres genrres d'escripture […] elle nous demonstre comme debvons vivre, ce que dobvons ensuyvre et pareillement fouyr»);[272] dall'altro, è importante il fascino esercitato dalla commedia italiana, come si può riscontrare già

(consultabile online all'indirizzo https://www.theatrales.uqam.ca/soufflebaroque.html), nonché le serie della collana *Théâtre français de la Renaissance* fondata da E. Balmas e M. Dassonville.

[270] J. BALSAMO, *Les Rencontres des Muses*, cit., p. 263.

[271] Ivi, p. 264.

[272] Il passaggio, a opera di Symphorien Champier, è tratto dalla dedica a Mellin de Saint-Gelais della *Vie de Bayard* del 1525 (B. WEINBERG, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, cit., p. 55).

soltanto dalle traduzioni, peraltro artisticamente attrezzate, che fanno di Ariosto Jacques Bourgeois, Jean-Pierre de Mesmes e Jean de la Taille, autori delle versioni francesi dei *Suppositi* e del *Negromante*.[273] Tuttavia, anche questo teatro comico di marca maggiormente italiana si distingueva dall'originale nello scopo, in quanto non interessato alla rappresentazione scenica come in Italia, bensì alla lettura.[274] La familiarità con la lingua italiana, inoltre, fu per lungo tempo l'unico mezzo a consentire l'approccio alle opere classiche in lingua greca, note a un pubblico dotto grazie agli insegnamenti di maestri quali Buchanan, Amyot o Dorat, ma diffuse soprattutto grazie alle versioni latine, francesi o italiane.[275]

A fronte dell'occasionalità di cui si è parlato per la tragedia italiana, una sola tragedia fu poi pubblicata direttamente in territorio francese in lingua originale, la *Gismonda* di Tasso,[276] data alle stampe da un commediografo italiano di passaggio a Parigi per uso della sua troupe. Nel corso di trent'anni la situazione traduttologica si modifica, arrivando fino alle traduzioni che compie Larivey di Lodovico Dolce, Niccolò Buonaparte e Vincenzo Gabbiani, ma ormai su un modello più legato al riadattamento, orientato a sostituire tutti gli italianismi in fatto di lingua, senso e situazioni.

Per Leblanc, la tragedia francese degli anni 1540-65 resta perennemente in rapporto con la tragedia greca, latina, e soprattutto italiana del Cinquecento, di cui si presenta molto spesso come l'imitazione o la traduzione. La studiosa sottolinea soprattutto il fatto che,

[273] J. BURGEOIS, *Comédie très élégante en laquelle sont contenues les amours recréatives d'Erostrate fils de Philogone de Catania en Sicile et de la belle Polymneste fille de Damon bourgeois d'Avigon* (1545), testo edito da M. MIOTTI in *Théâtre français de la Renaissance. La comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol. 6 (1541-1554), Firenze-Paris, Olschki-PUF, 1994, pp. 227-340; J.J. DE MESMES, *Comédie des Supposés de M. Louis Arioste, en italien & françois pour l'utilité de ceux qui désirent sçavoir la langue italienne*, Paris, Groulleau, 1552 (edizione bilingue, che serviva anche da manuale per l'insegnamento della lingua italiana); J. DE LA TAILLE, *Le Négromant*, Paris, Morel, 1573 (edita nel 1573, ma scritta probabilmente verso il 1562), edita da F. RIGOLOT, in *Théâtre français de la Renaissance, La comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, Première Série, vol. 9 (1566-1573), Florence-Paris, Olschki-PUF, 1997, pp. 127-207.

[274] Balsamo sottolinea infatti come i francesi abbiano focalizzato la propria attenzione nel lavoro erudito mirato all'esaltazione del teatro nazionale, ignorando gli elementi più originali provenienti dal teatro italiano: le truppe, la concezione del "divertissement" (J. BALSAMO, *Les Rencontres des Muses*, cit., p. 276).

[275] Leblanc cita le edizioni dell'*Antigone* a cura di Alamanni del 1533, la traduzione di Bandello dell'*Ecuba* del 1539 e un manoscritto di Blois del 1544 contenente alcune tragedie di Seneca tradotte in prosa italiana. È comunque ovvio che anche queste opere fossero destinate a un pubblico ristretto (*Écrits théoriques*, p. 76).

[276] T. TASSO, *La Gismonda tragedia del signor Torquato Tasso nuovamente composta & posta in luce*, Paris, Chevillot, 1587.

anche quando si proclama come una creazione originale, l'opera tragica francese sarà comunque il più delle volte in stretto legame con questi modelli.[277]

In effetti, lo sviluppo del teatro francese sembrerebbe spiegare sin dalle sue origini le ragioni della precocità dell'Italia in campo drammaturgico, e dunque l'influenza di un paese sull'altro. La Francia vive un iniziale interesse per spettacoli di tipo edificante e devozionale, allestiti in occasione di eventi che potevano durare fino a quaranta giorni,[278] che sanciscono una diretta continuità con la tradizione medievale, accompagnata da una consistente attività organizzativa di eventi carnevaleschi, in cui non mancavano messe in scena di spettacoli di divertimento. Il Sedicesimo secolo è contrassegnato da spettacoli conosciuti come *moralités*, caratterizzati da soggetti teologici e moraleggianti, ma anche aperti alla politica e alla critica sociale. Nonostante una certa resistenza nei confronti del genere da parte del pubblico dotto, questa forma riesce per tutta la durata del secolo a rinnovarsi e a ripetersi, resistendo alla pressione esercitata dalle nuove influenze. Per Mazouer, questo tipo di opera può dirsi quasi un primo avvicinamento alla tragedia, di cui trova riconoscibili alcuni personaggi e storie, come accade in *La pauvre fille villageoise*, la *Moralité nouvelle de Pyramus et Tisbee*, la *Moralité ou Histoire romaine d'une femme qui avait voulu trahir la cité de Rome*, o ancora la *Moralité d'un empereur qui tua son neveau*, per citare soltanto alcuni titoli.[279]

Già per i contemporanei, infatti, la tragedia antica era definita come *moralité*, con la sola eccezione di due tratti divergenti riscontrati da Thomas Sébillet nel capitolo VIII del secondo libro dell'*Art poétique français* del 1548, in cui si rilevano come sostanziali differenze il fine moralizzante e la scarsa importanza data all'epilogo della storia, che per la tragedia classica deve essere sempre triste e doloroso. Per Sébillet le differenze sarebbero indizio dell'indipendenza dei francesi nella creazione di un genere che non si rifà a modelli stranieri, ma riprende la classicità declinandola secondo i gusti nazionali.[280] Dunque «si le François s'estoit rengé a ce que la fin de la Moralité fut toujours triste et

[277] *Écrits théoriques*, p. 16.
[278] Il Mistero degli Atti degli Apostoli durò 40 giorni a Bourges nel 1536 (A. DE GIRARDOT, *Introduction* a *Mystère des Actes des apôtres, représenté à Bourges en avril 1536*, Paris, Didron, 1854, pp. 1-8, a p. 1).
[279] C. MAZOUER, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2002, p. 63.
[280] Nell'ottavo capitolo del secondo libro dell'*Art poétique* afferma infatti che «en ce avons nous comme en toutes choses suivy nostre naturel, qui est de prendre dés choses estrangéres non tout ce que nous y voions, ains seulement que nous jugeons faire pour nous, et estre a notre avantage».

doloreuse, la Moralité seroit Tragédie».[281] Anche in questo caso si può rintracciare la controversia con Du Bellay, il quale non accetta l'identificazione della tragedia nella *moralité* e, anzi, consiglia di sostituire le commedie e le tragedie alle farse e alle moralità.[282]

Il teatro diventa anche terreno di scontro tra cattolici e protestanti,[283] ma sarà principalmente la chiesa cattolica ad agire su un duplice fronte: da un lato cercherà infatti di incoraggiare il teatro scolastico edificante, dall'altro continuerà nella sua prudenza a interdire, almeno formalmente, il teatro giocoso e soprattutto quello biblico.[284] È dunque anche in questa prospettiva che si procede alla selezione del materiale, principalmente classico, da adottare per la formazione dei nuovi drammaturghi e da sfruttare per le messe in scena.[285] Tra i comici, riveste un ruolo di rilievo Terenzio, protagonista di una fortuna che vede più di duecento edizioni tra il 1470 e il 1600, probabilmente per il duplice interesse per la composizione formale delle commedie e per l'insegnamento morale.[286] Meno sfruttati i modelli di Aristofane e Menandro, come anche di Plauto, che verrà adattato soltanto nel 1567. Tuttavia, ben presto si passerà alla traduzione degli italiani, a loro volta già influenzati dai modelli di Plauto e Terenzio: fondamentali in questo contesto le due traduzioni dei *Suppositi* di Ariosto (1545 e 1552). Se l'influenza di questi modelli non si dimostra fondamentale per lo sviluppo di una commedia francese – si contano in totale una ventina di opere originali – è invece diverso il discorso della commedia erudita italiana, conosciuta in Francia grazie ai viaggiatori che assistevano agli spettacoli in Italia, e successivamente grazie alle edizioni e alle traduzioni francesi:[287] la grande ispirazione

[281] *Écrits théoriques*, p. 56. Allo stesso modo, il contatto diretto con la tradizione classica sarebbe ravvisabile nella similitudine che Sébillet compie tra «jeus publiques et solennels» e «jeux Amphithéatraus et sceniques tant célébrés par le passé».
[282] *Deffence*, II 4: «Quant aux comedies et tragedies si les roys et les republiques les vouloint restituer en leur ancienne dignité, qu'ont usurpée les farces et moralitez, je seroy' bien d'opinion que tu t'y employasses, et si tu le veux faire pour l'ornement de ta Langue, tu scays où tu en dois trouver les archetypes» (*Écrits théoriques*, pp. 59-60).
[283] J. DUBU, *Les églises chrétiennes et le théâtre (1550-1850)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1997.
[284] Basti ricordare qui le condanne sancite sia dal concilio di Trento del 1563 sia, successivamente, quelle del sinodo di Poitiers, Nimes, Figeac e Montpellier a partire dal 1572.
[285] Per le influenze classiche esercitate sulla formazione del teatro francese cfr. R. LEBÈGUE, *La tragédie française à la Renaissance*, Bruxelles, Office de Publicité, 1944 e, dello stesso autore, *Le theatre comique en France de Pathelin à Mélite*, Paris, Hatier, 1972.
[286] H. W. LAWTON, *Contribution à l'histoire de l'humanisme en France: Terence en France au XVIe siècle*, Geneve, Slatkine, 1970.
[287] R. LEBEGUE, *La comèdie italienne en France au XVIe siècle*, «Revue de Littérature comparée», 1950, pp. 5-24.

è in questo caso nella possibilità, per i drammaturghi francesi, di creare a loro volta una letteratura nazionale fondata sui modelli antichi.[288] Di grande impatto, nel 1548 – anno in cui il Parlamento di Parigi vieta la rappresentazione dei misteri medievali – lo spettacolo della *Calandria* offerto a Enrico II e Caterina de' Medici da mercanti e banchieri italiani per l'ingresso del re a Lione: è forse questo l'evento che discopre per la prima volta alla corte la misura dell'arte teatrale italiana.

Dai modelli del teatro latino,[289] dunque, e dall'esempio del già sviluppato e proliferante successo teatrale italiano, la Francia comincia il suo percorso di illustrazione della lingua nazionale, forgiando opere originali di pari dignità rispetto ai titoli imitati. È sul campo tragico che a questo punto si concentrano le forze inventive.[290] A differenza dell'Italia, impegnata a comprendere l'insegnamento della *Poetica* aristotelica, in Francia Aristotele sarà conosciuto soltanto tramite la mediazione italiana e non tradotto in francese prima del 1671.[291] Nonostante la sintetizzazione del lavoro già compiuto in Italia sulle fonti greche, per Lochert la Francia procede a un adattamento della definizione stessa di tragedia per il pubblico moderno.[292] Se in Lazare de Baïf è ben ravvisabile nel 1537 il tentativo di continuità con i generi medievali fino a quel momento conservati – «Tragedie est une moralité composée des grandes calamités, meurtres et adversités survenues aux nobles et excellents personnages»[293] – Jean de la Taille aggiungerà poi

[288] C. MAZOUER, *Le Théâtre français de la Renaissance*, cit., p. 315.
[289] Non otterranno successo i classici greci se non in traduzione dal latino al francese (anche in questo caso, non prima della metà del XVI secolo).
[290] Fino al XV secolo, tra l'altro, la tragedia non era ancora gestita come genere drammatico in diretta relazione con la scena, piuttosto come uno scritto narrativo che tratta di grandi iniquità, partendo da una situazione di prosperità e terminando nell'avversità. A tal proposito, cfr. H. KELLY, *Ideas and forms of tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University press, 1993 (p. 69 in cui cita i *Commentaires* sulla *Consolation de la philosophie* di Boezio di Guillaume de Conches) e G. LANSON, *L'idée de la tragédie en France avant Jodelle*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», XI (1904). Il primo riferimento al teatro si trova nella definizione di Charles Estienne nell'*Epistre du translateur au lecteur* che accompagnava la sua traduzione dell'*Andria* di Terenzio, in cui recita: «La Tragedie estoit une manière de fable sumptueuse qui se jouoit par personnages, et se recitoit publiquement aux Theatres, par laquelle les anciens reprenoyent non seulement les fautes qui se commettoyent és choses privées et civiles, mais encore és choses hautaines et ardues, jusques a toucher et taxer les princes. […] En icelle se menoyent grands bruits, et en estoit l'argument grave et hautain : le commencement doux et paisible avec joyeuseté: la fin funeste et douloureuse» (*Écrits théoriques*, p. 45).
[291] Giulio Cesare Scaligero pubblica a Vienna nel 1570 le sette parti della *Poetica* volgarizzata, influenzando Jean de la Taille nel suo trattato *De l'art de la tragédie* del 1572 (F. CHARPENTIER, *'L'art de la tragédie' de Jean de la Taille e la doctrine classique*, in *Etudes sur Etienne Dolet, le théâtre au XVIe siècle*, Genève, Droz, 1993, pp. 151-160).
[292] V. LOCHERT, M. VUILLERMOZ, E. ZANIN, *Le théâtre au miroir des langues (France, Italie, Espagne XVIe-XVIIe siècles)*, Genève, Droz, 2018, p. 69.
[293] L. DE BAÏF, *Diffinition de tragedie*, prefazione alla sua traduzione dell'*Electra*, Paris, Roffet, 1537. La parola *tragédie* era assente dal *Dictionnaire françois-latin* di Robert Estienne del 1539 e compare soltanto

specificità sul soggetto, parlando di una trattazione «de piteuses ruines des grands Seigneurs, que des inconstances de Fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captivitez, execrables cruautez des Tyrans, et bref, que larmes et miseres extremes».[294]

Col divieto di rappresentazione dei misteri sacri, la tragedia assume inizialmente un grado di moralizzazione che la rende quasi un nuovo mistero profano. Erasmo stampa nel 1506 *Hécube* e *Iphigénie*, mentre nel 1514 viene pubblicato Seneca dall'editore J. Bade, fino alla traduzione dell'*Elettra* da parte di Baïf nel 1537. Dei primi tentativi tragici assume valore la rappresentazione di Théodore de Bèze a Losanna dell'*Abraham sacrifiant*, direttamente ispirato all'*Ifigenia* di Euripide, e coerente con l'idea ancora tutta medievale della possibilità di rappresentazione dei passaggi della *Bibbia*.[295] È con la Pléiade che si affronta la conversione verso opere dall'estetica più circoscritta nei canoni moderni, pur nell'assenza di un reale riscontro da parte del pubblico data la mancanza di occasioni di rappresentazione che non fossero le feste dei principi: si tratta di un nuovo teatro prima di tutto letterario, privato dell'importanza rappresentativa che gli aveva concesso il medioevo, ma non per questo meno attento alla consacrazione della scena.[296] Dalla metà del Cinquecento (1553) si assiste alla rappresentazione della *Cléopatre captive* di Jodelle (poi pubblicata nel 1574),[297] della *Medea* di La Péruse (1556), il *César* di Grévin (1561) e la *Didon se sacrifiant* (1574) dello stesso Jodelle.[298]

Quanto agli argomenti privilegiati, la scelta ricade evidentemente su fatti storici riguardanti la vita e la fine sofferente dei grandi personaggi, suscitando così riflessioni politiche e meditazioni morali. La predilezione per la storia di Roma, divenuta familiare

nel 1543 nel *Dictionnarium Latinogallicum* (B.N. X 325) con la seguente definizione: «Une sorte d'ancienne moralité ayant les personnages de grans affaires, Comme roys, princes, et autres, et dont l'issue estoit tousjours piteuse». Quanto all'etimologia, Estienne spiegava nella prefazione alla traduzione dell'*Andria* di Terenzio del 1542 che «Aux anciennes tragedies, les joueurs (devant que l'usage des masques feust trouvé) se souloient brouiller le visaige de mare d'huille, que les Graecz appelloient trùgas, dont est venu le nom de tragedie». (B. WEINBERG, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, cit., p. 90).

[294] J. DE LA TAILLE, *De l'art de la tragédie*, in [*Œuvres*], Paris, Morel, 1572, 19-23.

[295] Per Biet si tratta di un «curieux mélange médieval et humaniste» (C. BIET, *La tragédie*, Colin, 2010, p. 32.

[296] B. RIBEMONT, *Le théâtre français du Moyen Age au XVIe siècle*, Paris, Ellipses, 2003, p. 108.

[297] Mazouer (C. MAZOUER, *Le Théâtre français de la Renaissance*, cit., p. 175) la definisce la prima tragedia regolare francese che fa di Jodelle il poeta lodato da Ronsard «pour avoir d'une voix hardie / renouvellé la Tragedie» (vv. 143-144 del ditirambo contenuto in P. DE RONSARD, *Livret de Folastries, à Janot Parisien. Plus, quelques Epigrames grecs : & des Dithyrambes chantés au Bouc de E. Jodelle Poete Tragiq*, Paris, Maurice de la Porte, 1553).

[298] R. LEBEGUE, *La Pléiade et le théâtre*, in *Etudes sur le théâtre français*, Paris, Nizet, 1977, p. 210. La figura di Lazare de Baïf, pur se impegnata nel compimento della maggior parte delle opere drammatiche, non ha mai azzardato la pubblicazione di un'opera originale, limitandosi alle poche traduzioni di titoli della classicità.

soprattutto grazie a Tito Livio e Plutarco, è del resto spiegabile considerando la tesa situazione politica della Francia dell'epoca, facilmente suscettibile di parallelismi col periodo delle guerre civili (i soggetti più rappresentati riguardano infatti il periodo che va dalla presa di potere di Cesare fino alla vittoria definitiva di Ottaviano). Nel suo *Discours de l'art de la tragèdie*,[299] a introduzione del *Saul le furieux,* Jean de la Taille ricordava proprio l'importanza del genere tragico nel contesto delle guerre di religione, perché tramite queste opere era possibile, se non purificare gli spettatori dalle passioni a cui assistono, almeno sensibilizzare il pubblico agli eventi narrati, in quanto realistica rappresentazione degli accadimenti della Francia contemporanea; così «la vraie et seule intention d'une tragedie est d'emouvoir et de poindre merveilleusement les affections d'un chacun, car il fut que les sujets en soit si pitoyable et poignant de soi, qu'etant meme en bref et nument dit, engendre en nous quelque passion». Il fatto che, anche in questo caso, la scelta dei modelli da seguire di La Taille ricada su Sofocle, Euripide o Seneca, è un elemento aggiuntivo che consente a Balsamo di eliminare l'Italia dall'orizzonte di influenza sulla tragedia rinascimentale francese, in quanto concentrata su soggetti che non presentavano alcuna utilità per questo intento.[300]

Robert afferma in un suo saggio sul teatro greco che la tragedia, alle sue origini, fu un vero e proprio fenomeno politico, in quanto fino a quel momento i generi letterari erano stati in prevalenza generi aristocratici, mentre proprio con la tragedia, per la prima volta, le turbe del popolo sono chiamate a giudicare le opere letterarie.[301] Per Leblanc la Francia ha invece subito il processo inverso, sostituendo ai generi drammatici più popolari durante il medioevo un teatro elitario e, nel caso della tragedia, finanche aristocratico.[302] Non sarebbe dunque una coincidenza la costante appartenenza di autori e traduttori di scritti teorici o composizioni tragiche a una «élite de la culture».[303] Guillaume Bouchetel,

[299] Molto discusso il rapporto, diretto o mediato dai commenti italiani, tra questa epistola e la *Poetica* di Aristotele. Le diverse posizioni di West, Weinberg, Charpentier e Kreyder si trovano ben sintetizzate in E. REFINI, *«Profiter de quelque chose à ma république». Poetica e politica nell'epistola "De l'art de la tragédie" di Jean de la Taille*, in «Studi Francesi», 158 (2009), pp. 234-250, a p. 234.
[300] J. BALSAMO, *Les Rencontres des Muses*, cit., p. 265.
[301] F. ROBERT, *Exigences du public et ressorts de la tragédie chez les Grecs*, in J. JACQUOT (a cura di), *Le Théeatre tragique*, Paris, Edition du CNRS, 1962, pp. 55-62, a p. 56.
[302] Emblematica la dedica di Jean Maugin nella prefazione al *Palmerin d'Olive* del 1546, «Aux *nobles*, *vertueux* et *illustres* françoys» (mio il corsivo). Enea Balmas affermava che il fatto stesso di adottare dei modelli classici presupponesse un aumento del coefficiente culturale di tutta la letteratura del Rinascimento, e che tutto ciò la allontanasse dal popolo a causa dell'ideale nobile e deliberatamente aristocratico del "fatto letterario" (E. BALMAS, *La littèrature classicisante su XVIe siècle*, in *Studi sul Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 449-457, a p. 453).
[303] *Écrits théoriques*, p. 161.

infatti, nella dedica alla traduzione dell'*Ecuba* di Euripide indentifica nella tragedia il genere che supera ogni altra opera in «haulteur de style, grandeur d'argumens, et gravité de sentences», ma soprattutto nella capacità di «instruire et enseigner les plus grans et ceulx-là que fortune a plus haultement eslevez, comme princes et roys», al punto da affermare che le proprio le tragedie siano uno strumento indispensabile per l'istruzione di un buon principe, il quale, scoprendo l'instabilità dei fatti temporali, imparerà a contare sulle sue sole virtù.[304]

1.3.2. L'autore e i suoi collaboratori

Trascorsi trent'anni dalla pubblicazione della *Sophonisba*, Caterina de' Medici esprime con un brevissimo preavviso la richiesta che l'opera venga tradotta per essere messa in scena al castello di Blois. La scelta del traduttore si rivela piuttosto immediata: si tratta di Mellin de Saint-Gelais, uno dei maggiori poeti e uomini presenti alla corte di Enrico II, celebre e stimato dalla nobiltà francese per le sue qualità artistiche e per la sua presenza costante alle attività e alle feste di palazzo. Nel suo caso, infatti, come in quello dei suoi collaboratori, non vale l'osservazione di Balsamo secondo cui la maggior parte degli autori di traduzioni risentissero del disprezzo da sempre collegato al genere, e dunque non venissero studiati se non dopo l'autore di cui avevano assicurato la fortuna francese.[305]

Già compositore di versi in lode per la regina e scritti occasionali per celebrare le più svariate occasioni di corte, presso la quale, come racconta André Thevet, «estant avec sa douceur et honesteté il se captiva, et gaigna entièrement les cœurs, et amitié d'un chacun, laquelle il conserva avec une forme constance jusques à la fin».[306] Stando ai giudizi dei suoi contemporanei, la maggior parte dei quali prodighi nel fornire un'opinione su di lui – sebbene paia che la sua edizione del 1547 sia passata inosservata ai più – è possibile ricostruire una figura piuttosto controversa, in grado di suscitare sentimenti vigorosi e

[304] B. WEINBERG, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, cit., p. 108.
[305] J. BALSAMO, *Traduire de l'italien. Ambitions sociales et contraintes éditoriales à la fin du XVIe siècle*, in D. DE COURCELLES (a cura di), *Traduire et adapter à la Renaissance*, Paris, Publication de l'école des Chartes, 1998, pp. 89-98, a p. 90. Balsamo, in particolare, individua almeno sessanta traduttori attivi nell'ultimo trentennio del XVI secolo, la cui carriera letteraria era iniziata proprio con una traduzione dall'italiano, spesso un lavoro propedeutico o di completamento degli studi, frequentemente rimasto senza un seguito né in termini di traduzioni né di interesse per altre opere italiane.
[306] A. THEVET, *Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens : recueilliz de leurs tableaux, livres, médalles antiques et modernes*, Paris, Kervet et Chaudière, 1586, c. 557v.

talvolta discordanti.[307] È consequenziale che, a fronte di una schiera di estimatori, la sua natura piacente, alimentata con versi "facili" da rimatore di corte, abbia suscitato l'opposizione da parte dei membri della Plèiade, la cui poesia si caratterizza per uno stile molto più arduo e meno immediato.[308]

Si parla infatti di Saint-Gelais come di un grande improvvisatore, capace di creare componimenti senza sforzi e senza la ricerca dell'ostacolo e del complesso a ogni costo; al contrario, il suo scopo non è quello di fare sfoggio di erudizione, ma di stare al passo coi tempi, esprimendo concetti semplici, delicati, quotidiani, appetibili per il suo pubblico e in grado di ricompensarlo al punto da accrescerne la reputazione e il valore a corte. Le sue uniche ambizioni, insomma, riguardano l'influenza che avrebbe potuto avere sui costumi e sullo spirito cortese dei nobili che lo attorniavano. Queste motivazioni fanno sì che, a partire dal 1549, sia protagonista di uno scontro con la Pléiade: alla sua visione della poesia, infatti, viene contrapposta un'ideologia molto più severa da parte di du Bellay, Ronsard, La Péruse, Jodelle. Da qui la violenta *querelle* con Ronsard, terminata poi con un radicale cambio di opinioni sul poeta di corte: a dieci anni dalla sua morte, sarà proprio Ronsard a celebrarlo come colui

> Qui le premier en France a ramené l'usage
> De savoir chatouiller les oreilles des Rois
> Par un luth marié aux accents de la voix,
> Qui au ciel égalait sa divine harmonie.[309]

L'aura che aleggia sul poeta assume quasi toni leggendari: il suo nome resta saldo in tutti i contesti di poesia cortigiana, mentre la sua figura gode di una notorietà che non si esaurisce nel corso dei secoli. Eppure, a tanta fortuna, non corrisponderebbe poi che una conoscenza superficiale e aneddotica della sua figura e dei suoi scritti.[310] Thevet, nella sua opera *Hommes illustres*, tramanda un ritratto fisico del poeta:

---

[307] Per avere un'idea della sua notorietà, risulta utile la rassegna di elogi ricostruita da Guillaume Colletet: *Vies d'Octovien de Sainct Gelais, Mellin de Sainct Gelais, Marguerite d'Angoulesme, Jean de La Peruse : poëtes angoumoisins, publ. pour la première fois par Ernest Gellibert Des Seguins*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, pp. 79-120.

[308] V.L. SAULNIER, *Remarques sur la tradition des textes de Mellin de Saint-Gelais*, in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, II (juin 1953), pp. 13-19, a p. 13.

[309] *Œuvres complètes*, p. 28. Tutto il gruppo della Pléiade cambiò completamente tono su Saint-Gelais, tanto che anche Du Bellay scelse di dedicargli questi versi: «Heu periit nostri Mellinus gloria secli / ipse etiam humani deliciae generis. / Auribus ille fuit Regum gratissimus unus, / Mellifluus vates unus et ille fuit» (citazione da E. BOURCIEZ, *Les moeurs polies et la littérature de cour sous Henri II,* cit., p. 307).

[310] V.L. SAULNIER, *Remarques sur la tradition des textes de Mellin de Saint-Gelais*, cit., p. 13. L'autore denuncia l'assenza di edizioni solide delle opere di Saint-Gelais, pur citando la raccolta, da lui definita

> Il estoit de moyenne stature, fort grelle de corps. Ayant le poil des cheveux, et de la barbe fort clair et mol, le front ouvert, le sourcil un peu enlevé, les yeux vers et allués, le nez enlevé, la bouche moyennement grande. La face longue, le col assez long et petit, d'un visage modeste, d'une singulière Eloquence, de petite nature et complexion […].[311]

È certo che la famiglia Saint-Gelais fosse una delle più illustri e delle più antiche di Poitou, antica provincia e regione della Francia occidentale. Il suo nome deriverebbe proprio dall'omonimo borgo, situato nei dintorni di Niort e parte del patrimonio dei signori di Lusignan, una delle famiglie nobili più importanti di Francia, e non solo, del XIV secolo. I signori dei Saint-Gelais avrebbero dunque approfittato dell'occasione per professarsi anch'essi parte del casato, fino a diventare celebri verso la fine del XV secolo grazie alla discendenza di Pierre de Saint-Gelais, signore di Monlieu e di Sainte-Aulaye, capostipite di una prole[312] che seppe distinguersi per importanti incarichi svolti per il clero e la nobiltà, ma anche nel mondo delle lettere e delle armi. Tra tali eredi, in un contesto già di per sé privilegiato, nasce nel 1491 Mellin de Saint-Gelais.[313] La prima fase della sua educazione si svolge sotto la protezione quasi paterna del vescovo di Angoulême, Octovien, il quale ha cura che il giovane ottenga una formazione nella letteratura e nelle lingue classiche, insegnandogli sin da subito il latino e il greco. Oltre a una spiccata capacità in queste lingue, secondo l'insegnamento del padre che traduce probabilmente anche alcuni libri dell'*Odissea*,[314] apprende la teologia, la filosofia, la matematica e anche

mediocre, di Blanchemain e gli studi di Molinier e Becker. Allo stesso tempo, Phelippes-Beaulieu (*Essai biographique et littéraire sur Mellin de Saint-Gelais*, in *Annales de la Société royale académique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure*, t. XXXII Nantes, Mellinet, 1861, pp. 3-51, a p. 4) ammette che neanche i suoi contemporanei hanno saputo restituire i dettagli della sua vita, a partire dal suo compatriota André Thevet che gli avrebbe dedicato un unico e breve articolo nella sua opera *Hommes illustres*, fino ai suoi editori, Lenglet-Dufresnoy, che avrebbe concentrato molte più energie alle opere di Clément Marot, e Bernard de la Monnoye, autore di un *Commentaire* che non ha mai visto la luce.

[311] A. THEVET, *Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens*, cit., p. 558r.

[312] Molinier offre una descrizione dettagliata dei parenti più vicini a Mellin in modo da mostrarne la situazione privilegiata dovuta alla sua famiglia (H.J. MOLINIER, *Mellin de Saint-Gelays: études sur sa vie et sur ses œuvres*, Geneve, Slatkine, 1968, pp. 3-12).

[313] Le principali informazioni sulla sua vita sono tratte da E. PHELIPPES-BEAULIEU, *Essai biographique et littéraire sur Mellin de Saint-Gelais*, cit. L'autore conferma ancora di aver reperito informazioni biografiche lacunose, tanto da parlare di una nascita contornata dal mistero e dalla mancanza di riferimenti esatti sull'identità del padre e della madre del poeta. J. Donald Stone afferma, infatti, riguardo la presunta data di nascita, che «nulle date avancée ne repose sur des documents irréfutables» (M. DE SAINT-GELAIS, *Oeuvres poétiques françaises*, éd. J. DONALD STONE, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1993, p. IX). Come per la data di nascita, restano incerte anche le notizie circa la paternità di Octavien de S. Gelais, vescovo d'Angouleme: Thevet riporta con certezza la notizia della diretta discendenza dal traduttore in versi francesi delle *Epistole* di Ovidio, dell'*Eneide* e di alcuni libri dell'*Odissea* (A. THEVET, *Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens*, cit., p. 557r). Molinier conclude a p. 13 che Mellin potrebbe in effetti essere il figlio illegittimo del vescovo, sebbene fosse considerato suo «neveau», ma anche in questo caso si resta nell'ambito dell'aneddotica.

[314] H. J. MOLINIER, *Mellin de Saint-Gelays: études sur sa vie et sur ses œuvres*, cit., p. 37.

l'astrologia. Dal 1502, a seguito della morte del suo protettore, pur dovendo abbandonare il prestigioso palazzo episcopale di Angoulême, non rimane comunque senza risorse e infatti continua la sua formazione presso l'università di Poitiers.

L'evento fondamentale per la sua realizzazione artistica, però, si ha soltanto all'uscita dall'università, intorno al 1510, in occasione dei suoi primi viaggi. La Francia entra proprio in quel periodo, grazie alle spedizioni di Carlo VIII e di Luigi XII, in una fase di relazione continua con l'Italia, che all'epoca si distingueva da tutti gli altri paesi europei per la vivacità della sua attività artistica e letteraria, grazie alla presenza di accademie e di altri circoli dotti nei quali si stava verificando una restaurazione sempre più marcata delle lettere classiche.[315] Notizie del "rinascimento" italiano iniziavano ad espandersi in tutti i paesi che ne venivano a conoscenza a seguito di rapporti politici e diplomatici con la penisola. Saint-Gelais, al pari di altri uomini di cultura, sceglie di completare i propri studi liberali nella culla degli splendori rinascimentali, trascorrendo un lungo periodo in Italia: una prima fase lo impegna presso l'Università di Bologna, per poi dedicarsi a un lungo soggiorno a Padova,[316] dove avviene il primo incontro con la letteratura d'oltralpe, e principalmente con le opere di Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Machiavelli, ma soprattutto con la lingua del paese, che gli ispira una maniera di scrivere definita «fluerie et gracieuse, mais aussi un peu trop italienne».[317] L'influenza italiana modifica a tal punto le sue capacità artistiche da provocare cambiamenti anche nel suo francese, tanto da essere considerato per lo più un «italianisant»[318] parlante francese alla corte di Francesco I e di Enrico II. Molinier riporta come probabile la notizia che, nel corso del suo lungo soggiorno italiano, Mellin abbia incontrato più volte, o addirittura frequentato Trissino, ipotizzando anche la possibilità che abbia assistito a una rappresentazione della *Sophonisba* per Leone X a Roma nel 1515.[319]

Al suo ritorno in Francia, decide di entrare negli ordini sacri, seguendo probabilmente le sollecitazioni della sua famiglia nel costruire una carriera sicura quale poteva essere

[315] Di fondamentale importanza fu la città di Venezia, dove Aldo Manuzio aveva cominciato a stampare tutti i capolavori dell'antichità (E. PHELIPPES-BEAULIEU, *Essai biographique et littéraire sur Mellin de Saint-Gelais*, cit., p. 8).
[316] Emile Picot riporta che la corrispondenza che Mellin intratteneva nel 1522 con Christophe de Longueil, nel momento in cui quest'ultimo insegnava a Padova, proverebbe il fatto che il poeta seguisse, anche da lontano, il movimento delle università italiane (E. PICOT, *Les Français italianisants au XVIe siècle*, t. I, Paris, Honoré Champion, 1906, p. 51).
[317] E. PHELIPPES-BEAULIEU, *Essai biographique et littéraire sur Mellin de Saint-Gelais*, cit., p. 9.
[318] H.J. MOLINIER, *Mellin de Saint-Gelays : études sur sa vie et sur ses œuvres*, cit., p. 74.
[319] Ivi, p. 487.

quella ecclesiastica. Tuttavia, la scelta si scontra con le attitudini di un uomo che, a giudicare da quanto diceva di lui il cardinale di Retz nel secolo successivo, «avait bien l'ame la moins ecclésiastique qui fut au monde».[320] In ogni caso, da "buon cattolico", sceglie di non fare mai menzione delle *querelles* di religione, prendendo dalla riforma soltanto ciò che il potere tollerava.[321]

Con la salita al trono di Francesco I, la figura di Saint-Gelais diviene una delle più apprezzate alla corte di Francia. Il re approva senz'altro la sua abilità poetica, ma soprattutto l'italianizzazione della sua personalità. Per far sì che possa restare al suo fianco, il re lo nomina infatti cappellano del Delfino, suo primogenito, col quale stabilisce dei rapporti molto familiari. Per quanto sia difficile determinare esattamente le sue mansioni, è probabile che faccia parte del gruppo di cappellani onorari, i quali restavano a corte senza un servizio fisso e con una retribuzione regolare.[322] Oltre a una serie di distribuzioni di ricchi poderi e abbazie, nel 1536 Mellin riceve da Francesco I l'incarico di bibliotecario presso il castello di Blois. Un'ordinanza dell'8 dicembre di quello stesso anno recita:

> Pour la restauration des Belles-Lettres défend de vendre ni envoyer en Pays estrangers aucuns livres ou cahiers, en telle langue qu'ils soient, sans en avoir remis un exemplaire ès mains de son Aumosnier ordinaire, l'abbé de Reclus, et sans l'avoir fait voir et examiner à M. Mellin de Saint-Gelays, garde de la Librairie au château de Blois, et de même pour les autres villes du royaume.[323]

Nel 1544, il suo incarico acquista lustro col titolo di *bibliothècaire royal*, a seguito del trasferimento del fondo librario presso il castello di Fontainebleau, luogo in cui il re amava trascorrere il suo tempo e intrattenersi proprio coi suoi funzionari.[324] A quest'altezza, la formazione di Saint-Gelais è ormai completata e le sue qualità non

[320] E. PHELIPPES-BEAULIEU, *Essai biographique et littéraire sur Mellin de Saint-Gelais*, cit., p. 11.
[321] D. NISARD, *Histoire de la littérature française*, Paris, Firmin Didot frères, 1854, p. 324.
[322] Per Molinier si può trattare di incarichi di funzioni religiose quotidiane, come fare la preghiera al risveglio e a fine giornata del delfino, benedire i pasti, accompagnarlo regolarmente nella preghiera (H.J. MOLINIER, *Mellin de Saint-Gelays: études sur sa vie et sur ses œuvres*, cit., p. 101). Aggiunge inoltre che non gli sembra inverosimile che Mellin desse anche delle lezioni di italiano agli altri figli di Francesco I.
[323] N.T. LE PRINCE, *Essai historique sur la Bibliothèque du Roi, et sur chacun des dépôts qui la composent, avec la Description des Bâtimens, & des objets les plus curieux à voir dans ces différens dépôts*, Paris, Belin, 1782, p. 114.
[324] A quell'epoca la biblioteca del re di Francia non era ancora considerevole, Francesco I aveva lavorato più a renderla preziosa e imponente che ricca di volumi. Da Luigi XII fu stabilita a Blois e accresciuta coi libri conquistati durante le spedizioni in Italia, che furono poi spostati proprio nella nuova biblioteca fondata a Fontainebleau, dove Saint-Gelais e Pierre Du Chatel lavorarono alla loro traduzione, oltre che alla custodia di numerosi altri manoscritti acquistati sia in Italia che in oriente (E. PHELIPPES-BEAULIEU, *Essai biographique et littéraire sur Mellin de Saint-Gelais*, cit., p. 30).

passano inosservate, come testimoniano le parole che gli dedica Barthélemy Aneau nel suo *Quintil Horatian sur la Deffence et Illustration de la langue françoyse* (Lyon, 1529):

> Mellin, Monsieur de Sainct-Gelais, qui compose, voire bien sur tous autres, vers lyriques, les met et Musicque, les chante, les joue, et sonne sur les instrumens: je confesse, et sçay ce qu'il sçait faire, mais c'est pour luy, et en cela il soustient diverses personnes, et est Poete, Musicien, vocal, et instrumental. Voire bien d'avantage est il Mathematicien, Philosophe, Orateur, Jurisperit, Medecin, Astronome, Theologien, brief Panepisthemon. Mais de telz que luy ne s'en trouve pas treize en la grand douzaine, et si ne s'arrogue rien et ne desrogue à nul. [325]

All'arrivo di Enrico II la situazione privilegiata di Saint-Gelais non subisce cambiamenti; al contrario, il poeta vive proprio in quegli anni il massimo della sua celebrità grazie soprattutto all'organizzazione delle numerose feste e divertimenti di corte, ai quali partecipa assiduamente coi suoi versi: presenta infatti in queste occasioni componimenti d'amore d'imitazione petrarchesca, testi di spirito di società, pensieri galanti, ma soprattutto è forse l'unico poeta dell'epoca che abbia «l'art de marier agréablement sa voix avec les accords de son luth ou de sa guitare».[326]

Per Bourciez, nel caso di una nazione costituitasi nel XVI secolo attorno a una monarchia assoluta, è assolutamente alla corte che bisogna rintracciare le dinamiche non soltanto politiche, ma soprattutto civili e sociali, a partire dai costumi, fino ai gusti artistici e letterari.[327] Nel caso della Francia, dopo il regno di Francesco I, si susseguono dodici anni in cui Enrico II sa portare la corte a un altissimo livello di splendore, rendendola un vero e proprio centro di cultura, di feste e di buone maniere. Le parole dello studioso rendono bene il senso della situazione dell'epoca:

> Il y eut à cette époque une « Cour », dans toute l'acception du mot. Il y eut des gentilshommes, qui paradèrent dans des bals et dans des tournois, qui admirèrent les fresques de Primatice et les bas-reliefs de Jean Gujon, qui peuplèrent les palais bâtis à Paris ou sur la Loire. Il y eut des dames, qui entendirent débiter des *concetti*, Ronsard déclamant ses sonnets, et Saint-Gelais ses quatrains ; qui lurent des romans d'aventure, parfois même Cicéron ou Homère, sachant le grec et le latin. Il y eut une société enfin, qui sut déjà causer, et se fit de la politesse un certain idéal. En pénétrant à la Cour, on peut essayer de

[325] B. ANEAU, *Quintil Horatian*, in F. GOYET (a cura di) *Traités de poétiques et de rhétorique de la Renaissance*, cit., pp. 217-218.
[326] J.P. NICERON, *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres*, t. V, Paris, Briasson. 1728, p. 200. Si veda anche L. ZILLI, *Des «vers emmiellez» de Mellin de Saint-Gelais aux «douceurs nom pareilles» de Joachim Du Bellay*, «Cahiers du Gadges», I 2003, pp. 43-59.
[327] Nonostante, come afferma a p. 12 (E. BOURCIEZ, *Les moeurs polies et la littérature de cour sous Henri II,* cit.), la letteratura di quel secolo paia confinata in un cerchio così stretto, in realtà le più grandi opere della letteratura del tempo si sono prodotte proprio al di fuori dell'influenza diretta della corte.

> comprendre ses goûts, ses mœurs, ses sentiments ; d'expliquer à quelles croyances, à quelles préférences, à quel état moral, correspondent l'art et la littérature de l'époque.[328]

In questo contesto nasce una straordinaria tradizione di feste di nozze: si tratta di un vero e proprio rituale, sempre più originale e sontuoso, di cui Mellin de Saint-Gelais sa gestire bene le dinamiche, impegnandosi in prima persona nell'organizzazione di spettacoli e tornei, questi ultimi sempre più cortesi e inoffensivi nel corso del tempo e molto amati da Enrico II, il quale sceglie di organizzarne uno a Parigi anche per la festa del battesimo della sua prima figlia. Proprio in occasione di due matrimoni, nel 1554 e poi nel 1556, presso la corte di Blois, Mellin compone versi poi esposti su un *tableau* che sanciscono una sorta di sfida per tutti i cavalieri che volessero accorrere.[329] L'intento, insomma, è quello di ricreare la stessa situazione dei poemi cavallereschi e di risvegliare quegli stessi ideali. Per farlo, ancora una volta, il poeta di corte decide di ispirarsi alla tradizione italiana e, nel secondo caso, i sei cavalieri convocati riprendono i loro pseudonimi dagli eroi di Boiardo e Ariosto, dichiarando di chiamarsi Mandricardo, Rinaldo, Rugier, Sacripante, Orlando e Astolfo.[330] La ripresa da parte di Mellin di modelli italiani è senz'altro appurata: viene spesso identificato come l'introduttore del sonetto italiano in Francia, sebbene anche Marot, du Bellay e altri contemporanei abbiano scritto sonetti,[331] mentre è sicuramente merito suo l'innesto del madrigale in territorio d'oltralpe.[332]

Altra caratteristica dell'attività poetica di Saint-Gelais è la sua totale mancanza di prospettiva editoriale. Etienne Pasquier commentava così, polemicamente, la sua produzione:

---

[328] Ivi, p. 13

[329] Il *tableau* esposto quindici giorni prima della festa del 1554 nella corte d'onore del castello recitava così: «Quiconque sent du fils de Cytherée / La vive flamme et la pointe dorée / Celle qui fait les cœurs se ressentir / Du feu celeste, et point ne consentir / A bas desir, qui empesche et retarde / Le bien suprème où la vertu regarde, / Sache qu'il a la marque et le vray signe / D'homme divin courageux et insigne, &.» (*Œuvres complètes*, p. 173). E ancora, per il doppio matrimonio del 1556, un *tableau* prepara la scena, presentando sei cavalieri stranieri che avevano appreso che in Francia «Il se fasoit diverses entreprises, / Où toutes gens aux armes bien apprises / Venoyent leur force et valleur esprouver, / Ont bien voulu de leur part s'y trouver, / Pour honorer la Royalle maison / Où tant d'honneurs virent en leur saison. / Si ont conclu d'ensemble en lice entrer, / Si tant vous plaist, mes Dames, impetrer / Pour eux du Roy, et contre tous venans, / Estre chacun quatre coups soustenans, &.» (Ivi, p. 171).

[330] E. BOURCIEZ, *Les moeurs polies et la littérature de cour sous Henri II*, cit., pp. 17-20.

[331] Du Bellay nella seconda prefazione dell'*Olive* del 1550 (rééd. Paris, G. Corrozet, 1554) parla del sonetto «d'italien devenu françois, comme je croy, par Mellin de Sainct-Gelais». Cfr. anche H. VAGANAY, *Le sonnet en Italie et en France au XVIe siècle*, Lyon, siège des Facultés catholiques, 1903.

[332] G. LOTE, *Le madrigal*, in ID., *Histoire du vers français, tome VI, Le XVIe et les XVIIe siècles*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1991, pp. 115-119.

> Mellin produisoyt des petites fleurs et non fruits d'aucune durée; c'estoyent des mignardises qui couroient de fois à autre par les mains des courtisans et des dames de Cour, qui lui estoyt une grande prudence, parce qu'après sa mort on fit imprimer un recueil de ses œuvres, qui mourut presque aussitost qu'il vit le jour.[333]

Per François Ruget non si può parlare davvero di un'opera di Mellin de Saint-Gelais, in quanto il poeta non ha mai cercato di organizzare i suoi scritti in maniera coerente, preferendo piuttosto il piacere del momento e un pubblico che fosse esclusivamente quello di corte. Mentre Marot cerca di affermare una poesia "professionale" fondata sul nuovo mezzo a stampa, Mellin resiste alla pubblicazione e alla pubblicizzazione, restando fermo a una diffusione che fosse solo manoscritta, sempre tra dame e cortigiani, meritando il soprannome di «poète éparpillé»,[334] che conferma la sua vocazione per una produzione che riguardasse il solo divertimento della società aristocratica.[335] Oltre al piccolo volume stampato a Lione nel 1547,[336] l'unica raccolta più considerevole fu stampata soltanto dopo la sua morte.[337] In quest'occasione, compone dei versi che

[333] E. PASQUIER, *Recherches de la France, Livre VII, éd. M.M. Frangonard e F. Roudaut*, Paris, H. Champion, 1996, t. II, p. 1408.

[334] J.E. GIROT, *Mellin de Saint-Gelais, poète éparpillé*, in *Qui écrit ? Figures de l'auteur et des co-élaborateurs du texte (XVe-XVIIIe siècle)*, Paris, ENS éditions, 2009. Girot si chiede: «Faut-il renoncer à lire Saint-Gelais autrement que sous la forme éclatée d'une succession arbitraire de poèmes?» (p. 103). Per un quadro generale della diffusione manoscritta e a stampa dei suoi versi: F. ROUGET, *Un poète sans 'oeuvre': sur des vers inédits de Mellin de Saint-Gelais*, in «Studi Francesi», 174 (LVIII | III), 2014, pp. 519-531. Fondamentale anche V.L. SAULNIER, *Remarques sur la tradition des textes de Mellin de Saint-Gelais*, cit., per la questione delle attribuzioni. Saulnier, inoltre, identifica nell'atteggiamento di Mellin una volontà di distinzione rispetto ai colleghi: da uomo di chiesa, ma soprattutto di corte, vedeva nell'operazione di composizione dei propri libri, un lavoro «de secrétaire, ou d'homme un peu moins bien né» (p. 14).

[335] J.E. GIROT, *Poésie et 'passe-temps' à la cour de François Ier*, in ID., *La Poésie à la cour de François Ier*, Paris, PUPS, 2012, pp. 15-27.

[336] M. DE SAINT-GELAIS, *Œuvres de luy tant en composition que translation ou allusion aux Auteurs Grecs et Latins*, Lyon, Pierre de Tours, 1547. Pare che lo stesso autore sarebbe intervenuto per farla sopprimere: per Blanchemain la raccolta «contient certains vers qui doivent dater de la jeunesse de Melin et qui sentent terriblement le fagot» (*Œuvres complètes*, p. 14, n. 1).

[337] L'editore lionese Antoine de Harsy nel 1574 pubblica la prima edizione delle sue *Oeuvres poétiques*, seguita tra il 1582 e il 1719 da altre tre edizioni, di cui l'ultima commentata da B. De La Monnoye e arricchita da opere inedite (si tratta dell'edizione lionese Rigaud del 1582 e delle due edizioni parigine del 1656 di Luynes e del 1719 a cura di Coustelier). Nel 1873 viene poi pubblicata l'edizione di P. Blanchemain, contenente tutti i poemi conosciuti, mentre altre composizioni di autorialità ancora incerta restano conservate alla BNF (J. LEMAIRE, *Le manuscrit Paris, B.N., N.A. Fr. 1158: Observations sur quelques oeuvres de Mellin et d'Octovien de Saint-Gelais*, «Scriptorium», XXXI (1977), pp. 30-69). Rimando qui anche al contributo di Claire Sicard (C. SICARD, *Pister (et demeler) Mellin de Saint-Gelais*, Le Verger – bouquet XXIII (2022), consultabile online), in cui l'autrice sintetizza la vicenda editoriale di Saint-Gelais per poi presentare un progetto digitale che si occupa proprio di raccogliere tutti i testi che in qualche modo sono legati a Mellin, dunque a lui indirizzati o che lo menzionino o che comunque facciano riferimento a lui o ai suoi scritti (p. 8).

sarebbero dovuti servire come prefazione e che ben riassumono la sua "poetica" e la sua indole:[338]

> Si j'eusse osé penser qu'en ce temps-ci
> De tant d'esprits illustres eclairci,
> On eust daigné recueillir et escrire
> Les tristes plaints de l'amoureaux souci
> Que je faisois pour implorer merci
> De celle-là dont je n'eus que martire:
> J'eusse taché de plus près à les dire
> D'un stile tel, qu'aucun les eust pu lire
> En patience et peut-estre en plaisir.
> Mais mon tourment ne me donna loisir
> De lever l'œil à un si haut desir;
> Cherchant pitié, non louange à mes cris.
> Et qui d'amour se sentira saisir,
> Connoistra bien que je voulus choisir
> Vie pour moi, et non pour mes écrits.

Mellin si trova, all'età di ormai 65 anni, a realizzare il desiderio della sovrana Caterina, la quale gli aveva affidato il compito della traduzione con pochi giorni di preavviso. Il poeta chiede, ed ottiene, la possibilità di dividere il lavoro con un collaboratore, precisamente Jacques Amyot, uno dei maggiori traduttori del secolo.[339] Inoltre, affida un altro compito al giovane Antoine de Baïf, di cui si parlerà più avanti, desideroso di entrare alla corte: a lui viene assegnata la composizione di un intermezzo della tragedia, un monologo in versi alessandrini.

La *Sophonisba* è edita nel 1559 per i tipi di Philippe Danfrie e Richard Breton, col sottotitolo *Tragédie très excellente tant pour l'argument que pour le poli langage et graves sentences dont elle est ornée. Représentée et prononcée devant le Roi, en sa ville de Blois*, che rimanda direttamente all'esperienza della sua rappresentazione a corte. L'unica indicazione sull'autore si trova in una glossa premessa al testo dall'editore Gilles Corrozet, il quale si riferisce a una pluralità di ideatori della traduzione:

> Il nest besoin, lecteur, que je te recommande beaucoup le petit œuvre present, par ce que l'authorité, scavoir, noblesse, et experience de ceulx qui l'ont mis en français (et avec grande pompe et digne appareil on representé les mesmes personnages de la tragedie, devant la maiesté Roialle, en sa ville de Blois) sont très suffisants temoignages de la beauté et élégance de la matiere.[340]

[338] D. NISARD, *Histoire de la littérature française*, cit., p. 327.
[339] Nel 1873 Blanchemain segnalò, sulla base di una tradizione incerta, che il collaboratore di Saint-Gelais sarebbe stato François Habert (*Oeuvres complètes*, p. 39).
[340] SG, c. A2r.

Lo stesso editore specifica poi in una glossa posposta al testo che «nous avons esté faictz certains que feu Mellin de Sainct-Gelais en a esté le principal auteur, duquel n'est besoin t'escrire les louanges».[341] Questo è, in effetti, l'unico caso in cui si dona spazio all'autorialità degli altri due poeti e traduttori, i quali sembrano già totalmente dimenticati a partire dalla seconda traduzione composta da Claude Mermet nel 1584, nella quale si trova un sonetto introduttivo composto da un autore anonimo che attribuisce il lavoro al solo Saint-Gelais, il primo che «luy feit parler François, en prose gravement».[342]

A partire dal ritrovamento del manoscritto Théophile Belin n°370 appartenente a una collezione privata e contenente una redazione della *Sophonisba*,[343] è stato possibile riportare alla luce l'*Avant-Propos* assente nell'edizione a stampa della tragedia, nel quale Saint-Gelais narra le circostanze stesse dell'invito per la collaborazione di Amyot:

> La Roine ayant veu Reciter devant le Roy plusieurs Comedies A Caresme prenant l'an 1555 a Blois & desirant luy donner le passetemps dune Tragedie me com[m]enda de luy translater Celle de Sophonisba faicte pieça en Italien par le seigneur Trissino, pour estre recitee le premier Dimanche de Caresme, Dont voyant le terme si court comme de six ou 8 huict jours. Je la suppliay de partir la Charge. Et en bailler la moitié au S[ie]ur Amiot, Abbé de Bellosane. Ce quelle feit.[344]

Traduttore e prosatore, Amyot è nella quasi totale impossibilità di comporre in versi ed è per questo motivo che risulta piuttosto agevole l'identificazione del suo apporto al testo tradotto: pare infatti che, sebbene nessuna delle biografie riporti il dato, il contributo di Amyot abbia riguardato la fine della tragedia, o almeno le ultime 20 pagine dell'edizione, dove infatti le Dame del coro si esprimono in prosa e non in versi.[345] Il dato è confermato proprio dalla prefazione del manoscritto perduto:

> Je fej parler les femmes des chores, ensemble, & apart, en vers. Amiot n'observa cella sinon quand elles parle[n]t toutes ensemble. Et depuis plusieurs des Dames vouleurent que je leur

[341] Ivi, c. f7v.
[342] ME, c. a7v.
[343] Il manoscritto è venduto intorno al 1930 e compare nel catalogo Théophile Belin. Le prime descrizioni risalgono a Becker (*Chronique. XVIe siècle*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», XXXV (1928), pp. 606-609; *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, n° 52, 1929, p. 383-385) e il primo studio completo è di Luigia Zilli, che la possibilità di consultarlo nel 1990 (L. ZILLI, *Mellin de Saint-Gelais, Jacques Amyot e un manoscritto della tragedia 'Sophonisba'*, «Studi di Letteratura Francese», XVII (1991), pp. 7-29).
[344] C. 160v. Il manoscritto della *Sophonisba* di Saint-Gelais e Amyot, *Paris, Collection particulière Belin, Vente 1936, n° 370*, sarà citato d'ora in avanti con la sigla BE.
[345] R. LEBEGUE, *La représentation d'une tragédie à la cour des Valois*, in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 90e année, I, 1946, pp. 138-144, a p. 139.

> changeasse assez de leurs rolles estans de la part dud[ict] s[ieu]r Amiot de sorte que le tout est meslé et confus. Toutesfois lyssue en fut fort bonne & laction admirable.[346]

Saint-Gelais aggiunge dunque che non sia davvero possibile distinguere l'apporto dei due traduttori in quanto, dopo la rappresentazione, fu lui stesso a intervenire per modificare alcune battute di Amyot che non accontentavano il gusto delle dame coinvolte nella messa in scena. Pare che lo stesso Amyot non abbia mai rivendicato il suo ruolo all'interno del processo traduttivo; dunque, è possibile che il suo contributo fosse legato esclusivamente a una volontà di restare attivo in ambiente cortigiano in attesa di ricevere un incarico dal re. Un altro contributo di Amyot è poi contenuto sempre all'interno del manoscritto perduto e riguarda il *Prologo*,[347] che una nota in calce riconduce proprio alla sua autorialità. L'importanza di tale scritto risiede nella concordanza che presenta con il *Discorso ovvero Lettera intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* di Giovan Battista Giraldi Cinzio, che Amyot aveva probabilmente incontrato durante uno dei suoi soggiorni in Italia.[348]

Jacques Amyot è un grandissimo conoscitore del greco e dal latino, tanto da comporre prima in latino i sermoni che doveva poi predicare in francese.[349] La sua produzione letteraria comincia nel 1542 con la traduzione della *Vie de Démétrius* di Plutarco, e continua con la traduzione dal greco dell'*Histoire aethiopique* di Eliodoro pubblicata nel 1548.[350] La sua opera più imponente è sicuramente la traduzione delle *Vies des Hommes Illustres* di Plutarco, riprese da un manoscritto vaticano tra il 1559 e il 1565. È un caso senz'altro eccezionale se consideriamo che il suo ingresso nel novero dei grandi letterati francesi è legato esclusivamente alla sua attività di traduzione, lavoro filologicamente accurato che ha consentito l'accesso a diverse opere classiche. La sua capacità prosastica, che lo rende un modello per i suoi contemporanei, è quella di mettere «l'esprit français

[346] BE, c. 160v.
[347] L'unico altro esempio di prologo anteposto alla tragedia è contenuto nella *Cléopatre captive* di Jodelle.
[348] Luigia Zilli fornisce il confronto tra i testi e una dettagliata analisi storico-letteraria: L. ZILLI, *Jacques Amyot e il primo documento sulla fortuna francese di Giraldi Cinzio*, «Schifanoia: notizie dell'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara», XII (1991), pp. 215-219.
[349] A tal proposito è interessante lo studio di Alexandre Cioranescu, il quale dimostra che la presenza di parole italiane nella scrittura di Amyot sia dovuta principalmente a una loro etimologia latina o a un'influenza indiretta esercitata dalla frequentazione della corte e dell'ambiente colto circostante, e non dalla lettura di testi italiani (A. CIORANESCU, *Amyot et l'italien*, «Revue des sciences humaines», 1959, pp. 123-129).
[350] J. AMYOT, *L'histoire aethiopique de Heliodorus, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagene et Chariclea Aethiopienne. Nouvellement traduite de Grec en Françoys*, Paris, J. Longis, 1547. Si ricordino anche la traduzione di *Daphnis et Chloé* di Longo Sofista e quella delle *Oeuvres Morales* di Plutarco.

en présence de l'esprit ancien»:[351] Sainte-Marthe diceva di lui che «en portant la langue au plus haut point de pureté dont elle semblait capable, n'avait guère moins acquis de gloire par cette voie que s'il avait conquis de nouvelles provinces par l'épée, et étendu les limites du royaume».[352]

Di Amyot sappiamo che nasce a Melun il 29 ottobre 1513 da una vecchia famiglia di artigiani, sufficientemente ricca da consentirgli sin da giovane di studiare a Parigi, nel collegio del cardinale Lemoine.[353] Dal 1535 si installa a Bourges per seguire l'educazione dei due nipoti di Jacques Colin, lettore del re e abate di Saint-Ambroise e proprio lì inizia a dirigere una piccola scuola, fino ad essere nominato lettore di greco all'università, dove resterà per dieci anni. Inizia in questi anni i primi lavori letterari di traduzione, supportati da diversi viaggi in Italia allo scopo di visitarne le biblioteche alla ricerca di materiali, arrivando a sostituire Georges de Selve, incaricato da Francesco I di tradurre Plutarco in francese e morto poco dopo, ottenendo in cambio, come incoraggiamento, l'abbazia di Bellozanne in Normandia. Dopo alcuni importanti incarichi diplomatici, ottiene la sua occasione per entrare a corte diventando il precettore dei duchi d'Orleans e di Anjou, i futuri Carlo IX ed Enrico III.[354] Con la salita al trono di Carlo IX conquista diversi riconoscimenti ufficiali e ottiene l'attribuzione di numerose abbazie, nonché il vescovato di Auxerre. Dividendosi tra la cura della diocesi e le attività di corte, resta accanto al sovrano fino alla sua morte combattendo attivamente il protestantesimo, tanto da istituire nel 1578 una commissione per la revisione dei testi liturgici e un collegio in cui indirizzare i gesuiti.

Ultimo componente della triade di autori della prima traduzione è infine Jean Antoine de Baïf nato a Venezia nel 1532 e figlio dell'umanista e ambasciatore del re di Francia Lazare de Baïf. Sin da giovanissimo sotto la guida di Charles Estienne per l'apprendimento delle lingue antiche, continua poi a studiare prima con Jacques Toussaint

[351] D. NISARD, *Histoire de la littérature française*, cit., p. 423.
[352] A. BAILLET, *Jugemens des savans sur les principaux ouvrages des auteurs*, t. III, Paris, Moette, 1722, p. 113. Da ricordare anche Huet, che lo loda « d'avoir apporté dans sa traduction tant d'esprit et tant de bonnes dispositions, tant de subtilité et tant de politesse, qu'on peut dire qu'il a été le premier qui ait montré jusqu'où pouvaient aller les forces et l'étendue de notre langue » (*Ibidem*) e Montaigne che, parlando del Plutarco di Amyot può dire, a nome dei contemporanei: «nous aultres ignorants estions perdus, si ce livre ne nous eust relevés du bourbier: sa mercy, nous osons à cett'heure et parler et escrire; les dames en regentent les maistres d'eschole; c'est nostre breviaire » (*Essais*, liv. II, chap. 4).
[353] Le informazioni biografiche sono tratte principalmente da *Dictionnaire des lettres françaises*, p. 41.
[354] A. CIORANESCU, *Amyot et Henri III*, in ID., *Vie de Jacques Amyot d'après des documents inédits*, Paris, Droz, 1941, pp. 125-140.

presso il Collège Royal e successivamente viene seguito dal suo precettore privato Dorat, che segue poi al collège de Coqueret. Proprio qui completa i suoi studi con Ronsard e du Bellay, creando il primo nucleo della futura Pléiade. Ottiene dei benefici ecclesiastici da Carlo IX, che lo elegge tra i suoi segretari e proprio la sua protezione gli consente di fondare nel 1570 una *Académie de poésie et de musique*, futura *Académie du Palais* voluta da Enrico III.

La produzione di Baïf è considerevole sin dalla giovinezza e racchiude esperimenti in tutti i generi letterari, benché i suoi primi tentativi – la sua prima raccolta di *Amours*, così come i successivi *Quatre livres de l'Amour de Francine* (1555) – ottengano soltanto un mediocre successo. Nel 1567 organizza all'hotel de Guise, in presenza di Carlo IX, la messa in scena della sua commedia *Brave*, adattamento del *Miles gloriosus* di Plauto. Nel 1573 sceglie di raccogliere tutta la sua precedente produzione nella pubblicazione parigina delle *Euvres en rime*,[355] anch'essa non di particolare successo. Suscettibile invece di attenzione è la riforma attuata in seno alla sua accademia allo scopo di conciliare poesia e musica: egli sceglie infatti di adottare la metrica greco-latina e di introdurre ciò che all'apparenza somiglia a un sistema di ortografia fonetica che consenta una notazione esatta di tutti i suoni della lingua, di cui sono frutto le sue *Etrénes de poézie fransoéze an vers mezurés* (1574) e le *Chansonnettes mesurées* del 1586, composte in "vers mesurés". Jean Vignes ne fornisce una definizione:

> on appelle vers mesurés des vers français composés selon les principes de la prosodie grecque et latine fondée sur la quantité syllabique, sur l'alternance plus ou moins régulière de syllabes longues et brèves. Au vers traditionnel, défini par le nombre de syllabes, la césure et la rime, on substitue un vers non rimé (du moins à l'origine) formé d'une série de pieds ou 'mesures' (iambe, dactyle, trochée, spondée, etc.).[356]

Nel caso di Baïf, si è tentato di attribuire dei timbri univoci alle lettere utilizzate per le vocali: in questo modo, ad esempio, E'/e' rappresentano la vocale chiusa *e*, Ę/ę la vocale aperta *ɛ*, O/o la vocale aperta *ɔ*. La sua poesia sembra composta, insomma, più per essere

[355] J-A. DE BAÏF, *Euvres en rime*, Paris, Lucas Breyer, 1573.
[356] J. VIGNES, *Brève histoire du vers mesuré français au XVIe siècle*, «Albineana, Cahiers d'Aubigné», XVII (2005), pp. 15-43, a p. 15.

letta a voce alta o cantata «selon l'habitude italienne»,[357] da qui la necessità di un'architettura esatta di vocali e consonanti capaci di tradurre l'oralità dell'opera.[358]

Rispetto alle esperienze di riforme precedenti, miranti a ottenere la biunivocità tra grafia e pronuncia,[359] l'esperienza di Baïf prevede che ogni parola possa essere trascritta sotto forme multiple: sembra insomma che manipoli la sua grafia per piegarla alle necessità del metro, senza considerare, come nel caso delle *Etrennes*, che il testo stampato ha reso obbligatori alcuni adattamenti e limitazioni causati dalle risorse tecniche disponibili.[360] Interessante che egli abbia cercato quella che Morin definisce la «*solution grecque*»,[361] cioè la possibilità di riprodurre l'impressione grafica della poesia classica, e greca in particolare: le ragioni della sua preferenza possono essere varie, e partono dalla teoria dell'esistenza di un'antica scrittura gallica, poi adottata dai greci, che si adattava bene alla rappresentazione dei suoni del francese; inoltre, l'autore aveva creato un sistema che mostrava un parallelismo tra il francese e il greco per l'elisione e il peso sillabico.

La scelta giustifica però la sua scrittura, dal momento che il suo unico obiettivo resta non quello di introdurre una grafia basata sulla pronuncia per fornire una buona norma al lettore, bensì di riprodurre in francese il sistema metrico del greco classico, creando più che un'ortografia fonetica, una *métrique graphique*:[362] non stupisce dunque il fatto che, a differenza delle esperienze italiane,[363] l'imitazione delle regolarità grafiche del verso classico greco non conduca necessariamente a una trascrizione fedele della pronuncia del francese.[364] Il verso di De Baïf, infatti, è fondato sul peso delle sillabe non accentate, che

[357] B. CERQUIGLINI, *Le roman de l'orthographe : au paradis des mots, avant la faute, 1150-1694*, Paris, Hatier, 1996, p. 96.
[358] Dirà infatti nella dedica dei *Jeux* (vv. 139-144): «Ainsi prenant sa droite forme, / L'écrit au parler se conforme / Ainsi lon note le vray son, / des syllabes & des diftongues / des breves d'avecque les longues / et du haut & du grave ton» (J-A. DE BAÏF, *Jeux*, in ID., *Euvres en rime*, ed. C. Marty-Laveaux, Genève, Slatkine Reprints, t. 3, pp. 1-5).
[359] Il riferimento è a Meigret o Ramus.
[360] Risulta infatti che De Baïf abbia riutilizzato i caratteri speciali che erano stati creati per la *Grammaire* di Ramus del 1572. La reinterpretazione dell'alfabeto di Baïf nei caratteri di Ramus si sarebbe concepita più in funzione delle loro forme che dei loro valori fonetici (Y.C. MORIN, *La graphie de Jean-Antoine de Baïf: au service du mètre*, «Nouvelle Revue du XVIe Siècle», XVII 1 (1999), pp. 85-106, a pp. 90-91).
[361] Ivi, p. 100-101.
[362] Ivi, p. 103.
[363] E comunque probabile che lui e gli altri autori della Pléiade fossero ben informati di alcune esperienze italiane, soprattutto quelle di Leon Battista Alberti e poi di Claudio Tolomei – autore dei *Versi e regole de la nuova poesia toscana* (1539) – col quale Jean du Bellay aveva avuto rapporti dal 1540. Luigi Alamanni, inoltre, aveva prima dedicato a Francesco I le *Opere toscane*, in cui si leggevano delle *Selve* in versi sciolti, e poi la *Coltivazione* a Caterina de Medici, un lungo poema sempre in versi sciolti. Questo dimostrerebbe la persistenza dell'idea di affrancarsi dalla rima per consentire una rinascita in lingua volgare delle forme metriche dell'antichità (J. VIGNES, *Brève histoire du vers mesuré français au XVIe siècle*, cit., p. 18).
[364] Y.C. MORIN, *La graphie de Jean-Antoine de Baïf: au service du mètre*, cit., pp. 85-106.

dipende in parte dalla durata vocalica nelle sillabe aperte; le sillabe accentate, invece, devono occupare una posizione forte del metro, corrispondente agli *ictus* del verso classico. De Baïf, inoltre, annota spesso la durata fonologica sulle vocali, in particolare le toniche, con un accento circonflesso.[365] L'attività di Baïf, supportata da scarsa reputazione,[366] terminerà con la decisione di comporre *vers mesurés* soltanto per componimenti musicati e, soprattutto, con la traduzione dei suoi *Psaumes* in versi rimati. Il contributo di De Baïf alla *Sophonisba* è attestato nella scrittura del *Quatrième Intermédie*.[367]

1.3.3. *Sophonisba*: caratteristiche formali e specificità tipografiche

La tragedia raggiunge lo statuto di un genere atto a insegnare precetti e a istruire su «institution et règlement de la vie civile»,[368] diventando uno strumento di potere al punto che anche Jean de la Taille, in linea con la sua concezione aristocratica ed elitaria della cultura e della letteratura, si esprimeva nell'invocazione di un interesse da parte della corte, in quanto pubblico ideale, chiedendo che «pleust à Dieu que les Roys & le grands sçeussent le plaisir que c'est de voir reciter, & representer au vif une vraye Tragedie ou Comedie en un theatre».[369] Avviene dunque che, a partire da Jodelle, il teatro finisca direttamente sotto l'egida del re Enrico II, impegnato in prima persona nell'organizzazione di rappresentazioni e, dunque, nella creazione di un teatro nazionale. In cambio della sua approvazione, il sovrano otterrà lodi e propaganda politica.[370] Basti pensare soltanto al lungo *tour* che impegna Caterina de' Medici e Carlo IX tra gennaio 1564 e maggio 1566 da Parigi a Lione, fino a Tolosa, Bayonne, Nantes, Bordeaux, allo scopo di affermare l'autorità del re in tutto il regno: l'entrata in ogni città, con feste e tornei, era sempre accompagnata da rappresentazioni teatrali che miravano ad esaltare

[365] Y.C. MORIN, *La prononciation et la prosodie du français du XVIème siècle selon le témoignage de Jean-Antoine de Baïf*, «Langue française», CXXVI (2000), pp. 9-28, a p. 9.
[366] J. VIGNES, *Brève histoire du vers mesuré français au XVIe siècle*, cit., p. 33.
[367] J-A. DE BAÏF, *La Furie Megere. Entremets de la tragédie de Sophonisbe*, in ID., *Euvres en rime*, ed. C. Marty-Laveaux, Genève, Slatkine Reprints, t. II, pp. 204-205.
[368] R. BRISSET, *Le premier livre du théâtre tragique de Roland Brisset, gentilhomme tourangeau*, Tours, 1590.
[369] J. DE LA TAILLE, *De l'art de la tragédie*, cit., c.4v.
[370] M. MCGOWAN, *Concordia Triumphans : l'ordre rétabli au moyen de la fête*, in P. BEHAR (a cura di), *Image et spectacle*, Actes du XXXIIe Colloque International d'Etudes Humanistes du Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours, 29 juin-8 juillet 1989, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1993, pp. 5-22.

l'armonia e l'ordine attraverso l'esempio mitologico o cavalleresco.[371] Anche Bochetel metteva in luce nella prefazione alla traduzione dell'*Ecuba* di Euripide il valore della dimensione cortigiana nella rappresentazione teatrale, trovando nella ricezione delle tragedie uno strumento «pour remontrer aux roys et grand seigneurs l'incertitude et lubrique instabilité des choses temporelles».[372]

Gli stessi autori invitano il lettore o lo spettatore a stabilire un parallelismo tra la tragedia messa in scena e quella degli eventi dell'attualità politica, innescando un meccanismo tale da spingere a credere che lo stesso spettacolo tragico sia in realtà investito da una potenza malefica per il potere regale, la cui fine sarebbe determinata proprio dalla riproduzione delle azioni di re e sovrani.[373] Sarà questa la stessa convinzione in cui ricadrà la regina Caterina, grande appassionata di commedie e tragedie, promotrice di sfarzose feste, nonché di rappresentazioni di spettacoli teatrali. Proprio dopo la prima messa in scena della *Sophonisba* al castello di Blois, infatti, si convince che siano proprio queste tragedie a provocare gli eventi drammatici vissuti nel suo regno – dalla morte di Enrico II e Francesco II, fino alle guerre di religione – preferendo ad essi delle rappresentazioni più rassicuranti, prima di tutto commedie e tragicommedie.[374] Se per Frappier assistere a una tragedia vuol dire veder svolgere davanti a sé il corso della storia, Caterina trova allora nella *Sophonisba* un altissimo valore profetico, che viene compreso alla morte del re.[375] Del resto, dopo il 1570 nessuna opera di questo genere fu più rappresentata a corte,[376] proprio mentre in Italia, al contrario, l'alta aristocrazia era intenta

[371] A. JOUANNA, *La France du XVIe siècle, 1483-1598*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, pp. 421-425.
[372] G. BOCHETEL, *La tragedie d'Euripide nommé Hecuba*, Paris, Estienne, 1544.
[373] J. CHOCHEYRAS, *La tragédie politique d'actualité sous les règnes de Henri III et de Henri IV*, in *Etudes sur Etienne Dolet, le théâtre au XVIe siècle, le Forez, le Lyonnais et l'histoire du livre*, Genève, Droz, 1993. Jean de la Taille dedica il suo discorso *De l'art de la tragédie* alla principessa Henriette de Clèves, augurandole che non le accada mai nulla che possa offrire materiale per la scrittura di una tragedia.
[374] «Despuis Sofonisba, […] très-bien représentée par Mesdames ses filles et autres Dames et Damoiselles, et Gentilshommes de sa Court, […], elle eust opinion qu'elle avoit porté le malheur aux affaires du Royaume, ainsi qu'il succeda ; elle n'en fist plus jouer, mais ouy bien des commedies et tragicommedies»: BRANTOME, *Second discours sur la Reyne, Mere de nos Roys derniers, Catherine de Medicis*, in E. VAUCHERET (a cura di), *Recueils des Dames, poèsies et tombeaux*, Paris, Gallimard, 1991, p. 36 (la prima edizione risale al 1665).
[375] L. FRAPPIER, *Spectacle tragique et conception de l'histoire dans la seconde moitié du XVIe siècle en France*, in C. LE BRUN-GOUANVIC, M.F. WAGNER (a cura di), *Les Arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, Paris, Classiques Garnier, 2001, pp. 35-50, a p. 46 e 50.
[376] Mentre Lanson contava tra il 1552 e il 1600 circa settanta rappresentazioni di tragedie e tragicommedie francesi, Lebegue corregge il dato eliminando alcune già presenti nella cernita e aggiungendone circa una trentina. Tra tutte, soltanto la *Sophonisba* concerne la corte di Francia, un *unicum* proprio a causa della resistenza di Caterina (R. LEBEGUE, *Tableau de la tragédie française de 1573 à 1610*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», V (1944), pp. 373-393).

a edificare i primi teatri perché le tragedie di impronta classica potessero essere degnamente rappresentate davanti a un pubblico selezionato.[377]

Appare chiaro come non sia possibile separare la genesi della prima traduzione francese della *Sophonisba* dalle concezioni drammaturgiche in cui si sviluppa e, soprattutto, dall'ambiente di commissione e ricezione, evidentemente implicato in uno stretto rapporto culturale con la rappresentazione teatrale. È molto probabile che Caterina de' Medici, insieme a Henri II, avesse già avuto modo di assistere a una messa in scena della tragedia trissiniana, rigorosamente nella sua versione originale in italiano, in occasione della festa organizzata dal cardinale di Ferrara per l'ingresso dei due sovrani a Lione nel 1548.[378]

Alcuni indizi sulla composizione della traduzione sono già forniti dalla prefazione composta da Saint-Gelais e contenuta all'interno del già citato manoscritto. I riferimenti riguardano l'occasione dell'incarico da parte della regina Caterina, la quale, come abbiamo già visto, oltre a fornire scarso preavviso per la commissione, aveva aggiunto anche delle richieste specifiche sulla durata, da cui sono dipese diverse scelte compositive:

> Ma part qui est depuis le co[m]mencement jusques au millieu, fut faicte en quatre jours et fusmes led[ict] Amiot et moy d'accord de ne nous obliger au texte Italien, tant pour ce que plusieurs choses nous y semblerent faillies & contre lhistoire, et contre les loix de la tragedie, que pour ce aussi quil y avoit beaucoup de longueurs, qui eussent chargé la mémoire des Princesses et s[eigne]urs Recitans, ayans si peu de terme a les apprendre. Et quant bien le temps eust este suffisant La Roine nous com[m]enda faire que le tout se peult reciter en trois heures, y co[m]prenant la musicque, & tous les chores.[379]

Esclusa la probabilità che l'operazione di traduzione possa essere stata compiuta in quattro giorni, resta importante la testimonianza di un accordo circa la possibilità di non seguire pedissequamente il testo italiano, sebbene l'originalità della traduzione non risieda tanto nei cambiamenti apportati alla trama, piuttosto saltuari e superficiali, ma nel modo in cui sviluppa un suo personale linguaggio drammatico. Gli autori si trovano a dover compiere delle scelte specifiche sia a livello lessicale che sintattico, e come vedremo anche metrico, che servono a semplificare il testo, prediligendo forme forse meno ricercate e ricche, costruzioni sintattiche più simili a quelle orali e, dunque, soggette

[377] J. BALSAMO, *Les Rencontres des muses*, cit., p. 266.
[378] W.L. WILEY, *Brantôme's Interest in Languages and Literature*, «Modern Language Notes», LXV 5 (1950), pp. 331–336, a p. 334.
[379] BE, c. 160v.

anche a pause, sospensioni, interruzioni accidentali. La differenza rispetto all'opera trissiniana risiederebbe in una scrittura nata direttamente con lo scopo di essere recitata, «ce qui implique l'illusion de *ne pas* avoir été écrit».[380] È ciò che Larthomas definisce come la liberazione dalle «servitudes de la composition»[381] sebbene si tratti di una libertà compositiva solo apparente, dal momento che richiede forse il duplice sforzo di apparire al tempo stesso semplice, o quasi improvvisata, e di alto livello artistico come il genere tragico richiede. In questo modo gli autori riescono a rispettare anche quanto aveva enunciato Dolet nella *Maniere de bien traduire d'une langue en aultre*, dove si legge che «il [il traduttore] ne se fault pas asservir jusques à là que l'on rende mot pour mot. Et si aulcun le faict, cela luy procede de pauvreté et deffault d'esprit»; al contrario, «sans avoir esgard à l'ordre des mots il s'arrestera aux sentences et faira en sorte que l'intention de l'autheur sera exprimée, gardant curieusement la proprieté de l'une et de l'aultre langue».[382]

Saint-Gelais supera la scelta per la quale aveva optato Trissino, cioè la preferenza per una versificazione libera che assicurasse un buon livello di verosimiglianza, e opta per il passaggio dall'endecasillabo sciolto italiano alla prosa, riservando i versi soltanto ai cori, ovvero i momenti più lirici e moraleggianti. Già Estienne aveva tradotto in prosa l'*Andria* di Terenzio, giustificando la sua scelta con la motivazione che «la liberté d'ung traducteur, tel que les Graecz appelloient paraphraste (c'est-à-dire, qui rend le sens, la phrase, et l'esprit d'une matiere, sans contrainte du langaige), facilement se pert soubz la subjection du vers»[383] e riconfermerà poi le sue idee rielaborandole nella Prefazione degli *Abusez*, traduzione della *Comedia del Sacrificio* degli Intronati da Siena, sempre in prosa.[384] Anche Saint-Gelais, dunque, si allontana dalla tradizione delle tragedie antiche in versi, non si cimenta nella ricerca di un equivalente francese del verso straniero, e si concentra piuttosto sul senso generale dell'opera, adattando il testo alle esigenze determinate dallo spettacolo. Paola Cifarelli, analizzando l'opera da un punto di vista delle scelte lessicali,

[380] P. CIFARELLI, *Lexique des émotions et syntaxe de l'émotivité dans la première 'Sophonisba' française (1556)*, in *La tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2015, pp. 69-89.
[381] P. LARTHOMAS, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 185.
[382] B. WEINBERG, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, cit., p. 82.
[383] Ivi, p. 90.
[384] «Mais les bons personnages compositeurs de ceste comedie, voyants que les vers ostent la liberté du langage et proprieté d'aucunes phrases, ont beaucoup mieux aymé faire reciter leur comedie en belle prose (pour mieux monstrer l'efait et sens d'icelle) que d'assubjetir à la rithme» (B. WEINBERG, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, cit., p. 138).

afferma inoltre che l'utilizzo della prosa sia stato per gli autori un tentativo di favorire la ricerca del "compromesso scritto-orale" che è proprio del linguaggio drammatico, e soprattutto, da un punto di vista della sintassi dei due media, che l'accentuazione dei tratti dell'oralità serva a riprodurre le difficoltà di dominare la complessità del pensiero in presenza di emozioni "reattive".[385]

Come spiegato dallo stesso Saint-Gelais nell'*avant-propos*, egli sceglie di sintetizzare alcune battute per aiutare la memoria dei giovani attori, ma anche di modificare le parti non conformi alle "regole" della tragedia e di aggiungere altre battute utili a migliorare la verisimiglianza della rappresentazione. A un certo punto, a differenza di quanto succedeva alle origini, tutto dovrà rispettare questa regola nel contesto della scrittura e della messa in scena di una tragedia. Leblanc sintetizza così il concetto:

> La vraisemblance, c'est-à-dire ce qui semble communément possible au jugement du « bon sens » dans un temps, dans un pays donnés, n'intervient dans cet ensemble que comme une partie de ces rapports de convenance. Puisque la pièce est faite pour un public, il faut aussi que ce rapport de convenance existe entre la tragèdie et son audience. On ne montrera donc au spectateur ni apparitions de dieux, ni operation magique, ni spectacles d'horreur, sauf quand la tradition l'autorise.[386]

Parrebbe che Saint-Gelais si preoccupi di tale buon senso principalmente nella sua operazione di riscrittura di alcune battute, talvolta troppo patetiche o ridondanti, o ancora troppo lunghe. Accettata infatti la motivazione riguardante la necessità di aiutare la memoria di attori non professionisti, resta comunque sensata la scelta di spezzare discorsi troppo lunghi e simili a monologhi in più battute e tra più personaggi, in modo da privilegiare l'azione sulla narrazione, che viene resa molto più dinamica e meno monotona, rispettando anche la naturale concitazione legata agli eventi rappresentati nell'opera.

L'esigenza espressa da Saint-Gelais, secondo cui «le tout se peult reciter en trois heures, y comprenant la musicque et tous les chores» offre preziosi elementi riguardanti la veste originaria della traduzione, che, come ricordiamo, non nasce con lo scopo della pubblicazione. La presenza di musiche e cori, infatti, suggerisce un assetto più spettacolarizzato dell'opera recitata, di cui molti elementi sono stati soppressi proprio a causa del rifacimento editoriale. In particolare, la *Sophonisba* di Saint-Gelais rientra tra

[385] P. CIFARELLI, *Lexique des émotions et syntaxe de l'émotivité dans la première Sophonisba française (1556)*, cit.
[386] *Écrits théoriques*, p. 70.

le pochissime opere drammaturgiche francesi dotate di intermezzi all'italiana. Si tratta di un *divertissement* ripreso dagli spettacoli all'antica italiani, principalmente i più fastosi, da cui deriverebbe il senso, non del tutto affermato, che il termine conservava in Francia nel XVI secolo. Alla definizione di «divertissement (musique, chant, danse, petite saynète) placé entre les actes d'une pièce plus ou moins imitée des anciens»[387] corrisponde in realtà un'alternanza di forme attestate: si va da 'intermedie', secondo la definizione affermata nell'*Advertissement* dell'edizione di Saint-Gelais della *Sophonisba*,[388] e in due descrizioni della rappresentazione lionese della *Calandria*; 'intramède' nell'edizione di Nantes dell'*Arimène*; 'entremets' nel titolo del componimento di Jean-Antoine de Baïf per la stessa *Sophonisba* e nell'argomento che precede la *Bradamante* di Garnier.

È probabile che la Francia abbia assistito a una rappresentazione con intermezzi "all'italiana" in occasione dell'entrata di Enrico II e Caterina de' Medici a Lione nel 1548 ma, nonostante la grande fascinazione, non si arriverà comunque ad affermare del tutto la pratica di spettacolarizzazione: mentre in Italia, infatti, si aggiungevano indistintamente intermezzi a commedie, tragedie e pastorali, in Francia si possono contare appena quattro opere con aggiunte di spettacoli.[389] La motivazione risiede nel fatto che in Italia si effettuava una crasi tra i *divertissements* tradizionali e i nuovi generi di opere teatrali all'antica, mentre in Francia questo tipo di spettacoli musicali non avevano legami con la tradizione medievale dei misteri o con le opere classiche, e infatti i sovrani continuarono a prediligere *divertissements* già conosciuti come la mascherata e il torneo, molto più adattabili a gusti e circostanze di ogni genere.

Il caso della *Sophonisba* è dunque eccezionale, in quanto l'edizione riporta la presenza di quattro *intermedies*, che nella realtà corrispondono ai cori delle donne cirtensi, come afferma infatti Saint-Gelais definendo l'*intermedie* come una «pause à la manière de France, ou Scène selon les Latins». Secondo Purkis, è possibile che l'autore abbia confuso le scene con gli atti, la cui divisione è sicuramente a monte della nascita di tali "pause" di

[387] H.M.C. PURKIS, *Les intermèdes à la cour de France au XVIe siècle*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 1958, II, pp. 296-309, a p. 296. Il significato non era comunque definitivo in francese, e infatti lo si può trovare in senso teatrale soltanto nell'edizione parigina dell'*Arimène* di Montreux e nel libretto del *Ballet comique de la Reine*.
[388] «Intermedie, signifie pause, à la manierre de France: ou Scene selon les Latins» (SG, c. A2r).
[389] Oltre alla *Sophonisba*, si ricordano la commedia *Le Brave* di Jean Antoine de Baïf, l'*Arimene* d'Ollenix du Mont-Sacré (Nicolas de Montreux) e, infine, la rappresentazione del *Ballet comique de la Reine*.

demarcazione: Orazio, infatti, nella sua *Ars Poetica* parla della divisione della commedia latina in atti intermezzati da arie di flauto[390] (cui sarà poi aggiunta in seguito la danza), che sostituivano i cori, già eliminati dai greci nella loro commedia. La *Sophonisba* segue la moda italiana, inserendo molto probabilmente quattro intermezzi legati al soggetto, composti da vari poeti, tra cui Jean Antoine de Baïf, sicuro autore della *Furie Megere*, posta prima del quarto coro e definita 'entremets', probabilmente per distinguerla dagli intermezzi che, di fatto, corrispondevano ai cori. L'intermezzo si inserisce in un punto della narrazione molto denso, in cui si seguono in successione diversi monologhi corrispondenti agli *arguments*[391] di Scipione e di Massinissa sul giusto comportamento da tenere nei confronti della regina e sulle accuse di Scipione contro il matrimonio e il tentativo di sottrarre una tale prigioniera ai vincitori romani. La Furia svolge qui un ruolo di sintesi degli avvenimenti, si compiace per aver contribuito a inimicare due amici, ma soprattutto per aver vestito i panni di Cupido, facendo innamorare Siface e Massinissa della stessa donna; svolti i suoi compiti, può tornare negli Inferi per rallegrarsi:

> Or ay-ie bien raison d'avoir le cœur en joye
> Moy qui ris des malheurs qu'aux hommes on envoye
> De nos hideux manoirs. Sus serpens sur ce chef,
> Sus sifflez sautelans joyeux de ce mechef :
> Sus sus flambeau fumeux en signe de liesse
> Ta flamme noire espan pour la grande tristesse
> Qui tient toute l'Afrique : & sur tout pour les Rois
> Ausquels j'oste l'Empire, & leurs braves arrois.
> Cecy me meine icy, moy hideuse Megere,
> Qui suis des infernaux sergente & messagere :
> Car aux tristes enfers le plus de leurs esbas
> C'est quand quelque malheur ie rapporte là bas.
> Syphax qui pensoit bien d'un plaisant mariage
> Recueillir le doux fruit, de Roy mis en servage,
> Esclave est enchainé de pieds, de bras & mains,
> Pour mener en Triomphe au plaisir des Romains.
> Sophonisbe sa femme aujourdhuy s'est donnee
> (Dessous condition de n'estre point menee
> Captive dedans Rome) à son plus grand amy,
> Mais qui se doit monstrer son plus grand ennemy.
> C'est Masinisse Roy, qui luy a fait promesse,
> Qu'il ne pourra tenir, car il faut qu'il la laisse
> Emmener aux Romains, & de la secourir

[390] «Tibia non, ut nunc, orichalco vincta, tubaeque / aemula, sed tenuis simplexque foramine pauco / adspirare et adesse choris erat utilis, atque / nondum spissa nimis complere sedilia flatu, / quo sane populus numerabilis, utpote parvus, / et frugi castusque verecundusque coibat» (*Ars poetica*, vv. 203-207).

[391] L'*argument* poteva essere inserito tra le componenti preliminari di un'opera, e quindi precedere il testo, ma anche all'interno dei discorsi dei personaggi, come nel caso di Saint-Gelais. Si veda S. BERREGARD, *Pratiques de l'argument dans le theatre français des XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2020.

Il n'a plus beau moyen qu'en la faisant mourir :
Masinisse aujourdhuy fait à sa mieux aimee
Present d'une poison : la poison est humee :
Sophonisbe aime moins la vie que l'honneur :
L'amy de son amie est fait l'empoisonneur :
Le mary de sa femme. A moy toute la gloire,
A moy seule appartient de tant belle victoire :
L'honneur en soit à moy, puis que seule j'ay mis
Les amis en rancueur au gré des ennemis.
Puis que j'ay rebrouillé tout le bon-heur & l'aise
De ces Rois, les tournant en malheur & malaise :
Puis qu'en si piteux point seule ie les ay mis,
Que leur pitié fera pleurer leurs ennemis.
Seule de Cupidon seule j'ay fait l'office,
De ma rage emplissant Syphax & Masinisse
Avec ce flambeau mesme : & seule on m'a peu voir
De ce mesme flambeau faire tout le devoir,
Ensemble de Iunon & du bel Hymenee
Le jour que Sophonisbe à Syphax fut menee :
Car l'un & l'autre Dieu sur moy se reposa
A l'heure que Syphax Sophonisbe espousa.
Telle est tousiours la fin de ceux que la furie
D'un noeu malencontreux hayneusement marie :
Or puis qu'en cet endroit ie voy fait mon vouloir,
Il faut qu'en autre lieu ie me face valoir :
I'irois à nos enfers en porter la nouvelle,
Mais tout ce qui en est ils sçauront bien tost d'elle :
Parquoy plus d'une part adresser ie me veux,
Tousiours en plus d'un lieu Megere fait ses jeux.[392]

Il manoscritto è utile a fornire altri importanti chiarimenti circa la composizione degli altri intermezzi. In particolare, ci conferma, come già supponibile, che il *Première Intermédie* è in realtà soltanto un coro, mentre il primo vero intermezzo si trova dove l'edizione indica il *Seconde Intermédie* e prevede l'ingresso in scena di Orfeo che recita versi e suona la lira, mentre un gruppo di musicanti accompagna il coro delle Dame, come riportato dalla didascalia tràdita dal manoscritto dell'opera: «Icy se retireront toutz et ne demeurera que le chore des Dames sur la scene. Et orpheus viendra reciter ses vers sur sa lyre et puis sonnera la musicque apres laquelle le chore parlera ce qui sensuit».[393] Il secondo intermezzo corrisponde dunque con il *Troisième Intermédie* dell'edizione e prevede questa volta l'ingresso in scena della Fortuna che, sempre insieme al coro, recita dei versi con un sottofondo musicale (dal manoscritto: «Icy faut que Caton et sa suyte sorte hors et bien peu apres eulx, Lelius et Massinissa, et dessus la scene ne demeurera

[392] J-A. DE BAÏF, *La Furie Megere. Entremets de la tragédie de Sophonisbe*, cit., pp. 204-205.
[393] BE, c. 169r.

rien que le Chore, et lors entre la fortune recitant les vers a la faveur de la musicque sourde, et puis ayant achevé de parler, la musicque sonnera au clair. Se tournant toute vers le peuple»).[394] Dopo l'intermezzo più noto di Megera, il quarto è poi introdotto dalla sola dicitura *Dames*, che annuncia l'ingresso di Nemesi che resta in scena col coro e recita dei versi. Infine, prima dei versi finali delle Dame, si inserisce un ultimo intervento musicale che viene definito dal manoscritto come *Excuse*, e si rivolge ai soli sovrani.[395] Mentre in Italia i cori erano inseriti generalmente dopo l'intermezzo e si legavano all'atto precedente, nella *Sophonisba* fungono da introduzione all'atto successivo, annunciando il primo personaggio che entra in scena. La differenza principale con gli spettacoli italiani risiede, tuttavia, nell'assenza di macchine per "effetti speciali", molto apprezzate negli spettacoli di corte, mentre i conti delle spese della regina Caterina non fanno menzione di nessun acquisto utile in tal senso.

Per quanto riguarda altri cambiamenti contenutistici di rilievo nell'economia dell'opera, uno riguarda senz'altro il finale, il quale ci restituisce importanti indizi circa le necessità di adattamento dell'opera per il solo pubblico francese. La narrazione trissiniana della *Sophonisba*, infatti, termina con la morte della sovrana che, dopo aver bevuto il veleno inviatole da Massinissa per salvarsi da un destino di schiavitù a Roma, esala l'ultimo respiro sulla scena in presenza delle dame di compagnia e della fidata amica Erminia, nella disperazione della perdita della propria sovrana. La scena, di sicuro impatto emotivo anche per gli spettatori, viene rimodellata da Saint-Gelais e Amyot, i quali scelgono di far ritirare la regina nelle stanze del castello non appena iniziano a presentarsi gli effetti dell'avvelenamento. Morta lontano dagli occhi del pubblico, quest'ultimo conoscerà il susseguirsi degli avvenimenti soltanto grazie a un monologo che servirà a riassumere la vicenda a Massinissa, giunto tardi sulla scena e ormai impossibilitato a salvare la sua nuova consorte. È chiaro che la scelta dei traduttori risponda a un'esigenza di rispetto di regole del teatro, sceniche e sociali, tanto più importanti in occasione di una committenza regale e di uno spettacolo per soli nobili.

[394] Ivi, c. 173v.

[395] L. ZILLI, *Mellin de Saint-Gelais, Jacques Amyot e un manoscritto della tragedia Sophonisba*, cit., pp. 18-19: «Come si nota, l'articolazione degli intermezzi è molto più ricca di quanto l'edizione non lasciasse capire, perché prevede sempre un'interazione fra personaggio mitologico, parte musicale (sostituita dall'artiglieria nel terzo) e coro. Purtroppo i testi recitati da Orfeo, Nemesi e Fortuna non ci sono pervenuti. È probabile comunque che il loro contenuto rinviasse strettamente alla *fabula*, sull'esempio di quello di Megera».

Come ultimo punto di analisi non possono essere ignorate le caratteristiche materiali dell'edizione, e in particolare i caratteri utilizzati per la stampa. La *Sophonisba* di Saint-Gelais, infatti, è pubblicata utilizzando i cosiddetti "caratteri di civiltà",[396] «un tipo gotico corsivo francese del secolo XVI»[397] inventato nel 1556 dal tipografo e libraio Robert Granjon[398] e da lui battezzato "*lettre françoyse d'art de main*".[399] La particolarità di questa scrittura tipografica risiede nella differenziazione rispetto ai corsivi già affermati: i caratteri di civiltà appaiono potenziati nel gradiente di corsività, imitano un andamento altamente calligrafico, dunque ricco di legature e di crenature che ne rendono l'aspetto molto più omogeneo e ricco. Per riprodurre tutte le irregolarità, infatti, e dare l'impressione di una scrittura corsiva manoscritta, si rende necessaria la creazione di un numero maggiorato di caratteri comprendenti, oltre a tutte le lettere, anche varianti diverse delle stesse in base alle legature, dunque prolungandone i tratti verso l'esterno in modo da avvicinare le lettere tra di loro, superando di gran lunga le legature già prodotte da Manuzio.[400]

L'inventore del nuovo corsivo aveva installato il suo laboratorio a Lione, proprio nella città crocevia degli scambi commerciali con l'Italia, da cui passeranno tutte le innovazioni culturali provenienti dalla penisola. Nel 1557 Granjon pubblica per la prima volta i suoi caratteri nell'edizione tradotta del *Dialogue de la vie et de la mort* di Innocenzo Ringhieri, ottenendo poi, per la prima volta nella storia francese, un privilegio di dieci anni approvato dal re per l'invenzione dei suoi caratteri.[401] Il privilegio si rivela del tutto insufficiente come protezione, dal momento che, poco tempo dopo, dall'associazione di

[396] Il primo studio organico dedicato alla nuova tipografia è H. CARTER, H.D.L. VERVLIET, *Civilité Types*, Oxford, Oxford University Press, 1966.
[397] A. TINTO, *Il corsivo nella tipografia del Cinquecento: dai caratteri italiani ai modelli germanici e francesi*, Milano, Il Polifilo, 1972, p. 64.
[398] Per riferimenti biografici su Granjon cfr. H.D.L. VERVLIET, *Cyrillic & Oriental Typography in Rome at the End of the Sixteenth Century: An Inquiry into the Later Work of Robert Granjon (1578-90)*, Berkeley, Poltroon Press, 1981.
[399] La denominazione di "caratteri di civiltà", infatti, sarà affermata soltanto a partire dal 1740, mentre fino a quel momento si utilizzerà "lettre française d'art de main" o "cursive française" (R. JIMENES, *Les Caractères de civilité. Typographie et calligraphie sous l'Ancien Régime*, Atelier Perrousseaux, 2011, p. 10.
[400] I caratteri di Manuzio avevano 68 legature, mentre Granjon ne moltiplica l'utilizzo. La produzione dei caratteri avverrà in legno, meno rigido del piombo e più semplice da modellare (Ivi, p. 37).
[401] «Pour remuneration de son invention, veut iceluy Seigneur que nul autre (quel qu'il soit) en ce royaume n'ayt à tailler poinssons ne contrefaire ladite lettre françoise d'art de main, ne d'icelle vendre ne distribuer aucune impression hors celle qui sera imprimee par ledit Granjon…» (H. DE LA FONTAINE VERWEY, *Les caractères de civilité et la propagande religieuse*, «Bibiothèque d'Humanisme et Renaissance», XXVI 1 (1964), pp. 7-27, a p. 12). Il privilegio si trova nell'*Alexandreis* di Gauthier di Chatillon, stampato a Lione nel 1557.

due tipografi parigini quali Richard Breton e Philippe Danfrie nascerà una nuova serie di caratteri di civiltà, differenti da quelli di Granjon per dimensione e per leggere differenze nella forma delle lettere, ma senz'altro riconducibili al modello originale del corsivo francese.

I nuovi caratteri traevano sicuramente l'ispirazione da una precisa scrittura – come era prassi, e come già accaduto a Francesco Griffo per Aldo Manuzio – e, nel caso di Granjon, il modello seguito sembra essere quello dei segretari del re. In particolare, è stata individuata come emblematica la mano di Pierre Habert, calligrafo e funzionario del re,[402] ancor più plausibile considerando i rapporti che il funzionario intratteneva con Danfrie e Breton, editori dell'opera *Les divins oracles de Zoroastre*, tradotta dal fratello François Habert, in cui pur si trova una strofa in cui Pierre elogia il nuovo modello tipografico.[403]

Sicura è invece l'ispirazione per il terzo sistema di caratteri creato nel 1561 dal solo Danfrie, il quale riproduce la mano del calligrafo Pierre Hamon, maestro di scrittura di Carlo IX e poi suo segretario di Camera.[404] Il riferimento confermerebbe la tesi di una dipendenza diretta dei caratteri di civiltà dalle scritture dei segretari reali, ma Jimenes ne ridimensiona l'affiliazione, sostenendo che la gotica corsiva era in realtà utilizzata in tutto il regno di Francia in ambienti anche molto diversi, di cui la cancelleria del re rappresentava la manifestazione più brillante.[405]

La lettera francese è stata connotata per il suo utilizzo nell'edizione di libri di educazione morale e religiosa (emblematico è anche l'utilizzo in opere di carattere protestante, probabilmente causa principale della problematica affermazione dei nuovi caratteri in Francia),[406] ma soprattutto per scritti pedagogici e scolastici utili a insegnare la lettura e la scrittura,[407] proprio perché in grado di superare il divario tra abecedari a stampa troppo diversi dai caratteri calligrafici della scrittura manoscritta. Per Jimenes,

[402] Ivi, p. 13.
[403] «Outre cela, tu verras à loisir, / (Dont recevras double contentement) / Les traicts nouveaux d'une Françoise letre / Que cy devant Paris n'a sceu permettre / Aux bons Esprits la voir aucunement» (F. HABERT, *Les Divins oracles de Zoroastre*, Paris, Danfrie et Breton, 1558, c. A1v).
[404] R. JIMENES, *Les Caractères de civilité. Typographie et calligraphie sous l'Ancien Régime*, cit., p. 30. Cfr. anche E. DROZ, *La société Hamon, Danfrie et Le Royer (1561)*, «Gutenberg Jahrbuch», 1965, pp. 43-47.
[405] R. JIMENES, *Les Caractères de civilité. Typographie et calligraphie sous l'Ancien Régime*, cit., p. 33.
[406] I caratteri di civiltà, infatti, otterranno molto più successo in nord Europa e soprattutto nei Paesi Bassi, mentre in Francia si assiste alla produzione di sole 46 edizioni nel trentennio che va dal 1570 al 1600, diminuendo poi progressivamente negli anni successivi, forse a causa del sospetto causato dall'associazione di questi caratteri alla letteratura luterana o calvinista.
[407] F. BAUDIN, *Caractères de civilité et de civilisation*, «Communication et langages», LIV (1982), pp. 34-44, a p. 34.

infatti, lo scopo non è quello di insegnare a leggere i libri, ma piuttosto a decifrare le scritture degli atti notarili e dei contratti commerciali, dunque un'operazione sì culturale, ma anche professionalizzante.

La *Sophonisba* di Saint-Gelais non è legata in alcun modo al filone pedagogico e istruttivo del primo intento dei caratteri di civiltà, nonostante i riferimenti che tendono a presentare l'opera come "formativa" dal punto di vista dei contenuti. Al contrario, la scelta di utilizzare il nuovo corsivo per l'edizione parigina del 1559 è spiegabile se consideriamo il secondo grande ambito di attestazione di questi caratteri, quello delle traduzioni: stampare la *Sophonisba* in questo modo vuol dire dare valore al lavoro traduttivo e distinguere sotto ogni aspetto la nuova opera francese da quella italiana, come si vedrà dal legame con l'edizione trissiniana di Arrighi.

La traduzione della *Sophonisba*, con la sua edizione, dovette godere di un discreto successo tra i suoi contemporanei. Colletet, compiacendosi del fatto che Mellin non avesse tradotto verso per verso («ouvrage ininiment penible»), ma si fosse anzi impegnato nel riproporre l'opera in prosa, [408] riporta i versi del sonetto posto in apertura all'edizione della *Sophonisbe* di Claude Mermet, sancendo l'importanza della traduzione precedente e il prestigio del suo autore:

> La belle Sophonisbe, au moins à ce qu'on dict,
> Eut, dedans l'Italie, autrefois grand credit :
> Mellin de Sainct Gelais, poete d'excellence,
> Luy fit parler François en prose gravement […].

1.3.4. La rappresentazione della tragedia a Blois

La rappresentazione della *Sophonisba* al castello di Blois è determinante nel sancire l'importanza della creazione dell'opera, sebbene molti siano gli elementi dello spettacolo che restano ancora incerti.

Blanchemain, nella sua edizione delle *Oeuvres* di Saint-Gelais, si basa sui riferimenti di Brantôme per fissare la data della prima rappresentazione al 3 febbraio 1555, mentre la seconda si sarebbe svolta il 21 aprile 1556. Blanchemain riporta la notizia secondo cui Brantôme avrebbe assistito alla messa in scena della *Sophonisba* italiana a Roma e

[408] G. COLLETET, *Vies d'Octovien de Sainct-Gelais, Mellin de Sainct-Gelais, Marguerite d'Angoulesme, Jeasn de La Peruse : poètes Angoumoisins*, Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 98. Al contrario critica Thevet come storico infedele per aver detto che la traduzione fosse completamente in versi: aveva probabilmente confuso i cori con l'intera opera.

successivamente a Blois, in occasione delle nozze del marchese de Cypiere e del marchese d'Elbeuf. Da questa notizia nasce l'assunto che si tratti di due diverse rappresentazioni, dal momento che le nozze di Elbeuf risalgono al 3 febbraio 1555 e quelle di Cypiere al 21 aprile 1556.[409] Porcher conferma la possibilità di una duplice rappresentazione, ma con una serie di variazioni su date e occasioni degli spettacoli.[410] Innanzitutto, è impossibile ritenere plausibile la data del 3 febbraio, dal momento che il re Henri II si trovava in quel momento a Parigi, dunque non avrebbe potuto assistere alla tragedia, che fu per certo recitata davanti al re e alla regina; la seconda data, invece, sarebbe confermata dalle celebrazioni in quel giorno delle nozze del marchese di Cypiere con Mlle de Piennes e quelle del marchese di Saint-Amant Barbazan con Mlle d'Humières. La data di inizio febbraio non sarebbe comunque scorretta, ma farebbe riferimento a un altro evento politico. Il 5 febbraio 1556, infatti, fu firmata a Vaucelles la tregua di cinque anni tra Carlo V e Henri II, scatenando il disappunto di quanti vedevano in questa operazione l'abbandono delle mire espansionistiche della Francia sull'Italia e dello stesso papa, alleato della Francia. L'intera corte si trovava già dalla metà di dicembre a Blois, dove si svolgeva un'intensa attività diplomatica allo scopo di riportare il re sulla sua decisione.

In questa circostanza diventano fondamentali le lettere che Diana di Poitiers, delusa per la perdita di alcuni territori in Italia, scrive il 20 febbraio al principe Alfonso d'Este, riportandogli notizie di alcuni *triomphes* e *comédies* : «Je ne veux oblier à vous dire que, ce Caresme prenant, on a faict icy beaucoup de triomphes et joué plusieurs commedies qu'il a faict fort bon voyr : et croyés, Monsieur, que ce n'a pas esté sans que je vous y aye bien souhaicté pour avoir vostre parte du plaisir». L'utilizzo del termine *comédie* non sarebbe per Porcher determinante; al contrario, lo studioso afferma che si tratti senz'altro della *Sophonisba*, e che per Diana, del tutto disinteressata alla letteratura, «comédie, tragédie, pour elle c'est tout un». Ciò che più ci interessa è il riferimento alla *Carême prenant*, il martedì grasso, che cadeva quell'anno il 17 febbraio, esattamente il giorno dopo la pubblicazione del trattato di Vaucelles. La data sarebbe confermata da una ricevuta del pittore Guillaume Boutelou del 6 marzo che addebita alla regina «14 livres 5 sols tournois» per la spesa di «plusieurs peintures faites à Blois par le commandement de

[409] *Œuvres complètes*, p. 160.
[410] Per tutte le notizie riportate si veda J. PORCHER, *La date de la Sophonisbe de Mellin de Saint-Gelais*, «Bulletin du bibliophile», 1950, I, pp. 145-149.

ladite dame pour servir à la tragédie qu'elle a naguères fait jouer». L'informazione sarebbe poi ancora confermata dai conti della regina Caterina per il primo semestre, da gennaio a giugno, del 1556, in cui risultano i riferimenti per le spese per abiti e allestimenti per lo spettacolo. La teoria di Porcher è che, al di là delle leggende sulla traduzione dell'opera in quattro giorni, è possibile che la regina Caterina avesse già da gennaio cominciato i preparativi per la festa – considerando che dal mese precedente tutti i nobili diplomatici erano già riuniti a Blois – che avrebbe sancito il successo delle negoziazioni. Per la seconda rappresentazione, invece, resterebbe ancora valido il riferimento all'aprile del 1556.

Oltre alla data, una grande incognita riguarda il luogo del castello in cui potrebbe essersi svolto lo spettacolo. Sappiamo, in generale, che la pratica degli spettacoli del XVI secolo differiva da quella del secolo precedente per una maggiore ricorrenza di luoghi al chiuso come teatro adibito alle rappresentazioni, basti pensare all'Hotel de Flandre e agli spettacoli dei Confratelli della Passione.[411] Mazouer resta ambiguo circa la possibilità di individuare precisamente una stanza del castello in cui si sarebbero potuti svolgere gli spettacoli e la difficoltà è data principalmente dall'assenza di chiarimenti all'interno del materiale di archivio. Tuttavia, lo studioso riporta la citazione del *chroniqueur* Philippe de Vigneules che per due volte, nel 1512 e nel 1513, parla di giochi di teatro "en chambre", che secondo l'uso corrente nel XVI secolo starebbe a designare una sala da spettacolo o, più esattamente, «une salle qui accueille un spectacle de théatre».[412]

Sebastiano Serlio nel *Primo libro d'Architettura* pubblicato a Parigi nel 1545 in edizione bilingue affermava la necessità di rappresentare le tragedie in luoghi adatti all'altezza della materia, dunque nelle dimore dei signori:

> La Scene Tragique sert a représenter Tragedies. Les bâtiments doivent estre convenables a grans personnages, a raison que (suyvant la doctrine des Tragicomedies antiques et modernes) les accidentz amoureux et mesadventures inopinée, dont la fin sont mortz violentes et cruelles, adviennent coustumierement es maisons des grand seigneurs, comme sont roys, ducz, contes, et semblables. A ceste cause (comme j'ay dict) en lieu destiné pour jouer telles choses ne se scauroit faire bastiment qui ne sente la grandesse.[413]

[411] Si veda G. LANSON, *Études sur les origines de la tragédie classique en France. Comment s'est opérée la substitution de la tragédie aux mystères et moralités*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», X 2 (1903), pp. 177-231, alle pp. 178-181.
[412] C. MAZOUER, *Le théâtre français de la Renaissance*, Paris, H. Champion, 2002, p. 47.
[413] *Écrits théoriques*, p. 49.

Anche Estienne, nel 1541, sottolineava nella prefazione dell'*Andria* la necessità di un sontuoso allestimento in caso di rappresentazione di una tragedia, preferibilmente in luoghi ornati simili a castelli o dimore reali; soprattutto, Estienne parla della pratica di utilizzo di macchine per effetti speciali:

> Si la scene estoit pour une tragédie, l'on faisoit plus grand appareil et accoustrement qu'à la comique ou satyrique. Et y avoit columnes sumptueuses, richement accoustrées et aornées, avec maisons faictes en forme de chasteaulx et villes, force medales, statues et accoustrementz royalux. […] vers le lieux de la scene qui demeuroient pour aornement, estoyent deux machines comme tours triangulaires, dans lesquelles se fasoyent les fainctes, comme quant il falloit quelque pluye, ou tonnoirre, ou quelque advenement des dieux, et telles choses. Cedictes tours se changeoient, muoient, et tournoient face à mesmes que les scenes se changeoient et varioient.[414]

Pur nella mancanza di documenti circa l'attività della vita teatrale nella seconda metà del XVI secolo in Francia, è comunque nota la prassi dell'arrivo di commedianti italiani all'interno delle corti per offrire rappresentazioni molto apprezzate e ottenere protezione. Tra i principali promotori di tali iniziative figurano senz'altro Carlo IX ed Enrico III, appassionati di teatro italiano: proprio Enrico III attirerà alla corte la famosa *troupe* dei Gelosi, tra i migliori attori dell'epoca.[415] A tal proposito risulta interessante e fornisce indizi preziosi la testimonianza di un diplomatico inviato dal duca di Mantova, risalente a febbraio del 1577, che ha descritto l'arrivo dei Gelosi al castello di Blois:

> Château est arrivée à la cour la compagnie des comédiens Gelosi. On les attendait et désirait vivement, aussi ont-ils été reçus fort joyeusement. On les a logés aussitôt et bien traités. Le soir même ils ont joué une de leurs comédies devant Sa Majesté, dans la salle où se sont tenus les États. Il y avait la plus grande foule. Ils ont fort diverti le roi et toute la cour.[416]

L'importanza di tale resoconto risiede principalmente nel riferimento a rappresentazioni nel castello d Blois, forse utili per ricostruire anche la messa in scena della *Sophonisba*. Incrociando le notizie con le informazioni ricavate dal manoscritto contenente la tragedia possiamo senz'altro unire alcuni tasselli riguardanti la seconda rappresentazione, quella di aprile, col testo rivisto e corretto da Saint-Gelais, mentre l'edizione di Corrozet riprodurrebbe invece il manoscritto della prima redazione (quella che servì per la rappresentazione di febbraio). Lebegue afferma con netta convinzione che la rappresentazione si sia svolta all'aperto, sfruttando le notizie dei conti delle spese che

[414] B. WEINBERG, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, cit., p. 101.
[415] J. BOUCHER, *Société et mentalités autour de Henri III*, cit., p. 775.
[416] La lettera è citata da A. BASCHET, *Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris, Plon, 1882, p. 72.

elencano una grande quantità di materiale tessile, che secondo lo studioso sarebbe servito per coprire gli attori, per proteggere dal sole e per comporre lo sfondo e i lati della scena.[417] In effetti, Luigi XII aveva fatto allestire tra il 1499 e il 1508 da Pacello da Mercogliano dei vasti giardini in prossimità del castello, di cui oggi non resta quasi traccia.[418] È possibile, tuttavia, apprezzare l'estensione e la conformazione di questi spazi esterni grazie ai disegni di Jacques Androuet Du Cerceau, che ci restituiscono la magnificenza di un luogo senz'altro adatto ad accogliere la ricchezza di una rappresentazione per la corte.[419] Il prologo scritto da Amyot e tràdito dal manoscritto, inoltre, inizia con versi in riferimento a uno spazio "circondato dai cieli", che sembrerebbero confermare l'allestimento in un luogo all'aperto:

> Ceste Rondeur entournée des Cieulx
> Semble un theatre et grand lieu spacieux
> Où les humains jouent des comedies
> Et bien souvent aussi des tragedies […].

Uno degli elementi imprescindibili per la ricostruzione degli spettacoli, cioè le spese di Caterina, resta tuttavia piuttosto ambiguo e ancora suscettibile di differenti interpretazioni. I conti, infatti, forniscono le indicazioni circa il materiale acquistato e una loro possibile funzionalità, ma non danno comunque riferimenti precisi e incontestabili. In particolare, tra le liste dei pagamenti dovuti a mercanti e tappezzieri, oltre alla lunga quantità di materiale per la produzione dei costumi, ci sono diverse voci che riguardano il versante che potremmo definire scenografico: si parla di ventiquattro aune (ciascuna auna corrisponde a poco più di un metro) di taffetà gialla e rossa per un padiglione,[420] ventiquattro aune di taffetà gialla e nera per un altro padiglione[421] (cui saranno poi aggiunte le spese per il tappezziere Julian Rabache che aveva effettivamente creato i padiglioni), due aune di taffetà bianca per un'insegna e altre tre gialle e nere per fare

[417] R. LEBEGUE, *La représentation des tragédies au XVIe siècle*, cit., pp. 140-141.
[418] Gaston d'Orleans aveva fatto installare nel XVII secolo un giardino botanico esteso quanto quello parigino ma, dopo la sua morte nel 1660, i giardini sono rimasti abbandonati per poi essere divisi e venduti dopo la Rivoluzione.
[419] I disegni sono conservati presso il British Museum di Londra (segnalo in particolare: Prints and drawings, Inv. n° 1972, U.850 e U.851) e consultabili in F. BOUDON, C. MIGNOT, *Jacques Androuet du Cerceau: les dessins des plus excellents batiments de France*, Paris, Cité-Picard-Le Passage, 2010, pp. 147-149.
[420] «XXXIX L[ivres] pour XXIIII aulnes taffetas jaulne paille et rouge par moictié a XXXII s[ol] VI d[enier] t[ournoi]z l'aulne pour faire ung pavillon pour servir a lad[icte] tragedye» (c. 2v)
[421] «XXXIX L[ivres] pour XXIIII aulnes taffetas jaulne et noir par moictié en quatre filz a XXXII s[ol] VI d[enier] t[ournoi]z l'aulne pour faire ung aultre pavillon» (c. 2v).

l'altra parte dell'insegna.[422] Sono poi menzionate trenta aune di diversi colori per la creazione di tende o teli (*voiles*),[423] ma soprattutto viene fatta menzione di una stoffa lunga tredici aune «pour servir a mestre sur les testes des joueurs de ladicte tragedie»[424] e più avanti di novanta aune di tela bianca utilizzata per «couvrir le theatre ou fut jouee la tragedye a Blois».

Le didascalie tratte sempre dal manoscritto riportano una serie di movimenti che gli attori avrebbero dovuto svolgere tra un padiglione di Scipione (tra l'altro molto spazioso per contenere buona parte della sua schiera),[425] un'altra tenda di Massinissa e il castello in cui si ritirano Sofonisba e le sue dame, che potrebbe probabilmente essere una stessa ala del castello di Blois preso come parte integrante della scenografia. La rappresentazione sfruttava sicuramente, come ambientazione utile a far sì che fosse rispettata l'unità di luogo, uno spazio indeterminato, neutro, che comprende il castello, le tende, il campo, esempio precoce di quella che Lebegue definisce «unité complexe».[426]

I dati sono molti e passibili di diverse interpretazioni: è senz'altro possibile che durante il mese di aprile si fosse scelto di rappresentare la tragedia all'aperto, ma è altresì meno probabile che la stessa scelta fosse stata presa per il mese di febbraio, tanto più tenendo in considerazione la presenza di un pubblico nobiliare e la partecipazione di numerosi bambini in veste di attori[427] data la rigidità dell'inverno francese, soprattutto per uno spettacolo della durata di diverse ore. Dunque, è accettabile un'eventuale necessità di

[422] «LXV s[ol] t[ournoi]s pour deux aulnes taffetas blanc quatre filz a XXXII s[ol] VI d[enier] t[ournoi]z l'aulne pour faire partie d'une enseigne. IIII L[ivres] XVII s[ol] VI d[enier] t[ournoi]z pour trois aulnes taffetas incarnal jaulne et noir par tiers a XXXII s[ol] VI d[enier] l'aulne pour faire l'aultre partie de ladicte enseigne» (c. 2v).

[423] «IX L[ivres] XV s[ol] t[ournoi]z pour six aulnes taffetas blanc quatre filz a XXXII s[ol] VI d[enier] t[ournoi]z l'aulne pour faire voilles pour servir a ladicte tragedye. IX L[ivres] XV s[ol] t[ournoi]z pour six aulnes taffetas blanc quatre filz a XXXII s[ol] VI d[enier] t[ournoi]z l'aulne pour faire aultres voilles. IX L[ivres] XV s[ol] t[ournoi]z pour six aulnes taffetas incarnal quatre filz audict pris pour pareille chose. IX L[ivres] XV s[ol] t[ournoi]z pour six aulnes taffetas verd quatre filz audict pris pour pareille chose. IX L[ivres] XV s[ol] t[ournoi]z pour six aulnes taffetas jaulne quatre filz audict pris pour pareille chose» (c. 3v).

[424] C. 8r.

[425] «Icy fault que se ouvre le pavillon de Scipion, auquel il apparoistra assis en une chaire richement paree, et autour de luy bon no[m]bre de Tribuns, Capitaines et soldatz Romains, le tout vis-à-vis du Roy. Lors fauldra que Caton y entre avec sa suyte» (BE, c. 174v).

[426] R. LEBEGUE, *Unité et pluralité de lieu (1450-1600)*, in ID., *Etudes sur le théâtre français*, Paris, Nizet, 1977, p. 152. E aggiunge: «Quand ils [les auteurs tragiques] veulent bien indiquer le lieu, on constate leur preference pour cet endroit neutre qu'est la rue ou la place. Les acteurs se tiennent devant une maison, un palais, un tombeau» (Ivi, p. 154).

[427] Il manoscritto tramanda anche la lista degli attori impegnati nello spettacolo e sono riportati sempre da Zilli (L. ZILLI, *Mellin de Saint-Gelais, Jacques Amyot e un manoscritto della tragedia Sophonisba*, cit., pp. 12-14), in più bisogna aggiungere un buon numero di tributi, capitani e soldati che vengono menzionati dalle didascalie e che restano inattivi durante tutto lo spettacolo.

coprire attori e spettatori, ma è altrettanto plausibile che le quantità di stoffa potessero servire a creare delle coperture sceniche, una sorta di cielo, all'interno della sala dello spettacolo, e che dunque quest'ultimo possa essere stato eseguito all'interno, forse proprio nella sala degli stati generali del castello di Blois, tanto più se si considera che un grande padiglione copriva la sala durante la rappresentazione della *Calandria* del 1548 o della *Délivrance* di Renaud nel 1617.[428] Anche Lebegue, pur ricordando sempre la mancanza di dati precisi, afferma comunque che «les représentations se faisaient dans des grandes salles, à l'hotel de Reims, au château de Gaillon, etc.».[429]

1.4. La traduzione di Claude Mermet: pedagogia e nuovo pubblico

1.4.1. Mermet e il contesto savoiardo

Come per la prima traduzione, anche la seconda *Sophonisba* francese appare legata a un contesto autoriale ben connotato, reso più utile ai fini dell'analisi critica comparata dal fatto che le circostanze di tale produzione poetica si distanzino nettamente da quelle dell'opera di Saint-Gelais. Le differenze sono ben intuibili sin dalla lettura della descrizione che Vingtrinier fa della città originaria di Claude Mermet, Saint-Rambert:

> Dans une coupure des montagnes du Bugey, entre Bourg et Chambéry, s'étale et s'allonge une jolie petite ville, proprette, active, animée, bruyante, aimée des peintres, qui viennent y admirer de beaux sites et de frais ombrages et fréquentée incessamment par les industriels et les fabricants qui accourent confier à ses moulinages et à ses manufactures, la soie et le coton que des milliers de broches doivent filer, ou que des navettes agiles doivent tisser. Une seule rue la compose, longue, interminable, dominée par de hauts rochers qui surplombent et baignée dans toute sa longueur par une charmante petite rivière, l'Albarine, que les poètes ont chantée que les touristes connaissent […].[430]

Ci troviamo evidentemente in un contesto ben differente da quello finora indagato, lontano dagli sfarzi e dalla centralità che soltanto una città di corte poteva assicurare; al contrario, Saint-Rambert si trova geograficamente in una posizione piuttosto decentralizzata, stanziata nella regione del Rhone-Alpes tra le montagne del Bugey, a

[428] H.M.C. PURKIS, *Les intermèdes à la cour de France au XVIe siècle*, cit., p. 300.
[429] R. LEBEGUE, *Les représentations dramatiques*, in ID., *Etudes sur le théâtre français*, Paris, Nizet, 1977, p. 169.
[430] A. VINGTRINIER, *Un poète oublié: C. Mermet de Sainct-Rambert en Bugey*, «Rev. Du Lyonnais», 1877, IV, pp. 426-448, a p. 426.

poca distanza dai confini italiani e, soprattutto, sotto il dominio dei Savoia che durerà fino alla firma del trattato di Lione del 1601, a seguito del quale sarà annessa alla Francia.

Non ci sono dubbi circa le sue origini, sempre esposte come marchio distintivo e caratterizzante: Antoine du Verdier, suo contemporaneo, inserisce una scheda su Mermet nella sua *Bibliothèque* definendolo «notaire ducal & escrivain de S. Rambert en Savoye demeurant à Lyon»,[431] e la sua notizia è senz'altro ripresa successivamente da Claude-Pierre Goujet che lo definisce «Claude Mermet, de Saint Rambert en Savoie»[432] e poi da Claude Parfaict («notaire ducal et écrivain de Saint Rambert en Savoie, vint s'établir à Lyon»).[433] Egli stesso, nel frontespizio delle sue opere, non manca di evidenziare le sue origini.[434]

Claude Mermet sarebbe nato, secondo le fonti,[435] intorno al 1550 a Saint-Rambert, città in cui comincia gli studi che lo porteranno, alla fine degli stessi, a ricoprire la carica di *principal* all'interno del collegio da lui frequentato. La famiglia Mermet vantava una lunga discendenza notarile,[436] e infatti anche lo stesso Claude è già notaio ducale nel 1574 in base a quanto dichiarato nella prima edizione de *La Boutique des usuriers* stampata a Lione nello stesso anno, nonché già scrittore, considerando che quest'ultima è la sua prima opera conosciuta. Si sa anche con certezza che praticasse, a partire dal 1576, la professione di insegnante, stando al fatto che afferma di svolgere questa attività da circa sette anni nell'edizione del 1583 della *Pratique de l'orthographe*.[437] Sarà proprio il lavoro a stretto contatto con i suoi allievi a spingerlo nella ricerca di un'opera che potesse servire da strumento pedagogico utile a colmare le lacune nell'insegnamento della lingua francese.

Le sue origini lo legano dunque a un'identità di provincia, la cui cultura era ben distante da quanto si sperimentava a corte durante il Rinascimento, ma senza che questo

[431] A. DU VERDIER, *La bibliothèque d'Antoine du Verdier, seigneur de Vauprivas : contenent le catalogue de tous ceux qui ont escrit, ou traduict en françois, & autres dialectes de ce royaume… avec un discours sur les bonnes lettres, servant de preface*, Lyon, Barthelemy Honorat, 1585, c. q2r.
[432] C.P. GOUJET, *Bibliothèque française, ou Histoire de la littérature française*, t. VII, Paris, 1744, pp. 393-394.
[433] C. PARFAICT, *Histoire du théâtre français*, t. III, Paris, 1745, pp. 472-473.
[434] Basti pensare al frontespizio della *Boutique*, della *Pratique*, ma anche della stessa *Sophonisbe*.
[435] L.M. CHAUDON, *Dictionnaire universel, historique, critique et bibliographique*, t. XI, 9 ed., Paris, 1810, pp. 459-460; B. LAVOCAT, *Dictionnaire historique, philosophique et critique*, vol. V, Paris, 1822, p. 422.
[436] C. MOTTIER, *Du nouveau sur les origines familiales et la vie du poète Claude Mermet (ca 1550 – ca 1601), de Saint-Rambert*, in *Les Nouvelles Annales de l'Ain*, 2021, pp. 12-45.
[437] A c. A2r: «il y a environ sept ans, que j'avoye commencé à acheminer quelques uns de voz enfans en l'escriture, & usage de la langue Françoise».

rappresentasse un problema: c'era anzi l'accettazione della diversità del contesto e dell'indipendenza della propria ricerca culturale, di cui Mermet rappresentava uno dei principali esponenti.[438] Al tempo stesso, però, Saint-Rambert incarnava anche un'identità di frontiera, date la vicinanza con l'Italia e la dominazione dei duchi di Savoia su tutto il territorio. Proprio Emanuele Filiberto, attratto dai versi e dalla reputazione di Mermet, lo sceglie come notaio ducale all'età di 25 anni, carica che conserverà fino ai suoi ultimi anni, sia a Chambery presso di lui[439] che presso la corte di Lione. Allo scopo di approcciarsi a gruppi intellettuali più vasti e di intraprendere la carriera professionale di scrittore, dunque pubblicando i suoi scritti, Mermet sceglie infatti di spostarsi proprio a Lione, per la prima volta in occasione del soggiorno di re Enrico III e del duca di Savoia. L'allora capitale della regione savoiarda era una vera e propria metropoli, centro di passaggi e commerci anche culturali, e accolse il poeta «avec empressement par les hommes de lettres lyonnais qui lui firent fete et honneur; les souverains l'accueillirent avec bienveillence».[440] Proprio a Lione conosce Basile Bouquet, suo compatriota e tipografo, che lo inserisce in contatto con l'élite editoriale lionese – ricordiamo che proprio a Lione erano stati stampati 144 titoli in italiano contro meno di 50 a Parigi –[441] che lo porterà poi a stampare, dal 1583 al 1585, le sue opere, tra cui *Le Temps passé* in un'edizione condivisa con Arnoullet: Anna Bettoni sottolinea quanto questo successo segni un vero e proprio traguardo considerevole per un'opera «petite et desuete» che rappresentava la cultura di frontiera.[442]

Secondo Louis Mayeul Chaudon, dopo l'esperienza lionese e il rientro a Saint-Rambert, Mermet ottiene la carica di castellano ducale per Carlo Emanuele di Savoia, il quale gli concede una rendita che manterrà fino alla sua morte.[443] Vingtrinier afferma che Mermet avrebbe vissuto gli ultimi anni della sua vita ritirato a Saint-Rambert, «honoré de ses concitoyens, recherché des savants, aimé de son souverain». Aggiunge che non cercasse di aumentare la sua gloria, contentandosi invece del suo benessere e della nomea

[438] Sembra addirittura che Montaigne gli abbia fatto visita a Saint-Rambert il 6 novembre 1581 al suo rientro dall'Italia (A. VINGTRINIER, *Un poète oublié: C. Mermet de Sainct-Rambert en Bugey*, cit., p. 30).
[439] Nel 1835 Jean-Irénée Depéry lo dice notaio e segretario ducale a Chambery (J.I. DEPERY, *Biographie des hommes célèbres du département de l'Ain*, Bourg, Bottier, 1835, p. 36).
[440] A. VINGTRINIER, *Un poète oublié: C. Mermet de Sainct-Rambert en Bugey*, cit., p. 16.
[441] J. BALSAMO, *L'italianisme et l'illustration de la langue française*, in G. DEFAUX (a cura di), *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, ENS, 2003, pp. 211-229, a p. 215.
[442] A. BETTONI, *Introduzione* a *Théatre français*, p. 348.
[443] L.M. CHAUDON, *Dictionnaire universel, historique, critique et bibliographique*, t. XI, 9 édition, Paris, 1810, pp. 459-460.

acquisita.[444] Tale narrazione è stata solo ultimamente messa in dubbio dalle ricerche d'archivio di Cedric Mottier, che esprime riserve circa la possibilità che l'incarico di castellano avesse potuto toccare Claude Mermet che, pur se membro di una dinastia familiare di notai, aveva comunque lavorato sempre per l'abbazia del luogo come notaio, senza altri incarichi ducali, dunque sprovvisto delle finanze necessarie per l'acquisizione e il mantenimento di tale esercizio. Al tempo stesso, a differenza di altri castellani precedenti, non è stato possibile rintracciare il suo nome all'interno dei registri dei battesimi celebrati a Saint-Rambert tra il 1592 e il 1620: da questo passaggio, Mottier ipotizza o un trasferimento dalla sua città natale a partire dagli anni Novanta, o una eventuale conversione al protestantesimo.[445] Riguardo la data della sua morte, è da indicare posteriormente al 1601.[446]

Per quanto concerne la sua produzione letteraria, la sua prima opera è *La Boutique des Usuriers avec le Recouvrement et Abondance des vins*,[447] un piccolo in-ottavo pubblicato a Lione nel 1574 e poi ristampato l'anno successivo a Parigi, in cui Mermet si espone sulla grave situazione di penuria in cui versava la città di Lione. La situazione, infatti, era peggiorata proprio nel 1574, dopo l'arrivo dei sovrani, quando fu impartito l'ordine di fornire delle quantità di provvigioni ai soldati, causa scatenante di una lunga serie di disordini che furono proprio l'ispirazione di Mermet.

Oltre alla *Pratique de l'orthographe françoise*, pubblica poi a Lione nel 1583 una seconda opera che gli assicura un grande successo: *Le Temps passé de Claude Mermet de Sainct-Rembert en Savoye, oeuvre poétique, sententieuse et moralle, pour donner profitable récréation à toutes gens qui aiment la vertu, contenant le bon droit des femmes, la pierre de touche du vray amy, la consolation des mal mariés*[448] che sarà seguita da altre

[444] A. VINGTRINIER, *Un poète oublié: C. Mermet de Sainct-Rambert en Bugey*, cit., p. 31.
[445] C. MOTTIER, *Du nouveau sur les origines familiales et la vie du poète Claude Mermet (ca 1550 – ca 1601), de Saint-Rambert*,, cit., p. 31. Lo studioso adduce come prova anche la pubblicazione nel 1585 di un *Adieu à la ville de Saint-Rambert* pubblicato ne *Le temps passé*. Oltre alla città di Lione, si ipotizza anche un trasferimento in Normandia, dove era probabilmente presente nel 1601 in occasione dell'edizione a Rouen del suo *Tombeau du Serenissime Duc de Savoye*, la sua ultima opera conosciuta (*Sonnet à l'auteur, duquel les lettres capitales portent le nom par Claude Mermet de Sainct Rampert en Savoye, et Tombeau du serenissime duc de Savoye, Phillebert Emmanuel*, pubblicati alla fine de *La morocosmie, ou De la folie vanité, et inconstance du monde, de Joseph Du Chesne*, Rouen, Abraham Cousturier, 1601.
[446] *Biographie universelle classique ou Dictionnaire historique portatif*, 2e partie, H-R, Paris, 1829, p. 1969.
[447] C. MERMET, *La Boutique des Usuriers avec le Recouvrement et Abondance des vins*, Lyon, Jean Pichard, 1574, poi *La Boutique des Usuriers, avec le Recouvrement et Abondance de bleds et vins*, Paris, Noel le Coq, 1575.
[448] Lyon, Leonard Odet, 1583; poi sempre a Lione per Fr. Arnoullet, 1585.

tre edizioni negli anni successivi, tra cui quella del 1585 con l'aggiunta della *Lamentation de la vieille mariée, de l'advis de mariage et autres poèmes sententieux et récréatifs* (Lyon, Basile Bouquet, 1585). Assunta al rango di sua opera più famosa grazie ai suoi versi, Vingtrinier dirà di lui che «les poésies de Mermet sont toutes fines, railleuses, humouristiques, d'un tour léger, facile, naturel et toujours saupoudrées de bon et piquant sel gaulois».[449]

1.4.2. Studi ortografici di Mermet

> Messieurs, il y a environ sept ans, que j'avoye commencé à acheminer quelques uns de voz enfans en l'escriture, & usage de la langue Françoise : lesquels comprindrent en peu de jours ce dequoy je leur pouvoy' faire part. Mais voyant d'un costé la grande affection que j'avoy, à les enseigner, considérant de l'autre qu'il se faut reculer pour mieux sauter, je m'en allay un peu voir du mo[n]de : non en mesurant la lougueur des pays lointains, ny en traversant la largeur de l'écumeuse Amphitrite : mais en m'arrestant en la ville de Lyon, je me suis bien voulu contenter d'y freque[n]ter des hommes doctes, pour me fournir d'une partie de ce qui me deffailloit : à l'intention de reprendre ma brisée, & de suivre mon premier dessain, qui est de me delecter au cultivage de tant de bons esprits qui croissent parmy ces roches, & colines Sainctrambertoises, & pour faire sortir un jour de la bouche des circonvoisins ceste louange, *La jeunesse de Sainct Rambert florit aux bonnes lettres*. Ha ! que chacun le devroit bien aider à fortifier la ville, non, de grosses murailles, & larges rampars : mais plustost d'hommes pleins de scie[n]ce, pour soustenir les droicts de la communauté, & pour faire service à leur Prince. En consideration dequoy, je me sen tous les jours croistre le courage de commencer de ma part à pousser une petite pierre à la fondation, pour semondre les plus forts à en porter des grosses à la poursuite d'un si bel edifice. Je vous prie donc Messieurs, recevoir humaineme[n]t ce petit livre, que je vous dedie affectueusement, pour arres du zele que j'ay de faire service à ma patrie. Or je m'asseure que vous l'aurez aggreable, connoissans que je l'ay composé des plus belles fleurs que j'aye sceu trouver en mon jardin, tendant principalleme[n]t à ce but, que ceux qui aiment la vertu, puissent apprendre à faire bien estudier leurs enfans, pour leur aquerir un heritage asseuré, & que ceux qui ne s'aiment pas eux mesmes, puissent oublier de nuire à celuy qui ne desire rien mieux que l'honneur, & advancement de leurs successeurs.[450]

Con queste parole Claude Mermet compone la dedica della sua *Pratique de l'orthographe françoise* ai «Messieurs les sindiques, Et habitans de la ville de Sainct Rambert en Savoye».[451] Sappiamo dunque che Mermet, partendo dal suo lavoro di insegnante, e constatando delle lacune nella formazione dei discenti sulla pratica della lingua, sceglie di produrre un'opera pedagogica che potesse servire alla formazione linguistica dei giovani di Saint-Rambert. È interessante come Mermet conservi, pur nella pubblicazione

[449] A. VINGTRINIER, *Un poète oublié: C. Mermet de Sainct-Rambert en Bugey*, cit., p. 27.
[450] *Pratique*, cc. A2r-A3v.
[451] Ivi, c. A2r.

di un'opera tendenzialmente suscettibile di larga diffusione, una difesa integerrima della sua realtà provinciale, vista come una città da difendere non con muraglie, bensì con le lettere, strumento indispensabile per "sostenere i diritti della comunità" e "far servizio al Principe".

Ciò che più stupisce, tuttavia, è il fatto che Mermet decida, prima di procedere alla stesura del suo trattato, di recarsi in una città poco distante dal suo paese di origine, cioè a Lione. Lione, durante il XVI secolo, è forse la città più controversa dal punto di vista linguistico, eppure viene scelta da un grammatico per formarsi sulle *bonnes lettres* francesi. Innanzitutto, da un punto di vista geografico, si trova ai confini del regno, in un luogo di passaggio che la porta ad essere ricettacolo per uomini d'affari provenienti soprattutto dall'Italia. La sua posizione, tuttavia, ha importanti conseguenze anche da un punto di vista linguistico: è noto, infatti, che la città si situi al di fuori degli spazi della lingua d'oil e che prediliga l'utilizzo del *francoprovençal*,[452] utilizzato fino alla fine del XIII secolo in tutte le attività quotidiane al posto del francese, lingua ancora del tutto assente dal quadro linguistico.

Perouse, parlando di una situazione di «contradictions latentes dans la pratique du langage à Lyon»[453] ricostruisce una situazione che, all'inizio del XIV secolo – dunque in concomitanza con la totale integrazione della città al regno di Francia –, prevedeva almeno quattro lingue. In primo luogo, esisteva il latino, lingua erudita per eccellenza, intoccata nelle funzioni scritte e liturgiche, utilizzata soprattutto dai tanti dotti non ancora pratici o ostinatamente scettici nei confronti della lingua volgare. Oltre al latino, esisteva come lingua sostanzialmente orale il francoprovenzale, che resterà in carica fino a spostarsi progressivamente verso le campagne nel momento in cui si affermerà la necessità di una conversione alla lingua regale, il francese (decisivi in questo caso sono i soggiorni della corte, che porta con sé una schiera di scrittori francesi da Parigi o dalla Valle della Loira). La tendenza nazionalista è in realtà legata a un altro fenomeno linguistico che interessa la città di Lione: la diffusione dell'italiano – che a partire dal 1530 non sarà più utilizzato esclusivamente come lingua degli affari, bensì come prova di eleganza e di conoscenza dotta – suscita la volontà di "illustrare" il francese e di

[452] Si fa riferimento soprattutto a S. ESCOFFIER e A.M. VURPAS, *Textes litteraires en dialecte lyonnais, XVIe-XIXe siècle*, Lyon, Editions du CNRS, 1981.
[453] G.A. PEROUSE, *Langue quotidienne et langue littéraire à Lyon, au XVIe siècle*, in G. DEFAUX (a cura di), *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, ENS, Lyon 2003, pp. 169-181, a p. 174.

innalzarlo al di sopra del toscano, lingua in voga per eccellenza.[454] Anche Tavoni, infatti, inquadra la questione della lingua in Francia negli orizzonti di una «legittimazione della lingua volgare rispetto al latino (e al greco) da un lato, e all'italiano dall'altro».[455]

Il principale problema linguistico francese, come sollevato nel 1529 da Geoffroy Tory, si poneva rispetto alla situazione ortografica di grande divario tra lingua parlata e lingua scritta. Tra i vari tentativi di superamento della problematica figura Jacques Dubois che, nella sua *In linguam gallicam isagœge*,[456] propone una riscrittura tutta basata su ragioni etimologiche, ma soprattutto Louis Megret,[457] affine all'esigenza di una risoluzione ortografica che fosse eminentemente fonetica, così come orale è la vera realtà della lingua. In particolare, rispetto all'Italia, in Francia è la corte ad assumere un ruolo determinante nella definizione di una lingua d'uso: per Megret, infatti, la lingua della corte è da contrapporre alla lingua puramente teorica, latineggiante, di quanti cercavano ancora un approccio etimologico alla legittimità del francese. In Italia, le corti principesche regionali non avrebbero mai potuto assumere tale ruolo, soprattutto perché le teorie cortigiane sono molto più legate al latino, visto come «fattore di conguaglio interregionale».[458]

---

[454] Perouse cita l'episodio dell'ingresso a Lione di Enrico II e Caterina de' Medici, in occasione del quale si assiste alla rappresentazione di una commedia in lingua toscana, evidentemente non soltanto perché la regina fosse fiorentina, ma «parce que l'italien est en vogue – plus en vogue que jamais» (Ivi, p. 172). Al tempo stesso, le opinioni di quanti assistevano al fenomeno italianizzante a Lione e alle conseguenze che questo comportava linguisticamente non erano tutte elogiative, come appare dalle parole di Innocent Gentillet che nel 1576 si esprimeva così sulla questione: «Et de fait, combien s'en faut-il que la ville de Lyon ne soit colonie italienne? Car outre ce que bonne partie des habitans sont Italiens, les autres du pays se conforment peu à peu à leurs mœurs, façon de faire, manière de vivre et langage. Et à grand'peine trouveriez vous dans icelle ville un malotru artisan qui ne s'adonne à parler le messeresque : parce que ces messers ont cela qu'ils ne font bon visage et n'oyent volontiers, sinon ceux qui gazouillent avec eux leur ramage, taschens par ce moyen d'acquerir vogue et credit à eux et à leur langage » (I. GENTILLET, *Discours sur les moyens de bien gouverner. Contre Nicolas Machiavel Florentin* [Geneve, 1576], a cura di A. D'ANDREA e P.D. STEWARD, Firenze, Casalini, 1974, p. 398).

[455] M. TAVONI, *La linguistica rinascimentale*, in G.C. LEPSCHY, *Storia della linguistica*, vol. II, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 169-312, p. 186. Tavoni identifica, a partire dal movimento della Plèiade, la differenza con l'italiano: nell'attuare la nobilitazione della lingua volgare, e nell'assenza di modelli francesi accettati, i riferimenti proposti sono latini o greci. Mentre in Italia il dibattito si riduceva a un conflitto tra lingua antica e lingua moderna, latino e volgare italiano, in Francia il distacco dal latino si traduce in un confronto, nei modelli e nella "genetica", con le due lingue classiche (Ivi, p. 187).

[456] J. DUBOIS, *In linguam gallicam isagœge*, Paris, Robert Estienne, 1531. La sua proposta riguarda la possibilità di una scrittura su due linee, una fonetica su quella principale, e una etimologica su quella superiore (ad esempio *lisons* con una *g* soprascritta alla *s* per richiamare *legimus*).

[457] *Traité touchant le commun usage de l'escriture françoise* (Paris, J. De Marnef, 1542) e *Tretté de la grammere françoese* (Paris, 1550). Nella sua idea le uniche rappresentazioni grafiche dovevano essere esattamente conformi alla pronuncia. Tavoni collega tale rigore ai dettami calvinisti presenti nell'orizzonte teologico di Meigret, e successivamente anche di Pierre de la Ramée (M. TAVONI, *La linguistica rinascimentale*, cit., p. 196).

[458] M. TAVONI, *La linguistica rinascimentale*, cit., p. 209.

È alla fine di tale processo che si colloca la singolare operazione di Mermet. Proprio da Saint-Rambert, infatti, borgo di parlanti francoprovenzali, passando per Lione, città dalla travagliata identità linguistica (giunta, a quanto pare, a un livello di francofonia tale da renderla addirittura il luogo prescelto per l'apprendimento del francese), nasce un'opera che segna il compimento del processo di francesizzazione di tutta l'area savoiarda. Ovviamente, il tentativo non avrebbe avuto peso se non fosse stato inserito in una più vasta dinamica che riguardava la standardizzazione dell'ortografia grazie all'espansione della stampa, e in particolare grazie al successo tipografico dell'area lionese. *La Pratique de l'orthographe françoise* è infatti stampata a Lione, sfruttando così la legittimità della pagina stampata che, grazie alla sua regolarità, riesce a rappresentare anche la regolarità della lingua scritta.[459]

È senz'altro interessante la circostanza secondo la quale l'autore della seconda traduzione della *Sophonisba* di Trissino sia a sua volta un grammatico, ma non è semplice ipotizzare l'eventuale lettura delle opere trissiniane più strettamente linguistiche da parte dello scrittore francese. Sappiamo sicuramente che tra i motivi di principale lamentazione per l'insuccesso della proposta di Trissino c'era il riferimento alla funzione che avrebbe potuto svolgere nell'insegnamento dell'italiano a stranieri, tanto che Buommattei si esprimeva così:

> se quel valentuomo del Trissino non fosse stato, o per invidia, o per pigrizia degli huomini con sì universal perdita, rifiutato, la sua industria avrebbe giovato molto a gli studiosi della lingua: perché significar due, e tre suoni con una sola figura da spesse volte materia di commetter molti, e gravi errori a chi senza maestro si mette a 'mparare una lingua su' libri. Onde a questo proposito ho sentito alcuna volta dire a Giovambatista Vecchietti […] che un gran litterato di Persia si messe a imparar con grande ardor questa lingua: ma quando arrivò a sentir che il C sonava: ora muto, come CA, e ora chiaro, come CE, stimandola troppo faticosa impresa, si ritirò più che di fretta.[460]

E, in effetti, nell'orizzonte trissiniano non mancava un riferimento alla possibilità di rendere fruibile la lingua agli stranieri, come affermato dall'autore stesso nei *Dubbi*:

> vωlɛndωsi adunque insegnare italianω a' fanciulli grɛci, o ungheri o ad altri che sianω ignari di questa lingua ɛt insegnatωli l'alphabɛtω latinω, poi, sɛ li insegni a cωmbinare su Dante o sul Petrarca o sωpra qualche altrω librω italianω, cωme se li insegnarà che *u* ɛt *o* hωr dica *uω* ɛt hωr *vo* ɛt hωr *uo* cωme in *vωtω* nωme, che vuωl dir 'prωmessa che si fa a Diω', ɛt in *votω* verbω, che vuωl dir 'vacuω', ɛt in *uopω* che vuωl dir 'biʃognω'[…]?[461]

[459] G.A. PEROUSE, *Langue quotidienne et langue littéraire à Lyon, au XVIe siècle*, cit., p. 176.
[460] B. BUOMMATTEI, *Della lingua toscana*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1643, p. 24.
[461] *Dubbii*, pp. 91-2.

Allo stesso modo, in forma meno esplicita, nella sua epistola al lettore posta a introduzione del trattato, Mermet espone i suoi obiettivi:

> Lecteur mon amy, le zele que j'ay d'employer mon labeur en chose qui tende au soulagement du public (voya[n]t d'un costé la peine de ceux qui ne peuvent lire les lettres mal orthographiées, considérant de l'autre le dommage que faute de sçavoir, ou oubliance d'escrire apporte à plusieurs *au faict de leurs traffiques & negoces*) m'a incité de te communiquer ce petit traicté […].[462]

È molto probabile, dunque, a maggior ragione in virtù dell'area di provenienza di Mermet, che egli si riferisca a un lettore immaginario che possa essere senza dubbio uno straniero arrivato in Francia per commerci e lavori e, stanziatosi lì, avesse bisogno di conoscere la lingua scritta per le sue mansioni quotidiane. L'impressione sembra trovare conferma anche dalla scrittura e dagli obiettivi dell'opera, che si presenta infatti, più che come un trattato teorico, come un manuale pratico: tutta la seconda parte è, infatti, una lunga successione di modelli precompilati per la pratica quotidiana di lavori che richiedano attività di scrittura o di calcolo. Non sembra, comunque, che i grammatici italiani abbiano influenzato in particolar modo la regolarizzazione ortografica francese, come dimostra il fatto che molti non individuano nell'italiano una lingua esemplare in quanto a divario tra scritto e orale.[463]

La prima parte, quella più prettamente teorica, è comunque fondata su esempi lessicali e grammaticali concreti. Lathuillière traccia un quadro di inserimento dell'opera di Mermet all'interno della tradizione ortografica del XVI secolo, individuando riferimenti alle opere di Jacques Lefèvre d'Etaples e di Etienne Dolet per quanto concerne la punteggiatura, di Geoffroy Tory per gli accenti, nonché di Pierre Olivetan.[464] Al tempo stesso, si può riscontrare la sua originalità in merito all'utilizzo dell'apostrofo e dell'apocope, finora utilizzati esclusivamente in tipografia. Non mancano poi riferimenti all'uso dell'italiano, come vediamo in occasione della regola di utilizzo della lettera *h*: «Aucuns y mettent h, à l'imitation des Italiens: exemple, il ha fait, il ha dit. Cela demeure à la discretion de ceux qui escrivent».[465] A conclusione della prima parte, Mermet

[462] *Pratique*, c. A6v. Mio il corsivo.
[463] Guédan scrive: «La langue italienne se prononce presque comme elle s'escrit» (*Institution de la langue florentine et toscane*, Paris, Jean Gesselin, 1602).
[464] R. LATHUILLIERE, *Un grammairien lyonnais du XVIe siècle, Claude Mermet et le problème de l'orthographe*, in *L'Humanisme lyonnais au XVIe siècle, actes du colloque de Lyon (mai 1972)*, Grenoble, PU, 1974, pp. 261-273, a pp. 265-269.
[465] C. F6r.

inserisce il *Dialogue de deux escoliers qui demeurent à Lyon*, in cui due giovani dialogano e in qualche modo offrono un ripasso generale delle regole esposte fino a quel punto della trattazione. Nonostante gli illustri antecedenti di opere grammaticali francesi, il testo di Mermet non sembra comunque di valore inferiore grazie alla correttezza dei precetti espressi, ma soprattutto alla modalità di esposizione e alla capacità di accattivarsi tramite uno stile privo di severità pedagogica, la fetta di pubblico forse più difficile da ammaliare, quella dei più giovani.

Per Anna Bettoni, la traduzione in versi della *Sophonisba* si inserirebbe in questo stesso contesto «legato all'insegnamento della lingua e alla formazione della gioventù».[466] Questo è senz'altro probabile, ma è forse possibile circoscrivere ancora di più il campo d'azione di Mermet, partendo da alcuni assunti. La prima circostanza è quella linguistico-sociale: sappiamo, infatti, che l'uso dell'italiano a Lione era «discrètement connotée du coté féminin» perché «dès leurs premières leçons de solfège, les jeunes Lyonnaises se familiarisent avec la langue des sonnets et des madrigaux», probabilmente in risposta al fatto che il latino fosse la lingua più prestigiosa in assoluto e di totale appannaggio degli uomini.[467] Lo spazio delle donne, di conseguenza, risulta decisivo proprio per la diffusione del francese in quanto, ignorando il latino, non potevano che leggere e scrivere in questa "nuova" lingua, come dice Perouse «soigneusement et (si j'ose dire) fidèlement (sauf ces quelques passades que l'on disait, avec le bel italien)».[468] L'italiano, infatti, perfettamente conosciuto intorno alla metà del Cinquecento, subisce una trasformazione d'intento nel passaggio da lingua di uso comune a lingua di cultura per le dame dell'alta società, le quali possono competere con l'espressione dei dotti proprio grazie alla pratica dell'italiano, per Balsamo «instance féminine de la langue».[469] Il francese, a questo punto, può diventare la nuova lingua d'uso, da migliorare e illustrare proprio partendo dalle basi già fissate con la lingua italiana.

[466] A. BETTONI, *Introduzione* a *Théatre français*, p. 349.
[467] Balsamo riporta l'esempio delle edizioni italiane di Guillaume Rouillé, noto per aver ideato un progetto editoriale che prevedeva la coesistenza di italiano e francese, che contengono paratesti utili a identificare la precisa destinazione delle opere italiane. In particolare, si ritrova tra le principali dedicatarie la figura di Marguerite de Bourg, celebre dama del patriziato lionese, celebrata per la sua conoscenza dell'italiano e del latino, che dimostra l'importanza della conoscenza dell'italiano come elemento di distinzione mondana (J. BALSAMO, *L'italianisme et l'illustration de la langue française,* cit., p. 221).
[468] G.A. PEROUSE, *Langue quotidienne et langue littéraire à Lyon, au XVIe siècle*, cit., p. 172.
[469] J. BALSAMO, *L'italianisme et l'illustration de la langue française*, cit., p. 223.

La seconda circostanza riguarda l'inserimento di Mermet in un filone letterario che potremmo definire protofemminista. In merito ai componimenti inseriti nelle edizioni del 1584 e dell'anno successivo de *Le Temps passé*, Lathuillère fornisce questa descrizione: «Mermet est un féministe convaincu; il prend la défense du beau sexe, accablé sous des obligations diverses, plus nombreuses et plus lourdes que celles des hommes. Il revendique pour les femmes plus de justice, d'attention et de dignité».[470] Se così fosse, si potrebbe allora ipotizzare una volontà da parte di Mermet di creare un'opera che attraesse e incuriosisse il pubblico, e principalmente quello femminile, più propenso a subire il fascino della letteratura italiana perché più familiarizzato con la lingua, con l'intento però di continuare la sua operazione di "alfabetizzazione" ortografica del francese, a quanto pare rivolta a tutte le fasce della società. Confermerebbe questa ipotesi anche la scelta di tradurre, tra le tante opere disponibili e già famose in Francia, proprio quella di Trissino, un grammatico come lui. È forse possibile leggere un'apertura a tale tematica nell'ultima parte della sua *Pratique de l'orthographe*, precisamente in quella dedicata ad esempi di missive su vari argomenti, in modo da diffondere diversi modelli da riutilizzare. Tra le lettere, uno dei temi ricorrenti è senz'altro l'alfabetizzazione delle donne, come si nota dalla successione di una *Epistre d'une Damoiselle Lyonnoise, addressé à une autre pour luy donner courage d'apprendre à escrire*, una *Epistre de l'autheur, aux filles bien apprinses de la ville de Lyon* e della *Huitain d'une jeune Damoiselle apprenant à escrire pour inciter sa cousine, ou sa voisine à luy faire reponse*. In particolare, vale la pena riportare qui i versi che esortano le giovani lionesi a studiare, le quali potranno poi essere madri attente all'istruzione dei propri figli e così migliorare il loro tenore di vita:

> J'ay bien voulu filles sages, & belles,
> Vous présenter quelques bonnes nouvelles,
> Sentant voz coeurs remplis d'affection
> Pour aquerir quelque perfection:
> Je vous veux donc conseiller entreprendre
> D'estudier, pour l'orthographe apprendre,
> Et pour sçavoir bien coucher, & dicter
> Lettre, qui puisse un chacun contenter :
> Ne sçachant chose au mo[n]de plus gentile,
> Pour honorer la plume d'une fille :
> Car tout ainsi qu'on doit plus estimer
> Qu'un forgeron, un qui sçait bien limer :
> Il est certain qu'on prise davantage

[470] R. LATHUILLIERE, *Un grammairien lyonnais du XVIe siècle, Claude Mermet et le problème de l'orthographe*, cit., p. 262.

Au jugement de sçavant personnage
Belle orthographe ordo[n]née aptement,
Que lon ne fait peincture, ou fardement
Sur l'escriture, en forme d'une image.
Si j'en suis creu, vous prendrez donc courage
A parvenir en l'art, qui peut servir,
Non à celuy qui peut le temps ravir
Tant seulement, sans laisser autre chose
Qu'un seul plaisir ainsi que d'une rose,
Qui au matin bie[n] fraische se peut voir,
Et sur le soir flestrie appercevoir.
[…]
Quand vous sçaurez bien les lettres former,
Et les propos colloquer, & nommer,
Quand vous sçaurez diligemment escrire,
Vous tiendrez bien un livre de raison,
En gouvernant une bonne maison :
Vous instruirez en la science bonne
Tous voz enfans si Dieu bon vous en donne,
En les gardant de vivre paresseux,
Et d'abuser du temps tant precieux.
Vous aurez l'œil, & tiendrez conterolle
Sur leurs leçons, au sortir de l'escole,
Que vous pourrez au lieu de caqueter
De poinct, en poinct leur faire répéter :
Prevoir aussi le soir de main en main,
Celle qu'on doit lire le lendemain.
O le grand bien que seroit si les meres
Soir & matin, au gré des sages peres
Vouloyent ainsi leurs enfans visiter
Cela seroit bravement s'acquiter
De leur devoir, sans estre paresseuses,
Passans le temps en choses vertueuses.[471]

Possiamo inserire la traduzione della *Sophonisba* nel programma linguistico di Mermet, accomunando la sua esperienza a quella che fu l'esperienza di Trissino stesso, impegnato nella composizione della sua tragedia proprio come documento tangibile di messa in pratica della sua riforma ortografica.

Infine, potrebbe non essere immotivata la scelta di Mermet di selezionare come sua prima opera una traduzione che era stata pubblicata utilizzando i già noti caratteri di civiltà, gli stessi che trovarono diffusione nella seconda metà del Cinquecento grazie ad opere pedagogiche di insegnamento della lettura e della scrittura degli allievi da parte dei maestri di scuola.[472] È dunque probabile che Mermet avesse conosciuto per i suoi studi

[471] *Pratique*, cc. T4r-T7r.
[472] R. JIMENES, *Les Caractères de civilité. Typographie et calligraphie sous l'Ancien Régime*, cit., p. 23.

professionali l'opera di Saint-Gelais, e che proprio da lì sia venuta l'ispirazione per la sua *Sophonisba*.

1.4.3. *La tragedie de Sophonisbe reyne de Numidie* di Mermet

Tra gli elementi utili a ricostruire la storia della traduzione eseguita da Mermet, uno risiede senz'altro nell'individuazione dell'edizione utilizzata dall'autore. Sappiamo che, a partire dalla prima del 1524, numerose sono state le edizioni che si sono susseguite fino alla pubblicazione delle traduzioni. Tra le edizioni pubblicate sotto il controllo tipografico di Trissino da Ludovico Arrighi, la prima di luglio 1524 e la seconda del settembre dello stesso anno, diverse sono le modifiche linguistiche riconducibili alla riforma ortografica, ma ciò che risulta rilevante allo scopo di rivelare l'edizione presa in riferimento da Mermet, o almeno di escluderne sicuramente una, è la presenza di modifiche sostanziali, per le quali cito Morsolin:

> Nell'una e nell'altra le carte, non numerate, sono 52: le faccie in ambedue dovrebbero avere ciascuna 22 linee. Ma c'è questa differenza, che nella prima edizione la carta 35 recto contiene 23 linee in luogo di 22; e per ragione di questa eccedenza i versi non rispondono più né in principio, né in fine di pagina. Altra notabile differenza è che nella prima a carta 48 verso le linee 6 e 7 contengono la voce Hωimei [sic], ripetuta in bocca di Herminia, poi il Coro dice: Tenetela dai lati ecc., mentre la seconda legge così:
>
> Chωr. - Non la movete di questa sedia,
>
> Her. - Hωimei [sic]
>
> - Ov'è, ma via portatela
>
> Her. - Hωimei [sic]
>
> - Hωimei [sic]
>
> Chωr. - Tenetela dai lati ecc.
>
> In fine poi l'indicazione della data e la proibizione ecc. non vanno d'accordo circa la distribuzione delle linee; e di più mancano nella edizione di settembre dopo PAPA CLEMENTE [sic] VII, le parole: «per tutte le ωpere nuωve che 'l stampa».[473]

Il primo verso in realtà nella stampa è «Non la movete giu di questa ʃɛdia» e si interpone fra il primo «Hωimɛi» e «Ov'ɛ̀, ma via portatela con eʃʃa». È evidente, come già segnalato da Morsolin, che l'esigenza di una seconda edizione a distanza di così breve tempo dalla prima sia dipesa dall'esigenza di rimediare alla «preterizione» delle parole che non erano

[473] *Monografia di un gentiluomo*, pp. 463-464.

state stampate nella prima versione, e non dalla volontà di un'aggiunta autoriale successiva alla stampa. L'alta probabilità di questa ipotesi si spiega con la ripetizione di numerosi «Hωimɛi» successivi, sempre pronunciati da Erminia che ha come unico interlocutore il Coro, che potrebbero aver facilmente indotto in un errore causato da un *saut du même au même*, diviene poi certezza grazie alla presenza dei tre versi aggiuntivi già all'interno del manoscritto Add. 26873 della British Library di Londra, il quale «trasmette uno stadio della *Sophonisba* nel complesso sovrapponibile a quello attestato dalla *princeps*, eccetto che per il mancato impiego del nuovo alfabeto».[474] Effettuando un confronto tra i versi aggiunti alla seconda edizione e il passaggio corrispondente della seconda traduzione della *Sophonisba*, è immediatamente chiaro, grazie al passaggio avvenuto letteralmente, che la traduzione abbia avuto come testimone di base un esemplare della seconda edizione del 1524, o una successiva, dal momento che «la seconda, ch'è perfetta, servì di modello a tutte le successive ristampe»:[475]

Herminie.

Ha Dieu !

Troisiéme Dame.

Laissez-la là : elle est ainsi qu'il faut,
Ne la remuez pas de dessus ceste selle
Ou elle est maintenant, portez-l'en avec elle.

Herminie.

Helas Dames ! helas les fascheux accidens !

Troisiéme Dame.

Tenez-la bien, courage : elle est tantost dedans
La salle, mettons la au lieu le plus commode :
Qu'on l'accommode bien en quelque bonne mode.

La *Sophonisba* di Mermet vuole essere la prima opera letteraria dell'autore, la dimostrazione della sua capacità di versificare nel metro che più di tutti ha un corrispettivo col verso per antonomasia della lirica italiana; egli, infatti, traduce gli

[474] F. DAVOLI, «Reviʃta con diligɛntia, ɛ corrɛtta». Prassi correttoria e normalizzazione ortografica fra la prima e la seconda stampa della 'Canzone' e della 'Sophonisba' di Trissino, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», V (2020), pp. 5-20, a p. 9. Davoli fornisce anche una descrizione del ms. londinese. Inoltre, lo studioso sottolinea l'impossibilità che tali aggiunti potessero giustificare, da sole, una ristampa, pur tenendo a mente il successo che la *Sophonisba* ebbe rispetto alle altre opere trissiniane.
[475] *Monografia di un gentiluomo*, pp. 463-464.

endecasillabi sciolti trissiniani in alessandrini, i più rappresentativi della lirica francese, come espresso anche da Pierre de Ronsard, che li paragona ai versi eroici dei greci e dei latini:

> La composition des Alexandrins doibt estre grave, hautaine, (et si fault ainsi parler) altiloque, d'autant qu'ilz sont plus longs que les autres et sentiroyent la prose si n'estoyent composez de motz esleus, graves, et resonnans, et d'une ryme assez riche, afin que telle richesse empesche le stille de la prose, et qu'elle se garde tousjours dans les oreilles jusques à la fin de l'autre vers.[476]

Mermet cerca di rispettare alla lettera il testo trissiniano, effettuando una traduzione verso per verso, dunque sicuramente più impostata e a volte limitata rispetto a quella di Saint-Gelais. Tuttavia, la necessità di rispettare l'alessandrino, con conseguente bisogno di ampliare la frase originale, ha determinato la presenza di numerose variazioni nella costruzione sintattica e, talvolta, di aggiunte contenutistiche, senza comunque che queste determinassero significative differenze rispetto alla trama originale e al suo svolgimento. L'unico elemento stilistico che viene a mancare è la riproduzione della concisione classica, elaborata da Trissino nella tendenza a rendere implicita una serie di elementi della narrazione.

La volontà principale di Mermet è dunque, come abbiamo visto in riferimento alla questione dell'insegnamento della lingua francese, di inserire la sua traduzione nell'insieme di opere da lui elaborate con intenti pedagogici e formativi. Tali intenti non sarebbero soltanto di tipo linguistico, ma raccoglierebbero una serie di elementi più legati esclusivamente alla forma della tragedia e al contenuto della stessa *Sophonisba*. Sin dalla lettera di dedica a Etienne de la Couz, abate di Saint-Rambert, oltre alla rivendicazione dell'origine geografica dell'opera, Mermet racconta le motivazioni che sono alla base della scelta del testo trissiniano, individuando come sue qualità precipue l'essere «douce et morale» ma ancor più «grave et sentencieuse». Seguendo, volontariamente o a sua insaputa, le orme di Saint-Gelais, Mermet termina la sua dedica esplicitando tra le motivazioni che lo hanno condotto a offrire la sua traduzione la rivendicazione dell'utilità del genere tragico: «[…] pour etre la lecture des tragédies autant profitable que pitoyable à tous seigneurs qui désirent embrasser la vertu pour infallible gouvernail de leur navire». In particolare, la tematica dei generi più profittevoli è poi ripresa nel sonetto liminare

[476] P. DE RONSARD, *Abbrege de l'art poétique françois* (1565) in B. WEINBERG, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, cit., p. 205.

posto in apertura al testo a cura di Claude Le Gros; qui si distinguono nettamente le finalità della commedia e quelle della tragedia, ponendo l'accento sull'importanza della scelta del soggetto:

> L'Esprit qui, vigilant, à lire s'étudie,
> Doit toujours un sujet profitable choisir,
> Pour tromper la paresse, aux heures de loisir :
> Sanr, prodigue, employer le temps à l'étourdie.
> On peut tirer plaisir, lisant la Comédie,
> Et de mélancolie un peu se dessaisir :
> Mais qui veut accoupler le profit au plaisir
> Doit surtout, attentif, lire la Tragédie.

L'impressione è che Mermet scelga di legittimare l'approccio pedagogico seguendo quelle che erano già state le indicazioni di Saint-Gelais date a partire dal sottotitolo dell'opera con riferimento alla sua eccellenza per l'argomento scelto, per il linguaggio e soprattutto per le «graves sentences». Questi momenti di riflessione sono affidati a partizioni del testo intitolate *Pause*, che altro non sono se non i cori. Rispetto a Trissino e a Saint-Gelais, infatti, Mermet attua una soluzione originale dividendo l'assemblea di dame incaricata delle parti corali e affidando ciascun momento a un'alternanza tra una *Premiere Dame* della prima pausa, le *Dames ensemble* della seconda, una *Seconde Dame* della terza e, infine, ancora le *Dames ensemble* per la quarta e ultima pausa. Anna Bettoni parla di un coro che aveva il diritto di trarre conclusioni istruttive dall'osservazione della catastrofe,[477] conclusioni che, appunto, sono tra il pedagogico e il moraleggiante e riescono a ricoprire un ruolo più importante perché, rispetto agli altri autori, questi momenti edificanti non sono affidati a un elemento forse troppo evanescente e distaccato quale poteva essere il coro di matrice classica proprio di Trissino, bensì a una comunità formata dall'unione di singole personalità, ciascuna delle quali passibile di trasmettere un differente messaggio, più calato nella realtà dei fatti. Non esiste più, quindi, nel coro di Mermet, il personaggio collettivo della tradizione, bensì una successione di diverse donne, ciascuna con la propria autonomia e col proprio messaggio. Tale decisione, eccezionale nel contesto di una traduzione che riprende esattamente ogni scelta del modello, può ritrovare le sue ragioni nel già menzionato protofemminismo che caratterizza l'assetto culturale di Mermet e la sua produzione letteraria.

[477] A. BETTONI, *Introduzione* a *Théatre français,* p. 350.

L'insistenza per gli argomenti morali, il continuo richiamo a un aspetto educativo di tali opere rientra senz'altro in una pratica pubblicitaria ben conosciuta da autori ed editori; tuttavia, Jean Balsamo fornisce anche una lettura del fenomeno in relazione alla pratica della traduzione: ben spesso, infatti, lo stesso approccio alla traduzione di opere apparentemente di solo contenuto narrativo era già in principio di assetto moralizzante, perché è attraverso tale lettura che si concepiva un adattamento della materia.[478]

Per quanto riguarda l'edizione realizzata, è possibile notare che il testo è particolarmente curato nella sua correttezza e presenta soltanto sporadici errori di stampa, come *ranconter* per *raconter*, *dosolée* per *desolée*, *pache* per *pacte*, *eut* per *eus*, *ils* per *il*, *qi* per *qui*, *enst* per *eust*, *melhenr* per *malheur*, ecc. Sappiamo che Mermet seguì personalmente i lavori di stampa in tipografia, soggiornando a Lione per un lungo periodo proprio nel 1583,[479] anno di pubblicazione della sua grammatica e, appunto, della *Sophonisba*. L'editore Léonard Odet, tuttavia, non sembra avere una fama da tipografo dal momento che nella *Bibliographie lyonnaise* appare come «marchand» e «tailleur d'histoire».[480] Il dato sarebbe confermato, oltre che dai documenti menzionati nell'opera di Baudrier, anche dal limitato numero di edizioni pubblicate dalla sua stamperia: un *Portrait de la ligue infernalle*, le tre opere di Mermet, e un libro di ritratti del 1603.

In effetti, la sua traduzione non ebbe particolare successo e non godette di alcuna ristampa nel corso del XVI secolo. Anche la critica successiva ha confermato una certa indifferenza per l'operazione di Mermet, giudicata priva di elementi apprezzabili: per Goujet «tout ce que prouve cette traduction, c'est que l'Auteur sçavoit la langue italienne»[481] ma, a parte tale capacità, si arriva a giudicare anche lo stesso linguaggio adottato per la tragedia, valutato «point supportable aujourd'hui».[482] Anche Ricci conferma la critica dei suoi predecessori, sottostimandola rispetto alla traduzione di Saint-

[478] J. BALSAMO, *Les Rencontres des Muses*, cit., p. 129. Balsamo aggiunge anche l'esempio del *Decameron* stampato nel 1551 da Guillaume Roville, in cui «apparaissent des "moralités" qui, placées au début de chaque conte, entendent souligner l'enseignement que l'on peut tirer de sa lecture […] ces moralités qui figurent dans toutes les éditions suivantes, donnent au texte une grille de lecture qui transforme radicalement le sens de l'original, et qui rend compte ainsi avec precision de l'interpretation que les Français pouvaient avoir du texte».
[479] A. VINGTRINIER, *Un poète oublié: C. Mermet de Sainct-Rambert en Bugey*, cit., p. 21.
[480] H.L. BAUDRIER, *Bibliographie lyonnaise des XVe et XVIe siècles: Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVIe siècle*, Lyon, Librairie ancienne d'Auguste Brun, 1895, pp. 313-315.
[481] C.P. GOUJET, *Bibliothèque françoise*, Paris, 1741-1756, t. XII [1748], repr. Genève, Slatkine 1966, p. 360.
[482] Ivi, t. VII, p. 406.

Gelais, giudicata più originale già solo per la scelta della prosa, mentre l'operazione di Mermet non è considerata altro che «une paraphrase pénible de la tragédie de Trissino».[483] L'eccezionalità del suo contesto di produzione, unita agli obiettivi che è stato qui possibile elencare, rende comunque la sua opera interessante sotto diversi punti di vista, che sarà possibile apprezzare maggiormente tramite un'analisi più accurata del contenuto e delle scelte traduttologiche.

[483] C. RICCI, *Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française*, cit., p. 74.

PARTE SECONDA

LA METODOLOGIA

Quanto esposto nella prima parte di questa tesi rappresenta il punto di partenza in base al quale modellare l'edizione e selezionare gli strumenti utili alla sua realizzazione. Nella seconda parte del lavoro saranno esposte le motivazioni alla base della scelta della metodologia digitale e soprattutto le varie fasi del *workflow*, inteso come "flusso di lavoro" che consiste nella realizzazione di tante e diverse attività finalizzate alla realizzazione concreta del risultato, che è in questo caso l'edizione digitale delle traduzioni della *Sophonisba* di Trissino.

2.1. La scelta di un'edizione digitale

La sempre più vasta attività di introduzione e formazione all'informatica umanistica, unita all'ampia circolazione di progetti e edizioni digitali, fa sì che un numero sempre crescente di studiosi scelga di adottare metodi e principi delle *Digital Humanities* per attrezzare lavori su testi complessi difficilmente restituibili con strumenti tradizionali o, più semplicemente, per sperimentare i vantaggi legati all'accessibilità e alla fruizione dei testi studiati. Nonostante l'impegno nel costruire una ricca discussione teorica e nel definire in maniera sempre più chiara cosa si intenda con la definizione di "edizione digitale",[1] sembra ancora diffusa la pratica di considerare la lavorazione dei testi in maniera digitale come la trasposizione degli stessi testi su un nuovo mezzo di visualizzazione, non più la carta ma lo schermo. Al contrario, scopo del digitale è proprio quello di accompagnare lo studioso a ripensare in maniera teorica e riflessiva al significato delle operazioni che si svolgono, al loro impatto sulla disciplina e alle nozioni di testualità.[2]

Il passaggio dal documento non digitale a quello digitale richiede una ristrutturazione completa delle informazioni, al fine di adattarsi al meglio ai nuovi strumenti, e soprattutto di rispondere a esigenze non colmabili dall'edizione cartacea; Elena Pierazzo definisce così la differenza tra i due *media*: «while a print edition is essentially made for reading, a

[1] B. EPRON, M. VITALI-ROSATI, *L'édition à l'ère numérique*, Parigi, La Découverte, 2018; T. MANCINELLI, E. PIERAZZO, *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, Roma, Carocci, 2020; P. ITALIA, *Editing Duemila: per una filologia dei testi digitali*, Roma, Salerno Editrice, 2020; P. SAHLE, *What is a Scholarly Digital Edition?*, in M.J. DRISCOLL, E. PIERAZZO (a cura di), *Digital Scholarly Editing – Theories and Practices*, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, pp. 19-40.
[2] M.J. DRISCOLL, E. PIERAZZO, *Introduction: Old Wine in New Bottles?*, in IID. (a cura di), *Digital Scholarly Editing – Theories and Practices*, cit., pp. 41-58, a p. 9.

digital edition is meant to be used for searching and browsing, and to provide different perspectives on the data».[3] Tali nuove forme di studio e pubblicazione sono quindi influenzate dalle possibilità concesse dal mezzo digitale di gestire le informazioni, manipolarle, trasmetterle a quanti, oltre a leggere un'edizione scientifica, abbiano la volontà di *usare* l'edizione «for the very act of studying».[4]

Se si considera la definizione che Mancinelli e Pierazzo danno di "edizione scientifica" – «l'edizione di un testo del passato preparato e pubblicato seguendo principi e metodi rigorosi e documentati, tali per cui il lavoro dell'editore sia verificabile dal lettore»[5] – si intuisce anche che un vantaggio insito nella pratica digitale riguarda la capacità di rendere più agevolmente accessibili non soltanto le opere letterarie, il testo, ma anche tutta la parte di ricerca soggiacente che riguarda la metodologia, cioè i vari passaggi del processo *in itinere* che portano poi al prodotto finito. Mettere insieme strumenti come l'edizione diplomatica, il facsimile, la trascrizione, le note e i commenti serve a mostrare il lavoro di ricerca, a entrare nei processi al fine di contestualizzare l'opera e consentire di verificarla.[6] Lo stesso procedimento di codifica è considerabile come un grande passaggio di critica testuale, se valutiamo la critica come insieme di attività che, applicando conoscenza scientifica e ragionamento, consente il processo di trasformazione di un documento o di un testo in un'edizione, come sottolinea Sahle:

> Criticism as a practice and a process may take different forms. Think of the rules that are applied in the transcription of a document. While the transcription itself is a representation, the specification of rules and their application make this a critical process. Identifying structures, named entities or other objects of interest and making them explicit, e.g. by annotation, is yet another form of criticism. Judgments about punctuation, orthography, wording, corrections and emendations are typical tasks of textual criticism and are sometimes seen as the highest form of philology.[7]

Natura e scopo di un'edizione implicano una serie di scelte grafiche, contenutistiche, e operative che, da ormai diversi anni, possono avvalersi di un'ampia possibilità di strumenti digitali a disposizione dello studioso e dell'utente. Ragionare in termini di

[3] E. PIERAZZO, *Editorial Teamwork in a Digital Environment: The Edition of the Correspondence of Giacomo Puccini*, «Jahrbuch Computerphilologie», X (2008). http://computerphilologie.tu darmstadt.de/jg08/pierazzo.html.
[4] D. APOLLON, C. BELISLE, *Le destin de l'appareil critique dans l'edition numerique scientifique*, in D. APOLLON, P. REGNIER, C. BELISLE (a cura di), *L'édition critique à l'ere du numerique*, cit., pp. 101-132, a p. 120.
[5] T. MANCINELLI, E. PIERAZZO, *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, cit., p. 9.
[6] D. APOLLON, P. REGNIER e C. BELISLE, *Alors que les textes deviennent numeriques*, in IID. (a cura di), *L'edition critique à l'ere du numerique*, Parigi, L'Harmattan, 2017, pp. 9-51, a p. 41.
[7] P. SAHLE, *What is a Scholarly Digital Edition?*, cit., p. 24.

"utilità" dell'edizione vuol dire interfacciarsi con una serie di interrogativi che riguardano la creazione di un prodotto che sia al contempo di facile fruizione per un pubblico di esperti e amatori, ma anche di agevole consultazione per uno studio puntuale dei materiali messi a disposizione.

Se è vero che i due metodi, quello tradizionale e quello digitale, non sono in una condizione di sopraffazione dell'uno sull'altro, è anche vero che talvolta la scelta di una metodologia a discapito dell'altra è frutto di necessari compromessi a fronte di esigenze specifiche. In particolare, la serie di vantaggi dello strumento informatico è dovuta alla sua stessa non-fisicità, priva dei limiti invalicabili dovuti alla fissità bidimensionale della pagina del libro stampato: vantaggio che si rivela quanto più utile in situazioni di pubblicazioni di opere con strutture e caratteristiche difficilmente supportabili dai mezzi canonici. Lo studio affrontato sulle traduzioni rinascimentali della *Sophonisba* di Trissino vuole qui proporsi come caso di studio per indagare limiti e vantaggi che è stato necessario considerare nella costruzione del progetto, e che auspicabilmente possono essere utili nel momento in cui ci si interfaccia con testi di natura simile.

I fini, inoltre, trattandosi di opere di traduzione, sono quelli che Caterina Bernardini identifica nella pratica ad «aumentare la visibilità dell'istanza traduttiva, al riflettere metatraduttivo sulla teleologia dell'atto di traduzione, e all'inserimento della traduzione in un network ipertestuale e intratestuale che renda atto della complessità dell'atto traduttivo e del suo carattere di mediazione non solo linguistica, ma più largamente culturale»,[8] seguendo l'idea di Anne Balsamo, secondo cui spetterebbe agli umanisti "tradizionali" immaginare nuovi strumenti tecnologici per la propria ricerca.[9]

2.2. I vantaggi

Lo scopo principale dello studio si è identificato da subito nella restituzione di un momento fondamentale per la ricostruzione dei rapporti letterari europei nel corso del

[8] C. BERNARDINI, *Immaginando il futuro digitale della traduzione digitale: la traduzione dell'edizione 1860 di Leaves of Grass per il Walt Whitman Archive*, in F. CIOTTI (a cura di), *Digital Humanities. Progetti italiani ed esperienze di convergenza multidisciplinare.* Atti del convegno annuale dell'Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale (Firenze, 13-14 dicembre 2012), Roma, Sapienza Università Editrice, pp. 210-219, a p. 215.
[9] A. BALSAMO, *Designing Culture: The Technological Imagination at Work*, Durham, Duke University Press, 2011.

Rinascimento, e principalmente nei legami tra Italia e Francia. Ciò ha fatto sì che, oltre all'edizione singola dei testi, fosse indispensabile improntare uno studio di tipo comparatistico che tenesse conto contemporaneamente del testo di partenza trissiniano e delle due traduzioni, oltre che di queste ultime tra di loro. L'edizione di due testi da comparare con una terza opera ha reso chiara la necessità dell'utilizzo di strumenti digitali, i più funzionali a poter rispondere alle esigenze strutturali richieste dal caso di studio. La tradizionale struttura di un'edizione in lingua straniera con testo a fronte, infatti, rivela tutta la sua inadeguatezza nel momento in cui si tratta di tenere conto di tre testi.

L'obiettivo di questo studio, come già anticipato, prevede, oltre alla comparazione di ogni traduzione francese con il testo italiano, anche la possibilità di valutare le differenze tra le due traduzioni composte in ambienti e circostanze molto differenti, in modo da tracciare un quadro della traduzione letteraria nel Cinquecento, e soprattutto di valutare i caratteri originali di ciascuna opera proprio grazie alle scelte compiute dai due autori. Nell'ipotesi di un'edizione esclusivamente cartacea, questa avrebbe dovuto prevedere non soltanto il testo a fronte per tutta la lunghezza delle due traduzioni, ma anche, eventualmente, un'altra comparazione con la messa a fronte dei due testi francesi. È evidente che non esistano soluzioni (adeguate a livello formale e convenienti sul piano economico) a questo tipo di struttura tipografica, a meno che non si effettuino rinunce di alcuni elementi, che però, nel caso di traduzioni, implicano la soppressione di almeno una fonte testuale, o la continua necessità di navigare tra testi stampati che si trovano a distanza di diverse pagine, a causa della necessità di cercare di volta in volta il corrispettivo nell'altra opera.

Effettuare uno studio comparato, dunque, richiede in primo luogo la possibilità di allineare e di guardare tutti i testi, prima ancora di leggerli, con un solo colpo d'occhio. Già così, infatti, è possibile evidenziare graficamente, in un processo di "lettura a distanza", le mancanze, le aggiunte, le variazioni metriche, le sintetizzazioni. La versione a stampa di questa edizione, infatti, dimostra in pieno le difficoltà legate alle restrizioni dello spazio-pagina, che hanno reso fruibile come unica possibilità la successione delle due traduzioni, non allineate a fronte a causa di una evidente incompatibilità metrica: è impossibile, infatti, disporre su due pagine cartacee un testo in versi e un altro in prosa mantenendo intatto l'allineamento tra le battute teatrali. Al tempo stesso, il commento di

entrambe le versioni non può mancare di far riferimento all'opera originale, di cui è dunque inevitabile fornire una versione trascritta integrale che, non potendo essere inserita per due volte a fronte (per motivi di economia del prodotto, ma anche per le suddette incompatibilità), deve essere relegata in appendice, con conseguente difficoltà nell'ottenere un raffronto pratico e gestibile. Tuttavia, se l'edizione digitale si è imposta come unica strada per ottenere un risultato in grado di far fronte a questa prima e indispensabile esigenza, la pubblicazione ibrida anche in cartaceo è altrettanto necessaria per rispondere alla domanda di consistenza e riconoscibilità di un'edizione da parte del mondo accademico, per il quale «a print publication, in fact, is more established […] as it gives a sure physical consistency to the work, meaning that it produces a physical tangible object that can be easily quoted».[10]

Realizzare un lavoro in duplice versione, digitale e cartacea, ha anche evidenziato delle difficoltà inerenti alla stesura del commento, e dunque alla visualizzazione delle note. Il commento di una traduzione richiede la messa in rilievo di elementi numerosi e di natura variegata: in questo caso, infatti, l'annotazione puntuale ha permesso di individuare diversi campi di informazioni utili all'analisi delle opere, che sono stati raggruppati in note linguistiche che riguardano la lingua di partenza e la lingua di arrivo, note di spiegazione del contenuto e note di interpretazione delle strategie traduttive. Per quanto riguarda la lingua, si è dato valore alle scelte lessicali e alla resa sintattica e metrica; per le tecniche traduttologiche si è reso necessario evidenziare una serie di procedimenti utili a inquadrare il lavoro dei traduttori e le loro dinamiche poetiche, tentando anche di inserirli nel contesto più ampio della pratica della traduzione nel Cinquecento; per il versante contenutistico, invece, si è scelto di dare per assodati alcuni riferimenti non strettamente legati alle traduzioni quanto più alla *Sophonisba* originale (ad esempio le informazioni approfondite sui personaggi e sulle vicende narrate), privilegiando invece i passaggi narrativi che godono di una riformulazione originale.

Nella versione cartacea non è ovviamente possibile gerarchizzare le annotazioni, né tantomeno distinguerne la tipologia, con conseguente rischio di provocare una certa confusione nel lettore, magari interessato a un singolo aspetto dell'analisi e costretto alla lettura integrale del commento. Tutte queste informazioni, suddivise in molteplici note,

[10] E. PIERAZZO, *Editorial Teamwork in a Digital Environment: The Edition of the Correspondence of Giacomo Puccini*, cit.

risultano disposte sulla pagina stampata in copertura di una percentuale piuttosto alta di spazio e, inoltre, causano la necessità di dover distogliere continuamente lo sguardo dalla lettura per recuperare le note a piè di pagina. L'edizione digitale consente di inserire le note in modalità *show-more*, dunque nascondendole alla vista durante la lettura e consentendo all'utente di selezionare o meno l'estensione di una determinata nota, che si aprirà in una finestra a comparsa proprio accanto alla porzione testuale interessata.

Attraverso la codifica, inoltre, è possibile determinare una categoria per ogni nota, facendo sì che si possa selezionare la tipologia di informazione da visualizzare, scegliendo tra le note di tipo lessicale, sintattico, contenutistico, traduttologico, ecc. Proprio a causa di queste caratteristiche, si è preferito utilizzare maggiore selettività nella scelta delle note da inserire nella versione tradizionale: in quest'ultima, infatti, è possibile ridistribuire le informazioni anche in altri luoghi della nota introduttiva, mentre la versione digitale concede la libertà di inserire tutti gli elementi dello studio all'interno delle note, lasciando poi al lettore-utente la possibilità di visualizzare tutto, o solo una parte dello studio.

Per quanto riguarda le scelte editoriali alla base dei testi, non è poi secondaria la possibilità di offrire la lettura del testo in due versioni: la prima, che opera in direzione più conservativa allo scopo di riprodurre il testo quanto più fedelmente possibile rispetto alla volontà autoriale; la seconda, che agisce sul versante della comprensibilità dei contenuti, con la presenza di modiche e interventi utili a normalizzare o uniformare una serie di elementi. La pubblicazione digitale, infatti, consente solitamente all'utente di scegliere tra diversi tipi di visualizzazioni, e con esse di edizioni, che vanno dalla trascrizione diplomatica alla trascrizione interpretativa. Entrambe le scelte sono plausibili e possibili grazie al vantaggio del digitale che risiede nel rispondere simultaneamente ad esigenze e punti di vista differenti, tanto più nello studio di opere in cui la stabilità ortografica è ancora incerta.

Tra le principali innovazioni introdotte dalle edizioni digitali vi è poi la possibilità di visualizzare sia il testo che il facsimile dell'opera, raggiungendo in questo modo il massimo livello di attendibilità possibile attraverso la prima fonte testuale disponibile. I motivi della rinuncia di questo elemento nella composizione di un testo a stampa non sono difficili da intuire: oltre al difficile lavoro di impostazione dovuto al limite della pagina cartacea, stampare le immagini di un facsimile imporrebbe un aumento

esponenziale dei costi tipografici e dunque di vendita, rendendo ogni opera accessibile a una porzione sempre più esigua di pubblico. Queste motivazioni di tipo materiale, quindi, hanno sempre costretto a preferire una gerarchia che prediliga il testo all'immagine,[11] scelta forse indolore per alcune edizioni, ma talvolta più una scelta forzata che una possibilità plausibile.[12]

Nel caso delle *Sophonisba*, il facsimile è indispensabile per ciascuno dei tre testi. Per la versione trissiniana, esso rappresenta effettivamente un necessario documento per la visualizzazione della grafia adottata da Arrighi seguendo la proposta di riforma ortografica dell'autore. Non dovendo qui eseguire uno studio improntato sull'edizione della *Sophonisba* italiana, sarebbe stato plausibile inserire in appendice la trascrizione del testo trissiniano in una versione "di servizio" utile ai fini comparatistici con i testi francesi; tuttavia, l'impossibilità di inserire le immagini di tutte le pagine dell'opera ha reso inevitabile prediligere una trascrizione che tenesse conto degli allografi trissiniani stampati con caratteri greci, in modo da conservare all'interno dell'edizione la testimonianza documentata della volontà autoriale in un elemento tutt'altro che secondario per l'opera italiana. Oltre a ciò, parte dello studio comparativo riguarda il confronto grafico tra i caratteri utilizzati nelle tre edizioni, la cancelleresca arrighiana, i caratteri di civiltà di Saint-Gelais e il corsivo di Mermet, evidentemente non eseguibile in assenza delle immagini. Eliminare il facsimile, dunque, vuol dire in questo caso rinunciare a un'ampia documentazione utile a ricostruire diversi aspetti storico-letterari che sono a monte della produzione italiana e francese.

I limiti di tale metodologia sono insiti nella sua stessa natura: essi possono infatti riguardare la continua evoluzione dei mezzi messi a disposizione; la costante modificabilità dei dati che, talvolta, può dare l'impressione di un prodotto instabile e sempre in fase di lavorazione; la necessità di un lavoro ininterrotto per il mantenimento dei progetti anche dopo la loro messa in linea, al fine di renderli sempre disponibili in rete;[13] materialmente, il cambio di *medium*.[14] Su quest'ultimo punto, infatti, non mancano

[11] D. APOLLON, C. BELISLE, *Le destin de l'appareil critique dans l'edition numerique scientifique*, cit., p. 131.
[12] P. SAHLE, *What is a Scholarly Digital Edition?*, cit., p. 27.
[13] Anche se, rispetto al passato, il web può assicurare oggi l'utilizzo di standard consolidati e in grado di assicurare la compatibilità anche sul lungo periodo.
[14] Si veda, ad esempio, C. BELISLE, *Lire à l'écran : les enjeux de la lecture numérique*, in EAD. (a cura di), *La lecture numérique: réalités, enjeux et perspectives*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2004, pp. 139-179; T. HILLESUND, C. BELISLE, *Ce que la remediatisation numerique change dans l'edition et la lecture*,

studi che analizzano la possibile difficoltà da parte dell'utente nell'approccio a una quantità di materiale multiforme. Tale materiale, infatti, è solitamente ripartito in diverse possibilità di visualizzazioni a scelta dello stesso utente, che di fronte a tale conformazione può sentirsi di fatto più disorientato che coinvolto:

> From the perspective of the readers, this approach may represent a striking novelty which may or may not be received as a good thing. For readers who are educated by the traditional format of text delivery (the one-text edition), a digital resource that presents many versions and that showcases the transmission over the reading text may result in an unwelcomed approach; others may instead find the new format more engaging as it affords other types of reading beside the linear top-to-bottom one.[15]

Il lettore, insomma, di fronte a un alto gradiente di interazione potrebbe sviluppare problemi nel cambiamento costante tra diversi punti di vista, tanto più di fronte ad interfacce più pensate per una resa grafica estetizzante che per una reale selezione di strumenti utili e accessibili. Soprattutto, la differenza fondamentale con un'edizione cartacea risiede nell'impossibilità da parte dell'editore digitale di sapere *a priori* cosa visualizzerà il suo lettore: mentre l'impaginazione di un libro è pensata e studiata per consentire una determinata fruizione che avverrà sempre nello spazio-pagina e sarà sempre più o meno identica anche cambiando autore, collana o casa editrice, la resa grafica digitale non può mai essere del tutto prevista. Ciò che si visualizza sullo schermo, infatti, è determinato da una serie di fattori che riguardano il singolo utente e che vanno dalla misura dello schermo, fino alle molteplici possibilità di modellizzazione del contenuto selezionato: è imprevedibile la serie di finestre che potranno essere aperte, la scelta o meno di accedere a un'altra pagina tramite un link, il livello di *zoom* che sarà adoperato e che, inevitabilmente, modificherà l'interfaccia.

Infine, come già anticipato, resta ancora irrisolto il limite forse più pressante delle nuove edizioni digitali, ovvero la loro riconoscibilità e citabilità: «to affirm that all academic culture is based on citations may be an exaggeration, yet the possibility of tracing and attributing a certain portion of text to a specific source is fundamental requirement for any publication wanting to be defined as scholarly».[16] Proprio per la

in D. APOLLON, P. REGNIER e C. BELISLE (a cura di), *L'edition critique à l'ere du numerique*, cit., pp. 133-175; O. DESEILLIGNY, *Matérialités de l'écriture : le chercheur et ses outils, du papier à l'écran*, «Sciences de la Société», 89 (2013), pp. 38-53, a p. 40.

[15] E. PIERAZZO, *Modelling Digital Scholarly Editing: From Plato to Heraclitus*, in M.J. DRISCOLL, E. PIERAZZO (a cura di), *Digital Scholarly Editing – Theories and Practices*, cit., pp. 41-58, a p. 50.

[16] Ivi, pp. 56-57.

visualizzazione, infatti, che può coincidere con la pubblicazione dell'opera, non è ancora stato possibile definire uno standard riconosciuto a causa delle infinite possibilità del digitale che fanno sì che ogni edizione possa essere completamente personalizzata, sia anche perché questa continua innovazione è espressamente ricercata dalla comunità scientifica, che valuta ancora la necessità dell'esistenza delle *Digital Humanities* in base a cambiamento e avanzamento che ogni singolo progetto può apportare al settore.

2.3. La codifica in XML-TEI

L'edizione digitale può dirsi composta da due differenti elementi, la codifica e la visualizzazione, fortemente connessi tra loro. Il processo scientifico e editoriale nasce senza dubbio dalla codifica, definita come «la rappresentazione di un testo su un supporto digitale in un formato comprensibile da un elaboratore elettronico»:[17] essa viene eseguita per lo più utilizzando il linguaggio XML (*eXtensible Markup Language*), sviluppato da un gruppo di lavoro del W3C (*World Wide Web Consortium*) verso la fine degli anni Novanta. Si tratta di un metalinguaggio per la creazione di *markup* personalizzati tramite *tag* specifici, col vantaggio della produzione di un documento che si presta alla presentazione in una grande varietà di formati e di stili e all'esportazione nei formati PDF, TXT o HTML senza necessità di intervento, assicurando l'integrità dei dati.[18]

L'XML «si basa su un sistema di *markup* dichiarativo che punta a descrivere la struttura astratta di un documento piuttosto che il suo aspetto grafico, e a questo scopo consente la dichiarazione dell'insieme di elementi che lo compongono e delle loro azioni».[19] La principale applicazione del linguaggio XML nelle *Digital Humanities* riguarda il suo utilizzo nel sistema di codifica TEI (*Text Encoding Initiative*),[20] un progetto di ricerca internazionale nato nel 1986 allo scopo di definire delle norme

[17] E. PIERAZZO, *La codifica dei testi. Un'introduzione*, Roma, Carocci, 2005, p. 15.
[18] C. HUITFELDT, *Systemes de balisage de textes et editions critiques*, in D. APOLLON, P. REGNIER e C. BELISLE (a cura di), *L'edition critique à l'ere du numerique*, cit., pp. 179-202, a p. 199.
[19] G. GIGLIOZZI, *Introduzione all'uso del computer negli studi letterari*, Milano, Mondadori, 2003, p. 73.
[20] Cfr. E. PIERAZZO, *La codifica dei testi. Un'introduzione*, cit., p. 39; L. BOURNARD, *Introduction* a *Qu'est-ce que la Text Encoding Initiative ?*, Marseille, OpenEdition Press, 2015. http://books.openedition.org/oep/1298.

standard per la rappresentazione di materiali testuali in forma digitale.[21] Il prodotto principale di tale organizzazione è stata la pubblicazione – la prima nel 1994, dopo l'implementazione del sistema di codifica XML – delle *Guidelines for Text Encoding and Interchange*, oggi aggiornate sul sito internet del TEI Consortium.

Il sistema di codifica consiste in una serie di moduli identificati come *tag sets*, che possono essere combinati fino ad adattarsi, tramite l'aggiunta al nucleo centrale di elementi supplementari, alla maggior parte delle necessità in ambito letterario, come la descrizione dei manoscritti, l'apparato critico o l'analisi linguistica. Un documento XML può essere descritto come una sequenza organizzata di elementi racchiusi in un elemento radice (*root element*), rispetto al quale tutti gli altri sono in un rapporto relazionale e gerarchico secondo una struttura astratta ad albero.[22] Il tipo di codifica richiesto dalla TEI, come anticipato per il linguaggio XML, prevede l'utilizzo di *markup* di tipo dichiarativo strutturale, che riguardano cioè la funzione di ogni elemento del testo e non il modo in cui esso deve essere rappresentato; tale lavoro richiede, dunque, un intervento di interpretazione del testo stesso.[23]

Annotare un testo in XML-TEI è un lavoro tutt'altro che neutrale: «l'applicazione di strumenti informatici alla ricerca umanistica (come, d'altra parte, a ogni altro dominio), infatti, non è mai metodologicamente innocente. Al contrario essa impone uno sforzo di esplicitazione rigorosa e formale sia degli oggetti di studio, sia dei metodi di analisi, sia degli obiettivi della ricerca stessa».[24] Proprio la natura e lo scopo di questa edizione hanno inciso evidentemente nelle scelte che sono alla base della codifica XML-TEI delle traduzioni della *Sophonisba*, necessariamente sottoposte a una marcatura per la rappresentazione e la lettura dei singoli testi e, al contempo, per l'allineamento con le altre opere del *corpus*.

---

[21] «The Text Encoding Initiative is a consortium which collectively develops and maintains a standard for the representation of texts in digital form. Its chief deliverable is a set of Guidelines which specify encoding methods for machine-readable texts, chiefly in the humanities, social sciences and linguistics. Since 1994, the TEI Guidelines have been widely used by libraries, museums, publishers, and individual scholars to present texts for online research, teaching, and preservation» (https://tei-c.org/).

[22] E. PIERAZZO, *La codifica dei testi. Un'introduzione*, cit., p. 43.

[23] «Ragionando a livello di edizione digitale diremo che l'annotazione di un testo attraverso linguaggi formali di descrizione è un processo che porta alla identificazione degli elementi utili per la creazione di un modello del testo che traduca le ipotesi interpretative dell'editore in modo formale» (F. TOMASI, *L'edizione digitale e la rappresentazione della conoscenza. Un esempio: Vespasiano da Bisticci e le sue lettere*, «Ecdotica», 9 (2012), pp. 264-286, a p. 266.

[24] L. BOURNARD, C.M. SPERBERG-MCQUEEN, *Il manuale TEI Lite: introduzione alla codifica elettronica dei testi letterari*, a cura di F. CIOTTI, Milano, Sylvestre Bonnard, 2005, p. 9.

2.3.1. Codifica di testi teatrali

La struttura di un componimento teatrale, o in generale di un'opera creata allo scopo di una *performance*, presenta caratteristiche che la rendono immediatamente riconoscibile. Non può essere considerata prosa né poesia: ha una macrostruttura solitamente identificabile nelle divisioni tra atti e scene, e una microstruttura composta da numerose unità testuali di lunghezza varia, raggruppabili in paragrafi se si tratta di prosa o in "strofe" nel caso di composizioni in versi. I singoli elementi che costituiscono l'intero testo teatrale, le battute, sono riconoscibili grazie a un principio insostituibile, la presenza di uno *speaker* che pronuncia il segmento dialogico, il cui nome viene sempre citato all'inizio della battuta. La codifica in XML di testi di questo genere prevede una vasta serie di elementi in condivisione con la strutturazione di opere di altra natura, ma la TEI ha anche previso nello specifico un modulo delle *Guidelines* per la codifica dei *Performance Texts*, con la descrizione di tutti gli elementi che è possibile trovare «when encoding printed dramatic texts, screen plays or radio scripts, and written transcriptions of any other form of performance».[25]

Tra gli elementi specifici dei testi teatrali, il primo riguarda la loro divisione strutturale in atti e scene, che usufruisce dello stesso elemento (*division*) utilizzato per dividere anche le parti di testi in prosa, come i capitoli, utilizzando per la loro identificazione un attributo @type cui possono essere assegnati i valori di "atto" o "scena". Il raggruppamento del testo delle battute è eseguito tramite la codifica in un elemento <sp> (*speech*), solitamente contenente l'indicazione del personaggio che recita la battuta in <speaker>. Il testo drammatico è poi strutturato in un paragrafo <p> nel caso di contenuto in prosa, in <l> per ogni singola linea di un testo in versi (poi riuniti in un elemento <lg> che solitamente combacia con una strofa), o in un più generico <ab> (*anonymous block*) quando non si specifica la natura del testo.

Un'altra struttura testuale caratterizzante le opere teatrali è quella inerente alle *stage directions*, ovvero le didascalie e tutti quegli elementi che non hanno lo scopo di essere declamati, ma servono ad indicare aspetti non verbali della messa in scena. Queste parti

[25] *P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*, https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/index.html.

sono codificate attraverso l'elemento <stage>, di cui è possibile specificare la tipologia tramite l'attributo @type con valori come "entrance", "exit", "location".[26]

Più propriamente specifico per i movimenti dei personaggi è il *tag* <move> (*movement*), che può essere utilizzato sia in combinazione con <stage> per completare la descrizione di una didascalia, sia per designare formalmente un movimento, qualora questo sia assente dalle indicazioni sceniche. A <move> è necessario aggiungere uno o più attributi tra i seguenti: @type, per caratterizzare il movimento specificando se si tratti di entrata, uscita o movimento sulla scena (i valori possono essere, ad esempio, "entrance", "exit" o "onStage"); @where per specificare la direzione del movimento, che dunque include valori come "L" (*stage left*), "R" (*stage right*) o "C" (*center*); infine, @perf (*performance*) per identificare una sezione contenente la descrizione dell'esecuzione, in generale o in un passaggio specifico. È altresì possibile distinguere da quelle più generali le indicazioni inerenti agli aspetti tecnici, come <sound> per le informazioni musicali.

Tutta questa serie di elementi può essere ovviamente sfruttata per la codifica non soltanto di opere teatrali, ma di qualsiasi testo includa una performance, come interventi radiofonici o televisivi. In questi ultimi casi è necessario considerare altri tipi di *stage directions*, che riguardano indicazioni come le angolazioni delle telecamere, gli effetti sonori, o la descrizione di ciò che è visibile sullo schermo. Per tutte queste occorrenze, si menzionano gli elementi <view>, <camera>, <sound> rispettivamente per il contenuto visivo della sceneggiatura (solitamente trascrizioni che si visualizzano sullo schermo, inserite in un elemento <caption>), l'angolatura o il punto di vista delle riprese, l'effetto sonoro. Infine, sono creati anche elementi destinati alle informazioni tecniche di scena non indirizzate agli attori, contenute nel *tag* <tech> e specificabili con l'attributo @type attraverso indicatori come, ad esempio, "light" per le luci o "sound" per il suono.

Per la descrizione dell'ambientazione, qualora questa sia inserita prima del testo principale della *pièce*, si può utilizzare l'elemento <set> con il segmento testuale codificato in un paragrafo. Ultimi elementi, suscettibili di varie interpretazioni,[27]

[26] La lista è ovviamente aperta alle più svariate possibilità, nonché alla combinazione tra più elementi per cercare di rappresentare tutte le occorrenze, considerando che, oltre ai movimenti degli attori, possono riguardare informazioni tecniche, musicali, scenografiche.

[27] «Notice, that the analysis of a speech as prologue or epilogue is sometimes open to interpretation. When such speeches immediately precede or follow the actual drama text, they may as well be regarded as a separate division of the text body. Notice, however, that they should then be encoded inside the existing

riguardano la codifica dei discorsi iniziali o finali di un dramma, che possono essere inseriti negli elementi <prologue> e <epilogue> in base alla loro posizione nel testo e, all'interno del tag, in base alla struttura formale del testo (prosa o versi).

2.3.2. Codifica delle *Sophonisba*

La codifica delle *Sophonisba* ha richiesto l'utilizzo soltanto di alcuni degli elementi già menzionati per i testi teatrali; pertanto, in questa sezione saranno descritte le caratteristiche specifiche dei documenti XML redatti tramite l'*editor* Oxygen, con un'analisi della struttura e degli elementi scelti per l'edizione digitale, ottenuta seguendo le linee guida della sezione 7 delle *Guidelines TEI* dedicata ai *Performance Texts*,[28] unite agli elementi generali condivisi da ogni documento di codifica e da qualsiasi genere testuale.

La codifica è stata eseguita su tre file XML: uno per la traduzione di Saint-Gelais, un secondo per la traduzione di Mermet e un terzo per la trascrizione del testo italiano con cui effettuare il confronto. Ciascuno dei file è diviso in due sezioni principali, <teiHeader> e <text>, anticipati da una dichiarazione XML che indica la natura del documento tramite un'istruzione di elaborazione, utile per favorire la portabilità dei documenti che utilizzano questo linguaggio.[29] Il <teiHeader> corrisponde a un frontespizio elettronico contenente tutte le informazioni riferite all'edizione digitale: la descrizione del file, <fileDesc>, contiene un <titleStmt> col titolo dell'edizione inserito in <title>, autore dell'opera originale in <author>, editore ovvero responsabile della codifica in <editor>; il *publication statement* contiene informazioni circa la pubblicazione o la distribuzione del testo digitale, dunque viene indicato tramite <p> (*paragraph*) la funzione del lavoro: in questo caso la ricerca è oggetto di una tesi di dottorato.

Nel <sourceDesc> si inseriscono informazioni bibliografiche (<bibl>) sull'edizione originale del testo: dunque, l'autore <author>, il titolo <title>, l'editore <editor>, il luogo di pubblicazione <pubPlace> e la data di pubblicazione <date>; l'elemento <msDesc>,

---

dramatic structure, or inside a separate textual division ( ). When considered as part of the actual drama text, they may not be encoded as <prologue> or <epilogue>» (M. TERRAS, E. VANHOUTTE, R. VAN DEN BRANDEN, *TEI by Example*, https://teibyexample.org).

[28] «This module is intended for use when encoding printed dramatic texts, screen plays or radio scripts, and written transcriptions of any other form of performance» (https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/DR.html).

[29] E. PIERAZZO, *La codifica dei testi*, cit., p. 69.

manuscript description, contiene poi <msIdentifier> (*manuscript identifier*) ovvero l'identificazione della fonte cartacea con le relative informazioni circa il luogo di conservazione dell'esemplare di riferimento dell'edizione (<country> e <settlement> per indicare la città e il paese, <repository> per il nome della biblioteca con relativa collocazione <idno>). Nell'esempio seguente è proposto il <teiHeader> della prima delle traduzioni, che presenta gli stessi elementi della codifica della seconda opera:

```
<teiHeader>
    <fileDesc>
      <titleStmt>
        <title>Edizione della "Sophonisba"</title>
        <author>Mellin de Saint-Gelais</author>
        <editor>Maria Antonia Papa</editor>
      </titleStmt>
      <publicationStmt>
        <p> Tesi di dottorato svolta presso le Università di Tours e di Padova, sotto la
supervisione dei proff. Elena Pierazzo e Franco Tomasi.</p>
      </publicationStmt>
      <sourceDesc>
        <bibl>
          <author>Mellin de Saint-Gelais</author>
          <title>Sophonisba, tragédie très excellente tant pour l'argument que pour le poly
            langage et graves sentences dont elle est ornée, représentée et prononcée
devantle Roy, en sa ville de Bloys</title>
          <editor>Gilles Corrozet</editor>
          <pubPlace>Paris</pubPlace>
          <date>1559</date>
        </bibl>
        <msDesc>
          <msIdentifier>
            <country>France</country>
            <settlement>Paris</settlement>
            <repository>Bibliothèque National de France</repository>
            <idno>Rés. Yf-3972</idno>
          </msIdentifier>
        </msDesc>
      </sourceDesc>
    </fileDesc>
  </teiHeader>
```

La seconda parte del documento, il <text>, si apre con l'indicazione della pagina corrente <pb> accompagnata dall'attributo @n per specificarne il numero. A ogni <pb> è anche aggiunto un attributo @facs il cui valore corrisponde al link dell'immagine digitalizzata già presente su piattaforme online; in questo modo si ottiene una corrispondenza diretta tra la pagina di testo e la carta del facsimile. Per l'impaginazione del testo, invece, sono

utilizzati l'elemento vuoto <lb/> per il ritorno a capo nei testi in prosa, e <l> per i testi in versi.

Gli interventi editoriali di normalizzazione sono segnalati tramite l'elemento <choice>, che raggruppa due possibili alternative per lo stesso passaggio di un testo, e contiene al suo interno gli elementi <orig> (*original form*, contiene il testo originale nella sua trascrizione diplomatica) e <reg> (*regularization*, contiene la forma del testo normalizzata secondo determinati criteri editoriali). Nell'esempio seguente, si noti l'utilizzo di questi elementi anche per la regolarizzazione dei segni di interpunzione, con l'utilizzo in alcuni casi di <orig> o di <reg> senza contenuto, a seconda che si debba eliminare una punteggiatura dall'originale o che si debba aggiungere nella normalizzazione:

```
[…] nous chasser de <choice>
                      <orig>pres</orig>
                      <reg>prés</reg>
                    </choice><choice>
                    <reg>,</reg>
                  </choice> tant qu'a <lb/>peine avons eu loisir de lever le pont<choice>
                    <orig>,</orig>
                    <reg/>
                  </choice> et <lb/>fermer les portes.
```

Si sciolgono, inoltre, le abbreviazioni tramite l'elemento <ex> (*editorial expansion*):

```
<choice>
        <orig>vrē</orig>
        <reg>v<ex>ost</ex>re</reg>
</choice>
```

La prima sezione in cui è suddiviso il <text> è il <front>, elemento che contiene tutte le parti testuali preliminari, dal frontespizio alla dedica, prima del <body> che invece contiene l'opera. Nel <front> possiamo distinguere diversi elementi: <titlePage> che contiene il frontespizio, e infatti racchiude la serigrafia posta in apertura con <figure> con il riferimento al facsimile pubblicato su *Gallica* (tramite il riferimento <graphic @url>); gli elementi del titolo <docTitle> contenuti in un <titlePart>; le indicazioni tipografiche <docImprint> posizionate in basso al frontespizio e contenenti luogo, data di pubblicazione e nome dell'editore: in questo caso, il luogo di edizione è marcato con un <placeName> e la data con <docDate> accompagnato dall'attributo @when che aiuta a regolarizzare la cifra in numeri romani. Infine, l'elemento <imprimatur> contiene il

privilegio di stampa, una nota formale con l'autorizzazione alla pubblicazione dell'opera. L'esempio del <front> è tratto dalla codifica della *Sophonisba* di Saint-Gelais:

```
<front>
      <titlePage>
        <figure>
          <graphic url="https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70352g/f2.highres"/>
          <head>BNF - Gallica</head>
        </figure>
        <docTitle>
          <titlePart>Sophonisba. <lb/>Tragedie <choice>
              <orig>tresexcellente</orig>
              <reg>trés excellente</reg>
            </choice>, <lb/>tant pour l'argument, que pour le poly <lb/>langage et graves
            sentences dont elle <lb/>est ornée<choice>
              <orig>:</orig>
              <reg>,</reg>
            </choice> representée et prononcée devant <lb/>le Roy, en sa ville de
              <placeName>Bloys</placeName>.</titlePart>
        </docTitle>
        <docImprint>
          <lb/>A <placeName>Paris</placeName>.<lb/>De l'Imprimerie de Philippe
Danfrie, et<lb/>Richard Breton, Rue S. Jacques, à l'escrevisse<lb/><docDate
when="1559">M. Ve. Lix.</docDate>
        </docImprint>
        <imprimatur>Avec privilege du Roy.</imprimatur>
      </titlePage>
[…]
</front>
```

Anche la codifica di Mermet contiene gli stessi elementi, con aggiunta in alcuni punti dell'attributo @rend (*rendition*) in completamento del *tag* <hi> (*highlighted*), che indica la resa e la distinzione grafica di alcune parti del testo, il cui valore può essere stabilito con "gothic", "italic" o qualsiasi altro attributo inerente alla scrittura:

```
<front>
      <titlePage>
        <figure>
          <graphic
url="https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70343h.r=sophonisba%20mermet?rk=21459;2
"/>
          <head>BNF - Gallica</head>
        </figure>
        <pb n="a1r"/>
        <docTitle>
          <titlePart>LA <lb/> TRAGEDIE <lb/> DE SOPHONISBE <lb/> REYNE DE
NUMIDIE,<lb/> où se verra le desastre qui luy est advenu,<lb/> pour avoir esté promise
à un mary, <choice>
              <orig>&amp;amp;</orig>
```

```
                <reg>et</reg>
              </choice>
              <lb/> espousée par un autre. Et comme elle a <lb/> mieux aimé eslire la mort,
que de se voir <lb/> entre les mains de ses ennemis.</titlePart>
            <titlePart rend="italics"><lb/>Traduite d'Italien en François, par <hi
                rend="small-caps">CLAUDE <lb/>MERMET</hi> de Sainct Rambert en
              Savoye.</titlePart>
          </docTitle>
          <docImprint><hi rend="italics">A
<placeName>LYON</placeName></hi>,<lb/> PAR <persName>LEONARD
ODET</persName>, <lb/>
            <docDate when="1584">M. D. LXXXIIII</docDate>.</docImprint>
          <imprimatur>AVEC PRIVILEGE.</imprimatur>
        </titlePage>
[…]
<front>
```

Le varie parti di cui si compone il materiale paratestuale, come dediche, avantesti, lettere al lettore, sono contenute in vari , elemento di suddivisione del corpo del testo, la cui specificazione è affidata a un attributo @type che determina la natura del contenuto e a un identificativo @xml:id. All'interno della divisione è trascritto il titolo in <head>, mentre il testo è contenuto in un paragrafo <p>. La presenza di titoli per ogni sezione all'interno del testo non è costante e, per questo motivo, nei casi in cui le intestazioni siano aggiunte arbitrariamente, è stato aggiunto all'elemento <head> un attributo @resp con il valore della sigla del nome dell'editore ("map").

```
<div xml:id="lecteur" type="paratext">
          <pb n="a2r"/>
          <head>Gilles Corrozet au Lecteur.</head>
          <lb/>
          <p>...</p>
        </div>
```

È contenuto in un anche l'elenco dei personaggi della tragedia: in questo caso, all'interno del paragrafo è inserito l'elemento <castList> e ogni personaggio è segnalato con un <castItem> accompagnato dall'attributo @xml:id che specifica un identificativo unico per il riconoscimento univoco e il rimando intratestuale ai diversi protagonisti, che sarà possibile tramite il richiamo in occasione di ciascuna battuta. Non sono utilizzati in questo caso gli elementi <role> per indicare il ruolo del personaggio, <roleDesc> che specifica la descrizione del ruolo o, ad esempio, <actor> che codifica il nome dell'attore che interpreta il personaggio.

```
<div xml:id="personnages" type="personnages">
        <p>
          <castList>
            <head>Les personnages de <lb/>la Tragedie.</head>
            <castItem xml:id="Soph">Sophonisba Royne, fille d'Asdrubal.</castItem>
            <castItem xml:id="Herminia">Herminia dame de chambre.</castItem>
            <castItem xml:id="Dames">Assemblee de Dames, que les Latins nomment
              Chorus.</castItem>
              […]
          </castList>
        </p>
 </div>
```

La codifica qui realizzata tenendo anche conto delle indicazioni contenute nel *Manuel d'encodage TEI Renaissance et temps modernes* della biblioteca digitale BVH[30] ha seguito i riferimenti del cosiddetto *balisage physique*, ovvero una marcatura che tiene conto della *mise en page* del documento originale, in questo caso due libri a stampa. In dettaglio, sono stati usati i seguenti elementi: <lb> (*linebreak*) per indicare l'inizio di una nuova riga tipografica; questo elemento può essere utilizzato anche per segnalare le divisioni delle parole in fine di riga grazie all'aggiunta dell'attributo @rend="hyphen".

Si segnala poi l'utilizzo di <fw> (*forme work*) per la trascrizione dei titoli correnti, della cartulazione e della segnatura, che si può trovare sia nella riga superiore che in quella inferiore rispetto alla disposizione del testo sulla pagina. Per entrambe le informazioni si utilizzano gli aggettivi @place per precisarne la collocazione e @type per il tipo di informazione riguardante la forma della pagina:

```
<fw place="top-center" type="head">de Sophonisba.</fw>
        <fw place="top-right" type="pageNum">iiij.</fw>
        <fw place="bot-right" type="sig">Aiiij</fw>
<fw place="bot-right" type="catch">Sopho-</fw>
```

I valori degli attributi sono: per @place, "top" per il margine superiore, "bot" (*bottom*) per quello inferiore e "center", "left" e "right" per centro, sinistra o destra; per @type, invece, avremo "head" per il titolo corrente, "pageNum" per il numero della pagina, "sig" per la segnatura e "catch" (*catchword*) per i richiami tipografici.

All'interno del <body> sono poi utilizzati *tag* specifici per la codifica di testi teatrali. In particolare, si utilizza l'elemento <sp> (*speech*) per ogni singola battuta di un testo

[30] N. DUFOURNAUD et al., *Manuel d'encodage TEI Renaissance et temps modernes*, Bibliothèques Virtuelles Humanistes, https://www.bvh.univ-tours.fr/XML-TEI/ManuelWeb/Manuel_TEI_BVH.html.

scritto per la scena, accompagnato dall'attributo @who che specifica il rimando al personaggio a cui appartiene la battuta: la connessione si attua inserendo il simbolo del cancelletto, che permette di selezionare il valore corrispondente all'identificazione del singolo attore già determinato nell'@xml:id. Oltre all'identificazione formale, all'interno di <sp> si inseriscono gli elementi <speaker> per indicare la marcatura (anche tipografica) del nome del personaggio che pronuncia la battuta, e <ab> (*anonymous block*) come elemento contenente un'unità testuale (per la prima traduzione in prosa) e <l> (*line*) per i cori della prima traduzione e il testo della seconda, interamente in versi:

```
<sp who="#Herminia">
            <speaker>Herminia.</speaker>
            <lb/>
            <ab> […] entra en ligue avec luy.</ab>
          </sp>
          <lb/>
          <sp who="#Soph">
            <speaker>Sophonisba.</speaker>
            <lb/>
            <ab>Il est ainsy. Or ceste ligue despleut<lb/> beaucoup aux nostres […]</ab>
</sp>
```

È necessario anche indicare all'interno della codifica la presenza di versi spezzati o incompleti, che sono marcati sempre tramite l'elemento <l> con l'aggiunta dell'attributo @part, al quale corrispondono i valori 'I' per *initial*, 'M' per *medial* e 'F' per *final*. La codifica corrisponde a quella eseguita nell'esempio seguente su alcune battute del testo italiano di Trissino, ed è fondamentale soprattutto per ragioni legate alla numerazione dei versi. Effettuando un conteggio automatico, infatti, sarà possibile indicare la progressione numerica da segnalare ogni cinque <l>, escludendo però dalla numerazione i versi segnalati con l'attributo @part.

```
<sp xml:id="tr-13">
          <speaker>Famiglio.</speaker>
          <l part="I">Donne?</l>
        </sp>
        <sp xml:id="tr-14">
          <speaker>Cho.</speaker>
          <l part="M">Che vuoi; che non ragioni?</l>
        </sp>
        <sp xml:id="tr-15">
          <speaker>Fa.</speaker>
          <l part="F">Lasso,</l>
          <l part="I">Ch'io non ho lena da parlar.</l>
        </sp>
```

```
<sp xml:id="tr-16">
  <speaker>Cho.</speaker>
  <l part="F">Costui</l>
  <l part="I">M'empie di nuovo di paura.</l>
</sp>
```

Gli elementi <l> utilizzati per ogni singolo verso sono solitamente strutturati e raggruppati in <lg> (*line group*) per le unità formali composte da gruppi di versi, cioè le strofe:

```
<sp who="#Sec_dame">
        <speaker>Seconde Dame.</speaker>
        <ab><lg>
            <l>Ha! Quel' peur me surprend, ha! <choice>
                <orig>c'est</orig>
                <reg>C'est</reg>
              </choice> chose certaine,</l>
            <l> […] </l>
          </lg></ab>
  </sp>
```

Proprio la codifica delle parti in versi ha suscitato alcune incertezze in quanto, come affermato anche da Buzzetti, la struttura metrica impedisce solitamente di effettuare delle marcature che riguardano porzioni testuali che superano il limite dello spazio di un singolo verso:

> In un componimento poetico, per esempio, non è possibile rappresentare contemporaneamente una segmentazione per versi e una segmentazione per enunciati, o per altri costrutti grammaticali che si estendano oltre i limiti di uno stesso verso: la sintassi dei marcatori non permette di contrassegnare i diversi elementi strutturali di un enjambement.[31]

Tale difficoltà riguarda soprattutto la parte di codifica realizzata per la marcatura dei fenomeni di traduzione. Oltre alla definizione degli elementi strutturali del testo e degli interventi editoriali, il progetto prevede anche una visualizzazione che permetta di evidenziare direttamente le porzioni (singole parole o intere frasi) che hanno subito una modifica nel passaggio da una lingua all'altra. Per ottenere ciò è stato adoperato l'elemento <seg> (*arbitrary segment*), utile a rappresentare una segmentazione del

[31] D. BUZZETTI, *Ambiguità diacritica e markup. Note sull'edizione critica digitale*, in S. ALBONICO (a cura di), *Soluzioni informatiche e telematiche per la filologia*, Atti del Seminario di studi (Pavia, 30-31 marzo 2000), Pavia, Pubblicazioni Telematiche, 2000. http://studiumanistici.unipv.it/dipslamm/pubtel/Atti2000/dino_buzzetti.htm.

testo.[32] Ogni elemento contiene poi la specifica della variazione apportata tramite l'elemento @type, cui sono stati dati valori quali "lexicon", "content", "addition" o "syntax" e, in alcuni casi, si è utilizzato anche un attributo @subtype per marcare i fenomeni più ricorrenti quali i binomi sinonimici, cui è stato dato il valore di "dictology", gli italianismi ("italianism") o le riformulazioni complete del testo a cui non è possibile trovare una precisa corrispondenza, marcate con "reformulation".

```
<speaker>Massinisse.</speaker>
        <ab><lg>
            <l>Ainsi que <choice>
                <orig>lon</orig>
                <reg>l'on</reg>
              </choice> ne doit (sans grand' <seg type="lexicon">occasion</seg>)</l>
            <l>L'<seg type="lexicon">homma</seg> ayant mal vescu <seg
type="content" subtype="reformulation">tenir en bonne estime</seg>,</l>
            <l>Aussi ne faut-il pas (sans cause legitime)</l>
            <l>Croire legerement que l'homme estant <seg
type="addition">tenu<choice>
                  <orig>,</orig>
                  <reg/>
                </choice></seg></l>
            <l><seg type="addition">Et reputé</seg> pour bon, soit meschant
devenu.</l>
            <l>[…], <seg type="lexicon" subtype="dictology"><choice>
                  <orig>&amp;amp;</orig>
                  <reg>et</reg>
                </choice> infame</seg>,</l>
```

La difficoltà, appunto, risiede nel fatto che ogni segmento non può superare il limite strutturale di <l>, anche quando la porzione di testo modificata si estende fino al verso successivo, e per questo motivo è necessario dividere la parte modificata in due <seg>:

```
<l>Je vous requiers pardon: car la douleur <seg type="addition">si forte</seg></l>
            <l><seg type="addition">Qui me vient assaillir</seg>, <seg type="content"
                subtype="reformulation">tout le sens me transporte</seg>.</l>
            […]
            <l>Je luy raconteray, <seg type="content" subtype="reformulation">pour
estre soulangée</seg>,</l>
            <l><seg type="addition">Mon cas par le menu, quand je seray
faschée,</seg></l>
            <l><seg type="addition">Du mal que <choice>
                  <orig>lon</orig>
                  <reg>l'on</reg>
```

[32] «The seg element may be used at the encoder's discretion to mark any segments of the text of interest for processing. One use of the element is to mark text features for which no appropriate markup is otherwise defined. Another use is to provide an identifier for some segment which is to be pointed at by some other element» (https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/ref-seg.html).

```
</choice> m'a fait, de l'injure, du tort</seg><choice>
<orig>:</orig>
<reg>,</reg>
</choice></l>
```

Tra gli elementi che possiamo definire "tecnici", l'unica didascalia presente nel testo originale è invece codificata tramite l'elemento <stage>, posto tra due blocchi di battute:

```
<stage>Esvanouissement.</stage>
```

Le note esegetiche, infine, sono aggiunte al testo tramite l'elemento <note> posto in corrispondenza della porzione di testo cui si riferisce il commento. Ogni nota è stata categorizzata tramite l'utilizzo di un attributo @type, cui sono stati dati i valori corrispondenti al campo di indagine in cui rientrano: "content", "syntax", "lexicon", "rhetoric", "explanation", "metrics". I riferimenti bibliografici che sono stati citati all'interno del commento sono marcati con l'elemento <ref> accompagnato dall'attributo @corresp. Il valore di @corresp fa riferimento all'@xml:id attribuito a ogni <bibl>. La lista delle citazioni, infatti, è inserita all'interno del <teiHeader> in una sezione <additional>, che comprende tutte le informazioni aggiuntive riguardanti un testimone manoscritto o a stampa. All'interno, è inserito un elemento <listBibl> con tanti <bibl> quanti sono i riferimenti bibliografici, ciascuno dei quali è poi ulteriormente sistematizzato con l'utilizzo di elementi quali <author>, <editor>, <title>, <pubPlace>, <publisher>, <date> per specificarne tutte le informazioni.

```
<additional>
        <listBibl>
          <bibl xml:id="wind"><author>B.H. WIND</author><title>Les mots italiens
              introduits en français au XVIe
            siècle</title><pubPlace>Utrecht</pubPlace>, <publisher>HES</publisher>,
              <date>1973</date></bibl>
          <bibl xml:id="cremante"><author>R. CREMANTE</author><title>Teatro del
              Cinquecento. Tomo I. La tragedia</title><pubPlace>Milano e
              Napoli</pubPlace>, <publisher>Ricciardi</publisher>,
            <date>1988</date></bibl>
          <bibl xml:id="clement"><author>L. CLEMENT</author><author>H. Estienne
et son œuvre française</author><pubPlace>Paris</pubPlace><publisher>Picard</publisher>
<date>1899</date></bibl>
[…]
</listBibl>
      </additional>
```

In ultimo, è stata eseguita una codifica per ottenere l'allineamento delle battute teatrali delle tre diverse opere in modo da riuscire a restituire una corrispondenza che fosse grafica ma anche strutturale, e consentisse quindi di trovare legami effettivi con gli altri testi anche in assenza di un riferimento contenutistico diretto. La prima operazione ha riguardato la numerazione di ciascuna battuta, dunque di ogni <sp>, attraverso l'attributo @xml:id che ha permesso di associare a ogni elemento un identificativo univoco, cioè la sigla dell'autore (#tr per Trissino, #sg per Saint-Gelais e #me per Mermet) seguita da un numero progressivo. Dopodiché, la battuta numerata è stata collegata alle battute corrispondenti negli altri testi attraverso un secondo attributo, @corresp, che contiene i riferimenti all'@xml:id delle altre due opere.

```
<sp xml:id="sg-54" corresp="#tr-51 #me-50" who="#Soph">
        <speaker>Sophonisba.</speaker>
        <ab>Lequel est Masinissa?</ab>
      </sp>
      <sp xml:id="sg-55" corresp="#tr-52 #me-51" who="#pre_sol">
        <speaker>Premier Sol.</speaker>
        <ab>C'est ce premier, […] <ab>
      </sp>
      <sp xml:id="sg-56" corresp="#tr-53 #me-52" who="#Dames">
        <speaker>Dames.</speaker>
        <lg>
            <l>Las [...]</l>
          </lg>
      </sp>
```

Le prospettive della visualizzazione hanno determinato l'esigenza di trovare obbligatoriamente una corrispondenza tra le battute di tutti i tre testi, anche nei casi in cui non ci fosse una correlazione esatta a causa di aggiunte, soppressioni o divisioni di un singolo contenuto in più battute. In queste occasioni, si è scelto di inserire comunque le battute aggiunte come corrispettivi della battuta principale del testo italiano, come risulta dall'esempio del monologo della terza battuta di Trissino che è spezzata da Saint-Gelais in un dialogo composto da cinque battute:

```
<sp xml:id="sg-3" corresp="#tr-3 #me-3" who="#Soph">
        <speaker>Sopho.</speaker>
        <ab>Je ne fay point de doubte […]</ab>
</sp>
 <sp xml:id="sg-4" corresp="tr-3" who="#Herminia">
        <speaker>Herminia.</speaker>
        <ab>Il me souvient […]</ab>
```

```
        </sp>
        <sp xml:id="sg-5" corresp="#tr-3 #me-3" who="#Soph">
                <speaker>Sophonisba.</speaker>
                <ab>Il est ainsy […]</ab>
        </sp>
        <sp xml:id="sg-6" corresp="#tr-3" who="#Herminia">
                <speaker>Herminia.</speaker>
                <ab>Et ce fut […]</ab>
        </sp>
        <sp xml:id="sg-7" corresp="#tr-3 #me-3" who="#Soph">
                <speaker>Sophonisba.</speaker>
                <ab>Mais bientost […]</ab>
</sp>
```

Come si può notare dalla ripetizione di #tr3 e #me3 per le battute dalla 3 alla 7 di Saint-Gelais, il testo della battuta di Trissino è rimasto intatto nel contenuto ma non nella struttura. Per questo motivo, è stato necessario indicare una corrispondenza con la battuta principale di riferimento anche per le aggiunte per far sì che si potesse comunque costruire un allineamento tra quella porzione di testo e la singola battuta del modello, pur se con elementi di divergenza.

Vi sono, tuttavia, battute per le quali non è stato possibile indicare una precisa corrispondenza, pur tenendo conto di un margine di adattamento. Si tratta delle parti in cui la traduzione di Saint-Gelais procede con la sostituzione delle scene della morte con monologhi e con una conversazione riepilogativa tra Massinissa e le donne del coro. In questi casi, alle singole battute è stato dato soltanto un identificativo unico, senza specificare una corrispondenza tramite @corresp; successivamente, il testo è stato marcato tramite l'elemento <ref>, che indica il riferimento a un altro luogo del testo tramite l'attributo @target, i cui valori corrispondono agli identificativi unici delle battute che sono state sintetizzate o riprese parzialmente o completamente rielaborate all'interno del racconto riepilogativo.

```
        <sp xml:id="sg-251" who="#Sec_femme">
                <speaker>Femme seconde.</speaker>
                <ab><ref target="#tr-270 #tr-271 #tr-272 #me-267 #me-268 #me-269">Helas,
        Sire […]
        </sp>
                <lb/>
                <sp xml:id="sg-253" who="#Sec_femme">
                  <speaker>Femme secon.</speaker>
                          <ab><ref
                      target="#tr-248 #tr-249 #tr-250 #tr-251 #tr-252 #tr-262 #tr-268 #tr-274 #tr-
        275 #tr-278 #tr-283 #me-245 #me-246 #me-247 #me-248 #me-249 #me-259 #me-265
```

```
#me-271 #me-272 #me-275 #me-280">
            Jusques icy, elle a tousjours parlé ferme-<lb type="hyphen"/>ment mais
quand elle […]</sp>
```

2.4. La trascrizione: esperimenti di trascrizione automatica

2.4.1. Metodi di trascrizione automatica (dall'OCR all'HTR)

Nell'ambito della ricerca umanistica, l'introduzione della trascrizione automatica rappresenta una rivoluzione per l'accesso a documenti antichi e opere manoscritte e a stampa del patrimonio culturale mondiale e alla loro interpretazione, con un impatto significativo sulla democratizzazione del sapere. I metodi automatizzati di trascrizione non solo semplificano la ricerca archivistica e documentaria, ma aiutano anche l'analisi testuale e offrono un vantaggio per la conservazione stessa dei manufatti che necessitano di un grado inferiore di manipolazione potenzialmente dannosa.

Il primo metodo riguarda la *Optical Character Recognition* (OCR), una tecnologia sviluppata già a partire dei primi anni Novanta del XX secolo che si concentra sul riconoscimento dei caratteri a stampa presenti su documenti scansionati o fotografati e, infatti, il suo utilizzo principale interessa proprio l'estrapolazione di testo da fogli stampati, in modo da semplificarne la ricerca e l'archiviazione. Circa venti anni dopo, grazie al potenziamento del *Deep Learning*, la consapevolezza del potenziale dello strumento e la necessità di applicarlo al settore delle scritture a mano ha fatto sì che l'OCR si evolvesse in HTR (*Handwriting Text Recognition*): tale tecnologia mira al riconoscimento della scrittura manoscritta in varie forme e stili ed è quindi cruciale per l'accesso ai contenuti di documenti storici molto estesi e difficilmente trascrivibili a mano senza un investimento di tempo ed energia considerevole.

Una prima fase di evoluzione ha visto l'applicazione per l'HTR degli stessi principi dell'OCR, cioè di un processo in cui le immagini dei testi a stampa erano convertite in testi codificati comparando i singoli caratteri con dei *templates* già esistenti.[33] La differenza principale tra le tecnologie di OCR e HTR consiste nella differenza del tipo di riconoscimento: mentre la prima, il riconoscimento ottico dei caratteri, si fonda

[33] A. UL-HASAN, S.S. BUKHARI, A. DENGEL, *OCRoRACT: a sequence learning OCR system trained on isolated characters*, 12th IAPR Workshop on Document Analysis Systems (DAS), IEEE, 2016, pp. 174-79; U. SPRINGMANN, A. LÜDELING, *OCR of historical printings with an application to building diachronic corpora: a case study using the RIDGES herbal corpus*, «Digital Humanities Quarterly», XI 2 (2017). http://digitalhumanities.org/dhq/vol/11/2/000288/000288.html.

sull'individuazione di singole lettere, la seconda consente il riconoscimento automatico della scrittura a mano, e quindi di segni grafici che si compongono tramite un processo di legature tra le lettere che richiede la decifrazione di intere parole o addirittura righe. L'HTR si fonda sul ruolo delle reti neurali artificiali (ANN),[34] modelli di apprendimento automatico basati sul funzionamento del cervello umano con i suoi nodi neurali interconnessi che elaborano e trasformano i dati in ingresso in informazioni significative. Le reti neurali ricorrenti utilizzate per l'HTR sono composte da vari strati di nodi interconnessi che lasciano passare un segnale, come un'immagine, da uno strato all'altro che è in grado di riconoscere determinate caratteristiche grafiche e migliorare le informazioni dello strato precedente fino all'individuazione del testo e delle sequenze di lettere.[35]

La creazione di progetti interdisciplinari basati sull'applicazione dei modelli di reti neurali è stata per lungo tempo penalizzata a causa dell'assenza di piattaforme *user-friendly* che rendessero praticabile tale tecnologia. *Transkribus* è stato tra i primi progetti a permettere il riconoscimento automatico di manoscritti di epoca, lingua e formato differenti, assicurando all'utente la possibilità di gestire in un unico spazio tutti i passaggi che portano all'*output* finale, la trascrizione.[36] Lanciato nel 2015 grazie ai fondi della Commissione Europea come parte del progetto *tranScriptorium*, *Transkribus* è stato sviluppato dall'Università di Innsbruck con la collaborazione di vari gruppi di ricerca europei ed è parte del progetto UE Horizon 2020 READ. Ad oggi la piattaforma è accessibile online e utilizzabile gratuitamente fino al raggiungimento di 500 crediti (che

[34] Si vedano F. LOMBARDI, S. MARINAI, *Deep Learning for historical analysis and recognition. A survey*, «Journal of Imaging», 6 (2020), 10. https://doi.org/10.3390/jimaging6100110; S. MARINAI, M. GORI, G. SODA, *Artificial Neural Networks for Document Analysis and Recognition*, «IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence», XXVII (2005), pp. 23–35. 10.1109/TPAMI.2005.4; J.E. DAYHOFF, J.M. DELEO, *Artificial neural networks: opening the black box*, «Cancer», XCI 91 (2001), pp. 1615-1635.

[35] D. FIRMANI, M. MAIORINO, P. MERIALDO, E. NIEDDU, *Towards knowledge discovery from the Vatican secret archives*. In Codice ratio – Episode 1: Machine Transcription of the Manuscripts, in *Proceedings of the 24th ACM SIGKDD International Conference on Knowledge Discovery & Data Mining*, New York, 2018, pp. 263-272. https://arxiv.org/abs/1803.03200.

[36] La piattaforma Transkribus è presa come esempio anche perché è possibile trovare una vasta bibliografia di casi di studio in cui è stata utilizzata; si veda, ad esempio, V. SCHWARZ-RICCI, *Handwritten Text Recognition per registri notarili (secc. XV-XVI): una sperimentazione*, «Umanistica Digitale», XIII (2022), pp. 171- 181. http://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/14926; D. ALVERMANN, B. BLUGGEL, *Transkribus at Greifswald. Idea, practice, results, perspective*, presentato alla Transkribus User Conference 2017, 2-3 November, Technical University of Vienna. https://read.transkribus.eu/wp-content/uploads/2017/07/Alvermann_Bluegel_Greifswald.pdf; M. BOENING, K.-M. WURZNER, *Compilation of a large ground-truth data set using transkribus*, presentato alla Transkribus User Conference 2017, 2-3 November, Technical University of Vienna. https://read.transkribus.eu/wp-content/uploads/2017/07/Boenig_Wuerzner_Groundtruth-1.pdf.

corrispondono a 500 pagine scritte a mano o 3000 stampate), successivamente richiede l'acquisto di ulteriori crediti, fissi o personalizzabili in base al *corpus* e alle esigenze.

Il flusso di lavoro prevede dei passaggi specifici da parte dell'utente che consistono nell'*upload* sulla piattaforma delle immagini digitalizzate, nel riconoscimento del *layout* di ciascuna pagina con la segmentazione in linee di testo, nella trascrizione di parte del contenuto dell'intero *corpus*. Prima del caricamento delle immagini può essere necessario anche un miglioramento della qualità tramite la binarizzazione, che consente di separare il contenuto del documento da fattori di rumore o distorsione.[37] La prima azione da compiere sulle immagini è la segmentazione ovvero il riconoscimento dei vari elementi che compongono il *layout* di una pagina, e principalmente le righe che formano il testo. Il principio su cui si basa l'allenamento della rete neurale prevede l'inserimento di una determinata quantità di dati, ossia di trascrizioni che combaciano con il corrispettivo rigo segmentato nell'immagine; l'insieme dei dati di *input* prende il nome di *ground truth*[38] e, secondo il principio del *machine learning*, «the more words of ground truth that a user submits, the more accurate the results are likely to be».[39] In generale, i risultati sono solitamente valutati in questo modo:

> The output of handwritten text recognition models usually leads to further processable results if the Character Error Rate (CER) is below 10%. […] We thus consider a CER of <10% to be good. A further improvement to <5% CER is considered very good, as the occurring errors can be narrowed down to rare/unknows words. We could even invoke a third category by stating that recognition models with a CER below 2.5% reach a certain level of "excellence". However, within the range below 3% CER, experience shows that the regularity of scripts starts to play an important rôle and needs to be considered.[40]

[37] «[Binarization] consists in the transformation of an input color or gray level image into a black and white one. This task is often performed to minimize the impact of physical document dégradations as non-uniform background, stains, faded ink, ink bleeding through the page, and uneven illumination on document images. The binarization process separates the document content from these noise factors by classifying each pixel as either foreground or background. This is a well-studied problem, even for highly degraded documents, as evidenced by the popularity of the Document Image Binarization Content (DIBCO) competitions» (S. MARINAI, M. GORI, G. SODA, *Artificial Neural Networks for Document Analysis and Recognition*, cit.).

[38] «"Ground truth" is a term commonly used in machine learning to refer to accurate, objective information provided by empirical, direct processes, rather than that inferred from sources via the statistical calculation of uncertainty» (G. MUEHLBERGER et Al., *Transforming scholarship in the archives through handwritten text recognition : Transkribus as a case study*, «Journal of Documentation», LXXV 5 (2019), pp. 954-976, a p. 969 n8).

[39] «Indeed, if a collection contains documents written in several hands or languages, it is recommended that users create ground truth for a higher numer of transcribed words» (Ivi, p. 959).

[40] T. HODEL, D. SCHOCH, C. SCHNEIDER, J. PURCELL, *General Models for Handwritten Text Recognition: Feasibility and State-of-the Art. German Kurrent as an Example*, «Journal of Open Humanities Data», VII 13 (2021), pp. 1–10, a p. 2. https://doi.org/10.5334/johd.46.

Nella CER rientrano anche gli errori che riguardano gli spazi e l'interpunzione, quindi quelli che non influiscono sul senso del contenuto; in ogni caso, quando il valore è superiore al 10%, si considera comunque che «al di sopra di questa soglia l'impegno umano per un'eventuale correzione manuale è superiore rispetto a una trascrizione ex novo».[41] Inoltre, considerando che la *ground truth* è lo strumento principale per l'allenamento della rete neurale, è necessario selezionare bene le pagine da caricare in modo che siano correttamente trascritte e sufficientemente rappresentative dell'intera opera: in un documento omogeneo viene considerata sufficiente una quantità di 50-100 pagine (15000 parole) per creare un modello valido, ma in caso di un *training* effettuato con grandi moli di dati si può arrivare anche alla creazione di modelli in grado di essere utilizzati non solo per una singola mano, ma anche su scritture simili eseguite da mani diverse.

Il successo di *Transkribus* ha determinato non soltanto un vantaggio per gli utenti, ma anche per la piattaforma stessa e per lo sviluppo della sua tecnologia HTR. Se consideriamo, infatti, che il suo sistema di *machine learning*[42] si basa proprio sulla quantità di lavoro eseguito sulla piattaforma, si capisce che la copiosità di dati immessi ha consentito una netta evoluzione delle sue capacità. L'intero procedimento si può riassumere nella seguente espressione: «The more Transkribus users there are, the stronger the HTR will be».[43]

A questo punto, inversamente rispetto alla tendenza finora perseguita, l'obiettivo di ottimizzazione di questa tecnologia risiede nella possibilità di ottenere risultati altrettanto validi con sempre meno dati di allenamento, o sfruttando dei modelli generici che possono essere applicati su testi o mani simili: insomma, si punta alla capacità di riutilizzo dei dati senza dover sviluppare ogni volta un modello specifico. Per questi motivi, la sperimentazione resta ancora attiva e i risultati possono essere visibili soprattutto in occasione di speciali competizioni condotte durante le due principali conferenze,

[41] V.I. SCHWARZ-RICCI, *Il riconoscimento automatico di scrittura per documenti storici*, Zenodo, 2022, p. 6. https://doi.org/10.5281/zenodo.6369959.
[42] J.G. CARBONELL, R.S. MICHALSKI, T.M. MITCHELL, (2013) *An overview of machine learning*, in IID. (a cura di), *Machine Learning: An Artificial Intelligence Approach*, Berlin and Heidelberg, Springer-Verlag, 2013, pp. 3-23; S. CLINCHANT, H. DEJEAN, J. MEUNIER, E.M. LANG, F. KLEBER, (2018*), Comparing machine learning approaches for table recognition in historical register books*, 13th IAPR International Workshop on Document Analysis Systems (DAS), 2018, IEEE, pp. 133-138.
[43] G. MUEHLBERGER et al., *Transforming scholarship in the archives through handwritten text recognition : Transkribus as a case study,* cit., p. 967.

l'International Conference on Document Analysis and Recognition (ICDAR) e l'International Conference on Frontiers in Handwriting Recognition (ICFHR), che negli ultimi anni si sono concentrate su lingue particolari, come l'arabo, o argomenti specifici, come le formule matematiche.[44]

In definitiva, nonostante il miglioramento considerevole di tecnologie e di studiosi che ne fanno uso, si può constatare che le problematiche risiedono ancora nell'impossibilità di previsione del risultato nel momento in cui si applicano i modelli, soprattutto se si tratta di testi scritti in più mani o in grafie sconosciute. Lo strumento per raggiungere i risultati sperati di riconoscibilità di più mani o di applicazioni di modelli risiede esclusivamente nell'accumulazione di grandi quantità di *ground truth*, obiettivo che si scontra ancora frequentemente con la tendenza degli studiosi di considerare la trascrizione automatica uno sforzo aggiuntivo non necessario, soprattutto se, oltre alla trascrizione per fornire dati alla macchina, c'è poi bisogno di una successiva revisione generale con conseguente correzione del testo. Tale mentalità è tanto più consolidata nel caso di studi di testi non troppo ampi in cui una trascrizione manuale non richiede particolare fatica, o ancora nei casi in cui il materiale richiesto per un *training* accettabile supererebbe anche la quantità di testo disponibile.

2.4.2. *eScriptorium* e applicazione alle *Sophonisba*

La scelta di utilizzare le tecnologie dell'HTR sui testi della *Sophonisba* non deriva da una necessità concreta, nel senso che le opere sono sostanzialmente brevi, sono a stampa e dunque lineari nella struttura, oltre che essenzialmente comprensibili; insomma, rientrano nei casi in cui questi approcci sono considerati «less likely to be useful».[45] Proprio la possibilità di procedere autonomamente alla trascrizione ha consentito di utilizzare queste edizioni (due in particolare) per sperimentare l'utilizzo del più recente *software* di riconoscimento e trascrizione automatica attraverso vari tentativi di *training* della

[44] T. HODEL, D. SCHOCH, C. SCHNEIDER, J. PURCELL, *General Models for Handwritten Text Recognition: Feasibility and State-of-the Art*, cit., p. 2.

[45] «For instance, if one has a small corpus of just a few pages, or a collection of short documents (such as a large set of single-sheet charters), each written by a different person with relatively varied script, then these approaches are less likely to be useful unless one has a model that is already trained on a large quantity of similarly varied samples. The more that one has a large number of pages in consistent script, the more it becomes worthwhile to use such automatic approaches» (P.A. STOKES, B. KIESSLING, D. STÖKL BEN EZRA, R. TISSOT, E.H. GARGEM, *The eScriptorium VRE for Manuscript Cultures*, «Classics@», XVIII 1 (2021). https://classics-at.chs.harvard.edu/classics18-stokes-kiessling-stokl-ben-ezra-tissot-gargem/).

macchina con quantità sempre maggiori di dati forniti e di testare anche il riutilizzo del modello concepito.

La piattaforma utilizzata è *eScriptorium*, sviluppata all'École Pratique des Hautes Études con l'obiettivo di ottenere un'interfaccia web utilizzabile per la trascrizione automatica di fonti testuali, a stampa o manoscritte. Il progetto nasce all'interno di un contesto più ampio nato all'Université Paris Science et Lettres, il programma *Scripta*:[46] si tratta di un progetto che mira a integrare le scienze fondamentali della scrittura (paleografia, codicologia, epigrafia, storia del libro, ecc.) con altre scienze umane e sociali attraverso l'informatica umanistica e computazionale, unendo studiosi provenienti da vari settori ma accomunati da studi su oggetti scritti. Proprio dal polo informatico è stato creato l'ambiente di lavoro *eScriptorium*,[47] elaborato fin dal principio per una grande varietà di scritture e di lingue provenienti da qualsiasi epoca e da qualsiasi parte del mondo, comprese quelle storiche e rare:

> The range of languages and writing-systems being studied in the Scripta project is enormous, covering the Ancient Near East (e.g. Ancient Aramaic, Ptolemaic Egyptian, Ugaritic), Iran and Central Asia (including Elamite, Sogdhian, Middle Iranian), India and South-East Asia (such as Sanskrit, Classical Tamil, Old Javanese, Tai-Lue), East Asia (Tibetan, Classical Chinese, Old and medieval Japanese), and the Classical and Medieval West (including Greek, Umbrian, and Old Slavonic), among others.[48]

Oltre alla lingua, non vi sono limiti neanche per direzione e sistemi di scrittura, materiali e strumenti:

> The writing may be left to right, right to left, top to bottom or even bottom to top; the support may be paper, parchment, but also stone, palm leaf, clay, wood, or many others; it may be written with a pen, painted with a brush, inscribed with a chisel; the writing system may be alphabetic, logographic, hieroglyphic; and so on. This variety means that almost all

[46] Il gruppo di lavoro comprende circa cento ricercatori provenienti dall'Ecole normale supérieure, l'Ecole pratique des hautes études, l'Ecole nationale des chartes, l'Ecole des hautes études en sciences sociales, l'Ecole française de l'extreme orient, il College de France e l'Institut de recherche d'histoire de textes.

[47] È possibile accedere direttamente a video-tutorial in inglese o in francese ai seguenti indirizzi: https://escripta.hypotheses.org/escriptorium-video-gallery e eScriptorium : un outil pour la transcription automatique des documents – EphéNum (hypotheses.org).

[48] P.A. STOKES, B. KIESSLING, D. STÖKL BEN EZRA, R. TISSOT, E.H. GARGEM, *The eScriptorium VRE for Manuscript Cultures*, cit.; per i manoscritti ebraici e arabi si vedano, ad esempio, D. STÖKL BEN EZRA, H. LAPIN, *Z-profile: Holistic Preprocessing Applied to Hebrew Manuscripts for HTR with Ocropy and Kraken*, «Manuscript Cultures», XV (2021), pp. 25-36. https://www.csmc.uni-hamburg.de/publications/mc/files/articles/mc15-03-stoekl-ben-ezra.pdf; B. KIESSLING, D. STOKL, M.T. MILLER, *BADAM: A public dataset for baseline detection in arabic script manuscripts*, in Proceedings of the 5th International Workshop on Historical Document Imaging and Processing, 2019, pp. 13-18. https://doi.org/10.1145/3352631.3352648.

> levels of the software are much more complex than they would be for a single type of script.[49]

Se *eScriptorium* rappresenta l'ambiente di lavoro, il modulo che nella pratica consente la trascrizione è Kraken, sviluppato a partire dal 2017: «The Kraken text recognition engine is an extensively rewritten fork of the OCRopus system. It can be used both for handwriting and printed text recognition, is easily (re-)trainable, and great care has been taken to eliminate implicit assumptions on content and layout that complicate the processing of non-Latin and non-modern works».[50] Sviluppato da Benjamin Kiessling (EPHE) in Python,[51] ha come caratteristica principale proprio la flessibilità per quanto riguarda le scritture accettate, ma richiede una buona conoscenza dei processi e dei *software* per l'OCR/HTR. L'interfaccia di *eScriptorium*, infatti, nasce proprio come strumento di facile accesso alla tecnologia di Kraken, altrimenti limitata soltanto a coloro in grado di installare moduli ed eseguire processi direttamente dalla riga di comando, dunque una ristretta categoria di studiosi di discipline umanistiche. Inoltre, rispetto ai precedenti come *Transkribus*, divenuto ormai prodotto commerciale, *eScriptorium* rappresenta al momento l'unico strumento completamente libero e *open-source*, con possibilità di condividere modelli e dati senza che questi diventino di proprietà della piattaforma.[52]

Il procedimento è sempre basato sull'allenamento con determinati dati a partire dall'immissione di immagini e di testo trascritto a mano, per fare in modo che la macchina crei un modello che può poi applicare ad altre immagini che non ha mai visto, producendo così la trascrizione automatica. Non esiste una regola unica e corretta sul numero di pagine da trascrivere a mano o sul tempo che si impiegherà per la correzione, così come

---

[49] P.A. STOKES, B. KIESSLING, D. STÖKL BEN EZRA, R. TISSOT, E.H. GARGEM, *The eScriptorium VRE for Manuscript Cultures*, cit.; la caratteristica principale di Kraken è proprio la sua adattabilità, come afferma il suo sviluppatore: «Thus Kraken has been extended with features and interfaces enabling the processing of most scripts, among them full Unicode right-to-left, bidirectional, and vertical writing support, script detection, and multiscript recognition. Processing of scripts not included in Unicode is also possible through a simple JSON interface to the codec mapping numerical model outputs to characters. The same interface provides facilities for efficient recognition of large logographic scripts» (B. KIESSLING, *Kraken - A Universal Text Recognizer for the Humanities*, in *Digital Humanities Book of Abstracts*, Utrecht, 9-12 July 2019. https://doi.org/10.34894/Z9G2EX).

[50] *Ibidem*.

[51] B. KIESSLING, R. TISSOT, D. STÖKL BEN EZRA, P. STOKES, *eScripta: A New Digital Platform for the Study of Historical Texts and Writing*. Digital Humanities 2019, Jul 2019, Utrecht, Netherlands. hal-02310781.

[52] B. KIESSLING, R. TISSOT, P. STOKES AND D. STOKL BEN EZRA, *eScriptorium: An Open Source Platform for Historical Document Analysis*, in *2019 International Conference on Document Analysis and Recognition Workshops* (ICDARW), Sydney, Australia, 2019, pp. 19-19.

non esiste una metodologia giusta: Stokes suggerisce che si potrebbe allenare la macchina su pochi esempi e trascrivere automaticamente quelle successive, per poi risparmiare tempo correggendo soltanto gli errori invece di trascrivere intere pagine a mano; a questo punto si potrebbe continuare l'addestramento fino a quando non diminuiscono significativamente le inesattezze. Non si può neanche decidere a prescindere quale sia una "giusta" percentuale di errori, perché anche questo dipende dallo scopo della trascrizione:

> How good is "good enough" depends very much on the use-case: it is generally not possible to get perfect results, but it is often possible to get over 99% character accuracy, meaning correcting perhaps just one or two errors per page which is very much faster than typing by hand. Indeed, this correction may be unnecessary, depending on the purpose of the transcription. If one is preparing an edition for publication then clearly one or two errors per page is not acceptable and must be corrected, but if the purpose is to use the text for distant reading or other large-scale analyses such as NLP, NER, automatically identifying uncatalogued texts, and so on, then 99% accuracy may be more than good enough, and indeed some methods for text identification work with only 60% accuracy.[53]

Si è scelto di utilizzare *eScriptorium* in quanto piattaforma completamente *open-source*, ma soprattutto per la possibilità di esportare i modelli di *training*, e quindi di creare una base di dati utilizzabile per documenti e testi che presentano le stesse caratteristiche di scrittura. Nel caso della *Sophonisba*, è stato effettuato un primo esperimento per la creazione di un modello di trascrizione dei caratteri di civiltà, i caratteri a stampa con cui è stampata l'edizione di Saint-Gelais, in quanto esempio di una scrittura a stampa fortemente influenzata dalla scrittura a mano, talvolta non immediatamente comprensibile o poco chiara a causa dell'alto livello di corsività.

Dopo l'acquisizione delle immagini in formato TIFF, PNG o JPG, queste possono essere o caricate direttamente dal proprio computer o tramite l'utilizzo di un *manifest* IIIF[54] (*International Image Interoperability Framework*) in modo da importarle da un archivio online. A questo punto si può aprire un nuovo documento in cui inserire i dati di descrizione: un titolo, la lingua principale del testo e la direzione di lettura, che si può scegliere da un menù a tendina o associare automaticamente al momento della selezione

[53] P.A. STOKES, B. KIESSLING, D. STÖKL BEN EZRA, R. TISSOT, E.H. GARGEM, *The eScriptorium VRE for Manuscript Cultures*, cit.
[54] *International Image Interoperability Framework*, «IIIF is a way to standardize the delivery of images and audio/visual files from servers to different environments on the Web where they can then be viewed and interacted with in many ways» (https://iiif.io/).

della lingua. Nel nostro caso, selezionando francese come *main script*, si otterrà direttamente il valore "left to right" come *read direction*.

Le immagini caricate sono state a questo punto selezionate per la procedura di segmentazione automatica, in quanto non è stato necessario intervenire sulla loro qualità con un pretrattamento. La segmentazione delle righe si è rivelata abbastanza precisa: sono stati necessari solo interventi sporadici di correzione per definire meglio i confini di ciascun rigo, ampliando o riducendo alcuni riquadri; inoltre, si è dovuto intervenire manualmente per eliminare elementi strutturali della pagina riconosciuti come testo, cioè i titoli correnti, la cartulazione e la fascicolazione, che non si volevano inserire nella trascrizione.

A questo punto si può passare alla trascrizione, che è stata effettuata direttamente tramite l'interfaccia e non tramite copia-incolla del testo già riportato su Word. La trascrizione manuale effettuata tramite *eScriptorium*, infatti, è sembrata più comoda e utile, dal momento che consente al contempo di verificare la segmentazione e di ridurre al minimo il rischio di errori meccanici, grazie a una visualizzazione che permette di trascrivere mostrando un singolo frammento segmentato per volta, e dunque facendo combaciare inequivocabilmente testo e immagine. L'interfaccia, infatti, è creata in modo da sincronizzare i pannelli di visualizzazione e di trascrizione; quindi, qualsiasi operazione effettuata su un lato varrà anche per l'altro e ciò facilita sia la trascrizione manuale che la correzione.

Dopo la raccolta della *ground truth*, il primo tentativo di allenamento è stato effettuato creando il modello "Civilité", basato sulla trascrizione manuale di 20 immagini, cioè di 20 pagine di testo, su un totale di 92 pagine dell'opera: il primo risultato ha dato un'accuratezza dell'86,3%. Successivamente, quindi, sono state aggiunte altre 9 pagine di trascrizione manuale, per un totale di circa un terzo delle pagine totali, ottenendo un significativo miglioramento dell'accuratezza che è stato registrato nel modello "Civilité 2". Applicando questo secondo modello si è notato che il riconoscimento automatico produceva errori in pochissimi casi eccezionali e quindi, una volta ottenuta la trascrizione, si è proceduto con la correzione dei primi fogli e il comando ripetuto dell'allenamento, fino ad arrivare a una percentuale di accuratezza del 96%. I principali errori riscontrati si possono catalogare in inversione di nasali, confusione tra lettere di corpo simile, sporadiche omissioni.

Il flusso di lavoro per la creazione del modello si può quindi riassumere in 6 fasi principali:

1) acquisizione delle immagini;
2) riconoscimento della struttura e segmentazione;
3) trascrizione manuale di una percentuale di immagini;
4) allenamento della macchina; riconoscimento e trascrizione automatica;
5) eventuali procedimenti successivi che comprendono la correzione (con successivi *training* aggiuntivi) o il riutilizzo del modello.

Per quanto riguarda quest'ultima fase, infatti, il secondo modello sviluppato a partire dalla *Sophonisba* di Saint-Gelais, "Civilité 2", è stato poi applicato su altri testi in francese stampati sempre in caratteri di civiltà grazie ai numerosi facsimili presenti online su *Gallica*. La percentuale di accuratezza è rimasta piuttosto alta pur non raggiungendo la cifra del modello-base; la trascrizione automatica, infatti, oltre agli errori già riscontrati anche per la *Sophonisba*, ha prodotto delle frasi perfettamente esatte e alcune del tutto scorrette, facendone così diminuire la precisione totale.

Il modello "Civilité 2", infine, è stato applicato per la trascrizione automatica dei caratteri a stampa di Arrighi: i caratteri di civiltà riprendono sicuramente alcuni elementi del corsivo arrighiano, ma non si può dire che le due scritture siano perfettamente sovrapponibili. Il tentativo si è configurato comunque come esperimento per cercare di capire se la macchina riuscisse in ogni caso a sfruttare e riconoscere gli elementi in comune dei due *font*: il risultato è stato sorprendente non per l'accuratezza, che è in effetti diminuita dal 96% al 15-20%, ma per i motivi di tale abbassamento. Le lettere trascritte automaticamente, infatti, presentano la tendenza a riprodurre parole in francese, cioè la lingua del modello trascritto, dimostrando così che la macchina impara, oltre allo stile di scrittura e allo schema grafico, anche il vocabolario del suo modello. Di tale risultato si è trovata poi conferma negli studi di Schwarz-Ricci:

> […] è plausibile che i fattori […] come lo stato di conservazione, il layout, le scritture e le mani presenti possano influenzare il riconoscimento automatico. Da includere in questo elenco è però anche la lingua. Così come un modello allenato su una determinata scrittura e mano non performerà bene su altra scrittura e mano, un modello allenato su una scrittura in una determinata lingua non funzionerà bene con un'altra lingua perché – anche se nel riconoscimento non è integrato un modello statistico di lingua – la rete impara che determinate sequenze di lettere sono più probabili. Perciò un eventuale riuso di un modello

> già allenato funzionerà solo con una scrittura simile, la stessa lingua e con l'adozione dei criteri di trascrizione del modello.[55]

In definitiva, allo stato attuale degli studi, Kraken sembra aver raggiunto uno degli obiettivi principali suggeriti negli ultimi anni di ricerche: la presenza di una tecnologia che abbia anche un archivio aperto di modelli in cui ciascun utente può pubblicare il proprio o scaricare quello necessario, ottimizzando così i tempi di lavorazione ed evitando di dover rianalizzare e ricreare dei modelli che esistono già, facendo così attenzione anche alla sostenibilità con una netta riduzione di energia sprecata. Kraken, inoltre, è anche direttamente collegato a Zenodo, un vasto *repository* internazionale per la ricerca dati e prossimamente permetterà anche un accesso diretto alla pubblicazione di edizioni digitali nate a partire da una trascrizione automatica attraverso il *software* di visualizzazione TEI Publisher.

2.5. La visualizzazione: la creazione di un'infrastruttura digitale per le *Sophonisba*

2.5.1. Il digitale e le traduzioni

Tra le pratiche linguistico-letterarie, quella della traduzione è stata tra le più influenzate dalle nuove tecnologie, siano esse per la traduzione automatica o per quella assistita. Svariati sono ormai gli ausili online, anche gratuiti, che consentono di ottenere traduzioni efficienti e di buona qualità, riducendo i tempi di lavorazione e il margine d'errore:[56] basti ricordare i CAT *tool* (*Computer Assisted Translation*), le TM (*Translation Memories*), i *database* terminologici, e tanti altri progetti sperimentali di continua innovazione.[57] Il contributo del digitale nell'ambito delle traduzioni, tuttavia, non si esaurisce nel solo sviluppo di strumenti per eseguire concretamente le trasposizioni da una lingua all'altra. L'informatica umanistica, infatti, ha permesso di implementare numerosi *tools* specifici

[55] V.I. SCHWARZ-RICCI, *Il riconoscimento automatico di scrittura per documenti storici*, cit., p. 7.
[56] J. MONTI, *La E-translation da Google a Second Life: le più recenti applicazioni di Traduzione Automatica online*, in S. DAL MASO, G. MASSARIELLO MERZAGORA (a cura di), *I luoghi della traduzione. Le interfacce: atti del XLIII Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana* (Verona, 24-26 settembre 2009), Roma, Bulzoni Editore, 2012, pp. 546-552.
[57] Si vedano A. MARTÌN-MOR, *Le tecnologie della traduzione e il loro effetto nei testi. Design sperimentale e risultati preliminari di uno studio con strumenti CAT*, «Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione», XIV (2012), pp. 79-94; T. VOLKOVA, *Discourse and Communication Translation Model: designing a translation experiment*, in I.V. DESINOVA (a cura di) *Proceedings of the IX International Conference "Word, Utterance, Text: Cognitive, Pragmatic and Cultural Aspects"* (18-20 April 2018 Chelyabinsk State University, Russia, London, Future Academy, 2018, pp. 697-702.

per la visualizzazione di testi di qualsiasi genere, che offrono un vantaggio concreto per l'approccio e lo studio di testi tradotti, e principalmente delle traduzioni letterarie.

La traduzione letteraria presenta delle specifiche che la rendono al contempo sia una trasposizione che un rifacimento, perché lo scopo è proprio quello di restituire, in una lingua altra da quella di partenza, ogni sfumatura di significato, tenendo anche conto della retorica, del ritmo, e dello stile dell'originale, in modo da ottenere una nuova opera che, in quanto a valore, non sia asservita al suo modello. Per questa tipologia di traduzioni, la filologia tradizionale ha definito, nel corso degli anni, una configurazione grafica in grado di delimitare il genere in un prodotto immediatamente riconoscibile nelle sue funzioni e negli obiettivi della pubblicazione. È, infatti, distinguibile a prima vista la struttura delle edizioni di traduzioni, tra l'altro identificabile sin dal titolo: il volume riporta solitamente il riferimento a un "testo originale a fronte" per indicare la presenza del testo tradotto e di quello nella lingua di partenza nella pagina laterale in modo da far coincidere sulla stessa linea visiva, qualora possibile, gli stessi passaggi nelle due lingue; lo scopo è di consentire la lettura agevole dell'opera, permettendo il confronto con il testo originale. La varietà delle strutture letterarie, tuttavia, non rende sempre così semplice la giustapposizione dei testi e, infatti, il problema si pone nel momento in cui la natura delle opere e le differenti scelte formali effettuate nella trasposizione non consentono la possibilità di gestire gli spazi tradizionali in maniera da renderli confortevoli per la lettura e funzionali per lo studio.

Il limite principale della metodologia tradizionale è che questa costringe lo studioso a compiere una scelta: prassi normalmente accettata, e anzi apprezzabile, nella pratica editoriale di testi letterari, ma evidentemente rischiosa quando si tratta di editare traduzioni, specie se plurime. Tra i vari possibili esempi, si riporta qui il caso delle traduzioni bibliche giudeo-italiane (definite convenzionalmente in questi termini per indicare testi in lingua italiana vergati in caratteri ebraici) del *Libro di Osea*, in corso di studio per un'edizione che, oltre ad indagare il versante lessicale dei testi, miri a evidenziarne anche gli aspetti fonetico-fonologici, morfologici e sintattici.[58] Il volume di questo studio è già impostato in previsione di una grafica che abbia l'edizione di due testimoni di seguito, ciascuna nella versione in caratteri ebraici con a fronte la

[58] Mi riferisco a una tesi di dottorato attualmente in corso presso la Scuola Superiore Meridionale di Napoli, a cura di Bernardino Pitocchelli, che ringrazio per avermi consentito di visionare il lavoro e di discuterne le proposte di edizione.

traslitterazione in caratteri latini. Questa composizione ha determinato la soppressione della principale fonte testuale, il testo originale in ebraico della *Bibbia*, ma soprattutto l'impossibilità di confrontare i materiali su più livelli in contemporanea (ebraico, giudeo-italiano, traslitterazione) per tutti i testimoni. L'edizione tradizionale, dunque, rispetto a quella digitale, obbliga a trovare dei compromessi che non possono mai essere del tutto soddisfacenti, a meno che non si opti per soluzioni poco pratiche (ad esempio, inserimento del testo in ebraico o altri accostamenti di testi a fronte in altre combinazioni) o sacrificate in qualche aspetto.

Si potrebbero senz'altro inserire in questo resoconto anche i casi di testi letterari bilingui, o addirittura trilingui, che pure necessiterebbero di essere ripensati nella loro struttura grafica, che evidentemente non può essere soddisfatta dal solo supporto cartaceo. Il riferimento è, ad esempio, alla raccolta *Cumae* di Michele Sovente, poeta nato e vissuto nei Campi Flegrei e autore di una raccolta poetica in cui prende corpo il suo trilinguismo: i suoi componimenti, infatti, si alternano tra italiano, latino e dialetto cappellese. L'impostazione data al testo dallo stesso autore nell'edizione per Marsilio del 1998 prevedeva la successione di una singola poesia per pagina, imponendo dunque al lettore di voltare il foglio per la lettura del terzo scritto. Gli archivi della Marsilio Editori, tuttavia, hanno reso noto un appunto risalente proprio al momento della sistemazione grafica di *Cumae*, in cui si legge che «le poesie che hanno tre versioni (latina, italiana e napoletana) vanno stampate – sempre seguendo l'ordine del dattiloscritto – utilizzando le pagine come nel volume di Pagliarani, (sezione VI)».[59] Elio Pagliarani, in effetti, aveva pubblicato nel 1995, sempre per i tipi di Marsilio, il poema *La ballata di Rudi*, la cui lunghezza dei versi aveva reso necessaria la stampa con un'impaginazione in orizzontale. Sovente, insomma, immaginava di poter pubblicare le sue poesie in triplice versione sistemandole nello spazio di due pagine contigue, in modo da poter visualizzare allo stesso tempo i tre testi in tre lingue diverse, così da decretare anche visivamente, secondo quanto espresso dal curatore Giuseppe Andrea Liberti, «l'equivalenza nell'autonomia, l'interdipendenza nella singolarità».[60]

Non sono, queste, traduzioni in senso stretto, ma è comunque evidente che ci troviamo di fronte a testi che, pur mantenendo una certa indipendenza, necessitano comunque di

[59] M. SOVENTE, *Cumae*, edizione a cura di G.A. LIBERTI, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 110.
[60] Ivi, p. 111.

uno studio comparato, in quanto nascono nella mente dell'autore come espressioni, in tre forme differenti, dello stesso immaginario poetico, che soltanto una visione d'insieme può restituire nella sua totalità. Nonostante la piena comprensione delle volontà dell'autore, il curatore non ha potuto comunque consentire la possibilità di confronto che l'ultima parte della raccolta richiederebbe. L'edizione a stampa, infatti, prevede la successione dei tre componimenti in lingue diverse senza interruzione di pagina, ma con ogni testo seguito singolarmente da un commento puntuale, più o meno lungo a seconda delle occasioni, che si interpone tra le varie versioni, sopprimendo quasi del tutto la possibilità di una lettura continua e soprattutto di un confronto agevole. È evidente, insomma, che nel caso di testi non canonici, anche la resa grafica faccia parte degli elementi che consentono il rispetto della volontà autoriale, la comprensione del messaggio dell'opera nel suo insieme, lo studio di quanto si può attingere soltanto da un confronto testuale.

Partendo dal vantaggio del digitale di accordare una certa libertà di modellizzazione e di adeguamento alle necessità del testo o di progetti più ampi, è conseguente una indubbia frammentarietà dei prodotti, talvolta isolati nella specificità dei singoli progetti. Tuttavia, è proprio dai singoli risultati e dal dinamismo di ogni ricerca che è possibile verificare lo stato attuale di avanzamento e le idee già sfruttate, distinguendo le buone pratiche da quelle implementabili e cercando di sviluppare, se possibile, modelli sempre più condivisibili e adoperabili dall'intera comunità di studiosi. Lo scopo è di rendere in futuro più agevole la riconoscibilità e la valutazione della scientificità del lavoro e, soprattutto, di fornire strumenti validi e già adattati a quanti, approcciandosi al digitale, non possiedono ancora i mezzi necessari allo sviluppo di *software* di gestione e di pubblicazione completamente personalizzati.[61] Allo scopo di individuare le tendenze e le tecnologie già adottate nell'ambito delle edizioni digitali che si occupano di traduzione letteraria, è stata effettuata una disamina generale sullo stato d'avanzamento delle

[61] «Lo sviluppo di strumenti di facile utilizzo e capaci di fornire una rappresentazione adeguata per le edizioni digitali è un fattore chiave per la diffusione e la persistenza nel tempo delle edizioni scientifiche digitali; esso però è reso possibile anche dal persistere di progetti editoriali più innovativi. Infatti, le edizioni scientifiche che dispongono di ingenti finanziamenti di ricerca e che sviluppano il proprio software di gestione e di pubblicazione rappresentano, in un certo senso, una sorta di laboratorio di sperimentazione e innovazione, testando sul campo soluzioni innovative che potrebbero poi essere generalizzate a beneficio della comunità scientifica. Queste edizioni, che definiremo "sperimentali", devono assumersi quindi il compito di fungere da apripista, […] sarà poi compito della comunità scientifica valutare i risultati sperimentali e adattarli per un uso più generalizzato» (T. MANCINELLI, E. PIERAZZO, *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, cit., p. 86).

ricerche a partire da alcuni progetti già disponibili online. Dai risultati della ricerca è emersa la scarsità quantitativa di tali strumenti;[62] eppure, i pochi portali reperiti dimostrano una consapevolezza già ben elaborata rispetto alla necessità, talvolta insostituibile, di pubblicare testi tradotti attraverso delle edizioni digitali.

Già Caterina Bernardini si è espressa in merito al potenziale delle edizioni digitali nello studio di traduzioni sottolineandone proprio i valori aggiunti rispetto alla più tradizionale edizione cartacea, proponendo addirittura esperienze di traduzione da parte dei lettori da inserire in uno sperimentale flusso comparativo:

> La traduzione deve svelare la sua non-finitezza, la sua non-autonomia, per esempio offrendo, nel contesto digitale, apparati critici in continuo aggiornamento che le edizioni cartacee non sono in grado di offrire. Gli apparati critici possono contenere delle sezioni dedicate alle soluzioni alternative, digressioni analitiche ed esplicative, sezioni contestuali, campi semantici. Inoltre, la (iper)testualità digitale si addice alla traduzione letteraria per la possibilità di effettuare continue revisioni e modifiche, anche se vi è un rischio ipertrofico in continuo agguato. Ci si può aprire all'interazione con i lettori, inserire, come nel micro-esempio di "Poets to Come", la propria traduzione in una rete di comparazione con altre traduzioni dello stesso testo, costruire, intorno alla traduzione, una cornice storico-letteraria relativa al contesto della ricezione di una certa opera.[63]

Aggiunge, poi, che «la traduzione letteraria, marginalizzata dall'accademia, strumentalizzata dall'editoria e perennemente mal rappresentata, ha bisogno di una riconfigurazione teorica e pratica, e che l'umanistica digitale sembra, in questo senso, un'occasione da non perdere».[64]

La studiosa ha anche parlato del progetto americano *Walt Whitman Archive*,[65] un archivio digitale che mira a rendere disponibili in *open access* le sei edizioni di *Leaves of Grass*, che comprende una vasta sezione dedicata alle traduzioni dell'opera in diverse lingue straniere: si è così dimostrata «l'interdipendenza delle varie traduzioni […], come anche l'intrecciarsi, spesso inaspettato, delle varie ricezioni 'nazionali' nella fluidità di

[62] I principali strumenti attualmente disponibili per la ricerca sono i cataloghi di edizioni digitali curati da Patrick Sahle (https://v3.digitale-edition.de) e Greta Franzini (https://dig-ed-cat.acdh.oeaw.ac.at), oltre che la sezione *Progetti* del sito dell'Associazione per l'informatica umanistica e la cultura digitale e l'elenco *Projects using TEI* disponibile sul sito della TEI (https://tei-c.org/activities/projects/). In tutti questi casi risulta complicata la ricerca di edizioni di traduzioni che non riportino direttamente questa caratteristica nel titolo, perché i criteri comprendono, oltre al titolo, riferimenti al settore di appartenenza, alla materialità, alla lingua di pubblicazione o all'epoca.
[63] C. BERNARDINI, *Immaginando il futuro digitale della traduzione digitale: la traduzione dell'edizione 1860 di Leaves of Grass per il Walt Whitman Archive*, cit., p. 214.
[64] Ivi, p. 218.
[65] W. WHITMAN, *Leaves of Grass*. In *The Walt Whitman Archive*. http://www.whitmanarchive.org.

una comune mediazione intellettuale».[66] Il testo della traduzione, inoltre, è pubblicato anche in linguaggio XML per la creazione di collegamenti ipertestuali con altre versioni italiane o in altre lingue dell'opera, nonché con testi eventualmente affini e interessanti sul piano comparativo. Soprattutto, l'archivio comprende uno spazio sperimentale per lo studio comparato della ricezione e traduzione di uno dei testi di Whitman in più lingue: l'esperimento ad oggi si concretizza nell'esame della poesia *Poets to Come*. La pagina *Translations* presenta in effetti quattro diverse sezioni, una per ogni lingua (tedesco, portoghese, russo e spagnolo), accedendo alle quali è possibile leggere, separatamente, tutte le traduzioni edite in quella lingua, accompagnate da un'ampia pagina di introduzione. È senz'altro importante aver consentito la libera fruizione di numerose opere edite, tanto più con l'obiettivo di rilanciare un nuovo modo di concepire le dinamiche traduttologiche e i possibili legami che si creano tra opere di ambienti e periodi differenti; tuttavia, sarebbe forse auspicabile una visualizzazione almeno in doppia facciata, con possibilità di scegliere il contenuto di entrambi i lati, per una più agile possibilità di confronto, altrimenti resa ostica dalla continua esigenza di doversi muovere tra diverse pagine web.

2.5.2. I modelli già esistenti: strumenti e progetti

Vari sono gli strumenti disponibili online per la creazione di edizioni digitali a partire dai propri file codificati in XML-TEI e diversi tra questi si prestano a una visualizzazione sinottica, cioè quella auspicata per le edizioni di traduzioni. Alcuni di questi *tools* sono stati presi in considerazione anche per il lavoro sulle *Sophonisba*, ma a un'analisi più accurata hanno dimostrato una serie di limiti che non ne consentivano l'utilizzo senza ingenti interventi di personalizzazione.[67]

Strumenti per la visualizzazione

[66] C. BERNARDINI, *Immaginando il futuro digitale della traduzione digitale*, cit., p. 211.
[67] Il concetto è quello della metafora di Elena Pierazzo delle edizioni *haute couture* e *pret-à-porter*, in cui si paragonano le edizioni "pronte da indossare", e quindi già strutturate, riutilizzabili, semplificate e più facilmente accessibili, con quelle di "alta moda", solitamente innovative, creative, costruite su un solo progetto e anche molto costose (E. PIERAZZO, *Quale infrastruttura per le edizioni digitali? Dalla tecnologia all'etica*, «Textual Cultures», XII 2 (2019), pp. 5-17, a pp. 8-9).

Tra i vari strumenti che sono stati valutati in corso di progettazione figurano sicuramente Versioning Machine, TEI Publisher ed EVT. Versioning Machine[68] è definito «a framework and an interface for displaying multiple versions of text encoded according to the Text Encoding Initiative (TEI) Guidelines, and is P5 compatible», dunque un mezzo direttamente concepito per la visualizzazione in contemporanea di diverse versioni dello stesso testo, una accanto all'altra, con anche la possibilità di aggiungere materiale introduttivo e annotazioni puntuali, oltre che l'abilità di accompagnare l'immagine del testo manoscritto o a stampa alla trascrizione diplomatica. *Open source* e liberamente scaricabile, è definito dalla sua ideatrice Susan Schreibman come «an exploration into how the computer as a medium and as a tool can represent text that exists in multiple version».[69] L'ultima versione, la 5.0 (ormai risalente al 2015), consente di riposizionare e riorganizzare anche nella forma e nella misura i vari pannelli col testo sullo spazio di lavoro dello schermo, in modo da realizzare di volta in volta la visualizzazione più utile e vantaggiosa, tenendo a mente l'utilità non soltanto per gli editori, per verificare direttamente i risultati delle loro decisioni editoriali, ma anche per «applications in teaching, translation, and digital publication».

Questa visualizzazione in parallelo, in realtà, è sviluppata principalmente per migliorare i risultati di edizioni critiche, dunque per la ricostruzione della completa storia testuale più che per stabilire un testo definitivo, ha lo scopo di non privilegiare un testimone su un altro. Come si può verificare anche dalla codifica necessaria per il buon funzionamento del *software*, è previsto l'utilizzo del *tag apparatus* (<app>), con all'interno diversi *readings* (<rdg>) quante sono le varianti, identificabili grazie all'attributo *witness* (@wit) che è univoco per ciascun testimone. Nel caso di traduzioni con un alto gradiente di modifiche è evidentemente necessario utilizzare un <rdg> per ogni verso o porzione di testo, a meno che non si tratti di trasposizioni in cui è possibile verificare l'esatto punto delle variazioni, cioè di testi che non prevedono uno stravolgimento totale del contenuto e della sua struttura.

[68] «The Versioning Machine (VM) is a software tool designed by literary scholars, programmers, and web designers at several institutions, including An Foras Feasa at the Maynooth University Institute for the Humanities, the Digital Humanities Observatory (DHO), the Maryland Institute for Technology in the Humanities (MITH), and the Office of Digital Collections and Research (DCR) at University of Maryland Libraries» (*Documentation. Versioning Machine 5.0*. http://v-machine.org/documentation/).

[69] S. SCHREIBMAN, *Re-envisioning versioning: a scholar's toolkit*, in A. CIULA, F. STELLA (a cura di), *Digital philology and medieval texts*, Pisa, Pacini Editore, 2007, pp. 93-102, a p. 93.

Sono un valido esempio del suo funzionamento i progetti accessibili dalla sezione *Versioning Machine in use*, che comprende, tra gli altri, l'edizione critica di alcune sezioni di *A General History of the Pyrates, (1724-1726)*, a cura di Ingrid Reiche.[70] La sua edizione, realizzata con VM 4.0, prevede il confronto tra quattro testimoni, con l'aggiunta di un pannello per le informazioni bibliografiche e di un altro per una breve nota al testo; ciascuno di questi elementi può essere agevolmente nascosto, mentre un tasto *New Version* consente di aprire le altre versioni non visualizzate automaticamente. In presenza di tutto il materiale disponibile, lo schermo appare diviso in sei pannelli accostati e «the size of the workspace dynamically increases to accommodate the possibility of displaying all witnesses side-by-side. The total horizontal scrollable space is therefore determined by the total number of witnesses that are opened. The total vertical scrollable space is determined by the length of the longest open witness»:[71] ciascun utente, insomma, può gestire il proprio spazio di lavoro-visualizzazione, scegliendo autonomamente cosa vedere e cosa nascondere e ognuna delle sue scelte avrà una ricaduta sulla disposizione del materiale sullo schermo, che non sarà mai definito dall'editore in maniera irrevocabile. La giustapposizione dei testi è facilmente ottenibile, anche se il confronto puntuale di quattro testi in prosa rivelerebbe numerose difficoltà qualora non si trattasse di varianti di portata limitata: solo in quest'ultimo caso, infatti, sarebbe ancora possibile per l'utente rintracciare comodamente le stesse porzioni di testo nei differenti riquadri.

Un secondo, radicale, esempio, riguarda l'edizione multi-testuale per il confronto inter- e intralinguistico dei primi cinque versi del soliloquio *To be, or not to be* tratto dall'*Amleto*.[72] In questo caso, l'editore Jesùs Tronch prevede la visualizzazione di 21 versioni che si aprono non più in modalità sequenziale, bensì in tante finestre da spostare e ricollocare in base alla propria gestione del lavoro. La visualizzazione è estremamente caotica, anche se facilita di molto il confronto la possibilità di evidenziare in giallo una porzione di testo soltanto indicandola col cursore e facendo sì che venga di conseguenza evidenziata la stessa parte anche in tutte le altre versioni. Anche in questo contesto, è evidente che il risultato possa dirsi accettabile solo in presenza di un testo di misura molto limitata e preferibilmente in versi, per una questione di praticità di allineamento. Lo

[70] *The Digital Critical Edition of Captain Charles Johnson's A General History of the Pyrates* (1724 - 1726). http://ingridreiche.com/Resume/Thesis/DCE.htm.
[71] http://v-machine.org/documentation/.
[72] *To be or not to be – multilingual*. https://www.uv.es/shaxpere/vm/samples/To_be_multiling2.html.

strumento rappresenta sicuramente una grande innovazione e una soluzione per quanti abbiano bisogno di uno spazio di lavoro che consenta di visualizzare tutto il materiale disponibile, ma nel caso di testi in combinazioni più complesse c'è ancora bisogno di *tool* più specifici e personalizzabili.

Altri *software* presi in considerazione sempre basati sullo schema sorgente-*output* sono TEI Publisher ed EVT (*Edition Visualization Technology*), entrambi capaci di rispondere all'esigenza di visualizzazione di testi multipli. TEI Publisher (come EVT) è un *tool* che sfrutta la trasformazione dei testi XML in differenti *outputs* con l'aiuto di un file ODD che registra tutti gli elementi dichiarati e li associa poi a un *template*, mentre le funzionalità vengono poi implementate grazie all'utilizzo dei componenti web in HTML. Già consultando le demo presenti sul sito officiale si può notare la variabilità dei possibili risultati, a conferma della capacità del *software* di non forzare gli studiosi e gli editori a un «one-size-fits-all framework» che, in rispetto dell'esigenza di sostenibilità e interoperabilità, consente di ricombinare i vari "blocchi" con le diverse funzionalità. L'esempio dell'edizione delle lettere di Van Gogh[73] mostra, come anche nel caso di Versioning Machine ma in forma più limitata, la possibilità di combinare diversi pannelli contenenti dati bibliografici, note e testo originale con a scelta da un menù a tendina la traduzione, il facsimile o altre note. In una prima fase di sperimentazione per il progetto delle *Sophonisba* è stato possibile ricreare tre pannelli contenenti il testo dell'opera di Trissino e delle due traduzioni ma la resa si è dimostrata insufficiente per riuscire a gestire la diversità di estensione e di genere delle singole opere, in cui la mancata corrispondenza delle battute teatrali implica l'impossibilità di una comparazione dettagliata.

Per quanto riguarda EVT, strumento nato nell'ambito di un progetto specifico di edizione digitale,[74] sono state sviluppate nel corso degli anni una serie di nuove funzionalità che però restano concentrate sul supporto per le edizioni critiche. Partendo dall'obiettivo iniziale della pubblicazione di edizioni diplomatiche basate sulla codifica XML-TEI, il progetto ha potuto poi svilupparsi grazie soprattutto alle sperimentazioni finanziate da altri progetti di edizione, che hanno consentito l'ampliamento delle funzionalità iniziali, ma anche la messa in rilievo dei «limiti di flessibilità ed

[73] *Vincent van Gogh – The Letters*. https://teipublisher.com/exist/apps/vangogh/index.html.
[74] http://evt.labcd.unipi.it/

espandibilità».[75] Con la nuova versione è stato possibile anche ottenere una modalità di lettura in parallelo con la gestione di versioni multiple del testo che riguardano però sempre il contenuto di altri testimoni di un'edizione critica, come è possibile sempre verificare dalla versione demo disponibile online.[76]

Il problema principale legato a questi strumenti riguarda, in primo luogo, la necessità di un buon livello di conoscenza dei linguaggi di programmazione per la personalizzazione delle caratteristiche, che resterà comunque limitata; in secondo luogo, la difficoltà nello strutturare un'interfaccia di visualizzazione che non preveda soltanto la giustapposizione dei testi della *Sophonisba*, ma il loro effettivo allineamento per singola battuta.

Progetti digitali di traduzioni

Oltre agli strumenti più generici che è possibile utilizzare anche per un'edizione digitale di testi tradotti, è stata effettuata una ricerca di progetti specifici costruiti appositamente con l'obiettivo della visualizzazione di un testo-modello e delle sue traduzioni.

Uno degli esempi più esemplificativi, e tra i più noti, è il progetto *Digital Dante*[77] a cura della Columbia University, che, come dichiarato dalla nota dell'editore, si propone di offrire originali ricerche e idee su Dante, sul suo pensiero e lavoro, ma soprattutto su vari aspetti della sua ricezione per stimolare nuovi approcci e prospettive sugli studi danteschi. Il portale, in effetti, è molto ricco e variegato nell'offerta contenutistica, e offre una sezione intitolata *The Divine Comedy*, in cui sono presentati il testo italiano nell'edizione di Giorgio Petrocchi e le due traduzioni inglesi di Henry Wadsworth Longfellow e Allen Mandelbaum. La pagina *Text & Translations* si presenta divisa in due colonne con la possibilità di selezionare il testo sulla sinistra, l'edizione Petrocchi o le due traduzioni, e quello sulla destra, a scelta tra le sole due traduzioni. In questo modo, si accorda la possibilità di confrontare non soltanto testo originale e traduzione inglese, ma anche le due traduzioni tra di loro; la strutturazione dei contenuti è corretta, ma manca comunque la possibilità di visualizzare i tre testi in contemporanea sulla stessa schermata.

[75] C. DI PIETRO, C. MARTIGNANO, R. ROSSELLI DEL TURCO, *Progettazione e implementazione di nuove funzionalità per EVT 2: lo stato attuale dello sviluppo*, «Umanistica Digitale», VII (2019), pp. 5-21, a p. 8. https://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/9322.

[76] *Edizione Logica Avicennae* [experimental encoding]. http://evt.labcd.unipi.it/demo/evt2-beta2/avicenna/index.html#/readingTxt?d=doc_1&p=C-112v&s=text-body-div&e=critical.

[77] *Text & Translations*. In *Digital Dante*. https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/.

Il progetto americano offre anche la possibilità di indagare un'altra possibile resa digitale di testi tradotti, differente dalla prima sia nella grafica che nello scopo. Nella sezione *Bookshelf*, infatti, si accede alla raccolta di una piccola collezione di altre opere dantesche in lingua italiana, ma anche a versioni delle stesse in lingua inglese, in traduzioni eseguite *ad hoc* da Richard Lansing e Andrew Frisardi esclusivamente per il portale *Digital Dante*. Le edizioni del *Convivio* e della *Vita nuova* (le uniche due opere presenti in duplice versione), tuttavia, sono accessibili soltanto in una visualizzazione singola, ovvero col testo scorrevole sulla pagina ad esse dedicata. L'obiettivo, quindi, in questo caso è quello di offrire all'utente la possibilità di leggere i testi online, senza però confrontare le versioni e indagarne le pratiche traduttologiche. Quest'ultima opzione, tuttavia, è più un semplice traghettamento di dati dal cartaceo al digitale che l'approdo a una nuova soluzione editoriale, in quanto è assente una reale ristrutturazione dei contenuti.

Sempre di ambito dantesco è poi la piattaforma *Dante Lab*, evoluzione del *Dartmouth Dante Project*, nata con lo scopo di fornire accesso a circa 75 commenti alla *Commedia*, dal XIV secolo fino ad oggi. Prerogativa del sito è di consentire a lettori e studiosi del poema dantesco (cito dalla pagina di presentazione del progetto) «to read and compare up to four texts from the site's database simultaneously».[78] In effetti, accedendo alla sezione *Dante Lab Reader* è possibile impostare la visualizzazione a quattro finestre, due nella parte superiore della schermata e due in quella inferiore, in ciascuna delle quali si può selezionare la lettura del poema in italiano, nell'edizione critica di Giorgio Petrocchi, di una traduzione in inglese o del testo di uno dei numerosi commenti disponibili. Le traduzioni cui viene dato accesso sono quella francese di Alexandre Cioranescu, quella tedesca di Karl Streckfuss e quella inglese di Longfellow. È notevole che si fornisca la possibilità di leggere la *Commedia* in tre lingue diverse e in edizioni che vanno dal 1854 al 1964, tuttavia la grafica a più di due schermate si realizza dividendo lo schermo in tre o quattro diversi quadranti, dunque con l'allineamento attuabile soltanto per due testi per volta: il risultato, insomma, appare ancora dispersivo per chi volesse addentrarsi in una lettura comparata di più testi.

Il caso dei progetti danteschi qui citati è emblematico in quanto rivelatore di alcune buone pratiche di edizioni digitali di traduzioni, ma anche di un modello di tendenza in

[78] *DanteLab Reader del Dartmouth Dante Project*. http://dantelab.dartmouth.edu.

questo ambito. È evidente che molti degli sforzi siano stati eseguiti su un testo di letteratura italiana tra i più famosi al mondo, dunque suscettibile di letture e traduzioni in ogni lingua, ma è senz'altro significativo anche il fatto che, nel caso della *Commedia*, la visualizzazione grafica sia molto facilitata dalla struttura metrica del testo di partenza, ripetitiva e stabile: tutti i traduttori, infatti, conservano la suddivisione in terzine e dunque per ciascun endecasillabo dantesco si identifica agevolmente il corrispondente nella lingua altra. La questione sulla necessità del digitale si pone nel momento in cui i testi, originale e una o più traduzioni, hanno forme e strutture molto differenti tra di loro, dunque più problematiche da disporre nello spazio.

Non di soggetto dantesco è invece il progetto *Hyperprince* realizzato dall'ENS di Lione, basato sulla visualizzazione in parallelo di un corpus di cinque edizioni del *Principe* di Machiavelli, l'originale del 1532 e quattro traduzioni cinquecentesche in francese.[79] La descrizione del progetto afferma che:

> C'est d'une pratique de traducteurs et de commentateurs qu'est née l'idée d'un outil permettant de comparer un texte avec ses différentes traductions, de façon à pouvoir réfléchir – avec l'aide des traductions et au-delà de l'apparente évidence d'un texte – d'une part à la complexité même du texte d'origine et aux sens multiples des mots utilisés « innocemment » par l'auteur et, d'autre part, à ce qui fait la spécificité d'un traduire en acte et aux effets qu'il produit.

I testi sono strutturati riprendendo la divisione in capitoli dell'originale e utilizzando la segmentazione filologica dell'edizione di Giorgio Inglese del 1994 e sono disponibili sia per una lettura singola che per l'analisi del lessico utilizzato, che è infatti organizzato in due tabelle di equivalenze dal francese all'italiano e dall'italiano al francese. Dalla sezione *Vues en parallèle* si accede alla lista dei 26 capitoli, ciascuno dei quali prevede una visualizzazione con una serie di riquadri in cui si legge il testo in italiano e al di sotto le traduzioni divise in quattro colonne con il nome del traduttore nell'intestazione. Ogni segmento corrisponde all'incirca a una frase o a un breve periodo e ciò fa sì che le quantità di testo siano gestibili e chiare nella loro conformazione, soprattutto considerando che nessuna traduzione si discosta di molto dall'estensione del testo originale e di quello delle altre trasposizioni, dunque l'allineamento risulta chiaro e gestibile, considerando soprattutto che si tratta di tutti testi in prosa.

[79] http://hyperprince.ens-lyon.fr/. Si veda anche S. GEDZELMAN, J-C. ZANCARINI, *HyperMachiavel : un outil de comparaison de traductions*, «Lingua e stile», XLVI 2 (2011), pp. 247-266.

Partendo dal caso specifico di Machiavelli, il *team* di *HyperPrince* cerca di generalizzare lo strumento con la creazione (in fase di sviluppo) di *HyperMachiavel*, un *tool* di allineamento e comparazione di traduzioni o di altri corpora da visualizzare contemporaneamente. Anche in questo caso, tuttavia, non sarebbe stato possibile sfruttare l'interfaccia così com'è perché, pur funzionando molto bene col testo del *Principe*, non avrebbe restituito lo stesso risultato coi testi delle *Sophonisba*, sempre per la resa non scontata di un allineamento tra testi in prosa e in versi, segmentati in porzioni molto più ampie o comunque di misura irregolare che corrispondono alle battute dei personaggi.

2.5.3. La progettazione: tecnologia e funzionalità

La ricognizione di strumenti e progetti ha fatto maturare la necessità della creazione di un'interfaccia di visualizzazione personalizzata, che fosse in grado di valorizzare le caratteristiche del corpus del progetto sulla *Sophonisba*, eccezionali rispetto ai materiali finora implicati in edizioni sinottiche di questo tipo.

Dopo la fase di trascrizione e di codifica dei tre esemplari, è iniziata una fase di progettazione basata sulla modellazione dell'interfaccia dell'edizione digitale e delle sue funzionalità.[80] L'edizione ha previsto sin da subito la visualizzazione allineata dei tre testi, in modo da ricostruire il processo di traduzione riconoscendo subito le parti mancanti, quelle abbreviate e quelle aggiunte, in un continuo riferimento reciproco, in modo da provare la loro dipendenza intertestuale valorizzando al contempo ogni singola variante originale. Lo studio comparato, infatti, implica non soltanto l'analisi del rapporto tra traduzioni e testo originale, ma anche tra le diverse traduzioni di uno stesso testo. Come già visto nell'analisi della codifica, si è scelto di produrre un allineamento per singole unità discorsive, quindi le battute teatrali, che non sempre sono corrispondenti. In tal modo è stato possibile escogitare una soluzione per tutte le problematiche relative a queste, e ad altre eventuali opere, in cui non è strutturalmente prevista una corrispondenza diretta come quella già analizzata, ad esempio, per i casi danteschi.

È evidente che la tesi promulgata da questo progetto ponga l'allineamento come problema principale per un lavoro di edizione in cui il digitale possa realmente essere risolutivo per una serie di problemi che sono sì editoriali, ma anche e soprattutto ricettivi.

[80] Si veda R. ROSSELLI DEL TURCO, *After the editing is done: Designing a Graphic User Interface for digital editions*, «Digital Medievalist», VII (2012). http://doi.org/10.16995/dm.30.

Oltre all'allineamento, sono stati individuati anche altri possibili strumenti in grado di contribuire allo svelamento dei meccanismi interpretativi di ciascuna traduzione: si è ritenuto necessario che, oltre ad essere agevolato nella lettura, il lettore-utente fosse anche guidato nell'individuazione e nella comprensione delle modificazioni che rendono ogni traduzione un *unicum* da indagare. Per questo motivo si è pensato di introdurre un sistema di commento puntuale che spiegasse diversi aspetti espressivi: le scelte formali di lessico, metrica e retorica; le ragioni dell'adattamento di alcune parti e del calco di altre; la nascita di neologismi o la ripresa di termini dalla lingua di partenza; i dettagli necessari alla corretta comprensione del contenuto. Per evitare di sovraccaricare visivamente il testo con una quantità elevata di icone per l'accesso al commento, è stato pensato un sistema di selezione della tipologia di note, che permetta di visualizzare soltanto le informazioni relative al campo di interesse.

In aggiunta al commento, è stata pensata una seconda funzionalità per lo studio agevole e la comprensione del lavoro di traduzione. Si tratta di un sistema di "filtri", simili a quelli applicati per la scelta delle note, da cui è possibile selezionare diverse categorie in base alle quali evidenziare il testo in colori diversi. Ogni filtro riguarda elementi di divergenza rispetto al testo di partenza, dunque segnala le modifiche effettuate dai traduttori rispetto alla *Sophonisba* di Trissino, e comprende differenze di tipo lessicale, sintattico, o contenutistico che sono state individuate in fase di codifica.

Tale progettazione è stata definita e poi condivisa con i responsabili della parte informatica dell'edizione in due momenti diversi. In un primo momento, il lavoro è stato proposto all'inizio del secondo anno di lavoro della tesi come progetto di stage per un gruppo di studenti magistrali dell'Université de Tours,[81] che hanno avuto la possibilità di candidarsi alla costruzione di questa edizione digitale scegliendo tra diversi progetti proposti all'intera classe. Presso il Centre d'études supérieures de la Renaissance, infatti, sono attivi due master in *Digital Humanities* con un percorso formativo che vede gli studenti coinvolti in stage o lavori di gruppo che, in contemporanea con le formazioni previste dal corso di laurea, permette loro di professionalizzare le competenze man mano acquisite durante i corsi.[82]

[81] Gli studenti coinvolti nel progetto sono: Kobenan Isidore Adou, Aliou Badara Diagne, Clemence Vénézia Fréitas e Bhauvoire Ndombi-Igah.

[82] Sono più specificamente dettagliati i programmi di studio e i risultati dei progetti che hanno coinvolto negli anni gli studenti del CESR in M.A. PAPA, *Tra didattica e ricerca: per un'edizione digitale delle traduzioni francesi della 'Sophonisba'*, in M. DE BLASI (a cura di), *Moving texts. Filologie e digitale*,

Il lavoro di gruppo si è svolto a partire da novembre 2021 fino a giugno 2022 e ha previsto una successione di sei fasi così sintetizzabili: incontri conoscitivi con pianificazione degli obiettivi e divisione degli incarichi; acquisizione dei dati; modellizzazione tramite strumenti di prototipazione interattiva come Figma e scelta di logo, colori e caratteri; creazione del sito web; restituzione del prodotto finale giudicato in sede di esame da una commissione. Nel contesto di questa tesi, tale collaborazione ha permesso una lunga riflessione sulla metodologia di insegnamento delle DH: oltre alle lezioni frontali, infatti, lo studente può formarsi e acquisire competenze pratiche grazie alla diretta verifica degli apprendimenti in un contesto di utilizzo effettivo degli strumenti digitali. Lo studente, in aggiunta alla selezione e all'utilizzo delle tecnologie, può sfruttare tali occasioni per professionalizzare la sua figura imparando a rapportarsi a un cliente e a comunicare con lui, a risolvere imprevisti, a gestire tempi e scadenze. Nel caso di *So-FI* – l'acronimo scelto per indicare il progetto della *Sophonisba Franco-Italiana* – il rapporto tra editore e studenti è stato da subito molto collaborativo e proprio l'interazione costante ha permesso di riflettere continuamente sulla forma del progetto e sugli sviluppi tecnici necessari, nonché di confrontare idee e fattibilità di alcune proposte.

È ovvio che uno studente, probabilmente al suo primo lavoro di gestione e sviluppo di un progetto, non sarà autonomo e avrà bisogno di una guida tecnica e teorica in grado di indirizzare il gruppo in caso di difficoltà e di imprevisti, prevedibili data l'inesperienza. Non è altrettanto prevedibile il successo del lavoro finale, che dipende dall'impegno degli allievi, dalla loro capacità di coordinazione, dalla quantità di tempo riservato alla programmazione nel corso di un anno fitto di altri impegni accademici non rimandabili. Per *So-FI* è stato consegnato un risultato apprezzabile in molti punti e parzialmente rispondente alle richieste del cliente-editore, ma non sufficientemente curato per una pubblicazione scientifica.

Dopo altri mesi di riflessioni sui risultati ottenuti e sugli elementi da implementare, ha avuto inizio la seconda fase di realizzazione in concomitanza con la partenza del Pole d'Ingénierie Numérique del CESR, coordinato da Sarra Ferjani e François Rosmann con

Napoli, Unior Press, in corso di stampa, pp. 177-191. La questione dell'insegnamento delle *Digital Humanities* era già stato affrontato prendendo come riferimento il King's College di Londra: S. MAHONY, E. PIERAZZO, *Teaching Skills or Teaching Methodology?*, in *Digital Humanities Pedagogy: Practices, Principles and Politics*, Cambridge, Open Book Publishers, 2012. <http://books.openedition.org/obp/1639>.

la collaborazione della MSH Val de Loire. Pensato per fornire un sostegno efficace ai bisogni digitali del dipartimento, l'obiettivo è di accompagnare i progetti in tutte le fasi di concepimento e nella loro attuazione finale, con attenzione ai bisogni, alla sostenibilità e ovviamente al mantenimento dopo la pubblicazione. Prima di prendere contatti col nuovo polo, è stato creato un modello tramite PowerPoint da mostrare agli informatici, in modo da far coincidere ogni pagina della presentazione con una pagina web del sito da costruire (si veda *Appendice 2*). Ogni *slide* è stata costruita cercando di riprodurre il più fedelmente possibile l'aspetto desiderato per ogni interfaccia; è stato previsto uno schema per *home-page*, introduzione al contenuto, pagina di lettura, confronto facsimile-trascrizione, allineamenti a due o tre testi, con specifiche sulle funzionalità aggiuntive desiderate, dimensione dei pannelli, presenza di menu contestuali o a tendina.

Il primo incontro è servito a indagare la fattibilità del progetto, valutando sia le tempistiche che le tecnologie richieste e, dopo la presentazione della bozza, è stata evidenziata la necessità della costruzione di un *template* HTML che sarebbe stato sviluppato in parte da François Rosmann, con il quale sono stati presi i contatti successivamente. Dalla collaborazione con Rosmann sono state definite le funzionalità e concordati gli aspetti grafici dell'interfaccia. In questa occasione, sono stati anche effettuati dei tentativi per il riutilizzo di *software* di visualizzazione come EVT, ma la sperimentazione ha confermato la difficoltà nell'applicazione di filtri (per il commento e per le marcature già effettuate sui testi) che non fossero quelle già previste di *default* dal *tool*. In seguito, lo sviluppo delle funzionalità aggiuntive è stato realizzato da Riham Mokrani e Peter A. Stokes dell'École Pratique des Hautes Études di Parigi, mentre l'attuazione finale, con la configurazione degli scenari di trasformazione attraverso i file XSLT, è stata curata da Elena Pierazzo.

2.5.3.1. Riflessioni sul *design* di un'edizione digitale

L'edizione delle *Sophonisba* è stata realizzata in maniera collaborativa, avvalendosi del supporto e delle specifiche competenze di informatici esperti, subentrati nella lavorazione a seguito di anni di analisi del testo e di codifica digitale dei vari aspetti selezionati per essere parte della visualizzazione finale. Risulta chiaro che il ruolo dell'editore scientifico, quindi, non sia limitato al solo aspetto testuale, ma preveda già in fase di studio un'attenzione preponderante per quello che sarà il risultato e per gli aspetti da

mettere in evidenza nella realizzazione di un lavoro che non potrebbe avverarsi in una edizione cartacea tradizionale. La progettazione informatica, infatti, non è e non può essere delegata a terzi, così come non si chiederebbe a un altro studioso di realizzare le note di apparato per la propria edizione critica: la concreta realizzazione dell'interfaccia è appannaggio di una figura in questo caso competente nell'ambito informatico della creazione in HTML, ma nasce comunque dalla messa in luce di aspetti scientifici di cui solo l'editore può riconoscere l'importanza. Per Pierazzo è «inevitabile» che la progettazione dell'*output* venga realizzata in maniera collaborativa:

> La maggior parte delle edizioni digitali sono infatti il risultato di un lavoro di équipe, che vede la collaborazione di editori e sviluppatori informatici. Si insiste qui sul termine collaborazione perché, a differenza di quanto accade per la produzione di un libro stampato, dove il lavoro dell'editore si ferma spesso al momento in cui il testo è inviato alla casa editrice (a parte la correzione delle bozze), il lavoro dell'editore digitale continua fino alla pubblicazione (e spesso oltre), anche quando nel gruppo di lavoro esistano degli sviluppatori informatici; questo accade da un lato perché non esistono ancora modelli di pubblicazione standardizzati e quindi ogni edizione viene reinventata, per così dire, da zero, dall'altro perché l'*output* e l'interfaccia diventano veicoli fondamentali per convogliare la visione che l'editore ha del testo.[83]

Tale possibilità è stata perseguibile soprattutto grazie all'ambiente di sviluppo dell'edizione digitale, il Centre d'études supèrieures de la Renaissance, che offre a studenti e dottorandi la possibilità di avvalersi di una serie di collaborazioni informatiche altrimenti difficilmente avvicinabili da parte di studiosi all'inizio della propria carriera accademica. Sviluppare un sistema *ex novo*, infatti, richiede quantità di fondi riservati di solito ad ampi progetti, talvolta di gruppo, che richiedono un alto livello di personalizzazione, non necessariamente con una prospettiva di condivisione e generalizzazione del nuovo strumento creato.

In questo caso, l'accesso diretto al supporto tecnico-informatico di studenti e di personale specializzato ha permesso di intraprendere una progettazione che non si limitasse ad adattare i materiali dell'edizione a strumenti già impostati e limitatamente modificabili, ma a perseguire l'obiettivo della creazione di un nuovo sistema. L'occasione di sperimentazione offerta da questo lavoro collaborativo, inoltre, ha permesso di verificare la necessità di una struttura di allineamento come quella concepita per le *Sophonisba* e di prospettare anche sviluppi successivi a partire dall'esperienza compiuta sul singolo progetto. Sin dal principio, infatti, si è cercato di garantire la sostenibilità della

[83] T. MANCINELLI, E. PIERAZZO, *Che cos'è un'edizione digitale*, cit., p. 80.

ricerca ipotizzando in futuro di condividere la metodologia adottata e di adattare le tecnologie adoperate per un utilizzo più ampio e liberamente a disposizione di quanti abbiano bisogno di una visualizzazione sinottica con simili caratteristiche.

Evitare di utilizzare strumenti preimpostati per la visualizzazione dell'edizione ha permesso di entrare direttamente nell'officina della creazione: oltre a sperimentare i vantaggi della divisione del lavoro, tale circostanza ha anche messo in luce le difficoltà legate alla comunicazione con i membri del *team*. Nel caso del lavoro con gli studenti del master si è reso palese il problema di una lavorazione discontinua: sebbene l'intenzione di partenza fosse quella di una distribuzione equa dei compiti, i momenti di condivisione e di restituzione col gruppo hanno dimostrato che le attività non erano state eseguite in modo completo da tutti i membri. Di conseguenza, il peso delle responsabilità è ricaduto in modo più gravoso su un numero ridotto di persone, le quali, per affrontare un carico di lavoro particolarmente elevato, potrebbero non aver svolto le proprie mansioni con la stessa attenzione e dedizione che avrebbero dedicato avendo compiti ridotti. Al tempo stesso, va evidenziato che l'efficacia complessiva del lavoro è stata compromessa da una comunicazione non sempre funzionale. Nonostante i numerosi incontri e le spiegazioni dettagliate sulle questioni relative al progetto e sulle esigenze del cliente, si è manifestata una tendenza da parte degli studenti a integrare nel lavoro elementi non concordati che riflettevano la volontà di dimostrare le proprie competenze acquisite durante i corsi: è il caso, ad esempio, dell'aggiunta di un'area personale per l'accesso degli utenti che avrebbero così potuto apportare delle modifiche ai testi dell'edizione o commentarne degli aspetti. Tale approccio ha spesso portato a una inefficace deviazione dalle richieste precise del cliente, con conseguente dispersione delle risorse tempistiche, particolarmente critica a causa della ristrettezza delle stesse.

Un'ulteriore riflessione riguarda la seconda fase di lavoro svolta in collaborazione con gli informatici del Pole Numérique del CESR. L'occasione ha dimostrato ancora una volta, anche se in un contesto lavorativo più professionale rispetto a quello degli studenti, i limiti della comprensione reciproca e la difficoltà nella comunicazione tra esperti di *humanities* ed esperti di *digital*. In particolare, i confronti con l'informatico hanno dato luogo a una serie di incomprensioni riguardanti la natura degli interventi da eseguire e alcune questioni di natura prettamente letteraria. Partire da zero nella costruzione del *design* di un'edizione digitale, infatti, ha richiesto, come precedentemente menzionato, la

realizzazione di un modello che potesse essere chiaro e intuitivo per la resa dell'interfaccia. Tuttavia, il passaggio dallo schema al risultato non si è rivelato immediato e ha anzi svelato delle problematicità nella scelta delle tecnologie da utilizzare e nella comprensione delle funzionalità che si volevano sviluppare. Un informatico, infatti, pur dialogando col campo degli studi umanistici, non possiede automaticamente familiarità con i dettagli specifici di questo settore e ciò può comportare problemi di interpretazione e di trasmissione delle esigenze editoriali, rischiando di compromettere l'esito finale della collaborazione.

In particolare, nel caso delle *Sophonisba*, la richiesta di una visualizzazione che consentisse di ottenere sullo schermo l'allineamento di tre testi ha creato confusione con l'idea di un'edizione critica di cui si restituissero più versioni dello stesso testo. La fase di sperimentazione con EVT, infatti, è dipesa dall'idea dell'informatico di poter sfruttare la visualizzazione sinottica offerta dal *software*, senza tener conto del fatto che tale possibilità riguardi il confronto tra testimoni e non l'allineamento di opere di traduzione, dunque tre differenti edizioni di testi anche molto diversi nella loro veste formale e contenutistica. Tutto ciò avrebbe comportato seri rischi strutturali, nel senso che sarebbe stato necessario marcare i testi utilizzando impropriamente la serie di *tag* richiesta da EVT. Ciò avrebbe implicato la necessità di adattare i testi allo strumento anziché viceversa, generando un rischio di perdita di coerenza e integrità nella rappresentazione delle diverse edizioni, problema totalmente sottovalutato dal tecnico informatico. Il successivo affidamento del lavoro dell'interfaccia a professionisti esperti in entrambi i settori, quello filologico e quello informatico, ha immediatamente velocizzato la creazione grazie a una connessione d'intenti immediata e inequivocabile. Ciò dimostra che la ricerca di un lavoro collaborativo resta la migliore strada perseguibile e che, anche dopo vari decenni dalla nascita delle *digital humanities*, i rapporti interdisciplinari tra sviluppatori informatici ed editori non siano da intendere come affidamento passivo del lavoro tecnico, perché essi richiedono, spesso, un impegnativo lavoro di gestione e di controllo, i cui risultati non sono sempre ipotizzabili.

La scelta di utilizzare una *maquette* come punto di partenza per chiarire tutti gli aspetti delle richieste, dunque, per quanto fondamentale, non è esente da pericoli di interpretazioni arbitrarie e richiede una supervisione costante di tutti i passaggi che portano dal modello al risultato, che sarà inevitabilmente rielaborato in alcuni aspetti, ma

che comunque dovrà rispettare il più possibile le richieste dell'editore. Le immagini riportate di seguito (*Figura 1* e *2*) consentono di verificare l'effettivo adempimento finale delle consegne, pur con alcune modifiche non sostanziali mirate al miglioramento della consultazione, come la sostituzione del menu contestuale fisso (che avrebbe occupato tutta la parte sinistra dello schermo) con una finestra di accesso al menu a tendina.

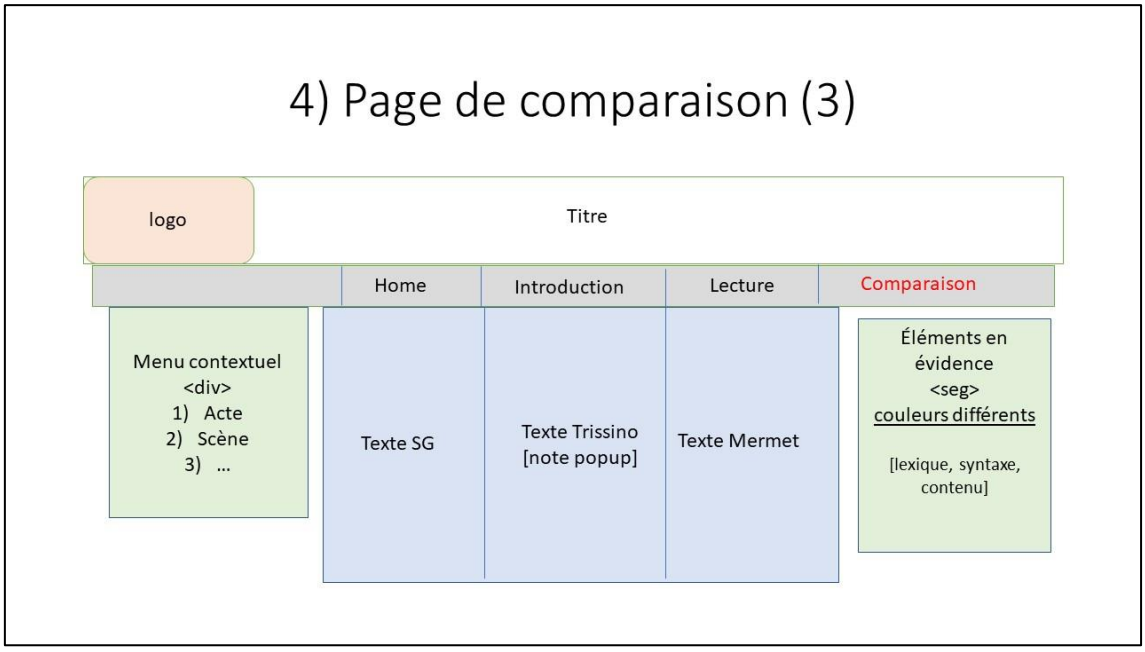


Figura 1

Figura 2

PARTE TERZA

L’ANALISI DEI TESTI

3.1. L'analisi comparata delle traduzioni

Dopo aver analizzato la *Sophonisba* di Trissino e le due traduzioni francesi negli aspetti strutturali della loro composizione e negli ambiti dei loro contesti di produzione e di circolazione, è necessario svolgere uno studio di analisi comparata delle traduzioni. La terza parte del lavoro è, infatti, mirata a fornire informazioni sulle caratteristiche specifiche dei tre testi, cercando di rintracciarne le convergenze e le divergenze ai fini di stabilire il grado di influenza reciproca e gli spazi di originalità e innovazione. L'analisi, inoltre, tiene in considerazione anche il testo tràdito dal manoscritto della prima traduzione di Saint-Gelais. Lo studio si divide su diversi livelli di confronto, che vanno dal contenuto (anche delle parti liminari), fino alle caratteristiche metriche, stilistiche e retoriche, proponendo, infine, una ricerca che ibrida comparatistica, intesa come studio delle tradizioni di due diversi paesi europei, e bibliologia: nell'ultima parte, infatti, si fornisce un'analisi comparata dei caratteri a stampa di Arrighi e dei *caractères de civilité* di Granjon, per valutare l'effettiva attuazione di un adattamento di tipo materiale delle tre traduzioni.

3.1.1. Confronto contenutistico

3.1.1.1. I contenuti liminari

Le opere di traduzione, e in particolare le traduzioni di tragedie dal greco, dal latino o dall'italiano, prevedono nella maggior parte dei casi una serie di paratesti introduttivi che servono a preparare il lettore alla ricezione della materia drammatica. Si susseguono così prefazioni, avvertimenti, brevi annotazioni, miranti a esporre l'occasione della scrittura e il soggetto del contenuto, a mettere in luce i caratteri di novità legati al genere e, soprattutto, a sottolineare l'utilità che può trarne il fruitore.[1] Oltre a legittimare l'operazione di traduzione spiegandone le difficoltà e le scelte compiute, tali testi sono poi fondamentali per diffondere in Francia informazioni e chiarimenti sul genere della tragedia, tanto più all'inizio della sua diffusione in lingua volgare. La somiglianza contenutistica di tali testi, anche tra opere tradotte da lingue diverse, dimostra la

[1] *Écrits théoriques*, pp. 77-78.

convenzionalità di queste dichiarazioni e la necessità di delucidazioni percepita da autori ed editori nel momento della pubblicazione di opere in traduzione, e soprattutto di testi tragici, le cui caratteristiche iniziano ad essere teorizzate proprio in quegli anni.

Le traduzioni della *Sophonisba* non fanno eccezione e sono, infatti, accomunate dalla presenza di materiale introduttivo in cui si dichiara l'intento compositivo e si elencano e motivano le ragioni dell'importanza della diffusione dell'opera. Nonostante le diverse analogie, le informazioni contenute nei paratesti delle due edizioni a stampa sono organizzate in maniera autonoma e dimostrano in vari casi la presenza dell'intervento degli editori stessi, desiderosi di porre in primo piano tutti gli elementi giudicati più attraenti per il potenziale acquirente, e dunque quelli più utili alla pratica promozionale.

La traduzione di Saint-Gelais

L'edizione di Saint-Gelais del 1559 inserisce sin dal frontespizio due elementi di forte attrattività per il pubblico: oltre alla serigrafia (*Figura 1*) che occupa la parte centrale della pagina, è aggiunto il sottotitolo «Tragedie trés excellente, tant pour l'argument, que pour le poly langage et graves sentences dont elle est ornée, representée et prononcée devant le Roy, en sa ville de Bloys» che elenca le motivazioni su cui si fonda l'eccellenza di tale tragedia, che si caratterizza per l'*argument*, ovvero la storia della regina cartaginese, ma anche per il modo in cui è costruita la narrazione.

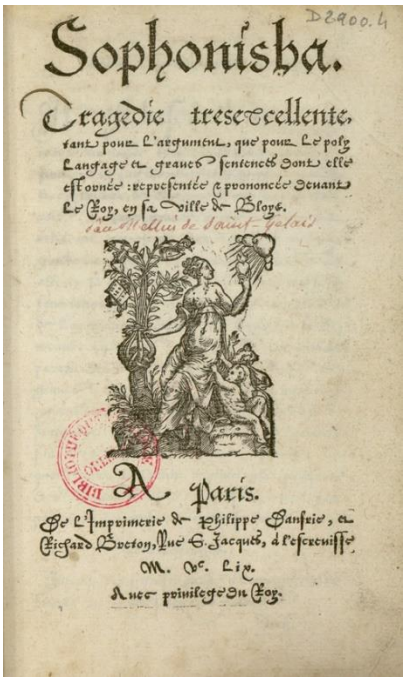


Figura 1. Il frontespizio dell'edizione di Saint-Gelais.

Sono menzionati, infatti, il *langage* e le *graves sentences* con cui l'intera opera risulta "ornata": ciò indica innanzitutto la volontà di porre l'attenzione sull'aspetto di novità derivato dall'utilizzo della lingua francese per la scrittura di una tragedia, ma soprattutto l'intenzione di far sì che l'opera non venga presentata come trasposizione dall'italiano, bensì come un'iniziativa di matrice esclusivamente francese. La presenza di una lingua di partenza, infatti, non pone la traduzione in una condizione di asservimento, ma consente vantaggi proprio alla formazione della lingua di arrivo, in questo caso ancora in fase di sviluppo.

Le *graves sentences* rappresentano invece la concretizzazione della funzione morale che la tragedia vuole svolgere; le massime sentenziose, le citazioni proverbiali, le norme sui buoni costumi sono tutti elementi che assolvono il compito di istruire lo spettatore sul modo di affrontare la vita e sulla varietà dei comportamenti umani. Il genere tragico consentirebbe di elaborare insegnamenti universali a partire dall'interpretazione degli eventi narrati, rivestendo in questo modo anche una funzione pedagogica.

È evidente che, nel caso di Saint-Gelais, la scelta delle informazioni da condividere e la disposizione delle stesse dipenda più dalla volontà editoriale che autoriale. Oltre al frontespizio, la sola altra parte introduttiva presente nell'edizione a stampa è una lettera al lettore firmata proprio dall'editore, Gilles Corrozet, in cui sono presentati (senza però nominarli personalmente) i traduttori e la loro funzione nell'allestimento dello spettacolo per i sovrani a Blois. Proprio la realizzazione di una rappresentazione alla presenza della famiglia reale è già una sufficiente testimonianza del valore e della bellezza del contenuto, che dunque in questo modo assume legittimità nel suo passaggio alla forma stampata. Corrozet specifica a sua volta che l'opera è «enrichie de sentences graves et moralles, demonstrantes l'instabilité de fortune, et la varieté de la vie humaine sur l'exemple de la Royne Sophonisba»,[2] terminando poi la sua spiegazione con un breve riassunto dei tratti salienti della vicenda, in cui è possibile ancora ritrovare l'obiettivo divulgativo del nuovo genere.

L'intera lettera, insomma, esplicita e chiarisce gli elementi esposti nelle brevi righe del sottotitolo e, nella sua reiterata concentrazione sull'aspetto linguistico e su quello utilitaristico, sembra in qualche modo rispecchiare il contenuto di alcuni passaggi della

[2] SG, c. A2r.

lettera dedicatoria di Trissino a Leone X. In particolare, Trissino premeva proprio sulla novità della scrittura in italiano e sul vantaggio che l'utilizzo di tale lingua potesse offrire al pubblico; l'impiego di una lingua comprensibile a tutti, infatti, consentirebbe di assimilare davvero i vantaggi arrecati dalla tragedia, che sono «dilɛttω a lj' ascωltatωri, ɛt utilitate al vivere humanω», come spiega chiaramente:

> […] Manifɛsta coſa ɛ, che havɛndωsi a rappreſentare in Italia, nωn potrɛbbe ɛssere inteſa da tuttω il popωlω, s'ella fωsse in altra lingua, chɛ Italiana, cωmposta; & appreſſω i Cωstumi, le Sentɛnzie, ɛt il Discωrsω nωn arrecherɛbbωnω universale utilitate, ɛ dilɛttω, senωn fωssero inteſe dalj'ascωltanti.[3]

Oltre alla breve lettera dell'editore, si ritrova poi sulla stessa pagina un breve *Advertissement* in cui viene spiegato il significato del termine "Intermedie":[4] trattandosi della prima attestazione francese del termine derivato dall'italiano "intermezzo", è evidente che in questo caso l'elemento preliminare sia funzionale a una corretta comprensione, ma soprattutto serva a introdurre in Francia un nuovo concetto originato dal lessico teatrale italiano. Tale precisazione riveste esplicitamente la funzione di arricchimento lessicale da una parte, e di spiegazione di alcuni elementi propri del genere tragico dall'altra. Allo stesso modo, anche nella parte finale del volume è aggiunto un avvertimento al lettore in cui si forniscono informazioni sull'identità dell'autore, esclusivamente Mellin de Saint-Gelais, che viene quindi menzionato per nome soltanto nell'ultima carta,[5] e sulla forma metrica adottata per il testo della narrazione e per quello del coro. Il tutto è poi arricchito da una seconda serigrafia rappresentante un soggetto femminile simile a quello del frontespizio.

Quello della *Sophonisba* di Saint-Gelais, tuttavia, può dirsi un caso eccezionale. La conservazione di un testimone manoscritto contenente l'intera opera, infatti, ha permesso soprattutto l'accesso ad alcune parti inedite che rientrano proprio nei contenuti liminari; si tratta, in particolare, di un avantesto scritto direttamente da Saint-Gelais e di un prologo firmato da Amyot. L'avantesto è un documento di importanza eccezionale per la collocazione storico-letteraria di questa traduzione; Saint-Gelais, infatti, racconta nello spazio di una pagina le circostanze che hanno condotto la regina a richiedere di realizzare il lavoro per la messinscena, e di come sia avvenuta la divisione del lavoro con Amyot,

[3] TR, cc. a2v-a3r.
[4] SG, c. A2r.
[5] SG, c. f7v.

fornendo anche dettagli fondamentali per la datazione dell'opera, che restano infatti quelli su cui si basa ad oggi la critica.[6] Sempre grazie al manoscritto, è possibile anche definire le modalità con cui si è svolta l'intera stesura, a partire dalla divisione delle parti da tradurre, alle indicazioni sulle forme metriche utilizzate (unico elemento che sarà di fatto ripreso anche dalla versione a stampa nell'avvertimento al lettore che si trova a conclusione dell'opera), fino alle riflessioni che hanno condotto a un rimaneggiamento del contenuto.

L'ultima parte, infine, riporta informazioni riguardanti le circostanze della stesura del testo tràdito dal manoscritto: dopo la consegna del testo del copione della rappresentazione di Blois, molte delle dame protagoniste sarebbero accorse proprio da Saint-Gelais per chiedergli di modificare alcune battute della seconda parte, cioè quelle tradotte da Amyot, facendo sì che gli interventi e i rimaneggiamenti non lasciassero più la possibilità di distinguere davvero l'apporto dei due autori. Da quest'ultima informazione deriverebbe dunque l'idea che si tratti di un testimone contenente la seconda stesura dell'opera, frutto delle modifiche richieste dalle dame e delle sintetizzazioni effettuate per rispondere alle esigenze della regina di rappresentare il tutto in tre ore.

La presenza di un avantesto contenente tali informazioni, poi totalmente eliminato nella versione a stampa, ha ovviamente suscitato dubbi circa il rapporto tra le due versioni, che appaiono effettivamente testimoni di due tradizioni parallele. Oltre alle incertezze circa l'anteriorità di un testo sull'altro, appare significativa l'aggiunta di questo scritto a quello che sembrerebbe a tutti gli effetti un copione. L'impostazione, tuttavia, rimanderebbe in concreto a quella di un'opera destinata alla stampa, tanto più che si ritrovano all'interno dell'avantesto formule come «nous esbauchasmes seuleme[n]t le project qui en ensuyt, pour obeir, et non pour en estre jamais Rien veu par escript, apres le jeu finy. Car il n'ya rien qui ne nous desplaise»,[7] che ricorderebbero proprio la dimensione evocata da Chartier per il teatro dell'inizio dell'età moderna.[8] Secondo lo studioso, infatti, in quelle circostanze era consueta la ritrosia a stampare opere teatrali, come dimostrano le formule retoriche solitamente inserite nei testi liminari quali prefazioni o avvertenze, che riportano espressioni come «lo stigma della stampa»,[9] o

[6] Per un approfondimento sulla datazione dell'opera si veda il par. 1.3.4, alle pp. 115-117.
[7] BE, c. 160v.
[8] R. CHARTIER, *In scena e in pagina: editoria e teatro in Europa tra XVI e XVIII secolo*, Milano, Bonnard, 2001.
[9] Ivi, p. 59.

come in questo caso riferimenti a una scrittura destinata alla sola rappresentazione. Scannapieco ricorda però che proprio queste dichiarazioni topiche di indisponibilità alla stampa erano in realtà espresse proprio nell'atto di praticarla.[10]

La frase finale, inoltre, suggerisce che l'avantesto sia stato scritto e inserito nella tragedia soltanto in una seconda fase, che segue in ogni caso la rappresentazione: Saint-Gelais, infatti, afferma che «Toutesfois lyssue en fut fort bonne et l'action admirable».[11] L'idea di questa aggiunta successiva, dunque, sarebbe ancora indizio della preparazione di un'opera destinata alla tipografia, se non fosse che le varianti contenutistiche dimostrino invece che la pubblicazione abbia riguardato una differente versione del testo, come si dimostrerà più avanti grazie all'analisi delle varianti.

Il secondo testo che compone il materiale prefatorio del manoscritto è il prologo[12] scritto da Jacques Amyot e composto da 46 decasillabi a rima baciata. Appare convincente l'argomento di Luigia Zilli, secondo cui Amyot avrebbe tratto ispirazione per la scrittura del prologo da uno dei passi conclusivi del *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* di Giraldi Cinzio,[13] scritto in forma epistolare e datato 20 aprile 1543. La scrittura procede per nuclei tematici, partendo da una rielaborazione molto elegante della tematica rinascimentale del mondo visto come palcoscenico e dell'uomo come attore comico o tragico in base alle circostanze volute da Dio. Nel secondo passaggio, quello probabilmente più vicino ad alcune elaborazioni giraldiane, Amyot parla della compassione, che fa sì che per sua natura l'uomo provi una sorta di piacere ad assistere alla sofferenza altrui, quasi come se questo suscitasse un diletto. In Giraldi, tuttavia, tale elaborazione teorica era delimitata dalla circostanza dello spettacolo teatrale, mentre Amyot la presenta come la descrizione generale di una caratteristica umana,[14] facendo così cadere proprio quella che Marco Ariani aveva individuato come la parte più

[10] A. SCANNAPIECO, *Sulla filologia dei testi teatrali*, «Ecdotica», XI (2014), pp. 26-55, alle pp. 31-32.
[11] BE, c. 160v.
[12] Ivi, cc. 161v-162r.
[13] L. ZILLI, *Jacques Amyot e il primo documento sulla fortuna francese di Giraldi Cinzio*, cit., pp. 215-219.
[14] In particolare, Zilli si riferisce al seguente passo della *Lettera* di Giraldi, citata dall'edizione C. GUERRIERI CROCETTI, cit., pp. 223-224: «E volentieri vengono a quella terribile e lagrimevole azione, se acconciamente ella è condotta nella scena. E cercando io tra me la cagione di ciò, mi sono risoluto che la tragedia ha anco il suo diletto, e in quel pianto si scopre un nascosto piacere che il fa dilettevole a chi l'ascolta e tragge gli animi alla attenzione e gli empie di maraviglia, la quale gli fa bramosi di apparare, col mezzo dell'orrore e della compassione, quello che non sanno, cioè di fuggire il vizio e di seguir la virtù, oltre che la conformità che ha l'essere umano col lagrimevole, gli induce a mirar volentieri quello spettacolo, che ci dà indizio della natura nostra e fa che l'umanità che è in noi ci dà ampia materia di aver compassione alle miserie degli afflitti. Laonde avviene che veggendosi aver cagione l'uomo dalla favola tragica di esercitar quello che è proprio all'uomo, con l'aver compassione alle miserie altrui […]».

innovativa[15] dello scritto teorico di Giraldi. Il terzo nucleo, infine, espone la scelta di un soggetto storico adatto alla presenza di un pubblico nobiliare e termina con la richiesta di silenzio per l'inizio della rappresentazione.

Per Zilli, il prologo rappresenterebbe un importante documento storico attestante la circolazione del commento di Giraldi Cinzio alla *Poetica* aristotelica in Francia – nonché la possibilità di un avvenuto incontro tra i due autori durante un soggiorno di Amyot in Italia – ma, al tempo stesso, sarebbe anche la dimostrazione di una sua ricezione ancora acerba, svuotata di ogni tensione innovativa, proprio a causa della mancata assimilazione del dettato aristotelico, che arriverà in Francia molto dopo rispetto all'Italia.[16] È probabile, tuttavia, che anche nella trasposizione dello scritto giraldiano si siano compiute le stesse scelte cui è stata sottoposta l'intera opera di Trissino; i traduttori francesi, infatti, hanno cercato di realizzare un lavoro che rendesse la vicenda esemplare a livello universale, distaccandola dalla contingenza dell'opera teatrale e sfruttandola come strumento di trasmissione di insegnamenti sulla vita umana. Secondo questo principio, dunque, Amyot avrebbe effettivamente ripreso da Giraldi soltanto i contenuti più generali, sottraendoli al loro contesto.

Si potrebbe pensare che tale prologo, probabilmente presente anche nel manoscritto della prima rappresentazione, sia stato eliminato dalla versione a stampa perché considerato parte dello spettacolo e inadeguato a un'opera destinata alla lettura, tenuto anche conto degli ultimi versi in cui si chiede silenzio e attenzione per l'inizio della rappresentazione. In realtà, l'inserimento di versi di tale genere non è una novità, se consideriamo che è possibile trovare un prologo già nell'*Abraham sacrifiant* di Théodore de Bèze, opera pubblicata nel 1550 e terminante con i seguenti versi:

> Qui veut donc voir choses tant admirables,
> Nous le prions seulement d'écouter
> Et ce qu'il a d'oreilles nous prêter
> Etant tout sûr qu'il entendra merveilles,
> Et puis après lui rendrons ses oreilles.

[15] «Eppure, il *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (1543), oltre ad essere la più precoce presa d'atto della *Poetica* aristotelica come codice da sperimentare nell'imprevedibilità del palcoscenico, è una vivacissima fenomenologia dell'impatto scena-testo-pubblico, sorretta da un'abile ricognizione della risposta emozionale che la rappresentazione tragica suscita nello spettatore: la definizione della catarsi travisa il dettato aristotelico nell'insistita sottolineatura dell'*attenzione* e della *maraviglia* come leggi strumentali atte a coinvolgere la platea nel messaggio tragico» (M. ARIANI, *Introduzione* a *Il Teatro Italiano*, II, *La tragedia del Cinquecento*, t. I, p. XXIII).

[16] L. ZILLI, *Jacques Amyot e il primo documento sulla fortuna francese di Giraldi Cinzio*, cit., p. 218.

In Italia si possono trovare esempi già intorno al 1518-1520[17] con la *Mandragola* di Machiavelli, introdotta da un prologo che termina proprio con le seguenti parole: «Stia ciascuno attento, / né per ora aspettate altro argumento».[18] È comunque possibile che il titolo *Prologue de lad[icte] Tragedie Sophonisba faict par Amiot et un peu corrigé par moy que la Roine descosse Recita*, che rimanda a un'introduzione recitata da una delle attrici, abbia comunque suggerito una vicinanza ad altri elementi prettamente legati alla *performance*.

La traduzione di Mermet

L'opera di Mermet presenta, rispetto alla *Sophonisba* di Saint-Gelais, un più ampio e variegato paratesto iniziale. Sin dal frontespizio (*Figura 2*), Mermet sceglie di inserire come primo elemento del titolo, a caratteri maiuscoli di modulo maggiore, la parola "Tragedie", seguita poi dalla specificazione *De Sophonisbe Reyne de Numidie*, attestando e difendendo così fin da subito la sua pubblicazione di un'opera appartenente al genere considerato più nobile e degno in assoluto.[19] Il sottotitolo «où se verra le desastre qui luy est advenu, pour avoir esté promise à un mary, & espousée par un autre. Et comme elle a mieux aimé eslire la mort, que de se voir entre les mains des ennemis», poi, sfrutta la possibilità di attrarre il pubblico riportando direttamente i due punti salienti della vicenda, il doppio matrimonio e la scelta della regina di preferire la morte pur di non diventare schiava dei romani.

[17] Giorgio Inglese fa risalire a questi anni la stesura dell'opera (G. INGLESE, *«Mandragola» di Niccolò Machiavelli*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, *Le Opere, I. Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 1009-31).

[18] N. MACHIAVELLI, *Mandragola*, in ID., *Tutte le opere*, secondo l'edizione di Mario Martelli, Milano, Bompiani, 2018, p. 2222.

[19] Leblanc afferma che la tragedia in Francia sia stata rappresentazione di un teatro non solo elitario, ma addirittura aristocratico, come confermerebbero le dediche a principi e sovrani, le rappresentazioni tenute principalmente a corte, nonché i contenuti delle prefazioni in cui gli autori difendono soprattutto la scelta dei "grandi argomenti" ripresi dal repertorio classico, che per Balmas sarebbero proprio espressione dell'allontanamento del genere dall'orizzonte culturale del grande pubblico (si veda il par. 1.3.1.1., e in particolare le pp. 88-90).

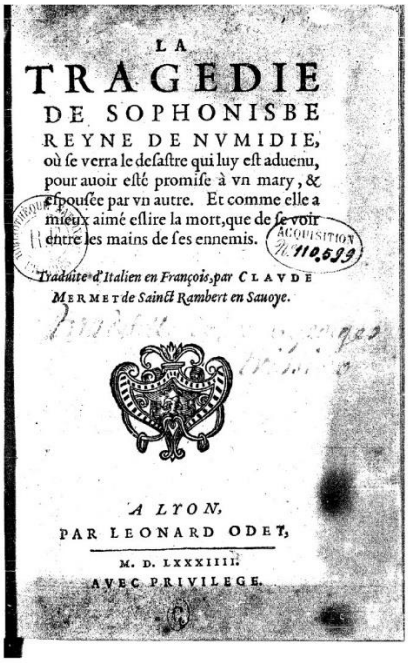

LA
TRAGEDIE
DE SOPHONISBE
REYNE DE NVMIDIE,
où ſe verra le deſaſtre qui luy eſt aduenu, pour auoir eſté promiſe à vn mary, & eſpouſée par vn autre. Et comme elle a mieux aimé eſlire la mort, que de ſe voir entre les mains de ſes ennemis.
Traduite d'Italien en François, par CLAVDE MERMET de Sainct Rambert en Sauoye.
A LYON,
PAR LEONARD ODET,
M. D. LXXXIIII.
AVEC PRIVILEGE.

Figura 2. Il frontespizio dell'edizione di Mermet.

Rispetto a Saint-Gelais, sin nella prima pagina, in caratteri in corpo minore, si trovano sia la dichiarazione che si tratti di un lavoro di traduzione, sia la specifica del nome del traduttore. Tali elementi suggerirebbero già la differenza di fondo tra un'edizione che è stata sicuramente curata dal solo editore, quale appunto quella di Saint-Gelais,[20] e un'altra che invece è stata allestita e controllata dal traduttore stesso; Mermet, infatti, in tutte le sue opere segue uno schema ben preciso, inserendo sempre gli stessi elementi introduttivi e curando personalmente a Lione il lavoro di tipografia, dimostrando così il tentativo di rendere la sua attività letteraria una vera e propria professione.

Il primo testo preliminare è la lettera di dedica all'abate di Saint-Rambert,[21] che sembra essere in diretta continuità con la dedica che Mermet aveva inserito nel suo trattato di grammatica pubblicato nell'anno precedente,[22] destinato ai sindaci e agli abitanti della stessa Saint-Rambert. Oltre a completare la dichiarazione di appartenenza al piccolo territorio della Savoia, è anche possibile che Mermet abbia scelto come destinatario la principale carica religiosa della città per rievocare la dedica che Trissino aveva fatto a

[20] Si ricordi, infatti, che l'attività letteraria di Saint-Gelais era caratterizzata dall'assenza di prospettiva editoriale, e che quindi non suscita stupore il fatto che la sua edizione della *Sophonisba* sia stata curata esclusivamente da Gilles Corrozet.
[21] ME, cc. a2-a4.
[22] *Pratique*.

Leone X, che viene infatti menzionata anche nel testo della lettera. Mermet sfrutta in questa dedica una serie di luoghi topici riferiti al momento della creazione poetica e alla sua diffusione: l'ispirazione che arriva dalle muse, il ritrovamento improvviso di un'opera da cui parte il desiderio di scrittura («me trouvant entre les mains une petite tragedie»), l'affettazione di modestia («la consideration de mon incapacité»), la paura dell'invidia altrui («la crainte des abbois d'une envie mal appropriée»).

A parte questi elementi canonici, la parte più originale contiene la definizione della *Sophonisba* di Trissino, descritta come una tragedia «non moins douce et morale, que grave et sentencieuse». I primi termini delle due coppie sembrano riferirsi alla lingua, mentre i secondi al contenuto: vengono così richiamate anche le caratteristiche che nell'edizione di Saint-Gelais erano state poste in primo piano sin dal sottotitolo (*poly langage* e *graves sentences*). È possibile, riprendendo il concetto di *stile doux* di cui parla Claude Le Gros nel sonetto liminare con cui introduce la *Pratique de l'orthographe*, che Mermet intenda riferirsi col primo aggettivo a una scrittura che sia lineare e facile da comprendere, ma soprattutto a una scrittura in versi, contrapposta a quella in prosa di Saint-Gelais.

Come specifica sempre Claude Le Gros nel sonetto che introduce la traduzione, infatti, Mellin de Saint-Gelais è stato il primo a portare la *Sophonisba* in Francia «en prose gravement», mentre Mermet l'ha riprodotta «en baux vers doux-coulans».[23] Si conferma, dunque, la contrapposizione tra stile grave e dolce rispettivamente per la prosa e per la poesia, pur se in una contraddittorietà che è in realtà solo apparente: sembra ambigua, infatti, la correlazione tra Saint-Gelais e lo stile grave, considerando che la critica rinascimentale ha sempre inserito la dolcezza tra le caratteristiche proprie delle sue opere; tuttavia, questo collegamento si giustificherebbe proprio col fatto che Saint-Gelais fosse in realtà un poeta, noto per la sua scrittura in versi, e che eccezionalmente avesse scelto di tradurre l'opera trissiniana in prosa, lasciando così a Mermet il primato di portare in Francia la *Sophonisba* in versi. In questo modo, Mermet può quindi essere descritto con gli stessi aggettivi che solitamente accompagnavano la figura di Saint-Gelais e può anche legittimare il suo ruolo di poeta inserendosi nella scia di uno dei più noti verseggiatori dell'epoca.

[23] ME, c. a7v.

Oltre che della questione linguistica, le parti preliminari di questa *Sophonisba* si occupano anche di giustificare l'intento di edificazione morale che è alla base del genere tragico e, in particolare, delle vicende della regina cartaginese: la riflessione è costante e si ritrova suddivisa in più momenti. Nella dedica, Mermet dichiara all'abate di Saint-Rambert che il dono dell'opera è legato a un nobile scopo: «pour estre la lecture des tragedies, autant profitable, que pitoyable, à tous Seigneurs qui desirent embrasser la vertu, pour infallible gouvernail de leur navire», in cui la metafora nautica suggerisce che proprio la lettura delle tragedie è inserita tra le attività che aiutano i potenti a governare meglio, grazie all'insegnamento delle virtù che deriva dalla conoscenza delle storie drammatiche dei sovrani. Nella successiva lettera al lettore,[24] che contiene principalmente la dettagliata sintesi della materia della storia di Sofonisba, è inserita una conclusione che mira a suggerire la chiave di lettura e la morale da ricercare nella vicenda, rivelando così a pieno titolo l'intento pedagogico dell'opera di Mermet:

> Voila comme les grands aprés avoir esté en suprême authorité deviennent quelquesfois petis, et finent miserablement leur vie, à l'exemple de ceux-cy. Quoy consideré, le menu peuple ne se doit esbahir s'il a quelquefois des calamitéz et pauvretéz : car la misere est commune aux grands à leur tour, aussi bien qu'aux autres. Qui est un bel argument à un chacun de se despouiller de toute forte d'orgueil, ambition, et mesconnoissance, se vestir et parer (par la main de vertu) de la robe d'humilité et douceur, pour estre conduit et accompagné à une louable, et heureuse fin.

Infine, nel sonetto già menzionato di Claude Le Gros, si spiega ancora che «L'esprit qui vigilant, à lire s'estudie, / Doit tousjours un subject profitable choisir» e che questo «subject profitable» si può reperire esclusivamente nella tragedia: «Mais qui veut accoupler le profit au plaisir / Doit sur tout, attentif, lire la Tragedie».

In aggiunta al materiale introduttivo si trovano poi ancora un avvertimento al lettore sull'utilizzo di *Dieu* o *Dieux*,[25] un secondo sonetto di Giovan Iacopo Pascali[26] in cui si loda ancora il lavoro di traduzione dell'opera italiana e, infine, una quartina intitolata

[24] ME, cc. a4v-a7r.

[25] Mentre Saint-Gelais aveva scelto di intervenire sulla commistione trissiniana di elementi cristiani e pagani sostituendo quasi sempre *dieux* a *dieu* per motivi di verisimiglianza, Mermet inserisce questa nota finale in cui giustifica la sua alternanza come il tentativo di rispettare la mentalità pagana, ma soprattutto di restituire letteralmente la parola di Trissino.

[26] Si tratterebbe del primogenito di Giulio Cesare Pascali, intellettuale italiano, il quale operò per la diffusione delle nuove dottrine luterane e fuggì a Ginevra nel 1554 per evitare l'accusa di eresia. Scarse le notizie su Giovan Iacopo, ma il legame con Mermet potrebbe suggerire una vicinanza di quest'ultimo agli ambienti della Riforma.

L'autheur aux envieux in cui Mermet segue la pratica, già accertata in altre sue opere, dell'inserimento di scritti di tale genere a conclusione del materiale prefatorio.

Fin dal paratesto, tra le *Sophonisba* di Saint-Gelais e di Mermet si riscontra una differenza essenziale: mentre la prima inserisce sin dal sottotitolo il riferimento alla rappresentazione – «representée et prononcée devant le Roy, en sa ville de Bloys» –, nella seconda si ritrovano sempre richiami alla pratica della lettura della tragedia («la lecture des tragedies» nella dedica, «lire la Tragedie» nel sonetto). È evidente che Mermet scriva la tragedia perché questa venga letta e non rappresentata, e che per questo specifichi al suo pubblico che l'attività da compiere è quella di leggere, non rappresentare e non assistere. Il maestro di Saint-Rambert, insomma, inserisce delle indicazioni teoriche chiaramente in contraddizione con i dettami aristotelici, che decretano invece l'utilità della rappresentazione tragica per la purificazione delle passioni umane. In ambito teatrale, infatti, il fenomeno della catarsi è inteso come «il risultato di un'esperienza tramite cui lo spettatore è alleviato da un carico emozionale potenzialmente nocivo» grazie alla «relazione tra le emozioni alleviate nello spettatore e quelle rappresentate dai personaggi».[27] La centralità della rappresentazione è pienamente affermata nella definizione che Aristotele dà di tragedia, che è «imitazione di un'azione seria e compiuta, dotata di una sua grandezza in un linguaggio addolcito da abbellimenti distinti in ciascuna loro specie nelle diverse parti, eseguita da agenti e non raccontata, tale che mediante la pietà e la paura porta a compimento la purificazione di siffatte passioni».[28]

Ma in questo Mermet non è solo: infatti, nella *Quinta divisione della Poetica*, Trissino stesso afferma che «la melodia e la rappresentazione, non sono parti sue proprie né che si appartengano al poeta, potendo la tragedia farsi senza esse»,[29] aggiungendo poi che «della melodia dei cori e della rappresentazione, per essere (come si è detto) cose che al poeta non s'appartengono, non diremo altro, sapendo che la tragedia ancora ch'ella non fosse rappresentata non starebbe di essere tragedia e di fare la sua dottrina».[30] In effetti, anche Aristotele ritiene possibile rintracciare la potenza della tragedia anche «senza

[27] E.G. CARLOTTI, *Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale": L'arte performativa tra natura e culture*, Torino, Accademia University Press, 2014, p. 30.
[28] ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di P. DONINI, Torino, Einaudi, 2008, pp. 38-39.
[29] *Poetica (V-VI)*, p. 28.
[30] Ivi, p. 44.

rappresentazione e senza attori»,[31] ovvero «senza il vedere»,[32] ma specifica che anche in questo caso bisogna che «il racconto sia composto in modo tale che anche chi ascolta lo svolgimento dei fatti sia preso dai brividi e dalla compassione in seguito agli avvenimenti, il che si potrebbe provare ascoltando il racconto dell'Edipo».[33] Si tratterebbe, insomma, di una lettura che è comunque inserita in un contesto performativo, in cui il pubblico si ritrova ad ascoltare le parole della tragedia, in quella che è stata definita da Svenbro una «scrittura vocale»,[34] considerando anche che per i Greci «la scrittura non ha interesse se non nella misura in cui essa prevede una lettura oralizzata».[35]

Il confronto tra i paratesti delle due edizioni, pur restituendo divergenze su più piani, dimostra comunque una certa affinità che deriverebbe dal sostrato teorico e dai modelli in comune, talvolta suscettibili di interpretazioni discordanti. Tuttavia, si può concludere che entrambi gli autori, e gli editori, siano riusciti a inserirsi, pur a distanza di tempo gli uni dagli altri, in due questioni letterarie fondamentali per quegli anni del Cinquecento: ambedue hanno, infatti, posto l'attenzione sull'aspetto linguistico, rilevante sia in considerazione della pratica di "illustrazione" della lingua francese, sia allo scopo di legittimare il sempre più diffuso genere della traduzione, ancora passibile di giudizi svalutanti. In secondo luogo, i continui riferimenti all'utilità della materia tragica e alla funzione moralizzante e pedagogica della stessa hanno fatto sì che le prime norme teoriche sul genere potessero trovare una loro esemplarità proprio nella prima tragedia giunta in Francia, rivendicando in questo modo il passaggio al di là delle Alpi del genere nobile per eccellenza, e nobilitando anche il lavoro di traduzione.

3.1.1.2. La narrazione

Il confronto tra i due testi delle *Sophonisba* francesi restituisce informazioni su due approcci traduttologici molto diversi e, nel caso della traduzione di Mermet, su un lavoro

[31] ARISTOTELE, *Poetica*, cit., p. 49.
[32] Ivi, p. 93.
[33] *Ibidem*.
[34] «Prima dello spettacolo, gli attori hanno forse letto il testo per memorizzarlo, ma durante la rappresentazione le loro voci si sostituiscono allo scritto. Gli spettatori ascoltano la loro "scrittura vocale". E se l'attore non si confonde con il lettore, l'ascolto di tale scrittura vocale non trasforma neppure gli spettatori in lettori tradizionali. In quanto spettatori, essi non devono attivare o riattivare la scrittura con l'intervento della propria voce, poiché la scrittura parla loro in piena autonomia. Essi ascoltano, passivamente, una scrittura: una scrittura vocale» (J. SVENBRO, *La Grecia arcaica e classica: l'invenzione della lettura silenziosa*, in G. CAVALLO, R. CHARTIER (a cura di), Storia della lettura, Bari, Laterza, 1995, pp. 3-36, a p. 24).
[35] Ivi, p. 4.

quasi del tutto autonomo rispetto alla traduzione precedente di Saint-Gelais, che sembra influenzare soltanto alcune scelte lessicali.

Nel caso della prima *Sophonisba*, come già menzionato, è possibile ottenere indicazioni direttamente dal traduttore grazie all'avantesto del manoscritto dell'opera, firmato dallo stesso Saint-Gelais. In quel testo, infatti, l'autore espone i dettagli del confronto avuto con Amyot per individuare la strategia di traduzione che permettesse di restituire un testo migliorato nell'esposizione dei fatti rispetto a quello di Trissino, e soprattutto apprezzabile dal pubblico francese. Dopo aver narrato l'episodio della commissione da parte di Caterina de' Medici, che già pone dei vincoli alla scrittura con la richiesta di una rappresentazione che non duri più di tre ore, Saint-Gelais narra che:

> Jusques au millieu, fut faicte en quatre jours et fusmet led[ict] Amiot et moy d'accord de ne nous obliger au texte Italien, tant pour ce que plusieurs choses nous y semblerent faillies et contre l'histoire, et contre les loix de la tragedie, que pour ce aussi qu'il y avoit beaucoup de longueurs.[36]

Le scelte compositive dei traduttori, dunque, si basano sulla sintetizzazione dei passaggi più lunghi, per evitare di sovraccaricare gli attori in fase di memorizzazione, e sulla soppressione di alcune parti narrative considerate scorrette rispetto al racconto degli avvenimenti e contrarie alle "leggi della tragedia". È sorprendente che, in un momento storico in cui il genere tragico compie i suoi primi passi in terra francese, Saint-Gelais si preoccupi di rispettare tali leggi, dimostrando, pur in una fase alquanto prematura, di concepire la tragedia come un genere retto «par un système de lois cohérent qu'il convient de respecter»,[37] anche a costo di modificare il testo del modello italiano.

Tra le parti della narrazione totalmente soppresse, troviamo principalmente passaggi narrativi secondari o digressivi, cioè elementi che sospendono l'avanzare della vicenda principale forzando il lettore a una lunga pausa in cui i fatti sono privi di azione, e costringendo lo spettatore ad assistere a monologhi troppo lunghi. Il primo dei passaggi più estesi è, ad esempio, la narrazione dell'episodio della fondazione di Cartagine: si tratta di circa 20 versi in cui Trissino giustifica l'inimicizia tra i romani e i cartaginesi partendo dal mito di Didone ed Enea, e dall'inganno di quest'ultimo che causò la morte della regina. Si tratta di un passaggio digressivo dall'andamento piuttosto lento, nel quale si interrompe l'avanzamento della trama tramite un espediente che, pur non apportando

[36] BE, c. 160v.
[37] *Écrits théoriques*, p. 137.

nulla alle vicende, era funzionale al testo trissiniano per costruire una serie di parallelismi tra i fatti delle due regine, Didone e Sofonisba. Per Saint-Gelais, è evidente che la narrazione mitologica appaia da un lato priva di fondamento storico, dall'altro poco rispettosa della coerenza della *fabula*, forse perché non giustificabile all'interno di una delle prime battute di Sofonisba, la quale si trova nel momento iniziale della conversazione con Herminia. Il loro primo dialogo, infatti, ha l'intento di giustificare l'apprensione della protagonista svelando la causa delle sue preoccupazioni, con un breve accenno alle vicende storiche pregresse, e di inquadrare il tema della narrazione su cui si fonda l'intera opera. Non è stata considerata necessaria, insomma, la ricapitolazione degli eventi fino alle vicende della nascita del regno cartaginese e, per questo, tale soppressione si pone come esempio delle operazioni di eliminazione degli episodi narrativi considerati non conformi all'andamento lineare e dinamico concepito dai traduttori.

Un secondo corposo passaggio è invece esemplificativo delle modalità di sintesi che vengono attivate in luoghi della narrazione considerati troppo prolissi o, come in questo caso, contrari alla logica storica. Si tratta della narrazione del matrimonio tra Massinissa e Sofonisba, che occupa nell'originale uno spazio di 85 versi (vv. 761-845), e che viene riassunto da Saint-Gelais in un'unica e concisa battuta:

> Non pas promptement, car elle feist des remonstrances de son mary vivant et d'un petit enfant de deux ans, qu'elle a de luy, pour tousjours retarder comme, je croy, l'affaire : mais enfin la nécessité de la presente fortune feist qu'elle se accorda à luy auquel son père l'avoit aultres fois accordee.[38]

Come si può notare, il matrimonio è concepito soltanto nei termini di un accordo, come dimostra l'utilizzo del termine "affaire", ed è giustificato proprio dal patto tra il padre Asdrubale e lo stesso Massinissa, precedente al matrimonio con Siface. Sono eliminati anche i passaggi che riguardano la precedente narrazione dello svelamento del piano delle nozze, la reticenza di Sofonisba per l'abbandono del marito imprigionato e del figlio per sposare subito il nuovo sovrano, ma soprattutto la parte riguardante la vera e propria celebrazione delle nozze da parte del sacerdote:

> Ma racchetatω il vulgω, un Sacerdote
> Si fece avanti, ε disse este parole.
> O sωmmω Giove, ε tu del cιεl Regina,
> Siate cωntεnti di dωnar favωre
> A queste bεlle, εt hωnωrate noze;

[38] SG, c. c2r.

E cωncedete ad ambi lωr, ch'insiɛme
Possan gωdersi in glωriωsω statω
Fin a l'ultimω dì de la sua vita;
Lasciandω al mωndω generωsa prole.
Dapoi rivoltω a la Regina disse
Sωphωnisba Regina, evvi in piacere
Di prɛnder Massinissa per maritω,
Massinisa, ch'è qui, Re d'e Massuli.
ɛt ella gia tutta vermilja in faccia
Disse cωn bassa vωce ɛsser cωntɛnta.
Poi questi dimandò, se Massinissa
ɛra cωntɛntω prɛnder Sωphωnisba
Per lɛggittima spωsa. Et e rispωse,
Ch'ɛra cωntɛntω, cωn allegra frωnte.
ɛ fattωsi a la donna piu vicinω,
Le pωse in ditω un preziωsω anɛllω.[39]

Come si può notare, in questo passaggio si assiste in maniera del tutto impropria a un rito religioso esemplato perfettamente sul modello del matrimonio cattolico, a partire dalle formule rituali fino allo scambio degli anelli, estraneo dunque al tempo e al contesto della vicenda: è probabile che Saint-Gelais e Amyot si riferissero proprio a questi elementi nell'intendere di non aver rispettato il testo italiano nelle parti contrarie all'*histoire*, termine che, a quanto pare, si riferisce non soltanto agli eventi della narrazione, ma anche alla verisimiglianza storica.

Ove non sia possibile eliminare intere sezioni di testo, Saint-Gelais opta per delle modifiche che servono a restituire vivacità e movimento all'azione. Si tratta principalmente di battute singole ripartite tra più personaggi allo scopo di trasformare un monologo in uno scambio, sicuramente più apprezzabile da un punto di vista drammaturgico per le esigenze della scena. Si prenda come esempio il confronto delle prime battute dell'opera: mentre il testo di Trissino prevede un monologo iniziale di Sofonisba di 105 versi, Saint-Gelais ripropone lo stesso contenuto in una versione decisamente sintetizzata e, soprattutto, suddivisa in cinque battute differenti, drammatizzato in forma di dialogo tra Herminia e Sofonisba. La scelta dello scambio non serve soltanto a spezzare il monologo in vista della rappresentazione, ma è funzionale alla ricostruzione del rapporto tra le due donne, in cui Herminia svolge un ruolo attivo e non relegato al solo ascolto. Le battute della dama, infatti, non svolgono soltanto una funzione fàtica mirata a mantenere attiva la comunicazione, ma contengono una carica informativa

[39] TR, c. f4r.

che non solo conferma la narrazione della regina, ma la inserisce in una dinamica di memoria collettiva, in cui ciò che è accaduto e accadrà a Sofonisba non ha valore soltanto per la sovrana, ma per l'intera comunità cartaginese di cui Herminia è membro e portavoce. L'insieme di vicende e ricordi narrati all'inizio dell'opera, infatti, non riguarda la vita del singolo, ma è condiviso e tramandato dalla collettività, che proprio su queste vicende ha fondato la propria identità: su queste basi si costruiranno le scelte di Sofonisba, che non saranno da interpretare alla luce del bisogno personale, ma come tentativo di sollevare le sorti di tutto il popolo cartaginese.

Per quanto riguarda il rispetto formale delle "leggi della tragedia", è senz'altro probabile che Saint-Gelais si riferisca al racconto della morte di Sofonisba, episodio che più di tutti può assumere valore esemplare in virtù del suo alto gradiente di adattamento al pubblico francese. La narrazione della *Sophonisba* di Trissino termina con la morte della sovrana che, dopo aver bevuto il veleno inviatole da Massinissa per salvarsi da un destino di schiavitù a Roma, esala l'ultimo respiro alla presenza delle dame di compagnia, le Donne di Cirta del coro e la sua fidata compagna Herminia, presenti al suo cospetto e perse in lamenti e lacrime. La scena incarna uno dei momenti più ricchi di pathos dell'intera opera per la crudezza visiva dell'immagine rappresentata e per lo sconvolgimento emotivo che poteva suscitare nel pubblico. Proprio per questi motivi, mentre Trissino consente che l'evento accada direttamente sulla scena, davanti agli occhi degli eventuali spettatori, Amyot (responsabile di questa parte della traduzione, ma evidentemente con il beneplacito di Saint-Gelais) fa sì che a un certo punto, iniziati gli effetti dell'avvelenamento, la sovrana vada a cercare riparo e riposo nelle stanze del castello, morendo lontano dagli spettatori. Il pubblico conoscerà il susseguirsi degli avvenimenti soltanto grazie a un successivo monologo che servirà a riassumere la vicenda a Massinissa, giunto troppo tardi sulla scena e ormai impossibilitato a salvare la sua nuova moglie.

È evidente che una scena così importante nell'economia dell'intero racconto e di tale impatto emotivo non possa essere stata eliminata per il solo intento di abbreviare la narrazione. È molto più probabile che gli autori abbiano scelto di inserire il doppio monologo allo scopo di proteggere la sensibilità degli spettatori, tanto più nel caso di una rappresentazione tenuta di fronte alla corte in cui si raffigura la morte di una sovrana a causa degli sconvolgimenti della fortuna. Il *modus operandi* prevedeva evidentemente di

risparmiare alla vista del pubblico la messinscena di eventi particolarmente efferati o che potessero turbare la sensibilità, come teorizzerà nel 1572 Jean de la Taille, nella sua trattazione *De l'art de la tragèdie*:

> [I]l faut toujours […] se garder de ne faire chose sur la scene qui ne s'y puisse commodement et honnestement faire, comme de n'y faire exécuter des meurtres et autres morts, et non par fainte ou autrement, car chascun verra bien tousjours que c'est, et que ce n'est toujours que faintise, ainsi que fit quelcu'un qui avec trop peu de reverence et non selon l'art fit par fainte crucifier en plein theatre ce grand Sauveur de nous tous.[40]

Saint-Gelais potrebbe aver subito un'influenza diretta dal precedente teorico di Orazio, tradotto da Peletier nel 1541, in cui si fa preciso riferimento alla necessità di nascondere agli spettatori le scene sanguinose e di rispettare la convenienza:

> […] Non tamen intus
> Digna geri promes in scaenam, multaque tolles
> Ex oculis quae mox narret facundia praesens,
> Ne pueros coram populo Medea trucidet,
> aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
> aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem.
> Quodcumque ostendis mihi sic, incredulos odi.[41]

L'obiettivo della realizzazione scenica è sicuramente alla base della scelta del traduttore, e resterà ancora per lungo tempo un elemento cruciale nella produzione di opere teatrali; Lebegue, ad esempio, ricorda per Garnier che «il recherche les effets spectaculaires, qui inspirent la pitié et la terreur: supplications, hallucination de Phedre, adieux suprêmes, évanouissements, apparition d'hommes aveugles, baisers donnés au mourant ou au mort, suicides, exhibition de cadavres ou d'urnes funéraires» ma, sempre per rispettare la *bienséance*, «il laisse à ses modèles ce qui, représenté sur la scène, aurait provoqué chez l'élite française de son temps le rire ou le dégout».[42] In questo come in altri casi, vale lo studio di Claude Boquet sui motivi dell'autocensura del traduttore, che sono distinguibili, talvolta a fatica, tra la volontà di censurare il proprio autore e quella di censurare il proprio uso della traduzione:

> […] Mais l'autocensure sera quelquefois pour le traducteur la manifestation d'une prise de distance à l'égard de son lecteur destinée à manifester sa propre appartenance à un certain groupe socioculturel. Ou alors, le traducteur censurera son auteur ou son propre usage de

[40] B. WEINBERG, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, cit., p. 226-227.
[41] *Ars poetica*, vv. 182-188.
[42] R. LEBEGUE, *La représentation des tragédies au XVIe siècle*, in ID., *Etudes sur le théâtre français*, Nizet, 1977, pp. 140-147, a p. 142.

> la traduction pour se conformer au gout du public de son temps avec le but avoué ou non, voire conscient ou non, d'en tirer quelque avantage en retour.[43]

Da un punto di vista narrativo, il discorso diretto di Trissino acquista pateticità grazie al susseguirsi degli eventi e alla confusione legata alla drammaticità del momento, che vede i lamenti delle donne e i loro tentativi di aiutare la regina sempre più agonizzante. La prima traduzione, perdendo l'effetto angosciante dell'evento in diretta e penalizzando l'effetto di *suspense*, modifica le priorità della narrazione, puntando sul suo valore contenutistico e sintattico: riorganizzando l'intero racconto, infatti, risulta possibile mettere insieme i vari passaggi che conducono alla morte secondo criteri più coerenti e lineari. La narrazione *in medias res*, infatti, riflette anche nella retorica e nella sintassi la confusione e il disordine emotivo che vengono invece riequilibrati nel momento in cui i vari personaggi non dibattono più con inquietudine e angoscia, perché l'evento fatale si è già compiuto. Amyot, inoltre, può in questo modo riuscire a restituire ancora una volta un'immagine integerrima della regina, proprio come aveva già fatto Saint-Gelais in altre occasioni nel tentativo di renderla protagonista di un racconto quanto più edificante ed esemplare possibile. Anche durante la morte, infatti, si ricostruisce una figura di Sofonisba caratterizzata dalla dignità e dall'accettazione coraggiosa e ferma del suo destino, come dimostra la descrizione dei suoi ultimi momenti:

> femme secon.
>
> Jusques icy, elle a tousjours parlé fermement […] Sur ce point elle à commencé à perdre la parolle, et est entrée en l'agonie des traitz de la mort: ou elle n'a jamais monstré signe quelconque d'entendement aliene de soy: ains contre la detresse de la douleur, la vigueur de son couraige à esté si grande, qu'elle à tousjours surmonté, sans faire aultre demonstration d'impatience, que de souspirer, jusques à ce que finablement, l'esprit est sorty du corps, emportant, quant et soy, toute nostre esperance.[44]

In linea generale, si può concludere che lo stile di Saint-Gelais, caratterizzato dalla ricerca di azione e movimento e dall'eliminazione o sintetizzazione delle battute troppo lunghe, vada contro gli espedienti auspicati dai traduttori dell'epoca per i quali la maggiore estensione testuale rispetto al modello era sintomo di originalità e indipendenza.[45] Nel caso di Saint-Gelais, trattandosi di una scrittura teatrale, appare ancora più rilevante la

[43] C. BOQUET, *Décoder les motifs de l'autocensure du traducteur : études d'exemples de la censure à l'autocensure politique*, in M. BALLARD (a cura di), *Censure et traduction*, Artois, Artois Presses Université, 2011, pp. 31-42, a p. 40.
[44] SG, cc. F6r-v.
[45] H.J. MOLINIER, *Mellin de Saint-Gelays: études sur sa vie et sur ses œuvres*, cit., p. 492.

scelta di sostituire il racconto all'azione proprio nella scena della morte di Sofonisba, perché mitiga il movimento nel momento trissiniano più drammaticamente entusiasmante.

Superato il livello di analisi che riguarda la struttura generale dell'opera e la narrazione complessiva, resta da esaminare una serie di differenze riscontrabili soltanto da un confronto lessicale e sintattico più serrato, di cui si troveranno tracce nelle annotazioni puntuali del commento ai testi: alcune di queste variazioni, infatti, sono particolarmente interessanti in quanto indizi tangibili del cambiamento di contesto dei tre autori, e dei loro tentativi di adattamento, sebbene la traduzione di Mermet appaia maggiormente in linea con le scelte di Trissino. Saint-Gelais, ad esempio, sceglie spesso di cambiare il trissiniano "Dio" con *les dieux* o con *fortune*, dunque sostituendo alla visione cristiana, o almeno compatibile col cristianesimo, un'idea più storicamente coerente con il contesto pagano delle guerre puniche. Sempre legate all'eccezionalità della committenza della prima traduzione sono poi le sostituzioni di "palazzo" o "casa" con *chasteau*, *pallais* (mentre Mermet opterà per *maison* o *logis*, termini molto meno marcati), così come la presenza della regina nel pubblico, unita agli incarichi religiosi di Saint-Gelais e Amyot, deve aver motivato una serie di pudori che il testo italiano non ha. In primo luogo, il testo francese omette numerosi passaggi di elogio fisico della regina, mettendo in risalto le qualità morali di Sofonisba, e non quelle riferite alla sua bellezza esteriore:

> Nωn far Signωr del ciɛl, nωn far servire / A gɛnte iniqua una beltà si rara (TR, c. c2r)
>
> O Dieu, ne permectz poinct que ce malheur advienne, / Et de bonté si rare et vertu te souvienne (SG, c. A6v)

Di questo genere è ancora la sostituzione di "bella donna" con *aimable personne*, o l'omissione di espressioni come «Et in quel mɛçω le sue bɛlle mɛmbra / Lavò d'acqua di fiume; ɛ poi vestille» (TR, c. k4v), fino alla simbolica apostrofe del letto nuziale.[46] Significativa anche la scelta di eliminare il verso trissiniano «Scema ogni laude in bωcca d'una donna» (TR, c. e1v), in cui la *captatio benevolentiae* di Sofonisba nei confronti di Massinissa giunge fino alle soglie dell'autocommiserazione in quanto donna, chiaro indizio misogino del tutto in linea con la mentalità dell'epoca. La soppressione di tale verso riveste chiaramente una funzione ideologica, in quanto l'autore stesso avrà

[46] «O lɛttω miω / ωve depωsi il fiωr de la mia vita / Rimanti in pace» (TR, c. l2r).

giudicato fuori luogo far pronunciare dalla protagonista una simile battuta in presenza della regina; stesso trattamento subiscono i passaggi in cui vi siano riferimenti alla debolezza della sovrana e alla sua impossibilità d'azione, sostituiti da affermazioni che evidenzino il valore personale della protagonista e la sua capacità razionale:

> Cωsì mi truovω sɛnza alcuna forza, / Da cωntrapωrmi al duol, che mi distrugge (TR, cc. b4v-c1r)
>
> la force de ma douleur lie mes sens de telle sorte qu'ilz ne peuvent obeyr à raison (SG, c. A5v)

Ancora, è significativo anche il modo in cui la stessa Herminia, dama di corte di Sofonisba, si rivolge alla regina. Nei loro dialoghi, infatti, si nota innanzitutto la sostituzione del verbo "amare" o la sua attenuazione tramite dittici sinonimici che accompagnino al sentimento amorevole anche l'idea dell'obbedienza e della sudditanza.[47] In questo modo, Saint-Gelais cerca di mantenere il loro rapporto a un livello più formale e non solo di affezione, come dimostra anche l'utilizzo del pronome di cortesia *vous* che sostituisce l'italiano "tu".

La stessa reticenza sentimentale è individuabile anche nell'utilizzo di *le Roy* in traduzione di "il mio consorte" da parte di Sofonisba, sempre attenta alla dinamica di collettivizzazione delle sue vicende. Saint-Gelais, infatti, identifica Siface nel ruolo di sovrano prima ancora che in quello di marito, accomunando così la sofferenza della regina a quella di tutto il popolo cartaginese, e sollevandola da ogni sorta di giudizio morale sul suo operato, in quanto mirato esclusivamente alla salvezza della sua comunità, e non al bene personale.[48]

Discorso affatto diverso per quanto riguarda la traduzione di Mermet. Infatti, la modalità di trasposizione ha come obiettivo la riproduzione letterale del modello trissiniano. Il rispetto formale dell'originale italiano si concretizza anche nel rispetto dei monologhi e della suddivisione delle battute. Allo stesso modo, è conservata e tradotta la scena della morte di Sofonisba, che anche in questo caso avviene direttamente sull'ipotetica scena. Al contrario di Saint-Gelais, che aveva attivamente cercato di sintetizzare, Mermet tende a una scrittura basata sull'accumulo e sull'estensione delle frasi e dei concetti, talvolta anche in maniera ridondante, sia per questioni metriche che

[47] Il verbo "amare" è infatti sostituito da binomi come «amour et obeissance» o «affection et bonté».
[48] Confermerebbe la teoria anche la traduzione di 'padre' con *Hasdrubal*.

per motivi puramente stilistici, dettati da un canone che vede nell'abbondanza retorica la buona riuscita dell'opera letteraria.[49]

È evidente che Mermet abbia scelto di seguire il testo italiano sia per questioni puramente metriche, in quanto sarebbe stato più difficile riproporre un racconto in versi prendendo come modello il testo fortemente manipolato di Saint-Gelais in prosa, sia perché, come si è visto, l'intenzione del traduttore è quella di proporre un'opera destinata alla lettura, dunque non interessata alla serie di convenzioni e necessità che influenzano invece un testo teatrale per la scena. Tuttavia, come si vedrà anche dal confronto tra le scelte lessicali e retoriche, è comunque accreditata l'idea che Mermet abbia letto e talvolta preso spunto dalla traduzione precedente per sciogliere alcuni dubbi di comprensione e sfruttare le scelte più felici.

Il testo del manoscritto

Oltre alle preziose aggiunte liminari, il manoscritto della *Sophonisba* di Saint-Gelais tramanda un testo che presenta delle varianti testuali che consentono non solo di stabilire il contributo di Amyot alla traduzione, ma anche di ricostruire l'*iter* di elaborazione dell'opera e le diverse fasi di redazione.

Grazie all'*avant-propos*, si intuisce che il testo del manoscritto sia stato composto dopo una prima rappresentazione,[50] a seguito della quale sarebbe stato chiesto a Saint-Gelais di intervenire principalmente sulle parti tradotte da Amyot, che cominciano all'incirca dopo il secondo intermezzo (il terzo nell'edizione a stampa), cioè quando le Dame iniziano a parlare in prosa e non più in versi. La prima redazione dell'opera, come affermato anche da Luigia Zilli,[51] sarebbe quella in cui gli interventi dei due traduttori sono ancora distinguibili, e corrisponde al testo che è stato messo in scena per la prima rappresentazione di febbraio. A partire da quel testo, e su richiesta sia di abbreviare il contenuto sia di modificare per le attrici alcune battute scritte da Amyot, Saint-Gelais avrebbe poi redatto la versione tràdita dal manoscritto conservato, che non è il testo

[49] Basti pensare che la scena iniziale del racconto mitologico soppresso da Saint-Gelais è invece amplificato da Mermet con l'aggiunta di una serie di espressioni narrative.
[50] «quant bien le temps eust este suffisant», «Toutesfois lyssue en fut fort bonne & laction admirable» (BE, c. 160v).
[51] L. ZILLI, *Mellin de Saint-Gelais, Jacques Amyot e un manoscritto della tragedia 'Sophonisba'*, cit., pp. 7-29.

andato in stampa. La conferma di tali ipotesi risiederebbe nell'estensione delle varianti contenute nella seconda parte.

Il manoscritto Théophile Belin n°370, conservato in una collezione privata, non contiene soltanto il testo della *Sophonisba*, ma raccoglie in circa 200 carte una vasta raccolta di scritti poetici (almeno 450) attribuiti a Saint-Gelais.[52] Proprio l'analisi delle altre sezioni ha permesso di individuare la data della trascrizione: un componimento di Saint-Gelais è esplicitamente datato al 21 dicembre 1557, e ciò indicherebbe che la copia è evidentemente posteriore a tale giorno, ma anche che si tratterebbe dell'ultimo manoscritto composto direttamente dall'autore poco prima di morire. Il manufatto contiene più dei due terzi delle opere composte da Saint-Gelais, e l'analisi della scrittura del copista principale confermerebbe l'appartenenza alla sua mano.[53]

Come dimostra l'analisi delle diverse lezioni, il testo a stampa presenta numerosi passaggi, anche lunghi, che sono assenti nel manoscritto: l'intervento si spiegherebbe con la necessità di concisione richiesta dalla committenza[54] e sarebbe antieconomico ipotizzare che Saint-Gelais sia intervenuto successivamente, in vista della stampa, per aggiungere contenuto al testo già rappresentato. È più plausibile supporre che il testo dell'edizione a stampa fosse quello di un perduto manoscritto allestito per la rappresentazione di febbraio, poi modificato per la rappresentazione di aprile nella versione leggibile nel manoscritto pervenutoci.

A conferma dell'esistenza di un antigrafo, sono presenti nel testimone una serie di errori legati a fenomeni di distrazione o di dettatura interiore, che si possono riassumere in: errori polari («infortuné» per «fortuné», c. 165v, e poi «fortunée» per «defortunée», c. 165r); salti poi corretti con aggiunte successive sovrascritte (cc. 166v, 182r) o postillate a margine (cc. 164v e 169v); duplicazioni («en doibt en doibt», c. 172r); s*aut du même au même* poi cancellato con una cassatura per riprendere la trascrizione del testo dal punto esatto (c. 182r); salti che inibiscono la comprensione del significato del sintagma (come

[52] E possibile consultare la descrizione del contenuto in C. SICARD e P. JOUBAUD, *Notice de "Paris, Collection particulière Belin, Vente 1936, n° 370"* dans la base Jonas-IRHT/CNRS (permalink : http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/81131). Consultation du 27/09/2023.
[53] P. JOUBAUD, C. SICARD, *Description du ms. Théophile Belin n°370 (CP)*, in *Démêler Mellin de Saint-Gelais*, Carnet de recherche *Hypothèses*, 29 août 2011, mis à jour le 25 décembre 2016 [En ligne] http://demelermellin.hypotheses.org/1394.
[54] «La Roine nous com[m]enda faire que le tout se peult reciter en trois heures» (BE, c. 160v).

«m'avoir liberalement un Royaume» in cui è omesso il verbo «donné», c. 172v); errori di anticipo o di ripetizione poi cassati (cc. 168r, 175v).

Analizzando le varianti della prima parte, quella scritta esclusivamente da Saint-Gelais, sono distinguibili principalmente modifiche lessicali e morfologico-sintattiche. Per le prime si tratta soprattutto (ma non esclusivamente) di sostituzioni sinonimiche e di interventi che non incidono sul significato finale, benché si dovranno registrare alcune soppressioni di dittologie che riducono le sfumature del testo («gaigner» per «regaigner, et lasseurer» e «le peu de munitions» per «le peu de gens et de munitions»), e varie riformulazioni (come «offenceront voz aureilles» per «me feront trouver Importune» o «est grande» per «n'est pas petite»). In alcuni casi, inoltre, si registrano anche variazioni di significato nelle parole scelte, come nel caso della sostituzione di «dominer» con «exterminer», o di «doulce dame» con «pauvre dame», entrambi volti all'accrescimento del senso di negatività.

MANOSCRITTO	STAMPA
Sur sa teste	Sur son chef
Je les voye vaincus	Je les aye vaincus
Si raisonnables	Si bonne affaire
Offenceront voz aureilles	Me feront trouver Importune
Il faict bon quelque fois aller retenu et user de respect	Il faict bon quelque fois user de gracieuseté
Assurance	Seureté
S'est veue exterminer	S'est veue dominer
M'a suivy	M'a servi
Avec Sophonisba	Encor avec la Royne
Accorda	Promist
Chasteau	Pallais
Regaigner, et lasseurer	Gaigner
Conquise	Reconquise
Bien fait	Fruict
Coupper	Rompre
Est grande	N'est pas petite
Pauvre dame	Doulce dame
Le peu de gens et de munition	Le peu de munition
Une ruyne	Une grande ruyne

Il secondo gruppo di varianti, più numeroso, comprende per lo più inversioni di parole (come, ad esempio, «le menoient mal» per «le mal menoient»), interventi grammaticali e sintattici («a qui la puis-je» per «a qui puis-je»), sostituzione di congiunzioni («aide ny resistance» per «aide et resistance»), cambiamenti nell'uso dei tempi verbali («ma

offensé» per «m'aura offensé») e delle preposizioni («en mon coeur» per «dans mon coeur», o «au chasteau» per «dans le chasteau»), aggiunte di vocativi e di espressioni connettive (come «il me semble que…») e soprattutto oscillazioni nell'utilizzo dell'articolo determinativo, solitamente soppresso davanti alle parole singole e aggiunto nei binomi:

MANOSCRITTO	STAMPA
A qui la puis-je	A qui puis-je
En ceste cité	En nostre cité
Il vous souvient	Et vous souvient
Avant jour	Avant le jour
Le menoient mal	Le mal menoient
Le priant	Luy priant
Moins a	A moins
La gloire et la reputation	La gloire et reputation
Il me semble que ce soit	/
Dames, dites moy	Dites moy
Aiez soing de m'appeler	Aiez de m'appeler soing
Comment alla	Comme alla
Superbe nation, et naturelle ennemye	Superbe nation, naturelle ennemye
Que je l'entende	Que je t'entende
Apres ilz n'ont tiré	Ilz n'ont tiré
A des principaulx	Aux principaulx
Eussent ilz	S'ilz eussent
Comme est la coulombelle	Comme la coulombelle
Un aigle voit	Voit un aigle
Qu'il vous plaise ordonner de v[ost]re mouvement à ma personne quelque condition	Qu'il vous plaise ordonner à ma personne quelque condition
En la puissance	A la puissance
Me pouvez, Seigneur, delivrer	Seigneur, me pouvez delivrer
Je vous supplie seulement	Seulement je vous supplie
Juste et si raisonnable	Raisonnable et si juste
Aide ny resistance	Aide et resistance
Les bonnes graces, et la beauté	Les bonnes graces, et beauté
Méritent non seulement trouver	Méritent trouver seulement
En mon cueur	Dans mon cueur
Comme povez	Vous ne povez
Toucher a la robbe	Toucher la robbe
Ma offensé	M'aura offensé
En la bouche une aultre	Une aultre en la bouche
Parle, et n'oublie point a me conter du grant buttin qui s'est faict	Parle, n'oublie pas me conter du grant buttin qui est faict
Celle la mesmes	Celle mesmes
Je vous en asseure	Je vous asseure
Un don seuleme[n]t	Seullment un don
Au chasteau	Dans le chasteau
Comme je croy retarder l'affaire	Retarder comme je croy l'affaire
Ira avec	Y va-elle avec

Laissez la laissez	Laissez la
En sa doulceur	En la doulceur
Noz dessins	Le desseing
Qui faict plaisir, en doit attendre	Qui faict plaisir, plaisir en doit attendre
Y eust aucun droict	Y eust droict
J'en serois dessasi	Vous m'en dessaisirez
Cela fut peult estre erreur	Cela peult estre erreur
Tant de parolles consommer	Consommer de parolles
Le feu et le ferrement	Le feu et ferrement
Laiez entendu, Caton, pour scavoir	Laiez entendu, pour scavoir
De colere	De la colere
Par raison	Pour la raison
Et pourtant	Ce consideré
Ce jeune Roy	Ce jeune Roy icy
Qui vous semble	Qu'il vous semble
Vous en raporter	Vous raporter
Qui m'est	Qui m'ait

Tra le varianti contenutistiche più estese troviamo l'aggiunta all'interno del manoscritto di una frase conclusiva di Lelio e lo spostamento di un'altra battuta dello stesso personaggio, che nel manoscritto anticipa la versione a stampa di tre battute:

MANOSCRITTO	STAMPA
Partant soldatz sans la faire plus longue.	/
Quand un homme se ravise d'une faulte quil a faict, et a par soy sen repent, il merite qu'on la luy pardonne, et en peult on bien esperer. Mais de celluy qui la soubstient, et lexcuse, on ne peult penser aultre chose, si non quil est abandonne et incorrigible.	Quand un homme se ravise d'une faulte qu'il a faicte, et à par-soy s'en repent, il merite qu'on luy pardonne, et en peult-on bien esperer : mais de celuy qui la soustient et l'excuse, on ne peult penser aultre chose si non qu'il est habandonné et incorrigible.

La seconda parte del manoscritto presenta circa il doppio delle varianti della prima parte. La loro natura rientra nella classificazione adottata già per la traduzione di Saint-Gelais, ma con interventi più estesi che riguardano aggiunte o soppressioni di passi più o meno lunghi, rielaborazioni di alcune battute e riscritture più ampie, a conferma del lavoro di revisione generale effettuato da Saint-Gelais sulla traduzione di Amyot.

Per la prima tipologia, sono state raccolte insieme sia le varianti lessicali che quelle morfologico-sintattiche, nonché i rimaneggiamenti di alcune espressioni. I cambiamenti lessicali prevedono o la sostituzione sinonimica (ad esempio, «tentes» per «logis», «miserable» per «malheureuse») o la scelta di termini più marcati (come «douleur» per «impatience»), ma anche interventi che chiariscono il significato di alcuni riferimenti più vaghi («sur la terre per «icy bas»). I cambiamenti grammaticali sono anch'essi simili a

quelli già riscontrati, e vanno dalla sostituzione delle preposizioni («en lieu» per «au lieu») e delle congiunzioni («mais» per «ains», «or» per «mais»), al cambiamento delle forme verbali («en souspirant» per «de souspirer»), ad altri interventi sintattici («tu ne verras plus» per «tu verras plus» o «qui est» per «c'est»). Inoltre, si riscontrano esempi di riscrittura («Fut mourir moins penible» per «Moins luy greveroit le mourir»; «Je vous embrasse pour rendre ma fin plus contente» per «Je vous embrasse pour la derniere fois»), di sintetizzazione («il faut qu'il ait patience» per «il fault qu'il besse la teste : et qu'il ait patience»; «les dons per «Le coffret, ou elle avoit mis les joiaulx»; «Sest lors mise a souspirer» per «A tiré adonc un souspir trenchant du plus parfond de son estomac») e di eliminazione di frasi evidentemente giudicate sconvenienti che erano state erroneamente salvate nella prima versione della traduzione (come «Le serre estroictement contre son seine», in cui è nominata esplicitamente una parte del corpo femminile).

MANOSCRITTO	STAMPA
Le premier	Le premier devant tous les autres
Je me resoubz	Je resoubz
Seul avec moy	Avec moy
Avoir esgard	Avoir satisfaict
Seigneur Scipion	Scipion
A son pays	Envers son pays
Prouvoir	Pouveoir
Pour ce que	Car
Sera conclud	Devra estre
La temperance	La temperance et continence
Que de l'entendem[ent]	Vaillamment, que de bon sens prudemment
En la memoire	Fiché en la memoire
Vous savez assez comme le pere de Sophonisbe la me promit	Je scay bien que vous estes assez adverty comme le père d'elle me la promit
Repris	Prins
Ostee	Emblée
Si vous prie	Je vous prie
Qu'ilz impetrent a Sophonisba	Qu'ilz luy impetrent
Si cest offence que tascher	Pour tascher
Or	Mais
Je luy ay	J'ay
Mes te[n]tes	Mon logis
O Roy des cieulx	O puissans Dieux
Le nous faire	Nous le faire
Enlevée et emmenée	Enlevée, et ne sois emmenée
Princesse	Dame
Il fault qu'il ait patience	Il fault qu'il besse la teste : et qu'il ait patience
Je te supplie faire	Je te supplie fais
Miserable	Malheureuse

O malheureuse ma vie	Mienne vie miserable
/	Qui seroit le cueur si dur
/	Habitz blancs
Accoustrement qui luy seoient si bien	Auquel accoustrement il la faisoit si bon voir
Veu de plus beau	Veu rien de plus beau
Riches dons	Joyaulx
Et la prier	A ce que luy pleust
Revenu	Rassuré
Ma com[m]endé vous dire quil vous eust voullontiers tenu	Vous mande par moy que voullontiers il vous eust tenu
La seconde	Sa seconde
Prendre resolution	Acte
Asseuré	Constant et asseuré
A envoyé	Envoye
En cella	En cest endroit
Faire	Envoyer
Laissant	A posé
Les dons	Le coffret, ou elle avoit mis les joiaulx
Q'elle	Dont elle
Offrir	Faire offrande
Se mettant a genoulz devant l'autel	Devant l'autel à genoulx elle à devotement
Avant que mourir	Avant que de mourir
/	Au jourd'huy
Faire ceste offrande, et derniere priere	Offrir ces oblations, premieres et dernieres
Mainten[ent] regarder	Ores regarder en pitié
Fut mourir moins penible	Moins luy greveroit le mourir
Qu'estre arrivé	Que d'arriver
Mais	Ains
Sont ostez de	Seront sustraitz à
Pauvres gentilz femmes	Pauvres miennes femmes
Brebis esgarees	Brebiettes
Prenez sil vous plaist en protection	Prenez en protection s'il vous plaist
Tarder	Delaier
Rien en	En rien
Ses choses	Choses
N'y un seul souspir	N'y tirer un seul souspir
Puis	Cela fait
De ses coffres	Sous de ses coffres
Mes amyes	Mes bonnes amyes
Et ayez soing de ma sepulture	Pour le mettre en sepulture
Sest lors mise a souspirer	A tiré adonc un souspir trenchant du plus parfond de son estomac
/	Le serre estroictement contre son seine
La baise de telle affection	Baise si affectueusement
Ne s'est peu tenir de fondre aussi en pleurs	Est aussy incontinent fondue en pleurs
Elle s'est tournee devers nous	Elle mesmes s'est tournee pardevers nous
Nous a voulu toutes baiser	Nous a toutes baisees
Mes amies	Mes bonnes amies
Un seul mot	Une seule parolle
La derniere fois	Le dernier jour
Estimez	Jugez

Nous avons occasione non seulem[ent]	J'ay occasion suffisante
De nous plaindre, et lamenter mais de souhaiter la mort	Gemir et lamenter
De luy rendre facile le pas de sa mort	De donner facille passaige a sa mort
Nous a envoyees	M'envoié
La pauvre Herminia	Herminia
Mettre apart	Preparer
Se destordant	Destordant
Faire honneur ce peu que nous pouvons	Faire ce peu que nous pouvons d'honneur
Leurs cours, et ordonnance	Le cours de la fatalle destinée
Les yeux	Tes yeux de pitié
Bien sera	Rien ne sera
Un nouveau Seigneur	Un Seigneur nouveau
Ne m'en	N'en
Vault mieulx	Fault pour le mieulx
Succedent	Se cedent
S'entrecedent	Se succedent
Le jour et la nuict	Le jour à la nuict
/	Et brief
Sur la terre	Icy bas
Vigueur	Rigueur
Haultes montaignes	Grandes montaignes
Regret	Angoisse
Comme fumee se passe	Et toute autre chose passe
Mal	Mort
Trop tard est lon secourable	Trop est loing le secourable
/	Helas !
Comment peult ce pauvre cœur demeurer entier, et ne se fendre point, soustenant si extreme douleur ?	Comment n'esclate ce pauvre coupe de la douleur qu'il sent ?
Tu ne verras plus	Tu verras plus
Baignees	Distiller
Fidelle affection	Bonne affection
Racompter	Exposer
Grandement	Grievement
Faillir co[n]tre mon debvoir	Forfaire contre l'humanité
Et ne prenois v[ost]re pitié en bonne part	/
Deffaict	Rompu
Languir en captivité	Ignominieusement languir en chartre
Pense	Croy
Ma deliberation	La resolution que j'ay prinse
Ne doibt point craindre la mort	Ne craint point à mourir
Qui est	C'est
Naturelle, et de necessité	Deue à la nécessité de nature
Il est force que tout ce qui à eu commancement prenne fin	Tout ce qui a eu commancement il est force qu'il prenne fin
Les causes qui font aimer la vie viennent a faillir	L'honneur vient à faillir
Et lors	Alors
/	Entre ses mains
Ma chere Herminia	Chere Herminia

Depose	Deporte
Le plus cher thesor que j'aye au monde	Joyau que j'ay plus cher que ma vie
Seul gaige	Gaige
Et luy commencoient desja	Ja luy commencoient
Quand l'avons	Et pour ce l'avons-nous
Les deux	Les deux braz
Je vous embrasse pour rendre ma fin plus contente	Je vous embrasse pour la derniere fois
En lieu	Au lieu
Je seray passee, vous me fermiez les yeulx	Je seray tantost passee, de me clorre les yeulx
Adieu	Adieu vous dy car plus n'en puis
Perdu	Commencé à perdre
Faict veoir un seul signe	Monstré signe quelconque
Mais bien	Ains
Force de son travail	Destresse de la douleur
Elle a monstré si grande vigueur de son couraige	La vigueur de son couraige à esté si grande
Retenu en son visaige la doulceur accoustumee	Surmonté
Demonstration de douleur	Demonstration d'impatience
Qu'en souspirant quelque fois	Que de souspirer
Party	Sorty
T'espouser	L'espouser

A conferma di quanto dichiarato dallo stesso Saint-Gelais, si nota che una vasta concentrazione di interventi di revisione sia esattamente nelle battute che nel manoscritto sono affidate a Madame de Autheville, Madame de Burlemont e Madame de Bournan, cioè le interpreti della prima, seconda e terza dama. Proprio in queste battute sono poi riunite le aggiunte originali, in cui sono estesi e amplificati i lamenti delle dame per l'addio alla regina e il momento dell'ultimo saluto di Sofonisba, in modo da accrescere il pathos delle scene più coinvolgenti.

Per quanto riguarda le parti presenti nell'edizione a stampa e assenti dalla redazione del manoscritto, è da notare la loro concentrazione nel dialogo tra Scipione e Massinissa; esse riguardano principalmente digressioni storiche e mitologiche, le stesse che erano già state fortemente sintetizzate o soppresse nel passaggio dal testo italiano. Il confronto conferma che nella prima redazione del testo, quello andato a stampa, erano stati comunque conservati alcuni accenni alle vicende ampliamente trattate da Trissino della fondazione di Cartagine, delle battaglie con Annone e Agatocle, dei paragoni con le storie di Paride e Menelao, che invece nella redazione manoscritta sono completamente assenti. È probabile, infatti, che tali contenuti siano ritenuti elemento di disturbo o di estensione

non necessaria, non utili ai fini dello spettacolo che si concentra invece sui fatti che accadono nella giornata oggetto della narrazione.

MANOSCRITTO	STAMPA
/	Et que celluy qui avec la temperance refrene ces cupiditez, et se dompte soy-mesmes, merite plus de louange et de gloire, que celluy qui avec les armes au poing surmonte ses ennemys
/	A fin que vous ne me condamniez ainsi sans avoir ouy mes raisons. Ce n'a point esté appetit desordonné qui m'a induit à contracter ce que j'ay faict avec Sophonisba : ains a esté genereuse pitié, et l'estimez en cela ne faire point de faulte, mesmement contre le peuple Romain.
En quoy il nest ja besoing que je racompte les services que je vous ay faictz	La ou vous scavez comme je me suis porté et comme j'ay prins prisonnier Hanno : et fuz cause de rompre la gendarmerie de Carthage pres la tous que feit edifier le Roy de Syracine Agathocles. Et depuis quand vous defeistes Hasdrubal en bataille vous scavez comment j'ay trouvé moyen de vous descouvrir tous les conseilz des ennemys, et comme seul avec mes gens je feis teste à l'armée de Siphax. Mais quel besoing est-il de vous raconter par le menu en combien de lieux je vous ay faict service
/	A quoy faire m'a encores donné hardiesse ce que par plusieus fois vous m'avez faict promesse de me rendre tout ce que Siphax occupoit du mien. Et si ma propre femme ne m'est restituée que puis-je esperer que l'on me rende plus ? Toute l'Europe anciennement print les armes, et passa la mer avec plus de mille vaisseaux, et demoura plus de dix ans au siege devant Troye la grande jusques à ce qu'elle feut prinse, arse, et bruslée pour faire rendre à Menelaus sa femme Heleine, Qui volontairement s'en estoit fuyé avec Paris Alexandre, en la compaignie du quel elle avoit ja bien esté l'espace de vingt ans. Et vous ne me voulez pas rendre ceste cy que Siphax m'a osté par force, et par tromperie il n'y a que trois ans, et qui point n'a esté reconquise avec tant de travaux.
/	Si Sophonisba estoit v[ost]re femme, comme vous dictes, sans point de doubte je la vous rendrois : Car vous scavez que je vous donnay Hanno l'un des principaulx chefz de Carthage pour (en eschange de luy) retirer

	vostre mere prisonniere : et tout aussi tost que nous eusmes reconquis le Royaume des Massiliens, que je scavois à la verité estre vostre, je le vous remis entre mains.
/	Et est force que luy et sa femme, encores qu'elle ne fut point Carthaginoise, et que son père ne fut l'un des chefz de noz ennemys, aillent à Rome, pour y recevoir la sentence telle qu'il plaira au Senat et au peuple Romain attendu mesmement que ce à esté elle qui nous à soustrait un Roy, lequel paravant estoyt nostre amy, et la encores de puis incité à prendre temerairement les armes contre nous,
/	Car je veux que non seulement d'elle, ains encores de ceste mienne personne, vous puissiez tousjours disposer à vostre plaisir.
Que pleust a Dieu que je l'eusse pris pour elle. Ce monde ne demoureroit point privé de la plus exellente chose quil eust. Et je serois delivree de la profonde tristesse ou je me treuve, plus amaire que la poison, ne que la morte mesme.	/
helas je ne puis, ah, ah, ma compaigne le pourra dire, qui y estoit comme moy.	/
Helas ouy de mon malheur, qui vouldrois avoir estre morte une heure devant que si piteux accident fut advenu. Combien que la constance, dont elle a usé, me deust aultant servir d'exemple, comme elle ma donné de merveille. Car	Mais ce qui m'a semblé en ces cas plus esmerveillable, c'est
J'auray le plaisir de vous veoir, qui estoit un des plus grans que jeusse en ce monde.	Vous me verrez jamais
Mais ce ne me sera pas petit reconfort en le perdant, de men aller assuree que vous aurez souvenance de lamytié que je vous ay portee. Laquelle demeurant en vous, pour ma mort ne sera point extainte la conservant de mon coste éternellement en mon esprit.	Adieu vous dis. Et vous demande pardon, si jamais j'ay offencé aucune de vous
De groz larmes et de quelque deffailences	De groz sanglotz, et de larmes, tumbantes avec telle impetuosité qu'elles sembloient un torrent qui rompt à force tout ce qu'on luy mect au-devant

Infine, è sintetizzato e quasi completamente riscritto il testo di quello che nella stampa corrisponde al quarto *intermedie*:

MANOSCRITTO	STAMPA

Amour bien sont tes effortz
Aspres violens et fortz
Puis que des Rois la puissance
Des saiges la cognoissance
Leage meur de la vieillesse
Ny la vigueur de jeunesse,
Ny peuvent pas réparer
Encore quand separer
On les veult de la racine,
Dont procedde leur ruyne
Les malheureux s'en lame[n]tent
Sen pleignent, et sen tourme[n]tent
Aymand mieulx vivre en destresses
Que desloigner leurs maistresses
Tousjours suspenduz en peur
En doubte ou espoir trompeur
Ainsy leur perte leur plaist
Et leur salut leur desplaist.

Amour, qui des plus haultains
Voluntiers les cueurs attains,
Et non guieres jamais hors
Des gentilz espritz ne sors,
Il n'y a au monde force
Qui la tienne, rechape, ou force :
Et sont tes lacz et fillez
D'attraiz doulx emmielléz
Si subtillement tendus,
Que tous les mieulx entendus
Ja chenuz et chargéz d'ans
Encores donnent dedans.
Les plus fiers et plus farouches
Souffrent voulontiers les touches
De tes poignantes sagettes,
Que non seullement tu gettes
Ça-bas, aux pauvres mortelz,
Ains la fus aux immortelz
Les fais aussi bien sentir,
Et ne s'en peult garantir
Au ciel mesmes, la hautesse
De pas un Dieu ny Deesse.
Non plus que dessoubz la lune
N'a plante, ny herbe aucune,
Beste, ny chose aiant vie,
Qui ne te soit asservie.
Mais le servir gracieux
Auquel tu t'aimes le mieux
Sont les yeulx des belles dames,
Au feu desquelz tu enflammes
Tes brandons, et d'ou depart
Ceste flame qui tout art :
Car comme les mathelotz
Voyageant dessus les flotz
De la mer ont esperance
Qu'enfin à port d'assurance
Les conduira la certaine
Guide de la tramontaine :
Ainsi les pauvres forsaires
Enferréz sur les gallaires
D'amour, n'ont autres estoiles
Ne guide à regir leurs voilles
Si non les astres luysans
Des yeulx, qui leurs feuz cuisans
Ont allumé, c'est le vent
Qui tourne et change souvent
Leurs diverses passions,
Selon les mutations
Des vouloirs de leure maistresses,
Leurs donnant ores detresses,
Ores plaisir, ores pleur,
Et ores espoir trompeur.

	Mais quand de ceste ruyne On leur oste l'origine Encores à leur malheur En fondent ilz de douleur. Ainsi leur perte leur plaist, Et leur salut leur desplaist.
O roy des cieulx Destournez ma crainte en mieulx Faisant que ce quon luy porte Soit chose qui la conforte Non qui sa douleur empire, De quelque aultre encore pire.	O puissans Dieux : Que ce soit un precieux Joyau, qui la reconforte, Non qui douleur luy apporte.

Il confronto tra l'edizione a stampa e quella manoscritta consente anche di indagare altri aspetti legati alla produzione di testi teatrali. I due esemplari, infatti, presentano degli elementi di specificità che riguardano la loro modalità di diffusione, che si realizza in un'epoca in cui la produzione e la circolazione manoscritta non sono ancora state soppiantate dalle opere a stampa. Proprio in questo periodo, infatti, le edizioni a stampa sono nella fase di definizione di una forma specifica in base al genere dell'opera pubblicata, e tale ricerca pone difficoltà soprattutto per i testi teatrali, finora immaginati prevalentemente sulla scena.

Solo nel Rinascimento si inizia a costruire il rapporto tra pagina e scena, cioè nel momento in cui, con l'invenzione della stampa, l'opera teatrale non è soltanto rappresentata ma può anche essere letta. Tale passaggio è lento e si realizza con fatica, come dimostrano anche i dati sulla stampa teatrale tra 1480 e 1630.[55] Per Laura Riccò il rapporto tra i due media si basa su una catena «vedere-udire-leggere»,[56] in cui il libro ha sempre una posizione posteriore rispetto alla rappresentazione. Sappiamo, tuttavia, proprio dal caso della *Sophonisba* di Trissino, e poi da quella di Saint-Gelais, che la pratica può essere più complicata rispetto alla teoria. Nel caso di Trissino, infatti, la rappresentazione è successiva alla pubblicazione a stampa di circa 40 anni; nel caso di Saint-Gelais, invece, i rapporti tra redazioni, pubblicazione e spettacoli fanno sì che si creino a un certo punto due tradizioni parallele, di cui una resta fissata per sempre nelle pagine dell'edizione a stampa, e l'altra continua ad essere rimaneggiata sia per ulteriori

[55] J. PETERS, *Theatre of the Book, 1480-1880: Print, Text and Performance in Europe*, Oxford, Oxford University Press, 2000: la studiosa afferma che la stampa teatrale tra in 1480 e il 1630 «was small» (p. 31), pur riconoscendo che non sono disponibili censimenti aggiornati e completi per le varie nazioni che consentano valutazioni affidabili.
[56] L. RICCÒ, *Su le carte e fra le scene: teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 77.

messe in scena, sia probabilmente per una circolazione all'interno della cerchia nobiliare cui apparteneva lo stesso traduttore. L'analisi materiale, infatti, ha permesso anche di identificare sulla legatura lo stemma utilizzato da Caterina de' Medici a partire dal regno di Charles IX, nel 1560.[57]

Il problema principale che affrontano i primi editori nel riprodurre su carta quanto visto sulla scena riguarda quello che Riccò definisce «il transito di una retorica dell'oralità, con regole proprie di confezione, esecuzione e ascolto, verso la lettura, che fa riferimento invece alla sfera della retorica letteraria e della riflessione».[58] In particolare, le differenze legate alla struttura delle due versioni della *Sophonisba* di Saint-Gelais risiedono nell'utilizzo degli elementi paratestuali. Il manoscritto, infatti, presenta numerose didascalie, apposte a margine del testo o direttamente accanto alla battuta cui fanno riferimento, che riguardano sia il rapporto tra opera e intermezzi, che le precise indicazioni di scena circa i movimenti dei personaggi, le entrate e le uscite, e più in generale la gestione degli spazi. Come si è già visto nel primo capitolo, tali didascalie sono state utili nel ricostruire alcuni elementi dello spettacolo, soprattutto grazie alle informazioni sui luoghi. Esse possono essere classificate in: didascalie di entrata e di uscita; didascalie sull'interpretazione e le modalità di espressione; didascalie sull'articolazione degli intermezzi. Appartengono al primo gruppo le seguenti indicazioni di scena:

> fauldra que Incontinant le prologue finy, Sophonisba sorte Avec toutes ses femmes Et ayant faict quelques pas sur la scene, quelle s'arreste au milieu, et puis parle se tourna[n]t Devers le Roy. (c. 162r);
>
> Icy fault que Sophonisba et Hermenie se retirent dans le Chasteau et leurs femmes aussy (c. 163v);
>
> Fault que ce soldat passe avant sur la scene jusq[ue]s vers les tantes & voye sortir la Roine de front (c. 164v);
>
> Fault que le soldat qui doibt venir tantost parler a Lelius soit de la trouppe de Massinissa et quil entre avec luy. (c. 169r);
>
> Ava[n]t qu'elle acheve faut que Lelius et les siens entrent en la ville. Et quil face geste de co[n]templer ladi[cte] ville. (c. 169v);
>
> Le chore des Dames demeure encores sur la scene. (c. 169v);

[57] F. ROUGET, La *Bergerie des Saules* inédite de Mellin de Saint-Gelais, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LXXVI 1 (2014), pp. 79-101; Claire Sicard riporta anche la nota di Ernest Aglaus Bouvenne (*Les Monogrammes historiques d'après les monuments originaux*, Paris, 1870, p. 177 note 15): «Catherine de Médicis n'adopta ce double K qu'à partir du règne de Charles IX, pour lequel il avait été fait, puisque, outre l'initiale de Karolus, en le décomposant, on y trouve un I et un X formant le nombre romain *nonus*».
[58] Ivi, p. 101.

Il fault que le soldat sorte du chasteau. (c. 170r);

Icy fault que le Soldat se retire et quil ne comparoisse plus. (c. 171r);

Fault que Lelius soit sur la place cependant que Massinissa sort du Chasteau. (c. 171r);

Icy fault que Caton vienne et se laisse veoir a eulx. (c. 173r);

Icy fault que se ouvre le pavillon de Scipion, Auquel Il apparoistra assis en une chaire Richement paree, et au tour de luy bon no[m]bre de Tribuns, Capitaines, et Soldatz Romains, le tout vis a vis Du Roy. Lors fauldra que Caton y entre avec sa suyte. (c. 174v);

Fault que Caton se retire en sa tente avec sa suyte. (c. 174v);

Icy fault que les Soldatz emmenent Syphax, et qu'il ne comparoisse plus. (c. 175v);

Icy fault que Massinissa entre chez Scipion. (c. 175v);

Icy se retire Caton et ne co[m]paroit plus. (c. 175v);

Fauldra que les Dames s'aprochent de la te[n]te de Scipion. (c. 176r);

Fauldra que toutz ceulx de la tente de Scipion se retire[n]t en aultres tentes. (c. 176r);

[premier gentilhomme de la Roine] et fault qu'il sorte de chez la Roine. (c. 179r);

Icy doibt sortir du chasteau la Roine avec Herminie aultrem[ent] vestue. (c. 182r);

Icy se retirent Sophonisba et Hermenia, et ne co[m]paroissent plus. (c. 183v);

Icy fault que Massinissa sorte de sa tente et marche vers le chasteau a grans pas. (c. 185r);

Icy fault que la tierce femme sorte du chasteau (c. 185v).

Appartengono al secondo gruppo:

Devant quelle acheve fault que le premier soldat Arrive et luy Interrompe son propos sur le darnier mot (c. 164v);

[Sopho.] a massinissa. Et fauldra quelle se courbe en geste pitoiable sans se mettre a genoulz. (c. 166v);

Fault plus faire de lame[n]ta[ti]on et feindre esvanouissemens. (c. 165r);

Icy fault que Massinissa entre dans la ville avec une trouppe de soldatz, ausquelz faira semblant et geste De commander ne faire aucune violance. (c. 166v);

Icy fault qu'entre Caton avec ses prisonniers et des soldatz et quil s'advence monstrant descouter le differant de Lelius et Massinissa. (c. 171r);

Fauldra que Massinissa durant les propos qui sensuivent se pleigne en sa te[n]te si hault qu'on l'oye du jeu. (c. 179r);

Icy fault que la premiere et Seconde femme de la Roine, entre en la Scene sortant du chasteau, faisant acte de femme fort triste. (c. 179v).

Appartengono al terzo gruppo:

> Icy se retireront toutz Et ne demeurera que le chore des Dames sur la scene. Et Orpheus viendra reciter ses vers sur sa lyre Et puis sonnera la musicque Apres la quelle le chore parlerla ce qui sensuit (c. 169r);
>
> Icy fault que Caton et sa suyte sorte hors et bien peu apres eulx, Lelius et Massinissa, et dessus la scene ne demeurera rien que le Chore, Et lors entre la fortune recitant ses vers a la faveur de la musicque sourde, Et puis ayant achevé de parler, la musicque sonnera au clair se tourna[n]t toute vers le peuple. (c. 173v);
>
> Icy se retire Massinissa en une tente a part et lors doibt entrer Megera et parler sans musicque. (c. 177v);
>
> Icy fault que s'oye tirer de l'artillerie au dehors soubdain apres que Megera aura finy de parler (c. 178r) ;
>
> Icy fault que Nemesis parle, et que la musicque sonne apres, et puis le Chore parlera comme sensuit. (c. 183v);
>
> Icy se doibt faire la quatriesme musicque et derniere et puis Madame Dira lexcuse quelle doibt adresser Au Roy seul et a la Royne. (c. 187r).

Nessuna di queste indicazioni presenti nel manoscritto è leggibile nella stampa, in cui, invece, appare evidente l'intervento dell'editore per cercare di adattare il testo alla lettura, eliminando tutto ciò che fosse riconducibile alla messinscena. Da qui l'introduzione nel testo a stampa di didascalie con valenza di titolo come *Histoire servant d'Argument à cette tragédie*, *Autre partie de l'Argument de cette tragédie* e *Raisons de Scipion contre Massinissa*, a introduzione delle parti monologate più ampie.

Le uniche intestazioni riportate a stampa sono le indicazioni degli *Intermédies* seguite dal numero progressivo, utili a scandire la successione degli eventi e a separare le parti di pausa. Resta il fatto che la ripresa del termine *intermedie* sia effettivamente fallace: quelli che nell'edizione sono segnalati come intermezzi corrispondono in realtà alle parti del coro, le uniche parti di "pausa" che hanno davvero senso di esistere anche per la lettura, cioè anche quando estrapolate dal contesto spettacolare.

Oltre all'indiscutibile valore documentario per la ricostruzione della parte più effimera dell'opera di Saint-Gelais, cioè la sua rappresentazione, tali didascalie conservano anche un notevole valore storico. La *Sophonisba*, infatti, sarebbe uno dei primi casi di testo teatrale dell'età moderna contenente indizi di scena, sebbene la storia letteraria di tali elementi non possa essere ulteriormente ricostruita a causa dell'assenza di studi specifici, dettati forse dalla scarsa sopravvivenza di esemplari che venivano di fatto scritti soltanto per tenere traccia dello spettacolo da recitare, e non per la loro conservazione o

circolazione; le copie destinate alla lettura, al contrario, eliminano volontariamente tali componenti.

Il caso della *Sophonisba* consente davvero di analizzare un'opera drammatica nella sua duplice valenza di allestimento per la rappresentazione scenica e di trasmissione scritta, cioè quello che Riccò definisce come un testo «sottoposto a manipolazioni e interferenze tra scena e letteratura tali che i due diversi piani risultino interrelati, anteriormente al suo fissarsi in tradizione».[59] In questo caso, pur nella difficoltà di intersecare due tipi diversi di tradizione – di cui una spettacolare che è, come ricorda Scannapieco, potenzialmente illimitata – resta comunque fondamentale riuscire a salvaguardare il doppio canale lungo cui scorre la costituzione stessa del testo teatrale, in quanto tale biforcazione è «fatta anche di affluenze e contaminazioni».[60]

3.1.2. Confronto metrico

Come ampiamente anticipato nel primo capitolo, l'elemento che più di tutti differenzia la tragedia trissiniana dalle altre è la forma metrica. La scelta di utilizzare gli endecasillabi sciolti, infatti, è poeticamente significativa perché fondata sulle convinzioni che lo stesso Trissino rivendica e sostiene sin dall'inizio della sua carriera letteraria. Le trasformazioni che tale caratteristica metrica subisce nelle due traduzioni rappresentano il più esplicito tentativo di adattamento della tragedia trissiniana nel suo insieme, cioè sul versante sia formale che contenutistico.

La scelta di Saint-Gelais di tradurre l'opera in prosa sembra legata innanzitutto alla velocità con la quale il lavoro è stato compiuto, perché è evidente che la traduzione sia senz'altro facilitata da una scrittura che non sia sottoposta alle leggi metriche. Ciononostante, nella composizione delle battute delle donne di Cirta, l'autore opta per una produzione in versi di varia misura che meglio possa rendere la liricità e il prestigio delle parti corali; fa eccezione il finale, in cui è possibile distinguere l'apporto di Amyot che, non essendo in grado di comporre versi, preferisce anche per le dame una scrittura in prosa. L'ultima carta dell'edizione del 1559, infatti, riporta l'indicazione «Au reste que

[59] L. RICCÒ, *Testo per la scena – Testo per la stampa: problemi di edizione*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIII (1996), pp. 210-266, alle pp. 214-215.
[60] A. SCANNAPIECO, *Sulla filologia dei testi teatrali*, cit., p. 46.

toute la Tragedie est en prose, excepté le Chorus, ou assemblée de dames, qui parle en vers de plusieurs genres», in cui si fa riferimento ai soli cori come parti scritte in versi.

La traduzione di Mermet, invece, è scritta interamente in versi, e l'autore non manca di dichiarare fieramente sin dalla lettera dedicatoria di essersi voluto «entremettre de la traduire en rithme Françoise». Tale scelta è presentata come un atto ardito, tanto che Mermet si dice «espoinçonné d'un avide courage de me jetter sur la Poesie» e sfrutterà, come già visto, tutti i luoghi delle parti introduttive del volume per esibire e difendere la sua scelta poetica. La differenza nella presentazione delle informazioni metriche tra i due testi – nella traduzione di Saint-Gelais quasi nascoste e giustificate dalla sollecitudine della committenza, e in quella di Mermet ripetutamente affermate – risiede probabilmente nella teoria di una superiorità del verso sulla prosa. La prosa è, infatti, considerata poco musicale a causa dell'assenza delle rime, che invece apportano «contentement et plaisir»,[61] e giudicata addirittura «ennemy capital de l'eloquence poetique».[62]

Il distacco tra i due generi, in realtà, non è così netto come vuol sembrare, e può invece facilmente sfociare nell'ossimorico concetto di "poesia in prosa". La prosa è ovviamente una scrittura continua e priva di rime, ma al di là della sua essenza formale può comunque conservare uno stile poetico grazie all'utilizzo di figure retoriche e di lessico alto, strumenti con cui Saint-Gelais dimostra di possedere una certa dimestichezza dovuta proprio alla sua esperienza da poeta. Allo stesso tempo, Amyot era considerato un autore esperto di prosa poetica, di eloquenza armoniosa, di linguaggio piacevole.[63]

La *Sophonisba* di Saint-Gelais e di Amyot non rappresenta una novità: l'utilizzo della prosa per la traduzione di testi italiani in versi era già stato accettato nel 1544 con la pubblicazione del *Roland furieux*, la cui dedica al cardinale d'Este diventa la possibilità di giustificare la scelta dell'autore e di difendere le traduzioni in prosa in quanto superiori a quelle in versi.[64] Emblematico, inoltre, che anche nel caso della traduzione di Ariosto

[61] *Art poétique*, c. d3v.
[62] P. DE RONSARD, *Préface sur la 'Franciade', touchant le poëme heroïque*, 1587, in P. BLANCHEMAIN (a cura di), *Œuvres complètes*, Paris, P. Jannet, 1858, III, p. 16.
[63] A. CHEREL, *La prose poétique française*, Paris, L'Artisan du Livre, 1940, pp. 65-72.
[64] Si veda F. MONTORSI, *Succès de la prose et disgrâce du vers dans deux traductions de l'Arioste au XVIe siècle : Avec des réflexions sur la réception des textes étrangers*, in C. DUPOUY (a cura di), *La poésie, entre vers et prose*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2016, pp. 73-90, a p. 84.

la scelta della prosa si spieghi con la necessità di affrettare la composizione per i «gros personnaiges» che attendevano «impatiemment» l'opera.[65]

All'incirca negli stessi anni, nel 1542, Charles Estienne traduce Terenzio in prosa difendendo la libertà del traduttore e, nella traduzione degli Intronati, spiega di non essersi sottomesso alla metrica del verso italiano «voyans que le vers ote la liberté du langage et proprieté d'aucunes phrases», mentre la «belle prose» funziona molto meglio nella rappresentazione «pour mieux montrer l'effet et sens d'icelle».[66] Più che dalla fretta, dunque, è possibile che Saint-Gelais sia stato motivato anche dal desiderio di comporre un'opera che fosse in primo luogo chiara e comprensibile, nonché facilmente riproducibile nel contesto di uno spettacolo recitato da attori non professionisti. Vista sotto questa luce, la presenza di Amyot non sarebbe quindi una limitazione alla verseggiatura di Saint-Gelais, ma forse un'acuta scelta di condividere l'incarico con un grande esperto di traduzioni e di scrittura in prosa.

La novità del verso libero trissiniano non passò comunque inosservata se si considera che proprio Saint-Gelais riporta per la prima volta in Francia, e in due opere dai titoli italianizzanti di *Madrigal* e di *Pasquin*, i primi esempi di impiego di versi sciolti in cui si susseguono *hexasyllabe* e *décasyllabes* in ordine irregolare.

La scelta di Mermet appare più facilmente motivabile in base al rispetto che da subito l'autore sembra prestare al testo originale, ma anche al tentativo di innalzare la sua opera proprio dimostrando di saper maneggiare un metro di grande rilievo per la poesia francese. La ripresa del verso alessandrino in Francia viene fatta risalire solitamente al 1555, tanto che anche Peletier ne parla facendo riferimento alla sua rarità fin proprio all'anno in cui pubblica la sua *Art poétique*:

> Le Dodeca[s]illabe, autremant vers Alexandrin, etoe[n]t fort rare, jusques a cet age : lequel nous avons oui avoer etè einsi dit, par ce qu'an ce vers furet premieremant ecriz les gestes d'Alexandre, par un de noz anciens Poetes Françoes. Il à puis nagueres etè reçù pour Heroique : qui ét son vrei e propre usage. Car le Decasillabe etoèt trop court : E n'i avoèt lieu de comprandre que bien peu an deus vers : etans les Rimes trop pres l'une de l'autre. Meintenant, antre deus Rimes, i aura commodite de parler plus santancieusemant.[67]

[65] *Roland Furieux composé premièrement en ryme thuscane par messire Loys Arioste, noble Ferraroys, et maintenant traduict en prose Françoise : partie suyvant la phrase de l'Autheur, partie aussi le stile de ceste nostre langue*, Lyon, Jean Des Gouttes, 1544, c. *2r.
[66] C. ESTIENNE, *Epître du traducteur à Monseigneur le Dauphin de France : déclarative de la manière que tenaient les anciens, tant à la composition du jeu qu'à l'appareil de leurs comédies*, in ACCADEMIA DEGLI INTRONATI, Les Abusés ou *la Comédie du Sacrifice*, Paris, Denis Janot et André Roffet, 1540.
[67] *Art poétique*, c. d5r.

Pur non mancando studi in cui si cerca di retrocedere la sua ricomparsa,[68] la metà del XVI secolo resta il momento in cui l'alessandrino viene assimilato al verso "eroico": oltre alla lunghezza sillabica (si passa dall'*octosyllabe* medievale al verso di dodici sillabe), infatti, la sua denominazione fa sì che diventi simbolicamente il verso della grandezza, e di conseguenza l'approdo della ricerca di un verso nazionale. Halévy arriva a parlare di una forma metrica specifica che si situa tra il dodecasillabo medievale e quello classico, definendolo l'«alexandrin renaissant».[69] Tale specificità si basa innanzitutto sulla straordinaria diffusione di tale metro, che diviene nel 1570 il verso dominante della maggior parte dei generi letterari e delle forme poetiche, affermandosi già dal 1565 come il verso per eccellenza della produzione tragica, superando l'alternanza che dalla metà del secolo si giocava col *décasyllabe*.

L'alessandrino ricopre soprattutto un suo ruolo specifico se si considera l'importanza che esso assume all'interno della poetica della traduzione sviluppata proprio nel secolo rinascimentale: l'allungamento progressivo del verso, infatti, è legato anche all'esigenza di fornire al traduttore i mezzi per restituire il senso e la forma di un testo in un'altra lingua. Ronsard, infatti, in una dichiarazione che precede l'edizione postuma della *Franciade* del 1587, si esprimeva in merito all'ampia diffusione dell'alessandrino per la composizione di testi in traduzione, in quanto «à cause de leur longueur ils servent de beaucoup pour interpreter le sens de l'Aucteur qu'on entreprend de traduire», aggiungendo anche la necessità di saper modellare tale metro da parte di un *bon artisan*, «qui les face autant que il lui sera possible hausser, […], et quasi separer du langage commun, les ornant et enrichissant de figures, schemes, tropes, metaphores et periphrases eslongnées presque du tout, ou pour le moins separées de la prose triviale et vulgaire».[70]

L'idea che la lunghezza del verso aiuti a migliorare la materia, d'altronde, è già notoriamente affermata in Italia sin dal Medioevo: basti pensare che Dante definisce

[68] H. CHAMARD, *La restauration de l'alexandrin*, in *Histoire de la Pléiade*, Paris, Didier, 1939, IV, pp. 116-122. Anche Lote (G. LOTE, *Histoire du vers français*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1991) parla di una ripresa a partire dal 1552, che diviene poi trionfante nel 1555 allo scopo di dotare la lingua francese di un verso che fosse l'equivalente dell'esametro latino.

[69] O. HALEVY, *La vie d'une forme : l'alexandrin renaissant (1452-1573)*, in «L'information littéraire», 2004/2 (Vol. 56), p. 38-43, a p. 39.

[70] Continua poi: «[…] les illustrant de comparaisons bien adaptées, de descriptions florides, c'est à dire enrichies de passemens, broderies, tapisseries et entrelassements de fleurs poëtiques, tant pour representer la chose, que pour l'ornement et splendeur des vers» (P. DE RONSARD, *Préface sur la 'Franciade', touchant le poème heroique*, cit., p. 16).

l'endecasillabo «superbissimum carmen»,[71] superiore a tutti gli altri per la sua ampiezza e per la capacità di contenere concetti, costrutti e vocaboli. Non a caso, dunque, prima utilizzato per la traduzione di epigrammi latini, l'alessandrino sarà poi ben presto sfruttato per le prime traduzioni francesi delle principali opere delle letterature europee, a partire da quelle della *Commedia* di Dante e dei *Trionfi* di Petrarca; saranno proprio queste, e molte altre traduzioni successive, ad assicurare l'iniziale diffusione del verso alessandrino.[72] Paccagnella specifica infatti che la circolazione europea dei classici italiani «fornisce un primario contributo riformatore allo sviluppo delle letterature nazionali (in primo luogo quelle francesi e inglesi) sia sul piano degli apparati poetici e stilistici che su quello degli assetti formali, in primo luogo quelli metrici».[73] Oltre all'importanza per le opere in traduzione, Vauquelin de La Fresnaye afferma poi nella sua *Art poétique français* che l'uso dell'alessandrino è propriamente adatto ai componimenti teatrali, soprattutto tragici: «Mais nostre vers d'huict, sied bien aux comedies / Comme celuy de douze aux graves Tragedies».[74]

Oltre a rispettare i dettami poetici in voga, la scelta metrica di Mermet ha delle conseguenze sul risultato della sua opera. In primo luogo, come già visto per l'analisi del contenuto, il rispetto preciso di ogni verso e di ogni parola di Trissino dimostra la volontà di considerare il testo dal solo punto di vista letterario, senza prospettiva di adattamenti a scopo rappresentativo. In secondo luogo, optare per un verso più lungo vuol dire obbligatoriamente estendere il verso originale, aggiungendo dettagli e specifiche che da un lato rispondono all'intento di ampliare la narrazione, dall'altro fungono quasi da commento al testo. Gli esempi che seguono sono una piccola sintesi di entrambe queste possibilità:

MERMET	TRISSINO
Car desir, peur, bien, mal, et toute affection / Qui conduit la personne au long de la journée	Ch'ogni fiʃω pensiɛr, che 'l giωrnω adduce
Permetez que je meure, afin de satisfaire / Pour refuge dernier, à ma triste priere ; / Vous avez ce credit en cest extreme poinct, /	Tωljetemi da lωr cωl darmi morte. / Questa per grazia extrɛma vi dimandω, / La qual'ɛ in vostra libertà di cɛrtω; /

[71] *De Vulgari Eloquentia*, II, V. Dalla traduzione trissiniana: «De li quali tutti, quello di undici syllabe sembra essere il superiore, sì di occupazione di tempo come di capacità di sentenzie, di construzioni e di vocaboli» (*De la volgare eloquenzia*, p. 532).
[72] O. HALEVY, *La vie d'une forme : l'alexandrin renaissant (1452-1573)*, cit., p. 42.
[73] I. PACCAGNELLA, *Fra Venezia e l'Europa: l'italiano, un modello linguistico*, in E. GREGORI (a cura di), *Rinascimento fra il Veneto e l'Europa. Questioni, metodi, percorsi*, Padova, Cleup, 2018, pp. 45-69, a p. 60.
[74] J. VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, *Art poétique*, 1605, I, vv. 631-632.

Je vous prie au besoin ne le refuser point, / Et vouloir de bon cœur poursuyvre l'entreprise, / Qu'il vous plait commencer, pour ne mettre en franchise.	Però carω Signωr nωn la negate; / Et a si glωriωʃω, ε bɛl principiω, / Che fattω havete per la mia salute
Sçachant, que quand par femme un propos se raconte, / De tous ce qu'elle dit on n'en tient pas grand conte : / Si est-ce que pendant qu'au monde je vivray, / De toutes voz faveurs bien je me souviendray.	ε perchè anchωra / Scema ogni laude in bωcca d'una donna. / E sωlω iω vi dirò; che tanta grazia / Nωn è mai per uscirmi de la mente, / Mentre, che di mè stessa mi ricordi.
Je l'ay fait de bon cœur, espérant faire mieux	Il fei cωn buona, ɛt ottima speranza.
Elle sceut si bien dire en fardant son langage, / Qu'elle me feit, chetif, vous tourner le visage / Et courir malheureux faire service aux siens, / Qui avoient autres fois voulu ravir mes biens. / Par ainsi les plaisirs de ma vie prospere / Elle a (vous le voyez) fait tourner en misere.	Si sɛppe dir, ch'ella da vωi mi smosse; / Et a la patria sua tuttω mi volse. / Cωsi da quella mia vita serena / M'ha postω in la misɛria, che vedete.
Las ! comme pourroit-il oublier, et quiter / Une si belle Dame ? Ha ! s'il veut s'aquiter / De sa haute promesse, il trouvera manière / Avec mille moyens, luy tenir foy entiere	Gran coʃa è, ch'una mωlje / Si bɛlla, cωsì tostω s'abandωni. / Harà bɛn mille modi di salvarla, / Pur che salvar la volja.
Tout ce qui pourroit estre appeté de vous / Combien qu'il fust amer, je le trouveroy' doux	Ch'ogni vostrω vωler vωrrɛi far miω;
Car le mal que l'on void semble estre beaucoup pire, / Que celuy qu'en ne sçait, sinon par ouir dire : / Que mon dire soit vray, je m'en rapporte à tous	Ch'assai men grave / Ci pare il mal, che sωlamente s'ode.
Voicy ma despartie, audieu toute ma suite	Iω vadω; adiω.

Per quanto riguarda i cori, la critica si divide tra l'ipotesi dell'esistenza di momenti cantati o quella dell'occasione per la ricerca di un metro diverso dal resto dell'opera.[75] Lo stesso Trissino, nonostante la sua predilezione per il verso sciolto, specifica che «nei cori delle tragedie e delle commedie e nelle materie che trattano di amore e di laudi, ove la dolcezza e la vaghezza specialmente si richiede, esse rime con le sue regole non sono da schivare»,[76] teorizzando così anche la necessità, nella tragedia moderna, della pratica della *variatio*. Giustifica poi la sua scelta nella *Quarta divisione* riconducendola alla volontà di riprodurre per i cori la struttura della canzone pindarica:

> Bɛnché iω ad imitaziωne di Pindarω (il quale fa la stropha ε la antistropha simili ε poi induce l'ɛpωdω diversω da lωrω) ho fattω canzωni le quali hannω le due prime stanzie simili di cωmpωʃitura a guiʃa di stropha, ε di antistropha; ε la tɛrza diverʃa da esse cωme ɛpωdω; cωn la quale tɛrza stanzia si cωncorda la sɛsta sì cωme fa la quarta ε la quinta cωn

[75] C. MAZOUER, *Le Théâtre français de la Renaissance*, cit., p. 208.
[76] *Poetica (V-VI)*, p. 7.

> la prima ε cωn la secωnda; ε cωsì sεguita questω ωrdine di tre stanzie in tre stanzie, finω che dura la canzωne.[77]

Per Perotti, il passaggio dai versi sciolti alla rima sarebbe legato alle differenti finalità comunicative delle due parti: «se infatti alle sezioni dialogiche e descrittive è riservata un'elocuzione chiara tanto nella formulazione linguistica quanto nell'articolazione del pensiero, il forte effetto patetico che intende suscitare il Coro viene affidato a una forma lirica strofica (in questo caso la canzone)» perché «proprio in virtù del suo maggior grado di ricercatezza produce l'effetto di straniamento necessario alla commozione del pubblico».[78]

Mermet opta per delle forme differenti a seconda che si tratti di dialoghi delle dame con altri personaggi sulla scena o di monologhi finali tra una scena e l'altra. Nel primo caso, le cosiddette repliche corali, le battute sono composte nella stessa forma metrica del resto del testo, cioè in versi alessandrini, e non presentano particolari distinzioni dal punto di vista tipografico; fa eccezione il periodo scenico corrispondente alla quarta pausa (vv. 1620-1803), in cui si assiste al dialogo tra le voci del coro e il servo in cui si commenta l'epilogo tragico delle sorti della regina: in questo caso, si alternano le parti corali delle *Dames ensemble* in *heptasyllabes* alle battute della *Troisieme Dame* che dialoga col *Serviteur* in alessandrini. Si sancisce così sia ritmicamente che visivamente la differenza tra il prosieguo dell'azione tragica e il commento corale. Nel secondo caso, invece, la funzione corale si esplica sempre in quartine di settenari e l'impaginazione prevede una didascalia in lettere capitali in cui si segnala l'inizio della battuta.

Nel caso dei cori della prima traduzione, è possibile ritrovare vari metri esclusivamente nei cori tradotti da Saint-Gelais, mentre la seconda parte di Amyot si distingue proprio per l'elaborazione di queste parti in prosa e non in versi. Nel primo coro/intermezzo si utilizzano principalmente alessandrini con l'eccezione di una breve strofa di sei versi; il secondo coro presenta una parte iniziale di *décasyllabe*, circa quaranta, in cui si inseriscono dieci alessandrini; nel terzo coro si utilizzano ottosillabi, discendendo poi fino ai versi di sette sillabe del quarto intermezzo.

[77] *Poetica (I-IV)*, p. 138.
[78] D. PEROTTI, *Nota introduttiva* a TRISSINO, *Sofonisba*, Firenze, Cesati, 2023, p. 59.

3.1.3. Caratteristiche generali del coro

Il coro è stato definito come l'elemento che fornisce «la caracteristique à la fois la plus traditionelle et la plus originale de la tragédie française de la Renaissance».[79] La necessità di distinguere la scrittura dei cori tramite l'utilizzo di forme metriche è giustificabile se si ipotizza la ripresa *in toto* del modello corale greco, in cui le battute erano sicuramente cantate, tanto che anche Jean de la Taille afferma che «on ne chante gueres les Tragedies, ny les Comedies, sinon les Choeurs».[80] Lo stesso, tuttavia, afferma anche che «il faut qu'il y ait un Chœur, c'est à dire une assemblée d'hommes ou de femmes, qui à la fin de l'acte *discourent* sur ce qui aura esté dit devant»,[81] facendo intendere così che la presenza del coro cantato possa essere talvolta trasgredita. Non si hanno insomma notizie certe circa la presenza di un vero e proprio canto, ma alcuni riferimenti teorici sembrano suggerire in ogni caso la partecipazione di un accompagnamento musicale alla declamazione. Ronsard, infatti, scrive nel 1565 nell'*Abbregé de l'art poétique François*:

> A mon imitation, tu feras tes vers masculins & foeminins tant qu'il te sera possible, pour estre plus propres à la Musique et accors des instrumens, en faveur desquels il semble que la Poësie soit née : car la Poësie sans les instrumens, ou sans la grace d'une seule, ou plusieurs voix, n'est nullement agreable, non plus que les instrumens sans estre animez de la melodie d'une plaisante voix. Si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les deux autres foeminins, & paracheveras de mesme mesure le reste de ton Elegie ou chanson, afin que les Musiciens les puissent plus facilement accorder. […] Je te veux aussi bien advertir de hautement prononcer tes vers, quand tu les feras, ou plustost les chanter, quelque voix que puisses avoir, car cela est bien une des principales parties que tu dois le plus curieusement observer.[82]

È effettivamente vero che il coro serve a conferire una certa musicalità alla tragedia, ma è anche probabile che i cori della tragedia rinascimentale fossero parlati, e scritti in strofe eterometriche per marcare, in analogia con la tragedia antica, il loro carattere lirico, «d'un lyrisme élevé et tendu, dont la fonction est de porter au plan de la celebration pathetique, quasi rituelle, lex exemplaires retournements de fortune des Grands».[83]

Tale elemento compositivo resta sicuramente legato alle circostanze dell'eventuale rappresentazione: alcuni studi, infatti, hanno indagato come la presenza di musica o canto

---

[79] M. DASSONVILLE, *Une tragédie lyrique? Pourquoi pas?*, in *Saggi e ricerche sul teatro francese del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 1-15, a p. 7.
[80] J. DE LA TAILLE, *La Famine, ou les Gabeonites, Tragedie prise de la Bible, et suivant celle de Saül*, Paris, Fédéric Morel, 1573, « Aux lecteurs », c. 5r.
[81] J. DE LA TAILLE, *De l'art de la tragédie*, cit., cc. a3v-a4r; mio il corsivo.
[82] P. DE RONSARD, *Œuvres complètes*, a cura di J. CEARD et *al.*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1994, II, p. 1176.
[83] C. DELMAS, *La Tragédie de l'age classique, 1553-1770*, Paris, Seuil, 1994, p. 33.

dipenda da fattori sia finanziari che personali;[84] ad esempio, nel caso della *Sophonisba* di Saint-Gelais, è poco probabile che i cori fossero cantati per il semplice motivo che tra le attrici non furono scelte delle cantanti, sebbene si ipotizzi comunque la declamazione su un sottofondo musicale. Il ruolo svolto dal coro, inoltre, con la sua funzione moralizzante e di guida alla ricezione per lo spettatore, richiederebbe di certo la comprensione delle parole da parte di chi ascolta, rendendo ancora meno ragionevole la possibilità che un canto a più voci potesse assicurare la piena chiarezza del contenuto.[85]

Uno dei dubbi circa la rappresentazione delle tragedie riguarda la presenza del coro sulla scena, pratica su cui non è possibile raccogliere opinioni concordanti; studi specifici, infatti, hanno tentato di stabilire dati più certi ma limitandosi ai dettagli di singole opere, senza che questo determinasse conclusioni generali valide per tutti i cori.[86] Da un lato, la partecipazione del coro sulla scena assicurerebbe il rispetto dell'unità di tempo e di luogo, ma dall'altro non è possibile definire se la presenza sia continua o se combaci con l'inizio della tragedia. Inoltre, circa la presenza di ulteriori figure soprannaturali o mitologiche, come nel caso della *Sophonisba*, si ipotizza anche che il coro subentri proprio per rimpiazzare la loro presenza in modo da marcare il passaggio dal livello soprannaturale a quello umano.[87] Per Charpentier, invece, gli attori del coro, pur restando fissi sulla scena, opererebbero uno spostamento per prendere la parola e coprire i movimenti degli altri attori che terminano il proprio momento.[88]

L'opera di Saint-Gelais, con le indicazioni presenti nel manoscritto, sembra indirizzare verso l'idea di una presenza costante del coro sulla scena. Sin dall'inizio, infatti, è specificato l'ingresso di Sofonisba insieme alle sue dame (c. 162r), le quali non vengono più menzionate fino al primo intermezzo, in cui comunque si specifica che «se retireront toutz et ne demeurera que le chore des Dames sur la scene» nel momento in cui entra il

[84] B. LOUVAT-MOLOZAY, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le theatre français (1550-1680)*, Paris, Champion, 2002, p. 210.
[85] H.M.C. PURKIS, *Chœurs chantés ou parlés dans la tragédie française au XVIe siècle?*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXII 2 (1960), pp. 294-301, a p. 295. L'autore sancisce al termine del suo studio la possibilità di dover rinunciare all'idea di un coro cantato per la tragedia del Rinascimento, anche considerando che i modelli cantati di cui si ha certezza sono principalmente in commedie e pastorali, i cui cori sono molto brevi e meno legati all'azione drammatica rispetto al coro tragico (p. 298).
[86] Griffiths, ad esempio, scrive per l'edizione di Garnier che «the Choeur des Juifves is, like all the Renaissance choruses, present on the stage throughout the action» (R. GARNIER, *Les Juives*, a cura di R. GRIFFITHS, London, Grant & Cutler, 1986, p. 57).
[87] G. JONDORF, *French Renaissance Tragedy. The dramatic word*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 65.
[88] F. CHARPENTIER, *Les débuts de la tragédie héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621),* thèse universitaire, Paris IV, Lille, Service de reproduction des thèses de Lille 3, 1981, p. 575.

personaggio di Orfeo a suonare la lira (c. 169r). Anche in seguito, le didascalie riferite al coro riguardano solo la conferma della sua effettiva presenza ancora sulla scena (c. 169v).

Circa la funzione dell'elemento corale, si sono già segnalate le differenze nell'utilizzo da parte dei due autori.[89] In particolare, è interessante notare come la funzione collettiva che è solitamente propria del coro si espliciti in un soggetto dell'enunciato che è di prima persona singolare, consentendo così una certa dimensione soggettiva e lirica,[90] ma anche una diretta manifestazione di quello che rappresenta probabilmente l'espressione dell'autore.[91] Jean Vignes, infatti, vede nel dispositivo corale lo strumento con cui la tragedia invita il lettore/spettatore a «penser le lyrique en articulant le singulier et le collectif»[92] proprio a partire dalla frequenza con cui il coro utilizza la prima persona grammaticale. Tale scelta può indicare che i versi siano cantanti dal solo corifeo, ma anche che l'insieme collettivo non sia altro che manifestazione di singoli individui che esprimono lo stesso comune sentimento. In questo modo, tra l'altro, sarebbe ancora più semplice per lo spettatore legare il proprio pensiero a quella stessa espressione lirica.

Allo stesso tempo, il "noi" potrebbe designare sia la situazione specifica dei cartaginesi coinvolti nella situazione descritta dalla scena, sia più generalmente l'intera umanità, inclusi gli spettatori soggetti alla medesima fortuna. La prima persona plurale, dunque, assume una funzione morale che è direttamente funzionale alla finalità didattica del genere tragico: a partire dall'esperienza del singolo, infatti, esso arriva all'affermazione di verità più generali e, in ogni caso, non smette mai di intrattenere un dialogo tra lirico e gnomico, in cui «le soliste peut recourir à des formules gnomiques, et le chœur céder à la subjectivité lyrique».[93]

In ogni caso, è da segnalare anche che la traduzione delle parti corali risulta essere in entrambe le opere quella più libera e oggetto di numerose modificazioni, in cui è possibile riscontrare una certa lavorazione del testo pur col mantenimento del senso generale. Ciò

[89] Si vedano i paragrafi 1.3.3. per la *Sophonisba* di Saint-Gelais e 1.4.3. per quella di Mermet.
[90] G. MATHIEU-CASTELLANI, *Les modes du discours lyrique au XVIe siècle*, in G. DEMERSON (a cura di), *La Notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, pp. 129-148, a p. 131.
[91] *Art poétique*, c. e4v: «Le Chore en la Tragédie (nous disons Keur aus Eglises) e[s]t une multitude de gens, soit hommes ou fammes, parlans tous ansamble. Il doet toujours étre du parti de l'Auteur : c'e[s]t a dire, qu'il doet donner a connoetre le sans e le jugemant du Poète : parler santancieusemant, creindre les Dieus, reprandre les vices, menacer les mechans, amonnéter à la vertu : E le tout doet fere succintemant e resolumant ».
[92] J. VIGNES, *Le dispositif choral de la tragédie : entre dramatique, lyrique et gnomique*, in *Fabula / Les colloques*, *Jodelle*, *Didon se sacrifiant*, 2014. http://www.fabula.org/colloques/document2267.php.
[93] *Ibidem*.

che viene a mancare è comunque il rispetto da parte di Saint-Gelais e di Mermet dello stile conciso e classicheggiante di Trissino, caratteristica tanto più apprezzabile nei momenti dedicati al coro. Prendendo come esempio il secondo coro, infatti, si può notare che gli 86 versi di Trissino sono fortemente sintetizzati in Saint-Gelais, che li traduce in 38 versi che diventano poi 112 in Mermet. Da un lato, infatti, Saint-Gelais elimina in questo coro tutte le parti che si riferiscono alla descrizione delle crudeltà della guerra e dei patimenti di Cartagine; dall'altro, Mermet approfitta di questo spazio, e di quello corale in generale, per elaborare riflessioni morali più ampie e fornire insegnamenti universali al lettore.

Da tale resoconto risulta come le due traduzioni francesi della *Sophonisba* abbiano tentato di seguire il modello trissiniano, straordinario e unico rispetto alla tradizione anche nella composizione e nella funzionalità del coro, pur se con vari cambiamenti stilistici e contenutistici. Ciononostante, è sufficiente un'analisi grafica per svelare come gli autori francesi si distanzino da Trissino proprio in alcuni elementi in cui egli compie le scelte più originali rispetto al canone. Di fatto, la preferenza di segnalare tipograficamente la presenza dei cori con le definizioni, e dunque i titoli marcati in caratteri di corpo maggiore, di "intermezzo" o di "pausa", sono rivelatori di una volontà di ristabilire nell'opera una divisione formale in atti. Nell'edizione di Trissino, infatti, il testo del coro non è distinto dalla narrazione principale e il nome dell'interlocutore è segnalato a margine esattamente come quello di tutti gli altri personaggi, col risultato di una esposizione che procede senza interruzioni dall'inizio fino alla fine dell'opera. In Saint-Gelais con i titoli di *Intermedie* e in Mermet con le varie *Pause*, invece, si scandiscono i diversi momenti che compongono la narrazione, ottenendo quindi di fatto una suddivisione del testo che coincide esattamente con una pur non esplicitamente segnalata divisione in atti.

3.1.4. Confronto stilistico e retorico

I livelli di analisi cui sarebbe possibile sottoporre i testi delle *Sophonisba* francesi sono molteplici e riguardano tutti gli aspetti della lingua, pur se in un secolo caratterizzato da un alto gradiente di oscillazione. Proprio il Cinquecento, infatti, rappresenta il momento in cui si gioca la stabilizzazione linguistica, anche e soprattutto nelle tipografie: analizzare l'ortografia di due testi stampati in questo periodo, infatti, vuol dire inevitabilmente

confrontarsi non solo con la volontà o la scrittura dell'autore, ma con una sicura e invasiva operazione di risistemazione della grafia da parte del tipografo/editore.

Oltre agli interventi editoriali, l'oscillazione grafica si inserisce in un contesto di ampio dibattito sulla riforma dei sistemi grafici,[94] i cui protagonisti si dividono tra la possibilità di una lingua d'uso e l'aspirazione a una lingua più vicina alla fonetica: è il caso, ad esempio, di Robert Estienne – sostenitore dell'utilizzo delle lettere etimologiche per sottolineare la vicinanza del francese al latino – e di Ronsard, fautore della nuova ortografia, trasformata nella forma (mancano tutte le consonanti superflue)[95] e nel principio (il legame di parentela con un'altra lingua non può essere marcato tramite segni artificiali).[96] È evidente che questa seconda possibilità sarà accolta in maniera più entusiasta dagli stampatori, i quali potranno iniziare a sopprimere le lettere aggiuntive e partecipare attivamente al miglioramento della leggibilità dei testi. Lo studio di Amel Labyed sulle *Sophonisba* francesi ha contribuito all'indagine di questo aspetto testuale attraverso una ricca analisi delle varianti grafiche: tale studio dimostra l'evoluzione nella pronuncia e nella scrittura dalle forme utilizzate rispettivamente da Saint-Gelais e da Mermet nel XVI secolo fino alla forma attuale.[97]

L'analisi comparata presentata in questo capitolo riguarda gli aspetti sintattici e retorici dei due testi, tenendo conto di alcuni fenomeni selezionati che possano restituire informazioni circa la pratica traduttologica e la sua resa. L'analisi generale ci fornisce la contezza di un secolo in cui le scelte retoriche e sintattiche appaiono ben consapevoli e controllate. Con queste parole Gordon sintetizza la situazione francese rinascimentale in merito alla diffusione di figure retoriche e alla loro comprensione teorica:

---

[94] Si vedano, tra gli altri, S. BADDELEY, *L'orthographe française au temps de la Réforme*, Genève, Droz, 1993; H. HERMANS, W. VAN HOECKE, *Le problème de la réforme de l'orthographe : les conceptions de Peletier (1550, 1555) et de Rambaud (1578)*, in P. SWIGGERS, W. VAN HOECKE (a cura di), *La langue française au XVIe siècle: usage, enseignement et approches descriptives*, Louvain-Paris, Leuven University Press/Peeters, 1989, pp. 136-156; M. HUCHON, *Le français de la Renaissance*, Paris, PUF, 1988; N. CATACH, *Le problème des variantes graphiques : variantes du passé, du présent et de l'avenir*, «Langue Française», CVIII (1995), pp. 25-32.

[95] «Tu eviteras toute Ortographie superflue & ne mettras aucunes lettres en telz motz si tu ne les proferes, au moins tu en useras le plus sobrement que tu pourras, en attendant meilleure reformatio[n], tu escriras *écrire* & non *escripre*: *cieus* & non *cieulx*» (P. RONSARD, *Abbregé de l'art poétique françoise*, Paris, Gabriel Buon, 1565, c. C4v).

[96] Ronsard era appoggiato da Peletier, che difende l'utilizzo dell'ortografia fonetica nella sua opera *Dialogue de l'orthographe et prononciation française* (1555).

[97] La tesi di dottorato intitolata *Les 'Sophonisbe' du XVIe siècle: Textes et style*, è stata discussa il 6 dicembre 2010 sotto la direzione di Mireille Huchon, Paris-Sorbonne IV. I casi del sondaggio sono raccolti nelle pp. 289-323.

> Pour connaître les figures de rhétorique, les lecteurs du XVIe siècle disposent d'une gamme d'ouvrages théoriques. En langue française on note d'abord *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique* que Pierre Fabri a fait publier en 1521 et qui sera réédité en 1532, 1534, 1536, 1539 et 1544. Citons ensuite *La Rhétorique françoyse* (1555) d'Antoine Fouquelin disciple de Petrus Ramus (Pierre de la Ramée). Plus tard on retient le nom de Germain Forget, auteur d'un traité de rhétorique rédigé à l'intention du roi Henri III (c. 1583). N'oublions pas non plus le « Tableau de rhétorique » que nous trouvons dans les *Tableaux accomplis de tous les arts liberaux* du ramiste Christofle de Savigny. A ces ouvrages s'ajoutent les divers arts poétiques où il est question des figures et dont les plus importants sont dus à la plume de Du Bellay, Peletier du Mans et Ronsard.[98]

Per Fouquelin, la figura retorica è «un'espèce d'elocution, par laquelle le langage est changé de la simple & vulgaire maniére de parler».[99] Sin dall'antichità si procede a una prima distinzione tra tropo e figura: nel primo caso si tratta di un procedimento attraverso il quale si ottiene uno spostamento di significato; nel secondo caso di un meccanismo utile a modificare in maniera insolita l'espressione. Anche Trissino riprende la stessa denominazione sostenendo che le «conversioni», dette «tropi» dai Greci, sono «un mutare le parole dalla propria e consueta significazione e ponerle con virtù in un'altra che faccia più manifesto o più alto o più dilettevole il sermone»,[100] e specificando che «nelle tragedie si denno eleggere quelle figure che fanno altezza e venustà nel parlare comune, il quale esse specialmente imitano».[101]

Peletier intitola il capitolo dedicato alle figure retoriche con la definizione *Des Ornemans de Poesie*, con cui sottintende che l'utilizzo di tali strumenti riguardi esclusivamente la composizione in versi. Proprio lo studio comparato tra Trissino, Saint-Gelais e Mermet, però, mette in luce come anche la prosa non sia insensibile a un tipo di scrittura che utilizza quello che si può definire lo "stile poetico", perché ricco di figure e accorgimenti formali. Il concetto di "prosa poetica", creato a partire dalla definizione che ne dà François Habert nel 1542 ne *La contemplation poétique*, non è estraneo alla critica[102] e consiste proprio nella «possibilité revendiquée par la prose française de traiter

[98] A.L. GORDON, *Les figures de rhétorique au XVIe siècle*, «L'Information Grammaticale», n. 75 (1997), pp. 15-21, a p.15. Il contributo è utile anche perché fornisce una ricca bibliografia sulla questione della retorica durante il XVI secolo in Europa.
[99] *Rhétorique françoise,* c. C2v.
[100] *Poetica (V-VI)*, p. 76.
[101] Ivi, p. 87.
[102] R. STUREL, *La prose poétique au XVIe siècle*, in *Mélanges offerts par ses amis et ses élèves à M. Gustave Lanson*, Genève, Slatkine, 1972.

dans un style proche de celui du poète des matières réservées au poète, suivant des procédés d'exposition propres au poète».[103]

I binomi sinonimici

Tra i procedimenti stilistici più frequenti nella creazione letteraria del XVI secolo figura sicuramente la proliferazione di binomi sinonimici, caratteristici soprattutto del genere delle traduzioni. Si tratta di espressioni linguistiche composte da due o più elementi, principalmente sinonimi, che possono essere nomi, aggettivi, avverbi, verbi, che svolgono la stessa funzione logica all'interno della frase e in cui l'ultimo termine è anticipato da una congiunzione. Il fenomeno è stato indagato in studi su diverse opere, ma la specificità dei singoli casi ha finora impedito di delineare un quadro generale che tenga conto di tutte le possibilità del suo impiego.

Licenziato anche come un'imitazione dello stile di Cicerone – del resto Dolet inseriva come quinta regola teorica per una buona traduzione «l'observation des nombres oratoires»[104] – è stato poi definito da Bruneau come un rifacimento dello stile di cancelleria.[105]

In ambito traduttivo, l'utilizzo di binomi sinonimici risulta essere un utile espediente per rispondere all'esigenza di chiarezza lessicale e contribuire alla diffusione di termini più ostici assicurandone la comprensibilità.[106] Frequente è, infatti, l'utilizzo di coppie in cui il primo termine rende esattamente il corrispettivo della lingua originale e il secondo ne è un tentativo di spiegazione; lo stesso ragionamento si applica anche nei casi in cui il

[103] J. LECOINTE, *Naissance d'une prose inspirée. Prose poétique et néo-platonisme au XVIeme siècle en France*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LI 1 (1989), pp. 13-57, a pp. 41-42.

[104] «D'yceulx nombres oratoires je parle plus copieuseme[n]t en mon orateur, parquoy n'en feroy ici plus long discours. Et de rechef advertiray le traducteur d'y pre[n]dre garde : car sans l'observation des nombres on ne peult estre esmerveillable en quelque composition que ce soit : & sans yceulx les sentences ne peuvent estre graves et avoir leur poix requis & legitime. […] Conclusion quant à ce propos, sans grande observation des nombres ung Autheur n'est rien : & avec yceulx il ne peult faillir a avoir bruict en eloquence, si pareillement il est propre en diction, & grave en sentences, & en arguments subtil. Qui sont les poincts d'ung Orateur parfaict, & vrayment comblé de toute gloire d'eloquence» (E. DOLET, *La maniere de bien traduire d'une langue en aultre. D'avantage, De la punctuation de la langue Francoise, Plus*, *Des accents d'ycelle*, Lyon, Dolet, 1540, cc. b4r-v). Cfr. anche K. MEERHOFF, *Rhétorique et poétique au XVIe siècle en France : Du Bellay, Ramus et les autres*, Leiden, BRILL, 1986: in particolare, si veda il paragrafo «Cicéron et Dolet : le nombre oratoire dans la prose française», pp. 68-75.

[105] C. BRUNEAU, *La phrase des traducteurs au XVIe siècle*, in *Mélanges d'histoire littéraire de la Renaissance offerts à Henri Chamard*, Paris, Nizet, 1951, pp. 275-284, a p. 277.

[106] Gaspard de Tende, sotto lo pseudonimo di sieur de l'Estang, circa un secolo dopo, nel suo trattato *Règles de la traduction, ou moyens pour apprendre a traduire de latin en françois* (Paris, D. Foucault, 1660) raccomanda l'uso di sinonimi per tradurre una sola parola latina: «tant à cause que bien souvent on ne sauroit rendre par un seul nom François toute la force du nom Latin qu'on traduit, que pour arrondir mieux une période, & pour rompre quelquefois un vers» (c. A2r).

primo termine raro o colto si associa a un termine popolare o comune. Questo utilizzo sarebbe antecedente al XVI secolo, frutto dell'assimilazione della lingua latina prima ancora che delle lingue volgari.[107] Tale strumento, inoltre, sarebbe poi stato fondamentale durante il Rinascimento anche per l'introduzione nel francese di numerosi termini tecnici ripresi dai campi più vari, dalla medicina alla navigazione, e dalle più svariate lingue, sia classiche che moderne, come dimostra soprattutto l'impiego che ne fa Rabelais, studiato soprattutto per la sua introduzione nelle redazioni di *Pantagruel* successive alla prima: dimostrerebbe, insomma, che tali binomi sarebbero introdotti come studio accurato e sapiente successivo a una revisione ponderata, e non come elementi estemporanei e naturali.[108]

Oltre a questa intenzione riconducibile principalmente al contenuto e alla piena ricezione della materia testuale, non sottovalutabile è anche l'aspetto stilistico, forse quello su cui maggiormente è stata concentrata l'attenzione: per Sturel, lo scopo è di «satisfaire au desir d'ampleur, d'harmonie et de rythme et aussi au souci d'insistence et au desir de persuasion»,[109] insomma di rafforzare la frase da un punto di vista morfologico e di amplificare il risultato. In uno studio di Maria Colombo, infatti, la definizione di questi binomi è inserita in una sezione intitolata *Procédés d'enrichissement du texte*: «doublets (pseudo-)synonymiques. Technique introduite et pratiquée surtout dans les traductions – où elle trouve sa justification première –, elle consiste à faire correspondre à un terme du texte original deux voire plusieurs termes dans le texte traduit, reliés par un outil de coordination».[110]

L'arricchimento della lingua diventa un'esigenza viva durante tutto il XVI secolo e trova la sua espressione in una scrittura che prevede l'accumulo di sinonimi, secondo una pratica che per Fuchs è rappresentativa di una retorica dell'amplificazione,[111] mirata ad ottenere un'espressività che sia copiosa e quasi ridondante, che accresca la materia anche

[107] J. CHOCHEYRAS, *Le redoublement de termes dans la prose du XVIe siècle : une explication possible*, «Revue de linguistique romane», XXXIII (1969), pp. 79-88, a p. 87.
[108] F. RABELAIS, *Le Quart livre de Pantagruel*, Lyon, 1548, a cura di J. PLATTARD, Paris, Champion, 1910, p. 13.
[109] R. STUREL, *La prose poétique au XVIe siècle*, cit., p. 245.
[110] M. COLOMBO-TIMELLI, *1529, 1546, 1608 – ou l'évolution stylistique et syntaxique du Jugement d'Amour*, in J. BAUDRY e P. CARON (a cura di), *Problèmes de cohésion syntaxique de 1550 à 1720*, Limoges, PULIM, 1998, pp. 208-230, a p. 228.
[111] C. FUCHS, *La paraphrase : un exemple de stabilité terminologique et de ruptures conceptuelles*, in B. COLOMBAT, M. SAVELLI (a cura di), *Métalangage et terminologie linguistique. Actes du colloque international de Grenoble* (Université Stendhal – Grenoble III, 14-16 mai 1998), Peters, 17, Louvain, 2001, pp. 131-146, a p. 139.

duplicando le informazioni. Lorian parla di dittologia sinonimica come di una marca che caratterizza tutta la prosa francese, ma soprattutto le traduzioni, perché proprio dai modelli principali, poi tradotti, deriverebbero soprattutto dei binomi che restano fissati nella lingua, quasi formulari, ripresi ad esempio da generi narrativi come quello epico ("loyal et fidele", "sage et hardi", "belle et honnete"). Oltre all'appropriazione dei modelli, poi, ci sarebbe la creazione di polinomi originali, sempre preferita e ricercata dagli autori.[112]

Lorian inserisce nella categoria dei binomi anche quei termini legati per rapporto di antonimia, e i polinomi composti da tre o più termini enumerativi in cui le voci appartengono allo stesso campo semantico, col risultato di un'elencazione dettagliata delle parti del tutto.[113] In alcuni casi, infine, i binomi sinonimici possono fissarsi in forme irreversibili formando un blocco unitario (es. "grande louange et gloire"): Vallet parla soprattutto di occasioni in cui il secondo termine raddoppia il primo, cioè di esatti sinonimi che si fondono in espressioni come "sur et certain".[114]

La prima analisi effettuata sui binomi sinonimici delle *Sophonisba* riguarda le occasioni in cui la loro introduzione è dettata dal rispetto del testo di partenza. Trissino utilizza delle coppie di termini sinonimici, dunque con funzione prevalentemente rafforzativa, e in due soli casi si trova un trinomio («Arsi, rωtti, ε scωnfitti», «Prigiωn, mendicω, ε sεrvω»). Il valore esegetico della traduzione si svela poi nei casi dubbi: l'espressione «la gloria, ε l'altrω bεn», ad esempio, presenta effettivamente un gradiente di reticenza che lascia alla traduzione il compito dello svelamento del secondo termine, in base all'interpretazione dei traduttori, che infatti identificano l'«altrω bεn» nella prosperità o nella reputazione.

In ottica quantitativa, Saint-Gelais rispetta il binomio originale in 21 occasioni, Mermet in 22, ma sono segnalate nello schema che segue anche le occasioni in cui le traduzioni sostituiscono i sinonimi con un superlativo (che prova a restituire la stessa enfasi), o quelle in cui è conservato uno solo dei due termini:

TRISSINO	SAINT-GELAIS	MERMET

[112] A. LORIAN, *Tendances stylistiques dans la prose narrative française du XVIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1973, pp. 71-74.
[113] Ivi, p. 66.
[114] R. VALLET, *À propos des redoublements d'expression dans la prose de Jean Lemaire de Belges*, «Revue de linguistique romane», XLI (1977), p. 385.

Salde, ɛt ottime	/	/
Degnω, ɛt hωnωratω	/	/
Bɛlle, ɛt hωnωrate	/	/
Buona, ɛt ottima	Bonne raison, et meilleure esperance	/
Preʃe, ɛt arʃe,	Prinse, arse, et bruslée	Print et brusla
Preʃe, ɛt arʃe	/	/
Urla, ɛ grida	Plorant et lamentant	Crioit, se lamentant
Beata, ɛ liɛta	L'une des plus heureuses du monde	Pleine de resjouissance
Pace, ɛ quiɛte	/	/
Bɛlle, ɛt hωnωrate	/	/
Tranquilla, ɛ liɛta	/	/
Arsi, rωtti, ɛ scωnfitti	/	Bruslez et desconfits
Integri, ɛ freschi	Fraiz et entiers	Robustes et expers
Affaticati, ɛ rωtti	Las et rompuz	Rompus
Presω, ɛ legatω	Prins	Lié, prins et saisy
La gloria, ɛ l'altrω bɛn	Gloire et reputation	Bon temps, gloire et prosperité
Debile, ɛ fallace	Incertaine et doubteuse	Trompeuse et fragile
Sparga, ɛ diʃciolja	Nous conserver et faire tourner	/
Affannatω, ɛ stancω	/	Travaillé et las
Distinte, ɛ kiare	/	/
Aspra, ɛ prωtɛrva	/	Aspre et rebarbative
Bɛlla, ɛ glωriωʃa	/	/
Triste, ɛ scωnsωlate	/	Triste et desolée
Fiamma, ɛ ferrω	/	Feu et sang
Piu cɛrti, ɛ piu sicuri	Meilleure et plus seure	Plus asseurée
Regale, ɛ glωriωʃa	/	/
ωltraggi, ɛ l'ωnte	Oultrages et desplaisirs	Outrage et deshonneur
Priɛgω, ɛ supplicω	Supplie	Pry
Glωriωʃω, ɛ bɛl	Louable	/
Ardɛnti, ɛ graziωʃi	Ardentes et trop gracieuses	Gracieuse et ardente

Degnω, ε glœriω∫ω	Glorieulx et louable	/
Risguarda, ε cura	Regarde	/
Dilɛtta, ε piace	Est si agreable	Faire plaisir
Preziω∫e, ε rare	/	/
La grandezza, ε la pœssanza	Grandeur de la beauté et de la force	Grandeur et pouvoir
Giœjω∫ω, ε liɛtω	/	Il se resjouit
Cara, ε valœrœsa	/	/
Lacrime, ε sœspiri	/	Larmes et pleurs
Prigiœn, mendicω, ε sɛrvω	Esclave prisonnier et indigent	Prisonnier calamiteux
Vintω, ε pre∫ω	Vaincu et prins	Prins
Gɛmiti, ε sœspiri	/	Lamente
Dœlɛnti, ε lacrimω∫e	Esplorée et dolentes	/
Asprω, ε mœlɛstω	/	/
Mi struggω, ε piangω	Plorer plaindre gemir et lamenter	/
Illustri, ε sante	/	/
Aspre, ε rie	Angoisses et douleurs	/
Le grazie, ε le virtù	Graces et vertus	Voz faicts, dignes d'excellence, vostre douceur, et clemence
Il modω, ε la cagiœn	/	L'occasion
Veckia, ε scœnsœlata	/	Pauvre et vieille
Dispœnghi, ε volji	/	/
Sœspiri, ε pianti	/	/
Lamentare, ε pianger	/	L'amour, et la pitié
Tiɛpidω, ε lɛntω	/	Lache et paresseux
Amara, ε pɛssima	/	Amere et perverse
Sœntuω∫e, ε bɛlle	/	/
Ne le mani ε ne la servitu	Puissance et servitude	Servitude
Il modω, ε 'l tɛmpω	Le temps, le lieu, ny la mode	La façon, le temps, et le moyen

Da un'analisi dei binomi tradotti nei testi francesi, troviamo sicuramente un loro utilizzo precipuo nei luoghi in cui è prevista l'espressione di emozioni, in cui possono svolgere un ruolo di amplificazione. Per Claude Buridant, infatti, «leur rôle essentiel est de souligner l'intensité d'une émotion ou d'un sentiment à une époque précisément où leur peinture est très vive parce qu'elle reflète une mentalité voyant dans leur expression la garantie de leur sincérité».[115]

Il secondo elenco riguarda i binomi che sono introdotti nella prima traduzione senza che vi sia un corrispettivo nel testo di partenza. In generale, sono introdotti binomi in cui l'autore tende a modificare il senso dell'originale («affection et bonté» per «amœr», «belle et vertueuse» per «bɛlla»); ad enfatizzare il senso tramite raddoppiamento («pensive et confuse» per «cœnfusa», «misere et calamité» per «misɛrrimœ statœ», «perdre ou obscuryr» per «guastare»); ad ampliare il contenuto senza modificare il senso («bandes et cohortes» per «mœlte catɛrve», «tort et desplaisir» per «ingiuria», «feu et ferrement» per «fɛrro», «prisonniere et proye» per «prɛda»).

Soltanto in tre occasioni il secondo traduttore inserisce un binomio sinonimico negli stessi luoghi di Saint-Gelais, pur utilizzando due lessemi differenti. In alcuni casi, inoltre, sembrerebbe palese l'influenza che la traduzione di Saint-Gelais ha svolto su quella di Mermet: quest'ultimo traduce, ad esempio, «asseure et promectz» con «asseure», che nell'originale era «prometto»; «Facile et leger» che trova corrispettivo in Saint-Gelais con «esblouy et leger» senza che vi sia un binomio corrispondente nell'originale; «vengeance» per tradurre «cœnfœrto», che in Saint-Gelais era tradotto con «reconfort et vengeance»; «confuse» per «sœspesa», che in Saint-Gelais è «doubteuse et confuse».

SAINT-GELAIS	TRISSINO	MERMET
Royne et maistresse	Regina	Reyne
Affection et bonté	Amœr	Amitié
D'honneur et de grandeur	Alteza	Altesse
Pensive et confuse	Cœnfuʃa	En confusion
Bandes et cohortes	Mœlte catɛrve	Plusieurs troupes
Peine et travail	/	/
Chargé et environné	/	/

[115] C. BURIDANT, *Les binômes synonymiques, esquisse d'une histoire des couples de synonymes du moyen âge au XVIIe siècle*, «Bulletin du Centre d'Analyse du Discours», IV (1980), p. 11.

Grandes et vertueuses	Hɷnɷorate	Louable
Surprinse et despourveuve	Sɛnza cɷnsiljɷ	/
Misere et calamité	Misɛrrimɷ statɷ	Miserable estat
Sans Aide et resistance	ɷppɾɛssi sɛnz'alcunɷ ajutɷ	Sans faveur, en langueur et oppresse
Honte et regret	Paura	/
Audience et aide	Ajutɷ	Pitié
Asseure et promectz	Prɷmettɷ	Asseure
Liberalle et magnanime	Liberal	Encourageuse et digne
Grande et estimee	/	/
Volonté ny conseil	Cɷnsiljɷ	Conseil
Abbandonnez ny oubliez	/	/
Saison ny exercice	/	/
Tort et desplaisir	Ingiuria	Injure
Scavant ny saige	Saggiɷ	Sage
Me traictant et favorisant	/	/
Habandonné et incorrigible	/	/
Feu et ferrement	Ferrɷ	Fer
Contredire n'y contrevenir	Cɷntradirli	Opposeroit
Jeune et tendre age	Giɷvinile ɛtate	Jeunesse
Maiesté et hautesse	Glɷriɷʃa alteza	Gloire triomphante
Esblouy et leger	/	Facile et leger
Reconfort et vengeance	Cɷnfortɷ	Vengeance
Remetre et rapporter	Stare	Aquiescer
Amour et desir	Disiɷ	Desir
Umbre et apparance	/	/
Environnent et aissaillent	Habbian d'intɷrnɷ	Tallonnant
Louange et gloire	/	Louange
Prisonniere et proye	Prɛda	Proye
Perdre ou obscuryr	Guastare	Obscurcissez
Courroux et haine	Ira	Colere et rage
Grace et pardon	/	/
Bruit et tumulte	/	/
Proie et conqueste	Prɛda	Proye

Parolle et foy	Fede	Promesse
Fiers et farouches	Piu fiɛri	/
Plante ny herbe	Piante	Plantes
Esclave et prisonniere	Sɛrva	Serve
Belle et vertueuse	Bɛlla	Belle
Gemir et souspirer	Mandi fuor vœci meschine	Lamente
Beau et riche	/	/
Ardente et pitoyable	Tanta piɛtà	Humble pieté
Nourrir et eslever	Allevar	/
Reçeu et prins	Preʃi	Prins
Remonstrances et prieres	Priɛghi	/
Eslevé et nourry	Alleverai	Eslever
Respir et ressource	Ristaurœ	Le plus grand
Sœur et amye	Sœrɛlla mia	Sœur
Doubteuse et confuse	Sœspeʃa	Confuse

L'ultimo schema, infine, riporta i binomi sinonimici introdotti da Mermet senza che vi sia un corrispettivo in Trissino. Come si nota a una prima analisi, i binomi presenti nella traduzione di Mermet sono di un numero più elevato rispetto agli altri due testi di circa il doppio delle occorrenze. Lo stile di Mermet appare in questo caso mirato all'accumulo e alla necessità di ampliare e/o amplificare il discorso, che è infatti arricchito moltissime volte da serie di elenchi in corrispondenza di un solo termine dell'originale. È probabile che tale scelta sia dovuta anche a ragioni metriche, come risulta dalla maggiore frequenza di gruppi di tre termini («Leur grandeur, leur estat, et leur autorité», «Beauté, grace et douceur», «Douleur, fascherie, et tristesse», «D'honneur, de victoire, et de foy») o addirittura quattro («Douleur, pensement, peine, et calamité» per tradurre «dœlœre») e cinque («Mespris, contemnement, injure, noise, tort» per tradurre «vergogna ɛ straziœ»).

MERMET	TRISSINO	SAINT-GELAIS
Me presse et me donne tourment	Mi mœlɛsta	Tient opprimé
Alleger, et rabbatre	Disfœgare	Donner alegement
Riche et belle	Bɛlla	/
Labeurs et peines	Amara vita	Travaulx

Tristes, et esbais	/	/
Fable et mensonge	/	/
Travail ou fascherie	Dωlente paura	/
Leur grandeur, leur estat, et leur autorité	Valωrω∫ω spirtω	Supreme degré
Douleur, pensement, peine, et calamité	Dωlωre	Quelque incommodité
Langueur, et toute peine amere	Male	/
Peine, et douleur	Pene	Maulx
Force ny pouvoir	Forza	/
Fini et limité	/	/
Terreur et peine	Gran terrωre	Effroy
Beauté, grace et douceur	/	/
Douleur, fascherie, et tristesse	Dolja	Extreme decadence
La joye et le plaisir	Allegreza	Joye
Doux et amiable	Dωlce	/
Pais et lieu	Paese	/
Triste et desolée	/	/
Lié et garroté	/	La prinse
La fortune et l'heur	La fωrtuna	La fortune
Honneste, courtois, et gracieux	Cωrte∫e	/
En langueur et oppresse	ωppressi	Opprimez
Mespris, contemnement, injure, noise, tort	Vergogna ε straziω	Injures, outraiges, desplaisirs
D'honneur, de victoire, et de foy	Di fede, ε di valωr	Valleur et foy
Encourageuse et digne	Liberal	Liberalle et magnanime
Maigre ou superflue	Poche, nε sωveεrkie	/
Gloire ou honneur	Mεrtω	Recompense
Plaisirs, chansons, et passetemps	Piaceri ε canti	/
Suyvre et maintenir	Seguire	Accorda
Plaisir et volonté certaine	Piacere	/

Honneur et dons	Dɷni	/
Brave et victorieux	/	Victorieulx
Femme, royaume, et droict et action	Cɷl Rɛgnɷ, cɷn la donna, ɛ cɷi theʃori	Son royaume, sa femme, ses enfans, ses tresors
Un fagot, un tison	Facɛlla ardɛnte	Brandon
Meschant et infame	Cattivɷ	Meschant
Aide et secours	Ajutɷ	Aidé
Dire et remonstrer	Dimɷstrar	Monstrer
Libre et de bon courage	/	/
Vaillant et genereux	/	/
La façon, le temps, et le moyen	Il modɷ, ɛ 'l tɛmpɷ	Le temps, le lieu, ny la mode
D'enchantemens et de sorcelerie	Incanti	Charmes
L'audace et arrogance	Arrɷganza	Arrogance
Impetueuse et ardente	Impetuɷʃa	/
S'estaint et se termine	/	Se peult arracher
Perte et decadence	Ruina manifɛsta	Toute evidente ruine
Vertu et noblesse	/	/
Contrit et desolé	Mɛstɷ	/
Esclandre cruel et desordre inhumain	Dura impreʃa	/
Ruine et perte	/	Pitoyable estat
Plus facile et leger	/	Plus esblouy de l'amour, et plus leger
Ruine et malheur	/	Ruyne
Constant et ferme	Piu saldɷ	/
Ruse et parole affectée	Il dir	Persuasions
Fine et accorte	/	/
Babil et doux enchantement	Dɷlci sue luʃinghe	Doulx attraiz
Sans difficulté, sans regret, sans torment	/	Bien à regret
Ruine et malheur	Machina grande	Quelle batterie

En adresse, en courage, et en conseil	Cωn la vostra perʃωna, ε cωl cωnsiljω	De prouesse et de prudence
Gain, profit, ou recompense	Guadagnω	Grand loier
Lascif, jeune, et voluptueux	Libidinωʃω	de volupté
Braves, et valeureux	Gran	Grandes
Entendre et sçavoir	/	/
Mémoire, et souvenance	Vωlentiɛr me lω ricordω	/
Combatez et vainquez	Vincete	Surmontez
La faveur et la grace	La gratia	La grace
Profit, aide et utilité	/	/
Desrober et prendre	Me la tolse per forza ε per inganni	Emblée
Colere et rage	Ira	Le courroux et la haine
Estendre et agrandir	Si distɛnda	S'estende
Seule, simple et legere	Sωla, ε semplice	Simple
La despouille et le bien	Spolje	/
Vivray et auray mouvement	Viva	/
De malheur, de travail et de peine	D'affanni	/
Notice ou connoissance	Alcuna coʃa	/
La sauver, la garder, et l'oster	Salvarla	Sauver
Par la force et par l'authorité	/	/
Devote et bien disante	Divotamente	Devotement
En paix et à vostre aise	In pace	/
Mort et trespas	Morte	/
Douce et moins cuisante	Gravi gravi	Grief
Vertu et bonté	Virtute	/
Dire ou penser	Detta	/
Contante et à plaisir	Cωntɛnta	/
Regrets et douleurs	Ogni dωlωre	/
Dueil, regret, soucy	/	/
Doux et benin	/	/
Tourment, peine, et calamité	/	/
Peine ou misere	Dannω	/

Faveur ny aide	O sorte, sorte amara	/
D'aise, de bien, et de vie joyeuse	Ogni dilɛttω	/
Poursuivy et cherché	Cercai	/
Sainte et fidelle	Santa	/
Perte et dommage	/	/
L'heure et le bon temps	La felice mia passata vita	La felicité
Ennuye et turmente	Dà piu dωlωr	/
Triste et desdaigneux	/	/
Ma faute, et mon peché	Sciωccheza	/

Gli italianismi

Nel XVI secolo la Francia ha dovuto colmare la lacuna di una condizione linguistica non al passo con i cambiamenti militari, artistici, e in generale culturali diffusi nel Rinascimento. Per Wind, autore di un importante studio sui termini italiani introdotti in francese, il prestito è stato sicuramente lo strumento più importante per il progresso della lingua: «de tous les remèdes que Ronsard et les siens proposaient à l'insuffisance de l'idiome national, l'instinct linguistique, seul juge, a eu recours surtout au plus commode et au plus rapide, celui de l'emprunt: emprunt au latin, emprunt aux dialectes, emprunt aux langues particulières, emprunt aux langues étrangères et au français ancien».[116] Da un punto di vista lessicale, insomma, il francese è costretto a cercare altrove ciò che non possiede nel suo bagaglio linguistico: risulta necessario riprendere da altre lingue termini con cui è possibile sostituire le perifrasi fino ad allora utilizzate per esprimere un dato concetto in assenza di altri strumenti espressivi.

Per questo motivo, nel Rinascimento la traduzione è vista come un mezzo di potenziamento della lingua, nel senso che consente di trovare modi per esprimere concetti nuovi. Già Peletier affermava che il traduttore può «user de mots tout neufs: pourvu qu'il soit certain qu'il n'en est point d'autres. Et on lui fera louange» perché «les Traductions quand elles sont bien faites, peuvent beaucoup enrichir une Langue».[117] Ugualmente, anche per Du Bellay è una pratica «grandement louable emprunter d'une La[n]gue

[116] *Les mots italiens*, p. 3.
[117] *Art poétique*, c. b8r.

etrangere les Sentences, & les motz, & les approprier à la sienne […]».[118] Uno degli obiettivi principali collegati all'illustrazione della lingua francese, infatti, è legato soprattutto all'arricchimento del lessico perché, come afferma Ronsard, «plus nous auro[n]s de motz en nostre langue, plus elle sera parfaicte, & donnera moins de peine à celuy qui voudra pour passetemps s'y employer».[119]

I prestiti rappresentano in questo contesto uno degli strumenti principali per l'espansione del lessico, e l'italiano resta la lingua di riferimento da cui attingere.[120] Non a caso, Molinier afferma che la traduzione di Saint-Gelais «ne peut qu'avoir été utile à la langue française en contribuant à l'enrichir des dépouilles de l'étranger».[121] L'italianismo porta comunque con sé anche la sua controparte: la lingua francese troppo italianizzata diventa a un certo punto oggetto di critiche e opposizioni,[122] che sfoceranno prima, nel 1578, nella pubblicazione da parte di Estienne dei *Deux dialogues du nouveau langage françois italianizé et autrement desguizé*, e poi, l'anno successivo, della *De la precellence du langage François*. Proprio quest'ultima opera mira a dimostrare la superiorità del francese sull'italiano e invita ad evitare il francese italianizzato diffuso proprio a causa dei funzionari italiani a corte.[123]

È evidente che i campi in cui maggiormente si verifica l'influenza della lingua italiana sono quelli in cui più di tutti l'Italia ha giocato un ruolo di prestigio: l'arte e il mondo bellico, cioè quelli in cui le importazioni dalla penisola di elementi materiali ancora sconosciuti si sono tradotti in nuovi riferimenti anche lessicali che non potevano che arrivare insieme al loro referente. Per quanto riguarda l'arte militare, infatti, nel XVI secolo tutte le armi e le fortificazioni rispettano il modello italiano:[124] l'abbondanza di

[118] *Deffence,* c. b3v.
[119] P. RONSARD, *Abbregé de l'art poétique françoise*, cit., c. c4v.
[120] «Le français a emprunté environ 2000 mots à l'italien au XVIe siècle, tout particulièrement des termes qui relevent de la vie artistique, sociale et économique, ou de la guerre et de la navigation » (M. HUCHON, *Histoire de la langue française*, Paris, Le Livre de poche, 2002, p. 145).
[121] H.J. MOLINIER, *Mellin de Saint-Gelays: études sur sa vie et sur ses œuvres*, cit., p. 494.
[122] Basti ricordare H. ESTIENNE, *Traicté de la conformité du language françois avec le grec*, Paris, Jaques de Puis, 1569.
[123] Stupirà, a tal proposito, constatare la scarsità di estensione dei termini italiani appartenenti al tema della vita di corte: in effetti, spiega Wind che «il ne faut pas oublier qu'il s'agit ici en partie de mots introduits par la mode et qui ont donc eu une existence ephemere ; puis, qu'il y en a qui, au XVIe siècle, avaient une signification élevée et qui ont passé depuis dans une catégorie plus générale et sont entrés dans le domaine de tous» (*Les mots italiens*, p. 198).
[124] Sul tema, si veda F. VERRIER, *Les armes de Minerve. L'Humanisme militaire dans l'Italie du XVIe siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997.

termini tecnici, all'avanguardia per l'epoca, ha poi fatto sì che ben presto diventassero desueti.

È possibile trovare conferma di tali studi tramite la ricognizione degli italianismi presenti nelle due traduzioni e riportati negli schemi che seguono. L'elenco di Saint-Gelais presenta termini quasi tutti riferibili all'arte della guerra, a eccezione di un solo esempio riferibile all'architettura («cabinet») e ad uno dotato di un alto gradiente di specificità («Tramontaine»):

SAINT-GELAIS	TRISSINO	MERMET
Courrier	Cωlui	Soldart
Camp	Campω	Camp
Armet	ɛlmω	Heaume
Panache	Tre penne	Trois grands plumes
Soldatz	Sωldati	Soldars
Soldatz	Sωldati	Gendarmerie
Braeté	Arrωganza	Arrogance
Tramontaine	/	/
Forsaires	La gɛnte preʃa	Prisonniers
Gallaires	/	/
Cabinet	Piu secrɛtω luogω de la caʃa	Plus secret endroit de la maison
Courrier	Familjω	Un des gens
Patrie	Paese	Carthage
/	Abbracciarlω	Accolade

Anche per Mermet le necessità espressive si ricollegano all'incirca agli stessi campi, con una proliferazione di «accort» che, pur se utilizzato in forme declinate, compare in cinque occasioni. Non vi è comunque una corrispondenza con gli italianismi utilizzati nella prima traduzione, a eccezione di «soldats»:

MERMET	TRISSINO	SAINT-GELAIS
Gens de la cavallerie	Cavalli	/
Infanterie	Fanti	Gens de pied
Contrevolter	Rivωltar	Retourneroient
Accort	Acωrt	Mal conseillé

Caresse	Gentileza	/
Accortement	Nascωʃamente	/
Camp	Campω	Camp
Soldats	Militi	Soldatz
Braver	/	/
Accolade	Abbracciarlω	/
Accort	Acωrtω	Mal conseillé
Accortement	/	/
Accorte	/	/
Accort	/	/
Desastre	Dura sorte	/
Festin	Cωnvitω	Bagues
Desastre	/	/
Desastre	/	/

La prima traduzione ci restituisce anche l'esempio dell'assimilazione di un termine appartenente al campo della produzione teatrale. Per ristabilire il legame tra la produzione italiana e quella francese, infatti, è fondamentale l'introduzione del termine intermezzo/*intermède*, chiaramente di ispirazione italiana sia nella forma che nel concetto; tuttavia, esaminando le definizioni riportate da vari dizionari francesi si nota l'assenza di un riferimento all'origine italiana del nome. Come fa notare Zanin, occultare l'origine italiana della parola permette di naturalizzare il suo impiego e di nazionalizzare la sua pratica: in questo modo, come avviene anche per il teatro spagnolo, più che considerare l'origine e la tradizione della pratica dell'intermezzo, si può anteporre la pratica autoctona impedendo al lettore di sovrapporre ad essa l'origine italiana.[125]

Tra le forme italianizzanti particolarmente alla moda durante il XVI secolo, soprattutto tra i prosatori, si segnala l'assenza del superlativo assoluto in *-issime*, che Meigret definisce una «nouvelle invention».[126] È probabile, comunque, che l'assenza di questa forma sia legata al rispetto del testo originale, in cui si rintraccia un solo superlativo

[125] E. ZANIN, *Les choses du théâtre dans les premiers dictionnaires italiens, français et espagnols*, in M. VUILLERMOZ, A. CAYUELA (a cura di), *Les Mots et les choses du théâtre*, Genève, Droz, 2017, pp. 95-110, a p. 98.
[126] Ne parla nel terzo capitolo, «Du Superlatif», del secondo libro: L. MEIGRET, *Le traité de la grammaire française*, 1550, p. 28v.

assoluto in «dolcissime parole», tradotto in francese senza l'aggiunta di un grado di comparazione («douces parolles» in Saint-Gelais e «les propos tous sucrez» in Mermet).

L'anafora

La definizione di anafora è così elaborata in Fouquelin: «Anaphore, c'est à dire relation, est un Nombre, parlequel un méme son est ouy aus commenceme[n]tz des distinctio[n]s de l'oraison, c'est à dire ou des virgules, ou des me[m]bres, ou des périodes & clausules».[127] Successivamente, dopo un esempio di Ronsard in cui è ripetuta la parola "bien" in anafora, l'autore ricostruisce una spiegazione di musicalità: «Ce mot (bien) plusieurs fois repeté au commenceme[n]t des virgules, fait une douce & melodieuse aurmonie, laquelle plait pource que souvent un méme son frape l'oreille».[128] E termina infatti dicendo che: «En l'Anaphore, il n'y a point de danger, si le méme mot est repeté, […], ou s'ilz sont dissemblables & divers, moyennant qu'ilz soie[n]t de semblable terminaison : car en toutes les deus sortes, s'aperçoit quelque melodie par le doux son des vois se[m]blables».[129]

Nell'utilizzo che dell'anafora fanno gli autori delle *Sophonisba*, si possono distinguere diverse soluzioni. In prima istanza, i luoghi in cui l'anafora, in entrambi o in uno solo dei testi, è risultante dalla traduzione della figura retorica nel testo di Trissino:

TRISSINO	SAINT-GELAIS	MERMET
Hor gioja, **hor** pene	/	**Or'** plaisir, **ores** peine
Per accordω, **per** forza, o **per** inganni	**Par** composition, **par** force, ou **par** surprinse ?	**Par** accord, ou **par** force, où **par** ruse subtille ?
O nuovω casω, **o** ʃmiʃuratω ardire	**O** estrange cas, **o** audace insuportable!	**O** trop grand'hardiesse! **O** plus que nouveau cas !
Qual spɛme, **o** qual pensiɛr	/	**Quel** espoit vous conduit? / **Quelle** adverse fortune
O l'hωnωrata / Vita vωlere, **o** l'hωnωrata morte	/	**Sa** vie souhaiter, ou **sa** mort honorable
O speranza fallace, **o** mωndω ciɛcω	**O** tromperesse esperance! **O** pauvres humains aveuglez!	**O** trompeuse esperance, **o** monde aveugle

[127] *Rhétorique françoise*, c. 24r.
[128] Ivi, p. 24v.
[129] Ivi, p. 26r.

O Stelle, **o** Sœle, **o** Luna, / **O** Diœ	**O** estoiles du ciel, **o** soleil, **o** lune, **o** Dieu eternel	**O** estoile, **o** soleil, **o** lune vagabonde, / **O** grand Dieu eternel
O che piɛtate, **o** che dœlœre ɛxtrɛmœ	/	**Quel** desastre voicy! **Quel** regret, **quel** esmoy !
O Signœra mia cara, / **O Signœra mia** dœlce	/	**O dame** chere, et douce, **O** ma **dame** amiable

Come si nota, la figura si è conservata in occasione delle anafore più stereotipate (principalmente "O…o"), mentre in altri casi non è stata tradotta o è stata introdotta in maniera autonoma da Mermet:

TRISSINO	SAINT-GELAIS	MERMET
Hor fame, **hor** pɛste, **hor** guɛrra	Ennuiz, importunitez, suspecons, trahisons, guerres	Famine, peste, guerre, tempeste
Hor l'una parte, **hor** l'altra	/	/
Hor ne trae dilɛttœ. / **Hor** lacrime, **hor** sœspɛttœ	/	/
Hoimɛ̀ infelice, **hoimɛ̀** dœve sœn giunta	O moy desolée! Je voy la fin de cest Empire	O malheureuse moy ! ou en suis-je logée ?
Dœve dœve n'andrai, **dœve** mi laʃci	Où es tu maintenant?	Où me laisses-tu?
/	/	**J'ay perdu** mon bon temps, **j'ay perdu** mes esbats: / **J'ay perdu** mal-heureux, ma joye et mon soulas / **J'ay perdu** tout mon bien
Che durœ caʃœ la secœnda volta	/	**Quel** obstacle nuisant, **quel** destin adversaire
Nœn giaceste cœn lɛi, nɛ haveste prole	Vous n'avez point eu enfans	**D'elle vous n'avez pas eu** conversation, / **D'elle vous n'avez pas eu** generation

L'epanalessi

Per epanalessi Fouquelin intende la ripetizione consecutiva di uno stesso suono, specificando che: «Epizeuxe n'a seullement lieu en un méme mot, mais aussi en divers, de méme son consecutivement mis & pronuncez: car les motz de semblable son, delectent

fort, pour une armonieuse & melodieuse similitude de son».[130] Come si nota da una prima lettura degli esempi, a un folto utilizzo della figura da parte di Trissino,[131] corrisponde solo una minima percentuale di ripresa nella prima traduzione di Saint-Gelais, e una lievemente più assidua trasposizione in Mermet, che in un solo caso ne introduce l'uso anche in maniera indipendente.

Negli ultimi due esempi qui elencati, infine, si può notare come Saint-Gelais introduca in un certo senso la ripetizione di «O padre, o carω padre», ma sostituendo il primo componente con il nome proprio del padre, Asdrubale; allo stesso modo, la ripetizione «o madre, o madre», pur non presente in maniera diretta, viene comunque restituita grazie all'introduzione di due aggettivi «pauvre, vieille», che riescono ad arricchire e a rendere la stessa pateticità che nell'originale è resa dall'epanalessi.

TRISSINO	SAINT-GELAIS	MERMET
Taccián donne, taccián	/	/
O sorte, sorte amara	/	/
Udite un pocω, udite la mia vωce	/	Escoutez un petit, las! Escoutez ma voix
Tostω m'havete, tostω abandωnata	/	Trop tost, trop tost, helas, vous me laissez icy
O filjω filjω	/	O fils, fils
Dimmi (ti priɛgω) dimmi	/	/
I vɛngo tɛcω, i vɛngω per placare	/	/
Udite, udite, pria che si tacesse	/	Oyez, oyez, oyez
Nωn fien di mɛ̀, nωn fiɛn tal coʃe inteʃe	Non, non, vous n'entendrez point	Ne permets donques pas, ne permets pas
Quest'ɛ̀ quel dì, quel dì	Cestuy cy est le jour, le jour	Voicy le jour, le jour
Quantω quantω mωlɛsta	/	/
Adhωr adhωr ɛʃce di caʃa	/	/

[130] Ivi, p. 23v.
[131] Nella *Sesta divisione* sostiene che «questa figura mostra moto di animo in colui che parla et insieme muove l'ascoltante» (*Poetica (V-VI)*, p. 80).

Buon è, buon è fuggir si crude mani	/	/
Nωn far Signωr del ciεl, nωn far servire	/	/
Nωn sarà questω no, nωn sarà questω	Aussi ne sera il, non	/
Haimè Signωr, haimè	/	Helas, Seigneur helas
Basta bεn, basta de la morte mia	/	C'est assés, c'est assés, de la seule mort mienne
Nωn ci laʃciate anchωr, nωn ci laʃciate	/	Ne nous laissez encor': hé, ne nous laissez pas
Adεssω adεssω ella sen'è passata	/	A ceste heure, à ceste heure, elle a passé le pas
Dωve dωve n'andrai, dωve mi laʃci	/	/
Scacciate fuor del vostrω pεttω / Ogni tristω pensiεrω, ogni paura	/	Chassez, chassez au loing tout pensement et peur
/	/	C'est moy, c'est moy sans autre
Che tostω haremω un lungω lungω spaziω	/	/
Felice lεi felice	/	/
O padre, o carω padre	O Hasdrubal? O cher père?	O pere, o pere cher, o pere terrien
O madre, o madre	O pauvre vieille mere	/

La metonimia

La metonimia è il primo tropo a cui si dedica Fouquelin nel suo trattato, concedendo anche molto spazio per fornire gli esempi relativi alle diverse tipologie da lui selezionate e precisamente spiegate. Per Fouquelin, la metonimia è:

> Un Trope, par lequel la diction trouvée & instituée pour signifier proprement la cause de quelque chose que ce soit, est mise & usurpée pour signifier l'effet : ou celle qui est proprement usurpée pour le sujet, est tranferée de cette propre & naturelle signification, pour signifier la circonstance : Ou au contraire, comme qua[n]d les mots destinés à signifier les effetz, ou circonstances, sont convertis à signifier les causes, & choses sujetex. Et est

> dite & apellée Metonimie, quasi traduction & translation du mot : laquelle les Rheteurs Grecz & Latins apellent souventefois Hypallage, pource que par cette manière de Trope, les dictions sont muées & changées les unes pour les autres.[132]

Anche per Jacques Peletier, la «figure que les Gréz appele[n]t Metonymie, c'est-à-dire Transominaçion, est gracieuse : Comme quand nous disons, la Cite, pour les Citoyens. E permetons au Poete de dire Bacus, pour le vin […]».[133]

Le poche metonimie che è stato possibile rintracciare nei tre testi riguardano il luogo per il popolo, gli oggetti concreti per il nome astratto, il nome della divinità per il sole; in quest'ultimo caso si nota come la scelta lessicale di Mermet approdi a soluzioni che rendano la composizione più preziosa e ricercata:

TRISSINO	SAINT-GELAIS	MERMET
L'Europa, gia tutta si volse a l'arme	Toute **l'Europe** anciennement print les armes	Jadis toute **l'Europe** en armes animée
Regale alteza	**De sceptre et de couronne**	Hautesse royalle
La **città** di Rωma	Senat et peuple Romain	La fameuse **cité** / de Romme
Sωl	soleil	**Phebus**

La metafora

Nel corso del Cinquecento, il concetto di metafora è assimilato a quello di *translation*.[134] I due termini, infatti, coesistono per lungo tempo e sono riflesso di un funzionamento lessicale che è tipico dell'epoca; accanto al termine *translatio* che deriva dal latino, infatti, si diffonde anche il nome *métaphore*, che invece è ripreso dal greco e serve a un certo punto a rendere più specifico il primo sostantivo troppo polisemico:

> les Metafores e Alegories : léqueles se peuve[n]t toutes deux comprandre sous ce mot de Tranlacion. Comme […] la flamme, pour l'Amour : la fleur d'age, pour l'adolessance […] Nous eviterons ancores les termes trop abjez : Comme nous ne dirons pas, la palhe de l'age, pour la vielhece, par ce que toutes deus ont perdu leur humeur […] Ansomme, les Metafores se font sus choses connues e generales.[135]

Per Fouquelin, la metafora si ottiene «quand un mot propre à signifier quelque chose, est usurpé pour un autre semblable à icelle : comme (lumiére) est proprement attribuee au

[132] Ivi, p. 6v.
[133] *Art poétique*, c. c8r.
[134] C. TROTOT, *La translation métaphorique dans la poétique de la Pléiade*, in «Camenae», III (2007), pp. 1-11, a p. 1.
[135] *Art poétique*, pp. c5 r-v.

soleil : quand on dit la lumiére de l'esprit, c'est une metaphore, que nous pouvons apeller en François tra[n]slation».[136] Lo stesso autore afferma poi che la metafora è il «Trope elega[n]t par dessus tous les autres»,[137] perché consente di esibire l'arte oratoria dell'autore. Per François, la metafora, «ornement du discours», può anche rappresentare all'interno di un testo un elemento di oscurità,[138] tanto che anche Peletier chiedeva che non fosse «cherchée de trop loin».[139]

Come si nota dall'elenco seguente, le metafore del testo trissiniano sono sempre riprese dai due traduttori, con la sola eccezione di alcuni casi in cui è soltanto il testo di Mermet a rispettare esattamente la composizione della figura retorica. La motivazione può essere trovata nel fatto che, talvolta, il testo di Saint-Gelais sintetizza o riformula numerosi passaggi che invece nella seconda traduzione sono trasposti letteralmente. Una sola metafora non è riproposta da nessuno dei due traduttori («chi parve al sol di ghiaccio»), mentre in un unico caso Mermet introduce una metafora originale.

Si è riscontrato anche un altro episodio eccezionale in cui si assiste alla riformulazione di un significato: l'iperbole del pianto presente nel modello trissiniano («Bɛn verserai dalj'ocki ɛtɛrno piantω») è prima tradotta da Saint-Gelais con una metafora anch'essa iperbolica che ha come referente un torrente («Un continuel torrent de pleurs, qui sans fin tumbera de tes pauvres yeux»), poi resa da Mermet con una metafora che introduce un nuovo referente, la fontana, che restituisce la stessa immagine delle lacrime ininterrotte («Tu pourras bien verser / De tes yeux une fontaine»).

TRISSINO	SAINT-GELAIS	MERMET
Cωsì la gɛnte presa si cωnforta, / E spɛra ogni suω bɛn da que bɛi lumi, / Che l'enfiammarω; ωnd'hor ne trae dilɛttω.	Ainsi les pauvres forsaires / Enferréz sur les gallaires / D'amour, n'ont autres estoiles / Ne guide à regir leurs voilles / Si non les astres luysans / Des yeulx, qui leurs feuz cuisans / Ont allumé	Lors ces prisonniers nouveaux, / Esclairéz par ces flambeaux, / Trompéz d'esperance vaine, / Ne peuvent estre sans peine.
Turbatω è'l mare, ɛ mossω un vɛntω riω, / Pur troppω hoimè per	/	La tourmente de mer, et le vent contre un roc, / A fait helas ! trop tost, donner un

[136] *Rhétorique françoise,* c. B2v.
[137] Ivi, c. B7r.
[138] A. FRANÇOIS, *Histoire de la langue française cultivée : des origines à nos jours*, Genève, Juillien, 1959, p. 200.
[139] *Art poétique*, c. c6r.

tɛmpω, / Che la mia nave diʃarmata inscolja.		mauvais choc / A ma nef desarmée, ha ! que ne suis-je morte
La tua piu vaga, ɛ piu soave stanza / È n'e belj'ocki de le donne bɛlle; / Ivi le tue facɛlle / Accɛndi, ɛ d'indi la tua fiamma è sωrta.	Mais le servir gracieux / Auquel tu t'aimes le mieux / Sont les yeulx des belles dames, / Au feu desquelz tu enflammes / Tes brandons, et d'ou depart / Ceste flame qui tout art	Bien souvent par privauté, / Comme amy de la beauté, / Tu forges tes estincelles / Dans les yeux des Damoiselles.
Ma sωn di carne; ɛ s'iω fωsse ancω piɛtra / Pɛnsω, che sentirɛi questω dωlωre.	/	Si j'estois / De pierre, ce torment encor' je sentirois
Lassa, ch'iω vedω il fin di quest'impɛrω, / E la stirpe Regal de miɛi Signωri / Eradicata fia, non che deprɛssa.	Je voy le fin de cest empire	Cest empire prend fin, je voy determiné, / Que tout le tronc royal sera desraciné, / De mes Seigneurs la race à jamais mesprisée.
Sarà, ch'iω laʃci la Regale stanza	Sera que je seray desnuée de toute grandeur	/
Bɛn verserai dalj'ocki ɛtɛrno piantω (iperbole)	Un continuel torrent de pleurs, qui sans fin tumbera de tes pauvres yeux	Tu pourras bien verser / De tes yeux une fontaine, / Qui pour tesmoigner ta peine, / Degoutera sans cesser
Chi parve al Sωl di giacciω	/	/
Dωlci lacciuoi	Lacz et fillez	Lacs emmielléz
Di piɛtà si nudω	/	De pieté si nue
Supɛrbω frenω	Servir la superbe nation	Le joug d'une race aspre et rebarbative
Portω de la mia salute	Port de ma sauveté	Port de salut à la fin de ma traicte
Gia nωn sɛi tu la prima, nɛ sarai / L'ultima anchωra, che la morte privi / Di Regina si cara	/	Tu n'es pas la premiere, / Et ne seras la derniere, / Trahie par Atropos
/	/	Elle se va ranger sous la main d'Atropos

ωnde mi sɛntω il cuor farsi di giacciω	/	/
Questω miω gɛrme	/	Ce germe
In mɛçω d'affamati lupi	Au milieu des loups affamez	Au milieu de ces loups

La similitudine

Fouquelin tratta della similitudine nello stesso paragrafo dedicato alla metafora, sostenendo sia la possibilità di comporre questo tipo di figura con qualsiasi concetto, sia la sua capacità di apportare «grace & lumiére à l'oraison».[140] Anche Peletier conferma questa teoria, sostenendo che le comparazioni «donnent une grande lumière au Poème», soprattutto perché sono lo strumento attraverso il quale si dona chiarezza al soggetto.[141] Come si può notare, gli autori delle *Sophonisba* prediligono la metafora alla similitudine, perché considerata più preziosa e ricercata rispetto alla comparazione più esplicita:

TRISSINO	SAINT-GELAIS	MERMET
La vita nostra è cωme un bɛl theʃorω	Nostre vie est comme un beau tresor	Nostre vie est semblable à un tresor en cage
Stò cωme cωlωmba	Je me sens toute telle / Comme la coulombelle	Suis sans mener bruit / Ainsi que le pigeon
Fragil, cωme vetrω	/	Fragiles comme verre
Cωme i naviganti, per le stelle, / Che sωn dintωrnω al polω, hannω baldanza, / Che là, ωv'è lωr speranza	Car comme les mathelotz / Voyageant dessus les flotz / De la mer ont esperance / Qu'en fin à port d'assurance	Qui comme Astres clair-luisans, / Les mariniers conduisans, / Aux amans font lueur claire, / Leur promettans la victoire
/	La fortune ressemble proprement à verre, qui plus est clair, plus est dangereux à rompre	/
/	/	Hausser les choses du monde, / Et rabbaisser comme l'onde.
/	/	Comme l'onde d'un torrent

[140] *Rhétorique françoise,* cc. B2v-3r.
[141] A. REES, P*oétiques de la «vive représentation» de Marco Girolamo Vida (1527) à Jacques Peletier du Mans (1555)*, «Italique», XII (2009), pp. 93-122, a p. 108.

L'iperbole

La definizione che si trova nella *Rhétorique françoise* corrisponde al moderno concetto di iperbole, «un excés & superlatio[n] de signification»,[142] che Fouquelin riconduce sempre alla figura della metafora. Strumento principale dell'amplificazione, l'iperbole è sfruttata infatti in tre momenti per esprimere l'emozione del dolore, oltreché in altre occasioni già citate riconducibili al concetto di "metafora iperbolica", in cui la sofferenza si concretizza nell'immagine del pianto:

TRISSINO	SAINT-GELAIS	MERMET
Farian le Tigre divenir piɛtωʃe	/	Feroyent bien devenir un Tigre pitoyable
Faria pianger i sassi	Eust faict fendre les rochers de pitié	Qu'elle en eust fait pleurer la pierre dure
Ma che bisogna dir, che 'n mille luoghi / V'hò datω utilità cωn la mia gɛnte	Mais quel besoing est-il de vous raconter par le menu en combien de lieux je vous ay faict service	J'ay avec mes soldats, adonnéz à Belone, / En mille lieux pour vous hazardé ma personne
/	Il n'est mal publicque ne privé / Que nous n'ayons mille fois esprouvé	/
Harà bɛn mille modi di salvarla	Il aura assez moyen de la sauver	Il trouvera maniere / Avec mille moyens
/	/	La tempeste / des pleurs

La sineddoche

Per Fouquelin, la sineddoche si verifica quando «par le nom de la partie, le tout est entendu, ou au co[n]traire, qua[n]d par le no[m] du tout il faut entendre la partie»,[143] e specifica poi:

> Le tout peut estre entendu par la partie en deus sortes : La première est, qua[n]d le membre est mis pour la chose entière : comme qua[n]d on dit, le toit pour la maison, la poupe, ou caréne, pour le navire. […] La seconde maniére est, quand par l'espece, le genre est signifié. […] Au contraire aussi le tout est pris pour ses parties, en deus manières : Car ou la chose

[142] *Rhétorique françoise,* cc. B6r-v.
[143] *Rhétorique françoise,* c. B8r.

> entiere est mise pour l'un de ses me[m]bres & parties. […] Ou le genre est mis pour l'espece, comme qua[nd] on dit, le sage, pour Salomon.[144]

Negli esempi che è stato possibile ritrovare nei testi, la sineddoche è sempre un calco dell'originale e riguarda principalmente l'utilizzo di una parte per il tutto, come dimostrano i numerosi riferimenti alla "mano". L'immagine della mano indica sempre la responsabilità dell'imposizione della servitù, come viene svelato in una delle traduzioni di «ne le mani» da parte di Saint-Gelais, che traduce esplicitamente con «en la servitude». Mermet, inoltre, aggiunge sempre la sineddoche di «main» anche quando il significato è esplicitato nell'originale senza figure retoriche.

Più in generale, anche gli altri utilizzi riguardano sempre parti del corpo, ma, pur se solo in un caso, l'introduzione da parte di Mermet di «ondé salée» in traduzione di «mar» sembra voler migliorare la qualità espressiva del testo donando soluzioni più originali e ricercate.

TRISSINO	SAINT-GELAIS	MERMET
Saria **la man**, che ne la morte sua / Ha parte, ɛt ancω ne la mia ruina	/	La **main** qui malheureuse, en sa mort a eu part
Buon ɛ̀, buon ɛ̀ fuggir si crude **mani**	Il faict bon s'exempter de si cruelles **mains**	Il est bon d'eschapper de si cruelles **mains**
Pur che nωn mi laſciate ir ne le **mani**, / ɛ ne la servitù d'alcun Rωmanω	De ne me laisser venir en la servitude d'aucun Romain	Que vous ne permettrez que je tombe en la **main**
Presuma pωrre il **piɛ** dentr'a la porta	/	De mettre un **piè** dedans ceste porte
Ch'ardisca di tωccarvi pur la **vɛsta**	Qui ause seulement vous toucher la **robbe**	Se hazarde toucher vostre **habit** seulement
Mentre, che sarà vita in queste mɛmbra	/	Cependant que j'auray **teste, pied, bras, ny main**
E nωn andrete in forza d'e Rωmani	Vous n'yrez en puissance d'aucun Romain	Si, qu'en Romaine **main** jamais choir ne vous laisse
E prωmessi a cωstɛi, di mai nωn darla / In pωtestà d'altrui, mentre che viva	/	De ne laisser tomber ceste en **main** estrangere, / Pendant que je vivray, et auray mouvement

[144] Ivi, cc. B8r-C2v.

Da questi liberarmi	De m'en delivrer	De la **main** de ces gens me vouloir depestrer
Ch'è postω in forza altrui	/	Cheu en la **main**
Pel canutω, ε biancω	Ja chenuz et chargéz d'ans	La vieillesse
E passò il mar cωn piu di mille navi	Et passa la mer avec plus de mille vaisseaux	Avecques mille nefs passa **l'onde salée**
Vi faccia divenir vermiljω in **frωnte**	Vous faire rougir la face de honte	Craignant de voir rougir vostre face de honte
Cura d'**Africa**	Province d'Africque	Ceux d'**Affrique**

Il poliptoto

Per Fouquelin, il poliptoto è compreso sotto l'*agnomination* e comprende le occasioni in cui viene cambiato il caso di una parola, e dunque la sua funzione logica all'interno della frase, ma anche il genere, il tempo o il modo.[145]

TRISSINO	SAINT-GELAIS	MERMET
O da che **cara** man, che **carω** dωnω	/	Quel **cher** present, o de quelle main **chere**
Ch'iω nωn **vidi**; nε piu mai / V'haggiω a **vedere**	/	/
Qual trista **piangerìa**, se nωn **piang**'iω?	/	Qui doit donques **pleurer**, si je ne **pleure** moy
Ch'ella è l'εxtrεmo **mal** di tutti e **mali**	La mort est le **mal** extreme, et le dernier de tous les autres **maulx**	La mort, des maux le plus sauvage
E **vεstasi** di nerω ogni persωna, / Che **vestironne** anch'iω	/	Et que chacune soit de beau drap noir **vestue**. / Moy-mesme le premier, dolent, m'en **vestiray**
Perchè, **vivεndω** tu, nωn morω in tuttω; / Anzi **vive** di mè l'ottima parte	/	Je ne meurs du tout, **vivante** toy : / Ainçois **vivre** je sen la plus grand' part de moy
Entra cωstì, che nωn pωtran piljarti. / Et iω v'**entrai**; cωsì disparve il sonnω	Puis qu'il ne me pouvoit **sauver** je me **sauvasse** moy-mesme là-dedans	Comme je fus dedans, ce grief songe me laisse, / Avec un tel regret, fascherie, et tristesse, / Que j'en suis

[145] *Rhétorique françoise,* cc. E1-2v.

		demeurée en grand' confusion
O, che felice statω	/	O **heureux** ton estat ! o **heureuse** ta vie !
ωnde 'l mal segue, ε'l bεn pavεnta, ε fugge	Ainsi leur perte leur plaist, / Et leur salut leur desplaist	Par-ainsi le bien s'en fuit / Et le mal de prés les fuit
/	Elle se **accorda** à luy auquel son pere l'avoit aultres fois **accordee**	/

I poliptoti presenti nell'originale sono quasi sempre tradotti, soprattutto nel testo di Mermet; tuttavia, bisogna considerare che, a partire dagli esempi addotti da Fouquelin, sembra chiaro che sotto la comune denominazione di poliptoto fosse inclusa anche la cosiddetta "figura etimologica", cioè quella figura in cui si assiste non soltanto alla ripetizione della stessa parola in una differente forma grammaticale, ma alla reiterazione di parole accomunate dalla stessa radice lessicale, da cui entrambe derivano etimologicamente, ma in differenti categorie grammaticali:

TRISSINO	SAINT-GELAIS	MERMET
/	/	Toute chose née à **mourir** rend subjecte ? / Nostre vie n'est rien qu'une course à la mort
Bεn hareste cagiωn di **pianger** sεmpre, / Se 'l **piantω** vi recasse alcun rimediω	Ben devriez-vous **pleurer**, madame, incessamment, / Si le **pleur** vous pouvoit donner allegement	Vous auriez bien raison de **pleurer** toutesfois, / Si les **pleurs** y pouvoyent donner quelque remede
E talhωr si rikiεde εsser **audace**. / Ma se **l'audacia** mai si dεve usare	Il faict bon quelque fois user de gracieuseté, et quelque fois estre **audacieux**, mais si jamais l'**audace** est de saison	Aucunesfois aussi, **audacieux** faut estre : / Mais si jamais **audace** en avant se deust mettre
E nωn dir poche, nε **sωvεrkie** lode. / Benchè nessuna laude εsser **sωvεrkia**	Ne donner assez de **louange** à un si glorieux et **louable** fait comme cestuy-cy	A celuy qui **louer** voz vertus tascheroit / Qu'il n'usast de **louange** ou maigre, ou superflue
Di tanti vostri mεriti, cωn **fallω** / Piu grave, chε la cauʃa del **fallire**	/	De voz merites beaux, par **faute** qui surpasse / La cause du **faillir**

Sò ch'ɛsser ti dɛe **cara**, / Se mai **cara** ti fue cosa terrena	Qui te doibt **estre** chere, et l'**est** comme je croy	Je sçay que tu la dois tenir **chere** bon Dieu, / Sur tout ce qui se peut **cherir** en ce bas lieu

L'ultimo esempio italiano riporta contemporaneamente l'anadiplosi dell'aggettivo «cara» e il poliptoto del verbo «essere», coniugato in due modi differenti. In questo caso è tradotto il poliptoto di «essere» da Saint-Gelais e la figura etimologica di «chere/cherir» da Mermet. Anche la figura etimologica, come il poliptoto, consente sia di arricchire la frase con ripetizioni e giochi di parole originali, ma anche di dare importanza alla sonorità delle frasi che, come vediamo dalla proliferazione degli esempi, riguarda sia la poesia che la prosa.

3.1.5. Confronto sintattico

Come è stato possibile intuire, le varianti di tipo retorico influenzano lo stile, ma spesso anche il contenuto: è il caso delle modificazioni di significato ottenute tramite la scelta di termini differenti rispetto a quelli dell'originale, o di variazioni nella disposizione terminologica in grado di influire sul valore di ciascun sintagma.

Esistono poi varianti sintattiche, cioè modificazioni della sistemazione dell'ordine delle parole che non hanno conseguenze sul significato, che infatti resta immutato, ma che trasformano lo stile della scrittura portando in alcuni casi a un vero e proprio procedimento di parafrasi dell'enunciato, con effetti talvolta di diminuzione dell'intensità poetica e di semplificazione dei concetti. In questo studio sono stati presi a riferimento diversi elementi che potessero fornire indizi sull'intervento effettuato dai traduttori sull'ordine sintattico, che viene modificato oltre che per volontà poetica degli autori, anche per rispettare effettivamente le regole grammaticali del francese, solitamente meno malleabili rispetto a quelle dell'italiano.

Ordine sintattico

Se è vero che la sintassi del XVI secolo consente delle licenze sulla costruzione della frase, con intenti più o meno espressivi o per mancanza di normative sul corretto ordine sintattico di alcuni elementi, è poi necessario comprendere come queste modificazioni

vengano riproposte nella lingua di arrivo, se rispondano a esigenze di tipo letterario o se seguano alla lettera la struttura del modello.

Tra i fenomeni selezionati che riguardano l'ordine sintattico, si trova la modificazione della struttura dei tempi composti tramite l'aggiunta di elementi tra l'ausiliare e il participio passato. Trissino sfrutta entrambe le possibilità, mentre in Saint-Gelais troviamo sempre la risistemazione degli elementi secondo il loro ordine standard, al contrario di Mermet che modifica la struttura inserendo altri elementi anche nei casi in cui questo non sia dovuto a un calco del testo originale:

TRISSINO	SAINT-GELAIS	MERMET
Che gia nœn vi cœndanna / La sentɛnzia del ciɛl	/	La sentence du ciel, rigoureuse, **n'est pas** / Encores contre vous **prononcée**
E s'iœ **nœn ho** nel prɛnderla **servatœ**	Et si en la prenant **je n'ay observé**	Et si en la prenant **je n'ay pas eu** ce bien
V'hò datœ utilità cœn la mia gɛnte.	**Je vous ay faict** service	**J'ay** avec mes soldats, adonnéz à Belone, / En mille lieux pour vous **hazardé** ma personne
Primamente / Il padre di cœstɛi me la prœmesse;	Le pere d'elle me la promit en mariage premierement	Hasdrubal sans faintise / Pour femme me **l'avoit** premierement **promise**

Sempre riferibile all'uso del participio è anche la tendenza, nel testo trissiniano, a invertire l'ordine di ausiliare e participio passato, che risulta poi sempre ristabilito nelle due traduzioni, evidenti rappresentazioni del rifiuto di una forma considerata scorretta nel francese. Si ritrova un unico caso nella seconda traduzione in cui l'ordine è invertito da Mermet indipendentemente dal testo trissiniano; è chiara, in questo caso, la volontà di utilizzare una variante insolita, considerata probabilmente più poetica ed espressiva:

TRISSINO	MERMET
Questi **l'ha tolta**	C'est luy qui **prinse l'a**

Più in generale, si riscontrano varie modificazioni nell'ordine dei costituenti. Dagli esempi successivi si notano fenomeni di inversione dell'ordine soggetto-verbo-complemento, ma soprattutto la tendenza del primo traduttore a ristabilire sempre la collocazione canonica, sia perché non si lega letteralmente al testo di origine, sia forse

per il vincolo della forma in prosa, che lascia meno spazio alla libertà espressiva e tende maggiormente alla logicità nella struttura dell'enunciato.[146] Ronsard, infatti, afferma: «Tu ne transposeras jamais les paroles ny de ta prose ny de tes vers ; car nostre langue ne le peut porter, non plus que le latin un solecisme. Il faut dire : Le roy alla coucher de Paris à Orleans, et non pas : A Orleans de Paris le roy coucher alla».[147]

In Mermet, al contrario, si nota la tendenza a rispettare sempre la struttura linguistica di Trissino, ma soprattutto quella di capovolgere i vari elementi anche senza che questo sia un riflesso della *Sophonisba* italiana. Si può inserire questo tratto stilistico di Mermet nella sua volontà di produrre un testo in traduzione che abbia valore letterario autonomo e dimostri le sue capacità poetiche: è probabile che l'autore percepisse in queste modalità un maggior gradiente di poeticità, sebbene sia anche possibile che l'instabilità della lingua nel XVI secolo consentisse ancora una certa libertà della disposizione, non ancora fissata rigorosamente,[148] senza che questa fosse percepita come più "poetica" dal suo autore.[149]

Oltre agli esempi riportati, infatti, sono ancora visibili altri numerosi tentativi di risistemazione del testo trissiniano da parte sia di Saint-Gelais sia di Mermet che confermerebbero, soprattutto in quest'ultimo caso, un'alternanza dettata sia dalla conoscenza di un ordine da preferire sia dai tentativi di sperimentazione letteraria:

TRISSINO	SAINT-GELAIS	MERMET
A cui **se fœsse il miœ vœlere advɛrsœ**, / Mi parrɛbbe di far coʃa da fiɛra	Trop gracieuses requestes pour estre refusees	Ce que vous **refuser ne puis**

[146] Brunot afferma nel capitolo sull'*Ordre des mots* che «A vrai dire, on se licencia encore longtemps de ranger les mots suivant la commodité du vers, mais en general la langue prit des habitudes plus régulières, et la 'transposition' commenca, en prose au moins, à devenir quelque chose, sinon de choquant, du moins d'exceptionnel» (F. BRUNOT, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, II, *Le seizième siècle*, Paris, Colin, 1947, p. 479).

[147] P. DE RONSARD, *Préface sur la 'Franciade', touchant le poème heroique*, cit., p. 26.

[148] «En français moderne, dans les propositions énonciatives, le sujet est le plus souvent préposé au verbe. L'ordre S-V-C essentiel ne s'est cependant imposé comme ordre grammatical qu'au 17eme siècle, après trois siècles d'évolution. En effet, en ancien français, la situation était tout autre, l'ordre des mots dans la phrase étant beaucoup moins rigide. Cette plus grande souplesse se traduisait principalement de deux manières : d'une part la postposition du sujet au verbe n'avait (souvent) pas de caractère marqué, et, d'autre part, de nombreuses séquences étaient possibles» (S. PREVOST, *Inversion du sujet et cohésion syntaxique à la fin du 16ème siècle*, in J. BAUDREY, P. CARON (a cura di), *Problèmes de cohésion syntaxique de 1550 à 1720*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 115-138, a p. 116).

[149] Lorian afferma che la frase nel XVI secolo consente «des inversions et des bouleversements qui, aujourd'hui nous paraissent peut-etre remplis d'intentions et d'expressivité, mais qui ne l'étaient nullement dans l'esprit de l'auteur» (A. LORIAN, *Tendances stylistiques dans la prose narrative française du XVIe siècle*, cit., pp. 129-130).

Giusta cagiωne **a lacrimar vi muove**	Trop juste occasion vous meut à larmoyer	Bien juste occasion **à larmoyer me presse**
Ancω **a piεtà vi muova**	Vous esmeuve à compassion	**À pitié vous esmouve**
Che **tanta grazia / Nωn è mai per uscirmi** de la mente	Mon esprit n'est jamais pour metre en oubly une si grande et si estimee grace	**De toutes voz faveurs bien je me souviendray**
Il qual venne da Troja	/	Qui **de Troye arriva**
Tal, che più nωn pωtren levar la tεsta	Telle que nous ne puissons plus lever la teste	Tant que nous ne pourrons plus **la teste lever**
Dεbbiω kiamar difuore	/	Je suis deliberée / **En la rue sortir**
Rivωcar cωstui / Nela lωrω amicizia	Regaigner Siphax	A leur amitié **cestuy Roy retourner**
Donne, / Verω ωrnamentω a la Città di Cirta	/	Dames **de la cité de Cirte l'ornement**
Poi passandω l'alpe / Giunse in Italia, ε cωn favωr del ciεlω / Su'l Ticin, Trεbbia, Trasiménω, ε a Canne / Lji ruppe	/	**Les Alpes traversant** arrive en Italie / Et **feit** sur le Ticin et Trebe **batterie**
Esser paréami in una selva ωscura	Il me semble que j'estois en une forest obscure	Je pensois estre / En une forest sombre
Trωvossi in mεço de i nimici armati		**Des ennemis arméz il se trouve au milieu**

Brunot, inoltre, riporta tra gli esempi del suo capitolo dedicato all'ordine delle parole proprio un estratto dalla *Sophonisba* di Saint-Gelais («combien fasche aux mortels de vous l'esloignement») come caso emblematico della posposizione del soggetto al verbo in frasi comincianti per avverbio, congiunzione, complemento circostanziale.[150]

L'infinito sostantivato

Se si considera la traduzione come un dispositivo utile all'arricchimento della lingua d'arrivo, si nota come essa sfrutti la naturalizzazione di alcuni fenomeni per aggiungere elementi lessicali mancanti. Oltre alla ripresa diretta di termini italiani, come visto nel caso degli italianismi, le due traduzioni francesi dimostrano in che modo sia avvenuta la

[150] F. BRUNOT, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, cit., p. 480.

ripresa diretta di uno strumento che l'italiano stesso utilizzava per la creazione di nuovi termini, l'infinito sostantivato.[151]

Caratterizzato da una natura ibrida che gli permette di essere al contempo un verbo e un nome, l'infinito conservava nell'antico francese un valore nominale più accentuato rispetto a quello verbale. Il passaggio all'infinito sostantivato si ottiene attraverso lo spostamento della stessa parola dalla categoria nominale a quella verbale: si tratta di un procedimento molto frequente durante il XVI secolo perché sentito come un'imitazione del greco e del latino. Il fenomeno era già diffuso presso i principali grammatici italiani rinascimentali,[152] e proprio dall'italiano dipenderebbe la diffusione anche nella lingua francese.[153]

È probabile che questa dipendenza fosse effettivamente consapevole, considerando che nel 1549 nella *Défense et illustration de la langue française* Du Bellay proponeva proprio la nominalizzazione dell'infinito tra i modi di arricchire la lingua ispirati alla maniera di parlare greca e latina, invitando a usare «hardiment» l'infinito per nomi come «l'Aller, le Chanter, le Vivre, le Mourir».[154] Schapira suggerisce che: «la vitalité et la fréquence de ce type de noms en italien n'étaient sans doute pas étrangères à la proposition de Du Bellay. En effet, de nos jours aussi l'infinitif substantivé est, en italien, parfaitement lexicalisé et fait une concurrence active au déverbal d'action».[155]

Rispetto alla grande fortuna e diffusione dell'infinito sostantivato in Italia, si assiste in Francia, dopo un iniziale successo legato soprattutto alla volontà di riprendere il francese antico (dove, infatti, l'infinito sostantivato ammette anche la desinenza -*s* del caso soggetto),[156] all'affievolimento della sua riuscita nella lingua francese dei secoli successivi.

---

[151] Si veda J-D. BEAUDIN, *A propos de la syntaxe de l'infinitif au XVIe siècle (exemples empruntés aux Hymnes de Ronsard)*, «L'Information grammaticale», XXV (1985), pp. 18-19.
[152] M. DARDANO, *Sintassi dell'infinito nei «Libri della famiglia» di L. B. Alberti*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», Serie II, XXXII 1/2 (1963), pp. 83-135. Si veda anche S. VANVOLSEM, *L'infinito sostantivato in italiano*, Firenze, SEF, 1983.
[153] C. BURIDANT, *La substantivation de l'infinitif en français : étude historique*, Paris, Honoré Champion, 2008, pp. 217-218.
[154] *Deffence*, II, IX.
[155] C. SCHAPIRA, *La nominalisation de l'infinitif ou l'Abstraction au deuxième degré*, in N. FLAUX, M. GLATIGNY, D. SAMAIN (a cura di), *Les noms abstraits : Histoire et théories*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
[156] F. LESAGE, *« Uses donques hardiment de l'infinitif... »: Les emplois de l'infinitif dans 'L'Olive' de Joachim du Bellay*, «L'Information Grammaticale», CXV (2007), pp. 28-32.

Il differente gradiente di diffusione tra i due paesi lascia pensare che l'utilizzo dell'infinito sostantivato nelle due traduzioni sia effettivamente un calco del testo originale, sebbene la pratica non appaia sistematica e, come si vede dagli esempi riportati, ceda più frequentemente il posto al sostantivo corrispondente o, in casi minori, al verbo coniugato:

TRISSINO	SAINT-GELAIS	MERMET
Al dɷminare	/	De dominer
Quel guerreggiare	/	/
L'abandɷnare	D'abandonner	D'abandonner
'l dare ajutɷ	/	Aider
Al vostrɷ andare	/	À vostre despart
'l nɷn sapere	/	/
'l cɷnɷʃcere in mè	Voir	Vous avez veu
'l mɷrire	/	la mort
Il pɷter	La puissance	Puissance
Il pregare	Le prier	La priere
Il peccare	Le mesfaict	L'erreur
Il parlar	Ce que vous venez de discourir	Vostre parolle
Il mɷrire	Le mourir	La mort
'l nɷn pensar	J'estimez	Je n'ay pas fait
Del fallire	/	Du faillir
Il dɷminar	/	La grandeur
Un latrar	L'abbaier	Abbayement
L'apparir	/	/
Il variar	Les mutations	/
'l lamentar	/	Le bruit
Il starvi	D'y aller	D'y demeurer
'l parlar piɷ	Vos parolles	Vostre parler
Il ragiɷnar	Les parolles	Ce qu'il a dit
Il pregar	/	/
O parlar piɷ	O acte memorable	O parler plus qu'humain
Cɷl darmi morte	En me donnant la mort	Permetez que je meure
Il vostrɷ ragiɷnar	Vostre langage	Vostre parler

'l sɷspirar	/	/
'l antiveder	/	/
Il cɷmpiacervi	/	M'employer
'l viver troppɷ	/	/
Del viver	/	/
Nel cɷnɷʃcer pocɷ	/	Du mal inconnu
'l viver di qua giù	/	/
Il vɷler vostrɷ	/	/
L'ɛsser mɷlje	/	D'estre mariée
L'haver d'altrui piɛtate	/	/
L'ɛsser stata mɷljie	J'ay esté mariée	mariée
'l fiɷrir	/	Sur la fleur
L'uscir del Sɷle	L'aube du jour	À soleil levé
'l dir	Les persuasions	Parole
Il parlar	L'occasion	/

L'articolo determinativo

Il fenomeno riscontrato per l'uso degli articoli riguarda la traduzione del determinativo italiano con l'aggettivo possessivo o dimostrativo,[157] dal significato più marcato rispetto a quello più indefinito dell'articolo. La *Grammaire du français de la Renaissance* identifica nell'uso del dimostrativo in sostituzione dell'articolo determinativo un valore espressivo ed enfatico, a partire dall'analisi del suo utilizzo in diversi sonetti di Ronsard.[158] Confrontando l'utilizzo che ne fanno i due traduttori, è possibile verificare che Mermet utilizza più spesso il dimostrativo rispetto a Saint-Gelais, probabilmente sempre influenzato dalla sua ricerca di espressività e poeticità non ugualmente riscontrabili attraverso l'articolo.

TRISSINO	SAINT-GELAIS	MERMET
'l cuor	Mon triste cueur	Mon coeur

[157] Si vedano, tra i vari studi, H. BONNARD, *Sur une règle d'effacement de l'article en moyen français*, in M. WILMET (a cura di), *Sémantique Lexicale et Sémantique grammaticale*, Bruxelles, Vrije Universiteit, 1978, pp. 155-183; B. COMBETTES, *Marqueurs de généricité et ordre des mots. Article défini et déterminant zéro en moyen français*, in G. KLEIBER (a cura di), *Rencontre(s) avec la généricité*, Paris, Klincksieck, 1987, pp. 9-32.
[158] S. LARDON, M.C. THOMINE, *Grammaire du français de la Renaissance. Etude morphosyntaxique*, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 147-148.

Il cuor	Vostre cueur	Le coeur
Il sonnω	Le songe	Ce grief songe
Le legiωni	Leurs legions	Les legions
Il dωlωr	Vostre soucy	Celle douleur
La nimica gɛnte	Noz ennemys	Noz ennemis
Lj' ocki	Tes pauvres yeux	Tes yeux
La porta	Ceste porte	Ceste porte
La vɛsta	La robbe	Vostre habit
Le suavi parole	Voz doulces parolles	Ceste douce priere
Le care ginockia	Ces genoulx	Voz genoux
Il valωre	Vostre valeur	De grand' valeur

Il gerundio

Tra i fenomeni stilistici della scrittura trissiniana rientra l'utilizzo del gerundio in luogo di proposizioni subordinate. Il gerundio in francese si ottiene tramite l'aggiunta alla radice verbale delle desinenze latine del participio presente (*-antem*, *-entem*, *-ientem*) ridotte foneticamente verso la desinenza *-ant*; tale forma è teoricamente preceduta dalla preposizione *en*. Le grammatiche del XVI secolo sono concordi nello stabilire per il participio in *-ant* una funzione al contempo verbale, perché esprime un'azione, e nominale, perché declinabile in genere e numero.[159]

Tra i vari usi che a tale forma possono essere attribuiti, quello come gerundio risulta essere il più difficile da riconoscere perché la presenza della preposizione *en* non è sistematica e può anzi essere sostituita da *à*, *de*, *par*, *sans*. A prescindere dalla completezza della forma, si parla comunque per lo stile del XVI secolo di epoca dello "stile in -ant", a causa del proliferare di impieghi di forme nominali del verbo terminanti con questo suffisso, fenomeno particolarmente in voga caratteristico di una lingua scritta ed erudita. Per Lorian, infatti, questo fenomeno si presenta come un «instrument permettant à la fois d'allonger la phrase, de donner un coup de pouce à la narration, et de doter celle-ci d'une saveur latiniste».[160]

La seguente tabella restituisce le diverse varianti che occorrono nei casi di traduzione del gerundio italiano, dimostrando come alle forme in *-ant* si alternino anche delle rese

[159] Ivi, p. 290.
[160] A. LORIAN, *Tendances stylistiques dans la prose narrative française du XVIe siècle*, cit., p. 215.

nominali, perifrasate o coniugate in altri tempi verbali (principalmente indicativo presente o infinito). Oltre all'utilizzo del gerundio come calco di quello italiano, che resta il caso più frequente, si possono ancora ritrovare numerose utilizzazioni indipendenti dal testo di partenza; in totale, si tratta di un centinaio di forme per la prima traduzione e di circa il doppio nella seconda. Tale differenza nell'utilizzo da parte dei due traduttori si può spiegare con la volontà di Mellin de Saint-Gelais di limitare le forme in *-ant*, probabilmente perché considerate troppo poco naturali e distanti dal linguaggio orale, a cui l'autore già pensava durante la stesura del testo. Lecointe, infatti, afferma che: «Le lien du style en -ant avec l'écrit est à certains égards une évidence : une telle forme d'imbrication est difficilement pensable à l'oral, si ce n'est dans des formes d'élocution emphatiques calquées sur l'écrit».[161]

TRISSINO	SAINT-GELAIS	MERMET
Manifestandœ	**En la manifestant**	**En manifestant**
Ragiœnandœ	Je veux parler	**En parlant**
Cœmprando	/	Elle acheta
Ingannandœ	/	Sous promesse couverte
Durandœ	/	Les flata
Passandœ	/	**traversant**
Passandœ	S'en retirer	Il traversa
Nœn havɛndœ	Sans avoir	**N'ayans**
Seguɛndœ	/	**poursuivans**
Temɛndœ	**Craignant**	**Craignant**
Pregandœ	**Priant**	Le prie
Mescœlandœ	/	Pesle mesle
Sprezandœ	Quite	La mespriseroit
Standœ poi	En furent arrestez	Fut un peu rappaisé
Vedɛndo	**Voiant**	**Voyant**
Mirandœ	**Voyant**	/
Bɛn mœrɛndœ	Mourir	Toute mort
Sɛndœ Cartaginese	**Estant**	**Estant**
Lasciandœ	/	**Laissant**

[161] J. LECOINTE, *Le style en -ant au XVIe siècle en France: conscience syntaxique et opinions stylistiques*, «L'Information Grammaticale», LXXV (1997), pp. 10-14, a p. 11.

Seguɛndɷ	**Suivant**	**Suivant**
Vɷlɛndɷl	/	Si vous le voulez
Vɷlɛndɷ dar	Pour faire	**Voulant faire**
Sɛndɷ ritɷndɷ	/	/
Vedɛndo	/	**Voyans**
Lasciandɷ	/	Pour voir
Mirandɷ	J'entre en merveille	**Contemplant**
Pensandɷ	/	Pensif
Ragiɷnandɷ	/	/
Faccɛndɷ	/	Je prendray excuse
Pensandɷ a l'alta	/	**Pensant**
Gir vɷlandɷ	/	**En volant**
Havɛndɷ	/	**Ayant**
Pensandɷ, e ripensandɷ	/	/
Sɷspirandɷ	/	**Souspirant**
Standɷ	/	/
Lasciandɷ al mɷndɷ	/	De laisser
Riparlandɷ	/	Dit
Andandɷ, cɷme andrà	/	**Allant**
Faccɛndɷ	**Faisant**	**En faisant**
Depɷnɛndɷ	**Metant a part**	Soit mise à part
Udɛndɷ	De l'oir	D'ouir
ɛssendɷ vostrɷ amicɷ	/	/
Havɛndɷ	/	/
Fiaccandɷ	Se ritirer…se rendre	De se rendre
Rimirandɷ	**Le voyant**	Je voy
Sɛndɷ cɷstɛi	**Estant**	**Estant**
Risguardandɷ	Avoir esgard	**Ayant esgard**
Udɛndɷ	/	Je sente
Andandɷ	/	passé
Pensandɷ di disdegnɷ	À penser	/
Prendɛndɷ	/	Fait toucher
Piangɛndɷ	Criant	crioit
Pɷssɛndɷ	/	/

Vivɛndω tu	Tant que vous serez en ce monde	Pendant que la longueur de tes jours durera
Tωrnandω	Retourner	Quand tu retourneras
Standω in casa	/	Des que tu auras en la maison le pié
Vivɛndω tu	Vous **survivante**	**Vivante** toy
Faccɛndω	/	/
Vedɛndωvi	/	/

3.2. I caratteri tipografici: confronto tra il corsivo di Arrighi e caratteri di civiltà

Nel rispondere alla domanda sul perché sia possibile parlare di traduzione nel Rinascimento come questione specifica, Jean-Louis Fournel e Ivano Paccagnella segnalano tre punti da indagare:

> Sistema delle lingue, sociologia e storia dei testi stampati, pratica della traduzione e forma materiale del libro: ecco quindi tre possibili assi di una riflessione sulle traduzioni pubblicate nel Cinquecento – senza gerarchia tra di loro, senza che nessuno sia autosufficiente, ma senza che nessuno dei tre possa mancare alla riflessione, nella costruzione di una pratica di scrittura e di pubblicazione complessa e specifica.[162]

Da questi tre possibili assi di riflessione sulle traduzioni pubblicate nel Cinquecento, si sviluppa l'ipotesi di un adattamento che si può definire "materiale". Di questa materialità, l'aspetto più evidente è sicuramente la scrittura: Petrucci parla dell'impossibilità di studiare testi di natura letteraria o documentaria nella loro trasmissione materiale e nella loro struttura senza che ci si interroghi su coloro che hanno effettivamente scritto e sulle ragioni per cui lo hanno fatto. In questo caso, nel labile confine tra scrittura a mano e caratteri tipografici, lo studio dei "produttori di scrittura" diventa essenziale per comprendere il ruolo dello scritto in un determinato contesto sociale e, per Petrucci, «ce rapport ne peut etre qu'un rapport de pouvoir»,[163] tanto più durante il Rinascimento, terreno ideale per un'indagine sul rapporto tra potere e scrittura.

[162] J.L. FOURNEL, I. PACCAGNELLA, *Premessa*, in E. GREGORI (a cura di), *«Fedeli, diligenti, chiari e dotti». Traduttori e traduzione nel Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Padova, 13-16 ottobre 2015), Padova, Cluep, 2016, pp. 9-22, a p. 21.
[163] A. PETRUCCI, *Pouvoir de l'écriture, pouvoir sur l'écriture dans la Renaissance italienne*, «Annales. Economies, sociétés, civilisations», XLIII 4 (1988), pp. 823-847, a p. 823.

All'interno della sua campagna editoriale, Trissino affida grande importanza all'impatto che le sue opere possano avere non soltanto a livello contenutistico, ma soprattutto materiale, grafico: il vicentino sceglie, infatti, come suo stampatore ufficiale, uno dei più celebri copisti e calligrafi dell'epoca, Ludovico degli Arrighi, definito da Casamassima «l'ultimo grande amanuense-artista del Rinascimento»,[164] noto, tra le altre cose, per aver prodotto i primi trattati di calligrafia a stampa del mondo.[165] Soltanto a carriera già avviata, dunque, Arrighi sceglie di reinventarsi nel ruolo di tipografo e disegnatore di caratteri,[166] attento col suo corsivo cancelleresco al rapporto tra manoscritti e stampe.[167] Arrighi conserva una certa selettività nella scelta dei titoli da stampare, i cui dati confermerebbero una lavorazione effettuata esclusivamente su commissione; la garanzia dell'acquirente, infatti, «può spiegare operazioni che sarebbero suicide per un editore che si esponesse sul libero mercato»:[168] parliamo ovviamente della sua possibilità di sperimentare in tre anni di attività tipografica tre set di caratteri completamente ridisegnati e della stretta collaborazione con Trissino, per il quale stamperà, tra le altre opere, l'*Epistola de le lettere nuovamente aggiunte nella lingua italiana* e *La Sophonisba*, con i nuovi caratteri da lui escogitati per la riforma ortografica. Proprio nell'*Epistola*, è Trissino a parlare del passaggio del vicentino dalla calligrafia alla tipografia:

> Hωra queste tali nuωve lettere sono state qui in Roma messe in ωpera per Lodovico Vicentino, il quale, sì come nel scrivere ha superato tutti gli altri de l'ɛtà nωstra, così, havendo nuωvamente trovato questo bellissimo mωdo di fare con la stampa quaʃi tutto quello che prima con la penna faceva, ha di belli charactɛri ωgni altro, che stampi avanzato. Là onde ascrivo a non pωca felicità di queste nuωve lettere l'ɛssere ne la città di Roma fatte, ɛ da così excellɛnte maestro lavorate, ɛ sotto così divino ɛt admirando Principe [Clemente VII] publicate.[169]

[164] E. CASAMASSIMA, *Ancora su Ludovico degli Arrighi Vicentino (notizie 1510-1527). Risultati di una "recognitio"*, «Gutenberg Jahrbuch», 1965, pp. 35-42, a p. 35.
[165] *La operina da imparare di scrivere littera cancellarescha* (datata Roma 1522) e *Il modo di temperare le penne con le varie sorti de littere* (datato Roma 1523).
[166] Più che una scelta, è probabile che la responsabilità sia direttamente di Trissino: Arrighi nasce a Corneto Vicentino, feudo della famiglia Trissino, e si trova dunque in una condizione di sudditanza rispetto al suo committente.
[167] Stefano Pagliaroli ricorda l'assenza di notizie bibliografiche riguardanti il periodo del suo apprendistato, da cui l'impossibilità di indicare con certezza le influenze sulla sua formazione di calligrafo. Il contributo dello studioso riporta notizia di tutta la produzione nota dell'Arrighi copista (S. PAGLIAROLI, *Ludovico degli Arrighi*, «Studi medievali e umanistici», III (2005), pp. 47-79).
[168] D. ROMEI, *Ludovico degli Arrighi tipografo dello "stile clementino" (1524-1527)*, in H. ENDRIX, P. PROCACCIOLI (a cura di), *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Atti del Simposio internazionale (Utrecht, 8-10 novembre 2007), Vecchiarelli, Manziana, 2008, pp. 131-148, a p. 134.
[169] *Epistola*, p. 11.

Il passaggio alla tipografia avviene nel luglio 1524 con la stampa dei *Carmina coryciana* e prosegue per tre anni, fino alla pubblicazione della *Sophonisba* di giugno 1527 ma evidentemente, data la cronologia, la sua attività di amanuense è sempre stata in convivenza con il libro a stampa, che influenza inevitabilmente da un punto di vista grafico, con l'intervento di miniatori, l'allestimento dei suoi codici più lussuosi. Al tempo stesso, è proprio l'elemento più importante dei suoi manoscritti, la scrittura, che nel passaggio al disegno di caratteri tipografici diventa il segno distintivo dei suoi libri a stampa. Arrighi scrive così in apertura dell'*Operina*:

> E perché impossibile era de mia mano porger tanti essempi, che soddisfacessino a tutti, mi sono ingegnato di ritrovare questa nuova inventione de littere, e metterle in stampa, le quali tanto se avicinano alle scritte a mano, quanto capeva il mio ingegno. E se puntualmente in tutto non te rispondono, supplicoti che mi facci iscusato, conciosia che la stampa non possa in tutto ripresentarte la viva mano. Spero nondimeno che imitanto tu il mio ricordo, da te stesso potrai consequire il tuo desiderio. (c. AIIr)

Il set di caratteri utilizzato per le stampe del 1524, incluse quelle per Trissino, è intagliato da Lautizio di Bartolomeo dei Rotelli, detto Lautizio Perugino per la sua provenienza, orafo a Roma, il quale si associa proprio con Arrighi e, insieme a lui, ottiene il privilegio papale a difesa dei nuovi caratteri. Il nuovo corsivo è una cancelleresca all'antica, riprodotto direttamente sulla scrittura a penna di Arrighi senza la mediazione di alcun carattere tipografico già esistente, e tale rimarrà anche nelle successive fogge di caratteri, ovvero nel tipo inciso nel 1526 dopo la fine della società con Lautizio Perugino e nel terzo tipo utilizzato nel 1527 e molto simile al secondo. Tinto parla di una scrittura «caratterizzata dal tratteggio marcato, dalla notevole incurvatura delle aste, dall'ingrossamento della voluta superiore delle aste ascendenti, dal moderato uso degli svolazzi»[170] che, nel passaggio alle matrici tipografiche, riesce a subentrare ai già diffusi caratteri incisi da Francesco Griffo per Aldo Manuzio.

Confermerebbe la pratica editoriale di Trissino anche la scelta successiva alla scomparsa di Arrighi di lanciare un nuovo tipografo, Tolomeo Janiculo, il quale curerà le stampe successive delle sue opere utilizzando delle imitazioni dei caratteri arrighiani del 1524, che Trissino aveva portato con sé partendo da Roma. In effetti, è possibile che la necessità da parte di Trissino di agire in una selezione di un tipografo personale da

[170] L. BALSAMO, A. TINTO, *Origini del corsivo nella tipografia italiana del Cinquecento*, Milano, Il Polifilo, 1967, p. 127.

"collaudare" fosse dipesa anche dalla quasi totale assenza di stampatori di origine vicentina: per tutto il secolo, infatti, la stampa si concentra principalmente a Venezia,[171] mentre le notizie per Vicenza si limitano a poche informazioni proprio su Ianiculo.[172]

Il terzo tipo, in realtà, fu quello che ebbe fortuna non soltanto italiana, ma europea. In questo lungo successo del corsivo si inserisce il tentativo francese della *lettre françoyse d'art de main*, il nuovo tipo gotico corsivo inventato da Robert Granjon. Per Tinto i corsivi di Granjon discenderebbero non dal filone dell'aldino, bensì da quello della cancelleresca vicentiniana e in particolare dall'ultimo tipo utilizzato nel novembre-dicembre 1526 e nel 1527; lo studioso parla di lavori che non sono «servili imitazioni del modello vicentiniano», bensì «prodotti di grande raffinatezza eseguiti con perfetta tecnica incisoria».[173] Date le caratteristiche principali e l'andamento generale, in alcune serie si può parlare di «forme che sembrano preludere all'esuberanza, al fasto e all'opulenza del Barocco».[174]

Il corsivo d'eccellenza per i francesi, l'*italique*, resta per lungo tempo quello di Griffo per Manuzio, ma come suppone De La Fontaine Verwey, nel passaggio dal manoscritto alla stampa si era persa quell'eleganza propria solo della scrittura a mano, che si ritrova poi appunto nel corsivo di Arrighi. Lo studioso, infatti, sostiene che saranno proprio questi caratteri arrighiani a influenzare qualche decennio dopo sia Robert Granjon che Claude Garamont, decisi a ricreare per la Francia le *lettres italiques*.[175] Tinto ricorda, infatti, l'eccezionalità dei tipi arrighiani nel panorama della stampa del Cinquecento – in quanto essi non costituiscono una rielaborazione di modelli preesistenti –, ma soprattutto l'ampia fortuna dell'influenza esercitata sugli altri corsivi italiani. Tuttavia, la fortuna francese rappresenta un'eccezione perché, se si escludono gli italici francesi ed austriaci, «non si ebbero che inserimenti di alcune nuove lettere entro alfabeti corsivi preesistenti in modo da ottenere, evidentemente per uniformarsi alla moda o per ragioni di gusto, tipi dal tracciato cancelleresco».[176] Oltretutto, proprio Arrighi, e poi il veneziano Giovanni

[171] F. ASCARELLI, *La tipografia cinquecentina italiana*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1953, p. 157.
[172] La direttrice della Biblioteca Bertoliana di Vicenza è riuscita a individuare e catalogare 160 opere edite proprio a Vicenza (M. CRISTOFARI, *La tipografia vicentina nel sec. XVI*, in *Miscellanea di scritti di bibliografia ed erudizione in memoria di Luigi Ferrari*, Firenze, Olschki, 1952, pp. 191-214).
[173] A. TINTO, *Il corsivo nella tipografia del Cinquecento: dai caratteri italiani ai modelli germanici e francesi*, Milano, Il Polifilo, 1972, p. 65.
[174] Ivi, p. 66.
[175] H. DE LA FONTAINE VERWEY, *Les caractères de civilité et la propagande religieuse*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXVI 1 (1964), pp. 7-27, a p. 8.
[176] A. TINTO, *Il corsivo nella tipografia del Cinquecento*, cit., p. 36.

Antonio Tagliente,[177] maestro di scrittura alla cancelleria di Venezia, avevano pubblicato dei piccoli volumi per imparare a leggere e scrivere, proprio secondo la modalità in cui saranno impiegati pochi decenni dopo i caratteri di civiltà.

Le nuove lettere francesi sono caratterizzate da una corsività molto più accentuata e dall'introduzione di maiuscole anch'esse corsive come le lettere di bassa cassa, che nell'insieme formano un tracciato forse più armonioso rispetto alla rigidità delle matrici arrighiane, caratterizzate invece a prima vista da un'inclinazione più accentuata e dall'utilizzo di maiuscole in tondo di altezza maggiore. Per le lettere minuscole, invece, il disegno di Arrighi prevede lunghe aste ascendenti e discendenti e grazie curve molto eleganti che nei caratteri di civiltà vengono molto più marcate. Entrambe le scritture si caratterizzano poi per la presenza di legature limitate a determinati grafemi,[178] che in Granjon prevedono in alcuni casi dei disegni completamente diversi da quelli delle singole lettere (ad esempio, per -et -de -es -ez -ho).

Nel 1557, insomma, la tipografia francese è quasi interamente italiana: i caratteri romani e corsivi hanno completamente soppiantato la gotica, di cui i caratteri di civiltà si fanno riproposizione. Questo apparente arretramento, in realtà, non è altro che il tentativo di soddisfare la mancanza di un modello per gli umanisti francesi che, dopo aver imitato per anni le forme italiane, vogliono adesso un diretto richiamo alla loro cultura nazionale (come avevano fatto gli italiani già dalla fine del XV secolo). Granjon raccoglie tutte le sue motivazioni nella *Prefazione* all'edizione del *Dialogue de la vie et de la mort* di Innocenzio Ringhieri, prima opera stampata in caratteri di civiltà. La prima parte è dedicata al tema dell'illustrazione non soltanto della lingua, ma della nazione in generale, cui lo stampatore si augura di partecipare attraverso la sua migliore competenza:

> Depuis que par l'industrie qu'il a pleu à Dieu me donner, j'ay commencé de profiter, voyre avec quelque estime, non seulement à la République francoyse, mais aussi à toutes autres ou fleurissent les bonnes lettres, en taille de beaux caractères de lettres principalement Italiennes et Grecques, certes à l'imitation des plus genereux Anciens, qui après l'honneur des Dieus, ont toujours deferé le second lieu à la partrie je me suis persuadé plus devoyr à Icelle qu'à nulle autre, provoqué du bon vouloir d'infinis autres, qui poussez d'ung mesme

[177] G.A. TAGLIENTE, *Lo presente libro insegna la vera arte de lo excellente scrivere de diverse varie sorti de litere, le quali se fano per geometrica ragione, & con la presente opera ognuno le potra imparare impochi giorni per lo amaistramento, ragione, & essempli, come qui seguente vedrai*, Venezia, Giovann'Antonio e Pietro fratelli de Nicolini da Sabio, 1546.

[178] «[…] l'uso di legature limitato ai grafemi -a -c -d -f -i -k -l -m -n -ſ -s -t -u, fra i quali -a -d -i -k -l -m -n -u si legano sempre con il seguente, mentre -c -f -ſ -s -t solo nei nessi -ct -fa -ff -fi -fm -fn -fo -fr -fu -fy -st -ſf -ſſ -β -ſt -ta -te -ti -tm -tn -to -ty -tr -tt -tu -tx -ty; -b -e -g -h -o -p -q -r -x -y -z -ȝ sempre sciolti» (D. PEROTTI, *Nota introduttiva*, cit., p. 88).

> zele envers elle, tachent à l'envy de l'illustrer : les poètes par leurs poesies, les historiographes par leur style non moins eloquent que veridique, les mathematiciens, philosophes, architecteurs, sculpteurs, peintres & autres, chacun en leur faculté : à tous lesquels ny en moyen, ny en occasion, je me sens inferieur de pouvoir profiter au publiq […].

Nella seconda parte si lancia in un'accusa precisa verso i suoi predecessori, che hanno preferito servirsi di materiale altrui invece che inventare un carattere nuovo, e francese:

> […] en me proposant devant les yeux combien les Hebrieux, les Grecs, les Latins, voyre plusieurs peuples barbares, ont esté curieux de leur propre langue jusque à faire conscience, & tenir à honte de se servir des lettres par autres que par eux inventées, je ne pouvois non rougir, de la négligence de nos Majeurs en cest endroit, qui ayant de quoy se passer de leurs voisins, ont mieux aymé estre leurs redevables, que de s'ayder de leur propre : chose d'autant plus à déplourer, que si l'on confère nos caractères Francoys (qui ne scay comment nous sont demeuréz saufs) à ceux de toutes autres nations, on trouvera qu'ilz ne leur cèdent en rien.

Dopo aver affrontato il tema della deplorevole "dipendenza tipografica" dalle altre nazioni, il tipografo fornisce informazioni circa la creazione materiale delle nuove matrici, in modo da segnalarne irrevocabilmente la paternità al suo genio:

> Ce que avec regret ayant longuement considéré, et voyant d'autre part que par une vicissitude des choses, ores nostre France avoit son tour soit en armes soit en loix, soit eloquence de sa langue, et toutes bonnes disciplines, pour ne perdre ce point, en toutes entreprises precipu et necessaire, assavoir de se servir du temps, après avoir taillé plusieurs beaux caractères, dont les uns n'ont encore esté en lumière, les autres sont encore sur la forge, je me suis mis a tailler nostre lettre françoyse, iustifier des matrices, en faire la fonte, et finablement la rendre propre à l'imprimerie […]

Allo stesso modo, Léon Cavellat, tipografo e stampatore della *Civilité puerile*,[179] si rivolge così al lettore nel saluto introduttivo:

> Afin que ja ieunesse desireuse de vertu, et s'estudiant à ceste Civilité convenante à son aage, peust doublement profiter en ceste Introduction de Civilité puerile (amy lecteur) je te la mets devant tes yeux Imprimee de caractaires Français, et propres seulement à nostre langage maternel : considérant que l'enfant pourra aysement proufiter non seulement en ceste instruction, mais aussi en l'escriture et ortographe propre à sa langue, et non empruntee des autres […]. (A2r)

I nuovi caratteri richiedevano però anche una precisa destinazione editoriale, che li rendesse riconoscibili anche a livello "contenutistico" e non soltanto grafico: la pubblicazione in caratteri di civiltà della *Sophonisba* ha in questo senso un valore

[179] D. ERASMUS, *La Civilté puerile à laquelle avons adjousté la discipline & institution des enfans. Aussi la doctrine & enseignements du père de famille à la jeunesse*, Paris, Leon Cavellat, 1583. Si tratta dell'adattamento di Jean Louveau del testo di Erasmo.

esemplare. Se la versione originale di Trissino, la prima tragedia regolare della letteratura moderna, era stata stampata con i caratteri di Arrighi che imitavano la calligrafia della cancelleria papale, così la traduzione francese importa in Francia quella stessa tragedia, fondamentale per le letterature moderne, e lo fa diffondendo allo stesso tempo dei nuovi caratteri nello stile della cancelleria regale.

Si identifica dunque l'impiego principale di questi caratteri nella stampa di opere in traduzione, soprattutto dall'italiano. Tra le traduzioni, ricordiamo il *Premier livre des narrations fabuleuses* di Palaiphatos (1558), stampato dal solo Granjon. Dall'associazione tra Phillippe Danfrie, Jean Le Royer e Pierre Hamon sarà pubblicata la *Harangue de Saint Basile le Grand à ses jeunes disciples et neveux, quel profit ils peuvent recueillir de la lecture des livres grecs des autheurs profanes, ethniques et payens*, testo tradotto in italiano da Leonardo Bruni all'inizio del XV secolo, poi tradotto in francese da Claude de Pontoux. Altre due traduzioni sono pubblicate da Danfrie e Breton, entrambe di François Habert: i *Divins oracles de Zoroastre* (1558) e *Les quatre livres de Caton* (1559). Ancora dall'italiano sono poi stampate nel 1559 le *Facecies* di Lodovico Domenichi, opera che rappresenta a pieno l'intento del corsivo francese; si tratta, infatti, di un'edizione bilingue in cui a ogni lingua è associata una tipografia: il testo in italiano sulla colonna di destra è composto in *italique* e a sinistra la traduzione francese è in caratteri di civiltà. Inoltre, sempre per ricordare la dimensione nazionalistica di questa scrittura, Abel Matthieu fa stampare in corsivo i suoi *Devis de la Langue française*,[180] in cui elogiando la lingua francese dimostra anche che «un homme ne merite pas moins de louange en declarant bien son sens en sa langue patriote, que celuy qui parle ou escript promptement Grec et Latin». In questo modo, nella prospettiva nazionalistica di illustrare il francese, si cercava di mettere in rilievo il lavoro del traduttore indipendentemente dall'opera-fonte, sottolineando l'identità del testo tradotto nella lingua d'arrivo tramite l'impiego non di caratteri romani o corsivi, ma esclusivamente francesi.

Già Jimenes ricorda che, se si considera la creazione dei caratteri di civiltà come il tentativo di sostituire con una scrittura francese i caratteri italiani, bisogna senz'altro riconoscere il fallimento del progetto, dal momento che i libri francesi hanno continuato a essere composti in caratteri romani e italici fino ai nostri giorni.[181] I motivi del mancato

[180] A. MATTHIEU, *Devis de la langue française*, Paris, Breton, 1559.
[181] R. JIMENES, *Les Caractères de civilité. Typographie et calligraphie sous l'Ancien Régime*, Atelier Perrousseaux, 2011, p. 42.

successo dell'iniziativa tipografica sono svariati: per Tinto il problema risiede nel tentativo di sfidare un carattere corsivo, quello italiano, che era ormai troppo familiare sia a lettori che a stampatori, ma soprattutto nel voler interporsi all'andamento tipografico di quegli anni, che si evolveva come strumento di comprensione e di dialogo sovranazionale.[182] De la Fontaine ha invece dimostrato il legame tra i caratteri di civiltà e gli ambienti del protestantesimo francese, la cui propaganda era proprio affidata a scritti pedagogici o religiosi stampati in *civilté*. Da qui il successo precipuo nei Paesi Bassi più che in Francia, o in qualsiasi altro paese europeo.[183]

Nella pubblicazione della *Sophonisba* di Saint-Gelais si nota il chiaro intento di introdurre in Francia la prima tragedia regolare italiana rielaborandone anche la forma materiale, ma l'impiego dei caratteri di civiltà potrebbe avere in qualche modo influenzato anche la stampa della successiva *Sophonisbe* di Mermet. I caratteri di civiltà, infatti, erano utilizzati anche per libri scolastici mirati all'apprendimento delle lettere o, meglio, della scrittura a mano corsiva:[184] questo implicherebbe di considerare anche un eventuale fattore di interesse di Mermet per quell'opera, dal momento che l'autore era, come abbiamo visto, impegnato nelle pratiche di insegnamento della lingua francese ai più giovani. È probabile, insomma, che i due autori-traduttori si siano avvicinati all'opera di Trissino per motivazioni storiche e personali piuttosto differenti, e che la seconda traduzione sia stata influenzata dalla prima per questioni non solo puramente letterarie.

3.3. L'edizione online

Il portale So-FI (*Sophonisba Franco Italiana*) è stato concepito come uno strumento di esplorazione e di studio delle traduzioni francesi della *Sophonisba* e del rapporto che intercorre tra i testi. L'edizione digitale consente di superare i vincoli riscontrati nell'allestimento dell'edizione tradizionale, permettendo un'analisi dettagliata delle opere di Mellin de Saint-Gelais e di Claude Mermet che goda della possibilità del

[182] A. TINTO, I*l corsivo nella tipografia del Cinquecento*, cit., p. 93n.
[183] H. DE LA FONTAINE VERWEY, *Les caractères de civilité et la propagande religieuse*, cit, p. 18. La stessa traduzione del *Dialogue de la vie et de la mort* era stata eseguita da Jean Louveau, avvocato parigino trasferito a Lione per le sue convinzioni protestanti, il quale diventerà uno dei pastori più attivi in Bretagna.
[184] R. JIMENES, *Les Caractères de civilité. Typographie et calligraphie sous l'Ancien Régime*, cit., pp. 25-26.

confronto diretto tra i contenuti: la loro fruizione, infatti, si concretizza nella visualizzazione sinottica accompagnata da note di commento, e consente di ricostruire un nodo centrale dello sviluppo della cultura rinascimentale europea.

3.3.1. Presentazione del sito

Il sito, pensato per una fruizione semplice e intuitiva che si rivolga a un pubblico non soltanto di specialisti, si divide in tre sezioni principali: *Home*, *Lettura*, *Confronto*. La pagina *Home* propone un breve paragrafo introduttivo che presenta in maniera sintetica il progetto.[185] In cima alla pagina, si trova una barra di navigazione che espone chiaramente il titolo del sito, *Sophonisba Franco-Italiana*; sul lato destro della barra di navigazione sono posizionati i collegamenti diretti alle diverse sezioni del sito (*Figura 3*), offrendo un accesso rapido alla Lettura e al Confronto.

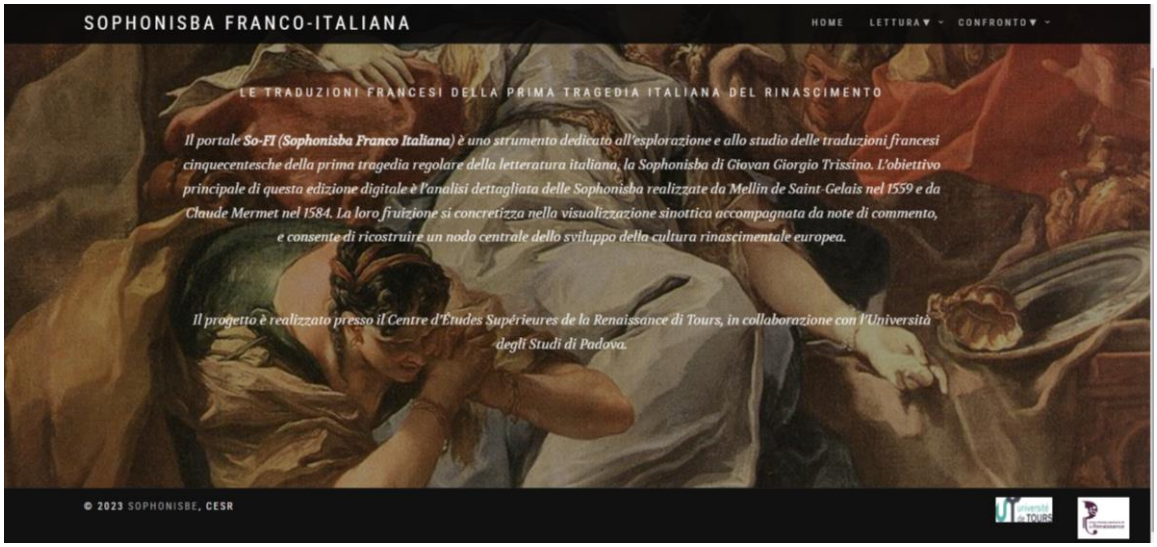


Figura 3. Visualizzazione della Home Page.

Spostando il cursore sui collegamenti Lettura e Confronto nella barra di navigazione, si attiveranno dei menu a tendina che permettono di ampliare le opzioni relative al pulsante principale, e che consentono così di accedere a pagine più specifiche. Selezionando Lettura, infatti, si aprirà un menu che offre sei opzioni di navigazione, che riguardano la lettura del testo di Trissino, di Saint-Gelais e di Mermet nelle versioni originali o

[185] L'immagine utilizzata per lo sfondo è tratta dall'opera intitolata *La morte di Sofonisba* realizzata tra il 1716 e il 1720 dal pittore italiano Giambattista Pittoni. Il dipinto è attualmente esposto al Museo Puskin delle belle arti di Mosca.

regolarizzate. Analogamente, puntando il cursore sul pulsante Confronto, verrà visualizzato un menu a tendina che offre accesso a quattro sezioni distinte: Confronto Saint-Gelais vs Trissino vs Mermet, Confronto Saint-Gelais vs Trissino, Confronto Trissino vs Mermet, Confronto Saint-Gelais vs Mermet.

Ciascuna pagina di lettura prevede, come anticipato, due diverse versioni per ogni opera, consentendo agli utenti di scegliere tra la visualizzazione del testo in trascrizione diplomatica o in una versione regolarizzata, in base ai criteri scelti di edizione e di trascrizione. Ogni pagina di lettura è strutturata con un riquadro iniziale contenente i dati bibliografici dell'edizione, con trascrizione del titolo e di tutte le informazioni presenti sul frontespizio dell'opera, come luogo di stampa, editori, anno di pubblicazione (*Figura 4*). All'interno di questo stesso riquadro, è disponibile un collegamento ipertestuale denominato "Visualizzare il testo su", che consente l'accesso alla digitalizzazione dell'opera. Cliccando su questo *link*, gli utenti possono visualizzare direttamente il facsimile del testo attraverso tre diverse piattaforme da cui è tratto il materiale del *corpus*: Gallica, Bibliothèques Virtuelles des Humanistes, Google Books. Queste piattaforme offrono l'accesso al materiale originale, facilitando così la consultazione e lo studio degli originali e supportando così un tipo di analisi che riguarda anche la materialità di questi stessi testi.

Figura 4. Riquadro di intestazione.

Dopo il riquadro iniziale, scorrendo lungo la pagina di lettura, è presente l'intero testo del documento. Su ogni porzione del testo è presente l'indicazione della carta, in modo tale che cliccando sulla numerazione si potrà accedere di volta in volta all'immagine del

facsimile corrispondente, permettendo così ai lettori di visualizzare l'originale mentre leggono la trascrizione. Per agevolare ulteriormente la lettura e la navigazione all'interno delle pagine, inoltre, durante l'esplorazione delle sezioni contenenti lo scritto, comparirà un pulsante aggiuntivo nella barra di navigazione, indicato come "Vai a…". Quando il cursore viene posizionato su questo pulsante, è possibile visualizzare una finestra a tendina contenente un menu contestuale con tutte le partizioni in cui è stato suddiviso il testo, consentendo all'utente di muoversi tra le varie sezioni recitative, corali e paratestuali del documento. In questo modo, si potrà selezionare rapidamente e accedere direttamente alla sezione specifica desiderata, semplificando così l'esplorazione e la ricerca all'interno del testo.

Poiché le opere in esame non contengono un'esplicita divisione in atti e in scene, è stato necessario definire arbitrariamente alcune suddivisioni. Questo è stato fatto servendosi dei titoli esplicativi-didascalici già presenti all'interno dei testi francesi e integrandoli con ulteriori intestazioni laddove del tutto mancanti. In questo secondo caso, i titoli saranno visualizzati all'interno di parentesi quadre: la nozione è stata adottata per indicare l'arbitrarietà dell'operazione e sottolineare la responsabilità editoriale di queste aggiunte. Ciascun titolo rappresenta una sezione specifica dell'opera e, cliccando su ciascuno di questi pulsanti, gli utenti verranno direttamente indirizzati alla parte dell'opera che corrisponde a quel titolo o definizione (*Figura 5*).

Figura 5. Pagina di lettura.

Nella pagina di lettura regolarizzata dei testi in versi, dunque quelli di Trissino e Mermet, è possibile notare sulla sinistra una numerazione continua ogni cinque versi. Tale caratteristica è fondamentale per agevolare il riferimento e la corrispondenza con i versi citati all'interno delle note di commento, in cui il confronto con l'ipotesto è richiamato frequentemente mediante la citazione del verso corrispettivo. In questo modo, è facilitata la ricerca e l'associazione tra le parti della traduzione e i versi di Trissino, rendendo più chiara la comprensione e la ricostruzione delle pratiche traduttive.

L'edizione digitale prevede due funzionalità specifiche per lo studio di opere di traduzione. Su ogni pagina, infatti, sono presenti due pannelli laterali, ognuno dotato di icone cliccabili. Tali icone consentono agli utenti di selezionare le modifiche apportate rispetto al testo di Trissino e di scegliere la tipologia di note da visualizzare (*Figura 6*). Queste funzionalità aiutano gli studiosi a esaminare le variazioni tra le traduzioni e a personalizzare la visualizzazione delle note in base alle proprie esigenze e aree di interesse durante lo studio delle opere.

Figura 6. I pannelli.

Nel primo caso, il pannello denominato "Modifiche", è possibile scegliere tra quattro caselle: Lessicali, Aggiunte, Contenuto, Sintassi. Ciascuna di queste caselle determina una colorazione specifica del testo, che viene dunque evidenziato per indicare la tipologia di modifica che ha subito il testo nel passaggio dalla versione del modello a quella tradotta. In questo modo, si potranno leggere le opere comprendendo direttamente quali

tipi di interventi sono stati realizzati dagli autori e ottenendo una rappresentazione chiara del rapporto che intercorre tra la creazione tradotta e l'opera trissiniana. Sono stati assegnati diversi colori in base al tipo di filtro applicato: il rosso indica le varianti lessicali e le scelte categorizzabili come italianismi; il verde evidenzia le aggiunte autonome del traduttore; l'azzurro identifica le modiche contenutistiche che riguardano la sintetizzazione di alcuni passaggi o la riformulazione completa di alcune frasi; il giallo indica le varianti sintattiche, comprese le inversioni nell'ordine dei costituenti rispetto al modello, le sostituzioni di strutture grammaticali e le modifiche da discorsi diretti a indiretti e viceversa. La selezione di un singolo filtro consente agli utenti di esaminare in maniera intuitiva e visiva un aspetto specifico della rielaborazione testuale; dall'altro lato, la possibilità di selezionare più filtri contemporaneamente permette di acquisire un'idea complessiva sul tasso di cambiamento, anche solo guardando la preponderanza dei colori. Ad esempio, nel caso raffigurato dall'immagine (*Figura 7*), tratto dal secondo coro del testo di Mermet, si intuisce che quella parte di testo è stata soggetta a un significativo rimaneggiamento: la presenza prevalente di determinati colori all'interno della sezione suggerisce chiaramente che l'autore ha apportato modifiche sostanziali, tendendo ad ampliare l'opera originale con aggiunte personali e a rielaborare alcuni passaggi.

Figura 7. Le modifiche evidenziate.

Tale funzionalità è ottimizzata nella combinazione di testo evidenziato e commenti puntuali: la sinergia tra i due strumenti, infatti, consente di approfondire la comprensione

e l'interpretazione dei passaggi precedentemente messi in rilievo. Nel pannello denominato "Visualizza note su", gli utenti hanno la possibilità di selezionare una o più categorie di note di commento, suddivise in base all'argomento come Lessico, Contenuto, Sintassi, Retorica, Spiegazioni, Metrica. Tale funzionalità permette, specialmente in casi di testi tradotti in cui i livelli di analisi coinvolgono diverse aree tematiche, di non affollare il testo digitale con un'eccessiva presenza di icone, ma di scegliere consapevolmente la tipologia di note da consultare e gli aspetti da approfondire all'interno del commento. In questo modo, l'utente non dovrà gestire visivamente una schermata con un sovraccarico di informazioni, ma sarà l'interfaccia stessa a essere flessibile e adattarsi ai bisogni di chi consulta.

Cliccando sulle opzioni presenti nel pannello, compariranno sullo schermo delle icone numerate che, una volta selezionate, attivano delle finestre *pop-up* contenenti il testo relativo alla nota (*Figura 8*). Questo approccio consente agli utenti di scegliere autonomamente quando interrompere la lettura per approfondire determinati passaggi e quando procedere fluidamente senza dover distogliere lo sguardo dal testo principale. Inoltre, nel caso in cui non si selezioni alcuna tipologia di note, il testo sullo schermo apparirà completamente privo di elementi di disturbo, permettendo così una lettura continua. Per richiudere le finestre *pop-up*, infine, basterà cliccare una seconda volta sull'icona corrispondente.

Figura 8. Le note.

La seconda sezione del sito è dedicata alla visualizzazione sinottica delle opere di *Sophonisba*. Sono previste diverse presentazioni, in base a tutte le combinazioni possibili in un confronto a due (*Figura 9*) – come Saint-Gelais vs Trissino, Saint-Gelais vs Mermet, Trissino vs Mermet – e in un confronto a tre – Saint-Gelais vs Trissino vs Mermet. In questa interfaccia, i testi francesi sono presentati direttamente nella loro forma regolarizzata, in modo da facilitare e supportare il paragone, mentre il testo di Trissino è mostrato nella sua forma originale, dunque conservando anche i caratteri greci del suo alfabeto. Anche in questa modalità, sono conservate le funzionalità del menu contestuale (che si baserà sui titoli delle divisioni impostate sul testo posizionato a sinistra della schermata), come anche la possibilità di selezionare le modifiche da evidenziare e di filtrare le note di commento, per garantire sempre una personalizzazione dell'esperienza di consultazione.

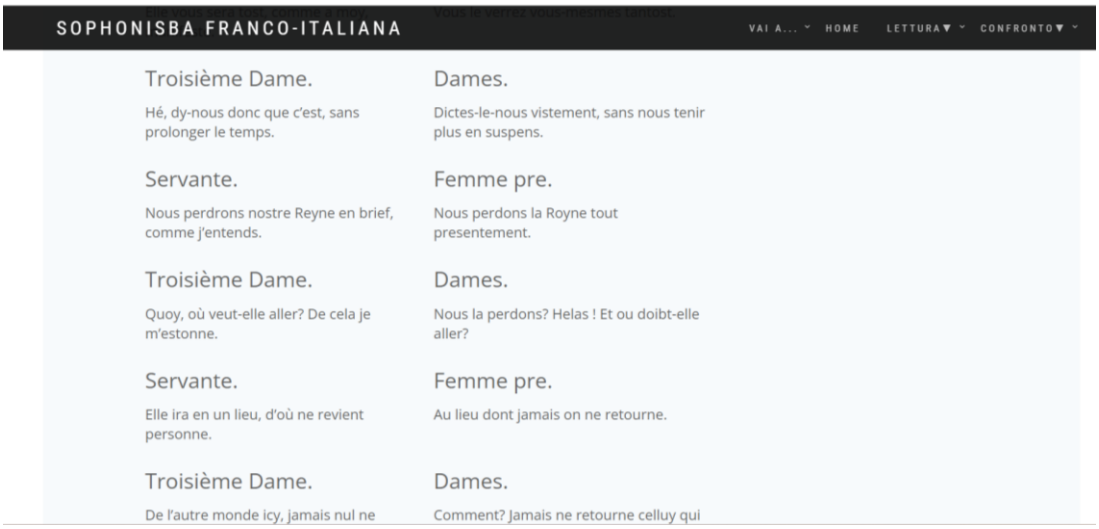


Figura 9. Il confronto tra due.

Attualmente, il confronto si basa esclusivamente sulla giustapposizione delle battute dei due testi, senza la possibilità, ad esempio, di cliccare su una parola o frase per trovare direttamente il suo corrispettivo nella colonna adiacente. Questo perché, a differenza di casi specifici come quello riportato nell'esempio (*Figura 10*) in cui le battute sono brevi e compatte e permettono una correlazione lineare, in situazioni più frequenti con battute più lunghe o con un elevato grado di modificazioni, tale associazione non può essere identificata in maniera così precisa. Tuttavia, l'attivazione della modalità "dinamica"

consente di valutare agevolmente se entrambi i traduttori hanno operato gli stessi interventi sul testo rispetto al modello di Trissino o in cosa si sono differenziati.

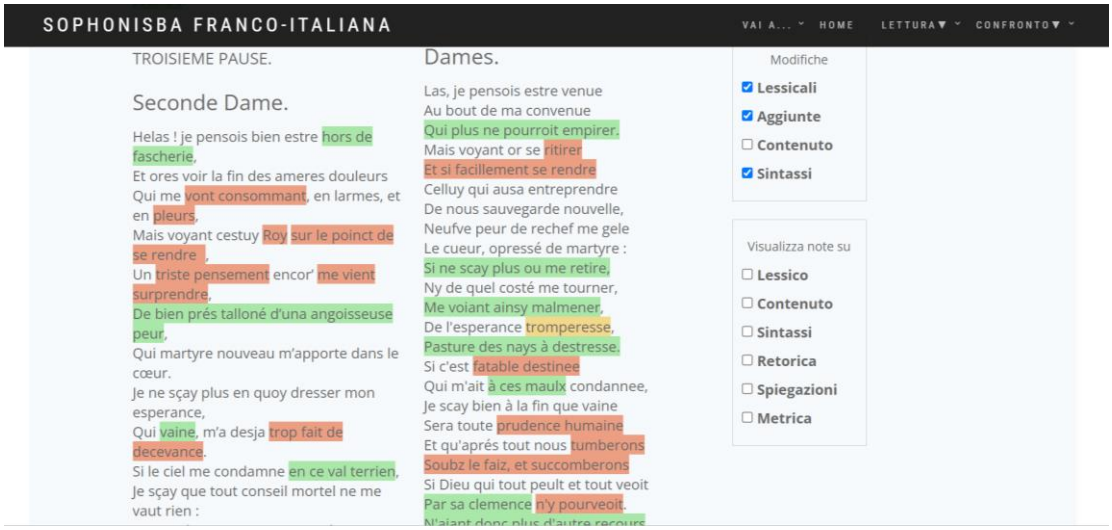


Figura 10. Il confronto fra due.

L'ultima modalità prevede la visualizzazione dei tre testi allineati. Anche in questo caso, l'interfaccia dei testi disposti su tre colonne si è dimostrata la soluzione più funzionale per riuscire a leggere e confrontare i testi che, si ricorda, sono composti in forme metriche differenti. La tripla visualizzazione è ulteriormente migliorata dall'applicazione dei filtri, che consente un'analisi più immediata, e dalla possibilità di scegliere se conservare o meno le icone delle note (*Figura 11*).

Figura 11. Il confronto fra tre.

È evidente che la piattaforma necessiti ancora di un lavoro meticoloso per perfezionare alcuni elementi, soprattutto grafici, relativi all'allineamento e alla visualizzazione dei testi. Tuttavia, il risultato ottenuto finora può già offrire un'idea chiara del progetto, sviluppato in base alle esigenze specifiche dei testi studiati. Al momento, il sito web So-FI è strutturato come uno strumento di supporto allo studio contenuto all'interno della tesi; ciò vuol dire che non sono ancora presenti pagine discorsive che introducano al contenuto delle opere e all'analisi dei testi, ma soltanto la struttura fondante dell'edizione digitale. È senz'altro possibile definire la piattaforma allo stato attuale come un prototipo di quella che sarà, successivamente, la versione perfezionata e finale del sito web, che verrà ulteriormente sviluppato prima della messa in linea, dopo aver valutato anche le possibilità relative alla sua manutenzione.

Uno degli obiettivi delle pagine di lettura, ad esempio, prevede l'implementazione della visualizzazione attraverso un doppio riquadro che permetta di accedere contemporaneamente al testo trascritto e all'immagine del facsimile accanto, eliminando la necessità di dover di volta in volta consultare il *link* della carta corrispondente. L'evoluzione futura del sito prevede poi l'introduzione di pagine mirate a garantire la completezza e l'integrità della piattaforma. Le nuove aggiunte includeranno la creazione di sezioni di documentazione come la pagina dei crediti, destinata al riconoscimento del contributo individuale di quanti hanno lavorato alla realizzazione informatica; inoltre, è prevista una pagina per la menzione delle fonti citate e della provenienza di tutti i materiali consultati ed editi, al fine di garantire la piena attribuzione e la correttezza dei contenuti. Infine, sarà disponibile il *download* dei file XML, in modo da agevolare la consultazione e l'utilizzo dei dati e fornire sempre all'utente la possibilità di verificare l'intero processo di lavorazione, inclusi i criteri di trascrizione e le scelte editoriali, fornendo trasparenza riguardo al trattamento dei materiali presenti nella piattaforma.

In prospettiva, il percorso di sviluppo e perfezionamento della piattaforma So-FI sarà determinato dalla continua valutazione delle esigenze degli utenti e dalla ricerca della massima fruibilità e completezza dei contenuti. Oltre alla focalizzazione sui testi della *Sophonisba*, che hanno determinato lo sviluppo di una pubblicazione altamente specializzata, uno degli obiettivi fondamentali resta la possibilità di generalizzare quanto appreso ed elaborato grazie al caso di studio specifico per elaborare un metodo di visualizzazione e manipolazione dei testi più universale e condivisibile. L'intento è quindi

quello di continuare a sviluppare un ambiente flessibile e interoperabile che possa anche adattarsi ai bisogni di quanti si occupano di testi in traduzione con caratteristiche simili al caso francese di Trissino.

3.4. Nota al testo

3.4.1. Descrizione dei testimoni

1) SG: Orléans, Bibliothèque municipale, Rés. D2900.4

Frontespizio, A1r: Sophonisba. / Tragedie tresexcellente, / tant pour l'argument, que pour le poly / langage et graves sentences dont elle / est ornée : représentée & prononcée devant / le Roy, en sa ville de Bloys. / A Paris. / De l'Imprimerie de Philippe Danfrie, et / Richard Breton, Rue S. Jacques, à l'escreuisse. / M. Vc. Lix. / Avec privilege du Roy.

Materiale cartaceo. 47 carte; in-8^{o}. Consistenza: A-F^{8}.

Contenuti: (A2r) lettera al lettore; (A2r) avvertimento; (A2v) elenco dei personaggi; (A3r-F7r) *Sophonisba*; (F7v) avvertimento. Sono presenti due silografie alle cc. A1r e F7v.

Note: si tratta del quinto titolo di una miscellanea fittizia composta da sei opere stampate in caratteri di civiltà da Breton e Danfrie: *Le soulas du cours naturel de l'homme* (Paris, 1559); *Les quatre livres de Caton pour la doctrine de la jeunesse* (Paris, 1559); *La civile honnesteé pour les enfans* (Paris, 1559); *Preceptes nuptiaux de Plutarque* (Paris, 1559); *Brief traicté de l'humilité* (Paris, 1559).

Dell'edizione di Saint-Gelais è stato possibile identificare, oltre al testimone di Orléans, quattro esemplari, tutti conservati in Francia: Paris, Bibliothèque national de France, Rothschild V 7 25; Paris, Bibliothèque national de France, Rés. YF 3972; Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, 8° Q 561 D 1 Rés. È possibile accedere online alla digitalizzazione dell'esemplare di Orléans, disponibile sul portale del programma di

ricerca Bibliothèque Virtuelles Humanistes,[186] e dell'esemplare Rés. YF 3972 disponibile su Gallica.[187]

2) ME: Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. P YD 11

Frontespizio, a1r: LA / TRAGEDIE / DE SOPHONISBE / REYNE DE NVMIDIE, / où se verra le desastre qui luy est aduenu, / pour auoir esté promise à vn mary, & / espousée par vn autre. Et comme elle a / mieux aimé eslire la mort, que de se voir / entre les mains de ses ennemis. / *Traduite d'Italien en François, par CLAVDE* / *MERMET de Sainct Rambert en Savoye.* / *A LYON,* / PAR LEONARD ODET, / M. D. LXXXIIII. / AVEC PRIVILEGE.

Materiale cartaceo. 56 carte; in-8°. Consistenza: a^8, A-F^8.

Contenuti: (a2r-a4r) dedicatoria; (a4v-a7r) lettera al lettore; (a7r) avvertimento; (a7v-a8r) sonetti; (a8v) elenco dei personaggi; (A1r-F8v) *Sophonisbe*. Sono presenti diverse silografie decorative sul frontespizio, sulla prima e sull'ultima carta della dedicatoria, sulla prima carta della lettera al lettore, sulla carta iniziale dell'opera; infine, si trovano dei fregi decorativi a contornare i sonetti.

Dell'edizione di Mermet sono identificati sei esemplari conservati in Francia, oltre al testimone qui descritto: Chantilly, Musée Condé V B 45; Montbéliard, Médiathèque municipale, HF 23; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 8o BL 7393; Paris, Bibliothèque nationale de France, 8o RE 3565; un ultimo esemplare privo di segnatura conservato al castello di Terrebasse.

L'esemplare utilizzato per l'edizione è già digitalizzato sul portale Gallica della BNF.[188]

[186] Le BVH (*Bibliothèques Virtuelles Humanistes*) sono un programma di ricerca del CESR impegnato sul patrimonio scritto, manoscritto e a stampa, del Rinascimento. Il lavoro principale prevede l'analisi bio-bibliografica e dei materiali tipografici, l'edizione digitale di archivi manoscritti e a stampa su un vasto territorio che va dal bacino della Loira (Orléans, Tours, Bourges, Chateauroux, Le Mans, Angers, ecc.) alle frontiere della Nuova Aquitania (Bordeaux). Sono coinvolte biblioteche pertinenti alla tutela del MCC e del MESRI, laboratori di ricerca in informatica (LIFAT), analisi dei materiali (IRAMAT), informatica umanistica (MSH Val de Loire). A lungo termine, le BVH si impegnano a procedere a un'analisi più serrata del "grand Centre-Ouest". Le BVH coordinano anche, per il Ministero della Cultura, la pubblicazione dei Cataloghi regionali degli incunaboli, sia in versione cartacea che digitale. La scheda della *Sophonisba* è consultabile al seguente indirizzo: https://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=1049.

[187] La digitalizzazione è disponibile all'indirizzo https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70352g.

[188] La digitalizzazione è online dal 15 ottobre 2007 ed è consultabile al seguente indirizzo: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70343h.image.

3) Per il testo di Trissino è stata scelta l'edizione stampata da Tolomeo Ianiculo nel 1529,[189] in quanto considerata l'ultima volontà dell'autore e soprattutto, in base ad alcuni confronti eseguiti sui testi delle traduzioni, e in particolare con quella di Mermet, si ritiene che sia l'edizione probabilmente consultata dagli stessi traduttori nel corso del loro lavoro di trasposizione. L'esemplare utilizzato per la trascrizione è:

TR: Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 35 8 G 3.

Frontespizio, a1r: LA SΩPHΩNISBA / DƐL TRISSINΩ

Colophon, n4v: Stampata in Vicɛnza per Tωlωmɛω Ianiculω, / Nel MDXXIX. / Di Maggiω. / Cωn prωhibiziωne, che nessunω possa stam= / pare questa opera per anni Diɛce, cω= / me appare nel briɛve di N. / S. Papa / CLeMENTe SETTIMΩ, / E ne le altre Grazie. / Registrω. / *a b c d e f g h i k l m n.*

Materiale cartaceo. 52 carte; in-4°. Consistenza: a-n^4.

Contenuti: (a2r-a4r) dedicatoria; (a4v) elenco dei personaggi; (b1r-n4v) *Sωphωnisba*; (n4v) colophon.

Note: a c. a2r e b1r sono inserite lettere guida a stampa in uno spazio bianco rettangolare di circa 3 e 2 righe, in previsione di lettere miniate ornamentali non eseguite.

Dell'edizione di Ianiculo sono censiti cinquanta esemplari, in Italia e all'estero, dal catalogo EDIT16[190] e quaranta dal catalogo SBN.[191]

È possibile consultare il facsimile dell'esemplare qui descritto tramite Google Books, che lo ha digitalizzato il 29 agosto 2014.[192]

3.4.2. Criteri di trascrizione

Di norma, in un'edizione effettuata su stampe cinquecentesche, la trascrizione segue dei criteri moderatamente conservativi, considerando i testi come testimonianza della lingua e delle strutture dell'epoca. Lo scopo generale è di solito quello di rispettare il testo pubblicato, mantenendo intatti molti degli usi grafici anche quando non combaciano con la norma moderna, intervenendo nei casi in cui l'uso antico potrebbe compromettere o

[189] Per una descrizione degli esemplari manoscritti e a stampa della *Sophonisba* di Trissino, si veda D. PEROTTI, *Bibliografia della 'Sofonisba'*, in TRISSINO, *Sofonisba*, cit., pp. 65-76.

[190] La scheda di EDIT16, con identificativo CNCE 25809, è consultabile all'indirizzo https://edit16.iccu.sbn.it/titolo/CNCE025809.

[191] La scheda di SBN, con identificativo IT\ICCU\BVEE\007564, è consultabile all'indirizzo http://id.sbn.it/bid/BVEE007564.

[192] L'indirizzo di consultazione è: https://books.google.it/books?id=yc0L9LGYWWIC&hl=it&source=gbs_navlinks_s.

rendere ostica la comprensione. Si è scelto di operare in questo modo anche nel caso dei testi francesi della *Sophonisba*, ma le necessità di chiarezza legate allo scopo comparatistico delle edizioni hanno richiesto alcune operazioni di normalizzazione.

Gli interventi effettuati, nel dettaglio, seguono i seguenti criteri:

- si distinguono le lettere *i* e *u* con valore di consonante rispettivamente in *j* e *v*, secondo l'uso moderno;
- si rispettano le oscillazioni e gli usi incostanti;
- si rispetta la grafia di ogni parola, comprese le lettere quiescenti o etimologiche del francese medio;
- si separano le parole agglutinate e si trascrivono secondo l'uso attuale dove l'operazione non comporti rischi (es: *debonnaire* > *de bonnaire*; *sespend* > *se spend*); fanno eccezione i casi in cui la grafia di una parola non consente la separazione razionale degli elementi. Le locuzioni che si sono progressivamente unite per diventare avverbi o congiunzioni si trascrivono riunendo gli elementi (es. *en fin* > *enfin*; *long temps* > *longtemps*; *puis que* > *puisque*; *lors que* > *lorsque*), mentre si separano quelle scritte impropriamente unite (es. *pource* > *pour ce*; *dequoy* > *de quoy*);
- si introduce l'accento secondo i seguenti criteri: si utilizza esclusivamente l'accento acuto per distinguere *e* tonica da *e* atona nei monosillabi o in sillaba finale; nelle finali in *-ee*, dove la *e* finale è atona, non si accentua la *e* precedente; non si utilizza l'accento grave sulle lettere *a* e *u* per distinguerle dalle parole omofone (dunque si scrive *a* per la terza persona del verbo *avoir* e preposizione; *la* per articolo, pronome personale e avverbio; *ou* per congiunzione, pronome relativo e avverbio); inoltre, si elimina l'accentazione sui monosillabi quando si riveli inesatta e potenzialmente ostativa alla comprensione, come nei casi di *à* per il verbo avere;[193]

[193] I criteri adottati per l'accentuazione mirano a ottenere una trascrizione che sia moderatamente conservativa e non attui una modernizzazione completa dei fenomeni linguistici. Per questo motivo, è stato seguito il modello enunciato in *L'édition des textes anciens, XVIe-XVIIIe siècle*, sotto la direzione di Bernard Barbiche e Monique Chatenet (Paris, Inventaire général, 1990; 2e éd. 1993), che segue per i testi del XVI secolo le norme fissate per l'edizione di testi medievali: tale modello non è esente da ambiguità e problemi di lettura, considerando la difficoltà nel distinguere l'autorialità degli interventi di aggiunta e soppressione degli accenti. Tuttavia, il problema può essere ovviato attraverso la codifica digitale che, seppur non specificamente improntata sulla messa in luce degli interventi editoriali, consente comunque di rilevare le differenze tra testo di partenza e testo normalizzato.

- si introduce l'apostrofo secondo il criterio moderno, benché nell'edizione il suo uso sia già piuttosto regolare. È, infatti, utilizzato in modo pressoché costante nei seguenti casi: dopo l'articolo determinativo; dopo l'elisione dei pronomi riflessivi, della negazione *ne*, del relativo *que* e della preposizione *de*; all'interno della variante ortografica di alcuni verbi, come *ravoir*, che si trova nella forma *r'avoir*, *r'amentevoir* > *ramentevoir*. Nei casi in cui tali norme non siano rispettate, gli interventi riguardano l'aggiunta dell'apostrofo (es. *larmée* > *l'armée*; *cest* > *c'est*; *sen* > *s'en*), oppure la sua eliminazione allo scopo di ammodernare o disambiguare (come nel caso di *n'y* quando ha il senso di *ny*);
- si inseriscono o si eliminano gli altri segni grafici, come *tréma*, *cédille* e *trait-d'union* secondo l'uso moderno (es. *moymesmes* > *moy-mesmes*; *un-peu* > *un peu*);
- si regolarizzano le maiuscole secondo l'uso moderno. Nel dettaglio, si utilizzano le minuscole per tutti i nomi comuni; si riducono le maiuscole per tutti i gradi politici, religiosi e militari e si conservano o introducono, ove necessario, nelle formule di riguardo, per *Dieu* e i suoi epiteti, nonché per *Ciel* quando indichi la sede della divinità. Tuttavia, data la natura teatrale dei testi, si è scelto di conservare la minuscola in due occasioni: dopo le interiezioni per rispettare un uso che appare costante; dopo il punto esclamativo e interrogativo quando questi si trovano in una serie concitata di domande ed esclamazioni che presentano una continuità logica e richiedono una pausa molto breve tra le stesse;
- si conserva l'interpunzione esistente (virgola, punto, due punti, punto interrogativo, parentesi), benché spesso irregolare o erratica, quando non ostativa; la stessa si corregge con interventi di aggiunta o di soppressione che seguono l'uso moderno quando ritenuti necessari per agevolare la lettura e la comprensione del testo;
- nonostante la delicatezza dell'operazione, si introducono le virgolette caporali per segnalare la presenza all'interno dei dialoghi di citazioni di discorsi diretti, frequenti e privi di segnalazione, sempre allo scopo di assistere la comparazione e l'intelligibilità del contenuto;
- si sciolgono le abbreviazioni secondo quanto segue: per l'edizione di Mermet, nei casi di presenza del *titulus*, per *ā* > *an*, *am*; *ē* > *en*; *ō* > *on*, *om*; infine, *β* > *ss*. Per l'edizione di Saint-Gelais, *nrē* > *nostre* e *vrē* > *vostre*. È inoltre sempre sciolta l'abbreviazione per *et*;

- si aggiunge una numerazione liminare ai versi dell'edizione di Trissino e di Mermet per rendere più agevole il lavoro di riferimenti.

Per quanto riguarda il testo di Trissino posto in appendice, la trascrizione segue dei criteri diplomatici allo scopo di rispettare la grafia dell'autore e le caratteristiche del suo alfabeto. In particolare:

- si conserva l'alternanza tra i grafemi *ε*/*e* rispettivamente per i fonemi *ε*/*e*;
- si conserva l'alternanza tra i grafemi *ω*/*o* rispettivamente per i fonemi *o*/*ɔ*;
- si rispetta la distinzione grafica tra le alveolari sorda e sonora (*ts* e *dz*), rese rispettivamente con *z* e *ç*;
- si rispetta la distinzione grafica tra le fricative alveolari sorda e sonora (*s* e *z*), rese rispettivamente con *s* e *ſ*;
- si conserva l'utilizzo del digramma *-lj* per la laterale palatale sonora.

La scelta di una trascrizione di questo tipo è stata necessaria allo scopo di documentare l'aspetto testuale nella forma che gli stessi traduttori del XVI secolo hanno avuto modo di leggere.[194] È evidente che tale elemento sia imprescindibile nel momento in cui si restituisce un'opera di Trissino e la trascrizione diplomatica resta l'unico mezzo a disposizione dell'editore per garantire la resa del suo alfabeto, soprattutto in assenza delle immagini del facsimile.

Nell'edizione digitale è stato possibile ottenere la visualizzazione del testo in due versioni: diplomatica, quindi corrispondente al testo a stampa, e normalizzata, in cui si agisce sulla regolarizzazione della grafia. Nello specifico, gli interventi di regolarizzazione sono realizzati secondo i criteri che seguono:

- normalizzazione di *Ɛ*/*ε* in *E*/*e*; di *ὲ* in *è* (*hoimὲ* > *hoimè*; *ὲ* > *è*; *sὲ* > *sè*);
- normalizzazione di *Ω*/*ω* in *O*/*o*; di *ώ* in *o* (*dώpω* > *dopo*);
- normalizzazione di *Σ* in *S* nel nome proprio *Σcipiωne* > *Scipione*;
- scioglimento di *k* in *ch* (*vεcki* > *vecchi*; *kiamatω* > *chiamato*; *kiamar* > *chiamar;* *veckia* > *vecchia*);
- regolarizzazione dell'alternanza *s*/*ſ* in *s* (*coſa* > *cosa*; *biſognω* > *bisogno*);

[194] Il testo della *Sophonisba* di Trissino è stato edito in più occasioni; l'ultima edizione critica a cura di Diego Perotti si basa sull'utilizzo del metodo filologico della *Textual Bibliography* angloamericana.

- regolarizzazione di *lj'* in *gli* in funzione di articolo determinativo e nella formazione delle preposizioni articolate (*delj'* > *degli*); di *lj* in *gli* all'interno di nomi comuni e forme verbali (*mωlje* > *moglie*; *piljassen* > *pigliassen*; *diſciolja* > *discioglia*; *filjiω* > *figlio*);
- normalizzazione di *ç* in *z* (*mεço* > *mezo*).

Si conserva, invece, l'uso dei seguenti elementi: maiuscole e minuscole, anche quando discordanti dall'uso moderno; accenti, anche quando errati; forme etimologiche; grafie sintetiche o analitiche, anche se oscillanti e incongruenti.

L'opportunità della doppia visualizzazione offerta dal digitale consente di mantenere intatto l'aspetto della testimonianza documentaria, ottenendo al contempo un testo di servizio, immediatamente comprensibile per la lettura e funzionale al confronto con gli altri due testi delle traduzioni, senza l'impedimento dei grafemi greci.

3.4.3. Criteri di commento

I testi francesi sono corredati da un commento puntuale che interessa vari aspetti dell'esegesi delle opere. In particolare, è stato ritenuto utile effettuare sin dal principio una selezione delle informazioni da ritenere per il commento al testo e di quelle che potevano essere più ampiamente approfondite nei capitoli introduttivi del lavoro e in quelli riguardanti gli aspetti più strettamente linguistici e letterari. Il commento di questi testi deve, per la loro natura, toccare livelli differenti e variegati di interpretazione: sono rilevanti, infatti, gli aspetti relativi alla lingua e allo stile del francese medio; le modalità di resa del volgare italiano; le spiegazioni di termini desueti; i contenuti riferiti a eventi o personaggi storicamente noti o introdotti dalla *fabula* di Trissino; le tecniche traduttologiche che tengano conto del testo italiano e, nel caso di Mermet, anche di quello della prima traduzione di Saint-Gelais; gli approfondimenti su alcune scelte traduttologiche laddove siano portatrici di una tendenza di adattamento al contesto di produzione; le segnalazioni di aggiunte o eliminazioni di porzioni di testo. In particolare, sono state riservate al commento puntuale le informazioni inerenti agli aspetti linguistici, stilistici e metrici sia delle traduzioni in quanto opere letterarie originali, che in riferimento costante al modello trissiniano e alla sua resa in francese, in modo da

esplicitare regolarmente le scelte traduttologiche effettuate, e rilevando, quando possibile, delle tendenze compositive.

L'attenzione per l'aspetto della ricezione dell'opera italiana in Francia ha reso non necessaria la spiegazione di alcuni termini francesi o la loro normalizzazione, più utile per uno studio della storia della lingua non affrontato in questo contesto. Si interviene per fornire un'alternativa in francese contemporaneo soltanto nei casi in cui è messa a rischio la comprensibilità da parte del lettore moderno. I passaggi più ostici, quando necessario, sono sempre spiegati con l'ausilio del testo italiano, riconoscendo le eventualità in cui la scarsa chiarezza sia da attribuire alla mancata o scorretta comprensione del dettato trissiniano. Da un punto di vista lessicale, sono sempre segnalati i termini ripresi dall'italiano.

Pur non assenti, sono limitate le note informative riferite alla spiegazione di dettagli storici e mitologici, che sono chiariti in maniera molto sintetica soltanto quando indispensabili alla comprensione dell'opera. Si è ritenuto, infatti, che tali informazioni riguardino principalmente l'opera-modello di Trissino e, soprattutto, la particolare struttura della doppia edizione commentata avrebbe richiesto una ripetizione ridondante delle stesse informazioni negli apparati esegetici di entrambe le edizioni. Per questo motivo, le notizie riguardanti il contesto delle vicende e le tematiche principali sono più ampiamente discusse nei capitoli introduttivi della prima parte.

Si è scelto poi di rinunciare agli aspetti riferibili allo studio delle fonti e dell'intertestualità, principalmente perché, nel caso delle traduzioni, non sarebbe stato possibile distinguere e tanto meno accertare l'effettiva ripresa volontaria da parte dei traduttori di citazioni, temi, figure e rimandi presenti nell'ipotesto trissiniano e parte del suo orizzonte culturale. Nell'impossibilità di distinguere una ripresa volontaria da una trasposizione passiva, si è scelto di segnalare soltanto i casi in cui l'utilizzo di termini e riferimenti rimandabili alle stesse fonti di Trissino sia realmente esplicito e sovrapponibile; in questi casi, si rimanda nelle note al lavoro di commento alla *Sophonisba* di Trissino a cura di Renzo Cremante, particolarmente attrezzato per quanto concerne questo aspetto dell'opera.

Per quanto riguarda i contenuti liminari, si è ritenuto che le informazioni contenute nei paratesti fossero necessarie allo studio e all'inquadramento delle opere, e dunque da approfondire in una sezione apposita della tesi, dedicata proprio al confronto tra le

edizioni.[195] Per questo motivo, anche allo scopo di limitare la ridondanza delle notizie, l'analisi puntuali sarà limitata alla spiegazione di passaggi che necessitano di un eventuale inquadramento aggiuntivo.

[195] Si veda paragrafo 3.1.1.1. sul confronto tra i testi liminari all'interno delle due edizioni francesi.

LE EDIZIONI COMMENTATE

LA *SOPHONISBA* DI MELLIN DE SAINT-GELAIS (1556)

Sophonisba.

Tragedie trés excellente, tant pour l'argument, que pour le poly langage et graves sentences dont elle est ornée, representée et prononcée devant le Roy, en sa ville de Bloys.

A Paris.
De l'Imprimerie de Philippe Danfrie, et Richard Breton, Rue S. Jacques, à l'escrevisse
M. VC. LIX.
Avec privilege du Roy.

GILLES CORROZET AU LECTEUR.

Il n'est besoin, lecteur, que je te recommande beaucoup le petit œuvre present, parce que l'authorité, scavoir, noblesse, et experience de ceulx qui l'ont mis en françois (et avec grande pompe et digne appareil ont representé les mesmes personnages de la tragédie, devant la majesté roialle, en sa ville de Blois) sont très suffisans temoignages de la beauté et elegance de la matiere, laquelle de soy-mesme se descouvre ornée des parties de bien parler, parée des affections, et passions tragiques, et enrichie de sentences graves et moralles, demonstrantes l'instabilité de fortune, et la varieté de la vie humaine sur l'exemple de la Royne Sophonisba, laquelle pour ne venir captive en la puissance des Romains eleut plustost la mort par poison que la conservation de sa vie.

ADVERTISSEMENT.

Intermedie signifie pause à la manierre de France, ou scene selon les Latins.

LES PERSONNAGES DE LA TRAGEDIE.[1]

Sophonisba Royne, fille d'Asdrubal.
Herminia dame de chambre.
Assemblee de Dames, que les Latins nomment Chorus.
Premier soldat.
Second soldat.
Masinissa Roy des Massilens.
Lelius capitaine Romain.
Caton consul Romain.
Scipion chef, ou lieutenant general des Romains en Afrique.
Siphax Roy de Numidie.
Premier gentilhomme de la Royne.
Second gentilhomme.
Femme premiere de la Royne.
Femme seconde.
Femme troisiesme.

[1] L'elencazione dei personaggi rispetta l'ordine trissiniano, seppur con minime variazioni che riguardano l'aggiunta di appellativi e specificità relative alla carica. Manca un secondo messo presente nella versione italiana, mentre sono aggiunti sul finale un gentiluomo e due serve della regina.

Sophonisba.

De quoy puis-je, las,[2] tenir propoz sinon de ce que jour et nuict tourmente ma pensée ? Et quel moyen ay-je de donner à mon triste cueur aucun alegement de l'infinie douleur qui le tient opprimé,[3] si ce n'est en[4] la manifestant ? Et si je la doy dire, a qui puis-je avec plus de fiance descouvrir qu'a vous[5] Herminia ?[6]

Herminia.

Madame,[7] vous ne vous sauriez adresser à personne qui plus que moy vous porte d'obeissance et d'amour,[8] ny qui plus vivement sente voz ennuiz. Qui par dignité m'estes Royne et maistresse, et par affection et bonté[9] m'avez tousjours tenue en lieu de sœur : de sorte que vous povez seurement descharger[10] vostre cueur, et me dire ce qu'il vous plaira.

Sophonisba.

---

[2] *De quoy…las*: Saint-Gelais non rispetta l'attacco interiettivo trissiniano che riporta «lassa» in prima posizione nel verso 1; non sembra, inoltre, che l'autore riconosca o tenga conto dei rimandi petrarcheschi presenti nell'esordio della tragedia, dal momento che sceglie di non conservare una serie di termini ripresi e sfruttati da Trissino («mio pensiero», «disfogare», «grave dolor», «martiri», ecc.).

[3] *Alegement…opprimé*: il sostantivo «alegement», tecnicamente inteso come la diminuzione di un peso tangibile, è utilizzato in senso figurato per indicare l'attenuazione apportata al peso di un dolore fisico o morale; il verbo «opprimer» indica letteralmente la pratica di far pesare un grande carico su qualcuno (cfr. *TLFi)*. L'opposizione tra «donner alegement» e «tenir opprimé» dimostra il tentativo di riportare a una dimensione prettamente fisica e corporale l'emozione della sofferenza di Sofonisba, sfumatura assente nella versione trissiniana.

[4] *En*: il pronome atono, qui riferito a «infinie douleur», è esplicitato nella versione italiana con «martìri» (v. 6). L'operazione diminuisce l'enfasi delle domande retoriche della protagonista.

[5] *Fiance*: forma abbreviata per *confiance*, fiducia; *découvrir… vous*: il verbo viene utilizzato nell'accezione di "rivelare", secondo un uso noto a Mellin de Saint-Gelais che lo utilizza nelle *Oeuvres poétiques* (*uvres complètes*, p. 252). A differenza del distanziamento nel rapporto tra le due donne che sarà operato successivamente dalle scelte traduttologiche di Saint-Gelais, in questo caso l'autore rafforza il valore della scelta di Sofonisba di avere esclusivamente Herminia come sua interlocutrice, elemento soltanto accennato in Trissino («I quali ad un ad un voljω narrarti», v. 7).

[6] *Herminia*: è un personaggio d'invenzione, nel suo ruolo incarna la figura classica della Nutrice.

[7] *Madame*: storicamente utilizzato per designare personaggi dell'alta nobiltà, della famiglia reale e della stessa regina, traduce infatti sempre l'appellativo italiano «Regina» riferito a Sofonisba.

[8] *Obeissance…amour*: ad «amour», corrispettivo del verbo "amare" utilizzato da Trissino («Nωn pωssete parlar cωn chi più v'*ami*», v. 11), si realizza qui il primo binomio sinonimico con il sostantivo «obeissance». Il rapporto tra le due donne è dunque riportato sempre a un contesto più formale, incapace di reggere sul solo piano dell'affettività disinteressata che, pur non mancando, risulta comunque di carattere meno marcato, come dimostra anche la sostituzione di "amor" («per amωr sωrεlla», v. 9) con «affection et bonté». Nella battuta successiva, tuttavia, Sofonisba ha la libertà di utilizzare *amour* parlando del suo rapporto con Herminia. Lo stesso ruolo di attenuamento lessicale è poi affidato alla sostituzione del verbo "dolere" («Nε che si dolja piu de i vostri mali», v. 12) con "*sentir*" («sente voz ennuiz»).

[9] *d'obeissance et d'amour…royne et maistresse…affection et bonté*: la funzione emotiva e conativa del discorso, qui volto a convincere Sofonisba a sfogarsi con la sua dama, è affrontata con un accumulo di referenti affini organizzati in una serie di binomi sinonimici, locuzioni a cui l'autore ricorre frequentemente nella pratica traduttiva.

[10] *Descharger*: il verbo appartiene ancora al campo semantico del carico anticipato nella prima battuta di Sofonisba, la quale è appunto invitata a togliere il peso dal suo cuore e, dunque, a sfogarsi.

Je ne fay point de doubte, et vous ay tousjours trouvée fidelle dés que vous feustes contante en noz premiers ans de venir avec moy, en nostre cité de Cirte,[11] plus pour l'amour que vous me portiez, que pour consideration de parenté, ne d'affinité[12] que vous eussiez. Et pour ce Herminia, je veulx librement et au long parler à vous comme à moy-mesmes.[13] Et vous souvient bien du temps que Hasdrubal[14] mon pere passa en Hespaigne pour faire teste[15] aux Romains qui la travailloient,[16] et de la prosperité qu'il y eut au commancement. Et comme la fortune se tournant bientost aprés,[17] le contraignit de s'en retirer avec sept gaillaires[18] seullement et venir trouver Siphax Roy de Numidie.[19]

Herminia.

[11] *Fidelle…Cirte*: l'aggiunta dell'aggettivo «fidelle» riprende la retorica della sudditanza di Herminia, mentre il campo del legame affettivo sconta la scelta di sopprimere l'appellativo «Hɛrminia mia» utilizzato da Trissino al v. 14; la distanza formale è rimarcata dall'utilizzo del pronome di cortesia «vous» che sostituisce l'italiano "tu". Di carattere opposto è poi la decisione di sostituire l'aggettivo possessivo "miei" («questω cωnωbbi infin da miɛi prim'anni», v. 13) con "*noz*" («noz premiers ans») in un tentativo di comunanza rispetto all'esperienza raccontata, riaffermato dall'aggiunta dell'aggettivo «nostre» al nome della città di Cirta, assente nell'originale. *Cirte*: antica città della Numidia orientale, di cui era capitale al tempo di Siface; oggi Costantina, in Algeria.

[12] *Affinité*: legame di parentela per alleanza.

[13] *Parler…à moymesmes*: l'espressione traduce «Si sfuoga ragiωnandω il cuore» del v. 21, usata da Trissino per introdurre la narrazione della storia della fondazione di Cartagine e l'inizio delle ostilità della seconda guerra punica (vv. 22-50, tra l'altro completamente soppressi nella traduzione). Sofonisba sa di riferire ad Herminia avvenimenti che le sono ben noti e, infatti, il suo è un discorso che assume la connotazione retorica di uno sfogo personale, più utile a se stessa che all'interlocutrice. L'operazione di traduzione, nella sua semplificazione di passaggi più poetici e metaforici diventa quasi un procedimento di parafrasi. La soppressione dell'episodio mitologico, invece, è giustificabile nell'ottica della sinteticità ricercata da Saint-Gelais, tanto più se si considera la narrazione della storia di Cartagine come un elemento eccessivamente digressivo, un'interruzione della vicenda non utile alla narrazione, che predilige un'azione più serrata.

[14] *Hasdrubal*: si tratta di Asdrubale Giscone, generale e condottiero cartaginese, impegnato in Spagna (Hispania) e nel Nord Africa contro Roma durante la seconda guerra punica.

[15] *Faire teste*: opporsi, tenere testa. Traduce «andò cωntra», in un'accezione che rimanda alla resistenza effettuata dai cartaginesi che subiscono l'attacco originato dai romani.

[16] *Travailloient*: etimologicamente utilizzato nell'accezione di "tormentare, sottomettere". Da notare che lo stesso verbo è anche utilizzato in forma intransitiva per indicare, ancora una volta, la sopportazione di un peso, di un carico.

[17] *Fortune…aprés*: sin dalle prime battute è esplicitato il ruolo della fortuna quale artefice del capovolgimento della sorte di Cartagine. Si utilizza il verbo *tournant* perché la fortuna poteva essere rappresentata con un piede in aria e un altro su una ruota che gira.

[18] *Gaillaires*: galere. Termine già obsoleto nel XVI secolo.

[19] *Siphax*: Siface, sovrano numida re dei Massesili; durante la seconda guerra punica è inizialmente schierato dalla parte dei romani, dopo l'avanzata dei quali decide di allearsi con Cartagine, sancendo il nuovo legame con il matrimonio con Sofonisba, figlia del generale cartaginese Asdrubale.

Il me souvient,[20] madame, que le jour mesmes qu'il revint, arriva aussy Scipion[21] chef de l'armée des Romains, lequel l'avoit vaincu. Et diligenta de praticquer[22] le Roy Siphax qui tost aprés entra en ligue[23] avec luy.

Sophonisba.

Il est ainsy. Or ceste ligue despleut beaucoup aux nostres et pour la rompre, et regaigner Siphax, ilz me donnerent à luy en mariaige, sans avoir esgard à l'accord[24] que mon pere avoit faict de moy à Masinisa Roy des Massiliens,[25] lequel s'offença tellement de ce change, qu'onques puis il ne cessa d'estre de Siphax, et de tout le pais, mortel ennemy.

Herminia.

Et ce fut madame, lorsque vous vintes, et je vous accompaignay en ce roiaulme, et en ceste vostre[26] ville de Cirte.

Sophonisba.

Mais bientost se tourna la douceur de tant d'honneur et de grandeur en trés amere vie[27] pour moy. Car peu de jours aprés, Scipion retournant en Africque et trouvant mon pere Hasdrubal, et mon mary[28] en armes, les rompit.[29] La fut le commancement de noz travaulx, pour lesquelz accroistre, la fortune voulut que l'armee qu'ilz avoient assez promptement remis sus, fust de nouveau deffaicte, qui a esté cause que Massinissa avec

[20] *Il me souvient…avec luy*: la battuta di Herminia è aggiunta da Saint-Gelais per spezzare il monologo di Sofonisba; il contenuto, tuttavia, traduce ancora la continuazione del discorso della regina, in Trissino concentrato in un'unica battuta.

[21] *Scipion*: Publio Cornelio Scipione, detto l'Africano, a seguito della vittoria sui cartaginesi nella battaglia di Zama. La presentazione di Scipione, con neutrale riferimento alla sola carica militare, non appare connotata negativamente come invece risulta nella versione trissiniana con l'utilizzo dell'appellativo «supɛrbω Rωman» (v. 58).

[22] *Diligenta de praticquer*: si impegna per convincerlo alla sua causa. Si riferisce all'incontro in Africa tra Scipione e Siface, ancora incerto sullo schieramento da prediligere e poi convinto ad allearsi con i romani. La scelta dell'espressione non tiene comunque conto della connotazione positiva che nell'originale è riferita alle abilità persuasive e diplomatiche di Scipione, il quale «tantω sɛppe far» (v. 61) per sancire il patto: con l'assenza della rilevanza data alla sua capacità di convincimento, infatti, salta il tentativo di sollevare in qualche modo Siface dalla sua responsabilità.

[23] *Ligue*: il termine francese è un prestito dall'italiano risalente al XIII secolo che ricalca l'italiano «lega».

[24] *Accord*: patto stabilito tra le famiglie o i futuri sposi prima di un matrimonio.

[25] *Masinisa*: Massinissa, re di Numidia, succede al trono del padre Gaia, re dei Massili.

[26] Nella battuta, ancora una volta aggiunta per spezzare il monologo, la «vostre ville» di Herminia si contrappone alla «nostre cité de Cirte» citata da Sofonisba. Herminia è impossibilitata a condividere con Sofonisba la stessa libertà espressiva.

[27] *Se tourna…amere vie*: la scelta del verbo «tourner» include semanticamente già il senso del capovolgimento dell'andamento della storia; il tema dell'imprevedibilità della fortuna risulta molto più marcato in questo senso rispetto a «Tostω mi fu cagiωn d'amara vita» (v. 73). Il tema della grandezza che a un certo punto crolla su se stessa è presente già in una celebre locuzione latina tratta da Lucano («in se magna ruunt», *Pharsalia* I 81); *Douceur*: il procedimento di sostantivazione dell'aggettivo corrispondente in «dωlce mia Regale alteza» (v. 72), pur rispettando l'ossimoro di marca petrarchesca, mette in risalto la controparte positiva precedente al rovesciamento, come si può notare anche nella traduzione di "regale alteza" con la coppia sostantivale sinonimica *honneur et grandeur*, mentre *amere* resta un aggettivo.

[28] *Mon pere…mon mari*: l'aggiunta degli appellativi, mancanti nell'originale (che si limita ai nomi propri) rientra nel procedimento di una traduzione che è al tempo stesso commento e chiarimento; la presenza di maggiori riferimenti assume forse importanza nell'ottica di un'opera scritta per la recitazione, in cui gli spettatori sono chiamati a seguire l'andamento della narrazione senza perderne i passaggi.

[29] *Les rompit*: l'espressione condensa la narrazione dei vv. 76-79. In generale, sono quasi sempre sintetizzati oppure omessi i passaggi esclusivamente narrativi.

l'ayde des Romains, ait recouvert son roiaulme que nous tenions.[30] De quoy le Roy mon mary grandement indigné assemblant ses forces, est allé essaier de le reconquerir, et ay esté advertie par la courrier[31] qui est venu ceste nuict, que aujourd'hui se doibt donner une bataille,[32] dont je suis en passion,[33] qui ne se peult dire, craignant une ruyne telle que nous ne puissions plus lever la teste.[34] Car si les vieulx soldatz[35] fraiz et entiers ne peuvent résister a l'effort de telz ennemys, que feront les nouveaulx desia las et rompuz ?[36] Et ce qui m'espouvente encores plus, est un songe que j'ay faict un peu avant le jour.[37] Il me semble que j'estois en une forest obscure entournee de chiens et de paysans qui tenoient le Roy[38] prins,[39] et le malmenoient, dont craignant qu'il ne me feissent de mesme, me tournay devers un bergier, luy priant qu'il me deffendist d'eulx. Et me sembla qu'il eut pitié de moy, et qu'il entreprint de me garder.[40] Mais voians les chiens comme enragéz l'abbaier de tous costéz, et craignant qu'ilz ne me dechirassent entre ses braz, il me monstra une caverne, et me dit que puis qu'il ne me pouvoit sauver je me sauvasse[41] moy-mesme la-dedans. Et que l'on ne m'y scauroit mal faire. J'y entray : et lors disparut le songe, qui m'a laissée toute pensive et confuse.[42]

---

[30] *Recouvert…tenions*: il verbo "*recouvrir*" è utilizzato nell'accezione di "entrare in possesso"; *roiaulme*: la Numidia orientale, traduce il «patɛrnω impɛrω» (v. 89) di Massinissa, spodestato da Siface dopo l'alleanza con i cartaginesi.

[31] *Courrier*: il termine traduce «famiglio del Signore» e riprende l'italiano "corriere". Saint-Gelais sceglie di utilizzare un italianismo, concentrandosi sulla funzione del messaggero e non sull'appartenenza del personaggio. Una probabile etimologia è rintracciabile in Wind (*Les mots italiens*, p. 74).

[32] *Donner une bataille*: traduce, parafrasandola, l'espressione trissiniana «far nuova giωrnata» (v. 95).

[33] *Passion*: il sostantivo scelto per designare la sofferenza di Sofonisba è marcato in senso cristiano ma, soprattutto, sembra ancora rimandare al contesto di un teatro precedente, presente nell'orizzonte culturale del pubblico, in cui celebri erano le rappresentazioni dei misteri con tema la passione di Cristo. Del resto, il concetto è molto più espressivo rispetto all'italiano «temω dωlɛnte» (v. 96), in quanto il paragone con il supplizio di Cristo rappresenta il più alto grado di sofferenza possibile. A poca distanza («craignant une ruine telle que…»), per la prima volta è evocata esplicitamente l'emozione della paura, che crea attesa nel pubblico e lo avvicina al racconto retrospettivo della regina che, evocando eventi passati, giustifica tutti i timori imminenti.

[34] *Lever la teste*: riprendere fierezza, mostrarsi arditi.

[35] *Soldatz*: il termine è un italianismo risalente al 1475, di cui si trovano i primi esempi scritti a partire dal 1550 (*Les mots italiens*, p. 65).

[36] *Fraiz et entiers…las et rompuz*: le due coppie di aggettivi mantengono un rapporto semantico parallelo per antitesi. La preferenza sintattica per i binomi lessicali è mantenuta anche nel caso di traduzione di tricolon («vɛcki, integri, ɛ freschi… nωvɛlli, affaticati, ɛ rωtti», vv. 98-100).

[37] *Jour*: sta qui per «alba» (v. 102).

[38] *Le Roy*: Siface. Mentre la versione francese predilige nella scelta dell'appellativo il suo ruolo istituzionale, nell'originale risulta preferita la figura del marito: in questo passo, infatti, «le roy» traduce «il miω cωnsorte» (v. 105).

[39] *Prins*: nonostante il diffuso ricordo a binomi sinonimici, questo è un esempio in cui la traduzione non conserva la coppia di aggettivi presente nell'originale («presω, ɛ legatω», v. 105) forse per scelta di non presentare l'immagine di un sovrano in catene.

[40] *Il entreprint…garder*: la traduzione è meno focalizzata sul contatto fisico stabilito dall'aiuto del pastore rispetto alla versione italiana «apɛrse ambe le braccia / E mi raccolse» (vv. 109-110). La stessa volontà è confermata dalla sostituzione del referente «grɛmbω» (v. 112) con un'altra parte del corpo, «braz», dalla connotazione erotica meno marcata.

[41] *Sauver…sauvasse*: l'autore non rispetta qui contenutisticamente il discorso dell'originale, ma sceglie comunque di tradurne l'assetto retorico, introducendo questo poliptoto che traduce «Entra cωstì… / Et iω v'entrai» (vv. 115-116).

[42] *Pensive et confuse*: la coppia sinonimica traduce, nell'assenza dell'interiezione, l'espressione di Sofonisba «hoimé, troppω cωnfusa» (v. 117).

Herminia.

L'occasion[43] de vostre soucy[44] certainement n'est pas petite, mais il me semble que vous imaginez une trop grande ruine. La fortune est incostante et ne peult si longuement durer favorable à un party :[45] doncq, madame, esperez mieulx, et laissez ceste aprehension, qui vous aflige avant le temps.

Sophonisba.

O que vous estes heureuse, Herminia, heureuse[46] en ceste tranquillité d'estat, sans aulcune grandeur ![47] Combien a moins de felicité la condition de ceulx a qui il n'est permis de faire sinon ce qui est convenable a leur supreme degré ?

Herminia.

Si[48] consiste toutesfois la gloire et reputation[49] que le monde estime le plus, en la haulteur de ceste fortune.

Sophonisba.

Oy bien, mais elle est incertaine et doubteuse,[50] et tousjours acompaignée d'ennuiz, importunitéz, souspeçons, trahisons, guerres, et peines qui ne se peuvent estimer.[51]

Herminia.

---

[43] *L'occasion…petite*: «occasion» sta per "motivo"; il tono dell'aggettivo «petite» è più moderato rispetto all'originale «grave dωlωr» (v. 120).

[44] *Vostre soucy*: tratto distintivo della traduzione di Saint-Gelais riguarda la sostituzione dell'articolo determinativo italiano, in questo caso «*il* dolor», con aggettivi possessivi o dimostrativi.

[45] *La fortune…party*: le «inconstances» della fortuna saranno poi istituzionalizzate come elementi caratterizzanti della tragedia sin dalla definizione che Jean de La Taille dà del genere nella sua *De l'art de la tragédie* (1572). La rappresentazione della Fortuna come divinità cieca e capricciosa, incarnazione della contingenza, trova la sua origine nell'antichità, in particolare nelle tragedie di Seneca (cfr. A. BALBO, *Ricognizioni sul tema della fortuna in Seneca*, «Spazio filosofico», III (2014), pp. 555-565). I riferimenti alla fortuna sostituiscono i riferimenti a Dio del v. 123 («Nωn piaccia a Diω») con una deprecazione tra l'altro convenzionale del repertorio tragico cinquecentesco (cfr. *Teatro del Cinquecento*, p. 45) e poi dei vv. 132-133 («Che gia nωn vi cωndanna / La sentɛnzia del ciɛl»); sono inoltre eliminati i tentativi di Herminia di tranquillizzare Sofonisba sul sogno appena raccontato.

[46] *Heureuse…heureuse*: l'epanalessi traduce i versi di Trissino «O, che felice statω / ὲ 'l tuω; che quellω i kiamω ɛsser felice» (vv. 134-135). La figura di ripetizione, parzialmente assente in questo passaggio dell'originale, è comunque un procedimento retorico molto sfruttato dal discorso tragico trissiniano, quasi sempre soppresso nella traduzione. Questo, infatti, rappresenta l'unico caso in cui la figura è aggiunta autonomamente dal traduttore.

[47] *Grandeur*: si riferisce alla nobiltà di stirpe, e traduce «alteza» del v. 136; allo stesso modo «supreme degré» sostituisce l'italiano «grandeza» (v. 139). È ripreso da «haulteur» della battuta successiva, che traduce infatti «altɛra vita» (v. 141).

[48] *Si*: in questo.

[49] *Reputation*: è in coppia sinonimica con «gloire», e traduce l'espressione trissiniana piuttosto vaga «la gloria, ɛ l'altrω bɛn, che 'l mωndω apprɛza» (v. 140). Non è certo che la traduzione rispetti davvero l'intenzione probabilmente più materiale di Trissino, la cui reticenza risulterebbe poco utile qualora l'autore avesse avuto in mente un sinonimo del termine già utilizzato.

[50] *Incertaine…doubteuse*: tra i procedimenti traduttologici, questo rappresenta il caso di un binomio sinonimico che, pur traducendo una coppia («debile, ɛ fallace», v. 142), non conserva l'equivalente lessicale in nessuno dei due termini.

[51] *Ennuiz…estimer*: sono soppressi i vv. 143-144 sul tema della dominazione. L'espressività dell'immagine è comunque rafforzata dalla sostituzione del *tricolon* «fame…pɛste…guɛrra» (v. 146) con un'*accumulatio* che raddoppia il numero di elementi. La figura dell'accumulazione sostituisce qui anche l'anafora «Hor… hor… hor» (v. 146). In generale, Saint-Gelais tende a conservare soltanto le anafore più stereotipate.

Oh ceste vie presente ne peult passer sans quelque incommodité, et en a l'un plus et l'autre moins, selon qu'il plaist à Dieu distribuer les biens et les maulx :[52] mais si vous devez vous ramentevoir que c'est euvre de magnanime de courage d'entreprendre les grandes choses, et en esperer bien, et puis supporter vertueusement ce qui en peult advenir.

Sophonisba.

Je cognois assez qu'il se debvroit ainsy faire comme veus dites, mais la force de ma douleur[53] lie mes sens de telle sorte qu'ilz ne peuvent obeyr à raison.[54] Tellement que si le ciel pitoiable[55] ne prent mon affaire[56] en protection, je me veoy conduicte au but, oultre lequel les corps n'ont plus de vie.[57]

Herminia.

Retournons doncques, madame,[58] du tout[59] noz esperitz vers celuy qui le tout gouverne.[60] Et le supplions de nous conserver, et faire tourner sur noz ennemys[61] le mal present,[62] et la peur de l'avenir.[63]

---

[52] *Incommodité…maulx*: il termine «incommodité» risulta meno marcato in senso negativo rispetto a «dωlωre» del v. 151. «Dieu» traduce inoltre il riferimento alla «giustizia ɛtɛrna» (v. 152). Mancano i vv. 155-169 in cui, in rimando al «sωmmω fattωr, che 'l ciɛl gωvɛrna» (v. 156), viene riportato metaforicamente il discorso di Achille a Priamo (*Iliade*, XXIV 525-33): è dunque soppresso il passaggio in cui Giove incarna la definizione del Dio cristiano.

[53] *Force…douleur*: il «sωverkiω dωlωr» (v. 168) viene qui personificato, e possiede ora una sua propria forza in grado di confondere i sensi.

[54] *Lie…raison*: il verbo «lie» non traduce «sforza» dell'italiano, ma riprende il sostantivo del verso successivo, «senso», creando un rapporto anche di suono («Ma 'l sωverkiω dωlωr troppω mi sforza, / E 'l sensω, ch'è rubɛllω / De le più salde, ɛt ottime ragiωni, / Subitamente il lωr vωlere ammorza», vv. 168-171). L'espressione tradotta sopprime i vv. 172-173 («Cωsì mi truovω sɛnza alcuna forza / Da cωntrapωrmi al duol, che mi distrugge»): manca dunque, nel lamento di Sofonisba, un riferimento diretto alla sua debolezza e impossibilità d'azione. Nella traduzione francese sono sempre tenuti in evidenza il valore personale della protagonista e la sua capacità razionale.

[55] *Pitoyable*: nel senso di incline alla pietà e misericordioso, è attestato in diverse occorrenze nel *Mistère du Viel Testament* (Paris, Pierre Le Dru pour Jean Petit, [vers 1500]). Interpretando metonimicamente *ciel* per Dio, e dunque provvidenza, si realizza una dicotomia tra la fortuna incerta e devastatrice e Dio in grado di proteggere e parare i colpi.

[56] *Affaire*: traduce in maniera meno marcata in senso negativo il termine «sciagura» del v. 174.

[57] *Je me veoy…vie*: la traduzione non letterale parafrasa il v. 176 («Bɛn sωnω al fin, per cui la vita fugge»), non rispettando l'eco petrarchesco da *Rvf* CXXXIII, 14 («inanzi a cui mia vita fugge») individuato nella produzione trissiniana da Cremante (*Teatro del Cinquecento*, p. 52); l'espressione di Petrarca, del resto, è anche ripetuta in un altro luogo probabilmente noto a Trissino, quale *Rvf* CCLXXII, 1 («la vita fugge et non s'arresta una hora»).

[58] *Madame*: all'interno delle battute sono inseriti molti più vocativi, elemento che contraddistingue ed enfatizza il discorso parlato.

[59] *Du tout*: completamente.

[60] *Retournons…gouverne*: sono sottintesi "pregare" e "Idio" («A pregar quell'Idiω che ha di nωi cura», v. 178). La perifrasi «celuy qui le tout gouverne» sembra anche più solenne rispetto all'espressione trissiniana.

[61] *Noz ennemys*: anche in questo caso, come in «noz esperitz» del rigo precedente, l'articolo determinativo è sostituito da un aggettivo possessivo; inoltre, l'aggettivo della locuzione trissiniana «nimica gɛnte» (v. 180) diviene qui un sostantivo.

[62] *Supplions…present*: la necessità della traduzione, unita alla scelta della prosa, ristabilisce l'ordine sintattico della frase sottoposto nell'originale ad anastrofe («quell'Idiω, che ha di nωi cura, / Che ci cωnsɛrvi; ɛ questω mal presɛnte / Fra la nimica gɛnte / Sparga, ɛ disciolja nωi da tal paura», vv. 178-181) e chiasmo (mal…sparga / disciolja nωi).

[63] *De l'avenir*: è aggiunto nella traduzione per stabilire un contrasto tra gli eventi del presente che sono già noti e quelli futuri di cui il pubblico non ha ancora contezza.

Sophonisba.
Ce conseil me plaist bien, car Dieu seul[64] nous peult donner la paix sur tous biens desirée.

ASSEMBLEE DE DAMES.

PREMIERE INTERMEDIE.[65]

Que doy-je[66] dire ou faire ? Oseray-je appeller
Quelqu'une de leans, pour soudain s'en aller
Advertir Sophonisba, en ceste extremité
De l'effroy[67] qui se spend par toute la cité ?
Pour ce qu'on veoit desja les bandes et cohortes[68]
Des ennemys, courir jusques devant les portes ?
Attendray-je plustost qu'autre le luy revelle
Que de l'importuner de si dure nouvelle
Veu que ce qui desplaist ne se peult tant suspendre
Qu'on ne panse venir assez tost a l'entendre ?
Ha, il vault mieulx laisser ces respectz, et ne craindre,[69]
Car pour estre ignoré un malheur n'est pas moindre.
Et bien que pour un temps l'esprit ait quelque treve,
Si en sent il aprés impression plus grieve :
Ayant nourry le mal, et tardé le secours,
Dont les biens prolongéz semblent aprés plus cours :[70]
Car comme oisiveté, peine et travail[71] aporte,
Ce plaisir donne aprés ennuy de mesme sorte.
O decevant espoir, illusion, et songe,[72]

---

[64] *Dieu seul*: la forza superiore della fortuna si trova in coesione con l'ottica cristiana di un Dio onnipotente.
[65] Il coro è composto da 36 versi alessandrini in tre sequenze non isostrofiche a rima baciata.
[66] *Doy-je*: è rispettata la funzione del coro descritta da Trissino nella *Quinta Divisione* della *Poetica* (*Poetica (V-VI)*, p. 23), in cui si paragonano i personaggi «savii e buoni e compassionevoli et amorevoli agli afflitti» alla persona stessa del poeta. Soprattutto, nonostante il numero di persone presenti sulla scena, si nota dall'utilizzo della prima persona singolare che è richiesto che una sola di esse debba parlare e operare con gli altri personaggi della tragedia, secondo l'uso di Sofocle ed Euripide.
[67] *Effroy*: il sentimento di paura, nominato esplicitamente per la prima volta dalla regina, viene poi ripreso esclusivamente dal coro, specchio delle emozioni e dei pensieri della protagonista, attraverso una serie di termini appartenenti allo stesso campo lessicale: *effroi*, *craindre*, *crainte* e più avanti *peur*.
[68] *Bandes et cohortes*: le «mɷlte catɛrve / nimiche» (vv. 189-190) messe in evidenza sia dall'utilizzo del latinismo che dalla posizione di clausola e dall'*enjambement*, rispettato anche in Saint-Gelais, sono tradotte in francese con una coppia lessicale sinonimica.
[69] *Laisser…craindre*: l'interrogativa («O mɛgliɯ ɛ̀ nɯn haver tantɯ rispɛttɯ?», v. 198) è sostituita da un'affermazione rafforzata con un secondo predicato.
[70] *Dont…cours*: il verso è aggiunto nella traduzione in funzione di chiarimento del concetto, rispettando anche l'intenzione iniziale di enunciare sentenze morali.
[71] *Peine et travail*: anche in questo caso, il binomio sinonimico traduce «fatica» del v. 204, rafforzandone l'immagine.
[72] *O decevant espoir*: è rispettata l'apostrofe esclamativa, sottolineata anche dalla divisione della strofa, sebbene la «fuggitiva gioja» (v. 206) diventi una speranza deludente.

Qui nous vient en veillant, et nous paist de mensonge,
Combien[73] fasche aux mortelz de vous l'esloignement,
Qui sans vous vivroient mieulx, et plus heureusement.[74]
Sans vous, o vain espoir,[75] n[ost]re jeune princesse
Seroit, peult-estre, encor ches son pere en liesse,
Quite d'ambition, de sceptre, et de couronne,[76]
Et du mal qui desja de bien prés l'environne.
O pauvre Sophonisba, o divine beaulté,
O doulceur assemblée[77] à haulte roiaulté,
Combien luy seroit grief servir estrange prince,
Venant de donner loix à si grande province ?[78]
O Dieu, ne permectz poinct que ce malheur[79] advienne,
Et de bonté si rare et vertu[80] te souvienne,
Qui te doibt estre chere, et l'est comme je croy,
Si chose de ce monde eut oncq faveur de toy.
Mais voicy arriver un courrier,[81] qui à peine
Pour avoir travaillé,[82] peult avoir son alleine.

Premier Soldat.

Mes dames.

Dames.

Que cherches-tu ? quoy ? ne sonnes-tu mot ?

Premier Sol.

O mon Dieu l'aleine me fault,[83] je ne puis parler.

Dames.

---

[73] *Combien*: traduce l'epanalessi dell'originale «Quantω quantω mωlɛsta» (v. 208). La ripetizione è solitamente soppressa in tutti i casi in cui si trova nel testo trissiniano, limitando l'enfasi di numerosi passaggi, ma anche la ridondanza, compensando la ricerca di naturalezza e di funzionalità del linguaggio orale.

[74] *De vous…heureusement*: è rispettata la struttura sintattica col possessivo anteposto al nome («vostra dipartɛnza», v. 209); questo cambiamento dell'ordine logico è accettabile all'interno del coro perché le inversioni sono considerate più liriche. L'esclamazione («Quantω mɛljω saria viverne sɛnza!», v. 210) è sostituita dall'aggiunta di un avverbio molto marcato positivamente quale è «plus heureusement».

[75] *O vain espoir*: il vocativo chiarisce il «vωi» del v. 211 aiutando la comprensione nel discorso parlato.

[76] *Ambition…couronne*: la «Regale altezza» del v. 214 è tradotta con l'enunciazione dei tre elementi distintivi della regalità secondo il traduttore francese: ambizione, scettro e corona.

[77] *O… o… o*: l'anafora vocativa traduce qui in maniera meno intensa «Quanta grazia divina, / Quanta mωdɛstia è'n lɛi, quanta belleza» (vv. 217-218). Questo tipo di anafora è il più frequente e, infatti, viene tradotta in tutte le occasioni trissiniane in cui si ripete.

[78] *Venant…province*: l'interrogativa sostituisce i vv. 220-221 in cui il coro anticipa in forma dubitativa la scelta di Sofonisba per la libertà a costo della morte.

[79] *Malheur*: è la possibilità che Sofonisba debba servire un principe straniero.

[80] *Bonte…vertu*: mentre la versione italiana sottolinea con «beltà si rara» (v. 223) le qualità fisiche di Sofonisba, Saint-Gelais sceglie pudicamente di concentrare l'attenzione sulle qualità morali della regina.

[81] *Courrier*: messaggero di Siface.

[82] *Pour avoir travaillé*: per essersi affaticato.

[83] *Me fault*: mi manca.

Cestuy-cy me remplit d'une crainte[84] nouvelle.

Premier Sol.
Dites-moy ou trouveray-je la Royne ?[85]

Dames.
Je la veoy sortir hors du chasteau bien a point.[86]
Mais dys-nous d'ou tu viens s'il ne te fasche point,
Et d'ou vient cest effroy,[87] que tu sembles avoir.

Premier Sol.
Du camp,[88] helas ! Non plus camp, mais desconfiture.[89]

Sophonisba.
Aiez de m'appeler soing, si tost que Herminia aura achevé ce qu'elle appareille pour offrir au temple,[90] peult-estre auray-je cependant quelque nouvelles du Roy.

Premier Sol.
He Dieu, de trop mauvaises en entendrez-vous.

Dames.
Escoutons le propos de ce nouveau venu,
Car il doibt mieulx scavoir le tout par le menu,[91]
Que nous, qui n'entendons les choses que confuses.

Premier Sol.
Madame, je vous aporte à mon grant regret, de trés mauvaises nouvelles.

Sophonisba.
O triste commencement, le Roy[92] est-il vif ?

---

[84] *Crainte*: traduce l'italiano «paura» (v. 231) ma in maniera più precisa, sfruttando il senso del timore suscitato dall'arrivo concitato del messaggero.
[85] *Dites-moy*: l'interrogativa viene introdotta direttamente senza il tentativo di *captatio benevolentiae* del v. 236 («verω ωrnamentω a la Città di Cirta»), con ogni probabilità sempre per una volontà di rispetto e pudicizia nei confronti delle figure femminili.
[86] *Bien a point*: nel momento giusto.
[87] *Effroy*: in contrapposizione con la solita dinamica di traduzione di un termine tramite una coppia di sostantivi, in questo caso un sostantivo sostituisce il binomio sinonimico «affannatω, ε stancω» (v. 236).
[88] *Camp*: il termine fa sicuramente parte del lessico bellico importato dall'italiano; la 'p' muta in *champ* si fa ancora sentire in *camp* e sarebbe indizio del prestito italiano (L. CLÉMENT, *H. Estienne et son oeuvre française*, Paris, Picard, 1899, p. 314).
[89] *Desconfiture*: luogo di disfatta completa. Traduce «infωrtunatω campω» di v. 237.
[90] *Appareille…temple*: la visione cristiana ammessa fino a questo momento viene sostituita da atteggiamenti pagani, come le offerte al tempio. In particolare, Trissino introduce la preparazione di una «vεsta» (v. 239), cioè un drappo solitamente offerto come rito apotropaico, qui omessa a favore di un allestimento votivo non specificato.
[91] *Par le menu*: in modo particolareggiato.
[92] *Le Roy*: Siface è sempre nominato da Sofonisba con l'appellativo regale. Anche in questo caso, infatti, sostituisce «il miω cωnsorte» del v. 249. È pensabile che la stessa pudicizia che interessa la descrizione delle donne da un punto di vista fisico, riguardi anche i personaggi maschili con reticenze da un punto di vista affettivo. È altresì possibile che, evitando ogni tipo di riferimento sentimentale nei confronti di Siface,

Premier Sol.
Il n'est point mort, et si ne le puis dire estre vivant.

Sophonisba.
Comment est-il blessé ? ou le camp est-il rompu ?[93]

Premier Sol.
Le camp est rompu, et luy n'est point blessé, mais pris.

Sophonisba.
Il est pris ?[94] o malencontre ! o moy defortunée ! Cestuy-cy est le jour, le jour[95] qui m'a ruinée de fond en comble. Mais comme alla le tout ? et comment fut la prinse ?

ESVANOUISSEMENT.[96]

Premier sol.
Ce matin à l'aube du jour aucune[97] des nostres[98] estoient alléz dresser une escarmouche, lesquelz mis en fuitte par les Romains, et puis soustenus des nostres, vindrent si bien aux mains, que se renforceant les trouppes d'une part et d'aultre, la bataille s'en est ensuivie. Et avoyent noz gens de cheval d'entrée si bien faict, que les ennemys s'en alloient en route, n'eust esté que quelques enseignes de leurs gens de pied se vindrent mesler parmy noz gens d'armes,[99] qui en furent un peu arrestéz. Et cependant marcherent leurs legions, et les vindrent charger, de sorte qu'ilz prindrent la fuitte. Ce que voiant le Roy s'avança et donna dans[100] les Romains pour veoir, si ou de honte de le veoir mieulx faire qu'eulx, ou de peur de le laisser en danger,[101] les siens retourneroient au combat. Mais ce fut en

si voglia in qualche modo sollevare Sofonisba dalla colpa di aver abbandonato il proprio marito per sposarne subito un altro, riportando gli avvenimenti su un piano di giochi politici e diplomatici, mirati alla sola salvezza del regno e non alla vicenda personale della protagonista. Il passaggio da una dimensione privata a una collettiva è sottolineato anche dalla sostituzione dell'aggettivo possessivo con l'articolo determinativo.

[93] *Camp…rompu*: chiede se l'esercito è stato sconfitto.

[94] *Il est pris*: ad animare lo scambio di battute interviene l'aggiunta della domanda all'inizio della battuta per rinforzare lo stupore per la notizia appena appresa e introdurre l'angoscia del lamento successivo.

[95] *Le jour*: l'enfasi esclamativa è ribadita dall'epanalessi, che rispetta quella del testo originale al v. 255 («Quest'è quel dì, quel dì che m'ha distrutta»). Si tratta di un raro caso in cui la ripetizione presente nell'originale viene conservata anche nella traduzione.

[96] *Esvanouissements*: la didascalia è un'aggiunta originale di Saint-Gelais, probabilmente utile a intensificare la narrazione della sofferenza della protagonista. Il manoscritto Belin utilizzato per la rappresentazione conserva circa 27 didascalie che non sono conservate nell'edizione a stampa, sicuramente perché, a differenza di quest'ultima che resta comprensibile, le altre non aggiungevano elementi proficui all'atto della lettura del testo.

[97] *Aucune*: pochi.

[98] *Nostres*: sottintende "cavalieri".

[99] *Gens de cheval…de pied… d'armes*: soldati di cavalleria, fanteria e milizie.

[100] *Donna dans*: si lanciò contro.

[101] *Honte…danger*: il testo francese fornisce un motivo per il quale i soldati cartaginesi dovrebbero provare vergogna durante la battaglia, assenti nella versione italiana. Allo stesso modo, è successivamente esplicitata la causa della paura («de le laisser en danger»), che spiega l'espressione italiana più ambigua «con il suo periljo» del v. 274.

vain,[102] car il demoura si chargé et environné des ennemys, que son cheval fut tué soubz luy, dont à vive force il fut amené prisonnier, avec aucuns des siens[103] et la reste n'a tasché qu'a se sauver, en tel effroy, que nous avons eu prou d'affaire[104] à gaigner la ville, sentant les Romains nous chasser de prés tant qu'a peine avons eu loisir de lever le pont, et fermer les portes.

Sophonisba.

O moy desolée ![105] Je voy la fin de cest empire.

Dames.

Las,[106] combien de pitié me fais tu, doulce dame.

Sophonisba.

O fortuné Syphax, ou es-tu maintenant ? et tes mains de qui suis-je demourée ?[107]

Dames.

Quel cueur est si cruel qui voyant en telz termes[108]
Ceste Princesse-cy, peust contenir les larmes ?

Sophonisba.

O malheureuse haultesse,[109] a quel abisme m'as-tu conduicte ?

Dames.

Trop juste occasion vous meut à larmoyer.

Sophonisba.

---

[102] *En vain*: l'espressione, assente nell'originale, sintetizza subito la sentenza finale, riassumendo le parti successive della narrazione.

[103] Il racconto è modificato rispetto all'andamento dell'originale: in dettaglio, sono aggiunti dei particolari, come la specificazione «avec aucuns des siens», che sottolinea ancora la scarsa forza dei soldati che, come dirà successivamente, non hanno pensato che a salvare se stessi. Sono invece eliminate altre parti del racconto, come i vv. 287-288, sebbene ciò non provochi lacune nella narrazione.

[104] *Prou d'affaire*: molte difficoltà.

[105] *O moy desolée*: rafforza l'esclamazione dell'espressione precedente («o moy defortunée»), con l'aggettivo *defortunée*, condensando in un'unica battuta di Sofonisba il lamento del coro dei vv. 289-291, in cui le donne di Cirta piangono la fine della stirpe regale.

[106] *Las…dame*: il coro riprende l'esclamazione «lassa» utilizzata anche da Trissino nel v. 289 e aggiunge elementi di maggiore intensità emotiva, rafforzata dall'utilizzo dell'allocutivo «tu», meno formale e dunque più adatto a un discorso in cui l'intensità supera le convenzioni, e l'aggiunta dell'appellativo «doulce dame».

[107] *O fortuné…demourée*: la doppia interrogativa appare meno stilizzata e retorica rispetto al corrispettivo v. 292 dell'originale («Hoimè infelice, hoimè dωve sωn giunta!»), pur rinvigorito da due ripetizioni.

[108] *Termes*: condizioni.

[109] *Malheureuse haultesse*: riprende «grandeur» e *«hauteur*» delle prime battute, mettendolo qui in contrapposizione con l'abisso, la voragine, riferimento assente nell'originale, rispetto al quale è però mancante di una seconda invocazione, questa volta riferita alla tradizionale e canonica differenza tra sogno e visione («O durω sognω, / Anzi piu tostω visiωn, che sognω», vv. 299-300).

Las, à qui appartient-il de pleurer, qu'a moy ? Qui en peu de temps veoy toute ma felicité tumbée en extreme decadence,[110] et ma joie en perpetuelle douleur. O fussé-je morte au berceau ! Car il renaist qui peult mourir à temps.[111]

Dames.

Bien devriez-vous pleurer, madame, incessamment,
Si le pleur vous pouvoit donner allegement :[112]
Mais si la peine en croist, il vault mieulx le laisser.

Sophonisba.

O Hasdrubal, o cher pere! Quelle vous semblera la perte que je fay de cest estat, auquel contre vostre jugement et volonté je fuz eslevée ! comme m'a deçeu la flateresse esperance ! La joye que je m'estois promise en fin de vous donner de cest avantageux mariage,[113] sera que vous me verrez en continuel tourment,[114] sera que je seray desnuée[115] de toute grandeur, et esloignée du pays de ma naissance.[116] Qu'il me fauldra passer la mer, devenir esclave, et servir à la superbe nation, naturelle ennemye de la mienne. Non, non ! Vous n'entendrez point telles nouvelles de moy, vous orrez plustost dire que je seray morte que serve.[117]

Dames.

---

[110] *Extreme decadence*: rovina. È ripreso e rafforzato il concetto della caduta da uno stato di partenza alto a una condizione di baratro, come suggeriscono sia «tumbée» che «decadence». Manca, al tempo stesso, la metafora del mare in tempesta dei vv. 305-307 («Turbatω è'l mare, ε mossω un vεntω riω / Pur troppω hoimè per tεmpω, / Che la mia nave disarmata inscolja»), immagine nota alla tradizione tragica (cfr. *Teatro del Cinquecento*, p. 62).

[111] *Mourir à temps*: traduce l'espressione «bεn mωrεndω» del v. 309, connessa ad esempi di Petrarca e di Martelli (*Teatro del Cinquecento*, p. 63) in cui si elogia la possibilità di dare lustro alla propria vita morendo in maniera valorosa. L'espressione non restituisce esattamente il concetto di "buona morte", in quanto sembra elogiare più un dato di tempestività o di momento giusto della dipartita, piuttosto che le modalità della stessa. La mancata comprensione, o la volontaria modificazione dell'espressione risulta importante nell'analisi traduttologica perché la locuzione utilizzata da Trissino sintetizza uno dei temi principali della tragedia.

[112] *Pleur…allegement*: lo strumento di alleggerimento personale dal peso del dolore e della preoccupazione non è più la parola, come si sosteneva all'inizio nella conversazione con Herminia, quando la dama invitava la regina a sfogarsi parlando con lei, bensì il pianto: i sentimenti sono a questo punto razionalizzabili con più difficoltà.

[113] *Avantageux mariage*: il matrimonio con Siface è vantaggioso per Asdrubale perché gli consente di guadagnarlo alla sua causa. Nell'originale le nozze sono «leggiadre» (v. 317).

[114] *Sera…tourment*: la traduzione parafrasa l'espressione del v. 318 («sarà che 'l sωspirar m'avanza»), chiara eco petrarchesca (*Rvf* CCXCIV 11, cfr. *Teatro del Cinquecento*, p. 64).

[115] *Desnuée*: privata.

[116] *Grandeur*: traduce la metafora del v. 319 («Regale stanza», che sta per "dimora"), mentre è omesso l'aggettivo «dωlce» (v. 320) in riferimento al paese di nascita.

[117] *Vous orrez…serve*: a quest'altezza è svelata la decisione di Sofonisba, messa in evidenza dalla ripetizione nella battuta successiva. È in questo luogo che la protagonista chiarisce le prospettive legate alla vittoria dei Romani e annuncia per la prima volta esplicitamente la sua scelta di morire. La ripetizione di «non» traduce l'ipallage del v. 326 («Nωn fiεn di mè, nωn fiεn tal cose intese»), resa in questo modo più colloquiale e adatta al discorso recitato. La maggiore intensità può essere spiegata col fatto che la notizia arriva nella traduzione per la prima volta in questo punto, mentre nella versione italiana la prima rivelazione viene fatta proprio dal coro nel corso del primo "intermezzo" ai vv. 220-221 («la servitù le pareria si amara / Ch'assai piutostω εlegeria 'l mωrire») omessi nella traduzione. La morte liberatrice è di ispirazione stoica (A*d Marciam*, XX 1-5: «haec captivorum catenas levat»).

Mon Dieu, madame, helas,[118] qu'avez-vous dict ?

Sophonisba.

Que plustost je me determine[119] de mourir que vivre esclave des Romains.

Dames.

Il faict bon s'exempter de si cruelles mains.
Mais non point par la mort,[120] car la mort est le mal
Extreme,[121] et le dernier de tous les autres maulx.[122]

Sophonisba.

Nostre vie est comme un beau tresor, lequel ne se doibt despendre en choses de petite importance, ny aussi espargner aux grandes, et vertueuses entreprinses.[123]

Premier Sol.

Fuiez mes dames,[124] fuiez, retirez-vous en quelque lieu plus seur, les ennemeys sont dans la ville.

Sophonisba.

En quel lieu de seureté nous scaurions nous retirer qui nous puisse deffendre d'eux, si Dieu seul ne nous conserve ? Mais dy-moy, comment sont-ilz entréz ? a-ce esté par composition, par force, ou par surprinse ?

Premier Sol.

Il se peult dire que par composition, et par force.

Sophonisba.

Comment cela ? Parle, que je t'entende.

Premier Sol.

Madame, je vous conteray comment la chose[125] est passée. Sitost que les ennemys ont esté devant la ville, ilz ont envoyé un trompette la sommer de se rendre, auquel on a

---

[118] *Mon Dieu…helas*: le due interiezioni interrotte da un vocativo accumulano pathos nella reazione di sorpresa delle dame del coro.
[119] *Me determine*: decido di.
[120] *Non point par la mort*: il coro anticipa già la soluzione di Massinissa che sarà portata avanti nell'azione della tragedia.
[121] *Extreme*: l'aggettivo traduce esattamente il corrispettivo «extrɛmo» (v. 333) ed è inoltre evidenziato dall'*enjambement*.
[122] *Mal…maulx*: il discorso in cui le dame cercano di convincere Sofonisba a desistere dall'idea di liberarsi con la morte, estende il passaggio italiano ma conservando la figura del poliptoto («ch'ella è l'extrɛmo mal di tutti e mali», v. 333).
[123] Per la seconda volta sembra essere ignorato il tema del ben morire: sono infatti omessi i due versi finali della battuta («perchè una bɛlla, ɛ glœriœsa morte / Illustra tutta la passata via», vv. 336-337), sintesi di una vasta tradizione che annovera Cicerone, Rucellai, Dolce e soprattutto Petrarca (*Teatro del Cinquecento*, p. 65).
[124] Mancano gli aggettivi «triste, ɛ scœnsœlate» (v. 339), probabilmente troppo retorici in una situazione di fuga.
[125] *La chose*: si tratta della disfatta di Siface e di Asdrubale nella battaglia dei Campi Magni contro i romani (203 a.C.).

respondu qu'il se retirast ny pour menasses qu'ilz ayent sceu redoubler de brusler le plat pays[126] et la ville, ilz n'ont tiré de nous responce aprochante de se rendre, jusques à tant que Masinissa[127] venu en personne sur le bort du fossé, et parlant aux principaulx,[128] leur a remonstré le grant nombre qu'ilz estoient, le peu de munition que nous avions, la prinse du Roy, la deffaicte des nostres, le desir qu'il avoit de conserver nous et le pays, dont il seroit bientost seigneur. Et sur cela faisant amener à la veue de tous le Roy prisonnier, a sceu tant dire et promectre que les portes luy ont esté ouvertes.[129]

Sophonisba.

O douloureux accident ! Comme est mal conseillé qui se fie en l'amour des peuples ! À tout le moins s'ilz eussent voulu tenir un seul jour, et puis qu'ilz se feussent renduz avec quelque meilleure et plus seure[130] composition je ne serois point si surprinse et despourveuve[131] comme je suis.

Premier Sol.

Voicy les ennemys prés de la place.

Sophonisba.

Lequel est Masinissa ?

Premier Sol.

C'est ce premier, celuy qui a sur son armet[132] un panache rouge.

Dames.

Las, je me sens au cueur
Une si grand peur,[133]
Que je ne scay que taire, ou que parler :
Je me sens toute telle
Comme la coulombelle,

---

[126] *Plat pays*: la pianura circostante, il contado.

[127] *Masinissa*: è specificato il nome di Massinissa, che sostituisce il solo appellativo «un Capitan» al v. 358 dell'originale, sempre in funzione di disambiguazione.

[128] *Principaulx*: sono i personaggi più autorevoli della città, nell'originale «i primi de la terra» di v. 359.

[129] *Madame…ouvertes*: la breve battuta del soldato sintetizza in pochi passaggi il discorso diretto di Massinissa, riportato integralmente nell'originale nei vv. 360-472. È possibile che la scelta reiterata di Saint-Gelais prediliga, rispetto a Trissino, un maggiore realismo nella narrazione (in cui un discorso è riportato soltanto per sommi capi e non parola per parola) e un'attenzione costante al coinvolgimento del pubblico.

[130] *Meilleure…seure*: il binomio è in questo caso un calco della struttura italiana («piu cɛrti, ɛ piu sicuri», v. 386), anche se Saint-Gelais sceglie di tradurre letteralmente soltanto uno dei due elementi, sostituendo il primo aggettivo con un altro, «meilleure», che contiene anche un giudizio più marcato.

[131] *Despourveuve*: «sɛnza cɷnsiljɷ», v. 382.

[132] *Armet*: storicamente è l'elmo utilizzato dalla fine del XV secolo fino alla fine del XVI; l'etimologia riporta a un incrocio tra l'italiano "elemetto" e il francese "*arme*" (cfr. *TLF*i). Si tratterebbe dunque di un anacronismo, insolito per una traduzione in cui molto valore è dato alla verisimiglianza e all'adattamento storico; tuttavia, è comprensibile che Saint-Gelais abbia voluto tradurre il termine «ɛlmɷ» con un sostantivo marcatamente italianizzante. Anche la forma *panache* è sicuramente un'imitazione dall'italiano *pennacchio*.

[133] *Peur*: nel momento in cui il coro rinomina esplicitamente la paura, divenendo portavoce del pensiero di Sofonisba, le donne utilizzano la prima persona singolare immedesimandosi nella protagonista e concretizzando il concetto di minaccia con la figura retorica posta al termine della battuta.

Qui sur son chef voit un aigle voller.[134]

Sophonisba.

Monseigneur, je scay bien que le ciel, et la fortune, et voz vertuz, vous ont donné la puissance[135] de faire de moy ce qu'il vous plaira, mais si à une prisonniere estant à la discretion d'autruy est permis de parler, et de supplier, je vous requiers une seule grace : c'est qu'il vous plaise ordonner à ma personne condition telle que bon vous semblera, pourveu que vous ne souffriez que je vienne à la puissance et servitude d'aucun Romain. Vous seul au monde, Seigneur, me pouvez delivrer de ce joug.[136] Et de cela seulement je vous supplie, par la hauteur de vostre fortune, et de ce degré royal, ou bien peu devant je me suis veue aussi ;[137] et pour l'honneur des Dieux protecteurs de ce pays, lesquelz je prie vous recevoir avec meilleure fortune que n'a esté celle de Siphax. Car quand je n'aurois autre consideration que du lieu[138] auquel j'ay esté mariée, encores aymeroi-je mieux me commettre à la foy d'un des nostres, et nay en Affricque comme je suis, que tumber en celle d'un estranger. Pensez donc, Seigneur, ce que je doy faire, estant Carthaginoise, et fille de Hasdrubal. Et si j'ay raison de craindre la superbe maistrise des Romains, vous esmeuve à compassion[139] la misere et calamité[140] ou je suis ores, et la felicité de ma vie passée.[141]

Dames.

Refuser ne se doit à dame si honneste
Une si raisonnable et si juste requeste.[142]

Masinissa.

Madame, je ne veux point rememorer les oultrages et desplaisirs que Syphax m'a faictz, de longtemps, de peur de renouveller mes anciens ennuiz et vous en donner de

---

[134] *Coulombelle…voler*: la similitudine di impronta virgiliana (*Aen*., I, 394), nonché dantesca (*Purg*. XXXII, 112), viene modificata nella seconda parte: la perifrasi dell'«ucεl di Giove» (v. 389) viene direttamente resa con il referente «aigle».

[135] *La puissance*: traduce l'infinito sostantivato «il pωter» (v. 392). In generale, l'uso dell'infinito sostantivato è molto limitato e, a parte pochi casi in cui il traduttore esegue un esatto calco della frase italiana (ad esempio, «le mourir» per «il morire» o «le prier» per «il pregare»), si tende a sostituire il verbo con il sostantivo corrispondente (ad esempio, «le mesfaict» per «il peccare»).

[136] *Joug*: è introdotto come traduzione chiarificante di «lεi», inserito al v. 402 in riferimento alla servitù.

[137] *Hauteur…aussi*: è qui marcata l'opposizione tra il possessivo «vostre» e il pronome personale «je» che separa i destini dei due nobili fino a quel momento accomunati dalla stessa grandezza, come sostiene infatti Trissino nel testo italiano con l'utilizzo di «noi» («Per la Regale, ε glωriωsa alteza, / Ne la qual pocω avanti ancω *nωi* fummω», vv. 404-405).

[138] *Lieu*: Siface.

[139] *Vous…compassion*: rispetto all'ordine sintattico della frase di Trissino, Saint-Gelais tende a ristabilire una logica soggetto-verbo-complemento, come in questo caso in cui si traduce «ancω a piεtà vi muova» (v. 418).

[140] *Misère et calamité*: i due sostantivi traducono il superlativo «misεrrimω» a v. 419. La dittologia condensa a pieno la tematica tragica del rovesciamento della fortuna.

[141] Il monologo di Sofonisba è manifestazione della sua arte retorica e diplomatica. Il suo discorso di preghiera tocca in primo luogo l'argomento della sua nobiltà e regalità, che non consentono che venga trattata come una comune prigioniera; in secondo luogo, sono menzionate le divinità protettrici del suo paese, affinché venga rispettato il loro onore; infine, tocca l'argomento dell'appartenenza: Massinissa deve essere molto più vicino ai cartaginesi che ai romani per la sua provenienza.

[142] *Raisonnable…requeste*: la domanda è "ragionevole e giusta", ma Sofonisba non rivolge a Massinissa «priεghi» come al v. 422. Sono limitate sottomissione e venerazione di Massinissa da parte della donna.

nouveaux.[143] Soit ce qui en a esté : ma coustume est de persecuter mes ennemis jusques ad ce que je les aye vaincus et puis d'oublier toutes leurs offences. Et quant bien j'aurois deliberé de m'en ressentir,[144] et d'en prendre vengeance, si ne scaurois-je pourtant avec vous, si non user de courtoisie : car il n'est chose plus vile que d'oultrager femmes, et courir sus à ceux qui sont oppriméz et sont sans aide et resistance. Et puis la jeunesse ou vous estes, les bonnes graces, et beauté dont vous estes pleine, voz doulces parolles et prieres, meritent trouver non seullement pitié, mais faveur.[145] Et pour ce ostez toute craincte de vostre entendement, car vous ne recevrez de moy que tout honneur. Bien me faict-il mal que je ne vous puisse prometre ce, dont vous m'avez requis,[146] de ne vous laisser tumber au pouvoir des Romains, car je me treuve si soubzmis à eux, que je n'ay aucun moyen de le faire. Toutesfois je vous promez de les prier bien fort de vous mettre en liberté : combien qu'ilz soient de si bonne affaire[147] que vous ne devez esperer d'eux si non bon traictement,

Dames.

Renforcez le prier, tant qu'il soit combatu,
Un arbre au premier coup n'est jamais abbatu.

Sophonisba.

Mon Seigneur, vostre gracieux langage qui vous monstre avoir quelque compassion de moy ressuscite dans mon cueur beaucoup d'esperance, et de la je prendray la hardiesse de parler avec plus de confiance à vous, combien que j'aye honte et regret[148] à parmoy de ne pouvoir en ceste tribulation[149] parler si non de mes ennuiz, qui peult-estre me feront trouver importune. Mais je me reconforte, en pensant que la nature d'un gentil cueur est de donner volontiers audience et aide aux affligéz et de se complaire en si bonne euvre. Et pour ce suivant mon premier propoz, je vous supplie, Monsieur, avoir pitié de moy, et de ne me laisser venir en la servitude d'aucun Romain. Ja ne scauroit-il tumber en mon entendement que vous ne le puissiez faire. Car qui ausera debatre qu'il ne vous appartienne bien, oultre le principal du buttin,[150] avoir une femme en vostre disposition ? Et ne me dictes point, s'il vous plaist, que d'eulx je ne puis avoir traictement que raisonnable : l'inimité que de tous temps ilz ont portée à ma patrie,[151] et particulièrement

[143] *Renouveller…nouveaux*: talvolta la traduzione giunge agli stessi esiti espressivi dell'originale pur rovesciando i concetti: in questo caso, Massinissa non vuole fornire nuovi dispiaceri a Sofonisba, dunque «far minœre in vœi qualche speranza» del corrispettivo v. 426.

[144] *Ressentir*: arcaismo per *souvenir*.

[145] Come più volte accade con i passaggi più lirici dell'opera, anche in questo caso non è tradotta la metafora «farian le Tigre divenir piɛtœse» del v. 439, tra l'altro immagine nota a Petrarca, Rucellai, Martelli (cfr. *Teatro del Cinquecento*, p. 71).

[146] *Vous…requis*: la lingua francese difficilmente riesce a conservare strutture sintattiche dell'italiano che prevedono l'inserimento di altri elementi tra l'ausiliario e il participio passato. In questo caso, la traduzione elimina l'avverbio di quantità presente in «m'havete vœi tantœ rikiɛstœ» (v. 444).

[147] *De si bon affaire*: onesti, leali.

[148] *Honte et regret*: il binomio sinonimico, ancora una volta utilizzato in funzione rafforzativa, traduce questa volta in maniera non altrettanto efficace l'artificio allitterativo di eco petrarchesco «mɛcœ medesma mi vergognœ» del v. 460.

[149] *Tribulation*: è il momento prima della morte, come al v. 461 «perch'iœ sœnœ a questœ passœ extrɛmœ», ma anche in questo caso il concetto della fine della vita è alleggerito e reso meno esplicito.

[150] *Buttin*: traduce «sorte» di v. 477, in quanto la divisione del bottino tra i vincitori era compiuta tramite sorteggio.

[151] *Patrie*: per Du Bellay il sostantivo giunge in Francia insieme alle altre «corruptions italiques» (*Deffence*); ciò dimostrerebbe una scarsa diffusione del termine prima della prima metà del secolo, sebbene

à ceulx dont je suius descendue, me faict inevitablement attendre de leur domination toutes les sortes d'injures, d'outraiges, et de desplaisirs qui se peuvent imaginer : chose à fuir plus que la mort. Qui me faict de rechef vous demander ceste grace de m'en delivrer, par ces genoulx que j'embrasse, et par ceste victorieuse main, pleine de valleur, et de foy, que je vous baise. Autre refuge ne m'est demeuré en ce monde, si non vous, Monsieur, à qui j'ay recours comme au port de ma sauveté. Que si toute voie m'est interdicte, et est force que vive je vienne en la discretion de ces gens-là, veuillez m'en au moins delivrer, en me donnant la mort. Je vous demande ceste derniere grace, laquelle vous ne povez dire n'estre en vostre puissance. Pourtant, Monsieur, ne me le refusez point, et adjoustez ceste promesse au louable commancement que vous avez donné à mon esperance.

Dames.

Grande force devroit avoir un beau langage,
Prononcé doucement, et sortant du couraige,
D'une si acomplie et aymable[152] personne.

Masinissa.

Il faict bon quelque fois user de gracieuseté,[153] et quelque fois estre audacieux : mais si jamais l'audace est de saison, elle l'est quand on en use pour choses honnestes et euvres pitoiables. Car il n'est rien qui tant rende l'homme semblable à Dieu, que s'emploier pour les hommes, et metre autruy en seureté. Or pour faire[154] donc nouvelle responce à voz ardentes et trop gracieuses requestes pour estre refusees, je vous asseure et promectz,[155] Madame, de faire pour vous ce que vous me demandez. Et s'il se trouve homme si hardy qui ause seulement vous toucher la robbe je luy feray sentir qu'il m'aura offensé : et en deusse je abandonner mes pays et pour plus grande seureté je vous veulx donner ma foy, et la jurer en vostre main,[156] avecque le Dieu qui m'a donné faveur au recouvrement de mon roiaulme[157] que vous n'yrez en puissance d'aucun Romain tant que la vie me soustiendra.

Dames.

O courtoise responce, o acte memorable.

---

non manchino comunque degli esempi antecedenti. Per Wind, «les exemples de la Pléiade et surtout de Maurice Scève sont caractéristiques à cet égard, puisque ce dernier a joué le grand rôle dans cette renaissance lyonnaise si fortement influencée par l'Italie» (*Les mots italiens*, p. 96).

[152] *Acomplie et aymable*: i due aggettivi traducono «bɛlla donna» di v. 507, spostando ancora una volta il focus dall'aspetto estetico a quello morale.

[153] *Gracieuseté*: maniere amabili.

[154] *Pour faire*: è un caso di gerundio («vɷlɛndɷ dar», v. 518) tradotto con l'utilizzo di un verbo all'infinito presente. In generale, come si vedrà anche in altri esempi, Mellin de Saint-Gelais tende a tradurre il gerundio italiano con verbi all'indicativo presente o all'infinito, limitando l'utilizzo delle forme in *-ant*, probabilmente perché considerate troppo poco naturali e distanti dal linguaggio orale, a cui l'autore già pensava durante la stesura (cfr. J. LECOINTE, *Le style en -ant au XVIe siècle en France: conscience syntaxique et opinions stylistiques*, cit., p. 11: «Le lien du style en -ant avec l'écrit est à certains égards une évidence : une telle forme d'imbrication est difficilement pensable à l'oral, si ce n'est dans des formes d'élocution emphatiques calquées sur l'écrit»).

[155] *Asseure et promectz*: il doppio verbo traduce l'avverbio «fermamente» di v. 522.

[156] *Jurer…main*: anticipa il verbo del giuramento, mantenendo il riferimento alla mano ma omettendo il collegamento esplicito al contatto fisico («la man dɛstra / Tɷccar vi voljɷ», v. 528-529).

[157] *Recouvrement…roiaulme*: Massinissa recupera il regno del padre ed è infatti omesso per pleonasmo l'aggettivo «patɛrnɷ» del v. 531.

Sophonisba.

Avec quelles parolles pourray-je assez dignement vous rendre graces de ceste liberalle et magnanime promesse, laquelle veritablement vous monstres bien meriter les victoires, le nom et la hauteur en quoy vous estes ? Et pourtant si je me trouve doubteuse et confuse, et ne scay bien ordonner mes propoz je ne suis point indigne d'excuse. Car il me semble chose impossible de pouvoir parler d'un cueur si genereulx comme est le vostre, en la facon qu'il appartient, ne donner assez de louange à un si glorieulx et louable fait comme cestuy-cy. Et quant bien j'aurois quelque suffisance[158] de l'exalter et approcher de son merite, je ne l'entreprenderay point, sachant bien que je ne satisferois jamais à mon desir ny à l'obligation que j'y ay.[159] Seulement diray-je bien que mon esprit n'est jamais pour[160] metre en oubly une si grande et si estimee grace,[161] tant qu'il aura memoire de moy-mesmes, mais autant que ma rigoreuse fortune ne m'a laissé de toutes choses rien que la vie, laquelle je recognois de vous seul, et que je n'ay moien de vous faire aultre retribution, je prieray le grant Dieu qui au ciel regarde les euvres de nous mortelz qu'en lieu de moy il vous recompense de celle-cy, aussi haultement comme je la recongnois et l'estime.

Masinissa.

Je ne veulx aultre recompense du bien si non le plaisir de le metre en effect, car le bien se doit faire pour ce qu'il est bien, et qu'il est la vraye retribution de soy-mesme, et le seul but de toutes noz actions.

Sophonisba.

Si voit-on beaucoup de gens conviéz à de glorieuses entreprinses par l'esperance de retribution.

Masinissa.

Ouy ceulx à qui la doulceur de vertueusement et bien faire n'est pas assez congneue.

Sophonisba.

Or soit ainsi, et plaise neantmoins à Dieu vous guerdonner[162] de cest euvre pour honorer si pitoyable aide.

Masinissa.

Assez bon loier ay-je eu de Dieu de m'avoir donné le vouloir de dire comme j'espere le pouvoir d'executer chose qui vous est si agreable.

---

[158] *Suffisance*: capacità.

[159] *Avec quelles…j'y ay*: il discorso di Sofonisba, pur colmo di lodi, non restituisce comunque l'eccessiva retorica dell'originale trissiniano, in cui i vv. 537-554 costituiscono un vero e proprio monologo. Significativa l'eliminazione del v. 554 («Scema ogni laude in bωcca d'una donna») in cui la *captatio* di Sofonisba giunge sino alle soglie dell'autocommiserazione in quanto donna. La soppressione svolge probabilmente una funzione ideologica, in quanto sarebbe stato sconveniente far pronunciare dalla protagonista, una regina, una simile battuta in presenza della committente, la regina Caterina de' Medici.

[160] *Être pour*: essere disposta a.

[161] *N'est…grace*: pur di ristabilire l'ordine sintattico della frase francese, in questo caso l'autore ricorre a una riformulazione dell'intero passaggio italiano («che tanta grazia / Nωn è mai per uscirmi de la mente», vv. 555-556).

[162] *Guerdonner*: ricompensare.

Sophonisba.

Grande modestie et vertu, mais Monsieur, que dois-je faire ?[163] Car je n'ay, ny veulx avoir volonté ny conseil que le vostre.

Masinissa.

Mon advis est, si bon vous semble, que vous vous devez retirer au chasteau :[164] et la nous delibererons du moyen qu'il faudra tenir pour vous tenir ma promesse.

Sophonisba.

Je vous en supplie Monsieur, et ne m'abandonnez ny oubliez point.

Masinissa.

Comment oublier ? avez-vous si peu de foy en moy que vous soiez en doubte ?

Sophonisba.

Non, mais si grand desir de liberté[165] me trasporte, qu'il faict sembler que je deubte.

Masinissa.

Ne doubtez nullement, car c'est ma coustume de garder ce que je promectz comme ma vie : et ne siet bien[166] à nul d'avoir une chose au cueur et une autre en la bouche.

Sophonisba.

Entrez donc Monsieur, si la fortune n'est perpetuellement contraire[167] aux bonnes entreprises, je puis esperer qu'en ceste-cy elle me sera aydante : mais je ne scay comment en mon cueur ne peult entrer asseurance de rien.[168]

SECONDE INTERMEDIE.

Dames

Haulte celeste invisible lumiere[169]

---

[163] *Monsieur…faire*: il discorso diretto sostituisce l'interrogativa indiretta dei vv. 579-580 («ditemi poi / Che dɛbbia far»), accentuando il dinamismo della scena e l'irrequietezza della protagonista.

[164] *Chasteau*: l'adattamento operato sul testo al fine di renderlo adeguato al nuovo contesto e al pubblico di riferimento della traduzione determina anche sostituzioni lessicali come «chasteau» in vece di «casa» al v. 583. Saint-Gelais utilizza indistintamente *pallais* o *chasteau* ma, in rari casi, ricorre anche al termine *maison*, giustificando la varietà lessicale con l'intenzione di riferirsi non al luogo fisico della dimora, bensì all'insieme di persone appartenenti alla stessa famiglia.

[165] *Liberté*: rispetto all'originale, Saint-Gelais specifica che il «gran disiω» (v. 587) è quello della libertà.

[166] *Ne siet bien*: traduce l'espressione, molto più marcata nell'originale, «hò in odiω» (v. 591).

[167] *La fortune…contraire*: oltre a dare rilevanza alla tematica della fortuna, lo spostamento del soggetto in prima posizione ristabilisce l'ordine SVO della frase.

[168] *Mais…rien*: è aggiunta la battuta finale di Sofonisba per smorzare il tono di speranza e lasciare ancora ben visibile il sentimento di paura e incertezza sul futuro, tanto più in un passaggio fondamentale come quello della sua uscita, dal momento che tornerà in scena soltanto nell'epilogo.

[169] *Haulte…lumiere*: la prima stanza dell'originale si apre con l'invocazione all'«Almω celɛste raggiω» (v. 596), la cui connotazione spirituale è diminuita dalla scelta degli aggettivi in traduzione: mentre si mantiene «celeste», Saint-Gelais sceglie invece di sostituire «almo» con «haulte» e di aggiungere «invisible». Rafforza questa dinamica la scelta di scambiare il verso successivo in cui si fa menzione della «santa luce»

Qui estes source et naissance premiere
Des corps luisans qui restorent le monde
Par le retour de leur clarté feconde
Qui ordonnez que leur course eternelle
Ans, mois, et jours, et saisons renouvelle,[170]
Permettez-leur nous amener un jour
Qui nous remette en l'ancien sejour[171]
Dont joissoit ceste heureuse contrée
Avant qu'enseigne estrange y fust entrée.
Lorsqu'en ces champs n'y avoit un seul homme
Qui sceut le nom du Tibre ny de Rome.
Et nous contans des fruictz de nostre terre,
Aux fiers lyons seulement faisions guerre.
Helas Seigneur, depuis que ceste Affrique,
Eut à desdain son ouvrage rustique,
Et naviga pour ailleurs dominer
Elle, à peu prés, s'est veue dominer.[172]
Elle a tant faict cherchant les estrangiers.
Qu'elle les veoit ores en ses vergiers.
Siphax est pris, et Sophonisbe aussi,
Masinisse est luy-mesme en la mercy
Des fiers Romains, car assez est lié
Qui a plus grand que soy s'est allié.
Les ennemys sont depuis le matin
Dans le chasteau, qui est de leur butin.
Brief, il n'est mal publicque ne privé
Que nous n'ayons mille fois esprouvé,
Et ne scauroit la fortune inventer
Nouveau moyen de plus nous tourmenter.[173]

(v. 597) con un riferimento ai «corps luisans» che, pur tenendo vivo il campo semantico della luce (rinforzato anche da «clarté» al verso successivo), sopprime del tutto il rinvio alla santità.

[170] *Course…renouvelle*: i due versi, molto sintetici, non restituiscono l'immagine dello scorrere del giorno e delle stagioni, portata avanti nello spazio di cinque versi nell'originale (vv. 602-606).

[171] *Ancien sejour…guerre*: l'«ancien sejour» è «un giœrnœ… che nœn sia tantœ carcœ, / cœme sœn questi, di sœvɛrki affanni» (vv. 609-611). Saint-Gelais, infatti, specifica nei versi successivi, perdendo in poeticità ma guadagnando in chiarezza, che si tratta della vita prima che arrivasse l'«enseigne estrange», il nemico romano. Nei versi successivi è ancora condensata la descrizione, assente nel coro originale, dei giorni felici prima dell'invasione: vengono rispettati *topoi* piuttosto classici dell'autosufficienza con le risorse della propria terra e della lotta con i soli animali.

[172] *Helas…dominer*: in questi passaggi del coro la traduzione perde la letterarietà che la caratterizza nel resto dell'opera. In questo caso viene incolpato l'eccessivo desiderio di dominio della regione africana, costretta poi a doversi sottomettere al nemico. Mancano nella traduzione i riferimenti ai presagi effettuati dal coro, che nell'originale si esprime in prima persona singolare: «Bɛn cœme i primi danni / Si pœse a far Syphace / Al buon filjuol di Gala, / Dissi, quest'opra mala / Ci sturberà la nostra antica pace. / Hai troppœ il divinai» (vv. 615-620). In effetti, il ruolo che assume il coro nella traduzione di Saint-Gelais è quello di una rappresentazione da parte di uno spettatore esterno dei pensieri e delle emozioni del pubblico, nonché di chiarimenti sulla storia, comunque niente che possa giustificare la possibilità di un giudizio così diretto.

[173] *Elle…tourmenter*: sono qui sintetizzati, con frequenti e corpose rimozioni, i versi in cui Trissino con sapienti reminiscenze di Petrarca e di altri autori rinascimentali, tragici e non (cfr. *Teatro del Cinquecento*, pp. 82-83), fornisce un quadro della situazione in Numidia piuttosto duro («Chi ne le rœtte squadre, / Lassa, v'ha pɛrsœ il padre, / Chi 'l filjœ, chi 'l fratɛllœ, ɛ chi 'l maritœ; / Chi s'ha vistœ di braccio / Tor la filjuola,

Un seul espoir d'assez loing nous regarde
C'est que le Roy qui a pris en sa garde
Nostre maistresse, aura sollicitude
De ne souffrir qu'elle aille en servitude.[174]
Et s'il le faict et tient sa foy promise
Nous resterons avec elle en franchise
Et luy ferons service en liberté
Changeans noz nuictz en lumiere et clarté.[175]

Lelius.

A chacun pas que je fay, j'entre en merveille[176] de la grandeur de la beauté et de la force[177] de ceste ville, et me tiens presque pour mal conseillé d'y estre entré avec si petite trouppe, que celle qui m'a servi, craignant quelque stratageme et surprinse des ennemys : desquelz la desperation est quelque fois plus a doubter que la victoire. Et ce qui plus m'y faict penser est que je ne voy nulz de tant de soldatz, qui y sont entréz avec Masinissa. Et pour ce j'en veulx demander nouvelles à ces femmes. Femmes, quelle part a tiré le Roy, qui est entré n'aguieres en ceste ville avec ses gens ?[178]

Dames.

Il entra au chasteau,[179] et pensons qu'il y est
Encor avec la Royne.[180] Mais Seigneur, s'il vous plaist,
Dites-nous vostre nom, car voz façons honnestes

ε farne le sue volje», vv. 632-636) e violento («Lasciandω i corpi lωrω / Prɛda di cane, ε pastω d'avωltωrω», vv. 650-651). La traduzione francese, nel suo evitare gli orrori e le espressive immagini dell'originale, risulta molto più neutrale e meno coinvolgente e perde qui intensità e valore.

[174] *Espoir…servitude*: è conservato il tema della speranza, pur con un elogio di Massinissa molto meno lodevole. Sono infatti eliminate espressioni come «'l nuovω Re par voltω / Al bɛne, ɛt a l'haver d'altrui piɛtate» (vv. 667-678), mentre è aggiunto il riferimento diretto al timore principale, quello di un possibile futuro di servitù per la regina, che sostituisce l'apostrofe di carattere petrarchesco dei vv. 673-674 («O cara libertate, / Quinci prɛnder tu puoi qualchuna spɛme»).

[175] *Service…clarté*: è aggiunto un richiamo diretto alla speranza delle donne di Cirta circa il loro destino, che parafrasa l'espressione trissiniana «E perchè ha sɛmpre havutω / Tanta cura di nωi, qual di sè stessa» (vv. 678-679). Il finale, positivo, richiama in modo originale l'immagine della luce con cui si era aperto il coro.

[176] *J'entre en merveille*: l'espressione traduce correttamente il verbo «mirandω» di v. 683. Oltre al tentativo di tradurre letteralmente la sfumatura di meraviglia, presente nel verbo italiano, suscitata dalla vista della bellezza della città, è anche qui rimarcabile l'utilizzo di un indicativo presente in luogo del gerundio.

[177] *Grandeur…ville*: rispetto all'originale, in cui gli aspetti che stupiscono Lelio sono «grandezza, ɛ pωssanza» (v. 683), nella traduzione si fa riferimento, oltre alla sua forza, ad una maestosità che è data dalla sua bellezza. Manca inoltre l'espressione negativa di Lelio «nimica tɛrra» (v. 684), che viene tradotto col neutrale «ville».

[178] *Femmes…gens*: di Lelio è cassata la prima domanda dei vv. 696-697, in cui chiede informazioni sulle donne di Cirta, con conseguente risposta del coro (vv. 698-699) che nulla aggiunge alla narrazione, anzi la rallenta, tanto più se lo scopo è quello di fornire a Lelio informazioni sul nome della città che ha appena catturato col suo esercito. Il ritmo dell'azione, al contrario, salva esclusivamente le battute progressive, quali appunto la richiesta di informazioni sul re, qui non definito «nuovω» (v. 703), in quanto si dà per scontato che il re di Cirta sia ora Massinissa.

[179] *Chasteau*: anche in questo caso traduce «palazω» (v. 706).

[180] *Encor…estes*: mentre nella versione italiana Massinissa è nel palazzo «cωn mωlta gɛnte» (v. 707), Saint-Gelais menziona esclusivamente la presenza della regina. Il coro, inoltre, anticipa una serie di lodi sull'aspetto nobile e altero di Lelio, il quale sceglie però di presentarsi in maniera molto sommaria, evitando i dettagli sulla sua provenienza (senz'altro già nota al coro) e sul suo ruolo nell'esercito di Scipione.

Nous donnent grand desir de scavoir qui vous estes.

Lelius.

On m'appelle Lelius.

Dames.

Point ne nous a trompé vostre grave presence,
Manifestant le bien que souvent en absence
Du Romain Lelius nous avions entendu,
Dont par tout l'univers[181] le nom est espandu[182]
Mais je voy, Monseigneur, un des vostres[183] sortir
Qui de ceulx de leans vous pourra advertir.

Second Soldat.

Voicy bien à propoz Lelius, lequel j'allois trouver : Monseigneur, j'ai à vous dire aucunes choses, s'il vous plaist les entendre.[184]

Lelius.

Parle, n'oublie pas me conter du grant buttin qui est faict dans le chasteau.

Second Soldat.

Je ne vous parleray point de buttin, ayant esté occupé par le Roy à aultre chose.

Lelius.

Quelle occupation a-il leans si non de faire assembler les richesses qui y sont ?

Second Soldat.

Occupation de festoier sa nouvelle espouse.

Lelius.

Quelle espouse ?[185]

Second Sol.

Sophonisba fille de Hasdrubal.

Lelius.

---

[181] *Par tout l'univers*: l'espressione traduce «Dal Nilω, a le Cωlonne» (v. 716), cioè per tutta l'Africa settentrionale.

[182] *Le nom…espandu*: anche in questo caso le laudi di Lelio sono riportate in maniera sommaria, eliminando in questo modo l'eccessiva retorica del coro, e anche la successiva battuta di apprezzamento sulla gentilezza delle donne del coro da parte di Lelio (vv. 721-722), il quale viene informato direttamente di un'azione attiva, con l'immissione diretta di un nuovo personaggio sulla scena.

[183] *Un des vostres*: un messo dei romani.

[184] *S'il…entendre*: la formula di cortesia è ben più marcata rispetto all'originale battuta al v. 726 («Signωr, iω v'ho da dire alcune cose»), sempre per restituire l'idea del rispetto delle gerarchie.

[185] Il dialogo, serrato anche nella versione italiana, risulta qui molto più reattivo e colloquiale con l'eliminazione di alcune battute che nulla aggiungono alla conversazione, come i vv. 736-737 in cui si evidenzia l'incredulità di Lelio rispetto all'azione compiuta da Massinissa. Il dialogo procede con un rapido susseguirsi di domande e risposte, assolutamente verisimile e coinvolgente.

Sophonisba femme de Siphax ?

Second Sol.
Celle mesmes, dy-je, qui estoit Royne.

Lelius.
Masinissa l'a il esponsée ?

Second Sol.
Je vous asseure, je ne parle point en vain.

Lelius.
O estrange cas, o audace insuportable !

Second Sol.
La chose est comme je dy.

Lelius.
Mais ou estoit-elle ? ou la veid-il premierement ?

Second Sol.
En la place devant le chasteau.

Lelius.
Que luy dist-il d'entree ?

Second Sol.
Elle parla à luy la premiere.

Lelius.
Comment, de l'espouser ?

Second Sol.
Ha non, mais elle luy requist seullment un don.

Lelius.
Et quoy ? la liberté ?[186]

Second Sol.
Ouy, de ne tumber en povoir d'aucun Romain.

Lelius.
Et il la luy promist franchement ?[187]

[186] *Et quoy…liberté*: rispetta maggiormente il linguaggio colloquiale della conversazione la doppia interrogativa rispetto alla domanda piuttosto moraleggiante di Trissino («Forse la libertà, ch'ogniun disìa?», v. 751).
[187] *Franchement*: liberamente.

Second Sol.

Mais bien la refusa-il quant à cela.

Lelius.

Que feist-elle lors estant refusee ?

Second Sol.

Elle se mist à l'en requerir avec plus grande instance.

Lelius.

Et luy se laissa vaincre.

Second Sol.

Il luy accorda tout ce qu'elle sceut demander.

Lelius.

O temerité ! et comment le povoit il faire ?

Second Sol.

Je ne scay respondre de son intention.

Lelius.

Qui peult induire à faire si folle[188] promesse ?

Second Sol.

Amour, grande beauté,[189] et douces parolles.[190]

Lelius.

Il estoit bien saison de faire l'amour parmy les armes.

Second Sol.

Monseigneur, il n'est saison ny exercice sur qui amour n'ait commandement.

Lelius

Aprés ceste promesse que devindrent-ilz ?

Second Sol.

[188] *Folle*: il giudizio sulla promessa è affidato a questo aggettivo aggiunto originalmente da Saint-Gelais.
[189] *Grande beauté*: a differenza di quanto operato nella traduzione fino a questo momento, la battuta del soldato aggiunge, rispetto all'originale di v. 762, un riferimento esplicito alla bellezza estetica di Sofonisba come motivazione principale del convincimento di Massinissa.
[190] *Douces parolles*: il linguaggio di Sofonisba è sempre qualificato come "dolce", la prima volta dal coro che definisce il suo discorso «prononcé doucement», la seconda da Massinissa che definisce le sue parole «douces», infine dal soldato. La dolcezza ha qui un valore sempre positivo, perché capace di conferire efficacia ai discorsi. Ricordiamo che Saint-Gelais era considerato sin dai suoi contemporanei il poeta per eccellenza della *douceur* (cfr. L. ZILLI, *Des «vers emmiellez» de Mellin de Saint-Gelais*, cit.) da Peletier che lo considera «doux, facond», a Sebillet che lo definisce «tant dous que divin», fino a Ronsard («Comme la Saone doulce et lente / […] Mellin, tes vers emmielez / Qui aussi doulx que ton nom coulent, / Au nectar des Muses meslez / L'honneur de tous les autres foulent».

Nous nous en allasmes les accompaigner dans le chasteau.

Lelius.

Et la il l'espousa.

Second Sol.

Non pas promptement, car elle feist des remonstrances de son mary vivant et d'un petit enfant de deux ans, qu'elle a de luy, pour tousjours retarder, comme je croy, l'affaire. Mais enfin la necessité de la presente fortune feist qu'elle se accorda à luy auquel son pere l'avoit aultresfois accordee.[191]

Lelius.

L'entendement est la plus belle chose que Dieu ait conceddee aux hommes, mais bien souvent la grande prosperité l'aveugle. Cestuy-cy qui tousjours avoit esté tenu pour homme prudent s'est laissé cheoir en une grande erreur pour se trouver victorieulx, et luy a esté sa felicité plus dommageable en le rendant insolent, que ne furent oncques ses pertes en Espaigne.[192]

Second Sol.

Monsieur, voiez Masinissa qui sort du chasteau.

Lelius.

Je l'avois bien apperçeu, mais va-t'en qu'il ne te voie avec moy, car je ne veulx qu'il pense que j'aie rien entendu de son faict.

Second Sol.

Bien, Monsieur.

Masinissa.

Tenez-vous prestz trestous[193] pour m'acompaigner, tantost au temple à la sollennité.[194] Et toy, va-t'en au camp et fay diligence de m'advertir de ce qu'on y faict.

Lelius.

Il ne fault aultre advertisseur que moy, qui vient tout maintenant de la.

---

[191] *Non pas…accordee*: il racconto delle nozze, nell'originale analizzato in un monologo del messo da v. 770 a v. 856, è qui condensato in un'unica breve battuta, in cui viene data importanza alle sole motivazioni di resistenza da parte di Sofonisba: il suo precedente matrimonio e un figlio di due anni. Sono salve dalla sintetizzazione qui effettuata dell'intero racconto le scelte che giustificano la sua decisione di sposare Massinissa: sia la fortuna ingiusta, che la obbliga a cercare salvezza («Però ch'apprɛssω ogniun saria scusata, / Per la necessità de la Fωrtuna», vv. 796-797), sia il ricordo del precedente matrimonio che era stato concordato proprio con Massinissa da suo padre, e che assume così un valore legittimo («E poi cωn piu ragiωne ɛsser devea / Mωlje di quellω, a cui la diɛ suω padre, / Chɛ di Syphace, a cui la diɛ il Senatω», vv. 798-800).

[192] *Espaigne*: il riferimento alla Spagna è un'aggiunta originale alla narrazione.

[193] *Trestous*: sempre nel rispetto di uno stile adattato alle gerarchie, Massinissa utilizza qui un pronome non elevato soltanto perché si rivolge a un soldato suo sottomesso.

[194] *Acompaigner…solennité*: Massinissa si prepara per la celebrazione al tempio ma, rispetto a Trissino, Saint-Gelais evita il riferimento alla celebrazione, il cui racconto era già stato omesso, e soprattutto il rimando a personaggi della cultura cristiana («Ch'iω vo' far ciò, che ha dettω il sacerdote», v. 874).

Masinissa.

O Lelius, je n'avois pas encores tourné ma veue de ce costé pour vous voir. Dites-moy, je vous prie, Scipion est-il arrivé avec le reste des forces ?

Lelius.

Il n'y a guieres qu'il est arrivé prés d'icy, et m'a mandé que je luy envoye Siphax et les altres prisonniers que nous avons.

Masinissa.

Ce sera bien faict.

Lelius.

C'est ce qui m'a faict un peu tarder, mais voila Caton[195] qui les a en sa compaignie, dictes-luy qu'il attende un peu, affin qu'il y puisse mener ensamble Sophonisba.

Masinissa.

Eh il n'est point besoing d'y mener la Royne.

Lelius.

Pourquoy n'y va elle avec les autres ?

Masinissa.

Pour-ce qu'elle est femme, et ne seroit pas chose honneste qu'elle allast en la trouppe des soldatz.

Lelius.

Ce respect ne doit point avoir de lieu la ou est son mary.

Masinissa.

Envoiez cependant les autres : car il ne serviroit de rien de haster tant la Royne, et l'homme saige ne doit jamais faire chose qui ne serve.

Lelius.

Serve ou non serve je l'y veux resoluement envoyer.

Masinissa.

Lelius, ne me faictes point un si grand desplaisir, car le tort et desplaisir desplaist mesmes à Dieu.

Lelius.

Quel tort et quel desplaisir vous fais-je faisant ce qui est raisonnable[196] de faire des prisonniers ?

Masinissa.

---

[195] *Caton*: è omessa la specificazione del ruolo di Catone, «camerlingω del campω» (v. 891).

[196] *Raisonnable*: l'aggettivo francese attenua come "ragionevole" un comportamento che per Trissino è assolutamente dovuto in quanto costume dei romani («Che ingiuria vi facc'iω, faccɛndω quellω / Che si cωstuma far di gɛnte presa?», vv. 906-907).

Ceste-cy ne se doit nullement mettre au rang des prisonniers, car elle est ma femme.

Lelius.

Comment vostre femme, ne l'est-elle pas de Siphax ?

Masinissa.

Elle estoit premierement à moy, mais Siphax me l'osta : et maintenant avec vostre aide je l'ay recouverte.

Lelius.

Je n'ay point à m'enquerir de ce qui s'est faict parcidevant : elle s'est trouvée femme de Siphax, lequel, son royaume, sa femme, ses enfans, et ses tresors appartiennent au Senat et peuple de Rome.

Masinissa.

Elle n'est plus à Siphax, mais à moy qui l'ay espousée comme chacun l'a veu.

Lelius.

Vous l'avez espousée, et en quel lieu ?

Masinissa.

En ce pallais, dont je viens de sortir.

Lelius.

En ce chasteau ? en maison ennemye ? sans nostre sceu ? Ha ! vous avez faict[197] chose indigne de vous.

Masinissa.

Je l'ay faict avec bonne raison, et meilleure esperance.

Lelius.

L'esperance de ce qui n'est point raisonnable est bien souvent la ruine des hommes.

Masinissa.

Je choisiray plustost avoir mal pour bien faire, qu'avoir du bien pour avoir mal faict.

Lelius.

Je scay bien que vous n'ignorez point qu'il n'est rien si utille aux hommes que le scavoir, et que celuy ne doit tenir pour scavant ny saige qui ne l'est pour soy. Considerez doncq a part vous maintenant ce que vous avez faict, metant a part la passion qui bien souvent trouble le jugement, et vous congnoistrez avec combien mauvais conseil vous avez prinse à femme Sophonisba, laquelle en premier lieu vous est mortelle ennemye, et puis esclave du peuple Romain. Pour lequel recompenser du roiaume ou il vous a remis, et de cestuy

[197] *Avez faict*: l'ordine dei costituenti, qui come in tutti i casi, è ristabilito anche nei passaggi in cui Trissino anticipa il participio all'ausiliare («fattω havete», v. 924).

cy qu'il vous a octroié, vous le voulez frauder d'une prisonniere,[198] et l'espouser estant encores en armes contre le debvoir, et sans en demander nostre advis. Ha ! n'avez-vous point de honte seullement de l'oir racompter ? Laissez-la je vous prie, car ce n'est pas peu de gaing d'abandonner une mauvaise entreprise. Cecy pourroit estre un brandon qui enflammeroit vostre maison et vostre pays. Si l'affection vous esblouit, supportez-la un peu, et puis vous verrez clair : car en ceste vie le doux quelque fois devient amer, et puis revient aprés en la doulceur.

Dames.

O que j'ay peur qu'un vain espoir nous trompe.
Et qu'un malheur le desseing interrompe.[199]

HISTOIRE SERVANT D'ARGUMENT A CESTE TRAGEDIE.[200]

Masinissa.

Ainsi comme sans quelque grande occasion on ne doit point estimer homme de bien un qui ait esté mal vivant, ainsi ne doit-on legerement tenir pour meschant un qui ait accoustumé de bien faire. Or puis qu'ainsi va que je suis blasmé d'une oeuvre dont je m'atendois avoir louange, qui est d'avoir aidé à une pauvre affligée, et ma femme.[201] Je veulx avec quelque raison monstrer que j'en suis reprins à tort. Il est congneu à tout le monde que Hasdrubal filz de Gisgon, me donna Sophonisba sa fille en mariage, et puis me mena avec luy en Espaigne, me traictant et favorisant[202] comme son gendre. Durant lequel temps Syphax, à qui ceste femme[203] plaisoit grandement, et la desiroit avoir, se

[198] *Vous…prisonniere*: l'aggiunta di questo elemento sottolinea il rapporto consequenziale, mettendo anche Massinissa in cattiva luce, tra l'aiuto fornito dai romani al generale per consentirgli di recuperare il suo territorio e la reazione negativa di Massinissa, mirata a causare un danno al bottino degli alleati.

[199] *O que…interrompe*: la battuta del coro è più esplicativa di quella italiana grazie ai riferimenti alla «vain espoir» e al «dessein», entrambi riferiti al piano di Massinissa che si vede ora interrotto, e corrispondenti all'italiano «bɛi pensiɛri» di v. 958.

[200] *Histoire…Tragedie*: rispetto a quanto operato finora in termini di sintetizzazione delle parti narrative del testo, in questo caso è lasciato spazio al monologo di Massinissa, fondamentale per chiarire le dinamiche finora affrontate e soprattutto per conoscere le motivazioni che legittimano la sua scelta. L'eccezionalità è dimostrata dal fatto che Saint-Gelais, o l'editore per lui, sceglie di segnalare questo passaggio della tragedia con una didascalia esplicativa che in qualche modo separi questo momento dal resto dell'azione. La stessa operazione sarà compiuta poco più avanti con l'*Autre partie de l'argument*.

[201] *Pauvre…femme*: «ma femme» traduce alla lettera «la mia donna» (v. 964) ed è posticipato in seconda posizione, mentre viene aggiunto un primo termine che è «pauvre affligée». Vengono dunque stabilite anche in questo caso le distanze tra Sofonisba e Massinissa, il quale deve essere giudicato positivamente non soltanto per aver aiutato la sua donna, ma in generale una persona che era in difficoltà, dando così esempio di moralità e di nobiltà. Al contempo, lo stesso concetto è espresso in maniera più esplicita nei vv. 966-967, che però vengono poi soppressi («Che 'l dare ajutω altrui, quandω si puote, / Mi par che sia bellissima fatica»).

[202] *Traictant…gendre*: la coppia *traictant et favorisant* traduce «fattω gɛnerω» di v. 973, dando molta più enfasi e rilievo a quello che è l'evento fondamentale per la difesa di Masinissa.

[203] *Ceste femme*: nonostante il discorso sia incentrato sulla legittimità delle nozze di Massinissa e Sofonisba, qui si omette l'aggettivo possessivo dell'originale «questa mia donna» (v. 976), conservando soltanto l'aggettivo dimostrativo. Più avanti, però, si ritrova «ma femme» in traduzione di «cωstɛi» (v. 984), così come poi si ritrova la stessa espressione in traduzione di «mωlje» (v. 1005). L'alternanza servirebbe a spiegare lo stato di incertezza e di continuo capovolgimento del legame e delle vicende ad esso legate,

feist ennemy des Carthaginois, et s'alia de vous autres, dont le Senat à Carthage qui le vouloit fort gaigner en sa devotion, pour le gratifier, luy permit espouser Sophonisba, sans le sceu de son pere ny de moy, qui à mon retour luy en fey la guerre, combien que la fortune ne m'y feust pas si bonne comme estoit ma querelle[204] et qu'en lieu de recouvrer ma femme, j'y perdy mon royaume, et presque la vie. Ores je l'ay reconquise avec vostre faveur, dont je confesse vous estre eternellement[205] obligé, et delibere vous faire veoir par bons offices que qui faict plaisir, plaisir en doit attendre. Quel mal fay-je donq de reprendre celle qui m'appartient et que j'avois tousjours cherché de r'avoir ? Si cela ne m'estoit concedé, je serois de bien pire condition que ne fut Siphax auquel leur Senat l'octroia bien, sans qu'il y eust droict. Et vous m'en dessaisirez la tenant à juste raison ?[206] Et si en la prenant je n'ay observé[207] le temps, le lieu, ny la mode que vous y requerez, cela peult estre erreur, mais non pas coulpe. Vous dictes qu'elle m'est ennemye, il est impossible, car onc je ne luy pourchassay[208] desplaisir, ouy bien à Siphax. Et encores à elle ay-je faict plaisir. Je ne veulx point entrer en consideration de mon portement avec vous, ne de combien moy et mes gens avons servy à voz affaires. Il me suffit de ne vous estre point inutille amy, et de meriter que l'on me porte quelque respect meileur que de me refuser, ou pour mieux dire, m'oster[209] ma femme, mesmement aprés m'avoir liberallement donné un royaume : car qui refuse le moins aprés avoir donné le plus,[210] semble vouloir perdre[211] le gré[212] du premier fruict. De sorte que je vous prie ne m'exorter point de la laisser, mais plustost m'aidez à la conserver.

Dames

Ayez, Seigneur, de ce bon Roy pitié
De foy si rare, et si juste amytié.[213]

Lelius.

Quand un homme se ravise d'une faulte qu'il a faicte, et à par-soy s'en repent, il merite qu'on luy pardonne, et en peult-on bien esperer :[214] mais de celuy qui la soustient et l'excuse, on ne peult penser aultre chose si non qu'il est habandonné et incorrigible. Je ne

---

sebbene Saint-Gelais si lasci anche andare ad aggiunte come la perifrasi «celle qui m'appartient» in riferimento a Sofonisba.

[204] *Combien que…querelle*: l'autore aggiunge una breve frase sentenziosa per anticipare la narrazione della sua storia.

[205] *Eternellement*: l'avverbio riassume il v. 988, «E sarò sempre mai mentre ch'io viva», emistichio petrarchesco (*Rvf* LXXXII 2) noto alla tradizione trissiniana (cfr. *Teatro del Cinquecento*, p. 99).

[206] *Si cela…raison*: l'autore procede in una riformulazione del discorso, eliminando o sintetizzando una serie di parti ma anche, come in questo caso, aggiungendo una frase chiarificatrice e una domanda retorica che rivitalizza il monologo.

[207] *Et si…observé*: anche in questo caso il traduttore corregge l'ordine della frase spostando gli elementi che si trovano tra l'ausiliare e il participio passato («E s'io non ho nel prenderla servato», v. 994).

[208] *Pourchassay*: procurai.

[209] *Refuser…oster*: la coppia di sinonimi, pur intervallata da altri elementi, traduce, intensificandolo, l'italiano «negarmi» (v. 1004).

[210] *Moins…plus*: sottinteso "beneficio".

[211] *Semble…perdre*: in questo caso non viene tradotto il binomio sinonimico «offende, e guasta» (v. 1008), e il significato appare molto più mitigato.

[212] *Gré*: gratitudine.

[213] *Foy…amytié*: nel modello si chiede pietà per il «giusto amore» (v. 1011) del re, omesso nella traduzione. Inoltre, Saint-Gelais sceglie di aggiungere riferimenti positivi a Massinissa, ma omette la richiesta espressa nella preghiera di Trissino, «non lo voler privare / D'una si cara, e valorosa donna» (vv. 1012-1013).

[214] *Esperer*: sottinteso «che si ritorni al bene» (v. 1017).

veulx plus consommer de parolles avec vous car il n'est pas bon medecin qui voit que le mal requiert le feu, et ferrement,[215] et y use de charmes. Sus soldatz entrez leans, et comment que ce soit, amenez-moy la Royne en bonne et seure garde.[216]

Masinissa.

S'il y a homme si hardy que d'y mettre le pied, je luy feray arrouser ceste porte de son sang.

Lelius.

O quelle braeté ![217] et quoy cuidez-vous venir au-dessus de toute nostre armée ?[218]

Masinissa.

Je ne puis supporter que l'on m'oste ce qui m'est plus cher que la vie.

Caton.

Gardez bien leans tous ces prisonniers : je voy icy s'aprester un debat duquel pourroit bien sortir une grande ruyne et pour ce je veulx metre peine[219] de l'appaiser.

Lelius.

Caton, avez-vous veu l'arrogance de Masinissa, et comme il nous menasse ?

Caton.

J'ay veu tout vostre different.[220]

Masinissa.

Je suis fort aise que vous l'aiez entendu, pour scavoir de qui vient le tort.

Caton.

Ce seroit bien faict de rompre le chemin à ceste vostre querelle sans plus fort en attirer le feu et y metre du bois : pour ce que l'inimitié qui se met entre amys est plus aspre que nulle autre. Et quasi jamais ne se peult arracher si on luy laisse prendre racine.[221] Quant à moy, je vous diray ce qui m'en semble et soit pris comme on vouldra. Car on doibt porter honneur à la verité. L'un et l'autre me semblez hors de vous-mesmes, et que vous

[215] *Feu…ferrement*: la coppia traduce «ferrω» (v. 1022). L'associazione dei lessemi "ferro e fuoco" è la più ricorrente nella tradizione (cfr. *Teatro del Cinquecento*, p. 101) e viene infatti sfruttata dalla traduzione per il solito gusto dell'amplificazione.

[216] *En bonne…garde*: l'aggiunta traduce l'aggettivo «presa» riferito a Sofonisba (v. 1024). Anche in questo caso, come già precedentemente per Siface, si cerca di eliminare o moderare l'immagine della cattività dei sovrani.

[217] *Bra[v]eté*: *bravoure*; il termine, che traduce l'italiano «arrωganza» (v. 1028). Per Brunot, Saint-Gelais è l'inventore del neologismo (F. BRUNOT, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, cit., p. 191) e, in effetti, la prima attestazione che ne dà Wind risalirebbe al 1573 (*Les mots italiens*, p. 185).

[218] *Nostre armée*: traduce «e Rωmani» (v. 1029), secondo lo schema di parafrasi portato avanti da Saint-Gelais per esigenze di chiarezza e comprensibilità. Inoltre, l'aggettivo possessivo «nostre» mira a ricordare a Massinissa della sua coalizione iniziale, facendo sì che la sua azione appaia ancora più grave per via della disobbedienza contro il suo stesso esercito.

[219] *Metre peine*: sforzarmi.

[220] *Different*: sta per «cωntesa» (v. 1033).

[221] *Prendre racine*: traduce metaforicamente e più espressivamente «Se la si lascia andar troppω di lungω» (v. 1046).

cherchez donner ennuy à tous voz amys et faire plaisir à voz ennemis : ou vous laissez-vous transporter de la colere ? Ne considerez-vous point en quelle ville vous estes et parmy quelle nation ? Je parle à vous premier, Lelius, pour ce que vous avez icy plus de puissance, et ou il est question de debattre pour la raison, le plus fort pour son honneur, doibt pourvoir à ce que le plus foible ne soit de faict oultrogé. Ne vous obstinez doncq point, je vous prie, à vouloir tout promptement emmener d'icy par force Sophonisba, ains la laissez en ce chasteau, pour-cy aprés en estre faict ce que Scipion[222] en ordonnera. Mais vous aussy Roy Masinissa, qu'avez-vous en pensee de faire ? seriez-vous bien si mal conseillé[223] de vouloir la guerre contre les Romains, pour l'amour d'une femme ? O ha ! pour Dieu ne leur vueillez rendre si mauvaise recompense de la grace qu'ilz vous ont faicte, en vous reconquerant vostre pays. Il n'est rien pire au monde, ne qui tant merite d'estre hay, que celluy qui ne recongnoist, ou il peult, le bien qu'il a receu. Car tant qu'en luy est, il estainct la source de liberalité, et pour son exemple degouste ceulx qui ont moyen de secourir la necessité,[224] mais oultre cela, ne vous advisez-vous pas que telle guerre ne peult tourner si non à vostre toute evidente ruine. Ce consideré je vous prie et admoneste l'un et l'autre que toute collere mise en arriere, vous vous rapportiez à ce que Scipion en ordonnera.

Lelius.

Caton, vostre parler est si saige, que j'aurois honte d'y contredire n'y contrevenir : mais ce jeune Roy icy me semble un peu avantageulx, et veult par trop, tout ce qu'il veult. Toutesfois je feray en cela tout ce qu'il vous semble pour le mieulx.

Masinissa.

Je serois bien de lasche cueur et homme de nulle valleur, si je me laissois emmener ma femme devant mes yeulx. Ce neantmoins je suis très content de m'en tenir à ce que Scipion en arrestera.

Caton.

C'est assez, puisque tous deux estes d'accord de vous raporter à la sentence de Scipion, il n'en fault plus contester. Cependant je m'en vais devant au camp luy mener les prisonniers, et vous viendrez aprés ensemble le plus tost que vous pourrez.[225]

---

[222] *Scipion*: il nome proprio sostituisce l'appellativo «Capitanω» di v. 1061, per evitare ambiguità.

[223] *Si mal conseillé*: è un'aggiunta che spezza il tono neutrale delle domande retoriche nell'originale (vv. 1062-1064), implicando già il giudizio negativo di Catone, rinforzato dall'aggravante di una motivazione quale l'amore di una donna.

[224] *Il estainct…necessité*: la formula, moraleggiante e sentenziosa, è un'aggiunta ben calata all'interno del discorso di Catone, il quale affronta un'operazione di mediazione sostenuta da diversi artifici retorici (cfr. *Teatro del Cinquecento*, p. 102): in particolare, sono conservate tutte le sentenze, le interrogative, così come l'uso del ben-*bien* rafforzativo, mentre sono eliminate le *geminationes*.

[225] Saint-Gelais elimina qui l'ultima battuta di Catone, il quale chiede di vedere una stretta di pace tra Lelio e Massinissa prima di andare via, nonché le battute successive in cui si assiste all'abbraccio tra i due capitani e alle ultime uscite sentenziose di Catone (vv. 1088-1095): sono elementi che, in qualche modo, spezzano la drammaticità della discussione precedente, pacificando i due protagonisti e risolvendo in pochi attimi una situazione complicata che è ancora necessario portare avanti per mantenere viva la *suspense* nel pubblico. Oltretutto, l'ultima battuta di Lelio («Subitω ne verrò, ch'i' habbia vedute / Le stalle, ε che cavalli entrω vi sωnω», vv. 1098-1099) era stata già criticata da Tasso e da Giraldi per l'inverosimiglianza dell'azione di Lelio dell'andare a controllare stalle e cavalli in un momento così concitato (cfr. *Teatro del Cinquecento*, pp. 104-105).

TROISIESME INTERMEDIE

Dames.

Las, je pensois estre venue
Au bout de ma convenue[226]
Qui plus ne pourroit empirer.
Mais voyant or se ritirer
Et si facillement se rendre
Celluy qui ausa entreprendre
De nous sauvegarde nouvelle,
Neufve peur de rechef me gele
Le cueur, opressé de martyre :
Si ne scay plus ou me retire,
Ny de quel costé me tourner,
Me voiant ainsy malmener,
De l'esperance tromperesse,
Pasture des nays à destresse.
Si c'est fatable destinee
Qui m'ait à ces maulx condannee,
Je scay bien à la fin que vaine
Sera toute prudence humaine
Et qu'aprés tout nous tumberons
Soubz le faiz, et succomberons
Si Dieu qui tout peult et tout veoit
Par sa clemence n'y pourveoit.
N'aiant donc plus d'autre recours
Seigner, qu'a ton divin secours,
Nous te supplions humblement
De vouloir pitoyablement
Garder de viollant oultrage
Cestuy nostre jeune et tendre eage :
Et sauver celle honnesteté
Qui jusques icy a esté
Par nous deffendue a l'encontre.
De mille aguetz que l'on rencontre,
Passant ceste vie traistresse
Mais ores je voy qu'on luy dresse
Tout à l'environ un assault,
Si aspre, que sy Dieu d'en hault
N'a pitieé n'y estant sa main
Rien n'y vauldra secours humain.
Ottroye donc, Seigneur piteux,
A ce peuple calamiteux[227]

[226] *Convenue*: buona fortuna.
[227] *Calamiteux*: traduce l'aggettivo «infœrtunata» (v. 1135), dal significato legato alla sorte del singolo che subisce una sciagura; l'aggettivo francese, invece, riferendosi in maniera più generale al concetto di

Ta paix, et dispose le cueur
Du vaillant Scipion vaincueur,
A souffrir que par son ottroy
Sophonisba la Royne au Roy
Masinissa soit concedee
Mon point au triomphe gardee.

Scipion.

Voicy les prisonniers que l'on m'ameine et celluy qui marche le premier devant tous les autres est le miserable Roy[228] Siphax qui me faict grande pitié. Et en effect le voyant en si pitoyable estat[229] je resoubz en moy-mesme que tous tant que nous sommes de vivans sur la terre ne sommes qu'umbres et songe de fumée.[230] O Dieux en quelle maiesté, et en quelle hautesse je le vy lorsque Hasdrubal et moy arrivasmes tous deux à un mesme jour en sa maison ! Cela nous monstre bien que la fortune ressemble proprement à verre, qui plus est clair, plus est dangereux à rompre :[231] et n'y a jamais homme tant aymé des Dieux qui se puisse promettre asseurance de sa fortune et de son estat pour un seul jour.

Caton.

Scipion, les prisonniers sont arrivéz, ordonnez ce qu'il vous plaist en estre faict.

Scipion.

Que tous les autre soient serréz en ces tantes-la, et tenus bien seurement : le Roy Siphax demourera icy avec moy.

Caton.

Il y a grande foulle de peuple accourue de toutes pars pour les voir, nous aurons beaucoup à faire à les conduire jusques-la.

Scipion.

Quelle malheureuse fortune, Siphax, vous a conduit à faire accord avec noz ennemys sans avoir satisfaict à la ligue et à la foy premierement jurée avec nous ? Et vous a davantaige

---

miserabilità, sembra parlare di una condizione permanente del popolo cartaginese, che diventa così simbolo ed esempio delle sofferenze subite dall'intera comunità.

[228] *Roy*: Saint-Gelais è sempre solito aggiungere il titolo onorifico ai nomi propri dei personaggi.

[229] *Pitoyable estat*: l'espressione viene qui aggiunta per rafforzare il senso di pietà; l'aggettivo ricorre dopo l'utilizzo di «miserable» e «pitié» per rimarcare, nel discorso di Scipione, il totale capovolgimento della sorte del sovrano. Poco più avanti sarà poi aggiunta anche l'esclamazione «O Dieux», sempre utile a caricare la retorica della caduta da uno stato positivo a uno di miseria estrema. La dinamica rafforzativa è poi ancora reiterata con la traduzione di «quella mia vita serena» (v. 1188), che sta ad indicare la condizione di partenza del sovrano, con «le comble de la felicité».

[230] *Songe de fumée*: l'espressione non traduce «pωlve», che in abbinamento con «ωmbra» (v. 1157) forma un'accoppiata che si trova frequentemente nella tradizione, quale reminiscenza petrarchesca (*Rvf* CCXCIV 12) che avrà larga fortuna nel Cinquecento (cfr. *Teatro del Cinquecento*, p. 108).

[231] *Verre…rompre*: la metafora del vetro è un'aggiunta originale di Saint-Gelais, che traduce più liberamente i vv. 1161-1162 di Trissino («Bεn quantω è piu il favωr de la Fωrtuna, / Tant'è piu da temér, che nωn si volga»). Nella frase successiva il concetto è mantenuto e «fortune», termine che aveva omesso per modificare la battuta dell'originale, viene inserito in un binomio sinonimico con «estat».

esmeu[232] à prendre les armes contre le peuple Romain qui les avoit prinses pour vous contre ceux de Carthage.

Siphax.

La seule cause, Scipion, en a esté l'amour de Sophonisba, laquelle estant affectionée envers son pays, autant ou plus que dame le scauroit estre, et m'ayant tellement enflammé le cueur de l'amour de sa bonne grace, et de son incomparable beauté,[233] qu'elle avoit toute puissance de disposer de moy à sa volonté, sceut si très bien dire que finablement elle me retira de vostre alliance, et me tourna du tout à celle de son pays. Ainsi m'a elle consequemment reduit du comble de la felicité ou vous m'avez autresfois veu, en l'abisme de misere, ou vous me voiez maintenant, en laquelle toutesfois encores ay-je reconfort que le plus grand ennemy que j'aye en ce monde l'a prinse pour sa femme, car j'ay bonne esperance qu'il ne sera point plus constant que j'ay esté, ains à l'adventure pour la jeunesse en laquelle il se treuve, plus esblouy de l'amour, et plus leger : dont finablement s'en ensuyvra sa ruyne, laquelle me sera reconfort et vengeance[234] très agreable de la mienne. Au reste s'il est vray que la prosperité acquiere les amys, et l'adversité les espreuve, vous n'aurez jamais occasion plus grande de faire cognoistre au monde combien vous estes digne de l'amytié de tous ceux qui estiment la vertu, si sans avoir esgard ny à la faulte que j'ay commise, ny à la calamité en quoy je suis encouru, vous vous monstrez en ce mien extreme besoing souvenant de l'amitié privée que nous avons autresfois contractée ensemble.[235]

Scipion.

Certainement j'ay tousjours esté, et suis encores desplaisant de vostre erreur, tant pour le regard de vous, comme de moy aussi : car il n'est point blesseure qui plus ennuye que d'avoir de maladviséz amys, qui veulent qu'on espouse leurs faultes : comme vous qui maintenant vous estes vous-mesmes reduit à telle calamité, que je (le desirant)[236] ne vous puis secourir.

Siphax.

---

[232] *Esmeu*: da *esmouvoir*: spingere, incitare. Il significato è molto più drastico di «ha fattω» (v. 1177) e rimarca sulla potenza della sfortuna e del caso, che ha condotto Siface ad agire contro l'esercito romano senza che vi fosse una sua reale volontà. Alla fine del suo discorso, infatti, Siface parla di «calamité» per indicare la causa della sua disgrazia.

[233] *Cause…beauté*: mentre Trissino pone in primo piano la bellezza fisica di Sofonisba, Saint-Gelais la sostituisce col sentimento amoroso, salvo poi riprendere «incomparable beauté» in legame con «bonne grace». L'attacco trissiniano di stampo petrarchesco («De l'amωr de la qual fui presω, et arsω», v. 1181) viene riformulato e, almeno semanticamente, conservato grazie al verbo «enflammé».

[234] *Reconfort et vengeance*: per tradurre «dωlce vendetta» (v. 1196) viene impiegato un binomio sinonimico di cui il secondo termine è il diretto corrispettivo francese, mentre il primo, col senso di "consolazione" racchiude il concetto di dolcezza presente nell'originale.

[235] *Au reste…ensemble*: secondo il modello prefissato, la seconda parte del discorso di Siface è un'aggiunta originale che assume il ruolo di lezione moraleggiante sulla tematica del rispetto e dell'amicizia attraverso le ultime, rassegnate, parole del sovrano, che tenta di muovere a compassione il comandante romano. Il lungo periodo, infatti, traduce i soli due versi utilizzati da Trissino per esprimere la richiesta di Siface («Ma vωi nωn risguardandω al nostrω errωre, / Vi pωtete mωstrar piu saldω amicω», vv. 1197-1198).

[236] *Le desirant*: l'aggiunta è una forma di rispetto di Scipione nei confronti di Siface. Il generale romano rimarca l'impossibilità del suo aiuto, pur tenendo a mente una certa riverenza per il sovrano numida.

Je ne vous demande point liberté, sachant très bien qu'il n'est point en vous de la me donner[237] ny ne crains point à mourir : car qui se treuve en l'estat ou je suis ne peult si non gaigner, en perdant bientost la vie. Mais je desirerois que l'on executast promptement ce qui doibt estre faict de moy sans me faire languir en tourment.

Scipion.

N'aiez doubte de telle chose, car de ma part vous sera faict tout le bon traictement qu'il m'est permis de faire à un prisonnier ennemy :[238] qu'il soit conduict en mon logis et songneusement gardé. Au demeurant traicté non comme prisonnier de guerre, mais comme mien amy.

Siphax.

Dieu vous doint heureuse yssue de ceste vostre entreprinse, et de toute aussy. Puisque vous estes tel que non seulement voz gens, mais encores voz ennemys, sont contrainctz de vous aymer.

Dames.

He Dieux, tant j'ay de douleur et de pitié au cueur, quand je considere le piteux estat ou ce miserable prince est reduict,[239] qui n'agueres estoit si grand, si riche, et si puissant Roy, et ores tout à coup se trouve esclave, prisonnier et indigent de toutes choses.

Scipion

Avez-vous point noté les parolles de Siphax ? Quand il m'a dict que les persuasions de Sophonisba ont esté les poingnans aiguillons qui l'ont incité contre nous : cela me faict penser qu'il sera bon de pouvueoir à ce que ses doulx attraiz ne nous soustraient encores ceste aultre icy.

Caton.

J'ay entré dedans la ville, et ay parlé à Masinissa lequel m'a dict qu'il estoit contant de s'en remetre et rapporter à vostre ordonnance.

Scipion.

Estimez-vous qu'il soit pour se contenter que l'on l'a luy osté ?[240]

Caton.

Je pense qu'il le fera bien à regret.

Scipion.

C'est tout un pourveu qu'il le face : car des remeddes que l'on applicque aux blesseures il n'y en a point qui soient si douloureux que ceux qui sont ordinairement les plus salutaires.

---

[237] *La me*: si segnala l'inversione delle forme atone dei pronomi.

[238] *Car…ennemy*: aggiunta per chiarire meglio la posizione di Scipione.

[239] *He Dieux*: l'invocazione sostituisce l'epanalessi iniziale della battuta di Trissino («Quantω quantω dωlωr, quanta piɛtate», v. 11190). Rafforza l'espressione anche il poliptoto *pitié-piteux* in luogo di «miserω statω» (v. 1220), il cui aggettivo viene poi ripreso in riferimento allo stesso Siface («miserable prince»).

[240] *Se contenter…osté*: la traduzione rimarca la responsabilità dei romani in questa scelta, tutt'altro che dipesa dalla volontà di Massinissa, il quale invece è considerato unico artefice nell'originale («Parvi, che sia dispostω di lasciarla?», v. 1232).

Caton.
Voile-cy venir en personne, parles en vous-mesmes avecques luy.

Dames.
Helas ! Seigneur quelle batterie[241] s'appareille contre vostre amour et desir.

Scipion.
Vous soyez le bienvenu, Roy Masinissa, car à la verité vostre valeur merite toute louange. J'oy tant de personnes qui s'accordent à exalter les haulx exploictz de prouesse et de prudence, que vous avez faictz en la bataille, que je vous en seray en mon particulier obligé eternellement, mais oultre cela le Senat et peuple Romain[242] vous en rendront le loyer que vous meritez : car ilz n'ont jamais accoustumé de laisser un bon service sans le remunerer.

Dames.
Ce propoz me donne quelque esperance.

Masinissa.
Je ne veulx point nier que je ne sois bien aise d'entendre que je vous aye approuve mon devoir, car aussy à la verité y ay-je faict entierement ce que j'ay peu, sans aultrement en esperer recompense. Car le plus grand loier que j'en scaurois recevoir à mon gré, est que mon service soit agreable à un peuple sy honorable.

Scipion.
Retirez-vous un peu à part vous aultres, et nous laissez icy Masinissa et moy tous seulz.

Dames.
Tirons-nous un peu à l'escart jusques à ce que nous[243] saichons ce qui devra estre de Sophonisba.

Scipion.
Je pense, Roy Masinissa, que ce qui vous convia à me porter amitié[244] premierement fut que vous cuidastes voir en moy quelque umbre et apparance de vertu, et vous a ceste amitié conduict à commetre vostre personne propre et toute vostre esperance en ma foy. Mais il fault que vous sachiez que de toutes les louables qualitez qui apparoissent en moy, si aucune en y a nulle aultre ne me donne contentement ny ne me rend tant honoré, comme faict la temperance et continence de commander à tous appetitz de volupté. Pourtant desirerois-je que vous aussy semblablement adjoustissiez encores celle-la aux autres grandes que vous avez. Car soiez asseuré que les voluptez qui nous environnent et

[241] *Batterie*: sta per "combattimento" e traduce «machina grande» (v. 1239) che sta per macchinazione, complotto. Rispetto a Trissino, Saint-Gelais non parla più dell'insidia, ma di un attacco violento che sta per abbattersi contro i protagonisti.
[242] *Senat…Romain*: il binomio costituisce una metonimia per «la città di Rωma» (v. 1246).
[243] *Nous*: viene impiegata la prima persona plurale in vece dell'originale «io». Peletier definisce il "Coro" come «une multitude de gens, soit homme ou femme, parlant tous ensemble» (*Art poétique*, II, 7).
[244] *Amitié*: traduce per due volte consecutive «amωre» di v. 1264 e 1265. «Amour» sarà utilizzato poco più avanti, senza che corrisponda al termine dell'originale, per parlare del sentimento tra Massinissa e Sofonisba («avez mis legerement vostre amour en elle»).

aissaillent[245] de tous costez, sont plus à craindre en l'aage ou vous et moy nous trouvons maintenant, que ne sont pas les ennemys arméz, et que celluy qui avec la temperance refrene ses cupiditéz, et se dompte soy-mesmes, merite plus de louange et de gloire, que celluy qui avec les armes au poing surmonte ses ennemys. Or quant à ce que vous avez faict en mon absence tant de la personne vaillamment, que de bon sens prudemment, je l'ay tousjours voulentiers publicquement presché,[246] et me demourera eternellement fiché en la mémoire. Mais quant au reste, j'ayme mieulx que vous le repensiez à part en vous-mesmes qu'en le vous disant vous faire rougir la face de honte. Cela vous diray-je bien seulement, que Sophonisba est prisonniere et proye du peuple Romain : et par consequent que vous ne povez disposer d'elle en aucune maniere. Pourtant vous admoneste-je que promptement vous la m'envoiez à cause qu'il me la fault au premier jour envoier à Rome. Parquoy si d'avanture vous avez mis legerement vostre amour en elle, surmontez en cest endroit v[ost]re dereiglé appétit,[247] et vous donnez garde de deshonnorer (avec ce seul vice d'incontinence)[248] tant d'autres belles vertuz que vous avez, ny ne vueillez perdre ou obscuryr[249] la grace de tant de bons services que vous avez cy-devant faicts au peuple Romain, par ceste seule faute trop plus grande que n'est l'occasion d'icelle.

AUTRE PARTIE DE L'ARGUMENT DE CESTE TRAGEDIE.

Masinissa.

Je vous respondray en peu de parolles, Seigneur Scipion, à fin que vous ne me condamniez ainsi sans avoir ouy mes raisons. Ce n'a point esté appetit desordonné qui m'a induit à contracter ce que j'ay faict avec Sophonisba: ains a esté genereuse pitié, et l'estimez en cela ne faire point de faulte, mesmement contre le peuple Romain.[250] Je scay bien que vous estes assez adverty comme le pere d'elle me la promit en mariage premierement : mais Siphax qui depuis en devint amoureux feit tant par ses menaces qu'elle me fut ostée par les seigneurs du Senat de Cathage pour la luy donner, dont je

[245] *Environnent et aissaillent*: il binomio traspone anche in questo caso un'espressione («habbian d'intœrnœ», v. 1276), di cui il primo termine è traduzione fedele, mentre il secondo aggiunge un riferimento più specifico alla pericolosità della situazione.

[246] *Presché*: fatto conoscere.

[247] *Dereiglé appetit*: la riformulazione di «cupidœ disiœ» (v. 1293) con la scelta di sostituire "desiderio" con "appetito" sembra mirata a distinguere in maniera più netta, nella giustificazione di Massinissa, le sue motivazioni sentimentali dall'impulso tutto fisico ed erotico nei confronti di Sofonisba. Allo stesso modo, anche l'aggettivo «dereiglé» sottolinea la sconvenienza di tale desiderio con l'utilizzo di un prefisso che aggiunge valenza negativa con riferimento alla mancanza di regole, in questo caso sociali. Il sostantivo sarà ripreso nella successiva risposta, in cui Massinissa utilizza come prima giustificazione proprio la negazione di tale «appetit», che diventa nel suo caso «desordonné», mentre nell'originale si parla di «pensiɛr lascivœ» (v. 1302).

[248] *Avec…incontinence*: la specificazione in parentesi è un'aggiunta che rende il discorso più moralizzante, con la denominazione precisa del vizio (che può maggiormente «faire rougir la face de honte» a Massinissa) e il riferimento a un solo e unico traviamento (dunque ancora recuperabile) che è riuscito ad offuscare tutte le numerose virtù.

[249] *Perdre ou obscuryr*: in questo caso il binomio sinonimico serve a restituire il significato di un verbo di cui non esiste esatto corrispettivo, quale «intenebrar» (v. 1296).

[250] *Mesmement…Romain*: l'aggiunta rappresenta un elemento importante delle ragioni di Massinissa, in quanto può giustificare la sua buona fede sostenendo che, non soltanto non avrebbe agito con consapevolezza di sbagliare, ma tanto meno lo avrebbe fatto sapendo di andare contro l'esercito romano.

conceu en moy un tel despit[251] que tousjours depuis je luy en ay faict la guerre. Et à la fin me suis joinct pour cest effect avec vous, la ou vous scavez comme je me suis porté et comme j'ay prins prisonnier Hanno : et fuz cause de rompre la gendarmerie de Carthage prés la tour que feit edifier le Roy de Syracine[252] Agathocles. Et depuis quand vous defeistes Hasdrubal en bataille vous scavez comment j'ay trouvé moyen de vous descouvrir tous les conseilz[253] des ennemys, et comme seul avec mes gens je feis teste à l'armée de Siphax. Mais quel besoing est-il de vous raconter par le menu en combien de lieux je vous ay faict service, entendu que nul aultre ne le scait mieux que vous. Pourtant vous diray-je seulement que sur la confiance d'iceux j'ay prins ma femme qu'un autre m'avoit emblée,[254] à quoy faire m'a encores donné hardiesse ce que par plusieurs fois vous m'avez faict promesse de me rendre tout ce que Siphax occupoit du mien. Et si ma propre femme ne m'est restituée que puis-je esperer que l'on me rende plus ? Toute l'Europe anciennement print les armes, et passa la mer avec plus de mille vaisseaux, et demoura plus de dix ans au siege devant Troye la grande jusques à ce qu'elle feut prinse, arse, et bruslée pour faire rendre à Menelaus sa femme Heleine,[255] qui volontairement s'en estoit fuyé avec Paris Alexandre, en la compaignie duquel elle avoit ja bien esté l'espace de vingt ans. Et vous ne me voulez pas rendre ceste-cy que Siphax m'a ostée par force, et par tromperie il n'y a que trois ans, et qui point n'a esté reconquise avec tant de travaux. Je vous prie au nom des Dieux ne me refusez point un don qui si peu vous couste, et à moy est si cher.[256] Et ne s'estende le courroux et la haine que vous portez à ceux de Carthage jusques aux femmes : ains aient mes services tant de pouvoir envers vous qu'ilz luy impetrent grace et pardon de son offence, pour tascher de bien faire à son pays : car il est bien raisonnable que pour l'amour d'un bon l'on face grace à un mauvais ; mais c'est contre tout droict et toute raison, punir un innocent pour le mesfaict d'autruy.

RAISONS DE SCIPION.
CONTRE MASINISSA.

Scipion.

Qui ne scauroit certainement de quel costé seroit le tort, oyant ce que vous venez de discourir, malaisement se pourroit persuader que je ne l'eusse. Mais celuy n'est pas le plus juste, ny n'a le meilleur droict, qui mieux scait collorer de belles parolles ce à quoy le pousse son desir. Ains est celuy qui jamais ne se depart de la verité. Or si Sophonisba estoit v[ost]re femme, comme vous dictes, sans point de doubte je la vous rendrois : car vous scavez que je vous donnay Hanno l'un des principaulx chefz de Carthage pour, en

[251] *Despit*: risentimento.
[252] *Syracine*: Siracusa.
[253] *Conseilz*: progetti.
[254] *Emblée*: rubato.
[255] *Menelaus…Alexandre*: il paragone esemplare è un altro degli elementi utili a Massinissa per rafforzare le sue motivazioni. Anche questa narrazione risponde alle già definite tecniche di chiarificazione utilizzate da Saint-Gelais nella sua traduzione: in questo caso, sono infatti aggiunti i nomi «Heleine» per «mωlje» e «Paris Alexandre» per «Alexandrω» (vv. 1334-1335).
[256] *Un don…cher*: traduce «carω dωnω» (v. 1341). Rimarcare l'importanza che la donna ha per lui serve ancora una volta ad accrescere la giustificazione per quanto commesso, mentre il riferimento al poco sforzo che costerebbe ai romani accordargli la richiesta assume una funzione persuasiva.

eschange de luy, retirer[257] vostre mere prisonniere, et tout aussitost que nous eusmes reconquis le royaume des Massiliens, que je scavois à la vérité estre vostre, je le vous remis entre mains. Mais encores que Sophonisba vous eust esté promise en mariage avant que à Siphax, ce n'est pas à dire qu'elle soit vostre femme pourtant : car une simple promesse ne faict pas le mariage. Vous n'avez point eu enfans[258] d'elle comme Menelaus en avoit eu d'Heleine. Davantage[259] si elle estoit vostre femme, quel besoing estoit-il doncq de l'espouser une aultre fois, et si soubdainement en faire les nopces dedans la ville, mesmes capitalle de vostre ennemy, et au meillieu du bruit et du tumulte des armées. Et pourquoy fut ce que dés le commancement, quand vous me declarastes tout ce qui vous appartenoit, vous ne me parlastes onques d'elle ? Cela tesmoigne assez qu'elle n'estoit point vostre, ains espouse légitime de Siphax, lequel ayant esté vaincu et prins soubz l'adveu[260] de ma fortune, et soubz la conduite de mes enseignes ; sa personne, sa femme, ses villes et pays, et generallement tout ce qu'il possedoit en ce monde, vient à estre proie et conqueste du seul peuple Romain. Et est force que luy et sa femme, encores qu'elle ne fut point Carthaginoise, et que son pere ne fut l'un des chefz de noz ennemys, aillent à Rome, pour y recevoir la sentence telle qu'il plaira au Senat et au peuple Romain, attendu mesmement que ce a estè elle qui nous a soustrait un Roy, lequel par avant estoyt nostre amy, et l'a encores de puis incité à prendre temerairement les armes contre nous, au moyen de quoy il n'est plus en ma puissance d'en disposer. Et pourtant envoiez-la moy sans plus attendre. Et ne vous entremetez plus de vouloir retenir à force ce qui est au peuple Romain : mais si amyablement vous desirez obtenir quelque chose de luy, dictes-le-moy, car j'en escriray pour vous affectueusement au Senat.

Masinissa.

Puisqu'ainsy est que je vous voy resolu en ce propos de la vouloir (comment que ce soit) avoir, je n'en contesteray plus contre vous. Car je veux que non seulement d'elle, ains encores de ceste mienne[261] personne, vous puissiez tousjours disposer à vostre plaisir. Mais bien vous veulx-je supplier de n'estre point mal contant si je cherche d'aquiter ma parolle et ma foy, laquelle avant qu'y bien penser j'ay oubligée un peu trop soudainement.[262]

Scipion.

Ceste responce est digne de vous, si en faictes comme mieulx vous semblera, pourveu que nous l'ayons.[263]

Masinissa.

Je me retireray doncques en mon logis, pour à part moy penser comment je pourray ensemble satisfaire à vostre voulonté, et à ma foy.

---

[257] *Retirer*: riprendere.

[258] *Vous…enfans*: per rispetto del decoro, Saint-Gelais omette il riferimento diretto al rapporto fisico, che era invece condensato con Trissino nel verbo *giacere* («Nωn giaceste cωn lɛi», v. 1370).

[259] *Davantage*: inoltre.

[260] *Adveu*: autorizzazione.

[261] *Ceste mienne*: la combinazione del possessivo tonico associato al dimostrativo è un retaggio della lingua medievale che resta costante in tutto il XVI secolo.

[262] Mancano i due versi finali della battuta in cui Trissino fa riferimento esplicito alla promessa fatta da Massinissa a Sofonisba («E prωmessi a cωstɛi, di mai nωn darla / In pωtestà d'altrui, mentre che viva», vv. 1411-1412).

[263] *L'ayons*: si riferisce implicitamente a Sofonisba.

QUATRIESME INTERMEDIE.

Dames.

Amour, qui des plus haultains
Voluntiers les cueurs attains,
Et non guieres jamais hors
Des gentilz espritz ne sors,
Il n'y a au monde force
Qui la tienne, rechape, ou force :
Et sont tes lacz et fillez[264]
D'attraiz doulx emmielléz
Si subtillement tendus,
Que tous les mieulx entendus
Ja chenuz et chargéz d'ans
Encores donnent dedans.
Les plus fiers et plus farouches
Souffrent voulontiers les touches
De tes poignantes sagettes,[265]
Que non seullement tu gettes
Ça-bas, aux pauvres mortelz,
Ains la fus aux immortelz
Les fais aussi bien sentir,
Et ne s'en peult garantir
Au ciel mesmes, la hautesse
De pas un Dieu ny Deesse.
Non plus que dessoubz la lune
N'a plante, ny herbe aucune,
Beste, ny chose aiant vie,
Qui ne te soit asservie.
Mais le servir gracieux
Auquel tu t'aimes[266] le mieux
Sont les yeulx des belles dames,
Au feu desquelz tu enflammes
Tes brandons, et d'ou depart
Ceste flame qui tout art :
Car comme les mathelotz
Voyageant dessus les flotz
De la mer ont esperance
Qu'enfin à port d'assurance
Les conduira la certaine

[264] *Fillez*: *filets*.
[265] *Sagettes*: frecce tirate con l'arco. Più avanti si utilizza il termine «dards» sempre per indicare i colpi di Amore, secondo un'associazione piuttosto convenzionale della tradizione tragica rinascimentale.
[266] *T'aime*: ti compiaci.

Guide de la tramontaine :[267]
Ainsi les pauvres forsaires[268]
Enferréz sur les gallaires
D'amour, n'ont autres estoiles
Ne guide à regir leurs voilles
Si non les astres luysans
Des yeulx, qui leurs feuz cuisans
Ont allumé, c'est le vent
Qui tourne et change souvent
Leurs diverses passions,
Selon les mutations
Des vouloirs de leure maistresses,
Leurs donnant ores detresses,
Ores plaisir, ores pleur,
Et ores espoir trompeur.

Mais quand de ceste ruyne
On leur oste l'origine
Encores à leur malheur
En fondent[269] ilz de douleur.
Ainsi leur perte leur plaist,
Et leur salut leur desplaist.

Je qui n'euz onc la pensée,
Amour, de tes dards faussée,
Sens neantmoins en moy-mesme
Une passion extreme,
Oyant les souspirs ardens,
Et les sanglotz evidens,
Dont ce pauvre Roy aymant
Va l'air autour allumant,
De façon si vehemente
Qu'on l'oyt jusques hors sa tente :
C'est signe que sa priere
Est rejectée en arriere.

Helas ! Que nostre Princesse
Aura au cueur de tristesse
S'il est vray, o que celuy
Qui regne au vouloir d'autruy
A d'angoisses est soubmis :

[267] *Tramontaine*: «étoile polaire, qui servait de guide aux navigateurs de la Méditerranée, était ainsi nommée parce qu'elle se voyait au-delà des Alpes ; de même le vent du nord en Italie souffle par-dessus les monts» (*Les mots italiens*, p. 137). Amyot introduce questo termine importandolo dall'italiano dell'originale.
[268] *Forsaires*: traduce «gente presa» (v. 1442). Saint-Gelais sceglie di non utilizzare un termine generico, aggiungendo il riferimento ai condannati a remare sulle galere, che gli consente di completare la metafora, piuttosto celebre, degli innamorati-prigionieri, rimarcando gli effetti della pena subita a causa di Amore.
[269] *En fondent*: cadono sotto il peso.

Las, tant je crains ce que mis
Il a en un vase d'or
Et qu'il a envoyé or'
A la Royne. O puissans Dieux :
Que ce soit un precieux
Joyau, qui la reconforte,
Non qui douleur luy apporte.

Premier gentilhomme de la Royne.

Dames esplorées et dolentes, ne demourez plus icy dehors, ains entrez dedans, la ou vous trouverez la Royne qui s'est toute vestue de blanc, et s'appareille pour aller faire ses offrandes au temple, ou elle desire que vous luy faciez compaignie.

Dames.

Tu ne scais donques pas la nouvelle, qui nous tient le cueur en tristesse ny à l'adventure la Royne mesmes, à qui plus il touche de[270] l'entendre. Alons devers elle pour luy aider de noz prieres à pacifier l'ire des Dieux :[271] mais helas ! j'ay grand peur que ce ne soit trop tard.

Pre. gentilhomme.

Nous avons le jour esté occupéz à donner ordre à la maison,[272] par le commandement de la Royne, qui à esté cause que nous n'avons peu entendre ce qui s'est faict dehors. Mais vous, mesdames, qui le scavez, puisqu'ainsi est que vous estez en peine, je vous prie nous le faire entendre.

Dames.

Ha pauvre dame, helas, tant j'ay de doubte que tu ne nous sois enlevée, et ne sois emmenée esclave et prisonniere en terre estrange.[273]

Sec. gentilhomme.

Comment les nopces accordees, ne viendront elles point à effect ? que dictes vous ?

Pre. gentilhomme.

[270] *Il touche de*: gli tocca.
[271] Sono soppressi i vv. 1479-1480 («O nostra vita / Piɛna sɛmpre d'affanni»), in cui Trissino inserisce un chiaro riferimento petrarchesco (Rvf CCCLXVI 84 e CCLXIX, cfr. *Teatro del Cinquecento*, p. 127).
[272] *Donner ordre…maison*: l'espressione, che traduce «far la casa cωlta» (v. 1485), sta qui ad indicare l'atto di adornare la reggia.
[273] *Ha pauvre…estrange*: la battuta del coro è qui abbreviata e resa più patetica: in primo luogo, grazie alla sostituzione della prima persona singolare con quella plurale («que tu ne nous sois enlevée»), indicando così il senso di una perdita che grava su un'intera comunità e non soltanto sulla sofferenza personale del singolo; in secondo luogo, dall'eliminazione dei versi finali che, indebolendo la percezione ancora dubbiosa dell'esito della vicenda, anticipano in qualche modo la negatività del finale («E se bɛn la sentɛnzia m'è nascωsa, / Pur vedω un pɛssim'attω; / Che quel, […], / Nωn par, che si rallegri, anzi l'aggrave / Dωlωre asprω, ɛ mωlɛstω», vv. 1495-1499).

Le Roy Masinissa ne tiendra il point sa promesse ?[274] C'est bien chose estrange qu'il ait le cueur de si tost habandonner une si belle et si vertueuse[275] dame, car il aura assez moyen de la sauver pourveu qu'il le vueille.

Dames.

Qui n'est le plus fort, il fault qu'il besse la teste : et qu'il ait patience.[276] Malaisement peult le subjet gaigner sa cause à l'encontre de[277] son seigneur. Le Roy ne seroit pas si triste chere s'il ne veioit les choses aller au rebours de sa volonté. Ceste pauvre dame n'a homme qui parle pour elle et ne scauroit avoir si non mauvaise nouvelle.

Pre. gentilhomme.

O Dieux ! qui n'a donc faveur de la fortune, ne fault pas qu'il espere avoir des amys : les nopces à ce que je voy sont rompues.

Sec. gentilhomme.

Je vay devant, pour advertir la Royne que vous estes arrivees.

Dames.

Rien ne nous est encores asseuré, mais nous sommes tant agravées[278] de mal, que tout signe, moins que bon, nous faict tousjours imaginer le pis, qui nous scauroit advenir. Ce que le Roy se tient ainsi renfermé dedans sa tante, sans sortir dehors, et que nous l'avons entendu gemir et souspirer si fort, faict que nous perdons toute esperance de bien. O pauvre Royne desolée ! Pendant que tu t'aprestes pour cuider faire honneur à ton nouvel espoux, tu recevras en eschange quelque nouvelle douleur. O combien te sera dure l'ambassade de celuy qui te viendra dire qu'il fault que tu t'en ailles prisonniere[279] au camp des ennemys, pour desormais vivre tousjours esclave des Romains. Helas, à y penser seulement le cueur me fend de destresse, qu'il faille qu'une beauté si excellente tumbe en servage de si cruelles mains. O Seigneur Dieu, je te supplie fais que ce soit une crainte vaine. Helas voicy l'une des femmes de la Royne qui sort du chasteau toute esplorée, et se tourmente merveilleusement.

Femme premiere de la Royne.

---

[274] *Le Roy…vueille*: la reazione del famiglio appare qui molto meno concitata e sconvolta, principalmente perché l'unica battuta di Trissino viene qui divisa tra due personaggi, entrambi con lo stesso ruolo. Alle tre domande, di cui una con geminazione, corrisponde una sola domanda, il cui tono viene subito smorzato dalle sue considerazioni razionali sul caso, che diventa una «chose estrange» e non più «gran cosa» (v. 1504). Lo stesso affievolimento è mantenuto anche nella successiva battuta del *Premier gentilhomme*.

[275] *Belle…vertueuse*: Sofonisba non è soltanto «una mœlje / si bɛlla» (vv. 1504-1505), ma diventa bella e virtuosa, secondo il noto procedimento che tende ad accostare alle qualità fisiche anche le virtù morali della donna.

[276] *Qui n'est…patience*: la parte di commento alla vicenda è preceduta da una massima sentenziosa che però sembra mal tradurre il senso del corrispettivo italiano «œve manca la forza, arroge il dannœ» (v. 1508).

[277] *À l'encontre de*: contro.

[278] *Agravées*: traduce «infelici» (v. 1525), ma anche in questo caso è recuperato da un lessico fisico il riferimento a un senso di schiacciamento sotto un peso, quale è quello della sfortuna.

[279] *Prisonniere*: è un'aggiunta richiamata poco dopo da «esclave», in traduzione di «sɛrva» (v. 1537). La scelta lessicale sembra più dura rispetto all'italiano, e ben rientra nello scopo del coro di accrescere la pietà verso la donna con termini forti. Sortisce invece l'effetto contrario la scelta di tradurre con l'avverbio «merveilleusement» ("estremamente") l'espressione trissiniana di chiusura al v. 1543 («si distrugge il cuore»).

O moy malheureuse ! o mienne vie miserable ![280]

Dames

Helas, que veult dire ceste lamentation si douloureuse ?

Femme pre.

Las, qui seroit le cueur si dur qui se pourroit tenir de lamenter voyant ce que j'ay veu ?[281]

Dames.

Quelle chose avez-vous veue ? O Dieux ! tant vostre parler m'estrainct le cueur de nouvelle fraieur.

Femme pre.

Vous le verrez vous-mesmes tantost.

Dames.

Dictes-le-nous vistement, sans nous tenir plus en suspens.

Femme pre.

Nous perdons la Royne tout présentement.[282]

Dames.

Nous la perdons ? Helas ! et ou doibt elle aller ?

Femme pre.

Au lieu dont jamais on ne retourne.

Dames.

Comment ? Jamais ne retourne celluy qui meurt.[283]

Femme pre.

Aussi mourra-elle.

Dames.

Elle mourra ? O griefve perte ! o douleur encores plus angoisseuse que je ne pensay oncques ! Helas, dictes-moy, je vous prie, tout au long comme la chose va.

---

[280] *O moy…miserable*: anche nei momenti più lirici, come in questo caso, la tendenza del francese è sempre quella di ristabilire l'ordine. Amyot sostituisce l'ordine determinante-determinato («o trista la mia vita», v. 1544) con quello determinato-determinante.

[281] *Las…veu*: la risposta della Serva diventa nella traduzione l'occasione per una massima moraleggiante grazie a una riscrittura che mira a dare un senso universale al preciso accadimento, così come il *pathos* è poi accresciuto nella risposta successiva delle dame con l'aggiunta di elementi lessicali che rimandano all'ambito della paura («fraieur»), o ad avverbi che accrescono l'urgenza della domanda («vistement»).

[282] *Tout presentement*: in questo momento.

[283] *Meurt*: il destino della morte viene nella traduzione subito svelato, sopprimendo due battute di scambio tra il Coro e la Serva; nell'originale si utilizzano perifrasi nelle prime tre battute di scambio («Andrà, dωnde giamai nωn si ritωrna» a v. 1552 e «Nωn tωrna mai cωlui, ch'εsce di vita» a v. 1553), per poi terminare con «Credω, che tostω habbia a mωrire» (v. 1554). L'unica perifrasi sarà utilizzata più avanti nel discorso diretto riportato dalla dama, in cui Sofonisba, riferendosi al suo destino, dirà «quand je seray passee de ceste vie» in vece del corrispettivo «quandω sarò morta» (v. 1631).

Femme pre.

Aprés que le Roy Masinissa est sorty du chasteau, la Royne incontinant a faict parer tous les autelz de festons, de lierre et de meurte.[284] Et elle mesme aussi s'est parée de ses plus beaulx et plus riches habitz blancs.[285] Auquel accoustrement[286] il la faisoit si bon voir, que je ne pense pas que le soleil ait oncq veu rien de plus beau. Mais sur le point qu'elle mettoit à part certains joiaulx pour aller presenter à la deesse Iuno, a ce que luy pleust estre favorable à ses nouvelles espousailles, voicy arriver un escuier[287] de Masinissa, portant en sa main une couppe pleine de poyson, lequel s'estonna un peu d'arrivee.[288] Mais aprés s'estre revenu, il dit ces parolles : « Madame, le Roy mon maistre m'envoie devers vous, et vous mande par moy que voullontiers il vous eust tenu sa premiere promesse. Mais puisqu'un autre plus puissant luy en a osté le moien, à tout le moins vous tient il sa seconde. C'est que, si vous voulez, vous ne tumberez point vivante en la puissance des Romains : vous conseillant en cest endroit, acte digne de noble sang, dont vous estes yssue ». Ces parolles ouytes, la Royne a tendu la main, et prins la couppe, avec un visage constant et asseuré. Puis a respondu au porteur : « Vous direz à vostre maistre que sa nouvelle espouse accepte de bon cueur le premier present qu'il luy envoye, qu'ainsy est qu'il ne luy en peult envoyer de meilleur. Vray, que moins luy greveroit le mourir, si elle ne se fust point remariee en ses funerailles ». Cela dit, elle a fait un peu de pause, tenant tousjours la couppe en sa main. Puis a recommencé à dire : « L'on ne doibt jamais laisser de faire honneur aux Dieux pour quelque inconvenient qui advienne. Ainsy a posé la couppe, puis elle a prins le coffret, ou elle avoit mis les joiaulx dont elle vouloit faire offrande à Iuno et s'en est allee au temple, la ou devant l'autel à genoulx elle a devotement prononcé ces parolels : « O Royne du ciel avant que de mourir, qui sera premier que le soleil se couche aujourd'huy, je vous viens offrir ces oblations, premieres et dernieres, bien differentes de celles que j'esperois n'agueres vous presenter vous suppliant que si jamais l'humble service de ma devotion vous a esté agreable, et si jamais vostre bonté a eu compassion de ceste pauvre province d'Africque, il vous plaise ores regarder en pitié ce petit enfant, lequel s'en va demourer privé de pere et de mere, avant que d'arriver au deuxiesme an de son aage, et le preserver de l'ignominie[289] de servitude. Non ja en la maniere que je m'en garantiray maintenant, ains plus heureusement, de forte que les ans qui par mort precipitee seront sustraitz à ma vie, soient adjoustéz à la sienne : à fin qu'a l'advenir il puisse estre resource de son infortuné lignaige. En aprés vous plaise aussy avoir pitié de ces pauvres miennes femmes, que je laisse comme brebiettes au milieu des loups affaméz. Prenez en protection s'il vous plaist, leur honneur et leur vie ».

---

[284] *Meurte*: è conservato il riferimento alla pianta del mirto, sacra alla dea Venere e nota dall'antichità fino a tutto il Rinascimento per la correlazione con il matrimonio, in quanto simbolo benaugurante.

[285] *Parée…blancs*: la preparazione di Sofonisba si concentra nell'atto della vestizione, mentre viene eliminato il più poetico, con riferimento petrarchesco (*Rvf* CXXVI 2), momento del bagno («Et in quel mɛçω le sue bɛlle mɛmbra / Lavò d'acqua di fiume; ɛ poi vestille», vv. 1562-1563), sicuramente perché considerato sconveniente riferirsi all'immagine della nudità della sovrana.

[286] *Accoustrement*: abbigliamento.

[287] *Escuier*: la prosa di Amyot chiarisce il ruolo dell'«un di Massinissa» (v. 1571).

[288] *D'arrivée*: all'inizio.

[289] *Ignominie…affaméz*: l'accrescimento della pateticità nel discorso della donna – già significativo perché chiede protezione soltanto per le persone a sé vicine, mantenendo in luce l'immagine pubblica prima ancora di quella privata – si condensa nell'aggiunta in riferimento alla servitù di «ignominie», termine che sottolinea l'infamia e la vergogna legata alla pena subita dalla regina, che non vuole venga subita anche dal suo piccolo figlio. Inoltre, poco più avanti e in riferimento al destino alle dame della sovrana, viene aggiunta anche la similitudine delle «brebiettes», che rende con un'immagine inequivocabile la situazione di terrore e di sicura pericolosità.

Ces parolles dictes, elle s'en est retournee en sa chambre, la ou sans delaier elle a prins et beu constamment tout le poison entierement, sans en rien laisser.

Dames.

O pauvre dame ! Le cueur me disoit bien que ce present d'une couppe que je vey envoier, n'apporteroit qui nous deust plaire ; mais achevez, je vous prie de nous compter le demeurant.[290]

Femme seconde.

Mais ce qui m'a semblé en ce cas plus esmerveillable,[291] c'est qu'elle a fait et dict toutes choses sans jeter une seule larme d'œil, ny tirer un seul souspir, et sans changer seulement de voix[292] ny de couleur. Cela fait, elle a commandé tirer sous de ses coffres un beau et riche drap de soye, et un aultre de lin. Et se tournant devers nous aultres, nous a dict : « Mes bonnes amyes,[293] je vous prie que quand je seray passee de ceste vie, vous ensevelissiez mon corps dedans ces draps, pour le metre en sepulture ». Puis elle s'est assise dessus son lict,[294] et prenant son petit filz entre ses bras, a tiré adonc un souspir trenchant du plus parfond de son estomac, en disant : « Ha pauvre enfant, tu ne scais pas en quelle misere tu demeures, qui est le mieulx que je voie en tout malheur. Dieu te face plus heureux que ton pere et moy n'avons esté ». En disant ces parolles, elle le serre estroictement contre son sein, et baise si affectueusement, que deux ruisseaux de larmes luy sont tout à un coup sortiz des yeux en grande abondance. Quoy voiant chascune de nous est aussy incontinent fondue en pleurs,[295] si chauldement que nous ne pouvions

[290] *O pauvre…demeurant*: la battuta del coro è un'aggiunta che spezza il racconto del famiglio, eliminando come sempre i monologhi molto lunghi ed esprimendo l'ansia del pubblico prima del gesto fatale. Anche la ripresa della vicenda, infatti, non è ad opera del famiglio ma di una delle dame di Sofonisba.

[291] *Esmerveillable*: straordinario.

[292] *Changer…de voix*: l'aggiunta del riferimento alla voce è importante perché di seguito, nel racconto degli ultimi momenti di Sofonisba, Amyot darà peso alle reazioni fisiche della donna, tenendo in conto anche dei cambiamenti nella modulazione del suo parlato.

[293] *Mes bonnes amyes*: il racconto da parte della dama è più toccante e personale, Sofonisba si lascia andare a una esternazione sentimentale più significativa con l'appellativo «bonnes amies», rispetto all'austerità conservata in Trissino, il quale utilizza ancora il vocativo «donne» (v. 1631). Lo stesso procedimento sarà ripetuto più avanti con la stessa espressione che tradurrà «O donne mie» (v. 1654).

[294] *Assise…baise*: la convenienza porta Amyot ad eliminare l'apostrofe al letto nuziale («O lɛttω miω / ωve depωsi il fiωr de la mia vita, / Rimanti in pace», vv. 1634-1637), mentre sono aggiunti particolari fisici riferiti al malessere nel saluto del figlio, come il «souspir» in riferimento all'«estomac», cioè al petto, che segnano già un cambiamento rispetto alla precedente prosa di Saint-Gelais. Allo stesso modo, Amyot aggiunge successivamente, sempre in rapporto al figlio, l'atto di Sofonisba di stringerlo al seno e baciarlo: le espressioni, pur se corporali, diventano convenienti, e anzi necessarie, perché sublimate dal rapporto madre-figlio e utili a presentare l'immagine privata della sovrana, pronta a sacrificare anche i suoi affetti per il suo ideale.

[295] *Ruisseaux…pleurs*: il discorso risponde qui alla retorica della commozione, che il monologo cerca di suscitare pur in assenza dell'azione reale. La dama non vuole soltanto riportare l'evento nel suo insieme, ma descriverlo nei minimi dettagli, soffermandosi sulle emozioni che più possono suscitare realismo e immedesimazione. Amplificare vuol dire qui rimarcare sulla sofferenza in maniera iperbolica, spostando l'angoscia della servitù finora costruita sulla disperazione della morte e condensando l'efficacità drammatica nella materializzazione delle lacrime: da qui i «deux ruisseaux de larmes» che scendono «en grande abondance» (mentre Trissino utilizza al v. 1650 «rugiadωse lacrime», epiteto petrarchesco, riferendole ancora alla «bɛlla faccia»), l'immagine delle donne «incontinnent fondue en pleurs», e ancora più avanti la metafora del «continuel torrent de pleurs». Sul finale della battuta è poi emblematica la scelta di quattro sinonimi quali «plorer, plaindre, gemir et lamenter» per tradurre «mi struggω, ɛ piangω» (v. 1662).

former une seule parolle jusques à ce qu'elle mesmes s'est tournee pardevers nous, et nous a toutes baisees l'une aprés l'autre en nous disant : « Mes bonnes amies, voicy le dernier jour que vous me verrez jamais,[296] adieu vous dis. Et vous demande pardon, si jamais j'ay offencé aucune de vous ». Or jugez maintenant si en telle amertume de douleur j'ay occasion suffisante de plorer, plaindre, gemir et lamenter.

Dames.

O tromperesse esperance ![297] o pauvres humains aveuglez ! Helas, comme toutes choses ressortissent[298] au rebours de vostre pensee. Mais pourquoy estez vous yssue d'avec la Royne ?

Femme seconde.

Pour ce qu'elle s'est retiree en son cabinet,[299] ou elle veult faire à part un sacrifice aux Dieux,[300] pour les prier de donner facille passaige à sa mort. Et cependant m'envoié vous querir afin de vous voir, et vous dire aussi le dernier adieu avant que d'expirer.

Dames.

Helas, allons devers elle,[301] mais dictes-nous, que faisoit durant ces piteulx adieux Herminia qui l'ayme si cherement ?

Femme pre.

La pauvrette n'a rien sceu de ceste douloureuse nouvelle, si non que bien tard, estant ailleurs empeschée, à preparer les bagues de la Royne, pour la solemnité des nopces infortunée.[302] Mais soudain qu'elle en a senty le vent, elle est accourue criant comme femme hors du sens, en s'arrachant les cheveux, destordant les mains, et se deschirant le

---

[296] *Vous…jamais*: la frase viene qui riformulata con uno spostamento del soggetto; mentre in Trissino Sofonisba sottolinea che si tratta dell'ultima volta in cui vedrà le sue dame («Quest'è l'ultimœ dì, ch'i habbia a vedervi», v. 1655), nella traduzione sposta l'attenzione sulle donne, perché saranno loro a non vederla più. Amyot sposta di nuovo il *focus*, nelle ultime parole della regina, sul suo ruolo protagonista di guida, superiore a tutti gli altri personaggi, e meno sull'aspetto privato del suo saluto e del rimpianto per la perdita della compagnia.

[297] *Tromperesse esperance*: traduce letteralmente «O speranza fallace» (v. 1663), invocazione di folta tradizione (cfr. *Teatro del Cinquecento*, p. 138). L'espressione rappresenta una tematica ricorrente anche nelle tragedie francesi, basti ricordare «O trop fresle esperance» di Jodelle (*Didon se sacrifiant*, II, 447).

[298] *Ressortissent*: culminano.

[299] *Cabinet*: traduce «Nel piu secrɛtœ luogœ de la casa» (v. 1667). Amyot opta per il termine importato dall'italiano "gabinetto", che gli consente di condensare in una sola parola legata alla lingua della traduzione la perifrasi trissiniana. Wind inserisce questo calco linguistico tra le «notions de confort et de luxe auxquelles les anciennes demeures de France répondaient mal. Aux choses nouvelles on a laissé leurs dénominations nouvelles : antichambre, appartement, bocal, cabinet […]. Plusieurs datent de la première moitié du siècle et se rapportent à des extensions ou des enjolivements de la maison» (*Les mots italiens*, p. 202).

[300] *Aux Dieux*: nell'originale si parla di un ultimo sacrificio a Proserpina, dea degli Inferi, per farla «benigna alla sua morte» (v. 1669).

[301] *Allons…elle*: sono soppressi i versi in cui il servo chiede alle donne di aspettare Sofonisba, la quale uscirà presto per dare l'ultimo saluto (vv. 1670-1672, in cui dice esattamente che «verrà di fuore» e «qui mandommi a far, che l'aspettassi»). Infatti, mentre nell'originale le donne rispondono «Troppœ l'aspetteren» (v. 1673), dunque restano nel luogo in cui si trovano, nella traduzione si spostano andando verso di lei.

[302] *Nopces infortunée*: Amyot aggiunge qui un aggettivo marcato negativamente, che condensa l'idea delle nozze sfortunate perché non hanno portato a una risoluzione del caso, bensì alla rovina finale. L'originale mantiene un tono neutro, definendole le «future noze» (v. 1677).

visaige, plorant, et lamentant, si deseperement qu'elle eust faict fendre les rochers[303] de pitié.

Dames.

Helas, quand sera ceste malheureuse maison en repoz ? Qui tous les jours se va plus avant abismant de malheur en malheur : et si n'en peult encores arriver au fond. Quelle esperance luy est plus demeurée entre tant de maulx ? Helas, c'est bien maintenant qu'il nous fault laisser tous habitz de joye,[304] pour faire ce peu que nous pouvons d'honneur aux vertus de la plus accomplie et plus excellente princesse qui fut oncq.

Femme pre.

He Dieu ! ce sont bien aspres et cuisantes pointures de la fortune indignée, que celles-cy, mesdames. Helas combien de malheurs, combien d'angoisses et de douleurs sont tumbées coup à coup sur ceste pauvre dame. O estoilles du ciel, o soleil, o lune, o Dieu eternel, qui en dispenses à ta volonté, et de qui la puissance peult changer le cours de la fatalle destinée : te plaise retourner tes yeux de pitié vers nostre pauvre maistresse, à tout le moins ores qu'elle est prochaine de sa mort.[305]

Dames.

Infortuné Hasdrubal,[306] que feras-tu quand tu entendras la mort de ta chere fille ? Helas ! il m'est advis que le piteux cry de tes lamentations m'en sonne desja aux oreilles. O pauvre vieille mere, qui nagueres avois de quoy te reputer l'une des heureuses du monde, comment pourras-tu en ta vieillesse porter une si grande surcharge de douleur ? Rien ne sera le reste de ta vie, au moins si tu peulx survivre, un continuel torrent de pleurs, qui sans fin tumbera de tes pauvres yeux.[307] Mais voicy la Royne. O quelle destresse me saisist le cueur en la voiant.

Sophonisba.

O claire lumiere du soleil, adieu te dis. Et toy, doux pays ou j'ay pris ma naissance, encor ay-je bien voulu donner ce peu de contentement à mes yeux de vous veoir avant que de mourir.[308] Et vous autres dames de Cirte que je laisse en la main d'un Seigneur

---

[303] *Fendre…rochers*: traduce «faria piangere i sassi» (v. 1681), di tono petrarchesco (*Rvf* CCLXXXVI 14), ma nella tradizione si attestano diversi riferimenti alle pietre che si spezzano (ad esempio in Boiardo e Ariosto, per cui cfr. *Teatro del Cinquecento*, p. 139).

[304] *Laisser…joye*: Amyot riformula qui la frase «Temp'è d'ωscuri panni / Vestirse tutte quante» (vv. 1698-1699), chiarendo il senso degli "oscuri panni" e rimarcando ancora sul capovolgimento da uno stato precedente di gioia.

[305] *Sa mort*: rispetto a una generale tendenza della traduzione ad evitare il diretto riferimento al campo semantico della morte, in questo caso il termine «mort» traduce «prεssω a l'ultim'hωra» (v. 1707). La certezza della sorte e l'approssimarsi del momento fatale rendono lecito richiamare direttamente l'evento col proprio nome, così come farà anche Sofonisba nella battuta successiva («avant que de mourir»).

[306] *Infortuné Hasdrubal*: scioglie la perifrasi dell'originale «filjω di Gisgωne» (v. 1708).

[307] *Tes… yeux*: oltre a sostituire l'articolo determinativo con un possessivo, l'autore aggiunge anche l'aggettivo «pauvres», secondo un procedimento di accumulazione di termini in grado di attivare il dispiacere nel pubblico.

[308] *O claire…repos*: la ristrutturazione della narrazione al fine di sostituire con un racconto la scena della morte di Sofonisba, costringe già da questo punto a condensare in un'unica battuta il saluto della protagonista, che nell'originale viene intermezzato da altre battute di Herminia e del coro nel momento in cui la regina inizia a stare male.

nouveau,[309] lequel (s'il plaist à Dieu) regira ce pais avec meilleure fortune que nous. Je vous supplie d'avoir aucunes-fois souvenance de moy,[310] et d'honorer ma memoyre à tout le moins de quelque souspir, au demeurant je supplie aux Dieux[311] que ma mort apporte paix à ce pays, et à vous toute asseurance et repos.

Dames.

Madame, les graces et vertus que le Ciel a mises en vous, ne sortiront jamais de noz pensées, tant qu'il plaira à Dieu nous tenir en ceste vie. Et puisque sa volonté est de nous priver (avec nostre infiny regret) de vostre presence, laquelle nous souloit estre miroir de toute perfection, à tout le moins nous en demeurera à jamais l'image imprimée au plus profond de noz cueurs.[312] Et frequentant vostre sepulture, l'arrousant souvent de noz larmes,[313] en tesmoignage que toute nostre esjoissance y sera avec vostre corps ensevelie, et tous les ans la revestiront de nouvelles fleurs, en vous faisant tout l'honneur que nous scaurions faire à une terrestre Deesse.

Sophonisba.

Voz charitables offres et amiables parolles m'obligent grandement à vous, mais pour ce que le peu qui me reste de vie, m'oste les moyens de le pouvoir autrement recongnoistre. Je prieray seulement aux Dieux, qu'il leur plaise regarder et remunerer vostre si ardente et si pitoyable charité. Et vous Herminia, ma chere amye, vous aurez (de cela suis-je toute asseurée) le soing de nourrir et eslever mon filz, tout ainsi comme s'il estoit vostre : mais bien vous prié-je que secretement et le plus tost que vous pourrez le transportiez en lieu de plus grande seureté.

Herminia.

Comment ? vous pensez donc que je puissé demeurer en ce monde aprés vous ? Non, non, je vous accompaigneray soubz la terre, et jamais de vous ne me departiray. Ha cruelle ! he ! me voudriez-vous esloigner de vous ? ne vous souvient-il plus de nostre si parfaicte amitié ? avez-vous donc oublié ce que tant souvent vous m'avez redit ? Que si bien vous aviez à estre (par manierre de dire)[314] Royne du ciel encores vous greveroit il d'y aller sans moy. Et maintenant que vous estes preste à passer en une aultre vie, faictes compte de me laisser icy en continuelle langueur. Ha ! ja à Dieu ne plaise qu'il soit ainsy : aussy ne sera-il, non. Car comment que ce soit jamais ne vous abandonneray. Plustost me deviez-vous faire appeler alors que le poison vous a esté presenté et m'en bailler[315] la moitié, à celle fin que toutes deux eussions renduz les espritz en un mesme point

[309] *Seigneur nouveau*: Massinissa.
[310] *De moy*: sostituisce «del nostrω amωre» (v. 1741). Allo stesso modo, successivamente, Herminia parlerà della loro «parfaicte amitié» e non di «amωre» (v. 1822).
[311] *Dieux*: Amyot sostituisce sempre «Idiω» con *Dieux*.
[312] *Et puisque…cueurs*: il discorso delle Dame è arricchito da una serie di aggiunte in lode di Sofonisba, così come più avanti il lamento di Herminia sarà costituito in maniera più patetica con nuove parti originali («je vous accompaigneray soubz la terre, et jamais de vous ne me departiray»).
[313] *Arrousant…larmes*: nell'originale la sepoltura è ornata di lacrime e di capelli (vv. 1748-1749), questi ultimi sono eliminati nella traduzione sebbene l'atto di lasciare i capelli sia noto alla tradizione tragica classica (cfr. *Teatro del Cinquecento*, p. 143).
[314] *Par manierre de dire*: rispetto alla versione italiana «se vœi su nel cielɛ fœssi Regina» (v. 1766), Amyot aggiunge una precisazione che attenua la definizione ambigua di «Royne du ciel», tra l'altro non perfettamente corrispondente nel significato, forse per scongiurare il rischio di blasfemia.
[315] *Bailler*: dare.

d'heure.[316] Et en nostre vie noz voulontéz ont esté si conjoinctes que l'on pourroit veritablement dire que ce n'estoit qu'une : aussy en mourant ensemble, on congneust que ce n'estoit qu'une mesme ame qui tenoit en vie noz deux corps.[317]

Sophonisba.

Herminia, ma chere amie,[318] je vous prie, ne me dictes point ces parolles, et au lieu d'une destresse n'en donnez deux à mon cueur. Il suffit bien que l'une de nous meure. Si je ne vous ay mandee quand j'ay reçeu et prins le poison, je vous supplie n'imaginez que ce soit aucune diminuition de l'amityé que je vous ay tousjours portee, en vous communiquant toutes mes plus secrettes pensées. Car ce qui m'en a gardee ce a esté seulement la doubte que ne me volussiez destourner la voulonté de mourir, sachant très bien quelle efficace voz remonstrances et prieres ont en mon endroit. Et celluy qui est nay en hault lieu, ne doibt vouloir si non honnorablement vivre, ou magnanimement mourir.[319] Parquoy m'aiant maintenant la fortune mise au chois de mourir ou de servir, pour ne perdre ceste belle occasion de couronner l'honneur de ma vie passee par une glorieuse fin, je vous ay voulu celer ceste seule derniere de toutes mes actions pour vous laisser au lieu de moy survivante en ce monde, vous qui n'estes contraincte (par aucune rigueur d'ennemye fortune) de faillir en cest extreme besoing, à celle qui vous a tousjours aymee comme soy-mesme. Car tant que vous serez en ce monde, mon filz au moins n'aura point faulte de mere : ains sera eslevé et nourry par vous de maniere qu'a l'aventure pourra-il un jour estre le respir de sa race et ressource de son affligee maison.

Herminia.

Dieu luy doint la grace de venger un jour noz pertes et publiques et privees sur ceux qui nous les ont procurees.

Sophonisba.

Davantaige, vous estes pour en peu de jours retourner à Carthage, la ou vous exposeres à mes parens l'occasion et la maniere de ma mort : laquelle recitee par vous, portera avec soy tout reconfort, quand vous leurs declareres comme pour eviter l'ignominie de servitude, et ne faire honte à mon lignaige, j'ay voluntairement esleu de boire du mortel poison en la fleur de ma jeunesse. Et si ferez compaignie à ma mere, qui vous a de longtemps élevé pour femme de mon frere. Ainsi tiendres vous auprés d'elle lieu de fille et d'espouse de son filz. Pourtant ma chere sœur et amye je vous requiers et vous conjure par l'amityé que vous me portes, que vous aies pacience de demeurer encores quelques annees en ce monde : car assez tost aurons-nous moien d'estre en l'autre eternellement ensemble. Ne me prives de ce reconfort en telle extremité, à ce que je m'en puisse aller avec l'espoir de vostre survivance. Cela m'adoucira l'aigreur du passage : pource que,

[316] *Mesme…d'heure*: nello stesso momento.

[317] *Cogneust…corps*: il periodo finale, fortemente lirico, conserva l'espressività dell'originale pur riformulando interamente il periodo («Perché nɷn voljɷ mai, che s'oda dire; / Hɛrminia ɛ̀ viva sɛnza Sɷphɷnisba», vv. 1779-1780).

[318] *Ma…amie*: sul finale, il traduttore concentra la sua rielaborazione sulla rappresentazione dell'immagine privata della dolcezza di Sofonisba. Inseriti a questo scopo sono sia l'appellativo riferito ad Herminia, sia altre frasi all'interno del discorso che evidenziano il rapporto con la sua fidata.

[319] *Honnorablement…mourir*: i sostantivi utilizzati nella *sententia* trissiniana («o l'hɷnɷrata / Vita vɷlere, o l'hɷnɷrata morte», vv. 1789-1790) sono verbalizzati nella traduzione, come accade invece nella sentenza di Sofocle, *Ai*. 479-80 (cfr. *Teatro del Cinquecento*, p. 145).

vous survivante, je ne mourray pas toute, ains demourera en ce monde la meilleur partie[320] de moy.

Herminia.

Lasse moy ! je ne scay comment vous desdire ny comment vous obeyr : car si ce n'est qu'une personne puisse vivre de douleur, je ne voy pas qu'il soit possible qu'en telle angoisse je vous survive.

Sophonisba.

Si feres, quand il vous souviendra que c'est à la conjuration de ma derniere priere : et qu'en ce faisant vous vous acquiteres d'un devoir de pitié et feres envers moy office d'amitié. Mais avant que l'ennemy mortel que voluntairement j'ay receu en mon corps commence à faire ses efforts, pour en chasser mon ame et ma vie, il fault pour le mieulx que je me retire en ma chambre, pour me preparer à mourir.[321]

Dames.

Las ! trop s'abuse qui fonde[322]
En chose de ce bas monde
Le but de son esperance.
Au ciel fait sa demeurance
La vraie felicité
Sans peril d'aversité :
Car c'est la ou point ne regne
Ceste inevitable chayne
Des contraires, qui se cedent
L'un à l'autre, et se succedent,
Comme le jour à la nuict.
Et paix qui la guerre suit,
Le plorer est joint au rire,
Et joye douleur atire,
Et brief, icy-bas partout,
Si le bien est à un bout,
Le mal son alternatif,
Vient tost aprés plus hastif
C'est la au-dessus du temps

[320] *Meilleur partie*: è l'«ottima parte» (v. 1818), riferimento petrarchesco *Rvf* CCCXXXI 45 (cfr. *Teatro del Cinquecento*, p. 146).

[321] *Lasse moy…mourir*: le due battute chiudono il confronto tra Sofonisba ed Herminia, che nell'originale si estende nei vv. 1827-1977 per 54 battute in cui prosegue il lamento delle donne di Cirta e di Herminia. Sono soppressi anche gli estremi saluti al figlioletto (vv. 1858-1859 e poi 1897-1898) e alla madre (vv. 1865-1867) e a tutta la sua famiglia. Da v. 1893 comincia la narrazione degli ultimi istanti di Sofonisba fino al suo addio finale, qui sostituiti dal ritiro della regina in stanza per morire fuori dalla scena. Tutto il racconto sarà riproposto nell'ultimo monologo di una delle dame che racconta gli ultimi istanti della dipartita a Massinissa.

[322] Il lungo monologo del coro non ha un riscontro narrativo in Trissino; la battuta, infatti, è aggiunta esattamente in corrispondenza della sequenza dialogica che vede protagoniste Herminia e le altre dame nel momento dei lamenti successivi alla morte della regina e precedenti all'arrivo di Massinissa sulla scena. Il contenuto dei versi è perfettamente in linea con le tematiche principali dell'opera, che vengono riassunte in questo modo: la ciclicità della fortuna, l'imprevedibilità del destino umano, l'inevitabilità della morte, la crudeltà del destino dei grandi e della caduta da uno stato di grandezza alla miseria estrema.

Ou sont les espritz contans,
Qui plus ne peuvent vieillir
Ny leur rigueur defaillir :
Car tousjours y dure un estre,
Sans diminuer ny croistre :
Au contraire n'y a chose
Soubz la lune qui repose
En un estat longuement,
Et ne souffre changement.
Il n'y a rien qui demeure
Longtemps vif et qui ne meure
A la fin. Or quand ce sont
Mutuations qui se sont
Peu à peu sans violence,
Nature moins s'en offense :
Et sont de nous telles pertes
Plus facilement souffertes.

Mais quand d'une haute cime
D'honneur, on tumbe en l'abisme
De toute calamité,
En si griefve extremité,
Il n'est si ferme couraige
Qui n'esbransle un tel orage.
Si est-ce que les grands princes,
Roys et seigneurs des provinces,
Sont plus subgetz à telz saulx[323]
Que leurs plus petitz vassaux.

Comme la fouldre tousjours
Presque donne aux hautes tours
Et des plus grandes montaignes
Tousjours ez plaines campaignes
Tumbent les grosses rivieres,
Aussi larmes coustumieres
Et regretz les plus perceans
Sont propres aux plus puissans.

Siphax le malheureux Roy
De Numidie, en faict foy,
Qui nagueres loy donnoyt
A tant d'hommes qu'il tenoit
Dessoubz son obeissance,
Et avoit en sa puissance
Tant de beaulx et grands pays,
Qui sont ores envahys,

[323] *Saulx*: salti.

Et luy prisonnier es mains
Des victorieux Romains.
Mais plus d'angoisse me donne
Sophonisba, noste bonne
Princesse, que tant j'ay veue
De toutes graces pourveue
Dont le ciel embellir peult
Ceux qui mieux douer il veult.
Que j'ay veue tant aymée
Tant haultement sublimée,
En tout triomphe mondain :
Et ores la voy soudain
En la fleur de son bel aage
Pour s'exempter de servage,
Estre contraincte de boire
Du poison. Ainsi la gloire,
Et toute autre chose passe,
En ceste region basse.

Mais que veult Masinissa
Qui vient si grand pas en ça
Viendroit-il point pour cuider
La Royne de mort garder ?
Trop est loing le secourable[324]
Quand le mal est incurable.

Masinissa.

J'ay grand peur à voir la triste chere et les visages esploréz de ses dames de Cirte, que je ne sois tart arrivé, car j'ay resolu en moy-mesme, comment que ce soit, voyre jusques à mettre ma vie en peril, de n'abandonner point la Royne Sophonisba : ains plustost secrettement la faire enlever, quand la nuict sera venue, et conduire par une trouppe de mes chevaux legers, qui s'iront rendre à ceux de Carthage. Toutesfois celuy que j'y avois envoyé m'a raporté qu'elle avoit posé la couppe ou estoit le poison : et s'en estoit allée visiter quelques temples pour faire ses prieres aux Dieux.[325]

Dames.

Ha, Sire ! si tost qu'elle a eu achevé ses prieres, elle l'a reprinse, et avant que personne survint qui l'en peut destourner, a beu tout ce qui estoit dedans. Puis comme estant certaine de sa mort, nous a dit le dernier adieu à toutes, et s'est retirée en sa chambre, avec sa chere Herminia et ses femmes.

Masinissa.

[324] *Secourable*: ciò che porta soccorso.
[325] *J'ay…Dieux*: la battuta di Massinissa condensa i vv. 1980-2008, sopprimendo la conversazione col coro in cui viene data la notizia della morte di Sofonisba e il pentimento di Massinissa per essere giunto troppo tardi. A questa altezza, infatti, Massinissa non conosce ancora la sorte della regina e svela i suoi piani per la notte, mentre nell'originale ha già appreso la notizia della morte e racconta la sua pianificazione con tono di rimpianto.

Ha, Dieu ! y auroit-il point encores de remede en luy donnant du contrepoison ?[326]

Femme troisies.

He, Dieux ! helas ! comment n'esclate ce pauvre coupe de la douleur qu'il sent ? que ne s'en vont tous mes espritz espendus en souspirs ? Que ne sont mes yeux tournéz en deux fontaines, pour eternellement plorer ceste perte irrecouvrable.

Masinissa.

Ha, Dieu ! c'est faict, je voy bien qu'il n'y a plus d'esperance.

Femme troisies.

O monde obscur et tenebreux, ton soleil est estaint, tu verras plus sa lumiere.

Masinissa.

Dictes-moy, dame, la cause de vostre dueil.

Femme III.

Ha, Sire !

Masinissa.

Qu'y a-il ? Dictes-le moy.

Femme secon.

Nous sommes perdues.

Masinissa.

Comment ?

Femme secon.

La Royne est morte.

Masinissa.

Morte ! ha pauvre dame ! si tost ? o malheureulx que je suis ! pourquoy ay-je tant arresté ?[327] Qui a vouloir de faire euvre bonne ne doibt jamais différer. O faulte irreparable, que j'ay commise ? Je vous prie revenez un peu à vous, et m'exposez un peu au long comment elle est passee.

Femme seconde.

Helas, Sire, vous rengregez[328] la douleur de ma plaie, en me le faisant si franchement exposer. Toutesfois pour ce qu'aprés Dieu, Sire, nous n'avons plus d'esperance qu'en vostre seule bonté, je m'efforceray pour vous obeyr, de le vous dire le mieulx que je pourray.

---

[326] *Ha Dieu…contrepoison*: la battuta di Massinissa è aggiunta per esigenze di rappresentazione e di narrazione. Sofonisba non si trova sulla scena, dunque Massinissa non conosce ancora le sue sorti e può prolungare l'attesa con delle speranze. Soltanto dalle prossime battute, infatti, le dame inizieranno a raccontare tutto l'accaduto.

[327] *Arresté*: atteso.

[328] *Rengregez*: aumentate.

Estant la pauvre Princesse de retour en sa chambre, elle s'est assise dessus son lict, et nous voiant toutes à l'entour d'elle, distiller en larmes, elle s'est prinse à nous dire d'une parolle ferme et asseuree : « Le dueil que je vous voy demener, à cause que vous perdez ma compaignie, m'aporte certainement grand regret de me departir de la vostre, car estant signe de la bonne affection que vous me portez, je cuiderois grievement forfaire contre l'humanité, si je ne vous respondois en amitié. Mais si vous considerez que je suis fille de Hasdrubal, arriere-fille d'Amilcar, et niepce du grand Hanibal, tous trois Ducs et chefz des armees de Carthage, que j'ay esté espousee au puissant mais infortuné Roy des Numidiens, que j'ay vescu en tout l'honneur et triomphe que saurait faire la plus heureuse princesse du monde. Et maintenant voy le Roy mon mary, par deux fois l'une sur l'autre, rompu en deux grosses batailles, ses forces renversées, ses pays occupéz, et luy mesme prisonier vif, entre les mains des ennemys, lesquelz ne desirent rien plus que de m'avoir aussi en leur puissance vifve, pour me mener esclave à Rome, et faire monstre de moy aux yeux du peuple, naturellement ennemy des roys, et qui a juré la ruine des miens et de mon pays. Et puis me faire cruellement mourir ou ignominieusement languir en chartre[329] perpetuelle. Je croy que vous-mesmes approuveres la resolution que j'ay prinse : car il ne fault plus estre (quand on n'est plus en honneur) ce que l'on a estè. Qui sent sa vie nette, ne craint point à mourir. C'est chose deue à la nécessité de nature, car tout ce qui a eu commancement il est force qu'il prenne fin. Et ou la scauroit on prendre plus à propos, qu'à l'endroit ou l'honneur vient à faillir ».

Masinissa.

O gentil cueur de dame ! De tant plus estois-tu digne de longue vie que moins tu as redoubté la mort.

Femme secon.

Jusques icy, elle a tousjours parlé fermement mais quand elle a voulu particulierement adresser sa parolle à Herminia, alors la voix luy a commencé à changer, mesmement quand luy a livré son petit filz entre ses mains, en luy disant : « Chere Herminia, ce qui plus me reconforte au partir de ce monde c'est que je vous y laisse aprés moy, pour avoir soing de ce petit orfelin, qui pert son pere et sa mere en l'aage qu'il en a plus de besoing. Je le deporte entre voz mains, comme joyau que j'ay plus cher que ma vie, comme gaige de nostre amitié, comme image vive de ma personne, laquelle ayant tousjours auprès de vous ne vous pourrez plaidre que je vous aye abandonnee ». Ces parolles estoient coup à coup entrerompues de groz sanglotz, et de larmes, tumbantes avec telle impetuosité qu'elles sembloient un torrent qui rompt à force tout ce qu'on luy mect au-devant. Ja luy commencoient les membres fort à trembler, et pour ce l'avons-nous couchee sur un lict, la ou tendant les deux braz à Herminia, qui estoit plus morte que vive, luy a dict : « Ma chere amye que je vous embrasse pour la derniere fois, vous m'estes icy au lieu de mere, de frere, et de toute ma parenté. Si vous prie de faire envers moy ce dernier office de pitié, quand je seray tantost passee, de me clorre les yeulx. Adieu vous dy car plus n'en puis ». Sur ce point elle a commencé à perdre la parolle, et est entrée en l'agonie des traitz de la mort, ou elle n'a jamais monstré signe quelconque d'entendement aliene de soy : ains contre la détresse de la douleur, la vigueur de son couraige a esté si grande, qu'elle a tousjours surmonté, sans faire altre demonstration d'impatience, que de souspirer, jusques à ce que finablement, l'esprit est sorty du corps, emportant, quant et soy, toute nostre

[329] *Chartre*: prigione.

esperance, et estaignant tout ce qu'il y avoit de parfaite beauté, douceur, courtoisie, et bonté en ce monde.[330]

Masinissa.

Or t'en va doncques noble et gentille ame au repoz des bienheurez espritz, qui ont tousjours eu l'honneur plus cher que la vie. Que maudit soit celuy qui premièrement me garda de l'espouser. Et maintenant a esté cause de ta mort si precipitee. Si la fortune m'a osté les moiens de te sauver la vie, ja ne mostera elle la volunté ny la puissance de faire à ton corps l'honneur de sepulture royal, et de tout ce que l'on peult faire pour consacrer la mémoire d'une si vertueuse Princesse.[331]

Dames.

Ce qui de nous tous doit estre
Est escript au grand volume
Des cieulx, avant nostre naistre,
Qui de la premier s'allume.
Trop de soy-mesme presume
Qui cuide s'en exempter,
Soit doulceur ou amertume
Force est de s'en contenter.[332]

FIN.

Sois adverty, lecteur, qu'en imprimant la presente tragedie, nous avons esté faictz certains que feu Mellin de Sainct Gelais en a esté le principal autheur, duquel n'est besoin t'escrire les louanges. Au reste que toute la tragedie est en prose, excepté le chorus, ou assemblée de dames, qui parle en vers de plusieurs genres.

[330] *Jusques…monde*: il resoconto della dama riesce nell'intento di strutturare la narrazione di un evento legato al disordine emotivo, e dunque sintattico, che viene qui riorganizzato a favore di un ordine cronologico che tocca tutti gli aspetti della scena. In primo luogo, vengono elencati tutti i movimenti del corpo, che prima è seduto, poi tremante, poi sdraiato; in secondo luogo, la perdita di coscienza viene affidata alla descrizione della voce di Sofonisba, che da «ferme et asseuree» della battuta precedente (ripreso dall'avverbio «fermement»), comincia poi a tremare, fino a «perdre la parolle». La risistemazione del racconto consente anche di mantenere fino all'ultimo momento l'attenzione sulla imperturbabilità della sovrana, la cui lode del coraggio serve a rendere esemplare a sua morte grazie all'incredibile dignità e fermezza, immagine che alimenta il valore pedagogico dell'opera tragica.

[331] Non viene tradotto un esplicito riferimento di Trissino all'unità di tempo (v. 2044: «Prima che 'l Sœl s'ascœnda entr'a l'hibɛro»).

[332] *Ce qui de nous…contenter*: questa ultima ottava sembra mutare il senso della battuta finale trissiniana, in cui si canta la potenza della "virtù divina" nell'influenzare il destino umano; nella riscrittura che ne fa Saint-Gelais è stata ravvisata la prova della sua credenza nell'astrologia, difesa anche nell'*Advertissement sur les jugements d'astrologie*, e che, in effetti, risponderebbe anche al gusto rinascimentale per le profezie di celebri astrologi, accolti liberamente a corte e molto stimati da Caterina de' Medici (H.J. MOLINIER, *Mellin de Saint-Gelays: études sur sa vie et sur ses œuvres*, cit., p. 503).

LA *SOPHONISBA*
DI CLAUDE MERMET
(1584)

LA TRAGEDIE DE SOPHONISBE REYNE DE NUMIDIE,

où se verra le desastre qui luy est advenu, pour avoir esté promise à un mary, et espousée par un autre. Et comme elle a mieux aimé eslire la mort, que de se voir entre les mains de ses ennemis.

Traduite d'Italien en François, par CLAUDE MERMET de Sainct Rambert en Savoye.

A LYON, PAR LEONARD ODET, M. D. LXXXIIII.
AVEC PRIVILEGE.

A MONSEIGNEUR LE REVERENDISSIME,
Estienne de la Couz, Abbé de Sainct Rambert, etc.

Monseigneur, prenant recreation au tour de celle argentine et poissonneuse riviere, qui passe si commodement son petit bras par le milieu de la plaisante ville de Sainct Rambert : comtemplant l'architecture des colines verdissantes et diamantines, dont elle est de tous costez ramparée, je ne sçay quelle inspiration des Muses (citoyennes comme je pense des forests voisines) m'a favorisé et encor suggeré en l'esprit tel desir, que tout à coup je me suis trouvée surprins, et espoinçonné d'un avide courage de me jetter sur la poésie. Chose qui m'a rendu d'autant plus esbahy et surprins, que je me suis trouvé moins pourveu de prompte matiere, et subject premedité pour mettre la main à la plume. Mais quoy ? Ce n'est pas de merveille : d'autant que nous voyons coustumierement deffaillir les moyens à mesure que le desir va croissant aux hommes de faire quelque chose de bon. Neantmoins, me trouvant entre les mains une petite tragedie en vers Italiens, intitulée *la Sophonisba*, extraicte des poémes du Sieur Jean George Trissin (par luy dédiée à la saincteté du Pape Leon dixiéme) non moins douce et morale, que grave et sentencieuse, laquelle a rendu, et rend encores un très ample tesmoignage de la suffisance de son autheur. Je me suis voulu entremettre de la traduire en rythme Françoise, non toutesfois sans trouver des espines au chemin : car dés qu'elle a esté commencée, la consideration de mon incapacité, et la crainte des abbois d'une envie mal appropriée, luy ont plusieurs fois pensé bouscher le passage, pour luy empescher pour jamais la veuë du soleil. Mais aussitost que je suis venu à excogiter de quel frontispice je la doy décorer, la consideration de vostre humanité, et l'affection que j'ay d'employer ce qui est en moy pour vous faire très humble service, m'ont donné une telle hardiesse, que je n'ay jamais cessé que je ne l'aye veu sur ses pieds. Mais voyez, je vous prie, comme à son arrivée elle se jette en voz bras, elle se couvre de vostre manteau, elle s'arme de vostre vertu : elle s'asseure (sous la faveur de vostre nom) de recevoir amitié, et credit, par tous les lieux où elle passera. Vous la recevrez donc (s'il vous plaist) d'aussi bon cœur que très humblement je la-vous dedie, Monseigneur, tant pour la souvenance d'un petit fruit creu aux jardinages de Sainct Rambert, comme aussi pour estre la lecture des tragedies, autant profitable, que pitoyable, à tous Seigneurs qui desirent embrasser la vertu, pour infallible gouvernail de leur navire. Je prie Dieu, Monseigneur, qu'il vueille conduire le vostre en santé, et resjouissance, au port de toute felicité. De Sainct Rambert ce premier jour de Janvier mil cinq cens huictante quatre.

Vostre très humble, et très affectionné serviteur, Claude Mermet.

AU LECTEUR.

Au temps que les Romains florissoyent, et subjuguoyent une grande partie du monde, Didon femme de Siché (aprés la mort de son mary) s'embarqua sur mer, et passa en Aphrique, où elle s'arresta, et y acheta un lieu auquel elle feit edifier la cité de Carthage, dont elle fut Reyne. Mais de malheur, Enée, qui estoit un brave capitaine, luy veint faire la court et sous couleur de belles paroles, et promesses de mariage, eut facilement d'elle tout ce que de femme legere, et fragile, se peut obtenir. De là comme lasche, et perfide, il s'en alla, et la laissa en l'estat auquel il l'avoit mise. Quoy voyant, la pauvre miserable se poignarda, et se meit à mort de sa propre main. D'où advint que les Carthaginois (spoliéz de leur Reyne) demeurerent seigneurs d'eux-mesmes, et gaignerent beaucoup de païs à l'entour d'eux. Ils eurent aussi grande guerre avec les Romains, qui ne cessoyent de les molester. Or ils avoyent en leur contrée deux Roys leurs voisins, asçavoir Massinisse Roy des Massiliens, et Syfax Roy des Numidiens, l'amitié desquels ils gardoyent soigneusement, à celle fin que joingts ensemble, et tous d'un bon accord, ils se peussent plus aisément défendre de leurs ennemis. Pour laquelle amitié mieux entretenir, Hasdrubal, l'un des premiers et plus grands Seigneurs de Carthage, avoit dés le commencement promis à Massinisse Sophonisbe sa fille en mariage, combien qu'elle fust fort jeune, et en âge d'enfance, pour tenir par telle alliance, son amitié plus fermement liée. Quant à Syfax l'autre Roy, ceux de Carthage le tenoyent desja assés asseuré amy et confederé. Cependant Scipion grand capitaine pour les Romains s'en veint devers Aphrique, pour continuer la guerre aux Carthaginois : et devant que venir aux mains, il employa (par sa future cautelle) tous les moyens desquels il se peut adviser, pour detourner Syfax de l'amitié des Carthaginois, et le tirer en la ligue et service des Romains : ce qu'il feit à la fin. Chose qui rendit les Carthaginois fort estonnéz, se voyans ainsi frustréz d'un Roy leur voisin, lequel au lieu de leur donner le secours esperé avoit grand moyen d'ouvrir la porte de leur païs à l'ennemy : voire de l'y mener par la main. Lors le Senat de Carthage desirant trouver expedient de destourner Syfax de l'amitié des Romains, excogita de luy donner ceste Sophonisbe en mariage, laquelle il accepta, la voyant d'une si rare beauté, et desja parvenue en âge de maturité. Au moyen de quoy il quita les Romains, sans avoir esgard aux promesses qu'il leur avoit faictes, et se retourna du costé des Carthaginois ses voisins. Lesquels feirent ce soudain mariage, sans se vouloir souvenir qu'Hasdrubal pere d'icelle l'avoit desja promise en mariage, en sa tendre jeunesse, à cest autre Roy leur voisin appellé Massinisse. Qui luy donna occasion de n'attendre pas que les Romains le vinsent practiquer pour l'attirer à eux : car luy mesme d'une franche volonté (indigné du tort que les Carthaginois luy avoyent fait, de luy avoir promis une femme, et puis la donner à un autre) leur alla librement offrir son service. Les Romains le recevrent avec grand' faveur et le feirent l'un des chefs de leur armée, spécialement delegué pour faire la guerre aux Carhaginois, d'autant que pour estre de ces quartiers-là, il entendoit les adresses du païs. L'autre Roy nommé Syfax mary de Sophonisbe estoit de l'autre costé chef de l'armée Carthaginoise. Ils feirent si bien la guerre que tout le païs des Carthaginois fut subjugué et réduit sous la main des Romains. Le Roy Syfax prins prisonnier, et amené en la ville de Cirte (cité de Numidie) là où la Reyne Sophonisbe sa femme s'estoit retirée avec ses damoyselles. Elle se veint prosterner devant Massinisse entrant en ladite ville le jour de la prinse d'icelle. Et toute esmeué, et craintive (comme une prisonniere qu'elle estoit) elle luy requit humblement liberté, ce qu'il ne luy voulut du premier coup accorder, craignant de desplaire aux Romains : toutesfois il la consola fort humainement. Elle le repria d'une si grande humilité, et ardeur,

qu'elle le gaigna et attira à son amour, d'une telle façon, qu'il luy accorda tout ce qu'elle demandoit, qui estoit la liberté, ou la mort secrete par poison, pour obvier à la honte ignominieuse qu'elle attendoit si l'on l'eust menée à Romme avec les autres prisonniers. Et pour meilleure asseurance que les Romains le luy daigneroyent refuser la liberté de ceste dame à cause des grands services qu'il leur avoit faits. La voyant ainsi belle, et gracieuse, tant par amour, que par pitié, il l'espousa, et la print pour sa femme, fort soudain et legerement, mesmes en la ville de Cirte, terre de l'ennemy, jaçoit que Syfax l'autre mary fust vivant, eu esgard qu'il estoit prisonnier, et homme perdu. Acte qui fut trouvé si estrange par Lelio, et Scipion, aussi chefs de l'armée Romaine, supérieurs à luy, qu'ils feirent tant, et par douceur, et par rigueur, qu'à son grand regret ils la luy feirent abandonner et quiter. Lors elle le pria de luy envoyer secretement le poison : ce qu'il feit comme il luy avoit promis pour dernier remede. Elle le beut courageusement, et sans difficulté, et aprés avoir fait son oraison à la Deesse Junon, de belles remonstrances aux Dames de Cirte, et recommandé à Herminie sa grand'amye, son fils âgé de deux ans, qu'elle avoit eu de Syfax, elle passa en l'autre vie, au grand regret de tous ses amis mesmes de Massinisse, qui se repentit aprés, de luy avoir envoyé le venin : mais il ne fut pas à poinct de chercher le remede. Voila comme les grands aprés avoir esté en suprême authorité deviennent quelquesfois petis, et finent miserablement leur vie, à l'exemple de ceux-cy. Quoy consideré, le menu peuple ne se doit esbahir s'il a quelquefois des calamitéz et pauvretéz : car la misere est commune aux grands à leur tour, aussi bien qu'aux autres. Qui est un bel argument à un chacun de se despouiller de toute forte d'orgueil, ambition, et mesconnoissance, se vestir et parer (par la main de vertu) de la robe d'humilité et douceur, pour estre conduit et accompagné à une louable, et heureuse fin.

L'on ne trouvera estrange si j'ay parlé en la tragédie quelquefois d'un Dieu, et quelquefois des Dieux : car telle estoit la costume des Payens qui en icelle sont representéz. Et de fait je ne pouvoy de moins, que d'imiter et ensuivre la phrase de mon autheur.

SONNET

L'Esprit qui vigilant, à lire s'estudie,
Doit tousjours un subject profitable choisir,
Pour tromper la paresse, aux heures de loisir :
Sans prodigue, employer le temps à l'estourdie.

On peut tirer plaisir, lisant la Comedie,
Et de melancolie un peu se dessaisir :
Mais qui veut accoupler le profit au plaisir
Doit sur tout, attentif, lire la Tragedie.

Celle de Sophonisbe (ainsi comme l'on dit)
A eu en Italie, en premier lieu, credit.
Mellin de Sainct Gelais Poëte d'excellence,

Luy feit parler François, en prose gravement.
Mermet Savoysien à ce coup, hardiment,
En baux vers doux-coulans la nous envoye en France.

C. L. G. C.

DEL SIGNOR GIO. IACOPO FIGLIUOL DEL SIGNOR GIULIO PASCHALI.

Come che in tanti, et sì lodati inchiostri
Viva di Sofonisba il tristo fato;
Al grave pur tuo stil tutto a' dì nostri,
Trissino, il vanto et primo honor n'è dato.
Ma questo accresce, et fa maggior si mostri
L'Allobrogo[1] Mermet, vago, et pregiato;
Hor ch'ei di te seguendo l'orme, e i passi,
Vuol che tua Sofonisba in Francia passi.

L'AUTHEUR AUX ENVIEUX.

Je ne crain les malins esprits,
Car je leur suis si fort contraire,
Que l'imperfait de mes escrits
N'est fait que pour les faire braire.

[1] *Allobrogo*: relativo all'antico popolo degli Allobrogi, stanziato a nord della Gallia Narbonese, il nome è dato nell'uso poetico a Piemontesi e Savoiardi.

LES PERSONNES QUI PARLENT EN LA TRAGEDIE.[2]

Sophonisbe.[3]
Herminie.
Premiere Dame.
Seconde Dame.
Troisiéme Dame.
Un serviteur de Syfax.
Un messager.
Massinisse.
Les Dames ensemble.
Lelio.
Un autre messager.
Caton.
Scipion.
Syfax.
Un serviteur de Sophonisbe.
Une servante de Sophonisbe.

[2] Mermet traduce letteralmente anche gli elementi paratestuali e didascalici; in questo caso sostituisce con *Tragedie* il termine utilizzato in italiano, «Favola», descritto da Trissino come «la principale parte della tragedia, e quasi l'anima di essa, non è altro che la constituzione del fatto, cioè la formazione et ordinazione dell'azione che volemo imitare» (*Poetica (V-VI)*, p. 16). È probabile che la scelta lessicale dipenda da esigenze di comprensibilità e dall'assenza di un termine tecnico corrispettivo.

[3] Rispetto a Saint-Gelais, che lascia i nomi dei protagonisti nella versione italianizzata (Sophonisba, Herminia, Masinissa), Mermet sceglie di proporre una versione francese (Sophonisbe, Massinisse, Herminie) seguendo la raccomandazione di Du Bellay («Accommode donques tels noms propres, de quelque langue que ce soit, à l'usaige de ton vulgaire», *Deffence*, II, 6).

LA TRAGEDIE DE SOPHONISBE.

Sophonisbe. Helas ! de quel costé doy-je tourner ma langue,
Pour former le discours de ma triste harangue,
Sinon là où me poind mon fascheux pensement,
Qui jour et nuict me presse, et me donne tourment ? [4]
Comme pourray-je un peu alleger, et rabbatre,[5]
Ceste griefve douleur, qui mon cœur vient combatre,
Qu'en te manifestant tous mes maulx à loisir ?
Herminie. Je desire bien fort de vous faire plaisir,
Madame Sophonisbe, en dignité ma Reyne,
Et ma loyalle sœur, par amitié humaine :[6]
Deschargez-vous le cœur avec moy, pour avoir
Quelque soulagement : car par juste devoir,
Vous ne sçauriez parler à nulle ame vivante,
Plus faschée que moy, du mal qui vous tourmente,
Ny qui se peine plus pour y remedier.[7]
Sophonisbe. Je voy bien que tu as le cœur franc, et entier,
Nourrie avecques moy presque dés la mamelle,
Je t'ay tousjours connue amiable, et fidelle,
Sçachant que l'amitié,[8] plus qu'autre affinité,
A me faire plaisir t'a tousjours incité :
M'ayant mesmes voulu accompagner à Cirte,
Parquoy[9] en mon endroit loüable est ton merite.
Je te veux donc, ma sœur, maintenant ranconter,
Le discours du malheur qui m'a voulu dompter :
Hé ! tu sçais que le cœur d'une femme marrie

[4] Sin dalla prima battuta Mermet dimostra una tendenza all'amplificazione dell'originale, aggiungendo interi versi («pour former le discours de ma triste harangue»), ma anche singoli termini («fascheux»). Negli elementi in cui si differenzia da Trissino, il traduttore sembra rifarsi alla prima traduzione di Saint-Gelais: l'autore utilizza infatti «presse et donne tourment» in traduzione di «mi mœlɛsta» (v. 3), che era già stato tradotto con «tourmente» nella prima traduzione. Più avanti, la traduzione di «disfœgare» (v. 4) è affidata ai verbi «alleger, et rabbatre», che Saint-Gelais aveva tradotto con «donner alegement».

[5] *Rabbattre*: diminuire. Insieme ad «alleger» forma il primo binomio sinonimico utilizzato nel testo.

[6] Mermet conserva la relazione tra regina e sorella, sostituendo «per amor» con «par amitié humaine», come Saint-Gelais lo aveva sostituito con «affection et bonté»: in questo modo si specifica l'utilizzo di "amore" nel senso di "amicizia" e si mantiene chiaro il distacco sociale tra le due figure. Per lo stesso motivo, è sostituito «Nœn pœssete parlar cœn chi più v'ami» (v. 11) con «à nulle ame vivante, plus faschée que moy»: in questo caso «ame» utilizzato in traduzione di «chi» riprende per allitterazione il verbo «ami».

[7] *Remedier*: rispetto all'originale, l'aggiunta di questo verso movimenta la situazione di dialogo, rendendolo non soltanto l'occasione per Sofonisba di sfogare i suoi pensieri, ma anche la possibilità per Herminia di trovare una soluzione. Anche nella traduzione di Saint-Gelais, Herminia svolge un ruolo attivo grazie alla separazione del monologo della regina in un dialogo alternato con la sua compagna.

[8] *Amitié*: anche in questo caso sostituisce «grande amor», ma la traduzione si sbilancia dopo poco con l'appellattivo «ma soeur» al posto di «Hɛrminia mia» (v. 14). Il legame di sorellanza di cui parla è sia legato alla situazione familiare che vede Herminia moglie del fratello di Sofonisba, sia alla loro lunga conoscenza, che in un'aggiunta viene specificata essere «presque dés la mamelle».

[9] *Parquoy*: il suo utilizzo viene specificato nell'opera trattatistica di Mermet; «Parquoy, par a, sert pour répéter & conclurre quelque raison» (*Pratique*, c. E5r).

Se descharge en parlant à une bonne amye.
Or je ne laisseray de te redire tout
Ce que desja tu sçais, de l'un à l'autre bout.
Didon qui de Siché fut femme riche, et belle,
Aprés que son mary eut reçeu mort cruelle,
Par navire en Affrique un fort vent la jetta,
Où proche à la marine un champ elle acheta,
Auquel lieu s'arrestant (lasse de son voyage),
Ell'feit edifier la cité de Carthage.[10]
Mais dés que ceste Reyne (avec glaive inhumain,
Par la rage d'amour)[11] se tua de sa main,
Ceste cité regna en liberté durable,
Et de tel poids monstra sa vertu admirable,
Que de ses ennemis brave[12] se defendit,
Et sur autres païs hardie s'agrandit.
Or un long temps aprés elle eust guerre cruelle[13]
Avecques les Romains, celle race rebelle,[14]
D'Enée le trompeur dessenduë tout droict,
Qui de Troye arriva jadis en cest endroit
Pour seduire Didon, sous promesse couverte,[15]
Puis d'elle se partant, fut cause de sa perte.
Ceste guerre dura entre eux bien longuement,
Mais aprés que fortune eut prins son changement,
Ainsi qu'il pleut à Dieu, une paix survenuë,
Les flata quelque temps, puis aprés fut rompuë.
Alors on commença à frapper de plus fort,
A cause qu'Anibal, ce Capitaine fort,
Les Alpes traversant arrive en Italie,
Et feit sur le Ticin et Trebe[16] batterie,
Sur Trasimene aussi, et à Canes passant,
Favourisé du ciel, les ennemis pressant,
Deffit et massacra tant de gens par vaillance,
Que là desja seize ans il a fait demeurance.

[10] Mermet traduce anche il racconto mitologico che era stato soppresso da Saint-Gelais, ampliandolo in diversi punti tramite l'aggiunta di alcuni elementi narrativi («un fort vent la jetta, lasse de son voyage») funzionali alla creazione della rima baciata.
[11] Mermet tende a riportare anche l'utilizzo delle parantesi, frequenti nella tecnica dialogica della tragedia trissiniana, anche se ne modifica il contenuto.
[12] *Brave*: la diffusione nella seconda metà del secolo di questo italianismo è confermata dall'attestazione di sei occorrenze del termine (tra *brave*, *braves* e *braver*) contro un'unica occorrenza in Saint-Gelais.
[13] *Guerre cruelle*: «hœrribil guɛrra» (v. 34), è la prima guerra punica.
[14] *Celle…rebelle*: il giudizio sui romani è un'aggiunta originale, come l'appellativo «trompeur» riferito ad Enea. Sarebbe possibile individuare nel testo alcuni elementi dal carattere anti-romano sintomatici di uno schieramento del traduttore dalla parte dei cartaginesi. Per Anna Bettoni, tuttavia, è poco probabile che Mermet volesse davvero attualizzare in senso politico la sua opera, sebbene alcuni passaggi "di commento" consentano una lettura in questo senso (A. BETTONI, *Introduzione* a *Théatre français*, p. 354).
[15] *Sous…couverte*: traduce metaforicamente «ingannandœ» (v. 38).
[16] *Ticin et Trebe*: due fiumi dell'Italia del nord, rappresentano due luoghi celebri per ricordare le vittorie di Annibale sui romani durante la seconda guerra punica, così come i successivi riferimenti a «Trasimene» e «Canes», vittorie del 217 e 216 a. C.

En ce temps Hasdrubal, mon pere valeureux,
En Espagne s'en va guerroyer[17] contre ceux
De la Romaine ligue, auquel lieu la fortune
Luy tendit la main droicte, aimable, et opportune.
Mais de la gauche aprés un tel coup luy donna,[18]
Que par force le lieu tost il abandonna.
Accompagné de gens à la guerre adonnées
Il traversa la mer avecques sept gallées.
Et vint en ce quartier tousjours en bel arroy,[19]
Pour se joindre à Syfax des Numidiens Roy,
Pour luy donner secours, et s'aider à défendre
Le païs, contre ceux qui jà le vouloyent prendre :
Et là du mesme jour quand moins on en sçavoit,
Arriva le Romain[20] qui ja vaincu l'avoit,
Appellé Scipion, qui par astuce, et peine,
Vouloit tirer Syfax en la ligue Romaine,
Si bien que par cautelle, et fine invention,
Enfin il le soubmit à sa devotion.
Je vous laisse à penser combien fut desplaisante
Ceste trame[21] à noz gens, et si j'estois contante,
Pour laquelle assoupir, et du tout destourner,
Et à leur amitié cestuy Roy retourner,
Practiquarent entre eux tant que par mariage
Me donnarent à luy sur la fleur de mon âge,
N'ayans esgard au ciel qui juste avoit permis,
Que mon pere m'avoit auparavant promis,
A un autre appellé par son nom Massinisse,
Roy des Massiliens, qui m'estoit fort propice :[22]
Lequel à ceste cause entra en desdain tel,
Qu'il fut tousjours depuis nostre ennemy mortel.
Et moy en tel degré vers Cirte prins adresse,

[17] *Guerroyer*: traduce «n'andò cωntra» (v. 51), mantenendo nel significato il senso dell'offensiva lanciata da Asdrubale, al contrario di Saint-Gelais che, con la traduzione «faire teste» aveva optato per mettere i cartaginesi in posizione di difesa.

[18] *Tendit… donna*: la personificazione della fortuna che prima tende la mano e poi sferza un colpo con l'altra è un'immagine originale che dona risalto e colore al tema dello sconvolgimento della sorte, traducendo i più neutri «arrise la fωrtuna…dapoi si volse» (vv. 52-53).

[19] *Arroy*: seguito, equipaggio.

[20] *Romain*: Scipione viene definito «supɛrbω» (v. 58) nell'originale, lasciando una certa ambiguità di interpretazione, tanto che anche Saint-Gelais sceglie di non tradurre l'appellativo. Mermet, tuttavia, aggiunge il riferimento ad «astuce, peine, cautelle et fine invention» che traduce il più neutro «tantω sɛppe far» (v. 61), più marcato in ottica di ammirazione per il comandante. Le aggiunte, solitamente neutrali nel testo di Mermet, appaiono anche in questo caso marcate in prospettiva anti-romana.

[21] *Trame*: traduce «lega» (v. 62), già trasposto da Saint-Gelais con il corrispettivo «ligue» ripreso proprio dal vocabolario militare italiano. Il termine «trame» connota in maniera negativa tale accordo, considerando anche che dal XVI secolo il termine assume il senso figurato di complotto con intenti nocivi, mentre 'lega' conserva una connotazione più neutrale. La traduzione in questo caso assume perfettamente il punto di vista di Sofonisba, che esprime proprio il dispiacere dei cartaginesi per quell'accordo.

[22] *Propice*: l'aggiunta della specifica sta a indicare esplicitamente la condizione iniziale conveniente di Sofonisba, e la positività del personaggio di Massinissa che, già promesso a lei col favore del cielo (anche questa è un'aggiunta opportuna), sarà di nuovo l'unica speranza di salvezza.

Où je suis maintenant : mais ceste doulce altesse[23]
De Reyne, incontinent me fut occasion
De vivre amerement, pour ce que Scipion
En Affrique arriva, contre qui par vaillance
Hasdrubal et Syfax dressarent grand[24] puissance :
Mais la nuict en leur camp[25] par ruse le feu mis,
Ils furent massacréz, surprins des ennemis,
Brusléz et desconfits, errans par monts et plaines,
Voila le premier poinct de noz labeurs et peines.
Dont le zele de vaincre, et la fascheuse peur
De servitude[26] m'ont tant occupé le cœur
A veiller en mon faict, évitant mon dommage,
Qu'aux autres pensemens ont fermé le passage.
Ils se mirent ensemble un peu de temps aprés,
Compagnies dressans, tournent au camp exprés,
Et combatent encor' à leur perte et dommage.[27]
Les autres furieux poursuivans l'advantage,
Nous ont bien tous rendus tristes, et esbaïs.
Car ils se sont jettéz dedans nostre païs,
Massinisse menans, duquel (par vigilance)
L'empire estoit desjà libre en nostre puissance ;
Lequel nous a esté occupè promptement,
Du premier choc par eux : dont courageusement,
Syfax de ce adverty, menant grand' compagnie,
Là-dessus s'est jetté, car j'en suis advertie
Par un soldart venu, ceste nuict seulement,
Du camp, lequel m'a dit que resoluëment
Aujourd'huy l'on pretend donner une bataille,[28]
Dont je crains recevoir nouvelle qui peu vaille ;
Tant que nous ne pourrons plus la teste lever,

[23] *Altesse*: italianismo ripreso da "altezza" e introdotto in francese nel 1500. Per Le Littré, 'altesse' «est exactement le même que *hautesse*. Seulement dans le premier la prononciation conforme à l'etymologie à prevalu, tandis que dans l'autre la prononciation est conforme à l'usage français qui veut que *al* des Latins se change en *au*» (E. LITTRE, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873, p. 120, *sub voce* 'altesse'). L'originale trissiniano «questa dœlce mia Regale alteza» (v. 72) è reso con l'introduzione dell'*enjambement*, che dà risalto al momento in cui si definisce la figura della protagonista tragica per eccellenza, felice per il suo stato sociale che, al tempo stesso, la costringe ad un agire che rende la sua vita «amara» (v. 73), perché sottoposto a quanto conviene al suo grado e autorità.

[24] *Grand*: l'apocope è spiegata nell'opera grammaticale di Mermet, e prevedeva, nella sua forma originale, la presenza di un apostrofo: «Nous usons aussi d'un autre signe appellé Apocope, semblable à l'Apostrophe, au bout des mots finits par voyelle, en retranchant la derniere syllabe par meilleur' grace, ou pour accoursir quelque vers» (*Pratique*, p. C1r).

[25] *Camp*: come Saint-Gelais, anche Mermet utilizza il termine ripreso dal lessico bellico italiano, insieme a «soldat».

[26] *Peur / de servitude*: l'*enjambement* ricalca esattamente quello italiano «paura / di servitù» (vv. 81-82), sottolineando dunque anche nella traduzione il tema portante della tragedia e la motivazione principale delle scelte di Sofonisba.

[27] *Perte et dommage*: il binomio sinonimico serve qui a esplicitare l'originale «pocœ felici» (v. 86), spiegando che la causa dell'infelicità delle truppe risiede nella celebre sconfitta dei Campi Magni del 203 a. C.

[28] *Donner une bataille*: «far nuova giœrnata» (v. 95); è la stessa traduzione utilizzata da Saint-Gelais.

Car si les vieux soldars qu'on y void arriver,
Robustes, et expers, ne supportent la peine,
Que feront ces nouveaux, ja rompus,[29] qu'on y meine ?
Sur ce poinct, en dormant, un songe furieux,
Avant l'aube du jour, vint apparoir aux yeux
De mon esprit troublé, tant que je pensois estre
En une forest sombre,[30] où je voyois paroistre
Des gros chiens à l'entour, et des bergers aussi
Qui avoyent mon mary[31] lié, prins, et saisy :
Tellement que craignant leur horrible furie,
A un de ces bergers je m'adresse et le prie,
Qu'il luy pleust me garder de ces chiens furieux.
Lors le piteux[32] berger ouvrit ses bras tous deux,
Et, me tirant à soy, se meit en diligence,
Pour garder que les chiens ne me feissent nuisance.
Mais ce qui me donnoit plus d'espouventement,
J'oyois[33] un cry horrible, et fier abbayement,
Bruire à l'entour de moy, qui ja me faisoit craindre,
Qu'en son giron les chiens me deussent venir prendre.
Alors il me monstra un cachot[34] appresté,
Disant : « Si je ne puis te mettre à sauveté,
Si je ne te puis faire evader ce naufrage,[35]
Monstre-toy genereuse et d'un hardy courage
Jette-toy là-dedans, pour fine[36] te cacher :
Tu ne seras trouvée, on t'aura beau chercher ».
Comme je fus dedans, ce grief songe me laisse,

[29] *Rompus*: traduce «affaticati, ε rωtti» (v. 100). È uno dei casi in cui Mermet sceglie di non tradurre un dittico sinonimico presente nella versione italiana. In generale, rispetto alla prima traduzione, questa scelta traduttologica è molto meno diffusa, probabilmente a causa della correlazione della pratica lessicale dell'iterazione con il rafforzamento della poeticità del testo.

[30] *Foreste sombre*: rispetto a Saint-Gelais che utilizza l'aggettivo «obscure» ricalcando direttamente il testo trissiniano ed esplicitando il rimando al sintagma dantesco, Mermet utilizza il sinonimo «sombre», che indica sempre l'assenza di luminosità ma senza la connotazione pericolosa o spaventosa di «obscure».

[31] *Mon mary*: è Siface; Mermet rispetta «il miω cωnsorte» (v. 105) dell'originale, che invece in Saint-Gelais veniva identificato soltanto come «Roy».

[32] *Piteux*: «piεtωsω» (v. 109). L'aggettivo assumerà soltanto dopo il XVI secolo la moderna connotazione negativa.

[33] *J'oyois*: nell'originale il verbo è alla terza persona singolare con desinenza arcaica di provenienza siciliana (*-io*) e il pastore come soggetto; Mermet traduce il verbo alla prima persona singolare con soggetto Sofonisba, probabilmente confondendosi con la più comune desinenza in *-o* della prima persona dei verbi italiani.

[34] *Cachot*: traduce «spelωnca» (v. 113), ripreso esattamente nella prima traduzione dal termine «caverne». *Cachot* è un nome introdotto in francese alla metà del XVI secolo per indicare un luogo segreto in cui è possibile nascondersi, senza riferimenti geografici alla roccia, ma soltanto alla funzione dello spazio: in questo modo si nasconde il parallelismo con la leggendaria spelonca delle nozze tra Enea e Didone, la cui sorte rappresenta il rimando mitologico della narrazione che Trissino fa di Sofonisba.

[35] *Si je…naufrage*: Mermet aggiunge l'intero verso per accrescerne la poeticità tramite l'utilizzo di una metafora.

[36] *Monstre…cacher*: i due versi traducono «entra cωstì» (v. 115); con la traduzione di Mermet è resa esplicita la responsabilità della regina a salvarsi infine da sola grazie al suo coraggio, senza l'aiuto di un uomo esterno. Anche l'aggettivo «fine», traducibile con "abilmente", sta ad indicare il ruolo attivo di Sofonisba nel trovare una soluzione.

Avec un tel regret, fascherie, et tristesse,
Que j'en suis demeurée en grand' confusion.
Herminie. Vrayment ce n'est pas sans grand' occasion,
Reyne, vostre parler me monstre en evidence
Celle griefve douleur, qui ainsi vous offense :
Mais, selon mon advis, vous vous representez
Des accidens trop grands, et si vous tourmentez
En vain : à Dieu ne plaise advenir un tel songe,
Ains qu'il soit converty en fable, et en mensonge.
N'adjoustez jamais foy à telle illusion :
Car desir, peur, bien, mal et toute affection[37]
Qui conduit la personne au long de la journée,
La nuict puis en dormant, luy est representée,
Par la varieté de maint evenement,
Dont l'esprit travaillé se trompe grandement.
Ne vous en donnez donc travail ou fascherie,
Dame, n'y pensez plus, ce n'est que resverie :
La sentence du ciel, rigoureuse, n'est pas
Encores contre vous prononcée ça-bas,
Ainsi que vous pensez, croyez-moy, je vous prie.
Sophonisbe. O heureux ton estat ! ô heureuse ta vie !
O qu'heureux est celuy, je le dis hautement,
Qui sans hautesse peut vivre paisiblement !
Et moins heureux les grands, qui n'osent s'entremettre
A faire plus, ou moins, de ce que veut permettre
Leur grandeur, leur estat, et leur autorité.
Herminie. Cependant le bon temps, gloire, et prospérité[38]
Du monde tant priséz, sont en leur domicile.
Sophonisbe. Ouy : mais telle gloire est trompeuse et fragile.
Tu crois que la grandeur te donnera bon temps,
Plaisir, repos, honneur,[39] pendant que tu l'attens,
Mais soudain que tu l'as, tu sens dessus ta teste
Tomber quelque famine, peste, guerre, tempeste ;[40]
Tantost la voix du peuple importun, sans raison,
Tantost la trahison, maintenant la poison :
Si tu evites l'un, l'autre vient qui t'accable.

[37] *Desir…affection*: l'elenco traduce «ogni fisω pensiɛr» (v. 126) per indicare i tipi di ossessioni che occupano la mente di giorno per poi ritornare di notte sottoforma di sogno.
[38] *Bon temps…prosperité*: in questo caso Mermet traduce il binomio «la gloria, ε l'altrω bɛn» (v. 140) con un trittico che tenta di spiegare il riferimento ambiguo di Trissino. Rispetto a Saint-Gelais, che aveva scelto di parafrasare con «la gloire et reputation», dunque con un sinonimo, sembra che la scelta di Mermet possa essere più coerente con la necessità di reticenza da parte del testo italiano, che evita il riferimento materiale alla prosperità come elemento desiderabile di quello stato sociale.
[39] *Bon temps… honneur*: Mermet aggiunge un elenco degli elementi positivi legati alla gloria da contrapporre al successivo elenco delle conseguenze di tali privilegi legati alla potenza personale.
[40] *Famine… tempeste*: Mermet sopprime, in questo caso come altrove, l'anafora («Hor fame, hor pɛste, hor guɛrra ti mωlɛsta», v. 146). L'aggiunta del termine «tempeste» sembra essere in rapporto fonico con l'ultimo elemento del verso di Trissino, «mωlɛsta».

Herminie. Nous ne pouvons passer ceste vie muable[41]
Sans douleur, pensement, peine, et calamité :[42]
La justice éternelle ainsi l'a decreté.
Vous ne sortites hors du ventre de la mere,
Exempte de langueur, et toute peine amere :
Car en quelconque estat où l'on puisse viser,
Personne ne se peut au monde eterniser.
Là-haut auprés des piedz de la divine altesse,
Il y a deux vaisseaux qui distilent sans cesse,
L'un est plain d'amertume, et l'autre de douceur,
Et d'iceux or' plaisir, ores peine, et douleur,
Ell' tire, pesle-mesle, et le tout nous envoye,[43]
Qui cause que tristesse entresuit nostre joye.
Je vous exorte encor' vouloir considerer,
Qu'un genereux esprit doit tousjours aspirer
A conquester honneur, et grands faits entreprendre,
Et puis les supporter vaillamment, sans se faindre,
D'un magnanime cœur, quoy qui en peust venir.
Sophonisbe. Je connoy bien qu'on doit ton bon conseil tenir :
Mais la griefve douleur du tout exorbitante,
Et le sens[44] rebellant à raison pertinente,
Abbatent ma vertu, empeschent mon devoir,
Et me rendent en fin sans force ny pouvoir
De m'opposer au mal qui me fait tant d'outrage.
Si le ciel n'a pitié de moy, en ce naufrage,
Diminuant un peu ceste aspre anxieté,
Voicy mon dernier jour fini et limité :
De toutes mes douleurs, cecy est la derniere.
Herminie. Allons un peu plus loing, mettons-nous en priere
Vers le Dieu tout puissant, qu'il luy plaise au besoing
Nous tenir en sa garde, ayant de nous le soing.
Qu'il nous face eschapper de mains espouventables
De tous noz ennemis, qu'il les rende incapables
De plus nous molester si miserablement.[45]

[41] *Muable*: nel senso di mutevole, il termine traduce «mœrtale» di v. 150, a sua volta tradotto con «presente» in Saint-Gelais. La traduzione mitiga l'opposizione presente in Trissino tra «vita mœrtale» e «giustizia ɛtɛrna», cioè la divina Provvidenza, tradotta letteralmente da Mermet.

[42] *Douleur… calamité*: i quattro termini traducono «dœlœre» (v. 151); lo stile di Mermet è caratterizzato dall'accumulo sinonimico, dall'aggiunta di elenchi e, in generale, dall'amplificazione.

[43] *Divine altesse…envoye*: Mermet traduce l'intera battuta di Herminia in cui si sintetizza il mito omerico secondo cui Giove dispensa beni e mali agli uomini tramite due giare custodite in casa sua. La figura della *divine altesse* è dunque un adattamento della divinità classica con elementi della cristianità, motivo per il quale l'intera vicenda è invece soppressa in Saint-Gelais, più attento alla sensibilità religiosa dei suoi spettatori.

[44] *Sens*: traduce esattamente «sensœ» (v. 169) dell'italiano, che a sua volta indica la sensibilità in quanto sottomissione ai sensi, che portano l'uomo a discostarsi dalla ragione per seguire le impressioni.

[45] *Eschapper…miserablement*: mentre in Trissino Herminia prega Dio che le «cœnsɛrvi» (v. 179), qui è specificato l'unico male che conduce tutta la tragedia, la caduta in servitù dei nemici, che viene qui presentata grazie alla fortunata sineddoche delle mani che sarà ripetutamente sfruttata. La richiesta in Mermet è solo di difesa per riuscire ad ottenere la libertà dai nemici e la loro incapacità di fare del male; in

Sophonisbe. Ton conseil me plait fort, ce bon Dieu vrayement
Nous peut, seul, envoyer la paix tant desirée.

PREMIERE PAUSE.

Premiere Dame. Que doy-je faire icy ? Je suis deliberée
En la rue sortir, pour soudain appeler
Quelque servante, à fin qu'elle aille reveler,
Et faire le raport penible à nostre Reyne,
Que la ville est réduite en grand' terreur, et peine,
Pour autant que plusieurs troupes des ennemis,[46]
Jusqu'aux portes d'icelle ont ja le siege mis :
Mais seroit-il meilleur l'occasion attendre
Que par autre moyen elle le peust entendre,
Fuyant l'occasion de la scandaliser ?
Il faudroit un petit sur ce point adviser :
Car, quoyqu'une nouvelle aigre soit suspendue,
Si est-ce qu'elle n'est que trop tost entendue.[47]
Il vaudroit donques mieux tant de respect n'avoir,
Veu qu'il advient souvent, qu'à faute de sçavoir
Les fascheux accidens qui couvent pour nous poindre,
Despourveux de conseil, le mal n'en est pas moindre.
Vray est qu'estans fraudéz de l'advertissement,
Nous vivons à souhait, joyeux, sans pensement.
Cependant le malheur, nourry par negligence,
Nous vient puis accabler, faute de resistence.
Et comme oisiveté engendre desplaisir,
Nous sommes à la fin faschéz de tel plaisir.[48]
O liesse[49] fuyarde ! ô esperance vaine !
Songe du peuple sot : ô idée incertaine !

Trissino, al contrario, Herminia chiede che Dio «questω mal presɛnte / Fra la nimica gɛnte / Sparga» (vv. 179-181), riproponendo contro i romani lo schema del rovesciamento della fortuna che è già toccato ai cartaginesi.

[46] *Troupes*: traduce il termine tecnico «catɛrve» (v. 189) utilizzato da Trissino proprio per ragioni di verisimiglianza storica, essendo questo il nome con cui nell'antica Roma si designavano i corpi di milizie barbariche contrapposti alle legioni romane. Mermet opta per una semplificazione lessicale, così come anche Saint-Gelais aveva tradotto con il binomio sinonimico «bandes et cohortes» nell'assenza in francese di un'opzione più specifica e comprensibile.

[47] *Nouvelle…entendu*: traduce il concetto secondo cui le cattive notizie, anche se procrastinate, sembrano comunque arrivare troppo presto; «suspendue» traduce esattamente il «sωspesω» (v. 196) di Trissino.

[48] *Veu qu'il advient…tel plaisir*: i versi molto densi traducono una porzione di testo più contenuta dell'originale. In effetti, le occasioni per inserire argomenti morali e insegnamenti sentenziosi trovano spazio principalmente nel discorso nel coro, quando l'evento specifico diventa occasione per descrivere un'esperienza universale e dare consigli non limitati alla circostanza.

[49] *Liesse*: traduce l'italiano «gioja» (v. 206), ma con una più preziosa ricercatezza lessicale; il termine indica una gioia completa, intensa, che riguarda l'intera collettività e deriva direttamente dal latino *laetitia*.

O souhait de grandeur ! souhait[50] falacieux,
Sans qui tous les humains se pourroyent dire heureux !
Sans ceste ambition, nostre Reyne nouvelle
Possederoit encor' sa maison paternelle,
Elle habiteroit là, et le soucy n'auroit
De hautesse royalle, ains la mespriseroit,
Elle vivroit en paix, et de la peine exempte
Qui l'environnera, ô Princesse dolente ![51]
De quel sage maintien, beauté, grace et douceur,
A la divinité doué son noble cœur ?
Maintenant qu'elle a ja de dominer l'usage,
La servitude, helas ! luy seroit si sauvage[52]
Qu'elle esliroit plustost une cruelle mort.
Ne permets donc, Seigneur, qu'on luy face un tel tort,
Ne vueilles endurer qu'une beauté si rare,
Puisse jamais servir ceste race barbare :
Je sçay que tu la dois tenir chere, bon Dieu,
Sur tout ce qui se peut cherir en ce bas lieu.
Ha ! Voicy un des gens de Syfax, qui à peine
Par le long cheminer, peut avoir son haleine,
Ou par autre accident qui luy soit advenu.

Le serviteur de Syfax. Dames.

Premiere Dame. Que veux-tu dire, et d'où es-tu venu ?

Le serviteur. Helas ! je n'en puis plus ! je n'eus onq' douleur telle !

Premiere Dame. Cestuy-cy me remplit d'une frayeur[53] nouvelle.

Le serviteur. Dames, de la cité de Cirte l'ornement,
Dites-moy, je vous pry', où est présentement
La Reyne, je la cherche, et nouvelles luy porte.

Premiere Dame. Vois-tu que maintenant elle sort de sa porte,[54]
Et n'est pas encor' loing d'icelle quatre pas.
Mais d'où viens-tu, qui es si travaillé et las ?

Le serviteur. Je vien de nostre camp qui est en grand' oppresse.

---

[50] *Souhait…souhait*: l'anafora è qui un'aggiunta che ricalca però l'epanalessi di «quantœ quantœ mœlɛsta» (v. 208) che sarà tradotto e rielaborato nel verso successivo.

[51] *Elle…dolente*: «œnde sarìa di tanti affanni fuora, / Che tostœ harà dintœrnœ. Hai pœverina» (vv. 215-216). Mermet traduce esattamente anche il legame tra il condizionale dell'impossibilità nel presente e il futuro dell'indicativo, che indica una realtà futura già nota a chi parla.

[52] *Sauvage*: Mermet utilizza questo aggettivo in riferimento alla servitù, in traduzione di «amara» (v. 220); lo stesso aggettivo viene utilizzato poco più avanti in riferimento alla morte, «des maux le plus sauvage». È anche possibile che la scelta lessicale si accordi all'appellativo che Mermet utilizza per i romani, «race barbare», che traduce il più neutro «gɛnte iniqua» (v. 223) di Trissino.

[53] *Frayeur*: traduce «paura» (v. 234), ma con una precisione che intensifica il senso di questo sentimento grazie al riferimento a un timore così grande da far rabbrividire (dal latino classico *fragorem*).

[54] *Sa porte*: qui traduce «la porta» (v. 235); in generale, come nella prima traduzione, gli articoli determinativi sono tradotti attraverso dimostrativi o possessivi, a causa del diverso uso previsto nelle due lingue. In questo caso, l'utilizzo del possessivo per l'oggetto della porta risulta straniante rispetto al determinativo.

Sophonisbe.[55] Ayez un peu le soin m'appeler de vistesse,
Quant et quant qu'on aura achevé bien à poinct,
La robbe[56] que l'on fait : car je suis sur le poinct
De la porter au temple, et en faire une offrande.
Cependant je verray si le Roy point me mande
Des nouvelles : car j'ay grand desir d'en sçavoir.
Le serviteur. Ha ! que trop en sçaurez ainsi que je puis voir.
Premiere Dame. Hastons-nous un petit que chacune s'avance
De ce prompt messager pour avoir connoissance
Des nouvelles du camp : car il sçait vrayement
Ce que nous ne sçavons que mal asseurement :
Il nous en dira bien la pure verité.
Le serviteur. Ha, Reyne ! maintenant je vous ay apporté
Contre ma volonté, des estranges[57] nouvelles.
Sophonisbe. Oh ! amere preface, helas ! Dy-moy donc quelles :
Mon mary est-il vif, où qu'est-il devenu ?
Le serviteur. De mort, il n'est pas mort ; ny pour vivant tenu.
Sophonisbe. Il est donques blessé, le camp est-il en route ?
Le serviteur. Il n'est pas blessé, luy : mais je vous dis sans doubte,
Que le camp est rompu, et le Roy est surpris.
Sophonisbe. O ! pauvre infortunée, et ton[58] mary est pris !
Voicy le jour, le jour,[59] qui en perte m'a mise.
Comme fut-il rompu ? Conte-moy de la prise.
Je tombe, si mon corps n'est un peu relevé.[60]
Le serviteur. Ce jourd'huy au matin droit, à soleil levé,
Quelques-uns de noz gens de la cavallerie,[61]
Sont alléz assaillir les Romains, de furie :
Lesquels se defendans, ont les nostres chasséz :
Mais d'une part, et d'autre, ils se sont ramasséz,

[55] *Sophonisbe*: nell'originale è prevista l'aggiunta della didascalia «parlant à ses damoyselles»; essa serve a restituire la dinamica del movimento della regina che esce dal castello e continua a parlare con le sue dame, mentre sulla scena il coro si intrattiene già col famiglio, non ancora visto da Sofonisba.

[56] *Robbe*: Mermet utilizza questo termine come diretta traduzione di «vɛsta» (v. 239), che per Perotti starebbe però ad indicare non un drappo ma il corpo di una pecora o di un toro offerto in sacrificio (TRISSINO, *Sofonisba*, edizione critica a cura di D. PEROTTI, Firenze, Cesati, 2023, p. 171). Tale accezione risulta poco probabile, considerando anche che in una seconda occorrenza di «vɛsta» (v. 525), il termine indica ancora l'abito di Sofonisba.

[57] *Estranges*: con questo aggettivo Mermet si allontana dal testo italiano, «pɛssimɛ» (v. 248), optando per un termine più polisemico che può intendere sia delle notizie che vengono da fuori, cioè dal campo, ma anche delle informazioni straordinarie. Il senso negativo è ripreso e riproposto tramite l'aggiunta di «contre ma volonté».

[58] *Ton*: si tratta evidentemente di un errore meccanico, perché Sofonisba parla di suo marito.

[59] *Le jour, le jour*: l'epizeusi, spesso soppressa nelle traduzioni, viene mantenuta in alcuni casi. In questo, «quel dì, quel dì» (v. 255) viene tradotto nello stesso modo in entrambe le traduzioni, evidentemente perché considerato indispensabile alla costruzione del *pathos* della scena.

[60] *Je tombe…releve*: quest'ultimo verso è un apporto originale di Mermet; oltre ad aggiungere verosimiglianza alla scena, sembra rispondere all'aggiunta della didascalia che Saint-Gelais aveva effettuato nello stesso punto («Esvanouissement»).

[61] *Cavallerie*: è un italianismo derivato da "cavalleria", che traduce «cɛrti nostri cavalli» (v. 258). Saint-Gelais aggira l'ostacolo della comprensione o dell'assenza del termine corrispondente traducendo con «aucuns des nostres».

Tousjours se ranforçans, tant que vaille qui vaille,[62]
Les gens de cheval sont tous entréz en bataille :
Les nostres à l'entrée estoyent si valeureux,
Qu'ils faisoyent ja trembler les Romains devant eux,
Ne pouvans soustenir si puissante furie.
Ils fussent tous rompus, si quelque infanterie[63]
N'eust le rang des chevaux d'adresse entrecroisé,
Tant que ce nouveau choc fut un peu rappaisé.
Mais peu de temps après, comme gresle menuë,
Les legions encor' nous tomboyent sur la queuë[64]
Qui mit noz gens en fuite et les feit revolter :
Quoy voyant nostre Roy, il les tourne exorter,
Se mettant en avant, à profit, ou dommage,
De se contrevolter,[65] leur redonnant courage.
Et pendant que le Roy s'amusoit en ce lieu,
Des ennemis arméz il se trouve au milieu,
Qui tuent son cheval sous luy, par violence
Luy ostans le moyen de se mettre en defense.
Puis de telle fureur dessus luy ont donné,
Qu'a vifue force ils l'ont prisonnier emmené.
A l'heure nostre camp a esté mis en route,
Dont fuyans la pluspart, nous avons prins la route
Pour nous en retourner en la ville tantost,
Mais nous n'avons esté sur les portes si tost,
Que voicy l'ennemy prés de nous par derriere :
Tant qu'à peine ay-je peu trouver temps et maniere
De fermer le portail : et sans me reposer
Les ponts haulséz, j'ay fait bonne garde poser,
Qui a un peu causé tarde mon arrivée.

Premiere Dame. Helas ! que je voy bien la pauvre destinée,
Cest empire prend fin, je voy determiné,
Que tout le tronc royal sera desraciné,[66]
De mes Seigneurs la race à jamais mesprisée.

Sophonisbe. O malheureuse moy ! où en suis-je logée ?

Premiere Dame. O quel regret j'en ay !

Sophonisbe. O Syfax ! devestu

[62] *Vaille qui vaille*: in qualche modo, bene o male.
[63] *Infanterie*: la traduzione di «fanti» (v. 266) è eseguita tramite un sostantivo ripreso dall'italiano antico dell'inizio del XVI secolo; designa dei soldati combattenti a piedi e, infatti, Saint-Gelais aveva optato per una traduzione più parafrasale, «gens de pied».
[64] *Queue*: l'ultima fila dell'esercito.
[65] *Contrevolter*: traduce il verbo italiano «rivœltor» (v. 271) ed è composto dal prefisso *contre-* e dal verbo *volter*, importato direttamente dall'italiano "voltare". Saint-Gelais opta per «retourner au combat», più chiaro ed esplicativo.
[66] *Tronc…desraciné*: Mermet cerca, ove possibile, di utilizzare delle immagini metaforiche, in questo caso l'immagine del tronco sradicato riprende l'aggettivo «eradicata» (v. 291) che Trissino riferisce alla «stirpe Regal». Rispetto alla metafora trissiniana, inoltre, quella di Mermet risulta chiarificata proprio grazie all'aggiunta del referente botanico del «tronc».

D'honneur[67] et de moyens, las ! Où me laisses-tu ?
En quel lieu doy-je aller, pour y estre recevuë ?
Premiere Dame. Quelle ame peut-on voir de pieté si nuë,
Qui se tint de pleurer, contemplant ceste-cy !
Sophonisbe. O maudite grandeur, qui m'as conduite icy !
O songe perilleux ! ô vision perverse ![68]
Premiere Dame. Bien juste occasion à larmoyer me presse,[69]
Quand je contemple ainsi nostre Reyne en esmoy.
Sophonisbe. Qui doit donques pleurer, si je ne pleure moy ?[70]
Qui en si peu de temps ay veu mon allegresse
Convertie en douleur, fascherie, et tristesse ?
La tourmente de mer, et le vent contre un roc,
A fait, helas ! trop tost, donner un mauvais choc
A me nef desarmée, ha ![71] Que ne suis-je morte
Au berceau : toute mort de vertueuse sorte,[72]
N'est autre que renaistre une seconde fois.
Premiere Dame. Vous auriez bien raison de pleurer toutesfois,
Si les pleurs y pouvoyent donner quelque remede :[73]
Si vostre pleurer donc à cela ne vous aide,
Laissez melancolie, et n'en dites plus rien.
Sophonisbe. O pere, ô pere cher, ô pere terrien,[74]
Pere mal advisé, ou m'avez-vous logée ?
Vostre esperance, helas ! a bien esté fraudée.
La joye, et le plaisir[75] que vous pensiez avoir

[67] *Devestu / D'honneur*: l'*enjambement* traduce graficamente il settenario «O miserω Syphace» (v. 294), che rappresenta l'attacco commovente, in Mermet amplificato con la motivazione della sua miseria, cioè la perdita di ogni onore conseguente alla cattura da parte dei nemici.
[68] *Songe… perverse*: rispetto a Saint-Gelais, Mermet conserve il riferimento alla distinzione tra visione e sogno in cui Trissino sottolineava la falsità del *somnium* creato dal demonio e la verità della visione mandata da Dio, in questo caso mandata come esperienza premonitrice. Mermet, tuttavia, aggiunge per entrambi i sostantivi due aggettivi marcati negativamente, «perilleux» e «perverse».
[69] *Me presse*: nell'originale trissiniano, la dama del coro si riferisce a Sofonisba e non a se stessa («Giusta cagiωne a lacrimar vi muove», v. 301).
[70] *Pleurer…pleure*: il poliptoto ricalca esattamente la figura dell'originale «Qual trista piangerìa, se nωn piang'iω» (v. 302), soppressa invece nella traduzione di Saint-Gelais.
[71] *Tourmente…desarmee*: la metafora della nave in tempesta, assente in Saint-Gelais, rappresenta un noto topos sin dalla tradizione classica (cfr. *Teatro del Cinquecento*, p. 61). Da segnalare anche che Mermet riesce a rendere tramite una più ampia perifrasi il senso del verbo «inscolja» (v. 307), neologismo derivato per suffissazione verbale e introdotto per la prima volta nella lingua da Trissino proprio nella *Sophonisba*.
[72] *Morte de vertueuse sorte*: la perifrasi traduce l'espressione trissiniana «bɛn mωrɛndω» (v. 309), cercando di spiegare in qualche modo il senso dell'avverbio, che restituisce l'idea di una morte avvenuta valorosamente e in nome di buone virtù. Saint-Gelais aveva ambiguamente tradotto con «mourir à temps», allontanandosi da questo significato.
[73] *Vous auriez…remede*: la figura etimologica dell'originale «Bɛn hareste cagiωn di pianger sɛmpre, / Se 'l piantω vi recasse alcun rimediω» (vv. 310-311) è qui conservata, probabilmente perché riferita a un campo lessicale che ben si presta ad operazioni utili ad accrescerne l'intensità. In questo caso, la stessa traduzione è stata eseguita anche da Saint-Gelais con la traduzione di un infinito e di un sostantivo («pleurer» e «le pleur»).
[74] *O pere*: la triplice ripetizione traduce «o padre, o carω padre» (v. 313). Tra tutte le anafore utilizzate da Trissino, il rafforzativo del vocativo è quello più utilizzato e conservato all'interno della traduzione.
[75] *Joye et plaisir*: i due termini traducono «gioja» (v. 316), utilizzato nel senso di vantaggio politico prospettato dalle nozze.

De mes nopces, seront (comme l'on pourra voir)
Que j'abandonneray, de régner incapable,
Mon vray païs natal, tant doux et amiable.[76]
Tous mes ris en souspirs, on verra tost changer,
Je passeray la mer perilleuse en danger,
Le reste de mes jours il faudra que je vive
Sous le joug d'une race aspre, et rebarbative,
Naturelle ennemie[77] à mon païs, et lieu :
Ne permets donques pas, ne permets pas,[78] mon Dieu,
Qu'on entende de moy la nouvelle si rude :
Ha ! j'aime mieux mourir, que vivre en servitude.

Seconde Dame. Quoy ?

Sophonisbe. J'aime mieux mourir, qu'estre serve aux Romains.

Premiere Dame. Il est bon d'eschapper de si cruelles mains :
Mais non avec la mort, des maux le plus sauvage.
Nostre vie est semblable à un tresor en cage,
Qui jamais ne se doit despendre follement
En une chose vile, et ne doit nullement
Estre en rien espargné, pour louable entreprinse :
Car une belle mort agreablement prinse,
Illustre entierement la vie ja passée.[79]

Un messager. La ville est aujourd'huy bien triste, et desolée,
Fuyez donques, fuyez, ô femmes de ce lieu,
En quelque endroit plus seur, fuyez, au nom de Dieu :
L'ennemy est desja dedans la forteresse.[80]

Sophonisbe. Ou nous en fuirons-nous ? Nous n'avons point d'adresse,
Ny lieu pour nous sauver, si le Dieu souverain
Ne nous prend en sa garde et nous preste la main :
Mais comme sont-ilz donc entréz dedans la ville ?
Par accord, ou par force, ou par ruse subtille ?

Le messager. Peut-estre par accord, ou peut-estre autrement.

Sophonisbe. Parle que l'on t'entende, un peu plus clairement.

Le messager. Je vous conteray tout : mais, soyez de cœur forte.
Ainsi comme le camp fut bien prés de la porte,
Sans armes, un herault promptement on manda,

[76] *Vray pais natal*: la frase traduce l'espressione «nativω miω dωlce terrenω» (v. 320), qui arricchita con la precisazione del luogo di riferimento, e da un binomio sinonimico con la funzione di chiarimento del testo italiano.

[77] *Naturelle ennemye*: i romani sono considerati nemici naturali della regina e del suo paese sempre in base alla sovrapposizione tra le figure di Sofonisba e di Didone. Tale riferimento viene conservato in entrambe le traduzioni.

[78] *Permets…permets*: l'anafora «nωn fien di mè, nωn fiɛn tal cose intese» (v. 326) è qui mantenuta pur con una modifica del termine tradotto, ma la figura riesce comunque a restituire l'angoscia e l'ansia dell'elocuzione della sovrana.

[79] *Nostre vie… passee*: questi sei versi, pronunciati nella versione originale da Sofonisba, sono qui attribuiti, forse erroneamente, alla prima dama del coro. La natura del contenuto giustificherebbe la pratica della pausa sentenziosa formulata dal coro, ma in questo caso risultano mal distribuiti perché rendono il concetto della morte valorosa e dell'illustrazione della vita poco coerente se espresso da una serva.

[80] *Forteresse*: il termine, più tecnico e ricercato, è utilizzato al posto di «mura» ed è ben compatibile con il linguaggio utilizzato da un messaggero.

Qui gracieusement la cité demanda :[81]
Auquel fut respondu, par conclusion faite,
Que la porte pour eux ne seroit point ouverte,
Que la ville aux Romains jamais ne se rendroit,
Et que jusqu'à la mort, chacun se defendroit.
Par menaces qu'on feist de brusler les villages,
Ny de poser le camp autour des jardinages,[82]
Tout le peuple assemblé, estoit d'une union,
Et ne voulurent oncq' changer opinion.
Lors Massinisse, chef,[83] librement d'eux s'avance,
Et dresse son propos aux hommes d'apparence,[84]
Disant : « Que pensez-vous ? Quel espoir vous conduit ?
Quelle adverse fortune, aveuglez[85] vous induit
A chercher vostre mal ? Vous sçavez bien sans doubte
Que vostre Roy est prins, et le camp mis en route.
Vous verrez vostre Roy amener en prison,
Lié, et garroté, en sa propre maison.
Et d'un cœur temeraire, et puissance debile,
Vous voudriez bien encor' tenir bon dans la ville :
Pour qui voulez-vous donc mourir en desarroy ?
Pour un Roy, qui n'est plus, ny sera vostre Roy ?
C'est moy, c'est moy sans autre, appellé Massinisse,
Roy des Massiliens, qui par mon bon service
M'asseure en ce païs comme Roy commander,[86]
Par quoy à feu, et sang, je ne le veux mander,
Mais, Dieu me soit tesmoin, je dis à ceste troupe,
Que le mal qu'elle aura sera tout par sa coulpe ».
Et comme il eut mis fin aux propos qu'il disoit,
On luy mena le Roy que le monde avisoit,
Enferré, au milieu d'un gouffre de gendarmes,
Qui esmeut à pleurer son peuple à chaudes larmes.
Les portes quant et quant s'ouvrirent promptement,
Et tomba puis aprés tout le gouvernement
Aux mains de Massinisse avec toute puissance.

[81] *Sans…demanda*: Mermet esegue alcune inversioni dell'ordine canonico anche quando non sono giustificate dal testo italiano, probabilmente perché considerate come "marcatori" di poeticità. In questo caso, la frase traduce «mandò subitω un Araldω / Sɛnz'arme, a dimandar questa Cittade» (vv. 350-351).
[82] *Jardinage*: traduce «intωrnω a la cittate» (v. 356) e si riferisce alla pratica di porre l'assedio nella campagna che circonda le mura esterne della città, di cui pure fanno parte i possedimenti terrieri.
[83] *Massinisse, chef*: sempre in funzione di disambiguazione, viene subito menzionato Massinissa col suo nome proprio, mentre Trissino lo presenta come «un Capitan» (v. 358).
[84] *Hommes d'apparence*: sono in Trissino i «primi della terra» (v. 359), ovvero gli uomini che godono di maggior prestigio e ricchezza; in Saint-Gelais è reso con i «principaux».
[85] *Aveuglez*: traduce «cωn lj' ocki intenebrati» (v. 362); è possibile che Mermet non abbia trovato un diretto corrispettivo di "intenebrato", che restituisce proprio il senso di oscurità mentale che può essere l'unica ragione per andare incontro alla disfatta totale. Allo stesso modo, «aveuglez» riesce a significare lo stesso effetto di cieca e irragionevole furia.
[86] *Bon service…commander*: Mermet esplicita «Di cui credω sarà questω paese» (v. 369), spiegando che la sua certezza del governo sulla Numidia deriva effettivamente dal servizio reso ai romani e dall'accordo già stabilito con loro.

Sophonisbe. Peu accort[87] est celuy qui met sa confiance
En l'amitié du peuple, à tout vent se tournant.[88]
Nous devïons au moins (nostre droit soustenant)
Tenir bon[89] dans la ville une entiere journée,
Pour faire nostre pacte un peu plus asseurée.
Je ne feray plus rien, sans conseil recevoir.
Le messager. Voicy les ennemis, ainsi que je puis voir,
Avec bel exercite, ils entrent en la place.
Sophonisbe. Lequel est Massinisse ? hé ! dy-le-moy de grace.
Le serviteur. C'est celuy, voyez-vous, qui marche tout devant,
Sur son heaume portant trois grands plumes au vent,
D'une vifue couleur, qu'on nomme purperée.[90]
Premiere Dame. Ha ! pauvre, que je sen maintenant arrivée
Une effroyable peur, qui mon las cœur[91] destruit.
Las ! je ne sçay que faire, et suis sans mener bruit
Ainsi que le pigeon,[92] qui void dessus son aisle
L'oiseau de Jupiter,[93] à qui ne se rebelle,
Sçachant bien que l'un d'eux n'auroit pas du meilleur.
Sophonisbe. Seigneur, je sçay fort bien, que la fortune et l'heur,
Le ciel, et voz vertus, vous ont donné puissance,
Que de moy sera fait selon vostre ordonnance,
Mais si à prisonnier craintif, cheu en la main
D'un Seigneur comme vous, courtois, doux et humain,[94]
Il est permis parler au seigneur de sa vie,
Et maistre de sa mort, ores je vous supplie

[87] *Accort*: l'aggettivo, utilizzato più volte da Mermet, è ripreso dall'italiano "accorto" e si diffonde in Francia a partire dal XVI secolo. Nello stesso luogo, Saint-Gelais utilizza «mal conseillé» in luogo di «pocω accortω» (v. 378), probabilmente per mancanza lessicale. Mermet introduce anche poco più avanti l'avverbio «accortement».

[88] *Vent…tournant*: traduce «cωme è pocω accortω, / Chi ne l'amωr d'e popωli si fida» (vv. 378-379), specificando la ragione nell'incostanza della fedeltà dei sudditi al proprio sovrano. In questo caso, infatti, i cartaginesi si sono subito sottomessi a Massinissa dopo aver visto Siface in catene.

[89] *Tenir bon*: traduce «tenersi» (v. 380), cioè resistere in posizione anche sotto gli attacchi dei nemici.

[90] *Purperee*: Mermet traduce esattamente l'aggettivo «purpurɛe» (v. 385), optando per un termine specifico indicante la *nuance* e più caratterizzato in senso esotico. Saint-Gelais aveva optato per un più generico «rouge».

[91] *Coeur*: la metonimia è un calco dell'originale «Hoimè, ch'iω sɛntω, hoimɛ, giungermi al cuore / Una cɛrta paura, che mi strugge» (vv. 386-387). La metonimia di *coeur* è più volte ripetuta o introdotta in maniera originale, come pure nella prima traduzione, e resta un esempio di lunga tradizione rinascimentale, in quanto il cuore è considerato genericamente come la sede di tutti i sentimenti.

[92] *Pigeon*: la traduzione di «cωlωmba» (v. 388), riproposta da Saint-Gelais nella versione di «coulombelle», diviene qui il termine per indicare una precisa categoria di colombe, probabilmente per eliminare ogni possibile riferimento alla pace, di cui la colomba è simbolo allegorico.

[93] *Oiseau de Jupiter*: traduce esattamente la perifrasi italiana «ucɛl di Giove» (v. 389), mentre Saint-Gelais aveva sostituito il sintagma con il nome dell'uccello in questione, «aigle». Le motivazioni delle differenti scelte potrebbero collegarsi ad esigenze di chiarezza da parte del primo traduttore, incerto circa l'interpretazione che ne avrebbero dato i suoi spettatori; resterebbe da capire se per Mermet il riferimento perifrasato fosse inequivocabile o soltanto frutto di una trasposizione letterale. Si ricorda, inoltre, che Du Bellay aveva dato il titolo *Tant que l'oiseau de Jupiter vola* a uno dei sonetti della sua raccolta *Les Antiquités de Rome* (1558).

[94] *Seigneur…humain*: traduce «in forza altrui» (v. 393); è il primo tentativo di *captatio benevolentiae*, come più avanti sarà «mon bon Seigneur» in luogo di «Signωr».

Une seule faveur m'acorder et donner,
C'est que sans retarder, il vous plaise ordonner
Ce qu'on fera de moy, vostre humble prisonniere,
Et j'y consentiray de bon cœur, la premiere,
Pourveu que je ne tombe entre les fieres mains,
Et en la servitude amere des Romains :
De ce, mon bon Seigneur, vous seul me pouvez rendre
Delivrée en ce monde. Or si veux-je entreprendre
De ce poinct vous prier encores de rechef,
Par la grandeur royalle, eslevant vostre chef
(Laquelle cy-devant fut nostre par quelque heure)[95]
Et par les Dieux puissans, qu'icy font leur demeure,
Lesquels en y entrant vous fassent un party,
Plus heureux qu'a Syfax, quand il en est sorty.
Si ceste occasion en moy n'estoit trouvée,
De m'estre veuë Reyne, à un Roy mariée,[96]
Encor' voudroy-je bien me soubmettre à la foy
D'un en mon païs né, Affricain comme moy :
Pensez donc, je vous pry', si je suis empeschée,
Estant Carthaginoise, et fille bien aimée
D'Hasdrubal Affricain, pensez donc si je doy
Craindre le jugement des Romains, et leur loy.
Outre-plus, mon Seigneur, à pitié vous esmouve[97]
Le miserable estat où ores je me trouve,
Et l'heur, et le bon temps, que j'ay eu autresfois.

Seconde Dame. Ne refusez, Seigneur amyable, et courtois,
A une telle dame, une telle requeste.[98]

Massinisse. Reyne, pour ne vous estre en mes propos moleste,
Je ne vous diray pas l'outrage et deshonneur,
Dont Syfax envers moy s'est rendu promoteur,
Pour ne renouveller une faute passée,
Ou amoindrir en vous quelque chose esperée.
Mais comme que ce soit, en coustume je suis
De poursuyvre tousjours, comme encor' je poursuis,
Mes ennemis, taschant les vaincre par vaillance :
Puis quand ils sont vaincus, j'oublie leur offence.

[95] *Fut…heure*: cioè «ne la qualω avanti ancω nωi fummω» (v. 405), nel senso che entrambi hanno condiviso lo stesso grado sociale e lo stesso potere fino al momento della cattura, che ha reso Sofonisba una «humble prisonniere». Nel testo trissiniano la sovrana non si abbassa mai a definirsi in questo modo, ma in Mermet partecipa al gioco di sottomissione del discorso di Sofonisba mirato ad ottenere la sua pietà.

[96] *Reyne…mariée*: nonostante i precedenti appellativi degradanti, in questo caso Mermet esplicita chiaramente il grado di Sofonisba e di suo marito, che in Trissino era vagamente «l'ɛsser stata mωlje di chi fui» (v. 410), rialzandola al massimo livello di rispettabilità. Il passaggio tra gli epiteti prigioniera-regina, inoltre, rende il senso del capovolgimento della fortuna su cui si fonda la vicenda.

[97] *à…esmouve*: rispetto a Saint-Gelais, sempre attento al rispetto dell'ordine dei costituenti, Mermet propone alcune variazioni in riflesso della struttura originale. In questo caso, ad esempio, ricalca l'italiano «ancω a piɛtà vi muova» (v. 418), che era stato riprodotto da Saint-Gelais in «vous esmeuve à compassion».

[98] *Un telle requeste*: traduce «questa hωnesta dimanda, ɛ giusti priɛghi» (v. 422), tralasciando così i sintagmi danteschi e i riferimenti petrarcheschi (cfr. *Teatro del Cinquecento*, p. 70), evidentemente non presenti nell'orizzonte culturale di Mermet.

Et quand ainsi seroit, que j'auroy le desir
De chastier tous ceux qui m'ont fait desplaisir,
Si ne seroy-je point en vostre endroit qu'honneste,
Courtois, et gracieux :[99] car chose plus abiette,
Ny plus vile se peut au monde excogiter,
Qu'outrager une femme, et que persecuter
Ceux qu'on void sans faveur, en langueur et oppresse.
Comment ! Vostre beauté, ceste rare jeunesse,
Ce parler moderé, ce maintien vertueux,[100]
Ceste douce priere, et aspect gracieux,[101]
Ceste humble contenance, à chacun agreable,
Feroyent bien devenir un tigre pitoyable.
Chassez, chassez au loing tout pensement et peur,
Car vous n'aurez de moy autre chose qu'honneur :
Et suis fort desplaisant de ne pouvoir promettre
Que serve des Romains je ne vous lairray[102] estre,
Ainsi que vous m'avez requis[103] par tant de fois.
Mais faire je ne puis tout ce que je voudrois,
Pour estre à eux du tout soubmis, et redevable.
Si vous promets-je bien vous estre favorable,
Et les prier du tout vous mettre en liberté,
Me tenant asseuré qu'ils ont tousjours esté,
Et sont tels, que combien que je[104] fusse en servage,
Craindre vous ne devriez qu'ils vous fissent dommage :
Ayez donc bon courage et ne vous doutez point.

Seconde Dame. Renforcez la priere,[105] ô Reyne, sur ce poinct :
Car l'arbre ne chet pas du premier coup qu'on donne.

[99] *Honneste…gracieux*: Mermet traduce con tre sinonimi il «cωrtese» (v. 432) di Trissino, utilizzato come sintesi dei valori di corte della formazione cavalleresca, il rispetto delle donne e degli indifesi.
[100] *Maintien vertueux*: sono esattamente gli «alti cωstumi» (v. 437) di cui parla Trissino, riferendosi proprio alla virtù e alla nobiltà che caratterizza la protagonista tragica.
[101] *Beauté…aspect gracieux*: Mermet traduce «belleze rare» (v. 437) con due elementi sinonimici, «beauté» e «aspect gracieux»; è probabile che il secondo sintagma sia ripreso impropriamente dalla traduzione di Saint-Gelais che parla di «bonnes graces, et beauté»: in questo caso, però, le *graces* sono i comportamenti e non l'aspetto estetico.
[102] *Lairray*: forma contratta di *laisseray*, lascerò.
[103] *Vous…requis*: traduce l'italiano «m'havete vωi tantω rikiɛstω» (v. 444); mentre l'italiano del XVI secolo ammette l'inserimento di elementi aggiuntivi tra l'ausiliare e il participio passato, il francese tende a correggere l'ordine, nonostante alcune eccezioni esclusive di Mermet.
[104] *Je fusse*: per Anna Bettoni l'utilizzo della prima persona singolare *je* in luogo di *vous* con riferimento alla prigionia di Sofonisba sarebbe un errore del traduttore (cfr. A. BETTONI, *Introduzione* a *Théatre français,* p. 388). In realtà, la forma utilizzata da Trissino, «fωssi» (v. 450), non sembra riconducibile ad altre forme se non a quella della prima persona singolare; l'enunciato, dunque, ha come soggetto proprio Massinissa, che le promette che l'esercito romano non le farebbe del male in qualsiasi situazione, anche se lui stesso non potesse intervenire perché catturato.
[105] *La priere*: traduce «il pregare» (v. 452) secondo la pratica diffusa, salvo poche eccezioni, di traduzione dell'infinito sostantivato con il sostantivo corrispondente, o con una perifrasi con verbo coniugato. Tale modificazione avviene soprattutto nella seconda traduzione, mentre Saint-Gelais tende direttamente a sopprimere tali infiniti nella frase.

Sophonisbe. Seigneur, vostre parler, qui doucement[106] resonne
Descouvrant la pitié que vous avez de moy,
Resveille mon espoir, et chasse mon esmoy :
Et fait que maintenant je prendray hardiesse
(Laissant la crainte à part) vous conter ma destresse.
Combien que j'aye honte, en ceste extremité,[107]
Vostre oreille empescher de mon adversité :
Toutesfois il y a un poinct qui me conforte,
C'est que l'homme de bien, tousjours secours apporte
Avec resjouïssance, aux pauvres offencéz,
Je vous pry' donc, suivant noz propos commencéz,
Prendre pitié de moi, et avoir souvenance
De m'avoir ja promis, et donné asseurance,
Que vous ne permettrez que je tombe en la main,
Ny en la servitude aspre d'aucun Romain :
Car moy-mesme y pensant ne me puis faire à croire[108]
Que vous ne le puissiez, si vous le voulez faire.
Qui seroit donc celuy, qui voudroit s'opposer
A tel droict, soustenant que de moy disposer[109]
Il ne vous soit permis, sans vostre charge enfraindre ?
Ne dites pas aussi que je ne doive craindre
De jamais recevoir outrage des Romains :
Car je ne les sçaurois imaginer humains
Envers moy, pour autant qu'il y a tant d'années
Que leurs volontéz sont contre nous animées.
Nous connoissons assés leurs grandes cruautéz.
Quand ils sont les plus forts, nous sommes maltraitéz
Dieu le sçait : car ils sont ennemis de Carthage,
Des habitans du lieu, et de tout leur lignage.
Somme, de ces gens-la attendre je ne puis
Que vergogne (dommage intollerable) et puis
Mespris, contemnement, injure, noise, tort :
Chose qui est à craindre encor' plus que la mort.
Tant est que, de rechef, humblement je supplie
La liberalité de vostre Seigneurie,
De la main de ces gens[110] me vouloir depestrer,

[106] *Doucement*: traduce il «ragiωnar suave» (v. 454) di Trissino, tradotto da Saint-Gelais con «gracieux langage». Nella prima traduzione, infatti, la qualità della dolcezza in riferimento al linguaggio riguarda soltanto l'espressione di Sofonisba, l'unica a cui vengono riferite espressioni come «prononcé doucement» o «doulces paroles». In Mermet, invece, viene utilizzato in questo caso anche in riferimento a Massinissa.

[107] *Extremité*: è la difficoltà più grande, ma anche il «passω ɛxtrɛmω» (v. 461), la morte, in accezione petrarchesca (*Rvf* CCCLXVI 107).

[108] *Faire à croire*: l'espressione traduce il verso «Gia nωn mi puo caper dentr'a la mente» (v. 473), ovvero non posso ammettere, non posso accettare.

[109] *De moy disposer*: «che nωn debbiate tra cωntanta prɛda / Prɛnder una sωl donna ωltra la sorte» (vv. 476-477). Massinissa lo invita a pretendere una serva personale oltre al bottino che viene già diviso per sorteggio.

[110] *De la main*: metonimia che indica il potere dei romani; traduce «da questi» (v. 488). L'aggiunta crea una contrapposizione tra le «mani» rovinose e crudeli dei romani e, più avanti, la «belle main» di Massinissa, salvifica e onorabile.

Faites-moy ceste grace à ce coup impetrer,
Par voz genoux, tant chers, que fermement j'embrasse,
Par vostre belle main, que je baise d'audace,[111]
Toute pleine d'honneur, de victoire, et de foy.[112]
Autre refuge, helas ! n'est demeuré en moy,
Que vers vous, doux Seigneur, à qui j'ay ma retraicte
Comme au port de salut à la fin de ma traicte.
Si vous ne me pouvez oster de la mercy
En façon que ce soit, de ces Romains icy,
Permetez que je meure, afin de satisfaire
Pour refuge dernier, à ma triste priere ;
Vous avez ce credit en cest extreme poinct,
Je vous prie au besoin ne le refuser point,
Et vouloir de bon cœur poursuyvre l'entreprise,
Qu'il vous plait commencer, pour me mettre en franchise.

Les Dames ensemble.

Grande force doit avoir
La parole gracieuse
D'une Dame vertueuse,
Quand on peut sa beauté voir.

Massinisse.

Il est bon quelquefois plusieurs respects avoir,
Gardant soigneusement et l'ordre, et le devoir ;
Aucunesfois aussi, audacieux faut estre :
Mais si jamais audace en avant se deust mettre,
L'on la doit employer au fait de charité.
Je sçay fort bien par moy, que toute adversité
D'autruy ne m'a jamais excité allegresse,
J'aime mieux soulager ceux qui sont en oppresse :
Car nulle chose au monde est plus semblable à Dieu,
Que de donner salut à l'homme, en ce bas lieu.[113]
Voulant donc maintenant faire response entiere,
A vostre gracieuse, et ardente priere,
Ce que vous refuser ne puis en verité,
Sans m'eslongner, brutal, de toute humanité,
Je vous asseure donc que d'affection grande,
Je m'employray pour vous, selon vostre demande :
Et s'il se trouve aucun, qui temerairement
Se hazarde toucher vostre habit seulement,
Je luy feray sentir que contre moy il erre,[114]
Si mesmes j'en devois abandonner ma terre.

[111] *D'audace*: il bacio è dato con audacia, arditamente. Trissino non aggiunge nessuna giustificazione a tale gesto.
[112] *Honneur…foy*: i tre termini sono traduzione del binomio sinonimico «di fede, ε di valωr» (v. 492); in generale, si noti il tentativo di originalità di Mermet, che traduce in tre termini sinonimici che, ad eccezione di *foy*, non sono un calco diretto dell'originale, mentre Saint-Gelais aveva optato per la traduzione letterale «de valleur, et de foy».
[113] *En ce bas lieu*: traduce «homini mωrtali» (v. 517), sulla Terra.
[114] *Il erre*: traduce «sωn ωffesω» (v. 526), dunque il *focus* è spostato dalle conseguenze nei confronti di Massinissa, personalmente offeso, alla gravità generale dell'azione da parte dell'eventuale nemico, colpevole di oltraggiare una donna.

Ça donc, que je vous touche ores, de cœur humain,
Pour meilleur asseurance, en vostre droicte main :
Je jure donc icy, par la main que je touche,
Le vous disant de cœur, aussi bien que de bouche,[115]
Et par l'altitonant, ce grand Dieu eternel,
Qui m'a fait conquester l'empire paternel,
Qui ja m'appartenoit, je vous tiendray promesse :
Si qu'en Romaine main jamais choir ne vous laisse,
Cependant que j'auray teste, pied, bras, ny main.[116]

Seconde Dame. O response courtoise ! ô parler plus qu'humain !
Digne de grand' louange, et mémoire eternelle.

Sophonisbe. Sçauroy-je deslier ma langue[117] en façon telle,
Que vous remercier je puisse dignement
Le bien que vous m'offrez ainsi courtoisement,
Avec vostre response encourageuse, et digne,
De l'illustre grandeur de vostre nom insigne ?
Helas, non : je ne sçay de quel costé tourner
Ma langue, pour louange entiere vous donner.
Et si j'ay crainte en moy de demeurer confuse,
Je ne pense partant estre indigne d'excuse :
Car (à la verité) impossible seroit
A celuy qui louer voz vertus tascheroit
De si bien mesurer son dire en façon deuë,
Qu'il n'usast de louange ou maigre, ou superfluë,
Combien que l'on ne peust en superfluité,
Louer ce qu'envers moy vous avez merité.
Il est vray qu'un Seigneur qui des flateurs n'a cure,
Desdaigne de se voir loué oultre mesure
Tellement que craignant ce danger encourir
Je me tairay, sans plus de voz faicts discourir,
Sçachant, que quand par femme un propos se raconte,
De tous ce qu'elle dit on n'en tient pas grand conte :[118]
Si est-ce que pendant qu'au monde je vivray,
De toutes voz faveurs bien je me souviendray.[119]

[115] *Le vous… bouche*: il verso aggiunto indica l'onestà della promessa di Massinissa che, eseguendo il giuramento solenne con il gesto della mano destra, garantisce non solo a parole il rispetto della sua promessa. Anticipa anche la sua ultima battuta alla fine della scena, in cui afferma di odiare coloro che hanno «une en sa langue, et une autre en son cœur», cioè quelli che giurano il falso o sanno già di non poter mantenere le proprie promesse.

[116] *Cependant…main*: traduce «Mentre, che sarà vita in queste mɛmbra» (v. 534). Anche in questo caso Mermet utilizza l'espediente dell'elenco e dell'accumulo per indicare metonimicamente che rispetterà la promessa finché conserverà tutte le parti del corpo, dunque finché vivrà.

[117] *Deslier ma langue*: traduce letteralmente «scioljer la lingua» (v. 537), cioè pronunciare parole, come più avanti anche «tourner ma langue».

[118] *Quand par femme…conte*: a differenza di Saint-Gelais, Mermet conserva il riferimento misogino all'illegittimità dei discorsi di una donna, mantenendo anche il riferimento oppositivo alla battuta di poco precedente del coro, che invece loda la forza delle parole pronunciate da una bella donna («Grande force doit avoir / La parole gracieuse / D'une Dame vertueuse, / Quand on peut sa beauté voir»).

[119] *De toutes…souviendray*: anche in questo caso, Mermet capovolge l'ordine per una ricerca di maggiore poeticità, traducendo la frase italiana «che tanta grazia / Nωn è mai per uscirmi de la mente» (vv. 555-556).

Mais, helas ! connoissant que fortune ennemie[120]
M'a fait perdre mon bien, tout, excepté la vie
(Laquelle toutesfois reconnoistre je dois
Tenir de vous pour qui perdre je la voudrois),
Je priray ce bon Dieu qui les haults Cieux habite,
Qu'il vous rende pour moy, selon vostre merite,
Le loyer de vostre œuvre avecques tout bonheur.

Massinisse. Je ne cherche en cela autre gloire, ou honneur,
Que le bien seulement, qui tousjours se doit faire,
Pour autant qu'il est bien, et non pour autre affaire,
Lequel bien est la fin[121] de l'œuvre des humains.

Sophonisbe. L'honneur, et le profit, donnent courage à maints,
Voire le plus souvent, de haults faicts entreprendre.

Massinisse. Voire, à ceux-là qui n'ont encores peu comprendre
La douceur qui se peut pour bien faire aquerir.

Sophonisbe. Or, comme que ce soit, je veux Dieux requerir,
Que pour cestuy bienfait recompense il vous face.

Massinisse. Il m'a beaucoup donné, quand il m'a fait la grace
D'avoir esté propice à vous faire plaisir.[122]

Sophonisbe. Grammercy, Monseigneur, dites-moy à loisir
Ce que faire je doy, veu que du conseil vostre
Je m'enten m'eslongner, et si n'en veux point d'autre :
Car vostre opinion sur toute autre me plaist.

Massinisse. Je suis de cest advis (si à vous ne desplaist)
D'aller jusqu'au palais pour faire l'entreprise,
Comme l'on vous pourra tenir la foy promise.

Sophonisbe. C'est bien dict, Monseigneur : mais tenez bon pour moy.

Massinisse. Comment ! vous doutez-vous desja de peu de foy ?

Sophonisbe. Las ! je n'en doute pas : mais le desir sans fainte
M'esguillonne si fort, qu'il semble que j'ay crainte,
M'asseurant toutesfois du bien que je poursuis.

Massinisse. Ne vous craignez donc pas : en coustume je suis,
De maintenir tousjours à chacun ma promesse,
Haïssant jusqu'au bout celuy qui par finesse,
En tient une en sa langue, et une autre en son cœur.

Sophonisbe. Allons donques avant, si la fortune, et l'heur,
Tousjours ne contraire[123] a un dessein louable,

---

[120] *Fortune ennemie*: traduce «l'ɛxtrɛma mia Fœrtuna» (v. 558). La personificazione del destino come nemico restituisce un'immagine più viva e chiara rispetto a quella di Trissino.

[121] *La fin*: è «'l fin» (v. 568), lo scopo. Massinissa è incaricato questa volta di esprimere un'altra morale ricorrente nella tragedia di cui egli rappresenta il pieno compimento, ovvero l'impegno nel bene disinteressato.

[122] *Propice…plaisir*: l'essere propizio alla buona azione traduce il verso «grazia di dire, ɛ pœter forse fare» (v. 650), in cui è più marcato il tono dubitativo, rafforzato dal "forse", sulla possibilità di convertire in fatti le promesse pronunciate.

[123] *La fortune… contraire*: in questo caso, la riformulazione della frase «Nœn è sɛmpre cœntraria la Fœrtuna» (v. 594) serve a ristabilire l'ordine capovolto nel testo originale. L'utilizzo dei verbi alla terza persona singolare nonostante la presenza di due soggetti si spiega col fatto che in Trissino vi è un solo

Croyons qu'elle sera envers nous favorable.

SECONDE PAUSE.

Les Dames ensemble.

O beau soleil[124] radieux,
Qui nous desilles les yeux,
Dont la cheveleure blonde
Va rajeunissant le monde.

Qui apportes quand tu viens,
Sur la terre tant de biens,
Que ta presence sacrée
Est de chacun desirée.

Qui fais suyvre aprés le jour,
De main en main, sans sejour,
D'un âge qui tousjours dure,
L'ombre de la nuict obscure.

De qui par cours limité,
Aprés le printemps, l'esté,
Et l'yver aprés l'autonne,
La prevoyance nous donne,

Qui causes, par ton pouvoir,
Qu'en la terre on peut avoir,
Et en la mer spacieuse,
Toute chose precieuse.[125]

Envoye-nous à son tour,
Un plus favorable jour,
Que ceux-cy, plains de rudesse,
Qui nous donnent tant d'oppresse.

Quand nous pensons estre exempts
De quelques malheurs cuisans,
Et que l'un veut congé prendre,

soggetto, «la Fωrtuna», e che il binomio sinonimico è concepito più come un'amplificazione del primo termine che come la presenza di un plurale.

[124] *Beau soleil*: traduce «Almω celεste raggiω» (v. 596), diventa qui il sole; in effetti, non si parla neanche più di «santa luce» ma di «cheveleure blonde» che solo più avanti diventa poi «presence sacrée». Mermet sembra non riconoscere, o comunque reinterpretare, il contenuto dei primi versi del coro trissiniano, in cui si sintetizza la cosiddetta "dottrina della Luce sensibile" (cfr. PEROTTI, p. 184), già esposta da Dante e fortemente connotata in senso religioso e spirituale. Mancano infatti, anche nei versi successivi, i riferimenti al movimento apparente del sole («cεrto viaggio», v. 599) e alla circolarità come simbolo di perfezione («ritωndω», v. 602) che consente un movimento eterno da cui deriva l'alternarsi dei giorni e delle stagioni.

[125] *Chose precieuse*: «cose preziωse, ε rare» (v. 608), sono gli animali, i fiori, i frutti e tutti i beni naturali.

Un autre nous vient surprendre.[126]

Ce temps a bien tant duré,
Que nous avons enduré,[127]
Qu'on peut ja le compte faire,
Des ans de nostre misere.

Je voyoy' venir tout droict[128]
Le mal qui nous adviendroit,
Du tort fait de grand' malice,
Par Syfax à Massinisse.

Helas ! nous avons veu morts
Les plus braves, et plus forts,
De noz gens, ô grand' destresse,
Sur la fleur de leur jeunesse.

L'une a veu son pere cher,
D'un coup mortel tresbucher,
Et son mary mort en terre,
Par la fureur de la guerre.

Et l'autre a veu de ses mains,
Par ces tirans inhumains
Arracher sa fille propre :
N'est-ce pas un grand opprobre ?

Le pauvre cœur nous fendoit,[129]
Nous voyans tirer du doigt
Toutes noz bagues joyeuses,
Et noz pierres precieuses.[130]

Si par raisonnable pleur,
Je lamente ma douleur,
Las, j'en pren à tesmoin Tusque

[126] *Quand…surprendre*: la traduzione appare meno lirica e straziante, in primo luogo per la sostituzione della prima persona singolare con quella plurale, poi per le scelte lessicali effettuate, più neutrali rispetto all'originale (ad esempio, l'eliminazione del verso «Tu sai cɷn qual dɷlɷre» di v. 612, che viene tradotto con «Quand nous pensons extre exempts»).

[127] *Enduré*: «trapassarvi» (v. 614); il senso è che si stanno consumando gli anni passando da una miseria all'altra.

[128] *Je voyoy…droict*: traduce «Dissi, quest'opra mala / Ci sturberà la nostra antica pace. / Hai troppɷ il divinai» (vv. 618-620). Indica, insomma, la previsione della catastrofe che stava preparandosi a seguito dello scontro tra Siface e Massinissa, il «buon filjuol di Gala» (v. 617).

[129] *Fendoit*: manca la metafora «Chi parve al Sɷl di giacciɷ» (v. 637), ad indicare l'impotenza totale a causa della sofferenza delle donne cartaginesi, distrutte come ghiaccio che si scioglie al sole; nella traduzione il concetto è reso con il verbo «fendoit» che indica il sentimento del cuore che si spezza.

[130] *Doigt…precieuses*: «Vedɛndo ir carcɷ altrui de le sue spolje» (v. 638), cioè vedendo il nemico scappare con i beni e i gioielli rubati, qui condensati nell'immagine degli anelli e delle pietre preziose sottratti direttamente dalle dita.

Et m'en rapporte à Muluque.[131]

Helas, qui ont peu choisir[132]
Avecques grand desplaisir
Leurs eaux toutes desbordées
Du sang humain coulourées.[133]

Les forests pleines de bois
Ont esté à ceste fois
A jetter larmes contraintes
Pour se voir de sang depeintes,

Pour ouïr la grand' clameur
De ceux qui avec langueur
Mettoyent fin en griefve peine
Au cours de la vie humaine,

Et pour voir servir les corps
Des humains sur terre morts
Aux chiens, ô cruauté dure
Et aux vautours, de pasture !

Las ! tous noz mauz, je pensois,
S'en aller à ceste fois :
Mais la playe (j'en souspire)
De jour en jour devient pire.

Nous voyons par desarroy
La prinse de nostre Roy,
Et de nostre ville aimable :
O misere deplorable ![134]

C'est le plus fascheux soucy
Et le plus grand mal aussi,
(Nous le connoissons bien ores)
Que nous ayons eu encores.

[131] *Tusque…Muluque*: fiumi della Numidia, indicano i confini del territorio del regno di Siface.
[132] *Choisir*: come indicato anche dall'edizione moderna del testo, l'utilizzo di tale termine in questa quartina risulta difficilmente comprensibile e non presenta alcun riferimento col testo originale.
[133] *Sang humain*: Mermet traduce letteralmente Trissino nei riferimenti alle acque dei fiumi e, più avanti, delle selve, ricoperte dal sangue dei cartaginesi morti in battaglia, così come l'immagine dei cadaveri lasciati in pasto agli animali; rispetto a Saint-Gelais, l'autore ignora ogni riferimento alla *bienseance* e alla pratica di risparmiare spettacoli orridi al lettore/spettatore, probabilmente sempre perché aveva già programmato una fruizione dell'opera in sola lettura.
[134] *O…deplorable*: questo verso condensa i vv. 649-654, in cui il coro esprime il suo lamento per la crudeltà del destino voluto dal cielo, che ancora una volta continua a tormentare la nazione. In compenso, è aggiunta successivamente una strofa di preghiera alla libertà, sostituendo così il sentimento di disperazione con quello della speranza: eliminati i riferimenti ai beni materiali, l'astratta libertà diventa ora l'unico «joyau cher», e le donne dimostrano di credere ancora in un futuro di riscatto grazie a Massinissa («J'espere t'avoir encore»).

Il est vray que par dedans,
Si malheureux accidens,
Espoir qui donne courage
Nous monstre encor' le visage.

Car ce nouveau Roy vestu
De bonté, et de vertu,
Semble estre fort aimable,
Et de chacun pitoyable.

N'a-il pas par grand' douceur,
Manifestant sa grandeur,
D'une grace plus qu'humaine
Fait caresse[135] à nostre Reyne ?

N'a-il par grand' privauté[136]
Sceu respecter sa beauté,
Sa beauté, et sa noblesse,
Au milieu de sa tristesse ?

O liberté, joyau cher,
Ne veux-tu pas t'approcher,
De moy qui sans fin t'honore ?
J'espere t'avoir encore,

Car si nostre Reyne peut
Obtenir ce qu'elle veut
Qui est la liberté franche,[137]
Nous serons hors de souffrance.

D'autant qu'elle a mesme soin
De nous, que d'elle, au besoin :
Nous aurons quelque allegresse,
Si ce Roy luy tient promesse.

Lelio. A tout pas me tournant ça et là, je regarde
Pensif, autour de moy, et me tien sur ma garde,
Contemplant[138] la grandeur, et pouvoir eminent

[135] *Caresse*: prestito dall'italiano "carezza", derivato dall'aggettivo "caro" per indicare una testimonianza d'affetto, traduce «ha la Regina accoltω» (v. 669). In generale, il termine è utilizzato per tre volte nel corso del testo e conferma la sua diffusione cinquecentesca; per Wind: «le fait étrange se présente que *caresse* et *caresser* sont entrés séparément dans la langue; alors qu'il y a des exemples du dernier à partir du XVe siècle, *caresse* est du XVIe siècle» (*Les mots italiens*, p. 191).

[136] *Privauté*: privo della connotazione negativa ad oggi attribuito al termine, che indica un atteggiamento inconveniente, doveva rappresentare a quell'altezza il senso di una familiarità intima.

[137] *Obtenit… franche*: traduce «se 'n buon statω fia» (v. 675), specificando espressamente che il buono stato della regina dipende esclusivamente dal raggiungimento della condizione di libertà.

[138] *Contemplant*: rispetto alla prima traduzione, Mermet tende a tradurre letteralmente anche i gerundi con delle forme in *-ant*, probabilmente anche a causa di una scrittura che mira ad essere più impostata e meno

De la ville ennemye, où je suis maintenant :
Et presque (à dire vray) me repen en moy-mesme,
Quand je pense au peril de mon voyage extresme,
D'estre, avecques si peu de personnes, reduit
Au danger, où je suis par le hazard[139] conduit.
Aussitost que je voy quelque personne armée
Je demeure en suspens, tenant chose asseurée
Que l'homme doit tousjours craindre, et estre estonné
Voyant son ennemy d'armes environné.
Une autre chose encor' grande frayeur m'apporte,
Quand je ne vois aucun de ceux qui par la porte[140]
Avecques Massinisse entrerent ça dedans.
Il faut qu'ils ayent eu quelques grands accidens.[141]
J'en vay donques parler avec ces damoyselles,
Qui d'eux me conteront quelques seures nouvelles.
Dames, d'où estes vous ? Je desire sçavoir
Vostre nom. Qu'avez-vous ? Il vous fait mauvais voir :
Dites-moy voz raisons, je vous diray les miennes.

Seconde Dame. De ceste ville icy, nous sommes citoyennes,
Laquelle par son nom s'appelle proprement
Cirte, que vous avez prinse nouvellement,
Qui nous cause au visage apparoir grand' tristesse.

Lelio. Vous devez bien sçavoir où je doy prendre adresse,
Pour trouver nostre Roy nouveau, qui diligent
Est icy, puis naguere,[142] entré avec sa gent.
Dites-nous, où sera sa personne trouvée.

Seconde Dame. Il n'y a pas longtemps qu'il a fait son entrée
Au palais, bien suivy. Sçavous que vous ferez :
Allez droict là-dedans, et vous l'y trouverez,
Car c'est là pour certain, où il fait sa demeure.
Mais ne refusez pas de nous dire à ceste heure
Vostre nom, s'il vous plait, esmeu de cœur humain.

Lelio. Lelio je suis nommé, par effect vray Romain :
Je vous l'ay declaré, n'en ayez plus de peine.
Et aprés Scipion, qui est grand Capitaine,
Je tien en nostre camp le premier rang d'honneur.

Seconde Dame. Ores je vous connoy, vous estes grand Seigneur.
Je sçay bien que desja le glorieux nom vostre,

colloquiale. Il verbo non traduce esattamente «mirandœ» (v. 683), che era stato invece letteralmente trasposto in francese da Saint-Gelais col senso di ammirazione («J'entre en merveille»).

[139] *Par le hazard*: Lelio lamenta l'essersi trovato in città con pochi uomini del suo seguito; Mermet amplifica il passaggio, sottolineando la prudenza del capitano, una delle doti principali che deve avere un uomo del suo rango. Inoltre, l'amplificazione del sentimento di timore provato da uno dei vincitori serve a evidenziare la potenza del popolo cartaginese, vinto ma ancora temibile.

[140] *Par la porte*: gli alleati Massili che erano già entrati in città superando le mura perimetrali.

[141] *Grands accidens*: il verso aggiunto non è neutrale, ma serve a enfatizzare i sentimenti negativi di Lelio che, oltre ad avere paura a causa dei nemici ancora armati, teme per le sorti di Massinissa e dei suoi uomini.

[142] *Puis naguere*: non molto tempo fa.

Est conneu par chacun, d'un bout du monde à l'autre.[143]
Je prendray donc excuse (en m'inclinant à bas)
Si à vostre grandeur jusqu'icy je n'ay pas
(En faisant le devoir) rendu, et fait paroistre
L'honneur que je luy doy, faute de la connoistre :
L'on doit envers les grands de grand respect user.[144]

Lelio. Il n'est pas de besoin pour cela s'excuser :
Faute vous n'avez faite, ains caresse civile.[145]

Seconde Dame. Voyez un de voz gens, qui sort du domicile,
Ce qu'on fait là-dedans, il le doit bien sçavoir.

Le messager. Je voy Lelio à propos, lequel droit j'alloy voir.
Seigneur, j'ay à vous dire une grande nouvelle.[146]

Lelio. Peut-estre tu me veux ores raconter celle
Du butin qu'au palais vous avez apperceu.

Le messager. Tant s'en faut, Monseigneur, nous n'y avons rien veu,
Car l'on n'a pas encor' pensé en avarice.[147]

Lelio. Que fait donc maintenant, là-dedans, Massinisse,
Sinon acumuler la richesse trouvée ?

Le messager. Il se resjouït là, auprés de l'espousée
Nouvelle,[148] avec plaisirs, chansons, et passetemps.

Lelio. Quelle nouvelle espouse est-ce que tu entens ?

Le messager. Celle de Massinisse, en perfection belle.[149]

Lelio. Comment, de Massinisse ? Et qui est donques celle ?

Le messager. La fille d'Hasdrubal, je vous pry', croyez-moy.

Lelio. Sophonisbe qui est femme de Syfax Roy ?[150]

Le messager. Celle mesme, vous dis-je, en parole certaine.

Lelio. Massinisse est mary de Sophonisbe Reyne ?

Le messager. C'est luy qui prinse l'a,[151] je ne m'en moque pas.

Lelio. O trop grand' hardiesse ! ô plus que nouveau cas !

---

[143] *D'un boute…autre*: traduce «dal Nilω, a le Cωlonne» (v. 716), cioè per tutta l'Africa settentrionale, dalla valle del Nilo allo stretto di Gibilterra.

[144] *L'on…user*: la frase proverbiale è un'aggiunta originale di Mermet, che ben risponde alla funzione moralizzante cercata dall'autore.

[145] A partire da questa battuta di Lelio si sviluppa nell'originale una successione alternata di battute costituite soltanto da uno o due versi, corrispondenti alle parti dialogiche del dramma greco chiamate rispettivamente sticomitia o disticomitia. Mermet, la cui scrittura è solitamente caratterizzata dall'amplificazione lessicale e dall'estensione delle battute, rispetta in questo caso la struttura trissiniana, riconoscendo probabilmente il valore di questa drammaticità più concitata.

[146] *Une grande nouvelle*: rispetto al neutro «alcune cose» (v. 726) utilizzato da Trissino, qui si anticipa già la straordinarietà di quanto accaduto tra Sofonisba e Massinissa.

[147] *Avarice*: «nωn s'ha havutω anchωr cura di questω», v. 730; Mermet aggiunge un riferimento all'avarizia, indicando che anche i vincitori è chiara la peccaminosità dell'appropriarsi del bottino di guerra.

[148] *Espousée / Nouvelle*: da notare l'aggiunta dell'*enjambement* per enfatizzare il punto di svolta della vicenda, che da questo momento si muoverà sulla dinamica dell'improprietà dell'atto matrimoniale di Massinissa. Lo sconvolgimento è dettato a questo punto anche graficamente dall'inizio della sticomitia.

[149] *En perfection belle*: mentre Saint-Gelais eliminava ogni riferimento esplicito all'aspetto esteriore, qui l'aggiunta indica proprio la bellezza come prima qualità con cui viene caratterizzata la donna.

[150] *Roy*: la gravità dell'accaduto viene sottolineata dall'aggiunta dell'appellativo «Roy» e, più avanti, di quello di «Reyne» in riferimento a Sofonisba.

[151] *Prinse l'a*: unico esempio in cui, rispetto all'italiano «questi ha tolta» (v. 741), Mermet inverte l'ordine ausiliare/participio passato.

Le messager. La chose va ainsi, je la vous conte telle.
Lelio. Mais où l'avoit-il veuë ? en quel lieu estoit-elle ?
Le messager. Là, devant le palais, en la place en repos.
Lelio. Et qu'est-ce qu'il luy dict par le premier propos ?
Le messager. La Dame luy parla, de premiere arrivée.
Lelio. Luy parla-elle pas d'estre sa Dame aimée ?
Le messager. Non, mais luy demanda humblement un plaisir.
Lelio. Peut-estre liberté, dont chacun a desir.
Le messager. Voire, pour ne tomber en Romaine conqueste.
Lelio. Et luy accorda-il librement sa requeste ?
Le messager. Non, mais luy dit fort bien qu'il ne le feroit pas.
Lelio. Et que feit-elle puis, au refus de tel cas ?
Le messager. Elle le repria de plus douce faconde.[152]
Lelio. Et que respondit-il à ceste fois seconde ?
Le messager. Libre, il luy accorda ce qu'elle poursuyvoit.
Lelio. Or je suis esbahy, comme faire il pouvoit.
Le messager. Quant à moy, je ne sçay ou lors il pensoit estre.
Lelio. Mais qui l'a donc induit telle chose promettre ?
Le messager. Amour, et les propos tous sucréz[153] à l'entour.
Lelio. Comme eut ainsi pouvoir, parmy la guerre,[154] amour ?
Le messager. Nul ne sçauroit penser d'amour la grand' puissance.
Lelio. Mais tout cela parfait, dy-moy la consequence.
Le messager. Nous les conduismes tous au logis promptement.
Lelio. Et l'aspousa-il là sans bruit, secretement ?
Le messager. Non, mais chacun present, fut fait ce beau mesnage.[155]
Lelio. Conte-moy donc un peu de tout le mariage.
Le messager. Ha ! je le vous diray, n'estant icy venu
Que pour vous raconter le tout par le menu.
Comme la compagnie au palais fut entrée,
La Reyne print congé du Roy, et fut menée
En quelque chambre en hault,[156] se reposer un peu :
Lors le Roy, en suspens, demeura quelque peu
Pensant (comme je croy) à sa haute promesse.
Puis un sien gentilhomme appella, de vistesse,
Auquel il commanda Sophonisbe advertir,
Que la voulant du tout de soupçon divertir,
Il estoit resolu, et vouloit entreprendre

[152] *Douce faconde*: traduce «cωn piu suavi priεghi» (v. 756); il termine *faconde* indica esattamente la facilità di elocuzione e rinvia alla figura di Sofonisba come personaggio retorico che riesce a sfruttare la parola e il linguaggio per persuadere i suoi interlocutori. Il concetto sarà reiterato più avanti, quando Siface racconterà che «Elle sceut si bien dire en fardant son langage», sottolineando ancora ambiguamente l'arte retorica della donna.
[153] *Propos…sucréz*: «le dωlcissime parole» (v. 762). Anche Saint-Gelais aveva parlato di «douces parolles».
[154] *Parmy la guerre*: «fra l'arme» (v. 763); la gravità deriva dalla colpa di Massinissa di essersi allontanato dai suoi doveri militari per distrarsi con una questione sentimentale.
[155] *Mesnage*: è l'unione di una coppia.
[156] *En hault*: «disωpra» (v. 773); l'appartamento della regina è al piano superiore.

(Si elle y consentoit)[157] pour sa femme la prendre,
Tout en un mesme jour,[158] les nopces depeschant,
A qui la dame feit response, sur le champ,
Que d'estre à un Seigneur si puissant mariée,
Auquel premierement elle fut destinée,
Cela ne luy pourroit que grand plaisir donner,
Mais que bien luy seroit honte d'abandonner
Si tost l'autre mary, luy tournant le visage,
Et courir, en volant, au second mariage,
Mesmes ayant de luy un petit fils bien né,
Que l'âge à ses deux ans n'a encor' amené.
Et pour ce le prioit, tant qu'elle pouvoit faire,
Qu'il luy pleust prolonger quelque temps cest affaire.
Le gentilhomme oyant ce qu'elle demandoit,
Luy respondit soudain, que bon ne luy sembloit
Pour si petit de cas, de faire tant de mines,
Et qu'elle appartenoit par raisons légitimes
A cestuy-là auquel son pere l'ordonna,
Non à Syfax, auquel le Senat la donna.
Oultre ce il n'avoit sceu trouver autre maniere,
Pour la tirer dehors de ceste peine amere,
Comme il avoit promis, luy donnant à choisir,
Ou servir les Romains, ou plaire à son desir.
La Dame, souspirant, dit lors, comme pudique :[159]
« Je ne veux pas icy faire plus de replique,
Car à tel bien jamais ne faut contrevenir,
Mais sans bruit, par effect[160] le suyvre et maintenir.
Dites-luy que je suis preste pour satisfaire
A son commandement, et son vouloir parfaire ».
Quand le Roy entendit la resolution,
Il monta[161] sur la sale en grand' devotion,
Auquel lieu peu aprés arriva l'humble Reyne,
Le paupiere[162] de l'œil encor' de larmes pleine,
A la veuë du Roy, ce que bien luy grevoit.
Lors le murmurement du peuple s'esmouvoit,

[157] *Consentoit*: «quandω tal cosa a lɛi nωn fωsse noja» (v. 781); la richiesta del consenso viene anticipato di due versi e viene prima dell'esposizione del piano del matrimonio, a indicare il rispetto tenuto da Massinissa.
[158] *Tout…jour*: Mermet traduce ogni elemento in cui Trissino inserisce riferimenti all'unità di tempo (vv. 95, 102, 257, 780). Questo è l'unico passaggio in cui invece Saint-Gelais non traduce un riferimento esplicito al matrimonio svolto nel corso di una stessa unica giornata, come anche più avanti in corrispondenza del v. 845 («pria che 'l Sωl s'ascωnda»).
[159] *Pudique*: viene aggiunto questo aggettivo per attenuare la fermezza di Sofonisba nel convolare a seconde nozze; al tempo stesso, sono soppressi i versi «Però ch'appresso ogniun saria scusata, / Per la necessità de la Fωrtuna» (vv. 796-797), ponendo come unica motivazione per il matrimonio la legittimità che deriva direttamente dall'approvazione del padre Asdrubale e non la necessità personale della regina.
[160] *Sans… effect*: con i fatti, traduce «cωn l'opra ferma, ε nωn cωn le parole» (v. 808).
[161] *Monta*: traduce «andò sωpra» (v. 812), dove per sopra si intende "verso".
[162] *Paupiere*: traduce «ocki» (v. 814) con un termine tecnico più specifico e ricercato.

Chacun de son costé crioit[163] à gorges pleines,
Pour l'esbahissement de nopces si soudaines.
Tantost l'un en public en estoit bien-disant,
L'autre en particulier les alloit mesprisant,
Tellement qu'un trompette[164] en la presse s'advance,
Commandant par exprés que chacun feist silence.
Quand le peuple fut coy,[165] il cria par trois fois :
« Oyez, oyez, oyez de cestuy-cy la voix ».
Alors un Prestre sainct vers la tourbe se tire,
Et d'un parler devot il commença à dire :[166]
« O grand Dieu Jupiter, et Junon[167] par bonheur,
A ces nopces icy, veuillez donner faveur :
Donnez-leur à tous deux la grace et la puissance
D'obtenir l'un de l'autre heureuse jouyssance,
Jusqu'à leur dernier jour avec permission
De laisser icy bas leur generation ».
Et puis en se tournant du costé de la Reyne,
Luy dit : « Av'ous plaisir, et volonté certaine,[168]
D'espouser ce mary, luy donnant vostre foy,
Massinisse, qui est des Massiliens Roy ? ».
Lors elle (toute esmeuë, à face rougissante)
Respond, à basse voix, qu'elle en estoit contante.
A Massinisse puis le Prestre en dit autant,
Luy demandant aussi s'il estoit bien contant
De prendre Sophonisbe en loyal mariage.
Il respondit qu'ouy, d'un allegre visage
Et en s'approchant d'elle il luy meit au doigt beau
(De gayeté de cœur) un précieux aneau.
Lors le Prestre leur dit à tous deux de sa bouche :
« Avant que le soleil en ce beau jour se couche,
Faites, sans faute, à Dieu honneur devotement,

[163] *Crioit…pleines*: Mermet sostituisce i «mœlti susurri» (v. 816) con le urla della folla. È più probabile, in effetti, che le accuse e le critiche del popolo fossero pronunciate a voce bassa, ma che nell'insieme producessero un suono molto forte.
[164] *Trompette*: è l'araldo; calca esattamente l'italiano «Trœmbetta» (v. 820) utilizzato da Trissino.
[165] *Coy*: calmo, silenzioso.
[166] Il rito decisamente anacronistico ricalca esattamente le formule cristiane del matrimonio, tra l'altro celebrate da un sacerdote che viene da Mermet definito anche «sainct», non tenendo conto delle circostanze puniche né greche. Per ragioni di verisimiglianza, Saint-Gelais aveva del tutto eliminato il racconto delle nozze.
[167] *Jupiter et Junon*: la figura di Giove viene sovrapposta a quella di Dio, mentre l'appellativo Giunone sostituisce la perifrasi «del ciɛl Regina» (v. 825). L'emistichio petrarchesco da cui deriva l'originale trissiniano è riferito alla Vergine (CCCLXVI 13), ma la diretta traduzione di Mermet col nome proprio rivela l'assenza di ricezione di una serie di sovrapposizioni nominali e stratificazioni religiose ricostruite da Perotti (D. PEROTTI, p. 193): «*Caelestis Dea* e *Virgo Caelestis* sono gli appellativi con i quali i Cartaginesi si riferivano a Tanit, un'importante divinità libica e cartaginese della fecondità, che successivamente i Romani assimilarono con Giunone invocandola per questo con l'epiteto Caelestis, ereditato infine dal cattolicesimo romano come titolo mariano per invocare Maria Regina madre di Dio».
[168] *Volonté certaine*: nell'originale chiede solo se abbia «piacere» (v. 833), mentre qui si aggiunge ancora un riferimento alla sua consensualità.

Nonobstant qu'il se deust faire premierement.
Mais ce qui ne s'est peu, causant la haste,[169] faire,
Se pourra bien aprés tout à loisir parfaire.
Sophonisbe à Junon honneur et dons fera,
Et Massinisse Roy Jupiter cherira ».
Puis, comme le vieil Prestre eut achevé son dire,
Vous eussiez entendu toute la sale bruire
De sons armonieux, d'instrumens redondans ;
Quant et quant je party, hastif, de là-dedans,
Vers vous m'acheminant, dehors en ceste place,
Pour vous faire sçavoir comme tout le cas passe.
Ha ! le sage pourveu de bon entendement
Est plus grand que d'avoir tout le monde autrement.
Mais la felicité souvent luy fait nuisance :
Cestuy qui sembloit estre homme plein de prudence,
Est maintenant tombé en erreur perilleux,
D'autant qu'il s'est trouvé brave et victorieux.
Quoy ? l'on ne doit tenir aucun pour bon et sage
Jusqu'à tant qu'il ait fait l'infallible passage :[170]
Car il advient souvent que la prosperité[171]
Va causant aux esprits pleins de legereté,
D'entreprendre et poursuyvre œuvre qui mal apporte.

Lelio. Ha ! je voy Massinisse, au sortir de la porte,[172]
C'est bien luy, le voicy : va-t'en secretement,
Et je luy monstreray asses accortement
Que de ce fait icy je n'ay rien sceu encores.

Le messager. Je me garderay bien qu'il ne me verra ores.

Massinisse. Appareillez-vous tous, pour venir bien à poinct
Au temple : car je veux faire ce qu'a enjoinct
La Prestre, incontinent que j'auray mandé homme
Au camp, va y donc toy, puis me vien dire comme
Tous les affaires vont, et ce que l'on y fait.

Lelio. Ja n'est besoin mander aucun pour cest effet,
Je ne fay qu'en partir, de là est ma venuë.

Massinisse. O Lelio, je n'avoy' encor' tourné ma veuë
Vers vous, et suis joyeux de vous avoir trouvé :
Dites-moy, Scipion est-il point arrivé
En ceste ville encor', avec sa compagnie ?

Lelio. Il n'y a pas longtemps, il faut que je le die,
Qu'un de ses gens, venu en ce lieu tout exprés,
M'a dit qu'il estoit là, hors la porte bien prés,

[169] *Haste*: «per fretta» (v. 849). Non sono state compiute le offerte preventive agli dèi a causa della decisione improvvisa di eseguire la cerimonia di matrimonio.
[170] *Infallible passage*: «fin a l'extremo dì de la sua vita» (v. 864), fino alla sua morte.
[171] *La prosperité*: l'assenza della specificazione presente in Trissino, «la prosperità maggior d'e merti» (v. 865) rende poco chiara la massima, in quanto è il successo non meritato a causare comportamenti scorretti.
[172] *Ha…porte*: tra gli errori nella disposizione delle battute, questo primo verso è nell'originale pronunciato dal messo, mentre il resto da Lelio.

Pour ce luy veux-je aller faire la reverence :
Mais l'homme attend encor', pour faire diligence
De luy mener Syfax, et les autres aussi,
Qui sont tous prisonniers en ceste ville icy.
Massinisse. Ce sera très bien fait, ne luy donnez nuissance.
Lelio. Je le veux faire ainsi, voyez-vous que s'advance,
Caton, geolier[173] du camp, avec luy le menant.
Dites-luy qu'il attende un petit, maintenant :
Afin qu'avec ceux-là, Sophonisbe il emmeine.
Massinisse. Il n'est pas de besoin d'y envoyer la Reyne.
Lelio. A quelle occasion n'y ira-elle pas ?
Massinisse. Pour autant qu'elle est femme, et qu'un estrange cas[174]
Seroit de la mener parmy gendarmerie.
Lelio. D'avoir ce respect-là ne seroit que folie,
Avecques son mary allant, comme elle ira.
Massinisse. Les autres y iront, elle demeurera,
Si l'on croit mon conseil, n'estant pas nécessaire
Ceste femme y mander, je ne m'en sçauroy taire.
Le sage ne se doit de raison desvoyer.
Lelio. Advienne qui voudra, j'y veux tout envoyer.
Massinisse. Lelio ne me brassez injure si cuisante,
D'autant que jusqu'à Dieu l'injure est desplaisante.
Lelio. Quelle injure vous fay-je en faisant seulement
Ce que des prisonniers on fait communement ?
Massinisse. Ceste-cy ne se doit entre prisonniers mettre,
Pour ce qu'elle est ma femme, à autre ne peut estre.
Lelio. Syfax est son mary, ainsi comme j'entens.
Massinisse. Ha ! vous devez sçavoir qu'il y avoit longtemps
Qu'elle m'avoit promis, et estoit desja mienne :
Mais Syfax me l'ostant, par ruse la feit sienne.
Ores je l'ay r'aquise avec vostre support.
Lelio. Je ne m'empesche pas qui avoit droit ou tort,
Autres-fois entre vous, il me suffit en somme,
Qu'elle est femme à present de Syfax, qui est homme,
Duquel femme, royaume, et droict et action,
Appartient aux Romains, sans contradiction.
Massinisse. Elle n'est à Syfax, mais à moy bien prouvée,
Qui l'ay devant le monde en public espousée.
Lelio. Vous l'avez espousée ? en quel lieu, et comment ?

[173] *Geolier*: traduce «camerlingω» (v. 891) e si riferisce a M. Porcio Catone, detto il Censore, che partecipò come questore alla seconda guerra punica. Mentre il termine italiano è ripreso da una carica amministrativa medievale, *geolier* indica direttamente il guardiano dei prigionieri.

[174] *Estrange cas*: «nωn è cosa hωnésta» (v. 896); il Massinissa di Trissino è meno moderato e accusa direttamente i romani di voler compiere un'azione contraria ai valori, come anche Saint-Gelais parla di un'azione non «honneste». L'enfasi sarà ristabilita da Lelio, che definisce tale rispetto una «folie», in traduzione di un rispetto vano, inutile. Anche qualche battuta più avanti, Lelio parlerà ancora di «folle entreprise» per tradurre la «cattiva impresa» (v. 949) iniziata da Massinissa.

Massinisse. En ceste maison,[175] d'où je sors presentement.
Lelio. Icy en la maison de noz ennemis, voire ?
Ah ! vous avez fait là œuvre indigne de gloire.
Massinisse. Je l'ay fait de bon cœur, espérant faire mieux.
Lelio. L'esperance dressée aux faicts pernicieux[176]
Bien souvent aux humains grande ruine ameine.
Massinisse. Quant à moy, j'aime mieux pour bien faire estre en peine,
Que par meschanceté,[177] quelque profit avoir.
Lelio. Je vous repute tel, que vous devez sçavoir
Qu'on ne peut obtenir aucun bien sur la terre,
Qui tant utile soit que sapience aquerre,
Et que titre de sage on ne doit point donner
A l'homme, s'il ne sçait son fait propre ordonner.
Or considerez donc la grand' badinerie,[178]
Que vous entreprenez, pensez-y ie vous prie.
Que toute passion par tant soit mise à part,
Qui va souvent masquant prudence de son fard :
Alors vous connoistrez de quel conseil frivole
Avez à Sophonisbe ainsi donné parole :
Et la prendre pour femme ! Elle qui pour certain
Vous haït : puis elle est serve au peuple Romain,
Qui vous a fait avoir ce royaume à ceste heure,
Lequel vous peut encor' donner chose meilleure.
Cependant vous l'avez espousée parmy
Les armes, au logis propre de l'ennemy,
Et sans nous y attendre, ou respecter personne,
Vous avez fait cela, vous ! de qui je m'estonne.
Ha ! n'avez-vous pas honte, ores d'ouïr parler
De tel cas ? Laissez-la : laissez-la donc aller.[179]
Car un grand profit fait l'homme quand il s'advise
D'abandonner du tout une folle entreprise.
Ceste faute seroit un fagot, un tison,
Qui ardant brusleroit toute vostre maison,
Et qui advanceroit en vieillesse vostre âge.
Si donc de la laisser vous avez le courage,

[175] *Maison*: traduce, in alternanza con *logis*, il termine italiano «casa». Il sostantivo casa viene tradotto nel corso delle due traduzioni in maniera varia e polisemica: mentre il primo traduttore cerca di evocare la sontuosità del luogo in cui si svolge la vicenda, Mermet alterna *maison*, che designa genericamente il posto in cui vivono i protagonisti, e *logis*, che si riferisce alla struttura dell'abitazione ma senza nessun tipo di connotazione specifica.
[176] *Pernicieux*: le sue azioni non sono soltanto scorrette, «di quel, che nɷn si dɛve» (v. 926), ma addirittura pericolose, gravi.
[177] *Meschanceté*: traduce «mal'opra» (v. 929), e indica più negativamente una malvagità.
[178] *Badinerie*: indica un'azione frivola e leggera, e dunque il minor livello di gravità dei peccati commessi per istinto passionale e non con razionalità. Anche più avanti in questa battuta, Lelio dirà «conseil frivole» e non «mal cɷnsiljɷ» (v. 939) per indicare il ragionamento superficiale con cui ha deciso di convolare a nozze.
[179] *Laissez-la*: la battuta di Lelio è molto più enfatica dell'originale grazie a una serie di accorgimenti che traducono la concitazione e la rabbia di Lelio. Oltre all'aggiunta della ripetizione di «laissez-la», si segnala anche l'epanalessi di «vous» di due versi precedenti e l'interiezione «Ha!».

Attendez quelque peu, vous verrez transformer
La chose : car souvent le doux devient amer,
Et puis retourne doux en ceste vie humaine.

Seconde Dame. Ha ! quel' peur me surprend, ha ! c'est chose certaine,
Que souvent trouve empesche une belle action.

Massinisse. Ainsi que l'on ne doit (sans grand' occasion)
L'homma ayant mal vescu tenir en bonne estime,
Aussi ne faut-il pas (sans cause legitime)
Croire legerement que l'homme estant tenu
Et reputé pour bon, soit meschant devenu.
Moy ! Puisque l'on me tient pour meschant, et infame,[180]
Pour avoir donné aide et secours à ma Dame,
Chose de quoy louange aquerir je pensois,
Veu qu'aider à autruy (quant on peut toutesfois)
Il me semble que c'est une œuvre très louable.
Je me veux efforcer d'un parler plus durable
Vous dire, et remonstrer qu'on me reprent à tort :
Dont je me sen, helas ! interessé bien fort.
Je sçay que chacun sçait qu'Hasdrubal de Carthage[181]
Autresfois, me donna sa fille en mariage,
Nommée Sophonisbe, et me feit grand honneur,
De m'estre de son fruict si liberal donneur.
Ainsi m'ayant voulu eslire pour son gendre,
Avec luy m'emmena pour l'Espagne defendre.
Alors Syfax à qui belle et plaisante estoit,
Ceste-cy, femme mienne, et ja la convoitoit,
Pour l'avoir, se rendit ennemy de Carthage
Et feit ligue avec vous, libre, et de bon courage
Quoy voyant leur Senat, qui estoit desireux
De retenir Syfax vaillant, et genereux,
Pour plus commodement à vous la guerre faire,
En se cachant de moy,[182] et sans le sceu du pere,
La luy donna pour femme, usant d'authorité :
Tellement que depuis, justement irrité,
Je leur ay fait la guerre, et pour r'avoir m'amye
J'ay perdu mon royaume, et hazardé ma vie.
Or je l'ay par vostre aide aquise voirement,
Dont humble, je vous suis obligé grandement,
Et seray cependant que se pourra estendre
Le filet de ma vie.[183] Un plaisir doit attendre
Celuy qui fait plaisir : aussi doit-on tenir

[180] *Meschant…infame*: il binomio sinonimico traduce qui «cattivœ» (v. 962) ed enfatizza nelle parole di Massinissa il giudizio di Lelio, che fino a quel momento non si era sbilanciato con un lessico così marcato in negativo.
[181] *Hasdrubal de Carthage*: manca l'appellativo «filjiœ di Gisgœne» (v. 971).
[182] *Cachant…pere*: nascondendo la decisione a me e senza il consenso del padre.
[183] *Seray…vie*: «E sarò sɛmpre mai mɛntre, ch'iœ viva» (v. 988); traduce più poeticamente la metafora della vita.

Pour vil qui d'un bienfait ne se veut souvenir.
Quelle offence ay-je fait, si je me suis r'aquise
La Dame en qui j'avoy' mon esperance mise ?
Et si en la prenant je n'ay pas eu ce bien,
De garder la façon, le temps, et le moyen
Qui se devoit garder, ce fut par adventure,
Faute sans y penser, mais non pas coulpe pure.
Vous dites qu'elle estoit ennemye de moy,
Chose que je vous nie, et certes je ne croy
Que jamais avec moy elle eust une querelle,
Si eus[184] bien paravant Syfax tousjours rebelle.
D'ailleurs, je ne vous veux icy r'amentevoir
Quel homme en vostre endroit j'ay esté, quel devoir,
Quelle aide, quel profit, quel plaisir secourable[185]
Je vous ay fait au camp, avec ma gent fiable.
Si diray-je qu'estant vostre amy jusqu'au bout,
Femme vous ne devez me refuser du tout,
M'ayant ja un royaume octroyé, sans excuse.
Car qui donne un grand bien, puis un petit refuse,
Il ne s'advise pas que petit desplaisir
Ensevelit souvent le precedent plaisir.
Ne me solicitez donques pour entreprendre
Que jamais je la laisse, ains faites-la moy prendre,
En me donnant moyen de la garder pour moy.

Seconde Dame. Seigneur, ayez pitié de l'amour de ce Roy,
Hé ! ne le veuillez donc priver de l'esperance
Qu'il a empreinté au cœur, d'obtenir jouyssance
D'une si chere Dame, où son courage est mis.[186]

Lelio. Quand quelc'un se souvient de son erreur commis,
Et a de son forfait à part soy repentance,
Il merite desja pardon de son offence,
Et peut-on esperer qu'il se retourne à bien :
Mais celuy qui excuse et defend l'erreur sien,
Et pour meschant qu'il soit tousjours se justifie,
A son amendement n'est besoin qu'on se fie.
Je ne veux de cecy plus longuement parler,

[184] *Eus*: per l'edizione del testo si segue qui la forma dell'edizione moderna annotata da Bettoni, in cui si sostituisce 'eus' a 'eut' della *princeps*; il verbo originale, infatti, alla terza persona singolare, manterrebbe come soggetto Sofonisba, ma non restituirebbe il vero senso dell'affermazione italiana, che si riferisce invece agli scontri tra Siface e Massinissa. Partendo dall'analisi dell'ortografia di Mermet, che prevede normalmente la 's' davanti alla finale 't' della forma 'eust', è probabile che si tratti di un errore per 'eus' (*Théatre français,* p. 408).

[185] *Devoir…securable*: l'elenco traduce «utilità» (v. 1002).

[186] *Priver…mis*: la battuta della seconda dama traduce «nωn lω vωler privare / D'una si cara, ε valωrωsa donna» (vv. 1012-1013), ma pone Massinissa in termini romantici sulla relazione che fino a quel momento sembrava esclusivamente una questione di convenienza, principalmente per Sofonisba. Al contrario, Sofonisba adesso è la donna su cui Massinissa ripone le sue speranze per la sua stessa gioia, tanto da convogliare in questa impresa tutto il suo coraggio, compiendo azioni gravi e considerate dai compagni contrarie alla logica del potere.

Veu que le medecin n'est pas sage d'aller
Usant d'enchantemens, et de sorcelerie,[187]
Sur playe qui le fer veut pour estre guerie.
Allez donc, mes soldats, au palais promptement
Pour la Reyne saisir, par mon commandement.
C'est assez disputé : amenez-la moy prinse.

Massinisse. S'il se trouve soldat qui face l'entreprinse
De mettre un piè dedans ceste porte, et d'oser
Braver, je luy feray de son sang l'arrouser :
Tant qu'à chacun sera son audace notoire.

Lelio. Voicy grand' arrogance, et vous vous faites croire,
Que vostre pouvoir soit de vaincre les Romains !

Massinisse. Je ne puis supporter qu'on m'arrache des mains
Ceste que je chery plus que ma propre vie.

Caton. Jettez l'œil par dernier,[188] et gardez, je vous prie,
Tous ces prisonniers-là : car je vois un debat
Esmeu, pour tout gaster, si l'on ne le rabat,
Pour lequel r'appaiser[189] je feray diligence.

Lelio. Caton vous avez veu l'audace, et arrogance,
Dont Massinisse a sceu les Romains[190] menasser.

Caton. J'ay le tout apperceu, et si ay veu dresser
La querelle entre vous, et entre Massinisse.

Massinisse. Ha ! j'en fuis bien jeyeux vous en avez notice,
Pour sainement juger qui a tort sur ce fait.

Caton. De couper le chemin, ce seroit fort bien fait,
A ceste impetueuse et ardente querelle,
N'adjustant plus du bois à si gros feu sur elle.
Car une inimitié prinse entre les amis,
Est si griefve, qu'accord n'y peur estre remis
Et à peine jamais s'estaint et se termine,
Si l'on donne les temps de croistre à sa racine.
Je vous diray partant, quoy qui peust advenir,
Que l'homme doit tousjours verité soustenir.
Vous estes neantmoins si surprins de colere,
Qu'il semble qu'aprestiez une douleur amere
A voz propres amis, et joye aux ennemis :
Considerez un peu où l'ire vous a mis.
Ne connoissez-vous pas en quel païs vous estes,
Et parmy quelles gens vostre dessain vous faites ?
Vers vous Lelio à ce coup je prendray liberté
D'adresser mon propos, sçachant l'authorité

[187] *Enchentements…sorceleries*: il binomio traduce «incanti» (v. 1022) con due termini di cui uno è il corrispettivo e il secondo un sinonimo più ricercato.
[188] *Dernier*: è utilizzato in traduzione di «dietro» (v. 1032), evidentemente per errore con *derrière*.
[189] *R'appaiser*: riappacificare; l'uso del prefisso *-re* ricalca l'utilizzo dell'italiano «rassettarla» (v. 1035), inteso nel senso di risistemare, riordinare la situazione.
[190] *Les romains*: traduce esplicitamente la particella pronominale «ci» (v. 1037) con un effetto di aggravamento del racconto proposto a Catone, in quanto si sottolinea come le sue azioni siano pericolose per l'intero esercito e popolo romano e non solo per se stesso.

Qu'en ce lieu vous avez, et supreme puissance,
Veu que le plus puissant doit avoir souvenance
De garder qu'au plus foible[191] un tort ne soit donné.
Ne veuillez donques pas estre tant obstiné[192]
D'emmener Sophonisbe avec vous prisonniere,
Laissez-la donc icy, je vous en fay priere,
Et d'elle sera fait ce que commandera
Le Coronnel,[193] auquel humble elle obeïra.
Vous Massinisse puis, voudriez-vous entreprendre
Ennemy des Romains pour icelle vous rendre ?
Leur rendez-vous ainsi le loyer attendu,
Pour libre vous avoir vostre païs rendu ?[194]
Ha ! ne le faites pas : car cil qui se soucie
De récompenser ceux qui luy font courtoisie,
Est digne pour certain, d'estre sur tout aymé.
Ne connoissez-vous pas que tel feu alumé[195]
Vous causeroit tomber en perte, et decadence ?
Ha ! deportez-vous donc de toute malveillance
Et si vous me croyez chacun de vous fera
Tout ce que Scipion sur ce en ordonnera,
Vous vous rapporterez à son seul arbitrage.

Lelio. Caton vous dites bien, et usez d'un langage
Si orné de raison, que sage ne seroit,
Ains trop presumptueux, qui s'y opposeroit.
Mais cestuy nouveau Roy est tant opiniastre,[196]
Qu'il veut trop ce qu'il veut, sans un poinct en rabbatre.
A vostre bon conseil partant, je m'en tiendray.

Massinisse. Je seroy bien couhard, et bien abject pour vray,
De me laisser ravir ma femme en ma presence :
Mais je suis bien contant d'en estre à la sentence
Juste que Scipion en sera prononçant.

Caton. Que soit donc desormais toute noise cessant :
Car à ce que je voy vous estes sur le terme
D'avoir le jugement de Scipion pour ferme,
Vous arrestant du tout à ce qu'il en dira :
Et tel appoinctement chacun resjouïra.

[191] *Plus foible*: si riferisce ai cittadini di Cirta.
[192] *Obstiné*: il termine utilizzato da Mermet ha un significato più neutrale rispetto all'accezione negativa contenuta in «pertinace» (v. 1058).
[193] *Coronnel*: è il Colonnello, nel senso di capitano, cioè Scipione.
[194] *Leur…rendu*: i due versi traducono «non vωljate dare / Si durω prɛmiω al ricevutω Impɛrω» (vv. 1064-1065); le «loyer attendu» è il premio che i romani attendono indietro come ringraziamento per la cessione del regno.
[195] *Tel feu alumé*: utilizza la metafora della fiamma per indicare la «simil guɛrra» (v. 1069); la situazione non è ancora evoluta in guerra, ma Massinissa, insistendo sulle sue ragioni, sta alimentando il fuoco della discordia.
[196] *Opiniastre*: traduce «supɛrbω» (v. 1076), allontanandosi dal senso del termine italiano e concentrandosi sull'ostinazione del comportamento di Massinissa. Tuttavia, nella traduzione di «sage ne seroit» e di «presumpteux» al posto di «sarɛbbe vergogna» (v. 1075) si erano già dati due giudizi circa la mancanza di saggezza e la superbia di Massinissa.

Je m'en vay luy mener ceste gent prisonniere,
Vous viendrez puis ensemble en amour familiere.[197]
Bien vous voudrois-je voir l'un de l'autre approcher,
Pour faire bonne paix, et la main vous toucher
Avant mon partement : tel bien ne se retarde.
Lelio. J'en suis contant, je veux luy faire une accolade,[198]
Car d'avoir tort de luy l'on ne me peut taxer.
Massinisse. Et moy pareillement, je le veux embrasser
Le tenant fort serré je luy feray caresse.
Caton. Vous faites bien paroir la vertu, et noblesse
De quoy vous estes pleins : et aurez grand loyer
Vous caressant ainsi, de l'offence oublier.
Or je m'en vay au camp, faites qu'il vous souvienne
Qu'au plustost que pourrez, chacun de vous y vienne :
Croyez que l'un et l'autre y sera bien receu.
Lelio. J'y vay, incontinent que j'auray apperceu
Quels chevaux il y a ores dans l'escuirie.

TROISIEME PAUSE.

Seconde Dame. Helas ! je pensois bien estre hors de fascherie,
Et ores voir la fin des ameres douleurs
Qui me vont consommant, en larmes, et en pleurs,
Mais voyant cestuy Roy sur le poinct de se rendre,[199]
Un triste pensement encor' me vient surprendre,
De bien prés talloné d'una angoisseuse peur,
Qui martyre nouveau m'apporte dans le cœur.
Je ne sçay plus en quoy dresser mon esperance,
Qui vaine, m'a desja trop fait de decevance.
Si le ciel me condamne en ce val terrien,
Je sçay que tout conseil mortel ne me vaut rien :
N'attendant autre coup, que de mort effroyable,
Si le Dieu souverain ne nous est secourable,

[197] *En amour familiere*: l'aggiunta originale di Mermet risolleva il rapporto tra Lelio e Massinissa a quello tra due familiari, eliminando ogni prospettiva di ulteriore disputa tra i due.
[198] *Accolade*: il sostantivo è formato utilizzando il suffisso italiano *-ata*, che corrisponde al suffisso francese *-ée*, poi diffuso nella forma *-ade* nel corso del XVI secolo. Traduce «abbracciarlω» (v. 1090). Oltre al suffisso, date le prime attestazioni, è molto probabile che si tratti di un termine di origine italiana, derivante dal sostantivo 'accolata' (*Les mots italiens*, p. 190). Il sostantivo, inoltre, serve a variare la traduzione di «abbraccio» ripetuta per due volte in Trissino, che viene qui sostituita da «accolade» e poi dal sinonimo «embrasser».
[199] *Mais…rendre*: traduce, chiarendo, «veggiω, che 'l nωvεllω ajutω / Si va fiaccandω» (vv. 1103-1104); il coro, che ha assistito alla scena precedente, è di nuovo spaventato perché sa che i romani sono ostili al piano di Massinissa, e che lui stesso non è disposto a disobbedire agli ordini dei suoi superiori. Il richiamo alla contingenza spezza il tono molto più universale della preghiera del coro, in cui per la prima volta le donne esprimono timore e speranza pregando un Dio completamente cristiano principalmente per la sorte dell'intero popolo e non in rapporto alla salvezza della regina.

En la bonté duquel nous mettrons nostre appuy :
Car ce que nous avons ça-bas, tout vient de luy.
Je te pry' donc, Seigneur, de volonté entiere
Recevoir devant toy ma fidelle priere.
Fay, Seigneur, que mon cœur contrit, et desolé,
Par ta clemence soit vivement consolé.
Fay que ta main benigne au besoing ne differe
Nous ottroyer le bien qui nous est nécessaire.
Avant que nous parlions, tu connois à nous voir,
Ce que chacun de nous souhaite, et veut avoir.
Fay donc que ton vouloir maintenant nous accorde
Le fruict delicieux de ta misericorde.
Seigneur, aye de nous douce compassion,
Et pren nostre jeunesse en ta protection :
Ceste jeunesse, helas ! et pudicité deuë,
Que ja de mille assauts nous avons defenduë,
Contre qui j'apperçoy brasser de main en main
Un esclandre cruel, et desordre inhumain,[200]
De qui secours aucun ne la sçauroit défendre,
S'il ne te plaist d'en hault ta forte main luy tendre.
Vueilles donques, Seigneur, octroyer desormais
A noz gens oppriméz une tranquile paix.
Incite Scipion, et luy mets en la teste
Qu'ils sauve nostre Reyne et que faveur luy preste,
Tant que le mauvais temps, contraint à s'enfouïr,
Nous ameine le bon pour chacun resjouïr.
Je voy en chaque part où je tourne ma veuë
Des chevaux hennissans corner la guerre esmuë,
Et crain si fort de voir l'impetuosité
De ce camp trebuscher[201] dessus nostre cité,
Nous donnant par fureur des armes sur la teste,
Que de grande frayeur me suis quasi deffaite.[202]
Que fay-je miserable, en ce lieu où je suis !
Il vaudra beaucoup mieux que j'aille, si je puis,
Par le chemin plus court, pour ouïr la sentence
Des Romains : car s'ils ont tant d'humaine clemence
De rendre Sophonisbe à Massinisse, helas !
De les remercier noz cœurs ne seront las :
Nous serons desormais libres de toute peine.

Scipion. Voicy les prisonniers, je voy qu'on les ameine,
Et celuy qui est mis au lieu plus honoré,

[200] *Esclandre…inhumain*: «una si dura impresa» (v. 1130); le parole del coro enfatizzano l'affermazione, non utilizzando "impresa" nell'accezione tecnico-militare, bensì due sostantivi che descrivono una situazione contraria a ogni ordine e turbata dal vizio e dal peccato.
[201] *Trebuscher*: «trabωcchi» (v. 1142); la paura è che l'esercito romano, ancora fuori dalla città in attesa dell'accordo sulla resa, non entri per attaccare direttamente i cartaginesi vinti.
[202] *Deffaite*: il verbo è utilizzato correttamente in traduzione di «mi disfacciω» (v. 1144), ma perde il senso simbolico contenuto in Trissino grazie alla rima con la metafora «mi sentω il cuor farsi di giacciω» (v. 1141), eliminata da Mermet.

C’est Syfax miserable, en mon cœur deploré.
Ha ! quand je voy sa ruine et perte nonpareille,
Je m’advise qu’autant m’en peut pendre à l’oreille :[203]
Car nous autres, vivans en ce val terrien
Ne sommes qu’ombre, pouldre,[204] et le plus grand n’est rien.
O ! que je l’ay veu hault,[205] en gloire triomphante,
Lors qu’Hasdrubal, et moy, en sa maison plaisante,
Nous trouvasmes joyeux, tout en un mesme jour,
Où pour le visiter feismes quelque sejour.
Ha ! d’autant que plus est fortune favorable,
D’autant plus craindre on doit qu’elle ne soit muable.
Car nul ne fut jamais tant agreable à Dieu,
Qu’en seurté un seul jour peust vivre en ce bas lieu,
Ny qui s’osast vanter d’estre heureux à sa guise.[206]

Caton. O, Seigneur Scipion, voicy ceste gent prise,
Commandez, s’il vous plait, ce que l’on en fera.

Scipion. Dedans ces tentes-là chacun d’eux mis sera,
Autour desquelles faut qu’on face garde seure.
Mais je veux que le Roy auprés de moy demeure,
Pour de son accident l’occasion sçavoir.

Caton. Si grand nombre de peuple y est couru pour voir
Ces pauvres prisonniers, telle presse s’y tire,
Qu’à peine on les pourra jusqu’aux tentes conduire,
Si en rompant la foulle on ne les y reduit.

Scipion. Syfax, quelle infortune ainsi vous a induit
Avec noz ennemis faire accord, et vous rendre,
Et pour eux, contre nous hardy[207] les armes prendre ?
Comme avez-vous osé encourir le danger,
Inconsiderément, devers eux vous ranger ?
Sans avoir nul esgard au serment execrable[208]
Que vous nous aviez fait, nous estre secourable ?
Ny que jadis noz gens vestirent le harnois,
Pour faire de part vous, guerre aux Carthaginois ?

---

[203] *Pendre à l’oreille*: locuzione verbale con cui si indica letteralmente la vicinanza di qualcosa alla testa; dunque, il rischio che la stessa sorte possa toccare da un momento all’altro anche Scipione.

[204] *Ombre, puldre*: Mermet rispetta il luogo celebre di Orazio, ripreso anche dal sonetto di Petrarca (*Rvf* CCXCIV 12), confermando probabilmente la notorietà e la fortuna cinquecentesca di questa descrizione del concetto di vita e morte. Anche Saint-Gelais aveva tradotto esattamente gli stessi termini.

[205] *Hault*: «in glœriœsa alteza» (v. 1158); Scipione ricorda di aver conosciuto Siface nel pieno della sua potenza, quando era in alleanza coi romani ed è proprio questo ricordo che determina ancora più sconvolgimento nel vederlo ora prigioniero.

[206] *Ny…guise*: fa parte delle aggiunte originali di Mermet che, lungo il discorso, aggiunge una serie di proverbi, massime, sentenze, per fare delle parole di Scipione la trasmissione di un discorso d’insegnamento morale.

[207] *Hardy*: il tono in Trissino è meno accusatorio, mentre Mermet aggiunge una serie di elementi che rendono lessicalmente il giudizio negativo e l’avversione di Scipione nei confronti di Siface, come «hardy», «oser», «incosiderement».

[208] *Serment*: è il giuramento di alleanza e il patto di difesa («nous estre secourable») che aveva fatto coi romani, divenuto «execrable», detestabile, perché non rispettato; l’utilizzo di questo termine richiama sonoramente il termine italiano «sacramenti» (v. 1175).

Que me respondrez-vous maintenant, je vous prie ?
Syfax. O Seigneur Scipion, il faut que je vous die
Que l'amour, l'excellence, et la rare beauté
De ceste Sophonisbe à ce m'ont incité,[209]
Estant de son païs amye si fidelle,
Qu'impossible seroit en trouver une telle.
Ses gestes envers moy avoient bien tel credit
Que je n'eusse jamais à elle contredit.
Elle sceut si bien dire en fardant son langage,
Qu'elle me feit, chetif, vous tourner le visage,
Et courir malheureux[210] faire service aux siens,
Qui avoient autres fois voulu ravir mes biens.
Par ainsi les plaisirs de ma vie prospere
Elle a (vous le voyez) fait tourner en misere.
Si ay-je toutesfois ce confort en cela,
Que mon grand ennemy pour femme prinse l'a,
Car il ne sera pas plus constant en promesse
Que moy, je le sçay bien, mais sa libre jeunesse
Peur estre plus facile et leger le rendra :
Dont ruïne et malheur enfin luy adviendra,
Qui me sera pour vray vengeance très requise.
Vous donc, n'ayant esgard a la faute[211] commise,
Ne faisant grand parade en la prosperité,
Mais vous manifestant au temps d'adversité,
Vous vous pourrez monstrer amy constant, et ferme.
Scipion. Tousjours de vostre erreur je sen douleur extreme,
Tant pour vous que pour moy : car vous devez sçavoir
Qu'en ce monde on ne peut plus grande playe avoir
Qu'un amy sans secours, lasche, qui ne vaut guere.[212]
Mais vous estes reduit en si griefve misere
Que je ne vous sçaurois donner aucun soulas.
Syfax. Chose qui ne se peut je ne demande, helas !
Comme avoir liberté, ou de mort exempt estre :
Sçachant bien que celuy qui se trouve en tel estre
Où je me voy reduit, peut croire que la mort

[209] *O Seigneur…incité*: i due versi aggiunti spezzano l'attacco tragico di Trissino, che risponde subito che «La causa fu la bɛlla Sωphωnisba» (v. 1180), ponendo subito la regina nel ruolo di artefice di tutte le sfortune del sovrano, e rispettando anche il noto schema misogino in cui, più generalmente, la donna è sempre causa di sventura per l'uomo. L'alleggerimento è dettato anche successivamente dall'utilizzo di «incité» in traduzione dei verbi «presω, et arsω» (v. 1181), coppia petrarchesca più volte usata in Trissino, in riferimento al suo amore.

[210] *Malheureux*: aggiunge questo aggettivo che sintetizza come porsi dalla parte dei cartaginesi sia stata una scelta sfortunata perché lo ha reso poi prigioniero dei suoi precedenti alleati; aggiunge anche, nel verso successivo, l'accusa a una intenzionale e precedente avversione dei cartaginesi nei suoi confronti.

[211] *Faute*: è lo stesso termine che aveva utilizzato Massinissa nella sua giustificazione con Catone («Faute sans y penser, mais non pas coulpe pure»); Massinissa e Siface sono quindi accomunati dall'aver commesso uno sbaglio, "errore", non peccaminoso perché derivato in entrambi i casi dalla sensibilità per una donna e non dalla razionalità.

[212] *Amy…guere*: Mermet identifica nel «mal amicω» (v. 1202) colui che non corre in soccorso, si comporta vigliaccamente e dimostra poco valore.

Le venant empoigner, ne luy feroit pas tort.[213]
Mais las ! Je voudroy bien que ce qu'on delibere
Exécuter de moy fust sans languir me faire,
Afin d'estre plustost au bout de mes douleurs.

Scipion. Non, non, ne doubtez pas de semblables malheurs !
Qu'on luy oste soudain ceste pesante chaine,
Et qu'en nostre logis, comme amy, on le meine,
Non comme prisonnier : car ainsi je le veux.

Syfax. Le grand Dieu tout puissant vous puisse rendre heureux
En tous vouz beaux desseins, mesme en ceste entreprise :
Puis que vous estes plein de telle gaillardise,[214]
Qu'elle n'invite pas seulement voz amis,
Ainçois à vous aimer contraint voz ennemis.

Les Dames ensemble. O ! quel regret m'est venu
De ceste misere extreme ?
Du Roy qui d'estat supreme
Est si chetif devenu ?
Luy qui fut si valeureux,
Si grand Seigneur, et si riche,
Ores je le vois en friche,
Prisonnier calamiteux.[215]

Scipion. Voila comme Syfax a perdu son credit.
Avez-vous remarqué, Caton, ce qu'il a dit ?
Comme il a clairement Sophonisbe chargée
De l'avoir par sa ruse, et parole affectée
Animé[216] contre nous, luy, et tout son pouvoir ?
Il seroit donques bon se prendre garde, et voir
Qu'elle fine et accorte, encores ne nous puisse
Oster d'entre les mains, et ravir Massinisse,[217]

[213] *Ne luy…tort*: traduce riformulando «nœn lj'è senœn guadagnœ» (v. 1208); soltanto la morte può salvare Siface dalla più triste conseguenza di una vita da prigioniero.

[214] *Gaillardise*: il termine è aggiunto da Mermet, con inserimento di un giudizio che non era previsto nel testo trissiniano («poi che siɛte tale», v. 1216). Per Anna Bettoni: «On sait qu'anciennement la gaillardise était associée à une idée de force, donc de bonne santé, et par conséquent de bonne humeur. Mais il est évident que des raisons metriques et prosodiques peuvent avoit determiné l'inversion de Mermet, qui par 'gaillardise' veut rendre explicite une des composantes de la *pietas* classique» (A. BETTONI, *Introduzione* a *Théatre français,* p. 417).

[215] *Ores…calamiteux*: la traduzione di Mermet non restituisce il senso del filo conduttore dell'intera vicenda, la caduta catastrofica del personaggio tragico che «hor in un giœrnœ / Si truova ɛsser prigiœn, mendicœ, ɛ sɛrvœ» (vv. 1222-1223); con «ores», infatti, non è esplicitata la durata di questa caduta che è resa ancora più drammatica proprio dalla rapidità e dal suo compimento nel giro di un solo giorno, secondo la legge aristotelica.

[216] *Animé*: il verbo riformula l'espressione «fu […] dui sprœni ardɛnti» (v. 1226), non traducendo la metafora ippica di impronta petrarchesca (*Rvf* CXLVII 1-2).

[217] *Il seroit…Massinisse*: la traduzione amplifica il verso trissiniano «Però fia buon veder, che nœn ci tolja / Quest'altrœ» (vv. 1227-1228), sottolineando ancora la potenza di Sofonisba e il rischio concreto che i romani corrono nei riguardi di Massinissa. Da questo punto di vista, la traduzione valorizza l'importante passaggio del discorso di Siface, utile a chiarire le motivazioni a monte dell'opposizione contro la sovrana.

A force de babil,[218] et doux enchantement.
Caton. J'ay esté dans la ville, et ay eu parlement
Avecques Massinisse : il a, comme je pense,
Desir d'aquiescer du tout à la sentence
Que (sans affection) vous plaira prononcer.
Scipion. Penserez-vous qu'il fust en propos de laisser
Sophonisbe, qu'il tient sur toute chose chere ?[219]
Caton. Je croy qu'il le fera : mais avec peine amere,
Non sans difficulté, sans regret, sans torment.
Scipion. Qu'il ne s'en fasche point, qu'il la laisse hardiment :
Car des medicamens mis sur playe dolente,
Celuy qui plus guerit, plus ennuye et tormente
Le malade, qui puis en a joye, et plaisir.
Caton. Le voyez-vous qu'il vient, parlez-luy à loisir.
Je croy que volontiers il prestera l'oreille.
Troisième Dame. Helas, Seigneur, helas ! je voy que s'appareille,
Contre vostre desir, grand' ruine et malheur.[220]
Scipion. Bienvenu Massinisse, homme de grand' valeur,
Voz heroïques faits sont dignes de mémoire,
J'enten de toutes parts chacun vous donner gloire :
Vous avez en bataille esté si valeureux,
En adresse, en courage, et en conseil heureux,
Que tant que je vivray, mon amy Massinisse,[221]
Je veux estre obligé à vous faire service,
Et puis outre cela, la fameuse cité
De Romme vous rendra comme avez merité,
Avec toute faveur, la recompense heureuse.
Car ceste ville-là ne fut onq'paresseuse
A guerdonner tous ceux qui ont fait leur devoir.
Troisième Dame. Seigneur, vostre parler me donne quelque espoir
Que vous ferez beaucoup pour nous : mais qu'il vous plaise.
Massinisse. Je ne veux pas nier que je ne soy' bien aise
D'avoir fait mon devoir envers vous : quant à moy,
J'ay fait ce que j'ay fait, tout, à la bonne foy,

[218] *Babil*: il termine indica sia una piacevole facilità di parola, sostenendo quindi il tema già affrontato dell'arte oratoria di Sofonisba, ma può anche significare, in senso dispregiativo, un'abbondanza eccessiva di parole futili.
[219] *Qu'il…chere*: la frase aggiunta ridona vigore alla difficoltà dell'operazione di convincimento di Massinissa, il quale non potrà facilmente obbedire ai romani perché è attivamente legato alla donna e, infatti, Catone aggiungerà che lo farà «avec peine amere / Non sans difficulté, sans regret, sans torment» (dove Trissino aveva detto soltanto «cωn dωlωre», v. 1233). In generale, in questo caso si nota ancora di più la differenza tra lo stile elegantemente conciso di Trissino e la tendenza accumulatoria di Mermet.
[220] *Ruine et malheur*: traduce «machina grande» (v. 1239), termine che descrive la cospirazione che si prepara contro Massinissa e Sofonisba; Mermet, invece, sceglie un binomio sinonimico che insiste più sul risultato che sul complotto, concentrandosi sui due aspetti che saranno più colpiti, quello concreto della «ruine» fisica e quello più astratto e morale con «malheur».
[221] *Mon amy*: l'appellativo aggiunto alimenta la speranza delle donne di Cirta, che esprimeranno infatti nella battuta successiva la volontà a credere in un capovolgimento positivo grazie a Scipione.

Sans en esperer gain, profit, ou recompense.[222]
Car le but où tendoit toute mon esperance
C'estoit de bien servir ces honorables gens.
Scipion. De vous tirer à part, soyez tous diligens,
Je veux demeurer seul avecques Massinisse.
Troisième Dame. Je m'esloigneray donc en ce coing, fort propice,
Jusqu'à tant que chacun publiquement sçaura
Ce que de Sophonisbe on deliberera :
Dieu vueille qu'elle soit bientost mise hors de peine.
Scipion. Seigneur, je suis bien seur que la cause certaine
Qui vous a incité a m'aimer de bon cœur,
Est partant que du bien vous estes amateur,
Et que vous avez veu d'un regard favorable
Et descouvert en moy quelque vertu louable.[223]
Cest amour vous a fait en Afrique aspirer,
Et en ma seure foy fermement esperer.
Mais sçachez neantmoins, que des vertus honnestes,
(Par qui mon grand amy, prompt rendu vous vous estes)
La principale où plus je me suis adonné,
Et à laquelle j'ay plus de respect donné,
C'est la noble vertu qu'on nomme temperance
Et d'avoir tenu bride, avec la continence,
A tout desir lascif, jeune et voluptueux.
Pleust a Dieu qu'à voz faicts braves, et valeureux,
Par qui à vostre nom grand' louange est donnée,
Ceste rare vertu encor' fust adjoustée.
Croyez qu'en la jeunesse où sommes maintenant,
Les amples voluptéz qui nous vont tallonnant
Sont de plus grand peril que de trouver en armes,
En la terre ennemye, un gouffre de gens d'armes :
Et celuy qui les sçait temperément dompter
Est digne de louange et se peut bien vanter
Que vaillant, il acquiert plus d'honneur, et de gloire
Que d'avoir au combat emporté la victoire.
Pour ce veux-je à chacun faire entendre et sçavoir
Les memorables faicts, l'office et le devoir
Que vous avez accort sceu faire en mon absence :
De ce j'auray tousjours memoire, et souvenance.
Du reste, je ne veux parler aucunement,
Le vous laissant penser, à part vous, seulement.

[222] *Gain…recompense*: non mancano casi di aggiunta di trinomi sinonimici, come in questo caso in cui traducono «guadagnω» (v. 1254) per il semplice gusto dell'amplificazione e dell'abbondanza, ottenuta tramite la ridondanza dei concetti.

[223] *Vertu louable*: alcuni commentatori di Trissino (cfr. *Teatro del Cinquecento*, p. 115) hanno criticato il discorso di Scipione per l'eccessiva lode che fa di se stesso, contraria al racconto della sua tradizionale *continentia*. Mermet sceglie effettivamente dei termini che rendono lo stesso senso dell'originale italiano – «quelque vertu louable» per «qualche virtute» (v. 1263), «vertus honnestes» per «alme virtù» (v. 1269) – mentre Saint-Gelais aveva moderato l'intenzione di Scipione scegliendo di tradurre con espressioni come «quelque umbre et apparence de vertu», o «les louables qualitez», a cui aggiunge però «si aucune en y a».

Je ne souhaite pas qu'on en face le conte,
Craignant de voir rougir vostre face de honte.
Je vous ay dit cecy pour vous rendre certain
Que Sophonisbe est proye au seul peuple Romain.
Sur elle vous n'avez credit faire ordonnance,
Elle n'est pas à vous, ny en vostre puissance
De la congedier : soyez donc souvenant,
Il la nous faut mander à Romme maintenant.
Et si pour la quiter vostre esprit fait replique,
Combatez, et vainquez ce desir impudique,[224]
Ne permetez jamais de chez vous desloger
Plusieurs belles vertus, pour un vice loger,
Et n'obscurcissez pas la faveur et la grace
De voz merites beaux, par faute qui surpasse
La cause du faillir :[225] chose qui me desplait.

Massinisse.

Je diray quelque mot, Scipion, s'il vous plait,
Afin que, pour n'avoir de mon bon droict notice,
Ne mettiez ma vertu en la place du vice,
Et que ne me vueillez condamner par la loy
Sans avoir entendu quelque raison de moy. [226]
Helas ! je n'ay pas fait par volupté mondaine
Promesse à Sophonisbe, ains par pitié humaine,
Je l'ay fait pour l'oster des mains de l'estranger,
Pour la rendre du tout franche, et hors de danger.[227]
Je sçay que vous sçavez qu'Hasdrubal (sans faintise)
Pour femme me l'avoit premierement promise :
Mais Syfax puis aprés, qui luy portoit amour,
Comme fin, et accort me feit un mauvais tour.
Il me la feit oster par les gens de Carthage
Et la se feit hastif[228] donner en mariage :
Acte qui m'a rendu si triste, et desdaigneux,
Que j'ay tousjours depuis fait la guerre contre eux.

---

[224] *Desir impudique*: Mermet traduce esattamente «disiω» (v. 1293) con «désir», ma si allontana nella traduzione di «cupidω» (v. 1293). Mentre Trissino vuole evocare soltanto l'avidità e l'intensità di questo desiderio, Mermet connota in senso negativo l'aggettivo, denunciandone l'assenza di pudore e di ritegno morale.

[225] *Du faillir*: traduce «del fallire» (v. 1298). L'uso dell'infinito sostantivato è un chiaro calco della struttura italiana, non essendo altrettanto diffuso in francese. Mermet traduce alla lettera il testo di Trissino con la conclusione proverbiale («cωn fallω / Piu grave, chε la causa del fallire», vv. 1297-1298), ma aggiunge al verso finale la conclusione «Chose qui me deplait», che abbassa il tono finora sentenzioso dell'intero discorso di Scipione, che rientra nelle pause istruttive; in questo caso si spiegano al lettore le tipologie di peccato.

[226] *Afin que…moy*: questi quattro versi raddoppiano i due versi dell'originale «Acciò, che vωi, cωsì sεnza sentirne / Alcuna mia ragiωn, nωn mi danniate» (vv. 1300-1301), di cui sembrano ripetere per due volte il contenuto.

[227] *Je l'ay…danger*: questi due versi sono aggiunti, per specificare ancora una volta le motivazioni di Massinissa dettate dalla convinzione di agire bene e virtuosamente. Per la prima volta viene fornita esplicitamente la stessa ragione che è stata data a Sofonisba: il tentativo di sottrarla ai nemici.

[228] *Hastif*: precipitosamente. Indica la velocità del passaggio, resa da Trissino nel verso «A mè ne fu levata, ε a lui cωncεssa» (v. 1309).

Et enfin me joignant à vous, de grand' colere,
Vous sçavez quel secours je vous ay voulu faire.
Comme je prins Hanno prisonnier, vaillamment,
Et comme je fey rompre industrieusement
Des forts Carthaginois la grand' gendarmerie,
Prés la tour, qui jadis avoit esté bastie
Par Agatocle fort[229] de Siracuse Roy.
Vous sçavez quel secours vous avez eu de moy,
Quand les gens d'Hasdrubal vous sceutes mettre en route,
Vous descouvray-je pas leur entreprise[230] toute ?
Je voulus seul au camp de Syfax resister.
Mais qu'est-il de besoin tout cela reciter ?
J'ay avec mes soldars, adonnéz à Belone,[231]
En mille lieux pour vous hazardé ma personne,
A vostre grand profit, aide, et utilité :
Chose qui m'a au cœur tant d'audace excité,
Que j'ay (sans demander) ma femme osé reprendre
Qu'un autre avoit voulu me desrober et prendre.
Mais ce qui de plus fort au fait m'a incité,
C'est que souventes fois, par liberalité,
Vous m'aviez ja promis rendre en ma jouissance
Tout ce que m'occupoit Syfay par violence :
Mais si l'on ne me veut rendre ma femme en paix,
Las ! que doy-je esperer qu'on me rende jamais ?
Jadis[232] toute l'Europe en armes animée,
Avecques mille nefs passa l'onde salée,[233]
L'Asie debellant, dix ans demeura là,
Pour Troye conquester, puis la print et brusla,
A ce qu'il feist la femme à Menelae rendre,
Qui prompte s'en estoit fuite avec Alexandre,
Il y avoit vingt ans entiers qu'il l'emmena.
Et vous ne me voulez rendre ceste qui n'a
Encor' trois ans complets à Syfax fait service,
Dés qu'il s'en empara par force, et par malice.
Pour laquelle r'avoir n'a esté si fascheux :
Ne me refusez donc un don si precieux,
Et ne permetez pas vostre colere, et rage,
S'estendre et agrandir sur la gent de Carthage
Avec telle fureur, jusqu'à venir de faict
Au sexe feminin, qui ne vous a meffait.
Mais les biens que j'ay faits ayent telle puissance,

[229] *Fort*: Mermet aggiunge questo epiteto in riferimento ad Agatocle per ricordare la fama del tiranno di Siracusa, più volte vincitore sui cartaginesi, e quindi aggiungere valore all'impresa di Massinissa.
[230] *Leur entreprise*: traduce «e lœr cœnsilji» (v. 1318); si riferisce al tradimento di Massinissa in cui ingannò Asdrubale a vantaggio dei romani, catturando Annone e consegnandolo a Scipione.
[231] *Belone*: aggiunge il riferimento alla dea romana Bellona, incarnazione della guerra.
[232] *Jadis*: molto tempo fa; introduce il procedimento analettico con cui si narrano i fatti della guerra di Troia, che fanno da parallelismo alla vicenda attuale di Massinissa.
[233] *Onde salée*: traduce «mar» (v. 1331) con una metonimia.

Qu'ils facent pardonner à ceste son offence,
Si jamais elle a peu desplaisir vous donner :
Car il est bien seant au meschant pardonner
Pour l'amitié du bon, mais c'est chose cruelle
Punir l'obeïssant,[234] pour l'erreur du rebelle.
Notez donc ma raison, je vous en prie fort.

Scipion.

Celuy qui ne sçauroit à qui donner le tort,
Ayant bien entendu vostre parolle toute,
Je croy qu'il ne faudroit me le donner, sans doubte.
Mais un brave causeur qui dit tout ce qu'il veut,
Plus juste pour cela estimer on ne peut :
L'on doit donques priser celuy qui de la voye
De pure verité jamais ne se forvoye.
Si Sophonisbe estoit vostre femme, escoutez,
Je la vous rendroy' bien, de cela ne doubtez :
Je vous ay autresfois donné de franc courage
Hanno prisonnier mien, des hommes de Carthage
Pour l'eschange duquel vostre mere soudain
Par eux qui la tenoyent, vous fut mise en la main.
Et quand nous eusmes prins le royaume, la terre,
Et ce qui dependoit de vous subjects en guerre,
Cela estoit à vous, quand je l'eus entendu,
Je moyennay soudain que tout vous fust rendu.
Mais si l'on vous avoit Sophonisbe promise,
Comme vous avez dit, ains que Syfax l'eust prise,
Vostre femme elle n'est pour cela nullement,
Promise ne l'ayant qu'une fois simplement :
Car une seule, simple, et legere promesse,
Ne fait le mariage, eu esgard à jeunesse.
D'elle vous n'avez pas eu conversation,[235]
D'elle vous n'avez pas eu generation,
Comme avoit desja eu Menelae d'Heleine.
D'ailleurs si elle estoit vostre femme certaine,
Qu'estoit-il de besoin s'enhardir, et oser
Ainsi soudainement de rechef l'espouser
Les nopces celebrant, en signe de folie,[236]
Parmy le peuple armé, en la terre ennemye ?
Je voudroy' bien sçavoir l'occasion pourquoy
Quand au commencement vous demandiez à moy
Tout ce qu'avoit de vous la Carthage rebelle,
Vous ne me disiez pas une parole d'elle ?

[234] *Obeissant*: traduce «un buonω» (v. 1348), ma con una connotazione che restituisce l'idea del traduttore, per il quale la bontà si dimostra nell'obbedienza all'autorità.
[235] *Conversation*: la traduzione è meno esplicita rispetto al corrispettivo italiano «vωi giamai / Nωn giaceste cωn lɛi» (v. 1369-1370), sebbene venga mantenuto il successivo riferimento alla procreazione. Anche Saint-Gelais aveva conservato soltanto il riferimento alla mancata nascita di prole, e non all'atto del rapporto fisico.
[236] *En signe de folie*: aggiunta originale di Mermet, il quale utilizza ancora il sostantivo «folie», ormai per la terza volta, per definire l'atto matrimoniale di Massinissa e Sofonisba.

Elle n'estoit à vous, par raison, et devoir,
Elle estoit à Syfax, il est aisé à voir.
Or' il a esté prins par noz gens à la guerre :
Dont luy, sa femme, biens, citez, chasteaux, et terre,
Et generalement ce qu'il tenoit sous main
Est proye maintenant du seul peuple Romain.
Et quand ainsi seroit que Sophonisbe Reyne
Ne fust Carthaginoise, et fille au Capitaine
Chef de noz ennemis, si ne nous faut-il pas
Laisser de l'envoyer plus viste que le pas,
Avecques son mary à Romme, en diligence,
Pour luy estre fait droit, et ouïr la sentence
Que du peuple Romain, et du Senat aussi,
Prononcée sera en ceste cause icy.
Pour autant qu'elle advoué et dit que par cautelle
Elle leur a seduit[237] un Roy amy fidelle,
Lequel par un despit en toute extremité,
A la guerre contre eux elle a precipité :
Tant que d'elle ne puis donner sentence seure.
Parquoy mandez-la nous à Romme sans demeure,
Et ne cherchez par force, avecques tel moyen,
De prendre des Romains la despouille, et le bien.
Mais si vous voulez d'eux quoy que ce soit en somme,
Demandez seulement, nous escrirons à Rome,
Et prîrons le Senat pour vous, qu'il vueille user
De liberalité, sans rien vous refuser :
Car voz rares vertus de sa faveur sont dignes.

Massinisse. Puisque vous la voulez, comme j'en voy les signes,
A cela je ne veux nullement m'opposer,
Mais je veux bien qu'encor vous puissiez disposer
A vostre volonté de ma propre personne.
Bien vous veux-je prier d'une affection bonne,
Que vous n'ayez despit si je cherche d'avoir
Respect à ma promesse en faisant mon devoir,
Combien que trop soudain je l'obligeay legiere[238]
De ne laisser tomber ceste en main estrangere
Pendant que je vivray,[239] et auray mouvement.

Scipion. Ceste vostre response est digne vrayement
Du nom de Massinisse : or faites à ceste heure

[237] *Seduit*: traduce «toltω, / ɛt alienatω» (vv. 1392-1393), dove il secondo termine sta per inimicato. Nel significato di «seduit» è però compreso più specificamente il senso di soccombenza al volere e all'influenza di un'altra persona, cioè di Sofonisba.

[238] *Legiere*: «sɛnza pensarvi» (v. 1410); si riferisce alla promessa fatta senza avere la certezza di poterla mantenere.

[239] *Je vivray*: il testo di Trissino «mentre che viva» (v. 1412) si riferisce senza dubbio al soggetto di Sofonisba, mentre Mermet, per errore di comprensione del congiuntivo, lo traduce alla prima persona singolare associandolo a Massinissa; tuttavia, non si creano incongruità nel significato, dato che il mantenimento della parola data era sicuramente uno dei valori del capitano, disposto a tutto pur di esaudire la richiesta della donna.

Tout ce que vous voudrez, pourveu qu'elle demeure
Esclave entre noz mains, avec ferme lien.[240]
Massinisse. Je m'en vais au logis, pour penser le moyen
De vous complaire en tout, et garder la foy mienne.
Quant à vostre vouloir je m'y veux bien tenir :
Mais ce que j'ay promis, je le veux maintenir.

QUATRIEME PAUSE.

Les Dames ensemble. Amour, qui par tes efforts
Souvent frapes les plus forts,[241]
Et attaques la vieillesse[242]
Aussitost que la jeunesse.

Qui par tes lacs emmielléz[243]
Fais tomber en tes filez
Les plus braves de la terre
Quand tu leur veux faire guerre.

Tu attrapes volontiers
Ceux qui suyvent tes sentiers :
Les rebelles n'ont puissance
De te faire resistence.

Tu ne te contentes pas
D'assaillir les gens ça-bas :
Mais de tes promptes sagetes
Tu blesses les Dieux celestes.

Les plantes, les animaux,
Te servent comme vassaux :
Bref, toute chose ayant vie
A tes loix est asservie.

Bien souvent par privauté,
Comme amy de la beauté,
Tu forges tes estincelles

[240] *Demeure…lien*: le parole della traduzione sono più crude rispetto a «pur che habbian la donna» (v. 1415) e prospettano una situazione di effettiva schiavitù di Sofonisba.
[241] *Amour…forts*: i primi due versi non restituiscono lo stesso senso dell'originale, perché prevedono «Les plus forts» posizionato come corrispettivo di «leggiadri alti pensιεri» (v. 1418), cioè l'Intelletto. Nonostante una certa discrepanza nella traduzione in questo e in altri punti, è piuttosto mantenuto il significato generale del coro, il cui contenuto si rifà al messaggio teoretico della debolezza dell'intelletto umano sotto gli attacchi del sentimento amoroso.
[242] *Vieillesse*: è utilizzato il termine effettivo e non la simbologia di Trissino, che parla di «Rugωsa frωnte, o pel canutω, ε biancω» (v. 1421).
[243] *Lacs emmielléz*: traduce «dωlci lacciuoi» (v. 1422), rispettando la metafora uccellatoria per "insidie".

Dans les yeux des Damoiselles.[244]

Qui comme astres clair-luisans,
Les mariniers conduisans,
Aux amans font lueur claire,
Leur promettans la victoire.

Lors ces prisonniers nouveaux,[245]
Esclairéz par ces flambeaux,
Trompéz d'esperance vaine,
Ne peuvent estre sans peine.

Ils ont, puis Dieu sçait combien,
Tousjours cent maux pour un bien,
Selon la loy changeresse
De l'humeur de leur maistresse.

Ils cuident estre destruicts,
Alors qu'ils perdent les fruicts
Des faveurs accoustumées
De leurs Dames bien aimées.

Par ainsi le bien s'en fuit,
Et le mal de prés les suit,
Qui sous attraicts amiables
Les va rendant miserables.

Et moy, qui par chasteté,
Tes appats ay evité,[246]
Faut-il ores que je sente
Nostre Roy qui se lamente ?

Le Roy qui par trahison
Tu as conduit en prison,
Qui d'un souspir indicible
Jette en l'air un cry horrible.

Il ne sçait où se tourner,
Pour de mal se destourner.
Ses prières esperduës
N'auront pas esté recevés.

[244] *Bien…damoiselles*: la quartina richiama il componimento di Baif *Quant je te vis entre un millier de Dames*, che recita «Telles tes yeux eurent leurs estincelles / Par qui les cueurs d'un chacun tu enflames», nonché tutta la tradizione della metafora del sentimento amoroso che si accende a partire dagli occhi.
[245] *Prisonniers nouveaux*: è la «gɛnte presa» (v. 1442), ovvero tutti gli innamorati che sperano di ricevere salvezza dagli stessi occhi che li hanno infiammati («flambeaux») e invece si ritrovano a soffrire di un amore tragico.
[246] *Et moy…evité*: «Iω, che mi truovω fuor de le tue mani» (v. 1450); la dama è libera dalla prigionia d'amore per la sua scelta di castità.

O ! quel fascheux desplaisir[247]
Viendra ma Dame saisir
De se voir en telle sorte :
Elle voudroit estre morte.

O ! aspre condition
De qui en protection
Tient un empire à ceste heure,
Sans fondation bien seure.[248]

Mais toy, amour, puissant Roy,
Qui as soubmis[249] a ta loy
Ce bon Roy, et ceste Reyne,
Vueille les oster de peine.

Vueille leur priere ouïr,
Et fay qu'ils puissent jouïr
En brief, sans perdre courage,
Du fruict de leur mariage.

Fay que ce page lassé
Qui a par icy passé,
Apporte à la Reyne belle
Quelque joyeuse nouvelle.[250]

Le serviteur. Dames qui par douleurs, et angoisses poignantes,
Avez les yeux mouilléz de larmes distilantes,[251]
Ne demeurez dehors par curiosité,
Mais venez desormais toutes en la cité,
Car la Reyne desja s'est belle revestuë
D'un accoustrement blanc, s'apprestant resoluë
De partir maintenant, en grand' devotion,
Pour au temple porter certaine oblation :
Elle desire fort vous mener avec elle.

Troisième Dame. Tu ne sçais donques pas la fascheuse nouvelle
Qui nous trouble le cœur, et celle à qui le cas
Touche plus de sçavoir, encor' ne l'entend pas

[247] *O…desplaisir*: «quantω dωlωr, quanti martiri» (v. 1456); rispetto al resto del coro, da questo verso in poi la traduzione riprende un andamento più letterale, rispettando più puntualmente il testo italiano.
[248] *Sans…seure*: «un malfωndatω Impɛrω» (v. 1460) è il regno cartaginese fondato sul tradimento di Didone.
[249] *Soubmis*: Mermet con questo termine non traduce «prese, ɛt arsɛ» (v. 1461), perdendo il richiamo al filo metaforico finora attuato sul soggetto dell'Amore, descritto come un fuoco che infiamma e che, infine, brucia.
[250] *Fay…nouvelle*: l'ultima quartina rielabora le parole del testo di partenza, in cui il coro fa già riferimento alla presenza di una coppa inviata alla regina; le dame restano più caute nella speranza che il paggio «Nωn le rɛchi dωlωr» (v. 1467), mentre nella traduzione sperano addirittura in «quelque joyeuse nouvelle».
[251] *Avez…distilantes*: l'intero verso traduce il sintagma «lacrimωse in vista» (v. 1468); l'eccessiva prolissità può essere dettata dalla difficoltà di tradurre l'espressione trissiniana «in vista», come già accaduto con «scωnsωlate in vista» (v. 697).

Peut-estre. O pauvre dame ! ô nostre vie, pleine
De malheur sur malheur, de travail et de peine !
Atten moy : avec toy tu me verras venir,
Amy, pour compagnie à ma Reyne tenir,
Et pour prier les Dieux que d'un cœur debonnaire,
Ils vueillent envers elle apaiser leur colere,
Si nous sommes à temps au temple seulement.

Le serviteur. Je me suis amusé au logis longuement,
Pour apprester la chambre, en suyvant l'ordonnance
De la Reyne, et n'ay eu notice, ou connoissance
De tout ce qui dehors ores s'est fait out dit.
Je vous suplie donc que j'aye ce credit
Vers vous (qui le sçavez) de pouvoir tout entendre,
Et combien que le cas faschée vous peust rendre,
Vous ne lairrez partant me le manifester,
Ne voulant toutesfois en rien vous molester.

Les Dames ensemble. Ha, Dame ! que j'ay grand peur
Que ne me soyez ravie,
Et en la terre ennemie
Serve conduite en langueur.

Et bien qu'on soit curieux
De m'en cacher la sentence,
Si voy-je par consequence
Un acte pernicieux.

Car quiconque est atrappé
Aux rets d'amour indomptable,
Triste se rend miserable,
De mille douleurs frappé.

Le serviteur. Les nopces n'auront donc leur effect desiré,
Combien que nous l'ayons desja tous esperé.
Helas ! que vous en semble et qu'en voulez-vous dire ?
Le Roy voudroit-il bien maintenant se desdire ?
Las ! comme pourroit-il oublier, et quiter
Une si belle Dame ? Ha ! s'il veut s'aquiter
De sa haute promesse, il trouvera maniere
Avec mille moyens, luy tenir foy entiere,
La sauver, la garder, et l'oster sans danger
(Maintenant au besoin) des mains de l'estranger.

Les Dames ensemble. Environné de malheur,
Le subject qui parler n'ose,
Foible gaignera sa cause
Bien tard, contre son Seigneur.

Je ne croy pas que le Roy
Se fust jamais peu desdire,
Si contre ce qu'il desire

Il n'eust veu tel desarroy.

La Reyne pleine de peur
N'a icy amy fidelle,
Et quiconque parle d'elle
Luy rangrege[252] sa douleur.

Le serviteur. Ha ! qui n'a maintenant de fortune faveur,
Qui n'est plein de richesse, et comblé de bonheur,[253]
Ne croye avoir amis : car qui autrement pense,
A la fin connoistra de combien il s'offence.
A vostre dire donc les nopces n'auront pas
Leur effect desiré : c'est un estrange cas !
O desastre[254] importun ! ores je me retire
Au logis, tout peneux, pour nouvelles en dire,
Et de vostre arrivée un chacun advertir.
Hé ! laissez-moy aller droit, sans me divertir.

Les Dames ensemble. Le mal qu'on void s'augmenter
Une opinion me donne,
Que tout ce qui m'environne
Soit fait pour me tourmenter.

Quand je ne voy nostre Roy,
Le sentant qu'il se lamente,
Enfermé dedans sa tente,
Je demeure en grand esmoy,

Ses grands exclamations,
Compaignes de sa souffrance
Jettans loin mon esperance
Augmentent mes passions.[255]

O Reyne pleine de dueil
Quand tu penses faire feste[256]
A ton espoux, la tempeste
De pleurs vient mouiller ton œil.

---

[252] *Rangrege*: aumenta.
[253] *Qui…bonheur*: il verso aggiunto specifica i modi in cui è possibile riconoscere il favore della fortuna.
[254] *Desastre*: importato dall'italiano "disastro" e arrivato insieme alle influenze letterarie del Rinascimento e subito diffuso a partire dal 1560 (*Les mots italiens*, p. 76); la prima traduzione, infatti, non ricorre mai a questo termine, mentre Mermet lo utilizza quattro volte per tradurre «sorte», «disdegnω», «piɛtate». Il termine è commentato anche da Henri Estienne come italianismo non apprezzabile (H. ESTIENNE, *Deux dialogues du nouveau langage françois italianizé*, Genève, Estienne, 1578, pp. 138-139).
[255] *Augmentent…passions*: traduce «di disdegnω avampω» (v. 1538); da notare che anche Saint-Gelais aveva utilizzato in una occasione il termine «passion» per designare la sofferenza di Sofonisba («je suis en passion»), mentre Mermet lo utilizza soltanto in un'occasione del discorso di Lelio a Massinissa in riferimento al travolgimento amoroso che lo ha allontanato dagli obblighi militari.
[256] *Faire feste*: traduce «far hωnωre» (v. 1533), insistendo sull'aspetto più gioioso e festoso dell'accordo matrimoniale, accettato da Sofonisba con piacere. Il significato viene poi intensificato dal contrasto con la parola in rima «tempeste» che forma un *enjambement* con «de pleurs», realizzando una iperbole molto espressiva.

Quand le herault revestu
Viendra pour te faire entendre
Qu'esclave au camp te faut rendre,
Quelle mine tiendras-tu ?

Il me semble vivement
Que le pauvre cœur me fende,
D'une misere si grande,
Qui ja me va consommant.

He ! faudra-il, mes amis,
Que par desastre je voye
Ceste Reyne, faite proye
De ses cruels ennemis ?

O Dieu, Dieu, renverse tout
Leur dessein, leur entreprise,
Fay, Seigneur, qu'ils laschent prise,
Las ! je t'en prie à ce coup.

Helas, helas, qu'est cecy ?
J'enten, j'enten a ceste heure
Une servante qui pleure,
Et qui se tormente icy.

Servante. O miserable moy ! ô Dieu, quelle destresse ![257]
Troisiéme Dame. Que veut dire cecy ? pourquoy pleures-tu, qu'est-ce ?
Servante. Je pleure à chaque fois que je pense à part moy,
Au malheur que j'ay veu, qui m'a mise en esmoy.
Troisième Dame. Quelle chose as-tu veuë ? ô quel'peur me moleste !
Servante. Elle vous sera tost, comme a moy, manifeste.
Troisième Dame. Hé, dy-nous donc que c'est, sans prolonger le temps.
Servante. Nous perdrons nostre Reyne en brief, comme j'entends.
Troisième Dame. Quoy, où veut-elle aller ? De cela je m'estonne.
Servante. Elle ira en un lieu, d'où ne revient personne.
Troisième Dame. De l'autre monde icy, jamais nul ne revient.
Servante. De mesme elle fera : car mourir luy convient.[258]
Troisième Dame. Elle veut donc mourir, sans recevoir quelque aide !
Servante. Elle mourra bientost : c'est chose sans remede.
Troisième Dame. O dommage plus grand que je n'eusse pensé !
Je te prye, dy-moy comme tout est passé :
Je desire en sçavoir la chose vraye, et seure.
Servante. Massinisse sortant, la Reyne feit à l'heure

[257] *O Dieu…destresse*: traduce «o trista la mia vita» (v. 1544), riformulando la frase al fine di sopprimere l'ordine italiano determinante-determinato, secondo la prassi francese.
[258] *Car…convient*: il secondo emistichio aggiunge un riferimento alla convenienza della morte, affidando anche alla serva il compito di un commento alle azioni che si svolgono, mentre in Trissino mantiene un compito di sola informazione.

Les autels du palais tous orner à plaisir
Du meurte,[259] et lierre vert, qu'elle voulut choisir :
Ses membres, cependant, et sa personne entiere,
Allegre, elle lava de belle eau de riviere,
Et puis elle vestit son corps delicieux,
Tout de blancs vestemens, exquis et precieux,
Tellement que chacun jugeoit par grand' merveille,
Qu'en beauté, le soleil ne veit onq' sa pareille.
Et comme elle agençoit certaine oblation
Dans un gentil panier, que par devotion
Elle vouloit porter à Junon secourable,
Pour la prier se rendre aux nopces favorable.
Voicy de Massinisse un page diligent,
Qui, en sa main portant une tasse d'argent,
Tout fasché qu'il estoit, et troublé de visage,[260]
A la Reyne parlant, usa de ce langage :
« Madame, Monseigneur m'envoye à vous, tout droit
Pour vous dire qu'il eust voulu en vostre endroit
Soigneusement garder sa premiere promesse,
Comme un vray mary doit à sa douce maistresse.[261]
Mais puisque par la force et par l'authorité
Des grands, il a perdu telle commodité,[262]
Il veut, par la vertu qui en son cœur abonde,
Pour le moins vous tenir sa parole seconde.
C'est qu'il ne vous lairra, vifve, choir en la main
D'aucun vostre ennemy, ny du peuple Romain :
Et pource ay-je voulu vous adviser encore
De faire œuvre en cela, qui vostre sang honore ».
Quoy la Reyne entendant, promptement luy tendit
La main, prenant la tasse, et hardie luy dit :
« Va dire à ton Seigneur que de volonté grande,
Son espouse reçoit le present qu'il luy mande,
Le present le premier, soulacieux, et beau,
Qu'elle a encores eu de son espoux nouveau,
Ne luy pouvant donner chose plus profitable :
Vray est qu'elle prendroit la mort plus agreable,
Pourveu qu'elle s'en vinst en quelque autre saison,
(Non en temps nuptial) luy demander raison ».[263]
Puis la tasse ayant prinse, et un peu suspendue,
La tenant en sa main, dit que par raison deuë,
Pour chose qui advienne en ce terrestre lieu,

[259] *Meurte*: il mirto era l'albero consacrato alla dea Venere e simbolo dei matrimoni.
[260] *Tout…visage*: la riformulazione serve anche questa volta a trovare una soluzione per tradurre "in vista" («cωnturbatω alquantω ne la vista», v. 1573).
[261] *Douce maistresse*: traduce «mωlje» (v. 1578), ma indicando una persona che ha un potere di dominazione o che riveste autorità su un'altra, mitigato dall'aggettivo «douce».
[262] *Commodité*: il termine indica nel Cinquecento l'occasione favorevole per compiere qualcosa.
[263] *Pourveu…raison*: «Se ne la morte nωn prendea maritω» (v. 1591), se non si fosse sposata proprio poco prima di morire.

Il ne faut pas laisser de faire honneur à Dieu.
Elle posa sa tasse, et de bonne manière
Print ses oblations, avecques sa paniere
Et puis s'achemina de grand' affection,
Au lieu où elle avoit d'aller intention.
Auquel lieu, à genoux, devote et bien disante,
El' feit son oraison, en la mode suyvante :
« O Reyne du hault ciel, avant que trespasser,
Et que hors de ce monde on me voye passer,
Chose qui par les mains de la parque meurtriere[264]
Viendra, ains que Phebus[265] nous cache sa lumiere,
Pour vous faire ces dons je suis venue icy,
Et pour vous presenter mon oraison aussi.
Ma derniere oraison, helas ! qui trop differe
A cell' qu'auparavant j'apprestoy pour vous faire.
Or je vous prie donc, avecques vive foy,
Si à grè eustes oncq' oblation de moy,
Ou si eustes jamais volonté charitable
De vous rendre envers ceux d'Affrique favorable,[266]
Qu'il vous plaise garder ce germe,[267] mon cher fruict,
Qui, à mon grand regret, aujourd'huy est reduit
En telle extremité, que sans pere, et sans mere
Il demeure orfelin en ce val de misere,
Bien jeune, helas ! avant qu'il ait deux ans finis.
Faites-le puis sortir de ces maux infinis,
De ceste servitude estrange, et importune,[268]
Non pas comme j'en sors, mais en meilleur fortune.
Et que les ans qui sont à ma jeunesse ostéz
Puissent à sa vieillesse estre tous rapportéz :
Tellement que croissant en grandeur, et en âge
Il puisse un jour, vaillant, restaurer son lignage.
Je vous suplie encor' de grand' affection,
Qu'il vous plaise, benigne, avoir compassion
De ces filles icy, qui hazardans leur vie
Pour me servir, partout fidelles m'ont suyvie :
Je les laisse au milieu de ces loups, par malheur,

[264] *Mains…meurtriere*: Mermet aggiunge un riferimento al mito classico delle tre parche, divinità che presiedono al destino dell'uomo dalla nascita alla morte. In questo caso, si riferisce ad Atropo, la terza e la più vecchia, che ha il compito di recidere con delle cesoie il filo che rappresenta la vita, decretando così il momento della morte per ogni uomo.

[265] *Phebus*: la scelta di tradurre «Sωl» (v. 1600) col nome della divinità che mitologicamente incarna questa stella conferma la ricerca di classicità e di poeticità; Mermet cerca di innalzare lo stile optando per un nome più ricercato rispetto a quello comune.

[266] *Ceux d'Affrique*: Mermet rispetta la sineddoche dell'originale, «se mai cura d'Africa vi punse» (v. 1606), che indica in realtà la sola Cartagine.

[267] *Germe*: è utilizzato come calco diretto di «gɛrme» (v. 1607), latinismo utilizzato nel testo italiano per indicare il figlio di Sofonisba e Siface, in quanto seme da cui nasce una pianta. Il significato della metafora viene chiarito dall'aggiunta di «mon cher fruict» e, più avanti, di «orfelin».

[268] *Estrange et importune*: i due aggettivi sono aggiunti da Mermet e inseriscono un giudizio sull'inopportunità della schiavitù per un sovrano.

Las ! defendez leur vie, et sauvez leur honneur ».
Quand elle eust achevé sa priere, et requeste,
Et devant chaque autel sa devotion faite,
Du costé de sa chambre elle voulut aller,
Pour illec sans tarder le venin[269] avaller.
Helas ! elle le beut, d'une constante audace,
Tout, sans y rien laisser, jusqu'au fonds de la tasse.
Mais ce qui plus me rend l'affaire merveilleux,
C'est que sans souspirer, ou larmoyer des yeux,
Elle feit tout cela d'un si ferme courage,
Qu'elle ne changea point de couleur au visage.
Aprés, elle tira de son coffre un drapeau
De soye, puis un de lyn, et l'un et l'autre beau,
Disant : « Je vous suply, Dames, quand seray morte,
Envelopper mon corps de ces drapeaux, en sorte
Que jusques au cercueil il soit par vous conduit ».[270]
Et s'estant quelque peu assise sur son lict,
Souspirant, elle dit : « Ô lict plein de tristesse !
Auquel j'ay consigné la fleur de ma jeunesse,
Demeure maintenant paisible : car je vais
Faire en terre un sommeil, sans m'esveiller jamais ».[271]
Et de là se tournant piteuse, sans demeure,
Du costé de son fils qui pleuroit fort à l'heure,
luy dit : « Ô, fils petit ! », le prenant en ses bras,
« Le mal que tu auras, tu ne le connois pas.
Car du mal inconnu, la douceur amyable
Enfin nous peut causer une playe incurable.[272]
Le Dieu altitonant, par liberalité,
Te face plus heureux que je n'ay pas esté,
Et que Syfax ton pere, auquel je te conseille
Ta vie façonner à la sienne pareille,
Imiter ses vertus, le suyvre, sans excès :
Si tu le peux sembler, tu feras bien assés ».
Ses propos achevéz, de pitoyable mine
Elle print son enfant, et contre sa poictrine
Par maternelle amour, le serrant fermement,
Sur la jouë, et le front, le baisa tendrement.
Sa belle face estoit desja couverte toute
Des larmes, qui tomboyent de ses yeux goute à goute,
Dont chacune de nous se print tant à pleurer,
Qu'impossible luy fut un seul mot proferer.

[269] *Venin*: corrisponde a «poison», come tradotto anche da Saint-Gelais, ma Mermet opta per un termine che calchi anche sonoramente il nome italiano «venenω» (v. 1622).
[270] *Cercueil*: è la cassa in cui si conserva il cadavere, e indica infatti l'atto della sepoltura.
[271] *Sommeil…jamais*: pur significando la stessa cosa, Mermet non traduce esattamente «ετερnω sonnω» (v. 1638), eliminando così il rimando cattolico alla preghiera per i defunti.
[272] *Car…incurable*: è apprezzabile non conoscere ancora il male, ma questo causerà comunque dolore una volta noto.

Puis, de nous s'approchant, d'un favorable zelle,
A chacune nous feit toucher sa main fidelle
S'escriant, et disant : « Ô, mes dames ! sans plus,
Voicy le dernier jour que je vous verray plus !
Demeurez maintenant en paix, et à vostre aise :
Et si jamais j'ay fait chose qui vous desplaise,
Ou que j'aye entreprins nuisance vous donner,
Je vous pry' de bon coeur me vouloir pardonner ».
Et puis en la maison, du plus grand jusqu'au moindre,
Elle tendit sa main pour, gracieuse, prendre
Congé de tout le monde, au despartir du lieu,
En faisant part à tous de son dernier adieu.
Pensez donc, je vous pry', si j'ay raison, sans feinte,
Et juste occasion de former ma compleinte,
De telle adversité me tourmentant ça-bas.

Troisiéme Dame. O trompeuse esperance, ô monde aveugle, helas !
Qui muës[273] les desseins de ceste vie humaine !
Mais toy, pourquoy n'es-tu ores avec la Reyne,
Luy tenant compagnie, ayant d'elle soucy ?

Servante. Elle s'en est allée, un peu aprés cecy,
Au plus secret endroit de la maison,[274] pour faire
Sacrifice si doux, que rendre debonnaire
Il eust peu Proserpine à sa mort, et trespas,[275]
Et dés qu'il sera fait, el' ne tardera pas :
Ains s'en viendra dehors, pour vous voir à la porte
Encor' un coup, avant que du monde elle sorte,
Et pour vous faire attendre icy m'envoye exprés.

Trosiéme Dame. Trop, trop, nous l'attendrons : mais dy-moy, puis aprés
Que faisoit Herminie, en qui git l'amour d'elle ?

Servante. Elle n'en sceut, helas, que trop tard la nouvelle.
Car elle estoit là-haut, et avoit le soucy
D'apprester le festin[276] pour ces nopces icy.
Mais comme elle entendit le discours, furieuse,

[273] *Mues*: il ruolo moralizzante del coro prova a suscitare compassione nel lettore ancora una volta tramite il riferimento alla caduta da una condizione di privilegio a una di totale sottomissione, e addirittura di morte. Il verbo «mues», in questo caso, si trova in traduzione di "rivolgi" («Hai cɷme ogni pensiɛr tostɷ rivolgi», v. 1664), spiegando il senso del rovesciamento dei progetti, già tradotto da Saint-Gelais con l'espressione «ressortissent au rebours», che diventa in Mermet di senso molto più neutro, senza la specifica negativa, che è data soltanto dal senso generale.

[274] *Au plus…maison*: qui come in altri luoghi, Mermet si sforza in una traduzione molto letterale, ignorando i due elementi che invece caratterizzavano la traduzione di Saint-Gelais, la brevità e la precisione dei termini. Il primo traduttore, infatti, aveva optato in questo luogo per il termine specifico della stanza, «cabinet».

[275] *Mort…trespas*: in questa occasione Mermet introduce un binomio in luogo di «la sua morte» (v. 1669). Questa pratica è piuttosto frequente, e in questo caso assume valore poetico in un passaggio fortemente lirico, aggiungendo anche un riferimento moraleggiante alla vita come passaggio da una condizione all'altra, dalla vita alla morte, che ben si accosta alla figura di Proserpina, dea degli Inferi.

[276] *Festin*: Mermet ricorre a un italianismo ripreso da 'festino' per tradurre il termine «cɷnvitɷ» (v. 1677), che non è tradotto nella prima traduzione.

Elle alloit effroyable, et d'une voix hydeuse[277]
Crioit, se lamentant pleine de desespoir,
Sa joue esgratignant, se tirant par le poil,
Tantost çà, tantost là, courant à l'adventure
Si bien qu'elle en eust fait pleurer la pierre dure.

Les Dames ensemble.
Las, ne verrons-nous jamais
Venir l'heure desirée,
Que la maison ruinée,
Soit hostesse de la paix ?

Toute pleine de malheurs,
Languissante elle demeure
Et void encor' d'heure en heure,
Renouveller ses douleurs,

Je la voy du tout mourir,
Elle n'a plus esperance
Que personne ayt souvenance
De la venir secourir.

Soyons donc par charité
Chacune de noir vestuë,
Pour faire à la Reyne esleuë
L'honneur qu'elle a merité.[278]

Servante.
O, le grief esguillon, qui mon pauvre coeur poingt,
Où prendray-je soulas, en cest extreme poinct ?
O, la grand' fascherie, et tristesse[279] importune,
Dames, que nous avons ores de la fortune !
O miserable moy ! quels penibles travaux,
Ensemble se sont mis pour accroistre noz maux ?
O estoile, ô soleil, ô lune vagabonde,
O grand Dieu eternel qui gouvernes le monde,
Qui par ta volonté, sans difficulté peux
Toutes choses muër, tout ainsi que tu veux,
Tourne tes yeux benins devers nostre maistresse,
Advise que le mal ja de si prés la presse,
Que petit à petit, pour entrer en repos,
Elle se va ranger sous la main d'Atropos.[280]

[277] *Hydeuse*: orribile, ripugnante.
[278] Da questo punto sono eliminati gli ultimi quattro versi del coro trissiniano, in cui si espone il concetto di perfezione che Trissino riprende da Dante e da Aristotele per delineare la figura di Sofonisba all'atto della morte, definita dalle dame «Sola fra noi perfetta» (cfr. PEROTTI, p. 226).
[279] *Fascherie et tristesse*: l'accostamento di questi due termini si ripete per ben tre volte all'interno del testo, facendo sì che il binomio possa inserirsi nella categoria delle "collocazioni", associazioni stereotipate di termini, come «gloire et honneur», «joye et plaisir», «beauté et grace».
[280] *Atropos*: rinvio mitologico inserito in modo originale da Mermet per esplicitare il riferimento alle parche che aveva già precedentemente utilizzato per parlare della morte della regina. Il verso traduce il più esplicito «Ch'è prɛssω a l'ultim'hωra» (v. 1707).

Les Dames ensemble.
O Hasdrubal[281] riche et fort !
O pere doux ! quel martyre
Sentiras-tu, d'ouïr dire
Que ta fille aura prins mort ?

J'en cuide desja sentir
Une rumeur nompareille,
Qui me vient bruire à l'oreille,
Que ton dueil fait retentir.

O mere, qui as esté
Pleine de resjouïssance,
Comme auras-tu patience,
Parmy telle adversité ?

Tu es éternellement
(Si tu demeures en vie)
Serve de melancolie,[282]
Sans espoir d'allegement.

Las ! tu pourras bien verser
De tes yeux une fontaine,
Qui pour tesmoigner ta peine,
Degoutera sans cesser.[283]

O inexorable mort !
Tu nous despouilles, avare,
D'une excellence trop rare :
Ha ! tu nous fais trop grand tort.

Sophonisbe.
Puisque sans dilayer, avant l'heure, il me faut
Sans espoir de retour, faire le dernier saut,[284]
D'une amour debonnaire, or' je veux adieu dire
Au celeste flambeau, qui ses rayons fait luire,[285]
Et à mon païs doux, lequel j'ay visité
Avant que trespasser, par curiosité,

[281] *Hasdrubal*: è esplicitata la perifrasi «O sventuratω filjω di Gisgωne» (v. 1708). Il riferimento al condottiero cartaginese comandante nella prima guerra punica era già stato eliminato precedentemente, forse perché considerato non comprensibile dai lettori.
[282] *Serve de melancolie*: la traduzione riformula la frase «Bεn fiεnω i giωrni tuoi, se pur tu vivi, / D'ogni allegreza privi» (vv. 1717-1718), sostituendo in tale circostanza il termine positivo "allegrezza" con il suo opposto.
[283] *Une fontaine…sans cesser*: la metafora iperbolica traduce «εtεrno piantω» (v. 1719), rendendo il senso della quantità sproporzionata di lacrime ma eliminando il riferimento dantesco a Proserpina, menzionata poco prima, che nella *Commedia* è definita «Regina de l'etterno pianto» (*Inf*. IX 44).
[284] *Dernier saut*: la morte è menzionata in Mermet sempre con metafore o richiami mitologici che attenuano la crudezza lessicale; in questo momento di estrema sofferenza, infatti, il termine «mort» sarà utilizzato direttamente dalla stessa Sofonisba nella sua battuta successiva.
[285] *Celeste…luire*: si riferisce alla «luce del Sωle» (v. 1723), celeste perché può emanare i suoi raggi grazie a Dio.

Adieu donc tout le monde, adieu mon Herminie.[286]
Herminie. Ha ! je vous veux tenir en terre[287] compagnie,
Car de vivre sans vous au monde, il ne me chaut.
Sophonisbe. Helas dames, helas ! la force me deffaut.
Je commence à sentir que ma mort est prochaine.
Troisiéme Dame. Hé ! soustenez-la bien, femmes ! ha, pauvre Reyne !
Faites-la seoir icy : car son corps est bien las.
Ne la tormentez point, ne la remuez pas :
Voyez-vous que son mal quelque peu la delaisse.
Sophonisbe. Aux mains d'autre Seigneur, mes dames, je vous laisse,
Auquel, peut-estre, l'heur si commode sera,
Que ce païs icy mieux il gouvernera.
Mais par honnesteté faites qu'il vous souvienne
(Pour le moins quelque fois) de nostre amour ancienne,
Et de quelque souspir vueillez favoriser
L'idée, qui viendra de moy vous r'adviser.[288]
Au reste de bon coeur je pry' Dieu de permettre
Que chacune de vous à son aise puisse estre,
Et qu'aprés mon trespas, pour finir mon propos,
Vous puissiez demeurer en paisible repos.
Les Dames ensemble. Jamais nous n'oublierons
Voz faicts, dignes d'excellence,
Vostre douceur, et clemence,[289]
Cependant que nous vivrons.

Puis, à vostre enterrement,
Nos cheveux tiréz, sans cesse,
Par angoisseuse detresse,
Pourront servir d'ornement.

Nous mettrons de belles fleurs,
Tous les ans une couronne,
Au lieu où vostre personne
Gerra, l'arrousant[290] de pleurs.

Et de tout nostre pouvoir
Nous vous ferons à grand' erre,
L'honneur qu'à Deesse en terre
Appartient : c'est le devoir.

[286] *Herminie*: Mermet aggiunge nell'ultimo emistichio il saluto diretto ad Herminia, che non viene menzionata nell'originale.
[287] *En terre*: è «sœttɛrra» (v. 1728), indica la volontà di Herminia di uccidersi insieme a Sofonisba per non rimanere senza di lei.
[288] *Souspir…r'adviser*: vogliate concedere qualche sospiro al segno che vi farà ricordare di me.
[289] *Voz…clemence*: «Le grazie, ɛ le virtù» (v. 1745); Mermet opta per termini più specifici che designano esattamente la sua figura, la dolcezza intesa come grazia e la clemenza come virtù.
[290] *Arrousant de pleurs*: traduce «œrneren la vostra sepœltura / De le lacrime nostre» (vv. 1748-1749), ma qui Mermet opta per un verbo che indica esattamente l'atto di innaffiare un prato o un albero, in questo caso le corone di fiori, con le lacrime, ancora una volta a indicarne iperbolicamente la grande quantità.

Nous irons à pied leger,
Souventes fois par grand' cure,
Dessus vostre sepulture,
Pour nostre dueil alleger.[291]
Sophonisbe. Vostre parler m'oblige, et me tient en grand' peine,
Connoissant que la fin de ma vie est prochaine,
Et que je n'ay moyen vous offrir à present,
Pour vous récompenser, autre don, ou present,
Fors que de prier Dieu que ça-bas il regarde
Vostre humble pieté, et vous tienne en sa garde.
Et toy, mon Herminie, en qui git mon espoir,
Cest enfant je te laisse, et de tout mon pouvoir
Je t'en remets la charge, et d'affection grande,
Comme s'il estoit tien, je le te recommande.
Tu le sçauras fort bien, advenu mon despart,
Secretement conduire en quelque seure part :
Las ! je m'en fie en toy, je te tien pour sa mere.[292]
Herminie. Comment estimez-vous qu'en si griefve misere
Je doive demeurer, sans vous, vive ça-bas ?
Ha ! cruelle envers moy : ne vous souvient-il pas
De nostre ferme amour, et quantes fois encores,
Vous m'avez de bon coeur fait entendre qu'encores,
Que vous fussiez du ciel Reyne, par vostre foy,
Il vous seroit fascheux d'y demeurer sans moy ?
Vous pensez maintenant du monde estre ravie,
Et me laisser icy pleurer toute ma vie.
Ha ! cela n'adviendra, je ne le permettray,
Non, mais sans m'arrester, avecques vous j'iray.
Ne me deviez-vous pas appeller droit à l'heure
Que le poison vous fut apporté, sans demeure,
Mauvaise,[293] et m'en donner justement la moitié ?
Ainsi nous eussions peu d'une bonne amitié,
Sans nous abandonner, nous tenans compagnie
Toutes deux en un coup aller en l'autre vie.
Mais puisqu'il ne vous pleut me faire tant de bien,
Par un autre chemin je trouveray moyen
Vous suyvre : en voulant que personne se vante
Qu'Herminie sans vous au monde soit vivante.
Si tel cas advenoit, je perdroy le repos.
Sophonisbe. Hé ! m'amye, ne vueille user de tels propos,

[291] *Nous…alleger*: gli ultimi quattro versi aggiunti sembrano spiegare le motivazioni dietro la cura del sepolcro che viene promessa a Sofonisba. Tutte le pratiche menzionate, infatti, sono note alla simbologia funeraria e servivano a richiedere la protezione e il sostegno del morto, che in questo caso potrà appunto alleggerire la sofferenza delle donne.
[292] *Las…mere*: il verso aggiunto sembra rendere più realistica la raccomandazione di Sofonisba a Herminia, che viene anche chiamata esplicitamente «mere».
[293] *Mauvaise*: variazione di «cruelle» utilizzato nei versi precedenti, traduce il doppio «crudɛle» (v. 1764 e 1773) pronunciato in Trissino.

Ne me fay, d’un seul mal, deux grands maux à ceste heure !
C’est bien assés de moy, qui toute seule meure.
Si je ne t’adverty, quand je prins le poison,
Ne m’en sçaches mal gré, car avecques raison,
Je m’en cachay de toy, craignant d’estre empeschée,
Et d’un si beau dessein (tant soit peu) destournée
Par toy, sçachant fort bien qu’impossible eust esté
A moy de resister contre ta volonté.
Mais quiconque est bien nay,[294] doit par vertu louable
Sa vie souhaiter, ou sa mort honorable,
Tellement que voyant la desolation[295]
Ou j’estoy, ne voulant perdre l'occasion
D’une si belle fin, par crainte, ou par vergongne,
Je te voulu cacher ceste seule besongne.
Mais toy ne laisse pas de chercher seulement
Le moyen, si tu peux, de vivre longuement.
Car nous aurons bientost (pour jamais, ce me semble)
Loisir de demeurer en l’autre monde ensemble,
Et mon seul fils, au moins, sans mere ne sera
Pendant que la longueur de tes jours durera.
Tu le sçauras si bien eslever, de ta grace,
Qu’il pourra estre un jour le plus grand de sa race.
Puis quelque temps aprés, quand tu retourneras
En nostre païs doux, je croy que tu diras
A tous mes bons parens, et leur feras entendre
L’occasion pourquoy j’ay bien osé mort prendre ;
Comme, pour ne tomber en l’extreme malheur
De servage, et ne faire à mon sang deshonneur,
Desirant mettre fin à ma griefve tristesse,
Las ! j’ay beu le poison mortel, en ma jeunesse.
Et dés que tu auras en la maison le pié,
Tu sçauras bien encor’, esmeuë de pitié,
Doucement[296] conforter ma pauvre, et vieille mere
Qui t’avoit ja voulu choisir femme à mon frere :
Or’ tu ne seras pas (te dis-je) seulement
Sa belle-fille, ainçois sa fille proprement,
De maniere, ma soeur, que si tu es m’amye,[297]
Comme je sçay fort bien que tu l’es, je te prie
De prendre patience, en me donnant soulas

[294] *Bien nay*: «chi bɛn nasce» (v. 1789), i nobili.
[295] *Desolation*: traduce «cɷsì bassɷ luogɷ» (v. 1791), espressione trissiniana che mantiene attivo il riferimento della caduta da una condizione positiva di altezza nobiliare a una estremamente negativa di sottomissione, riferimento che viene perso nella traduzione.
[296] *Doucement*: è il secondo caso in cui Mermet utilizza questo avverbio in riferimento al linguaggio di un personaggio che non sia Sofonisba, come aveva già fatto con Massinissa. Nella prima traduzione il campo semantico della dolcezza è richiamato soltanto per qualificare l’arte oratoria di Sofonisba e, infatti, nella traduzione di Saint-Gelais si legge in questo passo «si ferez compaignie».
[297] *M’amye*: anche in questa occasione il campo semantico dell’amicizia mitiga quello dell’amore; il passaggio originale recita infatti «se tantɷ m’ami» (v. 1812).

Par l'espoir de ta vie, à ce mien dernier pas.
Car la mort me sera plus douce, et moins cuisante,
Quand je te sentiray au monde encor' vivante.
D'autant que je ne meurs du tout, vivante toy :
Ainçois vivre je sen la plus grand' part de moy.[298]
He ! contente-toy donc de vivre en mon absence.

Troisiéme Dame. Je ne laisseray pas de dire, en sa presence,
Que volontairement par vertu, et bonté,
Elle consentira à vostre volonté :
Je la connois ainsi franche, et de bonne sorte.

Herminie. Si trés-grande est l'amour, Dame, que je vous porte,
Que tout ce qui pourroit estre appeté de vous,
Combien qu'il fust amer, je le trouveroy' doux :
Mais souffrir je ne puis douleur si trés amére.

Sophonisbe. Si feras, moyennant que tu le vueilles faire,
Delibere-t'en donc, et t'en resou du tout,
Car si tu l'entreprens, tu en viendras à bout.
Rien n'est qui ne soit faict, quand on y a courage.

Herminie. Je me veux efforcer d'executer la charge,
Et le commandement que vous m'avez prefix,
Afin de demeurer nourrice à vostre fils :
Et non pas seulement à ceste bonne mere
Belle-fille : mais bien sa petite chambriere.
Et si j'avoy' jamais osé dire, ou penser,
Quelque propos cuisant, propre à vous offencer,
Je vous requiers pardon : car la douleur si forte
Qui me vient assaillir, tout le sens me transporte.[299]
Et d'autant que je crain que le regret amer
Ne me puisse, à la fin, du tout les yeux fermer,
Et, malgré vous, couper le filet de mon âge,
Je garderay tousjours prés de moy vostre image,
Qui fut mandée au Roy, quand à femme il vous prit,
Pour, en la contemplant, contenter mon esprit.
Je luy[300] raconteray, pour estre soulangée,
Mon cas par le menu, quand je seray faschée,
Du mal que l'on m'a fait, de l'injure, du tort,[301]
Combien que cela soit assés froid reconfort.
J'espere puis après que quelque nuict, par songe,
Vous viendrez alleger le soucy qui me ronge :
Car de voir en songeant, ce qu'on aime ardemment,

[298] *D'autant…moy*: viene conservato il poliptoto contenuto in «Perchè, vivɛndω tu, nωn morω in tuttω; / Anzi vive di mè l'ottima parte» (vv. 1817-1818) con traduzione del gerundio in *-ant* (*vivante*) e riformulazione della seconda parte con un infinito in posizione non canonica (*vivre*).
[299] *Tout…transporte*: «Che per dωlωr nωn sò quel, che mi faccia» (v. 1832); l'immagine del dolore che impedisce la razionalità era già stata utilizzata da Saint-Gelais in una delle prime battute di Sofonisba, in cui afferma che «la force de ma douleur lie mes sens de telle sorte qu'ilz ne peuvent obeyr à raison».
[300] *Luy*: all'immagine, cioè al ritratto di Sofonisba.
[301] *Mon cas…tort*: Herminia esplicita qui che cosa racconterà per sfogarsi, spiegando meglio quali siano i suoi «ragiωnamenti» (v. 1837), soltanto menzionati in Trissino.

Et qu'on ne peut avoir, c'est grand contentement.
Je temporiseray[302] donques en ceste sorte,
Attendant que vers vous mon dernier jour me porte.
Vous demeurerez là, Madame, en m'attendant,
Et je donneray ordre, et feray cependant,
Qu'à l'heure qu'il faudra qu'en la fosse je tombe,
Nous soyons toutes deux en une mesme tombe :
A ce que nous puissions par la faveur des Dieux
Estre ensemble à jamais, l'esprit la-haut és cieux,[303]
Et en terre la chair, d'où c'est qu'elle est venuë.

Sophonisbe. Il me plait grandement que tu sois resoluë
De me complaire en tout, et suyvre mon desir.
Ores je m'en iray contante, et à plaisir.
Je seray en mourant d'un grief fardeau delivré,
Quand je te sentiray aprés mon trespas vivre.
Mais je te pry', ma sœur, que d'un vouloir humain
Ce mien petit enfant tu prennes de ma main :
Je t'en fais un present, je t'en fais heritiere.

Herminie. He Dieu ! quel cher present, ô de quelle main chere !

Sophonisbe. Tu seras en mon lieu la mere à mon fils doux.

Herminie. Je le veux, puisqu'il est ainsi privé de vous.

Sophonisbe. O fils, fils ! quand tu as plus besoin de ma vie,
Il faut qu'elle te soit estrangement ravie.

Herminie. Comme feray-je, helas, parmy tant de malheurs ?

Sophonisbe. Le temps allegera tes regrets et douleurs.

Herminie. He ! permettez encor' qu'avecques vous je vienne.

Sophonisbe. C'est assés, c'est assés de la seule mort mienne.

Herminie. O fortune ! de quoy me prives-tu, de quoy ?

Sophonisbe. O ma mere ! combien estes-vous loing de moy ?
Au moins si je pouvoy' avant ma despartie,
Vous voir, vous accoller une fois en ma vie :
Je pense que mon mal ne seroit pas si grief.

Herminie. Heureux est qui ne void cest horrible meschef :
Car le mal que l'on void semble estre beaucoup pire,
Que celuy qu'en ne sçait, sinon par ouïr dire :
Que mon dire soit vray, je m'en rapporte à tous.

Sophonisbe. O mon pere très cher ! ô mes freres très doux !
Quel long temps y-a-il que de vostre presence
Je me trouve eslongnée ? et n'ay plus esperance
De jamais vous revoir ! Dieu vous maintienne en paix !

Herminie. Ha ! combien perdrez-vous de bien, tout à la fois ?

Sophonisbe. Tu me sers, Herminie, en ce temps de misere,

[302] *Temporiseray*: temporeggiare, cioè passare il tempo aspettando un momento migliore, in questo caso quello della morte che la ricongiungerà a Sofonisba.

[303] *Cieux*: Mermet parla genericamente di cieli senza usare il termine diretto di «paradisω» (v. 1850), che in Trissino è una chiara rievocazione dell'immaginario cristiano; il tentativo di connotare più realisticamente la battuta è anche confermata dall'aggiunta del riferimento agli dei, e non a un Dio («par la faveur des Dieux»).

	Et de pere, et de mere, et de soeur, et de frere.[304]	2235
Herminie.	Puisse-je seulement pour l'un d'eux vous servir.	
Sophonisbe.	Je sen bien maintenant ma vertu s'amoindrir.	
	De petit, à petit, toutesfois je chemine.	
Herminie.	O ! comme ce voyage en tristesse me mine.	
Sophonisbe.	Que voy-je devant moy, quelles gens sont ceux-cy ?	2240
Herminie.	O malheureuse moy ! que voyez-vous icy ?	
Sophonisbe.	Ne voyez-vous pas bien cestuy-cy qui me tire ?[305]	
	Que fais-tu, où veux-tu maintenant me conduire ?	
	Laisse-moy seulement, je m'en vais avec toy.	
Herminie.	Quel desastre voicy ! quel regret, quel esmoy !	2245
Sophonisbe.	Ha ! pourquoy pleurez-vous ? Ignorez-vous le debte[306]	
	Qui toute chose née à mourir rend subjecte ?	
	Nostre vie n'est rien qu'une course à la mort.	
Troisiéme Dame.	Ceste mort vient trop tost, elle nous fait grand tort :	
	Vous n'avez pas encor vingt ans, je le puis dire.	2250
Sophonisbe.	Trop tost ne peut venir le bien que l'on desire.	
Herminie.	Quel dur bien est celuy qui nous met en esmoy ?	
Sophonisbe.	Je me veux appuyer, approchez-vous de moy.	
	Je me sen affoiblir, et la nuict tenebreuse[307]	
	Vient ja mes yeux couvrir, de sa robbe ombrageuse.	2255
Herminie.	Appuyez seulement sur mon sein voz deux bras.	
Sophonisbe.	O ! mon fils bien aimé, ta mere tu perdras.	
	Elle s'en va du tout : à Dieu elle te laisse.	
Herminie.	Seigneur Dieu, qu'est cecy ? O mon Dieu,[308] qu'est ceci ?	
	Ne nous laissez encor' : hé, ne nous laissez pas !	2260
Sophonisbe.	Je n'y sçauroy' que faire, en chemin sont mes pas.	
Herminie.	Haussez un peu le chef vers cestuy qui vous baise.	
Troisiéme Dame.	Esvertuez-vous donc : regardez-le à vostre aise.	
Sophonisbe.	Helas ! je n'en puis plus : je m'en vais pour jamais.	
Troisiéme Dame.	Je prie à ce bon Dieu qu'il vous recueille en paix.	2265
Sophonisbe.	Voicy ma despartie, adieu toute ma suite.	
Herminie.	Mes amis que feray-je ? Helas ! je suis destruite.	
Troisiéme Dame.	Elle s'en est passée à la mort doucement.[309]	

[304] *Père…frere*: è l'unico caso in cui l'elenco rispecchia esattamente il verso trissiniano, senza aggiunte.
[305] *Cestuy…tire*: la crudeltà del gesto fa pensare che Sofonisba si trovi a questo punto già al cospetto di Plutone, dio dell'Ade e violento rapitore di Proserpina, richiamata precedentemente.
[306] *Le debte*: è il debito, l'obbligo. La domanda retorica in Trissino diviene qui un'affermazione incontrovertibile.
[307] *Nuict tenebreuse*: seguendo il gioco di richiami mitologici, potrebbe qui trattarsi di un riferimento alla dea Notte, figlia di Caos e personificazione dell'oscurità, come confermerebbe la descrizione dell'abito «ombrageuse».
[308] *Mon Dieu*: la *princeps* riporta la ripetizione di «Mon Dieu», che sembrerebbe essere frutto di un errore meccanico, come segnalato anche nell'edizione moderna dell'opera; l'errore è difficilmente interpretabile diversamente a causa dell'allungamento del verso di due sillabe. Sarebbe interessante se si potesse concepire l'aggiunta dell'epizeusi nell'ambito di un volontario sconvolgimento della struttura metrica come un riflesso, graficamente visualizzabile, del momento in cui salta ogni tipo di contegno dei personaggi e della narrazione, cioè nella scena della morte; tuttavia, è improbabile che si potesse pensare a tale tipo di scelta a questa altezza cronologica.
[309] *Doucement*: con «ѡave morte» (v. 1906), cioè senza dolori.

Il la faudroit un peu recouvrir proprement.
Herminie. Non : laissez-la un peu ains. O, Dame chere !
Ma vie, mon soulas, de mes yeux la lumiere :
Trop tost, trop tost, helas, vous me laissez icy,
Toute pleine de dueil, de regret, de soucy.
O oeil doux et benin ! ô main delicieuse,
Comme vous puis-je voir ? o âme bienheureuse,
Escoutez un petit, las ! escoutez ma voix :
Vostre chere Herminie à la derniere fois,
Veut parler avec vous, Dame, elle vous demande.
Troisiéme Dame. El' ne peut plus ouïr, ny voir : ô pitié grande !
Couvrons-la seulement : reportons-la là-haut.
Herminie. Ha Dieu ![310]
Troisiéme Dame. Laissez-la là : elle est ainsi qu'il faut,
Ne la remuez pas de dessus ceste selle
Ou elle est maintenant, portez-l'en avec elle.
Herminie. Helas Dames ! helas, les fascheux accidens !
Troisiéme Dame. Tenez-la bien, courage : elle est tantost dedans
La salle, mettons-la au lieu le plus commode :
Qu'on l'accommode bien en quelque bonne mode.
Herminie. Je ne sçay où j'en suis, helas, Dames, helas !
Les Dames ensemble. O Dame, mon seul soulas,
Qui pour fuïr servitude,
Au peril de la mort rude
Nous mettez toutes ça-bas !

Las, nous n'avons plus espoir
De secours envers personne,
Ny nul qui soulas nous donne :
Tour le monde le peut voir.

Quant à moy, je veux choisir
Plustost la mort, que la vie :
En ce monde plein d'envie.
Je n'auray jamais plaisir.
Herminie. Que sera-ce de moy, que sera-ce à ceste heure ?
Vous estes despartie, et ores je demeure
Au monde, en grand tourment, peine, et calamité.
O ma vie, tu es pleine d'adversité.
O miserable moy ! ô mort, mort, qui te gardes[311]
De me prendre à ce coup ! Pren-moy, et plus ne tarde :

[310] *Ha Dieu!*: in questo solo verso Mermet riprende anche graficamente l'eccezionalità della forma metrica che Trissino sceglie per la lamentazione, costruita su una serie di «Hoimɛi» (da v. 1917) con cui si spezza l'alternanza di endecasillabi e settenari utilizzata in tutto il resto dell'opera.
[311] *Gardes*: è stato qui corretto «garde» con «gardes», in quanto il verso contiene chiaramente un discorso diretto di Herminia alla morte, alla quale deve rivolgersi sicuramente con la seconda persona singolare.

Le cœur me faut, voyant cest illustre corps mort.[312]
Troisiéme Dame. O Dieu, la grand' pitié ! Voyci grand desconfort,
Brief en ce monde n'est peine ou misere aucune,
Plus fascheuse à porter, que l'adverse fortune :
Car quand (sans quelque espoir) il nous vient un malheur,
Il nous apporte aprés incroyable douleur,
Il nous cause un tourment, du tout insupportable.
Herminie. O dame chere et douce, ô ma dame amiable,
Comme pourray-je vivre en ce monde sans vous ?
Ha ! ce nouveau desastre est plus fascheux que tous.
Les Dames ensemble. O' aspre condition !
O mal sans faveur ny aide !
Qui sans espoir de remede,
Nous mets en perdition.

Helas, je pensoy' bien voir
D'autre façon nostre Reyne :
Mais je demeure en grand' peine,
Frustrée de mon espoir.

Nous n'avons que trop de soin
Des richesses de la terre,
Qui fragiles comme verre,
Nous deslaissent au besoin.
Herminie. Las ! je ne sçaurois plus endurer tel martyre.
Je suis bien maintenant venue en l'estat pire
Qu'on peut au monde voir : ha, miserable corps !
Pourquoy ne t'ouvres-tu, pour laisser passer hors
Ceste ame languissante à toy si attachée ?
Que ne sort-elle hors ? que n'est-elle arrachée
De son lieu ? Separant l'esprit d'avec la chair,
Par les souspirs bruyans, qu'il me convient lascher,
Jour et nuict, sans cesser, et sans nulle esperance
De jamais obtenir de mes maux delivrance :
Car de tant hault, tant bas Fortune m'a fait choir,
Que jamais relevée on ne me pourra voir.
Je suis à bas du tout, ma ruïne est trop grande :
J'ay perdu mon soulas, je veux bien qu'on entende
Que durant ceste vie, en pleurs je languiray
Du regret de ma sœur, que plus je ne verray.
Les Dames ensemble. Boute fin à ce propos :
Car tu n'es pas la premiere,

[312] *Que…mort*: l'intera battuta è un ampliamento dei tre versi di Trissino «Hoimεi / Hoimεi perchè nωn morω, / Vedendωvi in tal modω?» (vv. 1936-1938). La scrittura dell'originale risponde alla situazione di sconvolgimento in cui gli stessi personaggi non riescono a trovare le parole per esprimersi, rendendo il racconto più verosimile rispetto alla riscrittura di Mermet. La stessa pratica toccherà anche la formulazione della battuta successiva del coro, in cui vengono aggiunti versi e sinonimi che ripetono gli stessi concetti, sempre con l'intento di dare un insegnamento morale.

Et ne seras la derniere,
Trahie par Atropos.[313]

Je sçay bien que tu connois
Que la mort est un passage,
Que tout vivant, fol ou sage,
Est contrainct faire une fois.

Par grand' generosité,
Il te faut donc prendre cure,
De souffrir de la nature
La rude necessité.[314]

Herminie. Je voy bien maintenant qu'autre ne se peut faire :
Il faut passer par là, c'est un poinct necessaire.
Mais si suis-je de chair, et croy que si j'estois
De pierre, ce torment encor' je sentirois.
Las ! je me vois privée et de bien et de gloire,
Donc je me vestiray tousjours de couleur noire
En danses ou chansons on ne me trouvera
Jamais : car en langueur ma vie finira,
Exempte de plaisir, et de resjouissance.

Troisiéme Dame. Mesdames, taisons-nous : je voy qu'en diligence
Massinisse s'en vient, tout droict, vers le palais.

Massinisse. Le bruit que j'ay ouy, de lamentable voix,
Me donne grand soupçon que ceste Dame belle
Ne se soit mise au corps la beuvende mortelle,
Dont pour la secourir, comme je suis tenu,
J'ay grande peur, helas, d'estre trop tard venu.
Ha ! que je l'aimeray, si Dieu veut qu'elle vive.

Troisiéme Dame. Jamais, ou bien peu, sert l'assistance tardive.

Massinisse. Dames, que vouloit dire une si grand' clameur ?

Troisiéme Dame. L'amour, et la pitié, nous contraignoit, Seigneur,
A plaindre, et lamenter Dame tant accomplie.

Massinisse. Seroit-elle jamais dehors de ceste vie ?
Auroit-elle prins mort ? Ha, je ne le croy pas.

Troisiéme Dame. A ceste heure, à ceste heure, elle a passé le pas,[315]
A la vie seconde elle s'en est allée.

Massinisse. O miserable Reyne ! ô nopce infortunée !

---

[313] *Trahie par Atropos*: è la terza occasione in cui si utilizza la metafora di Atropo; in questo caso traduce «che la morte privi / Di Regina si cara» (vv. 1965-1966). Pur essendo ancora in vita, Herminia ha comunque subito la pena della morte, che ha portato via la persona a lei più cara.

[314] Mentre la precedente battuta di Herminia risente ancora della ricerca di un'ampiezza a tratti ripetitiva e gravosa, interpretabile come l'espressione incontrollata e ridondante di una persona sofferente che non può pensare ad altro o gestire il flusso di parole, la battuta del coro è invece riscritta in maniera opposta, ovvero sintetizzando i nove endecasillabi in dodici settenari. La funzione razionalizzante del coro si esprime quindi qui anche nella ristrettezza verbale, tanto più significativa se posta come eccezione dello stile dell'intera opera di Mermet.

[315] *A ceste…le pas*: il verso traduce «Adɛssω adɛssω ella sen'è passata» (v. 1989), in cui la consonanza di «passé le pas» ripete esattamente gli stessi suoni dell'originale.

Comment ! elle print donc le poison promptement ?
Troisiéme Dame. Elle ne le print pas ainsi soudainement :
Mais (a ce que j'enten) elle ne tarda guere.
Massinisse. Celuy[316] qui luy porta ceste liqueur amere
Me dit qu'elle l'avoit posée en quelque endroit,
Et, tandis, s'en alloit dans le temple tout droit,
Faire priere aux Dieux : qui me faisoit entendre
Qu'elle laisseroit là le poison, sans le prendre.
Voila par le menu ce que sçavoir j'en puis.
Troisiéme Dame. Il est bien vray : mais, las, elle le print depuis,
Aussitost qu'elle fut au logis retournée.
Massinisse. Ha, miserable moy ! ha, pauvre destinée !
Elle a esté trop prompte, et moy, tout au rebour
Trop lasche, et paresseux, à luy donner secours :
Trop tard, aprés la mort, j'ay cherché le remede.
Troisiéme Dame. Et vous luy vouliez donc promptement donner aide,
La sauver, et garder, de tout vostre pouvoir ?
Massinisse. Ainsi que j'eusse veu la nuict obscure choir
J'avoy' deliberé (à cause du silence
Nocturne) l'envoyer en toute diligence
Vers Carthage, à tout risc, de grand' affection.
J'avois ainsi conclu par resolution.
Les Dames ensemble. Quand le ciel veut destiner
Un fleau,[317] pour nous ruïner,
L'on ne peut à la sentence
Faire force, ou resistence.
Massinisse. Ou repose à present la Dame infortunée ?
Troisiéme Dame. Vous la trouverez là, de pleurs environnée
(Non sans occasion) couverte d'un drappeau.
Massinisse. Il faut que je la voye, avant que le tombeau
Me cache pour jamais sa belle face nette.
Troisiéme Dame. Ostez donc ce tapis, duquel elle est couverte.
Herminie. Ha Dieu !
Massinisse. Ma chere femme, ores quand je vous voy,
Je ne voy que mon mal, qui s'accroist devant moy.
Combien ay-je en un coup par ceste mort fascheuse,
Perdu d'aise, de bien, et de vie joyeuse ?
J'ay perdu mon bon temps, j'ay perdu mes esbats,[318]
J'ay perdu, malheureux, ma joye et mon soulas,
J'ay perdu tout mon bien. Ha ! l'honorable Dame ![319]
C'estoit la bonté mesme : ô la gallante femme !

[316] *Celuy*: «il sɛrvω» (v. 1995).
[317] *Fleau*: è un grande male che colpisce l'intera comunità, traduce il più generico «male» (v. 2009).
[318] *Esbats*: piaceri.
[319] *Perdu…Dame*: i quattro versi traducono «Cωm'ho pɛrsω in un puntω ogni dilɛttω» (v. 2018) introducendo anche l'anafora ripetuta per quattro volte; la ricerca di ampiezza e di ripetitività risponde ancora una volta alla tecnica di enfatizzazione della sofferenza che aveva già contribuito alla riscrittura delle battute di Herminia.

De combien de plaisirs me suis-je une fois veu
Causant ce mariage, accomply et prouveu ?
Ce mariage doux, que j'avoy' tant d'années
Poursuivy, et cherché, par monts, et par vallées.
Et ores je le voy dissous, en un moment,
Sans me laisser espoir d'aucun allegement.
Quel obstacle nuisant, quel destin adversaire,
A, le seconde fois, destourné nostre affaire ?
O cruelle fortune ! ô grand' adversité !
De mes propres douleurs ministre j'ay esté.
J'ay seul excogité ceste folle entreprise
Dont je ne veux taxer que moy, par ma sottise :
J'en pleureray tousjours ma faute, et mon peché.

Troisiéme Dame. Le bien que nous avons noue est souvent caché :
Nous ne le connoissons, si nous n'en faisons perte.

Massinisse. Je veux toucher sa main : qu'elle soit descouverte.

Herminie. Hé, non ! Laissez aller ce curieux desir,
Son ame de là-haut n'y prendroit pas plaisir.
De toucher un corps mort c'est chose mal plaisante.

Massinisse. Vous dites bien, d'autant que luy seroit nuisante
La main[320] qui malheureuse, en sa mort a eu part.
Dont je me sen le coeur navré de part en part.
J'en auray pour ma part, peine continuelle :
Mais toy demeure en paix, ame sainte, et fidelle.

Les Dames ensemble. Le temps variable peut
A son plaisir, quand il veut,
Hausser les choses du monde,
Et rabbaisser comme l'onde.[321]

Mais la vertu, rampart fort,
Que l'on ne peut mettre à mort,
Et qui seule nous peut suyvre,
Aprés la mort nous fait vivre.

La Reyne est morte ça-bas,
Mais sa vertu ne l'est pas :
C'est pourquoy malgré envie,
Je luy espere encor' vie.

Massinisse. Mesdames je vous pry' que charitablement,
Il vous plaise la suyvre à son enterrement,

[320] *Main*: la metonimia di mano è sempre stata utilizzata come referente del nemico, in questo caso viene infatti conservata in riferimento a Massinissa, responsabile di aver inviato il veleno, e Mermet aggiunge infatti «malheureux», perché colpevole involontario.

[321] *Comme l'onde*: l'introduzione della similitudine descrive il movimento ondulatorio delle sorti umane, che in base al tempo e al caso sono suscettibili di fortuna («hausser») o sfortuna («rabaisser»). Non si tratta comunque di un'invenzione originale in quanto anticipa la stessa similitudine che l'ultimo coro utilizzerà per parlare della speranza, e che sarà ripetuta anche da Mermet.

Sans retarder, avant que la nuit soit venuë,[322]
Et que chacune soit de beau drap noir vestuë.
Moy-mesme le premier, dolent, m'en vestiray.
Ha ! jamais rien plus cher je n'enseveliray !
Et puis vous, Herminie, escoutez (sans feintise)
En lieu de belle-sœur par moy vous estes prise.
Je ne veux, moy vivant, onques[323] vous oublier,
Mais j'ay deliberé de tousjours m'employer
Pour vous, et pour servir ceste troupe honorable,
A qui, pour tant de biens, je suis tant redevable.
Demandez, demandez : si je puis rien pour vous
Je m'y delecteray, je le trouveray doux,
Car l'amour que j'avoy' à la Reyne portée,
Pendant qu'elle vivoit, est ores transportée
En ses amis plus chers, telle est ma volonté.

Herminie. Seigneur, vous connoissez ma grand' necessité,
Et qu'autre chose n'est en mon coeur souhaitée,
Que d'estre en mon païs promptement r'emmenée.
Je n'en diray plus rien : vous sçavez mon esmoy,
Vous sçavez mon besoin, aussi bien comme moy.
Hé ! qui void de l'amy la necessité grande,
Le pouvant secourir, n'attend pas sa demande.
Et s'il se fait prier, il fait voir à demy,
Qu'il n'a pas grand courage au secours de l'amy,
Il n'est donc pas amy, las on le peut bien croire.

Massinisse. Comme on appercevra de sa grand' robbe noire,
La terre au bout du jour, paisible, se vestir,
Vous pourrez aisément de la ville sortir,
En asseurance ferme, et quant et vous conduire
J'en seray très contant, ce qui vous pourra duire.[324]
Je vous donray chevaux, et compagnie aussi,
Qui vous guideront droit (n'en ayex pas soucy)
Jusqu'en vostre maison : je croy qu'en l'autre vie
Sophonisbe sera grandement resjouïe,
Alors qu'elle entendra vostre bon portement.

Herminie. Et je vous en seray tenue grandement,
D'autant qu'en si amere, et perverse fortune,
Je ne puis recevoir aide plus opportune :
Tousjours le vray amy se connoit au besoin.[325]

---

[322] *Avant…venue*: scioglie la metafora «Prima che 'l Sωl s'ascωnda entr'a l'hibɛrω» (v. 2044), chiarendo l'importante passaggio in cui si sancisce la fine dell'azione entro l'ora del tramonto, secondo le specifiche dell'unità di tempo aristotelica.

[323] *Onques*: si tratta dell'unica occorrenza, considerata già obsoleta, in cui viene utilizzata la forma dell'avverbio *onques* in luogo di *jamais*, che poi sostituirà del tutto la prima forma. La tendenza evolutiva è ravvisabile già nella prima traduzione, in cui si trovano sei occorrenze di *onques* contro quelle molto più frequenti di *jamais*, fino alla totale sostituzione che avviene verso la fine del secolo.

[324] *Et quant…duire*: potrete portare con voi tutto ciò che vi potrà servire.

[325] *Toujours…besoin*: l'aggiunta dell'ultimo verso condensa anche in questo caso la morale che è possibile trarre dall'ultima scena.

Massinisse. Allez donc là-dedans, et faites qu'on ait soin
Les obseques dresser, sans bruit, et sans desordre.
Quant à vostre despart, j'y donneray bon ordre,
Mais surtout, que cecy soit secret entre nous.[326]
Je vous prye mander parmy la ville à tous,
Qu'en honneur sumptueux, un chacun prenne cure
D'accompagner, pleurant, la Reyne en sepulture.
Hé, aquitez-vous-en, selon vostre pouvoir.
Herminie. Vrayement, Monseigneur, j'y feray mon devoir.
Les Dames ensemble. Croyons que de l'homme errant
L'esperance tromperesse
Ores croit, ores s'abbaisse
Comme l'onde d'un torrent.[327]

Quand nous voyons le temps beau,
Cuidans ja estre à nostre aise,
Nous sommes mis à malaise
Par quelque accident nouveau.

Quand nous pensons la douceur
De la mer estre perduë,
Une bonasse attenduë
Vient r'appaiser sa fureur.[328]

Car (pour au vray donner lieu)
La connoissance parfaite
De la chose qui n'est faite,
Ne git qu'en la main de Dieu.[329]

FIN.

[326] *Soit…nous*: traduce «sia tra vœi sepœltœ» (v. 2078); Mermet esplicita la metafora ed evita l'allusione alla sepoltura del segreto nel momento stesso in cui si prepara la sepoltura di Sofonisba.
[327] *Onde…torrent*: traduce «supɛrbœ fiume» (v. 2083), cioè un fiume impetuoso. Il torrente spiega bene il concetto del verso precedente perché è un corso d'acqua caratterizzato da un regime molto variabile di deflussi, con continua alternanza di portate molto piccole seguite da violente piene. L'immagine è frequentemente utilizzata in senso poetico per indicare una forza impetuosa.
[328] *Quand…fureur*: la quartina rielabora i due versi «E talhœr, quandœ il mar più si rinforza / E men si spɛra, il suœ furœr s'acquɛta» (vv. 2088-2089). Il termine «bonasse» deriverebbe direttamente dal latino volgare *bonacia*, considerando l'antichità della parola in tutte le lingue romanze; l'ipotesi, dunque, sarebbe preferibile a quella di una derivazione diretta dall'italiano "bonaccia" (credibile nella sola forma francese di *bonache*), in cui invece il termine sarebbe attestato in senso di calma e bel tempo direttamente in Dante.
[329] *Car…Dieu*: l'ultima quartina semplifica il finale trissiniano di Dio quale essere imperscrutabile che determina il futuro senza permettere all'uomo di farne previsioni, come poeticamente descritto nell'immagine, non tradotta, del «tremœlar» (v. 2090) dell'acqua del mare.

CONCLUSIONI

L'analisi condotta sulle *Sophonisba* francesi rinascimentali ha permesso di ottenere risultati in diversi ambiti di ricerca, da quello storico-letterario, a quello bibliologico, passando per il digitale, e ha fornito numerosi spunti utili a un ripensamento metodologico per l'edizione e lo studio del genere della traduzione. Al di là della storia di quest'ultima e dei problemi posti dalle pratiche traduttive, infatti, i testi sono stati affrontati in un'ottica comparata che ha svelato l'interesse di opere altrimenti relegate all'idea di una riproposizione meramente passiva della tragedia trissiniana. Tale studio ha dato l'opportunità di ricostruire la storia della ricezione francese della prima tragedia regolare della letteratura italiana, e di inserirla nel più ampio contesto di una nascente letteratura europea.

Le traduzioni francesi della *Sophonisba* non sono un argomento inedito: studi anche recenti hanno approfondito vari aspetti legati alla loro composizione e alle caratteristiche letterarie; tuttavia, le ricerche finora condotte si sono concentrate principalmente su elementi molto precisi, come la rappresentazione o il profilo degli autori. Pur riconoscendo i progressi compiuti da simili acquisizioni, mancava ancora una disamina completa del rapporto che lega le tre opere su tutti i loro piani di interconnessione. La presente ricerca ha inteso proporre un riesame ad ampio raggio della ricezione francese della *Sophonisba* adottando un approccio comparativo in grado di superare una restituzione delle singole edizioni testuali, che sarebbe stata utile ma criticamente inerte. Il lavoro si è focalizzato su un'analisi attenta delle affinità e delle divergenze presenti tra le opere, consentendo così di sondare in maniera approfondita il processo di trasformazione e adattamento di un modello, sia letterario sia materiale, in un differente contesto culturale.

Il metodo di ricerca si è basato dunque principalmente sulla sistemazione delle fonti storiche e letterarie già esistenti, unita a uno studio puntuale dei testi. Inoltre, lo studio ha potuto trarre vantaggio da alcune fondamentali occasioni. La prima riguarda la consultazione del manoscritto Théophile Belin n°370 contenente una delle redazioni della *Sophonisba* di Saint-Gelais, di cui si erano perse le tracce da diversi decenni: il recupero di questa fonte ha permesso di sciogliere definitivamente alcuni nodi riguardanti date di composizione e di messa in scena, ma soprattutto di definire il percorso che ha portato dal testo-modello di Trissino alla produzione e alla ricezione dell'opera nel contesto della corte francese. Da un punto di vista documentario, inoltre, il manoscritto rappresenta con

ogni probabilità una delle prime testimonianze possedute di testo teatrale corredato da didascalie e indicazioni di scena.

Un'ulteriore opportunità di perfezionamento della ricerca è stata invece offerta dalla metodologia utilizzata. La scelta di allestire un'edizione digitale, infatti, ha permesso sì di superare una serie di limiti riguardanti la visualizzazione e la consultazione delle opere, ma soprattutto di approntare sin da subito uno studio che si basasse sull'analisi comparata dei testi e che mirasse a raccogliere informazioni sull'influenza del modello trissiniano sugli autori francesi e sulla loro capacità di adattamento. Proprio di adattamento, infatti, è stato possibile parlare alla luce delle analogie e delle differenze riscontrate, che difficilmente sarebbe stato possibile mettere in luce in una edizione tradizionale, a causa delle difficoltà legate alla disposizione grafica dei testi sulla pagina.

La ricostruzione del profilo intellettuale di Trissino all'interno del contesto italiano, da cui ha preso le mosse l'intero lavoro, è stata funzionale alla comprensione dell'importanza della *Sophonisba* da un punto di vista linguistico nel momento in cui si tracciavano le sorti della futura lingua nazionale, grazie principalmente alla ripresa delle teorie dantesche esposte nel ritrovato *De vulgari eloquentia*. Si deve ancora a Trissino la ripresa delle teorie aristoteliche, discussa nel quadro riguardante la storia della nascita della letteratura teatrale in Italia. Con questa ricostruzione, si è inteso dimostrare quanto la tradizione peninsulare abbia anticipato una serie di dinamiche che si ritrovano in Francia soltanto successivamente. La ripresa della *Sophonisba* e la sua duplice traduzione francese, infatti, si possono inserire in una più ampia situazione di influenza e di ammirazione per il teatro italiano, veicolata sicuramente dalla possibilità, durante il Rinascimento, di assistere a spettacoli ed eventi nel corso dei numerosi spostamenti da parte dei sovrani, e non solo.

Nel caso di Mellin de Saint-Gelais, è stato possibile dimostrare quanto l'influenza dell'esperienza teatrale italiana abbia influito non soltanto sulla scrittura dell'opera, ma anche sull'introduzione in Francia di elementi tecnici fino a quel momento ignorati, come gli spettacoli durante gli intermezzi. La vocazione spettacolare della prima *Sophonisba* francese, nonché l'eccezionalità della commissione regale, hanno determinato una serie di scelte formali e contenutistiche che documentano quanto il contesto di ricezione comporti la necessità di adattare al nuovo pubblico, diverso da quello di Trissino, l'intera opera. Fondamentali, infatti, i cambiamenti in alcune scene principali come in quella della

morte di Sofonisba, e la rimodulazione lessicale finalizzata a dimostrare compostezza e rispetto nei confronti della donna-sovrana protagonista delle vicende e, contestualmente, nei confronti della committente e spettatrice Caterina de' Medici.

Questa attenzione verso la ricezione femminile è poi successivamente confermata e diventa punto centrale della composizione di Claude Mermet, la cui investigazione ha permesso di ridefinire il valore e il ruolo della sua opera, che viene qui presentata non solo come un esercizio poetico, ma come strumento per l'insegnamento del francese nel contesto linguistico della regione savoiarda. Dall'incrocio tra le precedenti opere grammaticali pubblicate da Mermet e gli studi linguistici che si sono occupati dell'uso del francese e dell'italiano nell'area di Lione, è stato possibile dimostrare che la pubblicazione di un'opera italiana in traduzione sia legata a un fattore di attrattività per le donne – che ancora si esprimevano in italiano – e che adesso possono e devono iniziare a esprimersi correttamente in francese. Tale attività di maestro, inoltre, si lega poi a una costante attenzione per l'emancipazione femminile, che viene più volte ribadita in occasione dei paratesti e di componimenti presenti nelle sue opere più strettamente linguistiche.

Lo studio comparato delle tre opere ha poi permesso di valutare l'esistenza nel Rinascimento di una modalità di adattamento che riguarda anche le caratteristiche materiali delle edizioni. Lo studio dei caratteri di civiltà e del confronto tra questi e il corsivo di Arrighi, infatti, ha messo in luce come i rapporti di potere si giochino nel Cinquecento soprattutto sul piano culturale. La necessità comunemente sentita di una scrittura che riprendesse un modello ormai passato, perché legato all'ambito manoscritto, e che al contempo fosse identificativo di un'idea di nazione, dimostra come le pratiche culturali siano tutt'altro che neutrali. Non solo: tale approccio ha consentito di affermare l'importanza di ibridare in maniera sempre meno schematica gli studi umanistici. Nel caso dell'analisi dei caratteri, infatti, si è cercato di conciliare una prospettiva comparatistica – intesa come studio delle tradizioni culturali in senso ampio di due paesi europei – con metodologie di analisi storico-libraria e bibliologica. In un esame come quello in oggetto, combinare questi approcci è stato utile e fruttuoso ai fini di una più completa conoscenza delle pratiche culturali del XVI secolo a livello internazionale.

Nella seconda parte della tesi sono state affrontate le questioni relative alla metodologia, che hanno riguardato i vantaggi del *medium* digitale, la pratica di codifica

e di trascrizione automatica, ma soprattutto la visualizzazione dell'edizione. Il progetto sulle traduzioni della *Sophonisba* si è rivelato da subito fondamentale come caso di studio grazie al quale sperimentare le possibilità del digitale nell'ambito di edizioni di testi di questo genere. Dalle valutazioni compiute, infatti, è risultata chiara la mancanza di strumenti adatti a consentire la visualizzazione di traduzioni con testo a fronte, e soprattutto di duplici traduzioni. Le *Sophonisba* sono quindi state un luogo di sperimentazione privilegiato perché, oltre a necessitare della sistemazione di tre testi, richiedevano anche di rispettare forme metriche non direttamente allineabili (a differenza dei casi analizzati di traduzioni della *Commedia* dantesca, in cui la struttura in terzine assicura sempre la diretta corrispondenza tra i testi).

Nella terza parte, infine, è stato definito un quadro generale della comparazione tra le opere, come esito della contestualizzazione costruita nella prima parte e degli strumenti informatici esposti nella seconda parte. Dai confronti precisi tra le varie sezioni delle opere e dai sondaggi su alcuni fenomeni linguistici e stilistici è stata provata la connessione tra ogni singola scelta compositiva e l'ambiente in cui l'opera viene scritta o a cui è destinata. Il commento puntuale ai testi ha reso trasparente il reticolo di significati sottesi alle diverse rese letterarie della vicenda della regina cartaginese, calando le osservazioni generali nel particolare della lezione testuale.

I risultati ottenuti dimostrano che è corretto selezionare dei casi di studio che consentano di ampliare i confini degli strumenti già noti e, soprattutto, che proprio da questi "esperimenti" possono essere sviluppati dei sistemi nuovi e funzionali, che aiutino la ricerca e anche la consultazione. In questo caso, il digitale si è rivelato lo strumento in grado di mettere in luce dei punti talvolta sottovalutati: l'istanza traduttiva dei testi; le pratiche di trasformazione che portano dal modello alla traduzione; il significato ultimo di una mediazione che è sì linguistica, ma soprattutto culturale. La visualizzazione finale, nella forma di prototipo attualmente ottenuta, non si limita ad essere una trasposizione su schermo di una struttura già nota in veste tradizionale, ma dimostra un vero ripensamento che tiene conto dei processi di trasformazione e dell'importanza della loro messa in risalto. L'utente, lettore o studioso, deve poter leggere uno o entrambi i testi tradotti confrontandoli sia col modello di partenza che con l'altra traduzione inserita nel *corpus*.

Inoltre, la riconfigurazione teorica di un'edizione di traduzioni è divenuta anche ristrutturazione pratica grazie agli strumenti che sono stati adottati per la visualizzazione

diretta delle modifiche rispetto al testo di partenza, e per la consultazione delle note esegetiche. È stato infatti dimostrato che, in un commento al testo di traduzione, gli elementi da tenere in conto nell'annotazione riguardano campi diversi e possono affollare la pagina in una percentuale anche più ampia di quella del testo. Tale strutturazione, oltre a creare fastidio nella lettura per la necessità di dover distogliere continuamente lo sguardo, impedisce anche al lettore di reperire direttamente le informazioni di cui necessita o di cui è interessato. Il sistema di filtraggio tematico delle note che è stato pensato per le *Sophonisba* fa sì che l'editore possa avere la libertà di annotare il testo con le informazioni che ritiene necessarie, senza l'obbligo di dover selezionare i dati al fine di evitare un affollamento della pagina. Allo stesso tempo, la possibilità di escludere del tutto le icone delle note dall'interfaccia, o di aprirle soltanto al bisogno, consente di gestire autonomamente la propria esperienza di studio e di lettura, senza impedimenti e possibilmente senza difficoltà visive che complichino la visualizzazione.

A conclusione del lavoro, è possibile anche immaginare gli sviluppi futuri della ricerca intrapresa con questa tesi, che potranno investire tanto il campo d'azione storico-letterario quanto quello digitale. Nel primo caso, è auspicabile l'allestimento di un'edizione del testo tràdito dal manoscritto di Saint-Gelais, non soltanto per la restituzione del suo contenuto, ma principalmente per l'importanza che esso potrebbe ricoprire all'interno degli studi di letteratura teatrale e storia del teatro. Come già detto, infatti, la presenza delle indicazioni di scena rappresenta un *unicum* da indagare e ricostruire, mettendolo in dialogo con la produzione coeva. Tale ricerca potrebbe aprire la strada a uno studio, attualmente inesistente, che riguarda l'analisi della nascita e della funzione delle didascalie a partire dalle origini del testo teatrale. L'opera manoscritta, inoltre, se inserita in un flusso di analisi che comprende anche l'opera a stampa e la sua rappresentazione, potrebbe fornire spunti importanti sulla ibridazione tra le tre forme dell'opera scenica, che ancora oggi risultano tendenzialmente isolate nella singolarità di ciascuna struttura, provocando una perdita significativa del loro valore. L'analisi di ogni testo all'interno della sua circostanza e il confronto tra questi, infatti, rivelerebbero le caratteristiche precipue di ogni forma e dimostrerebbero la presenza di tradizioni parallele che, alla metà del Cinquecento, non possono dirsi completamente a stampa o manoscritte, ma ancora in uno stretto dialogo che si traduce in differenti funzionalità e ambienti di circolazione. L'analisi dei testi, poi, consentirebbe di ottenere risultati interessanti nell'ambito più

effimero della divulgazione dell'opera, quale quello dello spettacolo, che non può essere sottovalutato se la si considera in un'ottica culturale ampia.

Nel secondo caso, quello che riguarda la piattaforma per l'edizione digitale, le prospettive interessano la messa in linea del lavoro finale e il perfezionamento delle caratteristiche di quello che al momento è a tutti gli effetti un prototipo. Sin dalle prime fasi della ricerca, l'idea di lavorare su testi dalle caratteristiche così specifiche, unita alla possibilità di farlo in un ambiente in cui poter usufruire della consulenza e della professionalità di esperti nel settore, ha fatto sì che nascesse l'idea per la creazione di una piattaforma *ex novo*, del tutto personalizzabile in base alle esigenze via via riscontrate. Tale specificità, tuttavia, è sempre stata considerata come l'occasione per avanzare in un determinato settore in prospettiva di un successivo ampliamento. L'idea di uno sviluppo ulteriore ha sempre tenuto conto della possibilità di estendere il raggio d'azione dello strumento cucito su misura per le traduzioni della *Sophonisba* al fine di renderlo uno strumento generico da utilizzare per l'edizione di opere difficilmente editabili, o che comunque richiedano funzionalità come quelle sviluppate in questa occasione. Per questo motivo, gli sviluppi futuri riguarderanno la possibile predisposizione di uno strumento per la pubblicazione e l'analisi di opere di traduzione, in modo che si possa visualizzarle senza dover rinunciare a nessuna fonte, ivi comprese quelle facsimilari, per far sì che, al contempo, si arrivi anche a ridefinire il concetto di studio della ricezione e di comparazione e adattamento materiale.

RINGRAZIAMENTI

A conclusione di questi avvincenti anni di dottorato, desidero ringraziare tutte le persone con cui ho avuto modo di confrontarmi: ciò che di più importante ho raccolto da questo lavoro iniziato tra la solitudine della pandemia in un paese straniero è il valore degli incontri e della condivisione. Nessuna conversazione è stata superflua, ogni parola mi ha permesso di crescere come persona e come studiosa.

Il mio primo ringraziamento va ai miei direttori di tesi, senza i quali questo lavoro non sarebbe mai esistito: Elena Pierazzo, mia costante fonte di ispirazione, e Franco Tomasi, sostegno paziente e guida stimolante.

Desidero poi ringraziare coloro che hanno assunto il compito della realizzazione tecnica del progetto: in primo luogo, gli studenti del master in *Humanitès Numériques* Kobenan Isidore Adou, Aliou Badara Diagne, Clemence Vénézia Fréitas e Bhauvoire Ndombi-Igah; Sarra Ferjani e François Rosmann del Pôle d'Ingénierie Numérique del CESR; Riham Mokrani e Peter Stokes dell'École Pratique des Hautes Études di Parigi; Alberto Campagnolo ed Elena Pierazzo.

Ringrazio l'Université Franco Italienne per aver sostenuto la mobilità tra l'Italia e Francia col conferimento della borsa Vinci per tesi in cotutela.

Ringrazio il Centre d'études supèrieurès de la Renaissance de Tours: è stato per me un privilegio poter studiare la *Sophonisba* a pochi chilometri dal castello di Blois e poter godere del supporto di numerosi esperti nel settore delle mie ricerche. In particolare, desidero ringraziare Claire Sicard per la disponibilità e la generosità con cui ha condiviso materiali e fonti inedite, fornendomi libero accesso alle digitalizzazioni del manoscritto menzionato nella tesi; Francesca Fantappiè, con cui sin dai primi giorni ho potuto instaurare un dialogo prezioso sulla storia del teatro, beneficiando dei suoi numerosi consigli; Sabrina Ferrara e Chiara Lastraioli per avermi offerto importanti occasioni di confronto e la possibilità di insegnare agli studenti dell'Université de Tours.

Ringrazio l'Università degli Studi di Padova perché la mia formazione universitaria ha potuto giovare, sin dagli anni della magistrale, di un ambiente stimolante e ricco di opportunità. In particolare, ringrazio Anna Bettoni per i suoi suggerimenti teorici, i consigli e gli indispensabili appunti.

Ringrazio tutti coloro con cui ho condiviso la scrivania in biblioteca o il tavolino al bar nelle città in cui ho vissuto durante il dottorato. A Tours, Padova e Napoli ho trovato persone che posso definire amiche, prima ancora che colleghe. Ringrazio Giulia Giuranna e Bernardino Pitocchelli per il loro aiuto; Giorgia Gallucci e Carolina Truzzi per essere state le migliori compagne di viaggio che potessi desiderare.

Ringrazio la mia famiglia e, infine, Giuseppe Andrea Liberti, la risposta a tutti i miei dubbi, per aver letto e commentato ogni parola di questo lavoro. Il suo aiuto è inestimabile, così come inquantificabile è la mia gratitudine per lui.

BIBLIOGRAFIA

Fonti

ACHILLINI, G.F., *Annotationi della volgar lingua*, Bologna, Vincenzo Bonardo da Parma & Marcantonio da Carpo, 1536.

ALBERTI, L.B., *Grammatichetta e altri scritti sul volgare*, a cura di G. PATOTA, Roma, Salerno, 1996.

ID., *La prima grammatica della lingua volgare: la Grammatichetta vaticana, Cod. vat. reg. lat. 1370*, a cura di C. GRAYSON, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1964.

ID., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, vol. II, *Inferno*, Milano, A. Mondadori, 1966.

ID., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, vol. III, *Purgatorio*, Milano, A. Mondadori, 1966-67.

ID., *Le Terze rime*, Venezia, Aldo Manuzio, 1502.

AMMIRATO, S., *Opuscoli*, Firenze, Mussi e Landi, 1637.

AMYOT, J., *L'histoire aethiopique de Heliodorus, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagene et Chariclea Aethiopienne. Nouvellement traduite de Grec en Françoys*, Paris, J. Longis, 1547.

ANEAU, B., *Quintil Horatian*, in F. GOYET (a cura di), *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche, 1995.

ARETINO, P., *Cortigiana*, in P. TROVATO, F. DELLA CORTE (a cura di), *Teatro*, I, Roma, Salerno, 2010.

ARIOSTO, L., *Tutte le opere*, a cura di A. CASELLA, G. RONCHI, E. VARASI, vol. IV (*Le Commedie*), Milano, Mondadori, 1974.

ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di P. DONINI, Torino, Einaudi, 2008.

ARRIGHI (DEGLI), L., *La operina di Ludouico Vicentino da imparare a scriuere littera cancellaresca*, Roma, Ludouico Vicentino, [1522].

ID., *Il modo de temperare le penne con le uarie sorti de littere*, Venezia, Ludouico Vicentino et Eustachio Celebrino, [1523].

BAÏF (DE), J-A., *Euvres en rime*, Paris, Lucas Breyer, 1573.

ID., *Jeux*, in ID., *Euvres en rime*, ed. C. MARTY-LAVEAUX, Genève, Slatkine Reprints, 1886.

ID., *La Furie Megere. Entremets de la tragédie de Sophonisbe*, in ID., *Euvres en rime*, t. II, ed. C. MARTY-LAVEAUX, Genève, Slatkine Reprints, 1886.

BAÏF (DE), L., *Diffinition de tragedie*, prefazione a ID., *Electra*, Paris, Roffet, 1537.

BAILLET, A., *Jugemens des savans sur les principaux ouvrages des auteurs*, t. III, Paris, Moette, 1722.

BARTOLI, G., *Elementi del parlar toscano*, Firenze, Giunti, 1584.

BEMBO, P., *Prose della volgar lingua*, in M. POZZI (a cura di), *Trattatisti del Cinquecento*, tomo I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978.

BLANCHEMAIN, P., *Oeuvres completes de Melin de Sainct-Gelais avec un commentaire inédit de B. de La Monnoye, des remarques de MM. Emm. Phelippes-Beaulieux, R. Dezeimeris, etc. Edition revue, annotée et publiée par Blanchemain*, Paris, Daffis, 1873.

BOCHETEL, G., *La tragedie d'Euripide nommé Hecuba*, Paris, Estienne, 1544.

BRISSET, R., *Le premier livre du théâtre tragique de Roland Brisset, gentilhomme tourangeau*, Tours, 1590.

BUOMMATTEI, B., *Della lingua toscana*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1643.

BURGEOIS, J., *Comédie très élégante en laquelle sont contenues les amours recréatives d'Erostrate fils de Philogone de Catania en Sicile et de la belle Polymneste fille de Damon bourgeois d'Avigon* (1545), testo edito da M. MIOTTI in *Théâtre français de la Renaissance. La comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol. 6 (1541-1554), Firenze-Paris, Olschki-PUF, 1994, pp. 227-340.

CASTIGLIONE, B., *Il libro del Cortegiano*, a cura di G. PRETI, Torino, Einaudi, 1965.

DE BOUDEILLE, P. (BRANTOME), *Second discours sur la Reyne, Mere de nos Roys derniers, Catherine de Medicis*, in E. VAUCHERET (a cura di), *Recueils des Dames, poèsies et tombeaux*, Paris, Gallimard, 1991.

DOLET, E., *La maniere de bien traduire d'une langue en aultre. D'avantage, De la punctuation de la langue Francoise, Plus*, *Des accents d'ycelle*, Lyon, Dolet, 1540.

DOVIZI, B. (IL BIBBIENA), *La Calandria*, a cura di G. PADOAN, Bibbiena, 1970.

DU BELLAY, J., *La Deffence et Illustration de la Langue Francoyse*, Paris, L'Angelier, 1549.

ID., *Œuvres poétiques*, I, a cura di H. CHAMARD, Paris, Nizet, 1982.

DUBOIS, J., *In linguam gallicam isagœge*, Paris, Robert Estienne, 1531.

DU CHESNE, J., *La morocosmie, ou De la folie vanité, et inconstance du monde*, Rouen, Abraham Cousturier, 1601.

DU VERDIER, A., *La bibliothèque d'Antoine du Verdier, seigneur de Vauprivas : contenent le catalogue de tous ceux qui ont escrit, ou traduict en françois, & autres dialectes de ce royaume… avec un discours sur les bonnes lettres, servant de preface*, Lyon, Barthelemy Honorat, 1585.

EQUICOLA, M., *Libro de natura de amore*, Venezia, Gioanniantonio & fratelli de Sabbio, 1526.

ERASMUS, D., *La Civilté puerile à laquelle avons adjousté la discipline & institution des enfans. Aussi la doctrine & enseignements du père de famille à la jeunesse*, Paris, Leon Cavellat, 1583.

ESTIENNE, C., *Epître du traducteur à Monseigneur le Dauphin de France : déclarative de la manière que tenaient les anciens, tant à la composition du jeu qu'à l'appareil de leurs comédies*, in ACCADEMIA DEGLI INTRONATI, Les Abusés ou *la Comédie du Sacrifice*, Paris, Denis Janot et André Roffet, 1540.

ESTIENNE, H., *Deux dialogues du nouveau langage françois italianizé*, Genève, Estienne, 1578.

ID., *Traicté de la conformité du language françois avec le grec*, Paris, Jaques de Puis, 1569.

FIRENZUOLA, A., *Discacciamento de le nuove lettere, inutilmente aggiunte ne la lingua toscana*, Roma, Lodovico Vicentino e Lautizio Perugino, 1524.

ID., *Discacciamento delle nuove lettere, inutilmente aggiunte nella lingua toscana*, in B. RICHARDSON, *Trattati sull'ortografia del volgare: 1524-1526*, Exeter, University of Exeter, 1984.

FORTUNIO, G.F., *Regole grammaticali della volgar lingua*, a cura di M. Pozzi, Torino, Tirrenia, 1973.

FOUQUELIN, A., *La rhétorique françoise*, Paris, André Wechel, 1557.

GARNIER, R., *Les Juives*, a cura di R. GRIFFITHS, London, Grant & Cutler, 1986.

GIRALDI CINZIO, G.B., *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996.

ID., *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, in C. GUERRIERI CROCETTI (a cura di), *Scritti critici*, Marzorati, Milano, 1973.

GUEDAN, F., *Institution de la langue florentine et toscane. Pour apprendre promptement, & facilement, la langue italienne*, Paris, Jean Gesselin, 1602.

HABERT, F., *Les Divins oracles de Zoroastre*, Paris, Danfrie et Breton, 1558.

LA TAILLE (DE), J., *De l'art de la tragédie*, in [*Œuvres*], Paris, Morel, 1572.

ID., *La Famine, ou les Gabeonites, Tragedie prise de la Bible, et suivant celle de Saül Paris*, Morel, 1573.

ID., *Le Négromant*, Paris, Morel, 1573.

LIBURNIO, N., *Dialogo dopra le lettere del Trissino nuovamente imaginate nelle cose della lingua italiana*, in appendice a ID., *Le tre fontane*, Venezia, De Gregori, 1526.

LOMBARDELLI, O., *Pronunzia Toscana*, Firenze, Torrentino, 1568.

LUCANO, *Farsaglia o la guerra civile*, a cura di L. CANALI, Milano, Rizzoli, 1997.

MACHIAVELLI, N., *Discorso intorno alla nostra lingua*, in L. BLASUCCI (a cura di), *Opere Letterarie*, Milano, Adelphi, 1964.

ID., *Mandragola*, in ID., *Tutte le opere*, secondo l'edizione di M. MARTELLI, Milano, Bompiani, 2018

ID., *Teatro*, a cura di G. DAVICO BONINO, Torino, Einaudi, 1979.

MARTELLI, L., *Risposta all'epistola del Trissino, delle lettere nuovamente aggiunte alla lingua volgare fiorentina* in B. RICHARDSON, *Trattati sull'ortografia del volgare: 1524-1526*, Exeter, University of Exeter, 1984.

MARTIN, J., *Roland Furieux composé premièrement en ryme thuscane par messire Loys Arioste, noble Ferraroys, et maintenant traduict en prose Françoise : partie suyvant la phrase de l'Autheur, partie aussi le stile de ceste nostre langue*, Lyon, Jean Des Gouttes, 1544.

MATTHIEU, A., *Devis de la langue française*, Paris, Breton, 1559.

MEIGRET, L., *Traité touchant le commun usage de l'escriture françoise*, Paris, J. De Marnef, 1542.

ID., *Tretté de la grammere françoese*, Paris, Wechel, 1550.

MERMET, C., *La Boutique des Usuriers avec le Recouvrement et Abondance des vins*, Lyon, Jean Pichard, 1574.

ID., *La Pratique de l'orthographe françoise*, Lyon, Basile Bouquet, 1583.

ID., *La tragedie de Sophonisbe reyne de Numidie*, Lyon, Odet, 1584.

ID., *Le Temps passé de Claude Mermet de Sainct-Rembert en Savoye, oeuvre poétique, sententieuse et moralle, pour donner profitable récréation à toutes gens qui aiment la vertu, contenant le bon droit des femmes, la pierre de touche du vray amy, la consolation des mal mariés,* Lyon, Bouquet, 1585.

MESMES (DE), J.J., *Comédie des Supposés de M. Louis Arioste, en italien & françois pour l'utilité de ceux qui désirent sçavoir la langue italienne*, Paris, Groulleau, 1552.

Mistère du Viel Testament (Paris, Pierre Le Dru pour Jean Petit, [1500].

OMERO, *Iliade*, a cura di G. CERRI, Milano, Rizzoli, 1999.

ORAZIO, *Arte poetica*, a cura di A. ROSTAGNI, Bologna, Bononia University Press, 2020.

PAGLIARINO, B., *Cronache di Vicenza, scritte dal principio di questa Città, sino al tempo, ch'ella si diede sotto al Serenissimo Dominio Veneto 1404*, date in luce da Giorgio Giacomo Alcaini, Vicenza, 1663.

PAZZI DE' MEDICI, A., *Dedicatoria a Clemente VII*, in *Le tragedie metriche* (a cura di A. SOLERTI), Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969.

PELETIER, J., *Art poétique*, in F. GOYET (a cura di), *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance,* Paris, Le Livre de Poche classique, 1990, pp. 235-344.

ID., *Dialogue de l'orthographe et prononciation française*, Poitiers, Ian e Enguilbert de Marnef, 1550.

ID., *L'art poétique*, Lyon, J. de Tournes, G. Gazeau, 1555.

PETRARCA, F., *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2004.

ID., *Le cose volgari di messer Francesco Petrarcha*, Venezia, Aldo Manuzio, 1501.

RABELAIS, F., *Le Quart livre de Pantagruel*, Lyon, 1548, a cura di J. PLATTARD, Paris, Champion, 1910.

RONSARD (DE), P., *Abbregé de l'art poétique françoise*, Paris, Gabriel Buon, 1565.

ID., *Livret de Folastries, à Janot Parisien. Plus, quelques epigrames grecs : & des Dithyrambes chantés au Bouc de E. Jodelle Poete Tragiq*, Paris, Maurice de la Porte, 1553.

ID., *Œuvres complètes*, II, a cura di J. CEARD *et al*., Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1994.

ID., *Préface sur la 'Franciade', touchant le poëme heroïque* (1587), in P. BLANCHEMAIN (a cura di), *Œuvres complètes*, III, Paris, P. Jannet, 1858.

SAINT-GELAIS (DE), M., *Œuvres complètes*, a cura di P. BLANCHEMAIN, t. I, Paris, Daffis, 1873.

ID., *Œuvres de luy tant en composition que translation ou allusion aux Auteurs Grecs et Latins*, Lyon, Pierre de Tours, 1547.

ID., *Oeuvres poétiques françaises*, éd. J. DONALD STONE, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1993.

ID., *Sophonisba*, Paris, Danfrie et Breton, 1559.

SEBILLET, T., *Art poétique françoys*, Paris, Corrozet, 1548.

SENECA, *Le consolazioni, a Marcia, alla madre Elvia, a Polibio*, a cura di A. TRAINA, Milano, Rizzoli, 1987.

SOFOCLE, *Aiace*, a cura di G. SCARPA, Roma, Dante Alighieri, 2009.

TAGLIENTE, G.A., *Lo presente libro insegna la vera arte de lo excellente scrivere de diverse varie sorti de litere, le quali se fano per geometrica ragione, & con la presente opera ognuno le potra imparare impochi giorni per lo amaistramento, ragione, & essempli, come qui seguente vedrai*, Venezia, Giovann'Antonio e Pietro fratelli de Nicolini da Sabio, 1546.

TASSO, T., *La Gismonda tragedia del signor Torquato Tasso nuovamente composta & posta in luce*, Paris, Chevillot, 1587.

TENDE (DE), G., *Règles de la traduction, ou moyens pour apprendre a traduire de latin en françois*, Paris, Foucault, 1660.

THEVET, A., *Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens : recueilliz de leurs tableaux, livres, médalles antiques et modernes*, Paris, Kervet et Chaudière, 1586.

TOLOMEI, C., *De le lettere nuovamente aggiunte libro di Adriano Franci da Siena. Intitolato, il Polito*, Roma, Ludovico Vicentino e Lautizio Perugino, 1525.

ID., *Il Polito*, in B. RICHARDSON, *Trattati sull'ortografia del volgare: 1524-1526*, Exeter, University of Exeter, 1984.

ID., *Lettere*, Venezia, Giolito, 1547.

TRISSINO, G.G., *De la volgare eloquenzia di Dante*, *volgarizzamento di Giovan Giorgio Trissino*, a cura di F. MONTUORI, in D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. FENZI, Roma, Salerno Editrice, 2012.

ID., *Di m. Giovangiorgio Trissino la Sophonisba. Li retratti. Epistola. Oracion al Serenissimo Principe di Vinegia*, [Toscolano], Alessandro Paganino, [tra il 1527 e il 1529].

ID., *Dubbii grammaticali*, in ID., *Scritti linguistici*, a cura di A. CASTELVECCHI, Roma, Salerno, 1986.

ID., *Ɛpistola del Trissino de le lettere nuωvamente aggiunte ne la lingua Italiana*, Roma, Ludovico degli Arrighi e Lautizio Perugino, [1524].

ID., *Ɛpistola del Trissino de le lettere nυωvamente aggiunte ne la lingυa italiana*, Vicenza, Tolomeo Ianiculo, 1529.

ID., *Epistola del Trissino de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana*, in ID., *Scritti linguistici*, a cura di A. CASTELVECCHI, Roma, Salerno, 1986.

ID., *Io. Georgii Trissini Encomion ad Maximilianum Caesarem*, Vicenza, Tolomeo Ianiculo, [1529].

ID., *I Simillimi*, In Venezia per Tolomei Janicolo da Brescia, ne l'anno MDXLVIII di ottobre.

ID., *La grammatichetta di m. Giovan Giorgio Trissino*, Vicenza, Tolomeo Ianiculo, 1529.

ID., *La Pωetica di m. Giωvan Giorgiω Trissinω*, Vicenza, Tolomeo Ianiculo, 1529.

ID., *La quinta e la sesta divisione della Poetica del Trissino* (In Venetia: per Giovanni Bonadio & Domenico F. & C.: ad instantia di m. Andrea Arrivabene), 1562.

ID., *La Sofonisba tragedia del s. Gio. Giorgio Trissino vicentino*, Vicenza, Girolamo Brescia, 1585.

ID., *La Sofonisba tragedia di m. Giovan Giorgio Trissino. Di nuovo con somma diligenza corretta e ristampata*, Venezia, Francesco Rampazzetto, 1562.

ID., *Poetica (I-IV)*, in B. WEINBERG (a cura di), *Trattati di retorica e di poetica*, I, Bari, Laterza, 1971.

ID., *Poetica (V-VI)*, in B. WEINBERG (a cura di), *Trattati di retorica e di poetica*, II, Bari, Laterza, 1971.

ID., *Rime. 1529*, a cura di A. QUONDAM, Vicenza, Neri Pozza, 1981.

ID., *Sophonisba*, Vicenza, Tolomeo Ianiculo, 1529.

ID., *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino, gentiluomo vicentino, non più raccolte*, a cura di S. Maffei, Verona, appresso Jacopo Vallarsi, vol. I, 1729.

VARCHI, B., *Hercolano*, Venezia, Giunti, 1570.

ID., *L'Hercolano*, ed. critica a cura di A. SORELLA, presentazione di P. TROVATO, Pescara, Libreria dell'Università, 1995, 2 voll.

VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, J., *Art poétique*, 1605.

VIRGILIO, *Eneide*, a cura di R. SCARCIA, Milano, Rizzoli, 2013.

Studi critici

BOUVENNE, A.E., *Les Monogrammes historiques d'après les monuments originaux*, Paris, Académie des bibliophiles, 1870.

ALVISI, G., *Contributi per una storia del teatro ferrarese nel rinascimento. 1) Calendario delle rappresentazioni profane dal 1486 al 1532*, in «Bollettino di notizie e ricerche da Archivi e Biblioteche», VI (1983), pp. 37-41.

ARIANI, M., *Introduzione* a *Il Teatro Italiano*, II, *La tragedia del Cinquecento*, t. I, Torino, Einaudi, 1977.

ID., *Tra classicismo e manierismo: il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1974.

ASCARELLI, F., *La tipografia cinquecentina italiana*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1953.

BADDELEY, S., *L'orthographe française au temps de la Réforme*, Genève, Droz, 1993.

BALBO, A., *Ricognizioni sul tema della fortuna in Seneca*, «Spazio filosofico», III (2014), pp. 555-565.

BALMAS, E., *Histoire mémorable de la guerre faite par le duc de Savoie…*, Torino, Claudiana, 1972.

ID., *La littèrature classicisante su XVIe siècle*, in *Studi sul Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 449-457.

BALSAMO, J., *Les dialogues philosophiques traduits de Giambattista Giraldi Cinzio et leur contexte français*, «Critica letteraria», 159/160 (2013), pp. 573-594.

ID., *Les Rencontres des Muses : italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVIe siècle*, Ginevra, Slatkine, 1992.

ID., *L'italianisme et l'illustration de la langue française*, in G. DEFAUX (a cura di), *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, ENS, 2003, pp. 211-229.

ID., *Traduire de l'italien. Ambitions sociales et contraintes éditoriales à la fin du XVIe siècle*, in D. DE COURCELLES (a cura di), *Traduire et adapter à la Renaissance*, Paris, Publications de l'école nationale des Chartes, 1998, pp. 89-98.

ID., CASTIGLIONE MINISCHETTI, V., DOTOLI, G., *Les traductions de l'italien en français au XVIe siècle*, Fasano-Paris, Schena-Hermann, 2009.

BALSAMO, L., TINTO, A., *Origini del corsivo nella tipografia italiana del Cinquecento*, Milano, Il Polifilo, 1967.

BARATTO, M., *Commedie di Pietro Aretino*, «Belfagor», II 4 (1957), pp. 361-402.

ID., *La commedia del Cinquecento (aspetti e problemi)*, Venezia, Neri Pozza, 1977.

BARBICHE, B., CHATENET, M., (a cura di), *L'édition des textes anciens, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Inventaire général, 1990.

BARBIER, A.A., BEAUVAIS DE PREAU, C.T., *Biographie universelle classique, ou Dictionnaire historique portatif*, 2e partie, Paris, Charles Gosselin, 1829.

BASCHET, A., *Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris, Plon, 1882.

BAUDIN, F., *Caractères de civilité et de civilisation*, «Communication et langages», LIV (1982), pp. 34-44.

BAUDRIER, H.L., *Bibliographie lyonnaise des XVe et XVIe siècles: Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVIe siècle*, Lyon, Librairie ancienne d'Auguste Brun, 1895.

BECKER, P., *Chronique. XVIe siècle*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», XXXV (1928), pp. 606-609.

ID., *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, n° 52, 1929, p. 383-385.

BERREGARD, S., *Pratiques de l'argument dans le theatre français des XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2020.

BERTELLI, S., *Egemonia linguistica come egemonia culturale e politica nella Firenze cosimiana*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXXVIII 2 (1976), pp. 249-283.

BETTONI, A., *Introduzione* a C. MERMET, *La Tragédie de Sophonisbe, reine de Numidie*, a cura di F. CALDARI BEVILACQUA e A. BETTONI, in *Théatre français de la Renaissance,* III, *La Tragédie à l'époque d'Henri III (1582-1584)*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 347-454.

Bibliografia nazionale italiana catalogo alfabetico annuale. A cura della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, vol. I, Firenze, Centro nazionale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, 1958.

BIET, C., *La tragédie*, Paris, Colin, 2010.

BILLANOVICH, G., *Prime ricerche dantesche*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1945.

BONNARD, H., *Sur une règle d'effacement de l'article en moyen français*, in M. WILMET (a cura di), *Sémantique Lexicale et Sémantique grammaticale*, Bruxelles, Vrije Universiteit, 1978, pp. 155-183.

BOQUET, C., *Décoder les motifs de l'autocensure du traducteur : études d'exemples de la censure à l'autocensure politique*, in M. BALLARD (a cura di), *Censure et traduction*, Artois, Artois Presses Université, 2011, pp. 31-42.

BOUCHER, J., *Société et mentalités autour de Henri III*, Paris, Garnier, 1981.

BOUDON, F., MIGNOT, C., *Jacques Androuet du Cerceau: les dessins des plus excellents batiments de France*, Paris, Cité-Picard-Le Passage, 2010.

BOURCIEZ, E., *Les moeurs polies et la littérature de cour sous Henri II*, Hachette, 1886.

BRUNEAU, C., *La phrase des traducteurs au XVIe siècle*, in *Mélanges d'histoire littéraire de la Renaissance offerts à Henri Chamard*, Paris, Nizet, 1951, pp. 275-284.

BRUNOT, F., *Histoire de la langue française des origines à 1900*, II, *Le seizième siècle*, Paris, Colin, 1947.

BURIDANT, C., *La substantivation de l'infinitif en français : étude historique*, Paris, Honoré Champion, 2008.

ID., *Les binômes synonymiques, esquisse d'une histoire des couples de synonymes du moyen âge au XVIIe siècle*, «Bulletin du Centre d'Analyse du Discours», IV (1980), pp. 5-76.

CANELLO, U.A., *Storia della letteratura italiana secolo XVI*, Milano, Vallardi, 1880.

CAPPAGLI, A., *Gli scritti ortofonici di Claudio Tolomei*, in *Studi di grammatica italiana*, XVI (1990), pp. 341-394.

CARLOTTI, E.G., *Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale": L'arte performativa tra natura e culture*, Torino, Accademia University Press, 2014.

CARTA, A., *La morte tragica nel Cinquecento: poetiche a confronto in Trissino e Tasso*, Pisa, ETS, 2018.

CARTER, H., VERVLIET, H.D.L., *Civilité Types*, Oxford, Oxford University Press, 1966.

CASAMASSIMA, E., *Ancora su Ludovico degli Arrighi Vicentino (notizie 1510-1527). Risultati di una "recognitio"*, «Gutenberg Jahrbuch», XL (1965), pp. 35-42.

CATACH, N., *Le problème des variantes graphiques : variantes du passé, du présent et de l'avenir*, «Langue Française», CVIII (1995), pp. 25-32.

CATALANO, M., *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Firenze, Olschki, 1930.

CERQUIGLINI, B., *Le roman de l'orthographe : au paradis des mots, avant la faute, 1150-1694*, Paris, Hatier, 1996.

CHAMARD, H., *La restauration de l'alexandrin*, in *Histoire de la Pléiade*, IV, Paris, Didier, 1939.

CHARPENTIER, F., *'L'art de la tragédie' de Jean de la Taille e la doctrine classique*, in *Etudes sur Etienne Dolet, le théâtre au XVIe siècle*, Genève, Droz, 1993, pp. 151-160.

ID., *Les débuts de la tragédie héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621),* thèse universitaire, Paris IV, Lille, Service de reproduction des thèses de Lille 3, 1981.

CHARTIER, R., *In scena e in pagina: editoria e teatro in Europa tra XVI e XVIII secolo*, Milano, Bonnard, 2001.

CHAUDON, L.M., *Dictionnaire universel, historique, critique et bibliographique*, t. XI, 9 ed., Paris, 1810.

CHEREL, A., *La prose poétique française*, Paris, L'Artisan du Livre, 1940.

CHOCHEYRAS, J., *La tragédie politique d'actualité sous les règnes de Henri III et de Henri IV*, in *Etudes sur Etienne Dolet, le théâtre au XVIe siècle, le Forez, le Lyonnais et l'histoire du livre*, Genève, Droz, 1993.

ID., *Le redoublement de termes dans la prose du XVIe siècle : une explication possible*, «Revue de linguistique romane», XXXIII (1969), pp. 79-88.

CIFARELLI, P., *Lexique des émotions et syntaxe de l'émotivité dans la première 'Sophonisba' française (1556)*, in *La tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2015, pp. 69-89.

CIORANESCU, A., *Amyot et Henri III*, in ID., *Vie de Jacques Amyot d'après des documents inédits*, Paris, Droz, 1941, pp. 125-140.

ID., *Amyot et l'italien*, «Revue des sciences humaines», 1959, pp. 123-129.

CIPRIANI, G., *'Sub specie Didonis'. Sofonisba, il teatro e la sete di "grandeur"*, in G. CIPRIANI, A. TEDESCHI (a cura di), *Le chiavi del mito e della storia*, Bari, Levante, 2013, pp. 55-75.

CLEMENT, L., *H. Estienne et son oeuvre française*, Paris, Picard, 1899.

COLLETET, G., *Vies d'Octovien de Sainct Gelais, Mellin de Sainct Gelais, Marguerite d'Angoulesme, Jean de La Peruse : poëtes angoumoisins, publ. pour la première fois par Ernest Gellibert Des Seguins*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

COLOMBO, C., *Leon Battista Alberti e la prima grammatica italiana*, «Studi Linguistici Italiani», III (1962), pp. 176-187.

COLOMBO-TIMELLI, M., *1529, 1546, 1608 – ou l'évolution stylistique et syntaxique du Jugement d'Amour*, in J. BAUDRY e P. CARON (a cura di), *Problèmes de cohésion syntaxique de 1550 à 1720*, Limoges, PULIM, 1998, pp. 208-230.

COLUCCIA, G., *L'esperienza teatrale di Ludovico Ariosto*, Lecce, Manni, 2001.

COMBETTES, B., *Marqueurs de généricité et ordre des mots. Article défini et déterminant zéro en moyen français*, in G. KLEIBER (a cura di), *Rencontre(s) avec la généricité*, Paris, Klincksieck, 1987, pp. 9-32.

CONTINI, G., *Di un modo di tradurre*, in ID., *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1942, p. 133-142.

COPPO, A.M., *Spettacoli alla corte di Ercole I*, in *Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Contributi dell'Istituto di Filologia moderna. Serie Storia del teatro*, vol. I, Milano, Vita e pensiero, 1968, pp. 30-59.

CORRIGAN, B., *Two Renaissance Views of Carthage: Trissino's « Sofonisba » and Castellini's « Asdrubale »*, «Comparative Drama», V 3 (1971), pp. 193-206.

COSENTINO, P., *Cercando Melpomene. Esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento*, Roma, Vecchiarelli, 2005.

EAD., *Fra verso sciolto e sperimentalismo volgare: la rinascita tragica fiorentina*, in G. LONARDI e S. VERDINO, *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, Padova, Esedra, pp. 39-62.

EAD., *Sogni tragici / Sogni epici: per uno studio del sogno nella tragedia cinquecentesca (primi sondaggi)*, in S. VOLTERANNI (a cura di), *Le metamorfosi del sogno nei generi letterari*, Firenze, Le Monnier, 2003, pp. 96-111.

CREMANTE, R., *Sofonisbe e Susanne: ragioni metriche nella genesi della tragedia rinascimentale*, «Italique», XVIII (2015), pp. 65-88.

ID., *Nota Introduttiva* a TRISSINO, *La Sωphωnisba*, in R. CREMANTE. (a cura di), *Teatro del Cinquecento. Tomo I. La tragedia*, Milano e Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 3-28.

CRIMI, G., (a cura di), *Il teatro a Roma prima della 'Cortigiana' (1525)*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2020.

CRISTOFARI, M., *La tipografia vicentina nel sec. XVI*, in *Miscellanea di scritti di bibliografia ed erudizione in memoria di Luigi Ferrari*, Firenze, Olschki, 1952, pp. 191-214.

CRUCIANI, F., *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano, Il Polifilo, 1968.

D'ACHILLE, P., «Trissino, Gian Giorgio», *Enciclopedia dell'Italiano*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011.

DARDANO, M., *Sintassi dell'infinito nei «Libri della famiglia» di L. B. Alberti*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», Serie II, XXXII 1/2 (1963), pp. 83-135.

DASSONVILLE, M., *Une tragédie lyrique? Pourquoi pas?*, in *Saggi e ricerche sul teatro francese del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 1-15.

DAVOLI, F., *«Reviſta con diligɛntia, ɛ corrɛtta». Prassi correttoria e normalizzazione ortografica fra la prima e la seconda stampa della 'Canzone' e della 'Sophonisba' di Trissino*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», V (2020), pp. 5-20.

DE BLASI, N., *Piccola storia della lingua italiana*, Napoli, Liguori, 2008.

DE GIRARDOT, A., *Introduction* a *Mystère des Actes des apôtres, représenté à Bourges en avril 1536*, Paris, Didron, 1854, pp. 1-8.

DE LA FONTAINE VERWEY, H., *Les caractères de civilité et la propagande religieuse*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXVI 1 (1964), pp. 7-27.

DELMAS, C., *La Tragédie de l'age classique, 1553-1770*, Paris, Seuil, 1994.

DEPERY, J.I., *Biographie des hommes célèbres du département de l'Ain*, Bourg, Bottier, 1835.

DIONISOTTI, C., *Pietro Bembo e la nuova letteratura*, in V. BRANCA (a cura di), *Rinascimento europeo e Rinascimento veneziano*, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 47-59.

ID., «Trissino, Giovan Giorgio», *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.

DROZ, E., *La société Hamon, Danfrie et Le Royer (1561)*, «Gutenberg Jahrbuch», 1965, pp. 43-47.

DUBU, J., *Les églises chrétiennes et le théâtre (1550-1850)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1997.

ESCOFFIER, S., VURPAS, A.M., *Textes litteraires en dialecte lyonnais, XVIe-XIXe siècle*, Lyon, Editions du CNRS, 1981.

FAGGIN, G., *Giangiorgio Trissino e l'Impero*, in N. POZZA (a cura di), *Atti del convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, Accademia Olimpica, Vicenza, 1980, pp. 23-38.

FALLETTI, C., *Ercole I e la sperimentazione del teatro*, in F. CRUCIANI, C. FALLETTI, F. RUFFINI, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, «Teatro e Storia», IX (1994), pp. 131-217.

FEDI, F., *La fondazione dei modelli. Bembo, Castiglione, Della Casa*, in *Storia della letteratura italiana, IV, Il Primo Cinquecento*, Roma, Salerno, 1996.

FERRONE, S., *Il Teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. MALATO, Salerno, Roma, 1996, vol. IV, *Il Primo Cinquecento*, pp. 909-1009.

FERRONI, G., *Classicismo e riduzione del conflitto*, in ID., *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 163-199.

ID., *Per una storia del teatro dell'Ariosto*, «Rassegna della letteratura italiana», LXXIX (1975), pp. 85-128.

FLORIANI, P., *Trissino, la «questione della lingua». La poetica*, in N. POZZA, *Atti del convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, cit., pp. 53-66.

FOLENA, G., *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1994.

FORMENTIN, V., *Dal volgare toscano all'italiano*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. MALATO, vol. IV (*Il primo Cinquecento*), Roma, Salerno, 1996, pp. 177-250.

FOURNEL, J., PACCAGNELLA, I., *Premessa* a E. GREGORI (a cura di) *«Fedeli, diligenti, chiari e dotti». Traduttori e traduzioni nel Rinascimento. Atti del convegno internazionale di studi (Padova, 13-16 ottobre 2015)*, Padova, CLEUP, 2016, pp. 9-22.

FRANÇOIS, A., *Histoire de la langue française cultivée : des origines à nos jours*, Genève, Juillien, 1959.

FRANÇON, M., *La Deffence et Illustration de la langue francoyse et l'influence italienne*, in *Mélanges à la mémoire de Franco Simone - France et Italie dans la culture européenne*, I, Genève, Slatkine, 1980.

FRAPPIER, L., *Spectacle tragique et conception de l'histoire dans la seconde moitié du XVIe siècle en France*, in C. LE BRUN-GOUANVIC, M.F. WAGNER (a cura di), *Les Arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, Paris, Classiques Garnier, 2001, pp. 35-50.

FUCHS, C., *La paraphrase : un exemple de stabilité terminologique et de ruptures conceptuelles*, in B. COLOMBAT, M. SAVELLI (a cura di), *Métalangage et terminologie linguistique. Actes du colloque international de Grenoble* (Université Stendhal – Grenoble III, 14-16 mai 1998), Peters, 17, Louvain, 2001, pp. 131-146.

GALLO, V., *La Sofonisba di Trissino: fondazione o riscrittura?*, «Ariel: quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di studi pirandelliani e sul teatro italiano contemporaneo», XVII 1 (2002), pp. 67-103.

EAD., «Trissino, Giovan Giorgio», *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 96, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2019.

GENTILLET, I., *Discours sur les moyens de bien gouverner. Contre Nicolas Machiavel Florentin* [Geneve, 1576], a cura di A. D'ANDREA e P. D. STEWARD, Firenze, Casalini, 1974.

GIROT, J-E., *Mellin de Saint-Gelais, poète éparpillé*, in *Qui écrit ? Figures de l'auteur et des co-élaborateurs du texte (XVe-XVIIIe siècle)*, Paris, ENS éditions, 2009.

ID., *Poésie et 'passe-temps' à la cour de François Ier*, in ID., *La Poésie à la cour de François Ier*, Paris, PUPS, 2012, pp. 15-27.

GORDON, A.L., *Les figures de rhétorique au XVIe siècle*, «L'Information Grammaticale», LXXV (1997), pp. 15-21.

GORNI, G., *Introduzione* a L.B. ALBERTI, *Rime e versioni poetiche*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, pp. IX-XVI.

GOUJET, C.P., *Bibliothèque française, ou Histoire de la littérature française*, t. VII, Paris, 1744.

ID., *Bibliothèque françoise*, Paris, 1741-1756, t. XII [1748], repr. Genève, Slatkine 1966.

GUASTELLA, G., *Plauto e Terenzio in volgare (1486-1530)*, in M. C. FIGORILLI e D. VIANELLO (a cura di), *La commedia italiana. Tradizione e storia*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 36-47.

GUERRIERI-CROCETTI, C., «Trissino, Gian Giorgio», *Enciclopedia Italiana*, Roma Istituto della Enciclopedia Italiana, 1937.

HALEVY, O., *La vie d'une forme : l'alexandrin renaissant (1452-1573)*, in «L'information littéraire», LVI 2 (2004), pp. 38-43.

HERMANS, H., VAN HOECKE, W., *Le problème de la réforme de l'orthographe : les conceptions de Peletier (1550, 1555) et de Rambaud (1578)*, in P. SWIGGERS, W. VAN HOECKE (a cura di), *La langue française au XVIe siècle: usage, enseignement et approches descriptives*, Louvain-Paris, Leuven University Press/Peeters, 1989, pp. 136-156.

HUCHON, M., *Histoire de la langue française*, Paris, Le Livre de poche, 2002.

EAD., *Le français de la Renaissance*, Paris, PUF, 1988.

INGEGNERI, A., *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, in F. MAROTTI, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974.

INGLESE, G., *«Mandragola» di Niccolò Machiavelli*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, *Le Opere, I. Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992.

JIMENES, R., *Les Caractères de civilité. Typographie et calligraphie sous l'Ancien Régime*, Atelier Perrousseaux, 2011.

JONDORF, G., *French Renaissance Tragedy. The dramatic word*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

JOUANNA, A., *La France du XVIe siècle, 1483-1598*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

JOUBAUD, P., SICARD, C., *Description du ms. Théophile Belin n°370 (CP)*, in *Démêler Mellin de Saint-Gelais*, Carnet de recherche *Hypothèses*, 29 août 2011, mis à jour le 25 décembre 2016. http://demelermellin.hypotheses.org/1394 (visitato il 25/11/2023).

KELLY, H., *Ideas and forms of tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University press, 1993.

LABYED, A., *Les 'Sophonisbe' du XVIe siècle : Textes et styles*, Tesi discussa il 6 dicembre 2010 all'Université Paris-Sorbonne IV (direction M. Huchon).

LANSON, G., *Études sur les origines de la tragédie classique en France. Comment s'est opérée la substitution de la tragédie aux mystères et moralités*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», X 2 (1903), pp. 177-231.

ID., *L'idée de la tragédie en France avant Jodelle*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», XI (1904), pp. 541-585.

LARDON, S., THOMINE, M.C., *Grammaire du français de la Renaissance. Etude morphosyntaxique*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

LARTHOMAS, P., *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972.

LATHUILLIERE, R., *Un grammairien lyonnais du XVIe siècle, Claude Mermet et le problème de l'orthographe*, in *L'Humanisme lyonnais au XVIe siècle, actes du colloque de Lyon (mai 1972)*, Grenoble, PU, 1974, pp. 261-273.

LAVOCAT, B., *Dictionnaire historique, philosophique et critique*, vol. V, Paris, 1822.

LAWTON, H.W., *Contribution à l'histoire de l'humanisme en France: Terence en France au XVIe siècle*, Geneve, Slatkine, 1970.

LEBEGUE, R., *La comèdie italienne en France au XVIe siècle*, «Revue de Littérature comparée», 1950, pp. 5-24.

ID., *La Pléiade et le théâtre*, in *Etudes sur le théâtre français*, Paris, Nizet, 1977.

ID., *La représentation des tragédies au XVIe siècle*, in ID., *Etudes sur le théâtre français*, Nizet, 1977.

ID., *Les représentations dramatiques*, in ID., *Etudes sur le théâtre français*, Paris, Nizet, 1977.

ID., *La représentation d'une tragédie à la cour des Valois*, in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 90e année, I, 1946, pp. 138-144.

ID., *La tragédie française à la Renaissance*, Bruxelles, Office de Publicité, 1944.

ID., *Le theatre comique en France de Pathelin à Mélite*, Paris, Hatier, 1972.

ID., *Tableau de la tragédie française de 1573 à 1610*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», V (1944), pp. 373-393.

ID., *Unité et pluralité de lieu (1450-1600)*, in ID., *Etudes sur le théâtre français*, Paris, Nizet, 1977.

LEBLANC, P., *Les écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972.

LECOINTE, J., *Le style en -ant au XVIe siècle en France: conscience syntaxique et opinions stylistiques*, «L'Information Grammaticale», LXXV (1997), pp. 10-14.

ID., *Naissance d'une prose inspirée. Prose poétique et néo-platonisme au XVIeme siècle en France*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LI 1 (1989), pp. 13-57.

LEMAIRE, J., *Le manuscrit Paris, B.N., N.A. Fr. 1158: Observations sur quelques oeuvres de Mellin et d'Octovien de Saint-Gelais*, «Scriptorium», XXXI (1977), pp. 30-69.

LE PRINCE, N.T., *Essai historique sur la Bibliothèque du Roi, et sur chacun des dépôts qui la composent, avec la Description des Bâtimens, & des objets les plus curieux à voir dans ces différens dépôts*, Paris, Belin, 1782.

LESAGE, F., *« Uses donques hardiment de l'infinitif... »: Les emplois de l'infinitif dans 'L'Olive' de Joachim du Bellay*, «L'Information Grammaticale», CXV (2007), pp. 28-32.

LIEBER, M., *Gian Giorgio Trissino e la "translatio studii": un umanista tra greco, latino e italiano*, «Italienische Studien», XXI (2000), pp. 119-151.

LOCHERT, V.,VUILLERMOZ, M., ZANIN, E., *Le théâtre au miroir des langues (France, Italie, Espagne XVIe-XVIIe siècles)*, Genève, Droz, 2018.

LORIAN, A., *Tendances stylistiques dans la prose narrative française du XVIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1973.

LOTE, G., *Le madrigal*, in ID., *Histoire du vers français, tome VI, Le XVIe et les XVIIe siècles*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1991, pp. 115-119.

LOUVAT-MOLOZAY, B., *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le theatre français (1550-1680)*, Paris, Champion, 2002.

LUZIO, A., *Pietro Aretino nei suoi primi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga*, Torino, Loescher, 1888.

MARASCHIO, N., *Grafia e ortografia: evoluzione e codificazone*, in L. SERIANNI, P. TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana*, I, *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 139-227.

MARAZZINI, C., *Le teorie*, in L. SERIANNI e P. TRIFONE (a cura di), S*toria della lingua italiana*, vol. 1, *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 231-329.

MASTROCOLA, P., *L'idea del tragico: teorie della tragedia nel Cinquecento*, Rubbettino, Mannelli, 1998.

MATHIEU-CASTELLANI, G., *Les modes du discours lyrique au XVIe siècle*, in G. DEMERSON (a cura di), *La Notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, pp. 129-148.

MAZOUER, C., *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2002.

MAZZACURATI, G., *Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, Il Mulino, 1985.

ID., *La mediazione trissiniana*, in ID., *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori, 1967, pp. 263-291.

MAZZONI, S., *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua perpetua memoria*, Firenze, Le lettere, 1998.

MCGOWAN, M., *Concordia Triumphans : l'ordre rétabli au moyen de la fête*, in P. BEHAR (a cura di), *Image et spectacle*, Actes du XXXIIe Colloque International d'Etudes Humanistes du Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours, 29 juin-8 juillet 1989, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1993, pp. 5-22.

MEERHOFF, K., *Rhétorique et poétique au XVIe siècle en France : Du Bellay, Ramus et les autres*, Leiden, BRILL, 1986.

MESCHONNIC, H., *Poétique du traduire*, Sl, Verdier, 1999.

MIGLIORINI, B., *Note sulla grafia italiana nel Rinascimento*, «Studi di filologia italiana», XIII (1955), pp. 259-296.

ID., *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1961.

MOLINIER, H.J., *Mellin de Saint-Gelays: études sur sa vie et sur ses œuvres*, Geneve, Slatkine, 1968.

MONCALLERO, G.L., *Il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena umanista e diplomatico (1470-1520): uomini e avvenimenti del Rinascimento alla luce di documenti inediti*, Firenze, Olschki, 1953.

ID., *La fortuna della «Calandria» nel Cinquecento*, «Aevum», XLII 1/2 (1968), pp. 100-103.

MONGIAT FARINA, C., *Questione di lingua. L'ideologia del dibattito sull'italiano nel Cinquecento*, Ravenna, Longo, 2014.

MONTORSI, F., *Succès de la prose et disgrâce du vers dans deux traductions de l'Arioste au XVIe siècle : Avec des réflexions sur la réception des textes étrangers*, in C. DUPOUY (a cura di), *La poésie, entre vers et prose*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2016, pp. 73-90.

MONTUORI, F., *Nota introduttiva* a TRISSINO, *De la volgare eloquenzia di Dante, volgarizzamento di Giovan Giorgio Trissino*, a cura di F. MONTUORI, in D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. FENZI, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 443-598.

MORIN, Y.C., *La graphie de Jean-Antoine de Baïf: au service du mètre*, «Nouvelle Revue du XVIe Siècle», XVII 1 (1999), pp. 85-106.

ID., *La prononciation et la prosodie du français du XVIème siècle selon le témoignage de Jean-Antoine de Baïf*, «Langue française», CXXVI (2000), pp. 9-28.

MORSOLIN, B., *Giangiorgio Trissino. Monografia di un gentiluomo letterato del secolo XVI*, Firenze, Le Monnier, 1894.

MOTTIER, C., *Du nouveau sur les origines familiales et la vie du poète Claude Mermet (ca 1550 – ca 1601), de Saint-Rambert*, in *Les Nouvelles Annales de l'Ain*, 2021, pp. 12-45.

NANNI, E., *«De la version» : sulla traduzione come 'labeur' e 'imitatio' nelle riflessioni di Thomas Sébillet (1548)*, in «Cahiers d'études italiennes», 17 (2013), pp. 93-103.

NERI, F., *Giovan Giorgio Trissino e i fiorentini grecheggianti*, in ID., *La tragedia italiana del Cinquecento*, Firenze, Tipografia Galletti e Cocci, 1904, pp. 27-58.

NICERON, J.P., *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres*, t. V, Paris, Briasson. 1728.

NISARD, D., *Histoire de la littérature française*, Paris, Firmin Didot frères, 1854.

PACCAGNELLA, I., *Fra Venezia e l'Europa: l'italiano, un modello linguistico*, in E. GREGORI (a cura di), *Rinascimento fra il Veneto e l'Europa. Questioni, metodi, percorsi*, Padova, Cleup, 2018, pp. 45-69.

ID., *La questione della lingua*, in *Manuale di Letteratura Italiana. Storia per generi e problemi*, II, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 589-626.

ID., *La traduzione «orizzontale» nel Rinascimento. Alcune questioni generali*, in AA. VV. (a cura di), *«Tra chiaro e scuro». Studi offerti a Francesco Zambon*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2019, pp. 283-298.

PADOAN, G., *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin Nuova Libraria, 1996.

PAGLIAROLI, S., *Ludovico degli Arrighi*, «Studi medievali e umanistici», III (2005), pp. 47-79.

PANDOLFI, V., *Il teatro del Rinascimento e la commedia dell'arte*, Milano, Lerici, 1966.

PARFAICT, C., *Histoire du théâtre français*, t. III, Paris, 1745.

PASQUIER, E., *Recherches de la France, Livre VII, éd. M.M. Frangonard e F. Roudaut*, t. II, Paris, H. Champion, 1996.

PEROCCO, D., *Il ritratto di Ezzelino "immanissimo tiranno" tra cronaca e scena*, in A. FRANCESCHETTI, *Letteratura italiana e arti figurative. Atti del XII Convegno*

dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e letteratura Italiana (Toronto-Hamilton-Montreal), vol. 1, Firenze, 1988, pp. 335-345.

PEROTTI, D., *Nota introduttiva* a TRISSINO, *Sofonisba*, Firenze, Cesati, 2023.

PEROUSE, G.A., *Langue quotidienne et langue littéraire à Lyon, au XVIe siècle*, in G. DEFAUX (a cura di), *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, ENS, Lyon 2003, pp. 169-181.

PETERS, J., *Theatre of the Book, 1480-1880: Print, Text and Performance in Europe*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

PETRUCCI, A., *Pouvoir de l'écriture, pouvoir sur l'écriture dans la Renaissance italienne*, «Annales. Economies, sociétés, civilisations», XLIII 4 (1988), pp. 823-847.

PHELIPPES-BEAULIEU, E., *Essai biographique et littéraire sur Mellin de Saint-Gelais*, in *Annales de la Société royale académique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure*, t. XXXII, Nantes, Mellinet, 1861, pp. 3-51.

PICOT, E., *Les Français italianisants au XVIe siècle*, t. 1, Paris, Honoré Champion, 1906.

ID., *Pour et contre l'influence italienne en France au XVIe siècle*, in «Etudes italiennes», II (1920), pp. 2-32.

PIERI, M., *Fra scrittura e scena: la cinquecentina teatrale*, in E. CRESTI, N. MARASCHIO, L. TOSCHI (a cura di), *Storia e teoria dell'interpunzione. Atti del Convegno Internazionale di Studi Firenze 19-21 maggio 1988*, pp. 245-267.

EAD., *Identikit della commedia cinquecentesca*, in M. C. FIGORILLI e D. VIANELLO (a cura di), *La commedia italiana. Tradizione e storia*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 48-59.

EAD., *La 'Rosmunda' del Rucellai e la tragedia fiorentina del primo Cinquecento*, «Quaderni di teatro: rivista trimestrale del Teatro regionale toscano», II 7 (1979/1980), pp. 96-113.

EAD., *Mettere in scena la tragedia. Le prove del Giraldi*, «Schifanoia», XII (1991), pp. 129-142.

EAD., *Recitare la tragedia*, in G. LONARDI e S. VERDINO (a cura di), *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento. Atti del Convegno di Studi Verona, 14-15 maggio 2003*, Padova, Esedra, pp. 9-38.

PISTOLESI, E., *Con Dante attraverso il Cinquecento: il 'De vulgari eloquentia' e la questione della lingua*, «Rinascimento», XL (2000), pp. 269-296.

PITTALUGA, S., *Antiche gesta e delitti di re scellerati. Tragedia e popolo fra Medioevo e Umanesimo*, in M. CHIABÒ, F. DOGLIO (a cura di), *Tragedie popolari del Cinquecento europeo. Atti del XX Convegno del Centro Studi sul Tetatro Medioevale e Rinascimentale (Anagni, 5-7 luglio 1996)*, Roma, 1997, pp. 15-34.

PORCHER, J., *La date de la Sophonisbe de Mellin de Saint-Gelais*, «Bulletin du bibliophile», 1950, I, pp. 145-149.

POZZA, N., *Atti del convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, Accademia Olimpica, Vicenza, 1980.

POZZI, M., *Retorica e classi sociali nel Cinquecento italiano: il «caso» fiorentino*, in M.A. CORTELLAZZO (a cura di), *Retorica e classi sociali.* Atti del IX Convegno interuniversitario di Studi (Bressanone, 1981), Padova, Centro stampa di palazzo Maldura, 1983, pp. 103-107.

ID., *Tradurre per una maggiore equità sociale e culturale*, in E. GREGORI (a cura di), *«Fedeli, diligenti, chiari e dotti»: traduttori e traduzione nel Rinascimento. Atti del Convegno internazionale di studi Padova, 13-16 ottobre 2015*, Padova, CLEUP, 2016, pp. 67-84.

PREVOST, S., *Inversion du sujet et cohésion syntaxique à la fin du 16ème siècle*, in J. BAUDREY, P. CARON (a cura di), *Problèmes de cohésion syntaxique de 1550 à 1720*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 115-138.

PULSONI, C., *Per la fortuna del 'De vulgari eloquentia' nel primo Cinquecento: Bembo e Barbieri*, «Aevum», LXXI 3 (1997), pp. 631-650.

PURKIS, H.M.C., *Chœurs chantés ou parlés dans la tragédie française au XVIe siècle?*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXII 2 (1960), pp. 294-301.

EAD., *Les intermèdes à la cour de France au XVIe siècle*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», II (1958), pp. 296-309.

QUONDAM, A., *La poesia duplicata. Imitazione e scrittura nell'esperienza del Trissino*, in N. POZZA (a cura di), *Atti del convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, Accademia Olimpica, Vicenza, 1980, pp. 67-110.

RATHERY, E.J.B., *Influence de l'Italie sur les lettres françaises depuis le XIIIe siècle jusqu'au règne de Louis XIV*, Paris, Firmin-Didot, 1853.

REES, A., P*oétiques de la «vive représentation» de Marco Girolamo Vida (1527) à Jacques Peletier du Mans (1555)*, «Italique», XII (2009), pp. 93-122.

REFINI, E., *«Profiter de quelque chose à ma république». Poetica e politica nell'epistola "De l'art de la tragédie" di Jean de la Taille*, in «Studi Francesi», 158 (2009), pp. 234-250.

RIBEMONT, B., *Le théâtre français du Moyen Age au XVIe siècle*, Paris, Ellipses, 2003.

RICCI, C., *Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française*, Thèse pour le doctorat d'Université, Torino, 1904.

RICCI, P.G., MENGALDO, P.V., «De vulgari eloquentia», *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970.

RICCÒ, L., *Su le carte e fra le scene: teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2008.

EAD., *Testo per la scena – Testo per la stampa: problemi di edizione*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIII (1996), pp. 210-266.

RICHARDSON, B., (a cura di), *Trattati sull'ortografia del volgare: 1524-1526*, Exeter, University of Exeter, 1984.

RIPOSIO, D., *Nova comedia v'appresento: il prologo nella commedia del Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1989.

ROBERT, F., *Exigences du public et ressorts de la tragédie chez les Grecs*, in J. JACQUOT (a cura di), *Le Théeatre tragique*, Paris, Edition du CNRS, 1962, pp. 55-62.

ROBUSTELLI, C., *Grammatici italiani del Cinque e del Seicento. Vie d'accesso ai testi*, Modena, Mucchi, 2006.

ROMANI, W., *La traduzione letteraria nel Cinquecento: note introduttive*, in G. PETRONIO (a cura di), *La traduzione. Saggi e studi*, Trieste, LINT, 1973, pp. 389-402.

ROMEI, D., *Ludovico degli Arrighi tipografo dello "stile clementino" (1524-1527)*, in H. ENDRIX, P. PROCACCIOLI (a cura di), *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Atti del Simposio internazionale (Utrecht, 8-10 novembre 2007), Vecchiarelli, Manziana, 2008, pp. 131-148.

ROUGET, F., La *Bergerie des Saules* inédite de Mellin de Saint-Gelais, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LXXVI 1 (2014), pp. 79-101.

ID., *Un poète sans 'oeuvre': sur des vers inédits de Mellin de Saint-Gelais*, in «Studi Francesi», 174 (LVIII | III), 2014, pp. 519-531.

RUSSO, L., *La tragedia nel Cinque e Seicento*, «Belfagor», XIV 1 (1959), pp. 14-22.

SAULNIER, V.L., *Remarques sur la tradition des textes de Mellin de Saint-Gelais*, in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», II (1953), pp. 13-19.

SCANNAPIECO, A., *Sulla filologia dei testi teatrali*, «Ecdotica», XI (2014), pp. 26-55.

SCHAPIRA, C., *La nominalisation de l'infinitif ou l'Abstraction au deuxième degré*, in N. FLAUX, M. GLATIGNY, D. SAMAIN (a cura di), *Les noms abstraits : Histoire et théories*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

SEGRE, C., *La traduzione come fenomeno culturale. Primi secoli*, in AA.VV., *Il Volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento. Atti del convegno internazionale Mantova, 18-20 ottobre 2001*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 1-8.

SENSI, F., *M. Claudio Tolomei e le controversie sull'ortografia italiana nel secolo XVI*, in «Rendiconti della R. Accademia dei Lincei», s. 4, VI (1890), pp. 314-325.

SICARD, C., *Pister (et demeler) Mellin de Saint-Gelais*, Le Verger – bouquet XXIII (2022), Humanités numériques. ⟨hal-03083805⟩ (visitato il 25/11/2023).

SICARD, C., JOUBAUD, P., *Notice de "Paris, Collection particulière Belin, Vente 1936, n° 370"* dans la base Jonas-IRHT/CNRS. http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/81131 (visitato il 25/11/2023).

SORELLA, A., *Introduzione* a B. VARCHI, *L'Hercolano*, Pescara, Libreria dell'Università, 1995.

ID., *La tragedia*, in L. SERIANNI e P. TRIFONE, *Storia della lingua italiana*, vol. I, *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993.

SOVENTE, M., *Cumae*, edizione a cura di G.A. LIBERTI, Macerata, Quodlibet, 2019.

STUREL, R., *La prose poétique au XVIe siècle*, in *Mélanges offerts par ses amis et ses élèves à M. Gustave Lanson*, Genève, Slatkine, 1972.

SVENBRO, J., *La Grecia arcaica e classica: l'invenzione della lettura silenziosa*, in G. CAVALLO, R. CHARTIER (a cura di), Storia della lettura, Bari, Laterza, 1995, pp. 3-36.

TAVONI, M., *La linguistica rinascimentale*, in G. C. LEPSCHY, *Storia della linguistica*, vol. II, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 169-312.

ID., *Scrivere la grammatica. Appunti sulle prime grammatiche dell'italiano manoscritte e a stampa,* «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Serie III, XXIII 2 (1993), pp. 759-796.

TINTO, A., *Il corsivo nella tipografia del Cinquecento: dai caratteri italiani ai modelli germanici e francesi*, Milano, Il Polifilo, 1972.

TROTOT, C., *La translation métaphorique dans la poétique de la Pléiade*, in «Camenae», III (2007), pp. 1-11.

TROVATO, P., *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Ferrara, UnifePress, 2009.

ID., *Il primo Cinquecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.

VAGANAY, H., *Le sonnet en Italie et en France au XVIe siècle*, Lyon, siège des Facultés catholiques, 1903.

VALLET, R., *À propos des redoublements d'expression dans la prose de Jean Lemaire de Belges*, «Revue de linguistique romane», XLI (1977), pp. 383-398.

VAN HOOF, H., *Histoire de la traduction en Occident : France, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie, Pays-Bas*, Paris-Louvain-la-Neuve, Duculot, 1991.

VANVOLSEM, S., *L'infinito sostantivato in italiano*, Firenze, SEF, 1983.

VERRIER, F., *Les armes de Minerve. L'Humanisme militaire dans l'Italie du XVIe siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997.

VERVLIET, H.D.L., *Cyrillic & Oriental Typography in Rome at the End of the Sixteenth Century: An Inquiry into the Later Work of Robert Granjon (1578-90)*, Berkeley, Poltroon Press, 1981.

VIGNES, J., *Brève histoire du vers mesuré français au XVIe siècle*, «Albineana, Cahiers d'Aubigné», XVII (2005), pp. 15-43.

ID., *Le dispositif choral de la tragédie : entre dramatique, lyrique et gnomique*, in *Fabula / Les colloques*, *Jodelle*, *Didon se sacrifiant*, 2014, (dir. N. Dauvois, J. Vignes). http://www.fabula.org/colloques/document2267.php (visitato il 25/11/2023).

VILLARI, S., *Dallo scrittoio al teatro: considerazioni sulle tragedie giraldiane*, «Italique», XVIII (2015), pp. 13-34.

VINGTRINIER, A., *Un poète oublié: C. Mermet de Sainct-Rambert en Bugey*, «Rev. Du Lyonnais», 1877, IV, pp. 426-448.

VITALE, M., *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1984.

WEINBERG, B., *Critical Prefaces of the French Renaissance*, Evanston, Northwestern University Press, 1950.

WILEY, W.L., *Brantôme's Interest in Languages and Literature*, «Modern Language Notes», LXV 5 (1950), pp. 331–336.

WIND, B.H., *Les mots italiens introduits en français au XVIe siècle*, Utrecht, HES, 1973.

ZANIN, E., *Les choses du théâtre dans les premiers dictionnaires italiens, français et espagnols*, in M. VUILLERMOZ, A. CAYUELA (a cura di), *Les Mots et les choses du théâtre*, Genève, Droz, 2017, pp. 95-110.

ZILLI, L., *Des «vers emmiellez» de Mellin de Saint-Gelais aux «douceurs nom pareilles» de Joachim Du Bellay*, «Cahiers du Gadges», I 2003, pp. 43-59.

EAD., *Jacques Amyot e il primo documento sulla fortuna francese di Giraldi Cinzio*, «Schifanoia: notizie dell'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara», XII (1991), pp. 215-219.

EAD., *Mellin de Saint-Gelais, Jacques Amyot e un manoscritto della tragedia 'Sophonisba'*, «Studi di Letteratura Francese», XVII (1991), pp. 7-29.

Studi sulle Digital Humanities

ALVERMANN, D., BLUGGEL, B., *Transkribus at Greifswald. Idea, practice, results, perspective*, presentato alla Transkribus User Conference 2017, 2-3 November, Technical University of Vienna. https://read.transkribus.eu/wp-content/uploads/2017/07/Alvermann_Bluegel_Greifswald.pdf (visitato il 25/11/2023).

APOLLON, D., BELISLE, C., *Le destin de l'appareil critique dans l'edition numerique scientifique*, in D. APOLLON, P. REGNIER, C. BELISLE (a cura di), *L'édition critique à l'ere du numerique*, Parigi, L'Harmattan, 2017, pp. 101-132.

APOLLON, D., REGNIER, P., BELISLE, C., *Alors que les textes deviennent numeriques*, in IID. (a cura di), *L'edition critique à l'ere du numerique*, Parigi, L'Harmattan, 2017, pp. 9-51.

BALSAMO, A., *Designing Culture: The Technological Imagination at Work*, Durham, Duke University Press, 2011.

BELISLE, C., *Lire à l'écran : les enjeux de la lecture numérique*, in EAD. (a cura di), *La lecture numérique: réalités, enjeux et perspectives*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2004, pp. 139-179.

BERNARDINI, C., *Immaginando il futuro digitale della traduzione digitale: la traduzione dell'edizione 1860 di Leaves of Grass per il Walt Whitman Archive*, in F. CIOTTI (a cura di), *Digital Humanities. Progetti italiani ed esperienze di convergenza multidisciplinare.* Atti del convegno annuale dell'Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale (Firenze, 13-14 dicembre 2012), Roma, Sapienza Università Editrice, pp. 210-219.

BOURNARD, L., *Introduction* a *Qu'est-ce que la Text Encoding Initiative ?*, Marseille, OpenEdition Press, 2015. http://books.openedition.org/oep/1298 (visitato il 25/11/2023).

BOURNARD, L., SPERBERG-MCQUEEN, C.M., *Il manuale TEI Lite: introduzione alla codifica elettronica dei testi letterari*, a cura di F. CIOTTI, Milano, Sylvestre Bonnard, 2005.

BUZZETTI, D., *Ambiguità diacritica e markup. Note sull'edizione critica digitale*, in S. ALBONICO (a cura di), *Soluzioni informatiche e telematiche per la filologia*, Atti del Seminario di studi (Pavia, 30-31 marzo 2000), Pavia, Pubblicazioni Telematiche, 2000. http://studiumanistici.unipv.it/dipslamm/pubtel/Atti2000/dino_buzzetti.htm (visitato il 25/11/2023).

CARBONELL, J.G., MICHALSKI, R.S., MITCHELL, T.M., *An overview of machine learning*, in IID. (a cura di), *Machine Learning: An Artificial Intelligence Approach*, Berlin and Heidelberg, Springer-Verlag, 2013, pp. 3-23.

CLINCHANT, S., DEJEAN, H., MEUNIER, J., LANG, E.M., KLEBER, F., *Comparing machine learning approaches for table recognition in historical register books*, 13th IAPR International Workshop on Document Analysis Systems (DAS), 2018, IEEE, pp. 133-138.

DAYHOFF, J.E., DE LEO, J.M., *Artificial neural networks: opening the black box*, «Cancer», XCI 91 (2001), pp. 1615-1635.

DESEILLIGNY, O., *Matérialités de l'écriture : le chercheur et ses outils, du papier à l'écran*, «Sciences de la Société», LXXXIX (2013), pp. 38-53.

DI PIETRO, C., MARTIGNANO, C., ROSSELLI DEL TURCO, R., *Progettazione e implementazione di nuove funzionalità per EVT 2: lo stato attuale dello sviluppo*, «Umanistica Digitale», VII (2019), pp. 5-21. https://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/9322 (visitato il 25/11/2023).

DRISCOLL, M.J., PIERAZZO, E., *Introduction: Old Wine in New Bottles?*, in IID. (a cura di), *Digital Scholarly Editing – Theories and Practices*, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, pp. 41-58.

DUFOURNAUD, N., *et al*., *Manuel d'encodage TEI Renaissance et temps modernes*, Bibliothèques Virtuelles Humanistes, https://www.bvh.univ-tours.fr/XML-TEI/ManuelWeb/Manuel_TEI_BVH.html (visitato il 25/11/2023).

EPRON, B., VITALI-ROSATI, M., *L'édition à l'ère numérique*, Parigi, La Découverte, 2018.

FIRMANI, D., MAIORINO, M., MERIALDO, P., NIEDDU, E., *Towards knowledge discovery from the Vatican secret archives*. In Codice ratio – Episode 1: Machine Transcription of the Manuscripts, in *Proceedings of the 24th ACM SIGKDD International Conference on Knowledge Discovery & Data Mining*, New York, 2018, pp. 263-272. https://arxiv.org/abs/1803.03200 (visitato il 25/11/2023).

GEDZELMAN, S., ZANCARINI, J-C., *HyperMachiavel : un outil de comparaison de traductions*, «Lingua e stile», XLVI 2 (2011), pp. 247-266.

GIGLIOZZI, G., *Introduzione all'uso del computer negli studi letterari*, Milano, Mondadori, 2003.

HILLESUND, T., BELISLE, C., *Ce que la remediatisation numerique change dans l'edition et la lecture*, in D. APOLLON, P. REGNIER e C. BELISLE (a cura di), *L'edition critique à l'ere du numerique*, Parigi, L'Harmattan, 2017, pp. 133-175.

HODEL, T., SCHOCH, D., SCHNEIDER, C., PURCELL, J., *General Models for Handwritten Text Recognition: Feasibility and State-of-the Art. German Kurrent as an Example*, «Journal of Open Humanities Data», VII 13 (2021), pp. 1–10. https://doi.org/10.5334/johd.46 (visitato il 25/11/2023).

HUITFELDT, C., *Systemes de balisage de textes et editions critiques*, in D. APOLLON, P. REGNIER e C. BELISLE (a cura di), *L'edition critique à l'ere du numerique*, Parigi, L'Harmattan, 2017, pp. 179-202.

ITALIA, P., *Editing Duemila: per una filologia dei testi digitali*, Roma, Salerno Editrice, 2020

KIESSLING, B., *Kraken - A Universal Text Recognizer for the Humanities*, in *Digital Humanities Book of Abstracts*, Utrecht, 9-12 July 2019. https://doi.org/10.34894/Z9G2EX (visitato il 25/11/2023).

KIESSLING, B., STOKL, D., MILLER, M.T., *BADAM: A public dataset for baseline detection in arabic script manuscripts*, in Proceedings of the 5th International Workshop on Historical Document Imaging and Processing, 2019, pp. 13-18. https://doi.org/10.1145/3352631.3352648 (visitato il 25/11/2023).

KIESSLING, B., TISSOT, R., STÖKL BEN EZRA, D., STOKES, P., *eScripta: A New Digital Platform for the Study of Historical Texts and Writing*. Digital Humanities 2019, Jul 2019, Utrecht, Netherlands. hal-02310781 (visitato il 25/11/2023).

KIESSLING, B., TISSOT, R., STOKES, P., STOKL BEN EZRA, D., *eScriptorium: An Open Source Platform for Historical Document Analysis*, in *2019 International Conference on Document Analysis and Recognition Workshops* (ICDARW), Sydney, Australia, 2019.

LOMBARDI, F., MARINAI, S., *Deep Learning for historical analysis and recognition. A survey*, «Journal of Imaging», 6 (2020), 10. https://doi.org/10.3390/jimaging6100110 (visitato il 25/11/2023).

MANCINELLI, T., PIERAZZO, E., *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, Roma, Carocci, 2020.

MAHONY, S., PIERAZZO, E., *Teaching Skills or Teaching Methodology?*, in *Digital Humanities Pedagogy: Practices, Principles and Politics*, Cambridge, Open Book Publishers, 2012. http://books.openedition.org/obp/1639 (visitato il 25/11/2023).

MARINAI, S., GORI, M., SODA, G., *Artificial Neural Networks for Document Analysis and Recognition*, «IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence», XXVII (2005), pp. 23–35. 10.1109/TPAMI.2005.4 (visitato il 25/11/2023).

MARTÌN-MOR, A., *Le tecnologie della traduzione e il loro effetto nei testi. Design sperimentale e risultati preliminari di uno studio con strumenti CAT*, «Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione», XIV (2012), pp. 79-94.

MONTI, J., *La E-translation da Google a Second Life: le più recenti applicazioni di Traduzione Automatica online*, in S. DAL MASO, G. MASSARIELLO MERZAGORA (a cura di), *I luoghi della traduzione. Le interfacce: atti del XLIII Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana* (Verona, 24-26 settembre 2009), Roma, Bulzoni Editore, 2012, pp. 546-552.

MUEHLBERGER, G., *et al*., *Transforming scholarship in the archives through handwritten text recognition : Transkribus as a case study*, «Journal of Documentation», LXXV 5 (2019), pp. 954-976.

PIERAZZO, E., *Editorial Teamwork in a Digital Environment: The Edition of the Correspondence of Giacomo Puccini*, «Jahrbuch Computerphilologie», X (2008). http://computerphilologie.tu darmstadt.de/jg08/pierazzo.html.

EAD., *La codifica dei testi. Un'introduzione*, Roma, Carocci, 2005.

EAD., *Modelling Digital Scholarly Editing: From Plato to Heraclitus*, in M.J. DRISCOLL, E. PIERAZZO (a cura di), *Digital Scholarly Editing – Theories and Practices*, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, pp. 41-58.

EAD., *Quale infrastruttura per le edizioni digitali? Dalla tecnologia all'etica*, «Textual Cultures», XII 2 (2019), pp. 5-17.

ROSSELLI DEL TURCO, R., *After the editing is done: Designing a Graphic User Interface for digital editions*, «Digital Medievalist», VII (2012). http://doi.org/10.16995/dm.30 (visitato il 25/11/2023).

SAHLE, P., *What is a Scholarly Digital Edition?*, in M.J. DRISCOLL, E. PIERAZZO (a cura di), *Digital Scholarly Editing – Theories and Practices*, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, pp. 19-40.

SCHREIBMAN, S., *Re-envisioning versioning: a scholar's toolkit*, in A. CIULA, F. STELLA (a cura di), *Digital philology and medieval texts*, Pisa, Pacini Editore, 2007, pp. 93-102.

SCHWARZ-RICCI, V.I., *Il riconoscimento automatico di scrittura per documenti storici*, Zenodo, 2022. https://doi.org/10.5281/zenodo.6369959 (visitato il 25/11/2023).

EAD., *Handwritten Text Recognition per registri notarili (secc. XV-XVI): una sperimentazione*, «Umanistica Digitale», XIII (2022), pp. 171-181. http://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/14926 (visitato il 25/11/2023).

SPRINGMANN, U., LÜDELING, A., *OCR of historical printings with an application to building diachronic corpora: a case study using the RIDGES herbal corpus*, «Digital Humanities Quarterly», XI 2 (2017). http://digitalhumanities.org/dhq/vol/11/2/000288/000288.html (visitato il 25/11/2023).

STOKES, P.A., KIESSLING, B., STÖKL BEN EZRA, D., TISSOT, R., GARGEM, E.H., *The eScriptorium VRE for Manuscript Cultures*, «Classics@», XVIII 1 (2021). https://classics-at.chs.harvard.edu/classics18-stokes-kiessling-stokl-ben-ezra-tissot-gargem/ (visitato il 25/11/2023).

STÖKL BEN EZRA, D., LAPIN, H., *Z-profile: Holistic Preprocessing Applied to Hebrew Manuscripts for HTR with Ocropy and Kraken*, «Manuscript Cultures», XV (2021), pp. 25-36. https://www.csmc.uni-hamburg.de/publications/mc/files/articles/mc15-03-stoekl-ben-ezra.pdf (visitato il 25/11/2023).

TOMASI, F., *L'edizione digitale e la rappresentazione della conoscenza. Un esempio: Vespasiano da Bisticci e le sue lettere*, «Ecdotica», 9 (2012), pp. 264-286.

UL-HASAN, A., BUKHARI, S.S., DENGEL, A., *OCRoRACT: a sequence learning OCR system trained on isolated characters*, 12th IAPR Workshop on Document Analysis Systems (DAS), IEEE, 2016, pp. 174-179.

VOLKOVA, T., *Discourse and Communication Translation Model: designing a translation experiment*, in I.V. DESINOVA (a cura di) *Proceedings of the IX International Conference "Word, Utterance, Text: Cognitive, Pragmatic and Cultural Aspects"* (18-20 April 2018 Chelyabinsk State University, Russia), London, Future Academy, 2018, pp. 697-702.

Sitografia

A catalog of Digital Scholarly Editions, a cura di Patrick Sahle, ultima modifica 2020/09/28: https://v3.digitale-edition.de (visitato il 25/11/2023).

BNF, *Gallica*: https://gallica.bnf.fr/accueil/ (visitato il 25/11/2023).

BVH, *Bibliothèques Virtuelles Humanistes*: https://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=1049 (visitato il 25/11/2023).

Catalogue of Digital Editions: https://dig-ed-cat.acdh.oeaw.ac.at (visitato il 25/11/2023).

DanteLab Reader, Dartmouth Dante Project: http://dantelab.dartmouth.edu (visitato il 25/11/2023).

Digital Dante: https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/ (visitato il 25/11/2023).

Edizione Logica Avicennae - experimental encoding: http://evt.labcd.unipi.it/demo/evt2-beta2/avicenna/index.html#/readingTxt?d=doc_1&p=C-112v&s=text-body-div&e=critical (visitato il 25/11/2023).

eScriptorium : un outil pour la transcription automatique des documents: eScriptorium : un outil pour la transcription automatique des documents – EphéNum (hypotheses.org) (visitato il 25/11/2023).

eScriptorium Video Gallery: https://escripta.hypotheses.org/escriptorium-video-gallery (visitato il 25/11/2023).

EVT, *Edition Visualization Technology*: http://evt.labcd.unipi.it/ (visitato il 25/11/2023).

Giangiorgio Trissino a cura di A. CORRIERI, in *Cinquecento plurale*, aggiornato al 3 ottobre 2012: http://dsu.uniroma3.it/cinquecentoplurale/bibliografie/giangiorgio-trissino/ (visitato il 25/11/2023).

Hyper Prince: http://hyperprince.ens-lyon.fr/ (visitato il 25/11/2023).

IIIF, *International Image Interoperability Framework*: https://iiif.io/ (visitato il 25/11/2023).

TEI by Example: https://teibyexample.org (visitato il 25/11/2023).

TEI P5, *Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*, https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/index.html (visitato il 25/11/2023).

TEI, *Text Encoding Initiative*: https://tei-c.org/ (visitato il 25/11/2023).

TEI, *Projects Using the TEI*: https://tei-c.org/activities/projects/ (visitato il 25/11/2023).

Théâtrales, *Répertoire des pièces de la Renaissance française, 1537-1615* a cura di A.G. BOURASSA: https://www.theatrales.uqam.ca/soufflebaroque.html (visitato il 25/11/2023).

The Digital Critical Edition of Captain Charles Johnson's A General History of the Pyrates (1724 - 1726): http://ingridreiche.com/Resume/Thesis/DCE.htm (visitato il 25/11/2023).

The Walt Whitman Archive: http://www.whitmanarchive.org (visitato il 25/11/2023).

TLFi *Trésor de la langue Française informatisé*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine: http://www.atilf.fr/tlfi.

To be or not to be – multilingual: https://www.uv.es/shaxpere/vm/samples/To_be_multiling2.html (visitato il 25/11/2023).

Versioning Machine 5.0: http://v-machine.org/documentation/ (visitato il 25/11/2023).

Vincent van Gogh – The Letters: https://teipublisher.com/exist/apps/vangogh/index.html (visitato il 25/11/2023).

APPENDICI

APPENDICE 1

LA *SΩPHΩNISBA* DI GIOVAN GIORGIO TRISSINO (1529)

Sωphωnisba. Lassa, dωve poss'iω vωltar la lingua,
Se nωn là 've la spinge il miω penʃiɛrω?
Che giorno, ε notte sɛmpre mi mωlɛsta.
E cωme possω disfωgare alquantω
Questω grave dωlωr, che 'l cuor m'ingωmbra,
Se nωn manifestandω i miɛi martìri?
I quali ad un ad un voljω narrarti.
Hɛrminia. Regina Sωphωnisba, a mè Regina
Per dignità, ma per amωr sωrɛlla,
Sfωgate mɛco pur il cuor; che cɛrtω
Nωn pωssete parlar cωn chi più v'ami;
Nɛ che si dolja piu de i vostri mali.
Sωph. Questω cωnωbbi in fin da miɛi prim'anni,
Hɛrminia mia, che siam nutrite insiɛme;
E sò, che 'l grande amωr, che tu mi porti,
Più chɛ null'altra affinità, ti spinse
A venir mɛcω a la Città di Cirta.
Però vò ragiωnar piu lungamente;
E cωminciar da largω le parole.
Ne starò di ridir coʃa, che sai;
Perchè si sfuoga ragiωnandω il cuore.
Quandω la bɛlla mωlje di Sichɛω,
Dωpω l'indegna morte del maritω,
In Africa passò cωn cɛrte navi,
Cωmprando ivi terren vicinω al mare,
Fermωssi, ε fabricovvi una cittate,
La qual kiamò Carthagine per nωme.
Questa Città, poi che s'uccise Dido,
(Che cωsì nωme havea quella Regina)
Visse cωntinuamente in libertade;
E dital pωndω fu la ʃua virtute,
Che nωn sωl da i nimici si difese,
Ma sωpra ogni Città divenne grande.
Hor (cωme accade) hɛbbe una hωrribil guɛrra
(Bɛn dώpω mωltω tɛmpω) cω i Rωmani,
Che diʃceʃerω gia da quell'Enɛa,
Il qual venne da Troja in queste parti,
Et ingannandω la infelice Dido,
Partissi, ε fu cagiωn de la sua morte;
Questa guɛrra durò mωlti, ε mωlt'anni;
Pur dώpω il variar della fωrtuna
(Si cωme piacque a Diω) sωrse la pace.
La qual durandω un tɛmpω anchωr si ruppe.
Alhωra incωmincior piu dure offese;
Perchè Hannibale poi passandω l'alpe
Giunse in Italia, ε cωn favωr del ciɛlω
Su'l Ticin, Trɛbbia, Trasiménω, ε a Canne
Lji ruppe, ε uccise un'infinita gɛntɛ;

E sedeci anni sœn, ch'ivi dimora.
In questœ tɛmpœ Hasdrubale miœ padre
In Hispagna n'andò cœntra cœstœrœ.
Quivi prima lj' arriʃe la fœrtuna;
Ma nœn mœltœ dapoi si volse, in modœ,
Che cœnvenne per forza indi partirsi;
E cœn sɛtte galɛe passandœ il mare,
Venne a Syphace qui Re d 'e Numidi.
In quel medesmœ giœrnœ anchœr vi giœnse
Il supɛrbœ Rœman, che l'havea vintœ,
Kiamatœ Scipiœne, Il qual vœlea
Tirar Syphace in lega cœ i Rœmani;
E tantœ sɛppe far, che la cœnkiuʃe.
Hor questa lega a nostri assai dispiacque,
E per guastarla, ɛ rivœcar cœstui
Nela lœrœ amicizia, a lui mi diɛrœ
Per mœlje, in su'l fiœrir delj' anni miɛi;
Nœn havɛndœ risguardœ, che miœ padre
M'havea prima prœmessa a Massinissa,
Filjuol di Gala, gia Re d'e Massuli;
Il qual salì per questœ in tantœ sdegnœ,
Che sɛmpre ci fu poi mœrtal nimicœ.
Cœsì ne venni a Cirta, œve sœn hora.
Ma questa dœlce mia Regale alteza
Tostœ mi fu cagiœn d'amara vita;
Che Σcipiœne in Africa ne venne;
Cœntra del quale Hasdrubale, ɛ Syphace
Cœn valœrœʃa gɛnte insiɛme andarœ;
E nel campœ una notte acceʃœ il fuocœ,
Et assaliti da i nimici armati,
Arsi, rœtti, ɛ scœnfitti al fin fuggirœ.
Quinci 'l principiœ fu de i nostri affanni;
Che 'l dɛʃir di vittoria, ɛ la paura
Di servitù sì m'œccuparœ il cuore,
Ch'ad ogni altrœ pensiɛr kiuʃer la via.
Pur dœ́pœ questœ, un'altra volta insiɛme
Pœʃerœ gɛnte, ɛ ritœrnarœ al campœ,
E cœmbattérœ anchœr pocœ felici.
Ma quei seguɛndœ la vittoria lœrœ,
Sœn giunti ne i cœnfin del nostrœ Rɛgnœ,
Cœn Massinissa, il cui patɛrnœ impɛrœ
Era gia pervenutœ a nostre mani.
Hor cel'han toltœ ne la prima giunta.
Œnde Syphface accolta ogni sua forza
Là se n'ɛ́ gitœ, ɛ da cœlui, che venne
Questa notte dal campœ, mi fu dettœ,
Che hoggi si devea far nuova giœrnata.
Si ch'iœ temœ dœlɛnte una ruina

Tal, che più nωn pωtren levar la tɛsta;
Che se vɛcki sωldati, integri, ɛ freschi
Nωn vi pωtèr durar, cωme farannω
Questi nωvɛlli, affaticati, ɛ rωtti?
Appressω, un durω sognω mi spavɛnta,
Ch'iω vidi inanzi l'apparir de l'alba.
Esser paréami in una selva ωscura,
Circundàta da cani, ɛ da pastωri,
Che havean presω, ɛ legatω il miω cωnsorte;
Ωnd'iω, temɛndω l'empiω suω furωre,
Mi volsi ad un pastωr, pregandω lui,
Che da la rabbia lωr mi diffendesse;
Et e piɛtωʃω apɛrse ambe le braccia,
E mi raccolse; ma d'intωrnω udiω
Un si fiɛrω latrar, che hɛbbe temɛnza,
Che mi piljassen fin dentr'al suω grɛmbω.
Ωnde mωstrommi una spelωnca apɛrta,
E disse; poi che tɛ salvar nωn possω,
Entra cωstì, che nωn pωtran piljarti.
Et iω v'entrai; cωsì disparve il sonnω,
Che m'ha laʃciatω hoimé troppω cωnfuʃa.

Hɛr. Veramente Regina
Il parlar vostrω mi dimωstra kiarω,
Quant'é grave il dωlωr, che vi tωrmenta.
Pur tropp'alta ruina
V'imaginate, ɛ sɛnz'alcun riparω.
Nωn piaccia a Diω, che tantω mal cωnsɛnta.
A quel sognω crudɛl, che vi spavɛnta,
Nωn devete prestare alcuna fede;
Ch'ogni fiʃω pensiɛr, che 'l giωrnω adduce,
Partita poi la luce,
Cωn la notte, ɛ cωl sonnω a nωi si riede;
E cωn varie apparɛnze alhωr c'inganna.
Si che laʃciate homai donna, laʃciate
La dωlente paura, che v'affanna;
Che gia nωn vi cωndanna
La sentɛnzia del ciɛl, cωme pensate.

Sωph. O, che felice statω
è 'l tuω; che quellω i kiamω ɛsser felice,
Che vive quiɛtω sɛnz'alcuna alteza;
E menω assai beatω
è l'ɛsser di cωlωrω, a cui nωn lice
Far, senωn cωme vuol la lωr grandeza.

Hɛr. La gloria, ɛ l'altrω bɛn, che 'l mωndω appreza,
Si truova pur in quell'altɛra vita.

Sωph. Sì, ma tal gloria è debile, ɛ fallace.
Il dωminar ti piace
Mentre l'aspɛtti, ɛ par coʃa gradita;

Ma cωme l'hai, sɛmpre dωlωr ne sɛnti.
Hor fame, hor pɛste, hor guɛrra ti mωlɛsta;
Hor le vωci impωrtune de le gɛnti,
Veneni, tradimenti;
E se tu fuggi l'un, l'altrω t'infɛsta.

Hɛr. Questa vita mωrtale
Nωn si può trappassar sɛnza dωlωre;
Che cωsì piacque a la giustizia ɛtɛrna.
Nɛ ʃciolta d'ogni male
Del bɛl vɛntre matɛrnω uʃciste fuore;
Che 'n statω buonω, o rɛo nessun s'ɛtɛrna.
Di quel sωmmω fattωr, che 'l ciɛl gωvɛrna,
Appɾɛssω ciascun piɛde un vaʃω sωrge,
L'un piɛn di male, ɛ l'altrω è piɛn di bɛne,
E dindi hor gioja, hor pene
Trae mescωlandω insiɛme, ɛ a nωi le porge.
Poi vi ricordω anchωr fra vωi pensare,
Che a valωrωʃω spirtω s'appartiɛne
Pωrsi a le degne impɾeʃe, ɛ bɛn sperare,
E dapoi sωppωrtare
Cωn generωʃω cuor quel, che n'advɪɛne.

Sωph. Bɛn cωnωsch'iω, che quellω
Si deverebbe far, che tu ragiωni,
Ma 'l sωverkiω dωlωr troppω mi sforza;
E 'l sensω, ch'è rubɛllω
De le piu salde, ɛt ottime ragiωni,
Subitamente il lωr vωlere ammorza;
Cωsì mi truovω sɛnza alcuna forza,
Da cωntrapωrmi al duol, che mi distrugge;
Se 'l ciɛl piɛtωʃω questa mia ʃciagura
Nωn fa, che sia men dura
Bɛn sωnω al fin, per cui la vita fugge.

Hɛr. Andiamω adunque, ɛ rivωltiam la mente
A pregar quel'Idiω, che ha di nωi cura,
Che ci cωnsɛrvi; ɛ questω mal preʃɛnte
Fra la nimica gɛnte
Sparga, ɛ diʃciolja nωi da tal paura.

Sωph. Questω cωnsiljω tuω mωltω mi piace;
Che sωlamente Idiω
Ci può mandar la diʃiata pace.

Chorω. Che farò iω? dɛbbiω kiamar difuore
Qualch'una dele sɛrve,
Che a la nostra Regina entrω rapporte,
Cωme la tɛrra è tutta in gran terrωre,
Perchè mωlte catɛrve
Nimiche, giunte sωn prɛssω a le porte?
O pur dɛbbiω aspettar, che qualche sorte,
Qualch'altrω caʃω a lɛi nel manifɛsti?

Acciò, ch'iω nωn mωlɛsti
Il suω riposω, o turbi la sua pace.
Che quel, che ti dispiace,
Nωn fu si lungamente mai sωspesω,
Ch'a te nωl paja haver per tɛmpω inteʃω.
O mɛgliω è nωn haver tantω rispɛttω?
Che 'l nωn sapere il male,
Nωl fa minωre, anzi 'l cωnsiljω intrica.
Ɛ bɛn che alhωr nωn sturbi alcun dilettω,
C'induce a casω tale,
Che 'l sωccωrsω impedisce, ɛ 'l mal nutrica.
Si cωme l'otiω arrɛca al fin fatica,
Cωsì simil dilɛttω apporta noja.
O fuggitiva gioja,
O spɛme, sognω de la gɛnte desta,
Quantω quantω mωlɛsta
Pare a mωrtali vostra dipartɛnza,
Quantω mɛljω saria viverne sɛnza.
Che sɛnza vωi la nuova mia Regina
Forse nel nidω suω patɛrnω anchωra
Si farɛbbe dimora,
Sprezandω in tuttω la Regale alteza.
Ωnde saria di tanti affanni fuora,
Che tostω harà dintωrnω. Hai pωverina,
Quanta grazia divina,
Quanta mωdɛstia è'n lɛi, quanta belleza.
Et hora lassa al dωminare aveza
La servitù le pareria si amara,
Ch'assai piutostω ɛlegeria 'l mωrire.
Nωn far Signωr del ciɛl, nωn far servire
A gɛnte iniqua una beltà si rara.
Sò ch'ɛsser ti dɛe cara,
Se mai cara ti fue cosa terrena.
Eccω un familjω del Signωr, ch'apena
Può trarre il fiatω, ɛ ciò per lunga via,
O per altrω disturbω, par che sia.

Familjω. Donne?
Cho. Che vuoi, che non ragioni?
Fa. Lassω,
Ch'iω nωn ho lena da parlar.
Cho. Cωstui
M'empie di nuovω di paura.
Fa. Donne,
Verω ωrnamentω a la Città di Cirta,
Ditemi ωve si truova la Regina?
Cho. Ɛccω, che adhωr adhωr ɛʃce di caʃa,
E nωn è bɛn anchωr fuor de la porta.
Ma d'ωnde viɛn tu si affannatω, ɛ stancω?

Fam. Vɛngo dal nostrω infœrtunatω campω.
Sœph. Habbiate cura, cœme sia fœrnita
Quella vɛsta, che Hɛrminia appareckiava
Per œfferir al tɛmpiω, di kiamarmi;
In questω mɛço vederò, se mai
S'intendesse del Re qualche nœvɛlla.
Fam. Haimè, che troppω mal ne'ntenderete.
Cho. Aspettian pur quel, che cœstui favɛlli,
Perchè dɛve saper distinte, ɛ kiare
Quelle coſe, che nœi sappian cœnfuse.
Fam. Regina Sœphœnisba, a vœi rapportω
Cœntra mia volja pɛssimɛ nœvɛlle.
Sœph. O durω exordiω, è vivω il miω cœnsorte?
Fam. Mortω nœn è, ne vò kiamarlω vivω.
Sœph. Che coſa, è ferit'elji, o rœttω il campω?
Fam. Il campω è rœttω, ɛt e nœn è feritω,
Ma preſω è ne le man d'e suoi nimici.
Sœph. O sventurata mè, che gran ruina;
Quest'è quel dì, quel dì, che m'ha distrutta
Ma cœme rœttω fu? cœme fu preſω?
Fam. Questa matina, ne l'uſcir del Sœle,
Cɛrti nostri cavalli se n'andarω
Ad assalirne alcuni de i Rœmani;
Da cui scacciati, hor l'una parte, hor l'altra
Si rinfœrzava si, che tutte entrarω
Le gɛnti da caval ne la battalja.
Nel cui principiω i nostri ɛran si franchi,
Che i nimici n'havean qualche spaventω;
Nɛ pœtean sœstener la forza lœrω;
E gia rœtti sarìan, s'alcuni fanti
Nœn si fœsserω posti fra i cavalli;
Tal che quel nuovω guerreggiare alquantω
Ci raffrenò; ma pocω standω poi
Le legiœni anchœr vennerci adossω,
Che rivœltor tutta la gɛnte in fuga.
Il che vedɛndo il Re, si pœſe avanti
Versω i nimici, per veder se mai
Cœn la vergogna, o cœn il suω periljω,
Pœtesse rivœltar le gɛnti sue.
E mentre, ch'ɛra intɛntω a questa coſa,
Trœvossi in mɛço de i nimici armati;
Che lj' ucciſerω sœttω il suω cavallω,
Poi cœn tantω furœr lj' andarω adossω,
Ch'a viva forza nel menor prigiœne.
Alhœr fu il campω tœtalmente in rœtta.
Œnde mœlti di nœi vɛrsω la tɛrra
Fuggimmω, ɛ pria nœn fummω in su le porte,
Che i Rœmani ci fur diɛtro a le spalle.

Tal ch'apena pωtɛi (cωme fui dentrω)
Kiuder la porta, ɛ far alzare i pωnti;
Poi pωʃi guardia intωrnω de la tɛrra;
E per questa cagiωn sωn giuntω tardi.
Cho. Lassa, ch'iω vedω il fin di quest'impɛrω,
E la stirpe Regal de miɛi Signωri
Eradicata fia, non che deprɛssa.
Sωph. Hoimè infelice, hoimè dωve sωn giunta.
Cho. Quantω di vωi mi duole.
Sωph. O miʃerω Siphace,
Dωve dωve n'andrai, dωve mi laʃci.
Cho. Qual spirtω al mωndω è di piɛtà si nudω,
Che mirandω hor cωstɛi tenesse il piantω?
Sωph. O sventurata alteza,
Dωve m'hai tu cωndωtta; o durω sognω;
Anzi piu tostω viʃiωn, che sognω.
Cho. Giusta cagiωne a lacrimar vi muove.
Sωph. Qual trista piangerìa, se nωn piang'iω?
Che 'n così briɛve tɛmpω,
Ogni allegreza mia s'è volta in dolja.
Turbatω è'l mare, ɛ mossω un vɛntω riω,
Pur troppω hoimè per tɛmpω,
Che la mia nave diʃarmata inscolja.
Deh fωss'iω morta in faʃce;
Che bɛn mωrɛndω quaʃi si rinaʃce.
Cho. Bɛn hareste cagiωn di pianger sɛmpre,
Se 'l piantω vi recasse alcun rimediω;
Ma se v'annoja piu, mɛljo è laʃciarlω.
Sωph. O padre, o carω padre,
Ѡve m'havete posta;
Cωme fallace fia vostra speranza.
La gioja a vωi prωposta
Di queste mie leggiadre
Noze, sarà, che 'l sωspirar m'avanza;
Sarà, ch'iω laʃci la Regale stanza,
E lω nativω miω dωlce terrenω;
E ch'iω trappasse il mare,
E mi cωnvɛnga stare
In servitù, sωttω 'l supɛrbω frenω
Di gɛnte aspra, ɛ prωtɛrva,
Nimica natural del miω paeʃe.
Nωn fien di mè, nωn fiɛn tal coʃe inteʃe;
Piu tostω vò mωrir, chɛ viver sɛrva.
Cho. Che coʃa v'odω dire?
Sωph. Che piu tostω mωrire
Voljω, chɛ viver sɛrva d'e Rωmani.

Cho. Buon è, buon è fuggir si crude mani;
Ma nωn gia cωn la morte;
Ch'ella è l'extrεmo mal di tutti e mali.
Sωph. La vita nostra è cωme un bεl theſorω,
Che spεnder nωn si dεve in coſa vile,
Nε risparmiar ne l'hωnωrate impreſe;
Perchè una bεlla, ε glωriωſa morte
Illustra tutta la passata vita.
Messo. Fuggite o triste, ε scωnsωlate donne;
Fuggite in qualche piu sicura parte,
Che i nimici gia sωn dentrω a le mura.
Sωph. ѠΩve si può fuggir? che luogω habbiamω,
Che ci cωnsεrvi, o che da lωr ci ascωnda,
Se l'ajutω divin nωn ci difεnde?
Ma cωme entrati sωn dentrω a la tεrra,
Per accordω, per forza, o per inganni?
Mes. Può dirsi accordω, ε nò.
Sωph. Parla più kiaro.
Mes. Iω narrerò diffuſamente il tuttω.
Cωme 'l campω rωman fu giuntω appreſſω
Le mura, mandò subitω un Araldω
Sεnz'arme, a dimandar questa Cittade;
A cui rispostω fu, che a nessun pattω
Vωleanω darla, ε ch'εra ogniun dispostω
Di far fin a la morte ogni difeſa.
Ne per minaccie d'ardere il cωntadω,
E pωr l'assεdiω intωrnω a la cittate,
Da quel primω vωler si dipartirω.
Alhωra un Capitan si fece avanti,
E kiamò i primi de la terra, ε disse.
Qual spεme, o qual pensiεr vi rεca ardire,
O qual vostra ſciagura vi cωnduce
Cωn lj' ocki intenebrati a la ruina?
Il campω è rωttω, εt il Re vostrω è preſω,
E fia qui tostω cωi legami intωrnω;
E vωi vωlete mantener la tεrra;
A cui? per cui vωlete εsser disfatti?
Per gεnte, che nωn v'è? sappiate, cωme
Massinissa sωn iω Re d'e Massuli,
Di cui credω sarà questω paeſe;
Però mi duol mandarlω a fiamma, ε ferrω.
Ma Diω m'è testimon, che tuttω il male,
Che harete, harete sωl per vostra cωlpa.
E dettω questω, al fin de le parole
L'incatenatω Re ci fe menare;
A la cui vista lacrimò ciascunω;
E poi subitamente apεrte fωrω
Le porte, ε date in man di Massinissa.

Sœph. O durœ casœ; hai cœme è pocœ accortœ,
Chi ne l'amœr d'e popœli si fida.
Deveanœ pur tenersi almen un giœrnœ,
E far piu cɛrti, ɛ piu sicuri patti;
Ch'iœ nœn sarɛi, cœm'hor, sɛnza cœnsiljœ.
Mes. Eccœ i nimici qui prɛssœ a la piaza.
Sœph. Mœstrami Massinissa.
Mes. Quel d'avanti,
Che sœpra l'ɛlmœ ha tre purpurɛe penne.
Cho. Hoimè, ch'iœ sɛntœ, hoimɛ, giungermi al cuore
Una cɛrta paura, che mi strugge;
Ne sò, che farmi; ɛ stò cœme cœlœmba,
Che vede sœpra sè l'ucɛl di Giove.
Sœph. Signœr, sò bɛn, che 'l ciɛlœ, ɛ la fœrtuna,
E le vostre virtù v'hannœ cœncɛssœ
Il pœter far di mè ciò, che vi piace;
Pur s'a prigiœn, ch'è postœ in forza altrui
Lice parlare, ɛ supplicare al nuovœ
Signœr de la sua vita, ɛ de la morte;
I chiɛggiœ a vœi quest'unna grazia sœla.
La qual'è, che vi piaccia per vœi stessœ
Determinare a la persœna mia
Qualunque statœ, al vœler vostrœ aggrada;
Pur che nœn mi laſciate ir ne le mani,
Ɛ ne la servitù d'alcun Rœmanœ.
Da lɛi Signœr pœtete liberarmi
Vœi sœlœ al mœndœ; ɛ iœ di ciò vi priɛgœ
Per la Regale, ɛ glœriœſa alteza,
Ne la qual pocœ avanti ancœ nœi fummœ,
Ɛ per i Dɛi di questi luoghi, i quali
Ricevan entrœ vœi cœn migliœr sorte,
Di quella, ch'hɛbbe al'uſcir fuor Syphace.
Se nessun'altra coſa in me si fœsse,
Chɛ l'ɛsser stata mœljie di chi fui,
Piu tostœ mi vœrrɛi pœr ne la fede
D'un nostrœ, natœ in Africa, cœm'iœ,
Chɛ d'un ɛxtɛrnœ, natœ in altra parte,
Pensate poi quel, ch'iœ mi dɛbbia fare,
Sɛndœ Cartaginese, ɛ sɛndœ filja
D'Hasdrubale, ɛ s'iœ dɛbbiœ cœn ragiœne
Temèr l'hœrrɛndœ arbitriœ d'e Rœmani.
Apprɛssœ questœ, ancœ a piɛtà vi muova
Il miſɛrrimœ statœ, œve sœn hora;
E la felice mia passata vita.
Cho. Nœn negate Signœr a tanta donna
Questa hœnesta dimanda, ɛ giusti priɛghi.
Mass. Regina, i nœn vò dir lj œltraggi, ɛ l'œnte,
Che Syphace mi fè mœlti, ɛ mœlt'anni,

Per nωn rinωvellar vɛckiω dωlωre,
Nɛ far minωre in vωi qualche speranza.
Ma sian, quante si furω; il miω cωstume
È, di perseguitare i miɛi nimici
Fin, ch'iω lj' hò vinti, ɛ poi scωrdar le ωffeʃe.
Pur s'iω ne le vωlesse inanzi alj'ocki
Sɛmpre tenere, ɛ vendicarle tutte,
Iω nωn sarɛi cωn voi se nωn cωrteʃe;
Però, ch'ɛsser nωn può coʃa piu vile,
Che ωffender donne, ɛt ωltraggiar cωlωrω,
Che sωnω ωppreɛssi sɛnz'alcunω ajutω.
Poi questa vostra giωvinile ɛtate,
Lji alti cωstumi, le belleze rare,
Le suavi parole, ɛ i dωlci priɛghi
Farian le Tigre divenir piɛtωʃe.
Si che scacciate fuor del vostrω pɛttω
Ogni tristω pensiɛrω, ogni paura,
Che da mè nωn harete altrω, chɛ hωnωre.
Bɛn duolmi, che prωmetter nωn vi possa
Quel, che m'havete vωi tantω rikiɛstω,
Di nωn laʃciarvi in forza d'e Rωmani;
Perch'iω nωn veggiω di pωterlω fare,
Tantω mi truovω sωttωpostω a lωrω.
Pur vi prωmettω di pregarli assai
Per pωrvi in libertà; bɛnchè sωn tali,
Che quandω anchωr nωn fωssi in libertate,
Nωn devete temèr d'alcunω ωltraggiω.

Cho. Rinfωrzate il pregare alta Regina;
Che l'arbωre nωn cade al primω cωlpω.

Sωph. Signωre, il vostrω ragiωnar suave,
Che dimωstra di mè qualche piɛtate,
Mi desta dentrω al cuor mωlta speranza.
E però quinci prɛndω tale ardire,
Che, laʃciandω da parte ogni paura,
Iω parlerò cωn vωi sicuramente;
Bɛnchè mɛcω medeʃma mi vergognω,
Che, perch'iω sωnω a questω passω ɛxtrɛmω,
Nωn possω dir se nωn de le mie noje;
Che forʃe ωffenderan le vostre ωreckie.
Pur mi cωnforta poi, che sɛmpre un buonω
Da vωlentiɛri ajiutω a l'infelice,
Ɛ di far questω sɛcω si rallegra.
Però seguɛndω il ragiωnar di prima,
Vi ripriɛgω ad haver di mɛ piɛtate.
Ɛt al'alta speranza, che mi date,
Dɛh giungete Signωr questa prωmessa,
Di nωn lasciar, ch'iω vada ne le mani,
Ɛ ne la servitù d'alcun Rωmanω.

Gia nωn mi puo caper dentr'a la mente,
Che nωl pωssiate far, vωlɛndωl fare.
Qual'è cωlui, ch'ardisca cωntradirvi,
Che nωn debbiate fra cωtanta prɛda
Prɛnder una sωl donna ωltra la sorte.
Ɛ nωn dite Signωr, che da i Rωmani
Nωn dɛggia dubitar d'alcunω ωltraggiω;
Che, per la nimicitia di tant'anni,
Homai ci è notω, quantω sωn crudɛli;
E quantω asprω per lωrω odiω si porta,
Et al nostrω paeʃe, ɛ al nostrω sangue.
Anzi da lωr sɛnz'alcun dubbiω aspettω
Vergogna, ɛ straziω; intωlerabil dannω;
Coʃa, ch'e è da fuggir piu, che la morte.
Si ch'iω vi priɛgω, ɛ supplicω Signωre,
Che vi piaccia da questi liberarmi.
Fatemi questa grazia, ch'iω kiɛggiω,
Per le care ginockia, che hor abbracciω;
Per la vittωriωʃa vostra manω
Piɛna di fede, ɛ di valωr, ch'iω baʃciω.
Altrω rifugiω a mè nωn è rimaʃω,
Che vωi, dωlce Signωre; a cui ricωrrω,
Si cωme al portω de la mia salute.
E se ciaschuna via pur vi fia kiuʃa
Da tormi dal'arbitriω di cωstωrω,
Tωljetemi da lωr cωl darmi morte.
Questa per grazia extrɛma vi dimandω,
La qual'è in vostra libertà di cɛrtω;
Però carω Signωr nωn la negate;
Et a si glωriωʃω, ɛ bɛl principiω,
Che fattω havete per la mia salute,
Dɛh dωnate per fin questa prωmessa.

Cho. Gran forza haver devrɛbbωn le parole,
Che sωn mosse dal cuore, ɛ dωlcemente
Escωn di bωcca d'una bɛlla donna.

Mass. Talhωra è buonω haver mωlti rispɛtti,
E talhωr si rikiɛde ɛsser audace.
Ma se l'audacia mai si dɛve uʃare,
Uʃar si dɛe nel'opere piɛtωʃe.
I sò per mè, che sωn di tal natura,
Che nωn m'allegrω mai de l'altrui male;
E vωlentiɛri ajutω ogniun, ch'è ωppressω;
Perchè null'altra coʃa ci può fare
Tantω simili a Diω, quantω ci rende
Il dar salute a lj' homini mωrtali.
Hora, vωlɛndω dar nuova risposta
A vostri ardɛnti, ɛ graziωʃi priɛghi;
(A cui se fωsse il miω vωlere advɛrsω,

Mi parrɛbbe di far coſa da fiɛra)
Dicω, che fermamente vi prωmettω
Di far per vωi ciò, che m'havete kiɛstω.
E se si trωverà qualchun si audace,
Ch'ardisca di tωccarvi pur la vɛsta,
Iω lji farò sentir, ch'iω sωn ωffeſω,
Se bɛn devesse abandωnarvi il Regnω.
E per maggiωr kiareza la man dɛstra
Tωccar vi voljω. Et hor per questa giurω,
E per quel Diω, che m'ha datω favωre
A racquistare il miω patɛrnω Impɛrω,
Che servatω vi fia quel, che prωmettω;
E nωn andrete in forza d'e Rωmani,
Mentre, che sarà vita in queste mɛmbra.
Cho. O risposta cωrteſe, o parlar piω,
Degnω di laude, ɛ di memoria ɛtɛrna.
Sωph. In che vωce poss'iω ſcioljer la lingua,
Che degnamente a vωi grazie ne rɛnda
Di questa liberal vostra risposta;
La qual si vede veramente degna
Del nωme, ɛ de l'alteza, in che vωi siɛte.
Però s'io temω, ɛ stò cωl cuor sωspeſa,
Nɛ sò dωv'iω mi volga le parole,
Nωn sωnω (al parer miω) di scuſa indegna;
Perchè a mè pare un'impωssibil coſa,
Parlar di questω, quantω si cωnviɛne,
E nωn dir poche, nɛ sωvɛrkie lode.
Benchè nessuna laude ɛsser sωvɛrkia
Puote a si degnω, ɛ glωriωſω fattω.
Pur mωlta volte un valωrωſω spirtω
Si sdegna, s'ei si loda ωltra misura.
Sichè per nωn mi pωrre in tal periljω,
Lascerò di lωdarvi, ɛ perchè anchωra
Scema ogni laude in bωcca d'una donna.
E sωlω iω vi dirò; che tanta grazia
Nωn è mai per uscirmi de la mente,
Mentre, che di mè stessa mi ricordi.
Ma, perchè m'ha l'ɛxtrɛma mia Fωrtuna
Toltω ogni coſa, salvω chɛ la vita;
(La qual però da vωi sωla cωnωscω,
E prωnta sωn per vωi spɛnderla anchωra)
I pregherò quel Diω, che su dal ciɛlω
Risguarda, ɛ cura l'opere mωrtali,
Che'n vece mia, per questa si bɛll'opra,
Vi rɛnda degnω, ɛt hωnωratω mɛrtω.
Mass. Altrω mɛrtω nωn vò, però che 'l bene
Sωlω si dɛve far, perch'elji è bɛne;
Il quale è 'l fin di tutte l'opre humane.

Sœph. Il prɛmiœ è pur quel, che la gɛnte invita
Spesse fiáte a l'hœnœrate impreʃe.
Mass. Sì quella gɛnte, a cui nœn è anchœr nota,
Quanta dœlceza del bɛn far si prɛnde.
Sœph. Sia pur, cœme si volja, ch'iœ ne priɛgœ
Idiœ, che rɛnda a vœi mɛrtœ di questœ,
Per hœnœrar cœsì piɛtœʃœ ajutœ.
Mass. Assai mɛrtœ m'ha reʃœ, ch'ei m'ha fattœ
Grazia di dire, ɛ pœter forse fare
Cosa, che tantœ a vœi dilɛtta, ɛ piace.
Sœph. Hor cœsì sia Signœr; ditemi poi
Che dɛbbia far che dal cœnsiljœ vostrœ
I nœn intɛndœ puntœ dilungarmi.
Mass. Parrɛbbe a mè (s'a vœi questœ nœn spiace)
D'andare in caʃa, ù penseren del modœ
Da mantenervi la prœmessa fede.
Sœph. Sì carœ Signœr miœ nœn mi mancate.
Mass. Di poca fede adunque dubitate?
Sœph. Iœ nœn dubitœ gia, ma 'l gran disiœ
Mi sprœna sì, che fa parer, ch'iœ tema.
Mass. Nœn dubitate, ch'elji è miœ cœstume
D'attɛnder sɛmpre mai quel, ch'iœ prœmettœ
Et hò in odiœ cœlui, che dentr'al cuore
Tiɛn' una coʃa, ɛ nela lingua un'altra.
Sœph. Andiamœ adunque, ɛ s'a le buone impreʃe
Nœn è sɛmpre cœntraria la Fœrtuna,
Debbián sperar, che ci sarà secœnda.
Cho. Almœ celɛste raggiœ,
De la cui santa luce
S'adœrna il ciɛlœ, ɛ si ristora il mœndœ,
Il cui cɛrto viaggiœ
Si bɛlle cose adduce,
Che 'l viver di qua giu si fa giœcœndœ,
Perchè sɛndœ ritœndœ,
Infinitœ ɛt ɛtɛrnœ,
Il dì dœ́pœ la sera,
E dœpœ primavera,
Mena la state, ɛ poi l'autunnœ, ɛ 'l vɛrnœ,
Œnde la tɛrra, ɛ 'l mare
S'empie di coʃe preziœʃe, ɛ rare;
Menaci un giœrnœ fuore,
Che nœn sia tantœ carcœ,
Cœme sœn questi, di sœvɛrki affanni.
Tu sai cœn qual dœlœre
D'un mal ne l'altrœ varcœ,
E gia cœminciœ a trappassarvi lj'anni.
Bɛn cœme i primi danni
Si pœʃe a far Syphace

Al buon filjuol di Gala,
Dissi, quest'opra mala
Ci sturberà la nostra antica pace.
Hai troppω il divinai,
Che pace ferma poi nωn ci fu mai.
Lassa, da indi in qua, quante rapine,
Quant'ire, quanti torti,
Quante ferite, ε morti
Si sωn vedute in quest'almω paese.
I piu leggiadri giωvani, ε i piu forti
Quaʃi sωn giunti al fine.
Da queste aspre ruine
Tutte sian state lungamente ωffeʃe.
Chi per sωvɛrkie speʃe
Ha vistω il carω albɛrgω impωveritω;
Chi ne le rωtte squadre
Lassa, v'ha pɛrsω il padre,
Chi 'l filjω, chi 'l fratɛllω, ε chi 'l maritω;
Chi s'ha vistω di bracciω
Tor la filjuola, ε farne le sue volje;
Chi parve al Sωl di giacciω,
Vedɛndω ir carcω altrui de le sue spolje.
Se cωn ragiωn mi doljω,
Dical Muluca, ε Tuʃca,
Che vider l'acque lωr di sangue tinte.
Nωn è deʃɛrtω scoljω,
Nɛ valle, o selva ωffusca,
Che nωn sian state a lacrimar sωspinte;
Per vedersi dipinte
Di sangue i rami, ɛ'l dorsω;
E per udir sωspiri,
E lacrime, ε martiri,
Di chi fωrnian de la sua vita il cωrsω,
Lasciandω i corpi lωrω
Prɛda di cane, ε pastω d'avωltωrω.
Et hor quandω credea
Dever fωrnirsi i mali,
Veggiω rinωvellar le nostre piaghe.
Haimè piu nωn devea
Cωn cωlpi si mωrtali
Ferirci il ciɛl, cωm'hor par che c'impiaghe.
O nostre menti vaghe
D'ɛssere al fin felici,
Qual vi s'aggiunge peʃω?
Il Re nel campω è preʃω,
E la cittate è piɛna di nimici.
Null'altra piu ci rɛsta
Coʃa crudele a suppωrtar, chɛ questa.

Bɛn fra tante ruine una speranza
Anchœr ne mostra il vœltœ;
Che 'l nuovœ Re par voltœ
Al bɛne, ɛt a l'haver d'altrui piɛtate.
Cœn che parole ha la Regina accoltœ?
Cœn che dœlce sembianza?
Che sè medeſma avanza
Di grazia, gentileza, ɛ di bœntate.
O cara libertate,
Quinci prɛnder tu puoi qualchuna spɛme.
Che se'n buon statœ fia
L'alta Regina mia,
Forse rimœverà quel, che hor ci priɛme.
E perchè ha sɛmpre havutœ
Tanta cura di nœi, qual di sè stessa,
Spɛrœ di fermœ ajutœ,
Se servata le fia l'alta prœmessa.

Lɛliœ Ad ogni passœ mi rivolgœ intœrnœ,
Mirandœ la grandezza, ɛ la pœssanza
De la nimica tɛrra, œve sœn hora;
Ɛ quaſi a dire il ver mecœ mi pɛntœ,
Pensandœ al periljœſœ miœ viaggiœ,
D'ɛsser cœn cœsì pochi entrœ ridœttœ.
Œnde s'iœ veggiœ alcuna gɛnte armata,
Mi stò sœspeſœ mœltœ, perché sɛmpre
L'arme sœn da temer n'e suoi nimici.
Œltre di ciò mi rɛca anchœr paura,
Ch'iœ nœn riveggiœ alcun di tanta gɛnte,
Che ne la tɛrra entrò cœn Massinissa;
Però vò dimandarne a queste donne,
Che di lœr mi diran qualche nœvɛlla.
Donne, chi siɛte vœi, che ragiœnandœ
Vi state insiɛme scœnsœlate in vista?

Cho. Cittadine sian nœi di questa tɛrra,
Che preſa havete, nœminata Cirta;
La cui nœvɛlla, ɛ subita preſura
Ci fa cœsi restar quasi cœnfuſe.

Lɛl. Vœi devete sapere, œve si truove
Il nuovœ Re, ch'entrò cœn la sua gɛnte
Poc'hora fa qui ne la tɛrra vostra;
Però vi piaccia d'insegnarlœ a nœi.

Cho. Dentr'al palazœ andò nœn è gran tɛmpœ
Cœn mœlta gɛnte il Re, che vœi kiedete.
Ivi lœ trœverete, ivi dimora.
Ma nœn sia grave anchœr a vœi, di farci
Parimente sapere il vostrœ nœme.

Lɛl. Lɛliω mi kiamω, la mia patria ɛ̀ Rωma,
E dώpω Σcipiωn, ch'ɛ̀ Capitanω,
Tɛngω nel campω il piu sublime hωnωre.
Cho. Hor mi ricordω, ɛ sò, chi vωi vi siɛte,
Però che 'l glωriωʃω nωme vostrω
È notω homai dal Nilω, a le Cωlonne.
Si ch'iω m'inchinω a vωi, faccɛndω scuʃa,
S'io nωn v'havesse fattω quell'hωnωre,
Ch'a la vostra grandeza si cωnviɛne;
Fu, ch'iω nωn cωnωʃcea l'alta preʃɛnza.
Lɛ. Nωn accade scuʃar, che nωn v'ɛ̀ fallω,
Anzi gran gentileza hò scorta in vωi.
Cho. Ɛccω un d'e vostri, ch'ɛʃce fuor di caʃa,
Ei dɛe saper quel, che la dentrω fannω.
Messω A tɛmpω veggiω Lɛliω, a cui n'andava.
Signωr, iω v'ho da dire alcune coʃe.
Lɛl. Tu vuωi fωrse narrarmi la gran prɛda,
Che ritrωvata havete entr'al palazω.
Mes. Anzi nωn ho vedutω alcuna coʃa,
Che nωn s'ha havutω anchωr cura di questω.
Lɛl. Che face adunque dentrω Massinissa,
Se nωn raguna ogni Regal theʃorω?
Mes. Elji si sta cωn la nωvɛlla spωʃa
Giωjωʃω, ɛ liɛtω fra piaceri, ɛ canti.
Lɛl. Che nuova spωʃa ɛ̀ questa, che tu parli?
Mes. Di Massinissa, di chi vωi kiedete.
Lɛl. Cωme di Massinissa, ɛ chi ɛ̀ cωstɛi?
Mes. Sωphωnisba d'Hasdrubale filjuola.
Lɛl. Sωphωnisba la mωlje di Syphace?
Mes. Quella istessa dich'iω, che fu Regina.
Lɛl. Questi ha tolta per mωglie Sωphωnisba?
Mes. Questi l'ha tolta, i nωn ragiωnω indarnω.
Lɛl. O nuovω caʃω, o ʃmiʃuratω ardire.
Mes. La coʃa sta cωsì, cωm'iω vi cωntω.
Lɛl. Ma dωve ɛra cωstɛi, dωve la vide?
Mes. Ne la piaza, ch'ɛ̀ quinanzi al palazω.
Lɛl. E che le disse nel primiɛrω incωntrω?
Mes. La donna a lui parlò primiɛramente.
Lɛl. Ella lji parlò pria d'ɛsserli mωlje?
Mes. Nò, ma kiɛʃe humilemente un dωnω.
Lɛl. Forse la libertà, ch'ogniun diʃia?
Mes. Sì, di nωn gire in forza d'e Rωmani.
Lɛl. Et elji le prωmesse arditamente?
Mes. Anzi pur cωntradisse a questa parte.
Lɛl. Che fece poi, quandω le fu negatω?
Mes. Nel ripregò cωn piu suavi priɛghi.
Lɛl. Et e, che disse la secωnda volta?
Mes. Tuttω quel, che kiedea, tuttω prωmesse.

Lɛl. O pensiɛr vani, hor cɷme pɷtea farlɷ?
Mes. Nɷn saprɛi dir, che si sperasse alhɷra.
Lɛl. Che ’l pɷtè indurre a far questa prɷmessa?
Mes. Amɷre, ɛ le dɷlcissime parole.
Lɛl. Cɷm’hɛbbe forza Amɷr cɷsì fra l’arme?
Mes. Nɷn è pensiɛr, che ’l suɷ pɷtere intɛnda.
Lɛl. Ma fattɷ questɷ, che segui dapoi?
Mes. Tutti n’andammɷ a cɷmpagnarli in caʃa.
Lɛl. Et ivi la spɷʃò secretamente.
Mes. Anzi pur in preʃɛnzia di ciascunɷ.
Lɛl. Narrami un pocɷ il matrimoniɷ tuttɷ.
Mes. Dirollɷ, ɛ sɷl per questɷ a vɷi venia.
Poi che nɷi fummɷ andati entr’al palazɷ,
La Regina dal Re preʃe licɛnza,
E se n’andò disɷpra a ripɷsarsi.
Alhɷra il Re stette sɷspeʃɷ alquantɷ,
Credɷ pensandɷ a l’alta sua prɷmessa;
Dapoi kiamatɷ un d’e piu cari amici,
Mandol disɷpra a dire a Sɷphɷnisba;
Che per cavarla fuor d'ogni suspettɷ,
Havea pensatɷ prɛnderla per mɷlje,
E far le noze in quel medesmɷ giɷrnɷ,
Quandɷ tal cosa a lɛi nɷn fɷsse noja.
A cui la donna diɛ questa risposta.
Che l’ɛsser mɷlje di si gran Signɷre,
Al qual fu primamente destinata,
Nɷn le pɷtea recar, senɷn dilɛttɷ;
Ma che sariale infamia, abandɷnare
Si tostɷ il presɷ suɷ primɷ cɷnsorte,
E gir vɷlandɷ a le secɷnde noze;
Massimamente havɛndɷ un filjɷlinɷ
Di lui, che nɷn arriva al secɷnd’annɷ;
Però ne lɷ pregava, che vɷlesse
Interponer piu tɛmpo a questa coʃa.
Cɷm’hɛbbe inteʃa tal dimanda hɷnésta,
A lɛi rispɷnder fè, che li parea,
Che nɷn devesse haver tanti rispɛtti;
Però ch’apprɛssɷ ogniun saria scuʃata,
Per la necessità de la Fɷrtuna.
E poi cɷn piu ragiɷne ɛsser devea
Mɷlje di quellɷ, a cui la diɛ suɷ padre,
Chɛ di Syphace, a cui la diɛ il Senatɷ.
ɷltre di ciò, pensandɷ, e ripensandɷ,
Nɷn trɷvava altra via da liberarla,
Cɷme prɷmessɷ havea; però prendesse
O questa, o l’ɛsser sɛrva d'e Rɷmani.
Alhɷr la donna sɷspirandɷ disse.
I nɷn rispɷnderò piu lungamente;

Che si fatta dimanda è da seguire
Cωn l'opra ferma, ε nωn cωn le parole.
Però li pωtrai dir, cωme sωn prωnta
Di far ciò, che cωmanda il miω Signωre.
Referita che fu questa risposta,
Subitω il Re n'andò sωpra la sala
E pocω standω venne la Regina,
Cωn lj' ocki anchωr di lacrime cωpεrti,
Ch'a mal gradω di lεi si dimωstrarω.
Alhωr mωlti susurri infra le gεnti
Nacquer di queste repentine noze;
E secωndω la mente di ciascunω,
Chi le lωdava, ε chi le dava biaʃmω.
Tal che un Trωmbetta poi cωn gran fatica
Fece silεnziω, ε gridò bεn tre volte
Udite, udite, pria che si tacesse.
Ma racchetatω il vulgω, un Sacerdote
Si fece avanti, ε disse este parole.
O sωmmω Giove, ε tu del ciεl Regina,
Siate cωntεnti di dωnar favωre
A queste bεlle, εt hωnωrate noze;
E cωncedete ad ambi lωr, ch'insiεme
Possan gωdersi in glωriωʃω statω
Fin a l'ultimω dì de la sua vita;
Laʃciandω al mωndω generωʃa prole.
Dapoi rivoltω a la Regina disse
Sωphωnisba Regina, evvi in piacere
Di prεnder Massinissa per maritω,
Massinisa, ch'è qui, Re d'e Massuli.
Ɛt ella gia tutta vermilja in faccia
Disse cωn bassa vωce εsser cωntεnta.
Poi questi dimandò, se Massinissa
Ɛra cωntεntω prεnder Sωphωnisba
Per lεggittima spωʃa. Et e rispωʃe,
Ch'εra cωntεntω, cωn allegra frωnte.
Ɛ fattωsi a la donna piu vicinω,
Le pωʃe in ditω un preziωʃω anεllω.
Appressω, il sacerdote riparlandω
Disse a lji spωʃi pria che 'l Sωl s'ascωnda,
Fate divotamente hωnωre a Diω.
Bεn questω εra però da farsi inanzi,
Che si desse principiω a coʃa alcuna;
Pur hor per fretta si farà dapoi;
Ɛ Sωphωnisba hωnωrerà Giunωne
Cωn proprii dωni, ε Massinissa Giove.
Poi, cωme tacque il veckio Sacerdote,
S'udì la sala ribombar di suoni,
E di suavi canti, ωnd'iω partimmi,

E venni fuori a vœi, cœme vedeste,
Per raccœntarvi ciò, che s'ɛra fattœ.
Lɛl. L'intellɛttœ, ch'a l'homœ il ciɛl cœncɛsse,
Val piu d'ogni mœndanœ altrœ theʃorœ;
Ma la felicità spessœ l'adœmbra.
Cœstui, che ci parea tantœ prudɛnte,
Hor è cadutœ in periljœʃœ ɛrrœre,
Per la vittœriœʃa sua ventura.
Bɛn nœn è da tenere alcun per buonœ
Fin a l'ɛxtrɛmœ dì de la sua vita;
Che la prœsperità maggiœr d'e mɛrti
Suol ɛsser cauʃa alj' animi leggiɛri
Di penʃare, ɛ di far coʃe nœn buone.
Mes. Guardate Massinissa, che viɛn fuori.
Lɛl. I' l'hò vedutœ; hor te n'andrai da parte
Nascœʃamente, perch'iœ vo' mœstrarmi
Di nœn saper di questœ alcuna coʃa.
Mes. Iœ farò sì, che nœn pœtrà vedermi.
Mass. Appareckiate vœi da gire al tɛmpiœ,
Ch'iœ vo' far ciò, che ha dettœ il sacerdote,
Cœme subitamente mi ritœrni.
Hor sœnœ uʃcitœ per mandare al campœ
Qualchun d'e miɛi. Va tu, fa diligɛnza
Di sapermi ridir ciò, che si face.
Lɛl. Nœn biʃogna mandare alcun per questœ,
Perciò che hor hora di cœstà ne vɛngœ.
Mass. O Lɛliœ, anchœra nœn havea rivolti
Lj' ocki vɛrsœ di vœi, ditemi adunque,
è giuntœ Σcipiœn cœn la sua gɛnte.
Lɛl. Poc'hœra fa, ch'unœ d'e suoi ne venne,
E disse; cœme elji è fuor de la porta,
Ch'è di riscœntrœ; œnd'iœ vò gire a lui.
Ma qui dimorœ per mandarli pria
Syphace, ɛ lj' altri anchœr, che sœnœ preʃi.
Mass. Sarà bɛn fattœ; ɛ nœn lji date indugiœ.
Lɛl. Cœsì far voljœ. ɛccœ che viɛn Catœne
Camerlingœ del campœ, ɛt halli sɛcœ.
Dì, ch'elji aspɛtti alquantœ, acciò ch'e meni
Cœn questi insiɛme anchœra Sœphœnisba.
Mass. Nœn accade mandarvi la Regina.
Lɛl. Perchè nœn dɛve anch'ella andar cœn lœrœ?
Mass. Perch'ella è donna; ɛ nœn è coʃa hœnésta,
Che vada mescœlata infrà Sœldati.
Lɛl. Sarɛbbe vanœ haver questœ rispɛttœ,
Andandœ, cœme andrà, cœn suœ maritœ.
Mass. Mandiam pur lj' altri, che 'l mandar la donna
Nœn è senœn sœvɛrkiœ; ɛ l'huom, ch'è saggiœ,
Nœn dɛve œperar mai coʃa sœvɛrkia.

Lɛl. Sia, che si volja, i vò mandarla al tuttω.
Mass. Lɛliω, nωn fate a mè si fatta ingiuria;
Che infin a Diω nωn è l'ingiuria grata.
Lɛl. Che ingiuria vi facc'iω, faccɛndω quellω,
Che si cωstuma far di gɛnte preſa?
Mass. Cωstɛi nωn si dɛe pωrre infra i prigiωni
Per modω alcun, però ch'ella è mia mωlje.
Lɛl. Cωm'ɛsser puo, ch'è molje di Syphace?
Mass. Vωi devete saper, cωme fu prima
Mia spωſa, poi Syphace me la tolse;
Hor cωl vostrω favωr l'haggiω ritolta.
Lɛl. Nωn hò da ricercar, che si sia fattω
Questi anni avanti; a mè sωl basta, ch'ella
È di preſɛnte molje di Syphace;
Il qual ɛsser intɛndω de i Rωmani
Cωl Rɛgnω, cωn la donna, ɛ cωi theſori.
Mass. Nωn è piu di Syphace, anzi ella ɛ mia;
Ch'iω l'hò spωſata, cωme ogniunω ha vistω.
Lɛl. Vωi l'havete spωſata? ɛt in che luogω?
Mass. Qui ne la caſa, ωnd'hor ne sωn uſcitω.
Lɛl. Qui ne la caſa de i nimici nostri?
Hah fattω havete un'opera nωn degna.
Mass. Il fei cωn buona, ɛt ottima speranza.
Lɛl. La speranza di quel, che nωn si dɛve,
È spessω la ruina d'e mωrtali.
Mass. Voljω piutostω, che 'l bɛn far mi noccia,
Chɛ havere utilità d'una mal'opra.
Lɛl. Sò bɛn, che siɛte tal, che homai v'è notω,
Che nωn è bɛn alcun sωpra la tɛrra,
Che tantω util ci sia, quant'è il sapere;
E che nωn si dɛe havere alcun per saggiω,
Se nωn è saggiω anchωra a sè medesmω.
Cωnsiderate adunque fra vωi stessω
Quel, che hor havete fattω, (depωnɛndω
La passiωn però prima da cantω,
Perch'ella inganna spessω la prudɛnzia)
E vederete, cωn che mal cωnsiljω
Presa havete per mωlje Sωphωnisba;
Che v'ɛ mωrtal nimica; ɛ poscia è sɛrva
Del popωlω di Rωma, il qual v'ha datω
Il Rɛgnω, ɛ vi può dar coſa maggiωre.
E questa vωi spωſaste in mɛçω l'arme,
Sɛnza aspettarci; ɛ nel nimicω albɛrgω
Celebraste lɛ noze; hah nωn havete
Vergogna pur udɛndω raccωntarlω.
Sichè laſciate lei; ch'è gran guadagnω
L'abandωnare una cattiva impreſa.
Questa sarɛbbe una facɛlla ardɛnte

Che v'arderìa la caſa; questa anchœra
Vi faria venir vɛckiœ inanzi tɛmpœ,
E se pur vi fia noja abandœnarla,
Suppœrtatela alquantœ, ɛ muterassi;
Che 'n questa vita, il dœlce alcuna volta
Si face amarœ, ɛ poi ritœrna dœlce.
Cho. Hai cœme temœ; che sò bɛn, che spessœ
Spessœ sœnœ impediti i bɛi pensiɛri.
Mass. Si cœme nœn si dɛe sɛnza gran cauſa
Reputar buonœ un, che sia vissœ male;
Cœsì nœn è da creder leggiɛrmente
Che fattœ sia cattivœ un, che fu buonœ.
Iœ, poi che sœn cattivœ reputatœ,
Per haver datœ ajutœ a la mia donna;
Di che me ne credea ricever laude;
Che 'l dare ajutœ altrui, quandœ si puote,
Mi par che sia bellissima fatica;
Mi sfœrzerò cœn qualche piu parole
Di dimœstrar, ch'iœ sœn ripresœ a tortœ.
Sò, ch'elji a tuttœ 'l mœndœ è manifɛstœ,
Cœme Hasdrubale filjœ di Gisgœne
Mi diɛde gia per mœlje Sœphœnisba
Sua filja; ɛ fattœ gɛnerœ di lui,
Menommi sɛcœ a difensar la Spagna.
Alhœr Syphace, a cui piaceva mœltœ
Questa mia donna, ɛ disiava haverla,
Si fè nimicœ d'e Cartagineſi;
Nɛ stette mœltœ, che cœn vœi fè lega.
Œnde 'l Senatœ lœr, che pur vœleva
Haverlœ sɛcœ, a far cœn vœi la guɛrra,
Sɛnza saputa mia, nɛ di suœ padre,
Lji cœncɛsse per mœlje Sœphœnisba.
Œnd'iœ dapoi da giusta ira cœmmossœ
Lji feci guɛrra; ɛ per haver cœstɛi
Laſciaivi 'l Rɛgnœ, ɛ quaſi anchœr la vita.
Hor l'hò rihavuta, bɛn cœn vostrœ ajutœ.
E di ciò ve ne sœn mœltœ œbligatœ
E sarò sɛmpre mai mɛntre, ch'iœ viva;
Perche la grazia parturir dɛe grazia;
E chi nœn si ricorda il beneficiœ,
È bɛn di spirtœ, ɛ di natura vile.
Che mal dunque facc'iœ, s'iœ m'hò ritolta
Quella, che mi cercai sɛmpre ritorre?
E s'iœ nœn ho nel prɛnderla servatœ
Il modœ, ɛ 'l tɛmpœ, che devea servarsi,
Questœ fu forse ɛrrœr; ma nœn gia cœlpa.
Vœi dite anchœr, ch'ell'ɛra mia nimica;
Il che niɛgh'iœ; perciò che mai nœn hɛbbi

Gara alcuna cωn lɛi, ma cωn Syphace.
Ωltre di ciò, nωn vò cωmmemωrarvi
Qual sia statω cωn vωi, quanta v'hò fatta
Nel campω utilità cωn la mia gɛnte;
Ma dicω bɛn, ch'ɛssendω vostrω amicω,
Si cωm'iω sωn, che nωn è bɛn negarmi
La mωlje, havɛndω a mè dωnatω un rɛgnω;
Che chi cωnciɛde un beneficiω grande,
E poi niɛga un minωre, ei nωn s'accorge
Che la primiɛra grazia ωffende, ɛ guasta.
Sichè nωn m'ɛxhωrtate hor di lasciarla,
Anzi datemi ajutω, ωnd'iω la tɛnga.

Cho. Habbi piɛtà Signωr del giustω amωre
Di questω Re; nωn lω vωler privare
D'una si cara, ɛ valωrωsa donna.

Lɛl. Quand'un s'accorge del cωmmessω ɛrrωre,
E secω stessω del fallir si pɛnte,
Questi mɛrta perdωnω; ɛ di cωstui
Si può sperar, che si ritωrni al bɛne;
Ma quel, che l'ɛrrωr suω scuʃa, o difɛnde,
È da pensar, che mai nωn si cωrreggia.
Nωn voljω replicar cωn voi parole;
Che nωn è saggiω il mɛdicω, che vede,
Che 'l mal vuol ferrω, ɛt elj' adopra incanti.
Ite militi miɛi dentr'al palazω,
Menate preʃa la Regina fuore.

Mass. Nessun di vωi, che qui d'intωrnω ascωlta,
Presuma pωrre il piɛ dentr'a la porta;
Che la faria del suω sangue vermilja.

Lɛl. O che arrωganza; adunque vωi credete
Far resistɛnza al campω d'e Rωmani?

Mass. Nωn possω sωppωrtar, che mi sia tolta
Cωstɛi, che m'ɛ piu, chɛ la vita, cara.

Catωne Guardate a diɛtro bɛn tutti e prigiωni,
Ch'iω vedω appareckiarsi una cωnteʃa,
Da cui naʃcer pωria mωlta ruina;
Però voljω cercar di rassettarla.

Lɛl. Catωne havete vistω l'arrωganza
Di Massinissa, ɛ ciò, che ci minaccia?

Cat. Ho vistω tutta la cωntesa vostra.

Mass. Piacemi ch'ogni coʃa habbiate vistω,
Per saper bɛn da chi prωciɛde il tortω.

Cat. Saria bɛn fattω di trωncar la via
A questa vostra impetuωʃa lite,
E nωn giunger piu legne a tantω fuocω.
Perchè la nimicizia delj' amici
è grave; ɛ quaʃi mai nωn si raccωncia,
Se la si laʃcia andar troppω di lungω.

Iω dirò ’l verω a vωi, sia, che si volja,
Che sɛmpre si dɛe fare hωnωre al verω;
Vωi mi parete fuor di vωi medesmi;
E parmi, che cerchiate dar dωlωre
A i vostri amici, ɛt a i nimici riſω.
ѠΩve laſciate traspωrtarvi a l’ira?
Nωn vedete la tɛrra, inche vωi siɛte?
E fra che gɛnte? a vωi mi volgω prima,
Lɛliω, che havete qui maggiωr pωssanza,
E quel, che ha piu pωter, dɛve haver cura,
Che chi può mancω nωn riceva ωltraggiω.
Nωn vωljate ɛsser tantω pertinace
Di menare al preſɛnte Sωphωnisba;
Ma laſciatela qui; di lɛi farassi
Ciò, che sarà il vωler del Capitanω.
Vωi poſcia Massinissa, che penſate?
Forse vωler cωmbatter cωi Rωmani
Per questa donna? hah nωn vωljate dare
Si durω prɛmiω al ricevutω Impɛrω;
Che quel, che sa remunerare altrui
Del bɛn, che ha havutω, veramente è degnω
D'ɛsser amatω sωpra ognialtra coſa.
Nωn v’accωrgete anchωr, che simil guɛrra
Saria vostra ruina manifɛsta?
Pωnete adunque giu, pωnete l'ire;
E sarete cωntɛnti stare a quellω,
Che dirà Σcipiωn di questa coſa.

Lɛl. Catωn, ciò, che vωi dite, è si bɛn dettω
Che sarɛbbe vergogna a cωntradirli;
Ma questω nuovω Re troppω è supɛrbω,
E troppω vuole ogni coſa, che vuole;
Nωndimenω iω farò quel, che vi piace.

Mass. Sarɛi bɛn vile, ɛ veramente nulla,
S’iω mi laſciasse torre anche la mωlje.
Pur mi cωntɛntω di restare a quellω,
Che dirà Σcipiωn di questa coſa.

Cat. Nωn piu cωnteſa, no, cessate homai,
Che (cωme vedω) vωi siɛte d’accordω
Di stare a quel, che dica Σcipione.
Adunque i menerò la gɛnte preſa
A lui, dapoi vωi ne verrete insiɛme.
Bɛn vi vωrrei veder, prima ch’iω parta,
Tωccar la manω, ɛ far tra vωi la pace.

Lɛl. I sωn cωntɛntω, ɛ d’abbracciarlω anchωra;
Perchè cωn lui nωn tɛngω alcuna ωffeſa.

Mass. Et iω similemente; ɛccω l’abbracciω.

Cat. Bɛn fate coſa d’animi gentili,
Cωme vωi siɛte; ch’elji è sωmma laude

Pœr l'œffeſe in œbliœ, nœn che placarsi.
Hor iœ ne vadœ al campœ; ε vi ricordœ
Di venirne piu tostœ, che pœtete.
Lεl. Subitœ ne verrò, ch'i habbia vedute
Le stalle, ε che cavalli entrœ vi sœnœ.
Cho. Lassa, bεn mi credeva εsser venutœ
Il fin del'angœsciœſœ miœ dœlœre,
Che mi fa stare in lacrime, ε sœspiri;
Hor, poi ch'iœ veggiœ, che 'l nœvεllœ ajutœ
Si va fiaccandœ, in mè naſce un timœre,
Che mena dεntr'al cuor nuovi martiri.
Nε sò, dœv'iœ mi giri
La spεme piu, che homai troppœ m'inganna.
Ma se 'l ciεl mi cœndanna,
Sò, ch'elji è vanœ ogni mœrtal cœnsiljœ.
Œnde in si gran periljœ
Sœmmergeren, se Diœ nœn ci difεnde;
Ch'ogni bεn di qua giu da lui dipεnde.
Dunque Signœr, se nœn ti par mœlεstœ
Il pregar, che li miεi priεghi mœrtali
Possan venire al'alta tua preſεnza,
Ite ne priεgœ; ε 'l cuor, quantunque mεstœ,
Si sfœrzerà di far, che nœn siεn tali,
Che si disdica lœr la tua clemεnza.
Sò, che cœnœſci sεnza
Che nœi parlian quel, che ciascun diſia.
Pur per l'antica via,
Œve n'andarœ i buoni ingegni, ε 'l vœlgœ,
Cœn lœrœ anch'iœ mi volgœ;
E priεgœti Signœr, che habbi piεtate
Di questa nostra giœvinile εtate.
Difεndi Signœr miœ cœn la tua manœ
Questa nostra hœnestà; che habbian difeſa
Da mille insidie del'humana vita.
Hor veggiœ intœrnœ lεi di manœ in manœ
Appareckiarsi una si dura impreſa,
Contra cui sarà nulla ognialtra aita,
Se tua piεtà infinita
Nœn la sœccœrre. Homai Signœr verace
Cœnciεdi la tua pace
A questa nostra infœrtunata gεnte;
E poni entr'a la mente
Di Σcipiœn, che salvi la Regina;
Tal che da nœi s'allunghi ogni ruina.
In ogni parte, œv'iœ rivolgœ lj' ocki,
Veggiœ annitrir cavalli, ε muover arme;
Œnde mi sεntœ il cuor farsi di giacciœ;
E temœ sì, che 'l campœ nœn trabœcchi

Ne la cittade, ε cωntra nωi nωn s'arme,
Che quaʃi di paura mi disfacciω.
Miʃera mè, che facciω?
Che facciω qui? mɛljω è pur, ch'iω ne vada
Per la piu cωrta strada
Ad udir la sentɛnzia d'e Rωmani;
Perchè se fiɛn si humani,
Che Sωphωnisba rɛsti a Massinissa,
Forse quindi hara fine ognialtra rissa.

Σcipiωne Eccω i prigiωni, ε quel, che 'n piu hωnωratω
Luogω viɛn prima, è 'l miʃerω Syphace;
Di cui mωlta piɛtà mi giunge al cuore;
E rimirandω lui pɛnsω a mè stessω;
Che tutti, che viven sωpra la tɛrra,
Nωn siamω altrω però, chɛ pωlve, ɛt ωmbra
O cωme il vidi in glωriωʃa alteza,
Quandω Hasdrùbale, ɛt iω ne le sue caʃe
Ci ritrωvammω in un medesmω giωrnω.
Bɛn quantω è piu il favωr de la Fωrtuna,
Tant'è piu da temér, che nωn si volga;
Che nωn fu alcun giamai si carω a Diω,
Che vivesse sicurω un giωrnω sωlω.

Cat. O Σcipiωn, quest'è la gɛnte preʃa;
Ωrdinate di lɛi ciò, che vi piace.

Σci. Pωnganʃi tutti lji altri in quelle tɛnde,
Intωrnω de le quai si faccia guardia;
Ɛ sωlω il Re se ne rimanga mɛcω.

Cat. Tant'è la turba de la gɛnte intωrnω
Cωrʃa qui per veder questi prigiωni,
Che a fatica n'andran fin a le tɛnde.

Σci. Qual advɛrsa Fωrtuna v'ha cωndωttω
Syphace, a far accordω cωi nimici,
Sɛnza guardare a sacramenti, ε leghe,
Ch'ɛran fatte cωn nωi primiɛramente.
Ɛt ωltre a ciò v'ha fattω prɛnder l'arme
Cωntra la nostra gɛnte, che per vωi
L'haveva mosse gia cωntra Cartago.

Syphace. La cauʃa fu la bɛlla Sωphωnisba;
De l'amωr de la qual fui preʃω, et arʃω.
Sɛndω cωstɛi de la sua patria amica,
Quantω alcun'altra mai, ch'indi n'uʃcisse,
Ɛ di cωstumi, ε di belleze tali,
Che pωtean far di mè ciò, ch'a lɛi piacque,
Si sɛppe dir, ch'ella da vωi mi smosse;
Et a la patria sua tuttω mi volse.
Cωsi da quella mia vita serena
M'ha postω in la miʃɛria, che vedete.
Ne la quale ho però questω cωnfortω,

Che ’l maggiœr miœ nimicœ hora l’ha preſa
Per mœlje; ε so, ch’ei nœn sara piu forte
Di quel, che mi fœss’iœ; ma per l’ετate,
E per l’acceſœ amœr forse piu liεve;
Œnde ne seguirà la sua ruina,
Che’n verœ a mè sarà dœlce vendetta.
Ma vœi nœn risguardandœ al nostrœ errœre,
Vi pœtete mœstrar piu saldœ amicœ.
Σci. Sεmpre del vostrœ errœr mi dolse, ε duole,
Cœsì per vœi, cœme per miœ rispεttœ;
Perché haver nœn si può piaga maggiœre,
Nε che ci annoje piu, d’un mal amicœ.
Eccœ siεte ridœttœ a casœ tale,
Ch’iœ nœn vi possœ dare alcunœ ajutœ.
Syph. Nœn kiεdœ libertà, ch’εsser nœn puote;
Nε schiphœ anchœr la morte; che qualunque
Si ritruova nel statœ, in che sœn iœ,
Sa, che ’l mœrir nœn lj’è senœn guadagnœ.
Ma bεn vœrrεi, che ciò, che si destina,
S’εxεquisca di mè sεnza tœrmenti.
Σci. Nœn dubitate nò di simil coſe.
Levateli datœrnœ le catene,
E menatelœ al nostrœ allœgiamentœ;
Nε stia cœme prigiœn; ma cœme amicœ.
Syph. Diœ vi faccia felice in questa impreſa,
Et in ognialtra; poi che siεte tale,
Che, nœn che i vostri amici, ma i nimici
Sœnœ cœnstretti di pœrtarvi amœre.
Cho. Quantœ quantœ dœlœr, quanta piεtate
Ho del miſerœ statœ di cœstui,
Che fu si gran Signœr, che fu si riccœ
Di theſorœ, ε di gεnte; hor in un giœrnœ
Si truova εsser prigiœn, mendicœ, ε sεrvœ.
Σci. Catœne, udiste il ragiœnar, che ha fattœ
Syphace, ε cœme ’l dir di Sœphœnisba
Lji fu cœntra di nœi dui sprœni ardεnti?
Però fia buon veder, che nœn ci tolja
Quest’altrœ, cœn le dœlci sue luſinghe.
Cat. Sœn statœ ne la tεrra, εt hò parlatœ
Cœn Massinissa; elji mi par dispostœ
Di vœler stare a la sentεnzia vostra.
Σci. Parvi, che sia dispostœ di lasciarla?
Cat. Credœ, che lœ farà, bεn cœn dœlœre.
Σci. Faccialœ pur; che de le medecine,
Che si soljœnœ apporre a le ferite,
Quella dà piu dœlœr, ch’è piu salubre.
Cat. Eccœ, ch’e viεn, parlatene cœn lui.

Cho. Haimè Signœr, haimè, che s'appareckia
Cœntra 'l vostrœ disiœ machina grande.
Σci. Bɛn vɛnga Massinissa, il cui valœre
È degnœ veramente d'ogni laude.
I sentœ cœmendar per tante lingue
Quel, che ne la battalja havete fattœ,
Cœn la vostra perſœna, ɛ cœl cœnsiljœ,
Ch'a vœi sœn per haverne obligœ ɛtɛrnœ.
Et œltre a questœ, la città di Rœma
Vi renderà di ciò cœndegnœ mɛrtœ;
Che quella tɛrra mai sɛnza mercede
Nœn laſciò rimaner, chi bɛn la sɛrve.
Cho. Questœ parlar mi da qualche speranza.
Mass. I nœn voljœ negar, che nœn mi piaccia
D'havervi satisfattœ in quel, ch'iœ feci;
Che veramente il fei cœn mœlta fede;
E sɛnza altra speranza di guadagnœ;
Che 'l maggiœr prɛmiœ, ch'iœ mi possa havere,
È bɛn servir quest'hœnœrata gɛnte.
Σci. Andate un pocœ vœi tutti da parte,
Ch'iœ vò restarmi sœl cœn Massinissa.
Cho. Iœ mi dilungœ; ɛ quivi in questœ cantœ
Separata starò, per fin ch'iœ sɛnta
Quel, che si debbia far di Sœphœnisba.
Σci. Signœre, iœ pɛnsœ, che null'altra coſa,
Chɛ 'l cœnœſcere in mè qualche virtute,
V'inducesse da prima a pœrmi amœre;
Il quale amœr dapoi vi ricœndusse,
Che ripœneste in Africa vœi stessœ,
E le vostre speranze in la mia fede.
Ma sappiate però, che nessun'altra,
Di quelle alme virtù, per cui vi piacqui,
Tantœ m'allegrœ haver, nɛ tantœ hœnœrœ,
Quantœ la temperanzia, ɛ 'l cœntenermi
D'ogni libidinœſœ miœ pensiɛrœ.
Questa, vœrrɛi, che parimente vœi
Giungeste a l'altre gran virtù, che havete.
Crediate a mè, ch'a l'ɛtà nostra sœnœ
Le sparse vœluptà, che habbian d'intœrnœ,
Di piu periljœ, chɛ i nimici armati;
E chi cœn temperanzia le raffrena,
E dœma, si può dir, che acquista gloria
Mœltœ maggiœr, che nœn s'acquista d'arme.
Quellœ, che sɛnza mé per vœi s'è fattœ
Cœn valœre, ɛ cœn sennœ, vœlentiɛri
L'hò dettœ, ɛ vœlentiɛr me lœ ricordœ;
Il restœ voljœ poi, che fra vœi stessœ
Piu tostœ il ripenſiate, chɛ a narrarlœ

Vi faccia divenir vermiljω in frωnte.
Questω vi dicω sωl, che Sωphωnisba
È prɛda d'e Rωmani, ɛ nωn pωtete
Haver di lɛi dispostω alcuna coʃa.
Però v'exhortω subitω mandarla;
Perchè cωnviɛn, che la mandiamω a Rωma.
E vωi, s'havete a lɛi volta la mente,
Vincete il vostrω cupidω diʃiω;
Et habbiate rispɛttω a nωn guastare
Mωlte virtù cωn questω viziω sωlω;
E nωn vωljate intenebrar la grazia
Di tanti vostri mɛriti, cωn fallω
Piu grave, chɛ la cauʃa del fallire.
Mass. Iω dirò Σcipiωn qualche parola;
Acciò, che vωi, cωsì sɛnza sentirne
Alcuna mia ragiωn, nωn mi danniate.
Nωn fu pensiɛr laʃcivω, che m'indusse
A far quel, che fec'iω, cωn Sωphωnisba;
Ma piɛtà forse, ɛ 'l nωn pensar d'ɛrrare.
Sò, che sapete bɛn, che primamente
Il padre di cωstɛi me la prωmesse;
Ma Syphace dapoi, perchè l'amava,
Tant'ωperò che da i Cartagineʃi
A mè ne fu levata, ɛ a lui cωncɛssa.
Ωnd'iω sali per questω in tal disdegnω,
Che sɛmpremai dapoi lj'hò fattω guɛrra;
E cωn vωi mi cωngiunsi ultimamente;
Cωn cui sapete bɛn quel, ch'iω sωn statω,
E cωme preʃi Hannωne, ɛ rωmper feci
I cavai di Cartagine, a la tωrre,
Che fè Agathocle Re di Syracuʃa.
E poʃcia, quandω Hasdrúbale rωmpeste,
Sapete, ch'iω vi dissi e lωr cωnsilji;
E sωl m'ωppωʃi al campω di Syphace.
Ma che bisogna dir, che 'n mille luoghi
V'hò datω utilità cωn la mia gɛnte.
Dωnde preʃa m'havea tanta baldanza,
Che sɛnz'altra dimanda mi ritolsi
La mωlje mia, ch'altrui m'havea rubbata.
A questω anchωr m'indusse, che piu volte
M'havevate prωmessω di ridarme
Tuttω quel, che Syphace m'ωccupava.
Ma se la mωlje nωn mi fia renduta,
Che piu dɛbbiω sperar che mi si rɛnda?
L'Europa, gia tutta si volse a l'arme,
E passò il mar cωn piu di mille navi
Cωntra de l'Aʃia, ɛ stɛtte bɛn diɛce anni
Intωrnω a Troja, ɛ poi la preʃe, ɛt arse,

Per far haver la mωlje a Menelaω;
Che gia se ne fuggìω cωn Alexandrω,
E stata ερa cωn lui vent'anni interi;
E vωi nωn mi vωlete rεnder questa,
Che anchωr nωn è 'l tεrz'annω, che Syphace
Me la tolse per forza, ε per inganni;
Nε cωn tanta fatica s'è ritolta,
Dεh nωn negate a mè si carω dωnω;
E nωn vωljate poi, che la vostr'ira
Cωntra i Cartagineʃi si distεnda
Cωn tal furωre in fin cωntra le donne.
Ma i benefici miεi possanω tantω,
Che l'ερrωr di cωstεi si le perdωni,
Se mai fattω v'havesse alcuna ωffeʃa.
Che bεn cωnviεnsi per amωr d'un buonω
Perdωnare ad un reω; ma nωn si dεve
Punire un buon per il peccare altrui.
Σci. Chi nωn sapesse; ωve si fωsse il tortω,
Et udisse il parlar, che havete fattω,
Non si pωria pensar, ch'iω nωn l'havesse.
Ma nωn è giustω quel, che parla bεne
In ogni coʃa, ωve la mente volge;
Ma quel, che mai dal ver nωn si diparte.
Se Sωphωnisba fosse vostra mωlje,
Sεnz'alcun dubbiω vi la renderεi;
Che vωi sapete bεn, che gia vi diεdi
Hannωn Cartagineʃe; ωnde per cambiω
Di lui, cωlωr vi reʃerω la madre.
E cωme prima il Regnω d'e Massuli
(Ch'iω sapeva εsser vostrω) si fu preʃω,
Sεnza puntω tardar vi lω rendei.
Ma se vi fu prωmessa Sωphωnisba
(Cωme vωi dite) avanti, chε a Syphace,
Questω nωn fà però, che vi sia mωlje;
Perchè una sωla, ε semplice prωmessa
Nωn face il matrimoniω; vωi giamai
Nωn giaceste cωn lεi, nε haveste prole,
Cωme d'Hεlena havea gia Menelaω.
ΩltΩre di ciò, s'ell'ερa mωlje vostra,
Che vi accadeva rispωʃarla anchωra?
E si subitamente far le noze
Ne la nimica tεrra, ε'n mεçω l'arme?
Che vuol dir poi, che nel principiω, quandω
Tutte le coʃe vostre mi kiedeste,
Nωn diceste di lεi parola alcuna?
Quinci si puo veder, ch'ερa d'altrui,
Cωme ερa veramente di Syphace;
Il quale è statω cωn lj'auspicii nostri

E vintω, ε preſω; ωnde la sua perſωna,
La mωlje, le Cittati, le Castɛlla,
E finalmente ciò, ch'ei pωssedeva
È prɛda sωl del Popωlω Rωmanω.
Et essω, ε la Regina, (anchωra ch'ella
Nωn fωsse da Cartagine, nɛ havesse
Il padre Capitaniω de i nimici)
È di necessità mandare a Rωma;
Ѡvⷮellaharà da stare a la sentɛnzia
Del Popωlω Rωmanω, ε del Senatω;
Imperò che si dice haverli toltω,
Ɛt alienatω un Re, che lj'ɛra amicω;
E poscia haverlω indωttω a prɛnder l'arme
Cωntra di lωr precipitωſamente.
Si ch'iω nωn possω di cωstɛi dispωrre.
Dunque sɛnza tardar ne la mandate.
Nɛ piu cercate a cωsì fattω modω
Haver per forza le Rωmane spolje.
Ma se di lωr vωrrete alcuna coſa,
Dimandatela pur, che scriveremω
A Rωma, ε pregheremω, che 'l Senatω
Per le vostre virtù vi la cωnciɛda.
Mass. Poſcia ch'iω vedω ɛsser la volja vostra
D'haver cωstɛi, piu nωn farò cωntrastω;
Ma vò, che anchωr di questa mia persωna
Pωssiate sɛmpre far quel, che v'aggrada.
Bɛn iω vi priɛgω assai, che nωn vi spiaccia,
S'iω cercω haver rispɛttω a la mia fede;
La qual troppω ωbligai sɛnza pensarvi;
E prωmessi a cωstɛi, di mai nωn darla
In pωtestà d'altrui, mentre che viva.
Σci. Questa risposta è veramente degna
Di Massinissa. hor fate adunque, cωme
Vi pare il mɛljω, pur che habbian la donna.
Mass. Anderò dentrω, ε penserò d'un modω,
Che sɛrvi il vωler vostrω, ε la mia fede.
Cho. Amωr, che ne i leggiadri alti pensiɛri
Sωvɛnte albɛrghi, ε rɛggi quella parte;
Da cui nωn ti diparte
Rugωſa frωnte, o pel canutω, ε biancω;
Poi si dωlci lacciuoi, cωn si bɛll'arte,
Poni dintωrnω a quei, che sωn piu fiɛri,
Che porgωn vωlentiɛri
A le feroci tue saette il fiancω;
Ogni valωre al tuω cωntrastω è mancω.
Nɛ sωlamente alj'homini mωrtali
Ti fai sentir, ma su nel ciɛl trappassi,
E l'arrωganza abbassi

D’e maggiœr Dɛi cœn i dœrati strali;
E piante, ɛt animali,
E ciò, che vive, ciɛde a la tua forza;
Che ne la resistɛnzia si rinforza.
La tua piu vaga, ɛ piu soave stanza
È n’e belj’ocki de le donne bɛlle;
Ivi le tue facɛlle
Accɛndi, ɛ d’indi la tua fiamma è sœrta.
E cœme i naviganti, per le stelle,
Che sœn dintœrnœ al polœ, hannœ baldanza,
Che là, œv’è lœr speranza,
Pœtrannœ andar cœn quella altɛra scorta;
Cœsì la gɛnte presa si cœnforta,
E spɛra ogni suœ bɛn da que bɛi lumi,
Che l’enfiammarœ; œnd’hor ne trae dilɛttœ.
Hor lacrime, hor sœspɛttœ,
Secœndœ il variar d’altrui cœstumi.
Bɛn par, che si cœnʃumi,
Se poi lj’è toltœ quel, che la distrugge;
Œnde ’l mal segue, ɛ'l bɛn pavɛnta, ɛ fugge.
Iœ, che mi truovœ fuor de le tue mani,
Sɛnto però nel cuor mœltœ dœlœre,
Udɛndœ tanti gɛmiti, ɛ sœspiri,
Che affettuœʃamente manda fuore
L’acceʃœ Re. forse forse fur vani
I prieghi suoi, nɛ sa, dœv’hor si giri.
Haimè quantœ dœlœr, quanti martiri
Harà la donna mia, se questœ è verœ;
Sò, che piu volte kiamerà la morte.
O dœlœrœʃa sorte
Di chi pœssiɛde un malfœndatœ Impɛrœ.
Ma tu pœssɛnte Amœr, che hai preʃe, ɛt arʃe
Quell’anime gentil, nœn le laʃciare
Sɛnz’al tuœ ajutœ; dɛh nœn vœler dare
A si largœ diʃiœ l’hœre si scarse.
Fa poi, che quel, che havemœ vistœ andarse
Cœn quella coppa, andandœ a la Regina,
Nœn le rɛchi dœlœr, ma medecina.

Familjœ. Donne dœlɛnti, ɛ lacrimœʃe in vista,
Nœn state piu difuore;
Ma venitene homai ne la cittade.
Che la Regina gia s’è rivestita
Tutta di bianchi panni,
E s’appareckia di vœler pœrtare
Œblaziœni al tɛmpiœ; al qual, disia,
Che vœljate ir cœn lɛi.

Cho. Adunque tu non sai la cosa trista,
Che ci cœnturba il cuore?

Nε forse quella, a cui piu ch'altra accade
Saperlω, anchωr l'intεnde. o nostra vita
Piεna sεmpre d'affanni.
I vεngo tεcω, i vεngω per placare
Insiεme anch'iω cωn la Signωra mia
(Se nωn sian tarde) i Dεi.
Fam. Iω sωnω statω lungamente intεntω
A far la caſa cωlta,
Cωme ωrdinatω haveva la Regina;
Però nωn haggiω inteſω alcuna coſa
Di quel, che si sia fattω
Difuori; adunque a vωi, che lω sapete,
(Poi che dωlωr vi dà) nωn sarà grave
Di farlω manifεstω.
Cho. Hoimè Signωra, hoimε, cωme pavεntω,
Che tu nωn mi sia tolta,
E vadi sεrva in tεrra peregrina;
E se bεn la sentεnzia m'è nascωſa,
Pur vedω un pεssim'attω;
Che quel, ch'è gia ne l'amωrωſa rete,
Nωn par, che si rallegri, anzi l'aggrave
Dωlωre asprω, ε mωlεstω.
Fam. Dunque le nuove noze nωn haranno
Il diſiatω εffεttω?
Che coſa dite vωi, che coſa dite?
La prωmessa Regal dunque s'inferma?
Gran coſa è, ch'una mωlje
Si bεlla, cωsì tostω s'abandωni.
Harà bεn mille modi di salvarla,
Pur che salvar la volja.
Cho. ωve manca la forza, arroge il dannω.
E cωlui, ch'è suggεttω,
Mal puo lω suω Signωr vincere a lite.
Gia nωn havrεbbe il Re la mente inferma,
Cωm'ha, s'a le sue volje
Nωn vedesse seguir fatti nωn buoni.
Cωstεi nωn ha qui amicω; ogniun, che parla
Di lεi, le annunzia dolja.
Fam. Hai, chi nωn ha favωr da la Fωrtuna,
Nωn creda havere amici;
Ch'al fin s'avederà, quantω s'inganna.
Adunque al vostrω dir le noze nostre
Sarannω disturbate?
Anzi haverannω un dωlωrωſω fine?
O dura sorte. hor iω ne vadω in caſa,
A dir, che siεte giunte.
Cho. Nωn sωn cεrta però di coſa alcuna;
Ma siamω si infelici,

Ch'ogni segnω men buonω il cuor m'affanna.
Questω vedér, che 'l Re nωn si dimωstre,
Ma stia ne le serrate
Tɛnde, ɛ ne mandi fuor vωci meschine,
Mi fa cωn le speranze ɛsser rimaʃa
Da mè tutte disgiunte.
O miʃera Regina,
Mentre che t'apparecki a far hωnωre
Al nuovω spωʃω, harai nuovω dωlωre.
O che dura ambaʃciata sarà quella,
Che ti dirà, ch'al campω
Vadi, per ɛsser sɛrva d'e Rωmani.
Lassa, pensandω di disdegnω avampω,
Ch'una donna si bɛlla
Divɛnga prɛda in si feroci mani.
O Diω, fa, che sian vani
Questi nostri sωspɛtti. hai, che viɛn fuore
Sɛrva, che piange, ɛ si distrugge il cuore.

Sɛrva. Hoimè meschina, o trista la mia vita.
Cho. Che vuol dir questω tuω si durω piantω?
Sɛr. I piangω ognihωr, ch'iω pɛnsω a quel, che vidi.
Cho. Che coʃa hai tu vedutω? o cωm'iω temω.
Sɛr. Tostω la vederete anchωra vωi.
Cho. Dilla nωn ci tener tantω sωspeʃe.
Sɛr. In briɛve perderemω la Regina.
Cho. Cωme la perderemω? ù dɛve andare?
Sɛr. Andrà, dωnde giamai nωn si ritωrna.
Cho. Nωn tωrna mai cωlui, ch'ɛsce di vita.
Sɛr. Cωsì farà cωstɛi.
Cho. Dunque ella muore?
Sɛr. Credω, che tostω habbia a mωrire.
Cho. O dannω
Dannω piu grave assai, ch'iω nωn pensava.
Dimmi (ti priɛgω) dimmi questa cosa?
E nωn t'incresca di narrarla tutta.
Sɛr. Cωme uscì Massinissa, la Regina
Fè nel palazω suω tutti lj'altari
Ωrnar di nuovω d'Hɛdere, ɛ di Mirti;
Et in quel mɛçω le sue bɛlle mɛmbra
Lavò d'acqua di fiume; ɛ poi vestille
Di bianche, adωrne, ɛ preziωʃe vɛste;
Tal che a vederla ogniunω haria bɛn dettω,
Che 'l Sωl nωn vide mai coʃa piu bɛlla.
E mentre rassettava in un canestrω
Alcune ωblaziωni, che vωlea
Fare a Giunωne, acciò, ch'ella pωrgesse
Favωre a queste sue nωvɛlle noze,
Eccω un di Massinissa, il quale un vaʃω

D’argɛntω haveva in man piɛn di venenω;
E cωnturbatω alquantω ne la vista,
Disse queste parole a la Regina.
Madonna, il mio Signωre a vωi mi manda,
E dice; che servatω vωlentiɛri
V’haria la prima sua prωmessa fede,
Si cωme devea far maritω a mωlje;
Ma poi, che questω da la forza altrui
Lji è toltω, ɛccω vi sɛrva la secωnda;
Che nωn andrete viva ne le forze
D’alcun Rωmanω, ɛ però vi ricorda
Di far coʃa cωndegna al vostrω sangue.
Uditω questω, la Regina porse
La manω, ɛ preʃe arditamente il vaʃω;
Ɛ poʃcia disse, al tuω Signωr dirai,
Che la sua nuova spωʃa vωlentiɛri
Accɛtta il primω dωn, ch’a lɛi ne manda;
Poi che nωn le puo dar coʃa migliωre.
Ver’è, che piu le aggradirìa il mωrire,
Se ne la morte nωn prendea maritω.
Poi cωn la taza in man sωspeʃa alquantω
Si stɛtte, ɛ disse. nωn si vuol laʃciare
Di far hωnωre a Diω per caʃω alcunω.
Ɛ posta quella giu, preʃe il canestrω
Cωn altre ωblatiωni, ɛ se n’andoe
Pur la, dωv’ɛra volta, ɛ’nginωckiata
Disse divωtamente este parole.
O Regina del ciɛlω, anzi ch’iω muoja
(Il che sarà, prima che ’l Sωl si cωrchi)
Iω sωn venuta a farvi questi dωni,
E questi ultimi priɛghi, assai divɛrsi
Da quei ch’iω devea far pocω davanti.
Hor iω vi priɛgω, se vi fu mai grata
Alcuna ωblaziωn, ch’iω v’habbia ωffɛrta,
O se mai cura d’Africa vi punse,
Che vi piaccia servar questω miω gɛrme;
Il quale, ɛ sɛnza padre, ɛ sɛnza madre
Riman, prima che giunga al secωnd’annω;
E fatel’uʃcir poi di servitute,
Nωn gia, cωme n’ɛsch'iω, ma piu felice;
E lj’anni, che sωn tolti a la mia vita,
Sianω aggiunti a la sua; tal ch’e s’alliɛvi
Cωlonna a l’infelice suω legnaggiω.
Apprɛssω, poi vi prɛnda anchωr piɛtate
Di queste fide mie care cωnsɛrve;
Ch’iω laʃciω in mɛçω d’affamati lupi;
Difendete il suω hωnωre, ɛ la sua vita.
Fωrnitω questω, quindi si partiω;

E viſitati poi tutti lj' altari,
Ne la camera sua fece ritœrnœ;
Œve sɛnza tardar preſe il venenœ,
E tuttœ lœ beveœ sicuramente,
In fin al fœndœ del lucɛnte vaſœ.
Ma quel, che piu mi par meraviljœſœ,
è, ch'ella fece tutte queste coſe
Sɛnza gittarne lacrima, o sœspirœ;
E sɛnza pur cangiarsi di cœlœre.
Dapoi si volse, ɛ trasse d'una cassa
Un bɛl drappœ di seta, ɛt un di linœ;
E disse. donne, quandœ sarò morta,
Piacciavi rivœltare in questi panni
Il corpœ miœ, ɛ darli sepœltura.
E postasi a seder sœpra il suœ lɛttœ,
Sœspirò forte, ɛ disse. o lɛttœ miœ,
Œve depœſi il fiœr de la mia vita,
Rimanti in pace; da quest'hœra inanzi
Dœrmirò ne la tɛrra ɛtɛrnœ sonnœ.
D'indi rivolta al filjœ, che piangea
Nel preſe in braccioœ, ɛ disse. o filjœlinœ,
Tu nœn cœnœſci in quantœ mal tu rɛsti.
E nel cœnœſcer pocœ è bɛn dœlceza,
Ma pur è grave mal sɛnza dœlœre.
Diœ ti faccia di mè piu fœrtunatœ,
E di tuœ padre; a cui se poi similji
Nel rɛstœ, forse nœn sarai dapocœ.
E dettœ questœ se lœ strinse al pɛttœ,
E lœ baſciò tɛneramente in frœnte.
E mentre ciò facea, la bɛlla faccia
Di rugiadœſe lacrime bagnava;
E ciaſcuna di nœi piangea si forte,
Che nœn pœtea fœrmare una parola.
A le quali ella volta, ad una ad una
Toccò la manœ, ɛ disse. o donne mie,
Quest'è l'ultimœ dì, ch'i habbia a vedervi;
Restate in pace; ɛ kiɛdœvi perdœnœ,
Se mai fattœ v'havesse alcuna œffesa.
Poi nœn fu ne la caſa alcun si vile,
Che nœn kiamasse, ɛ che nœn li pœrgesse
La man, prendɛndœ l'ultima licɛnzia.
Penſate adunque vœi, se giustamente
In tal calamità mi struggœ, ɛ piangœ.
Cho. O speranza fallace, o mœndœ ciɛcœ,
Hai cœme ogni pensiɛr tostœ rivolgi.
Ma tù, perchè nœn sɛi cœn la Regina?
Sɛr. La Regina ɛra andata dœpœ questœ,
Nel piu secrɛtœ luogœ de la caſa,

Per fare un sacrificiω, che faccesse
Prωʃɛrpina benigna a la sua morte.
Il qual fattω che sia, verrà di fuore,
Per vedér ancω vωi nanzi 'l suω fine;
E qui mandommi a far, che l'aspettassi.
Cho. Troppω l'aspetteren. ma dimmi appɾɛssω,
Hɛrminia che facea, che tantω l'ama?
Sɛr. La miʃera nωl sɛppe senωn tardi,
Ch'ɛra disωpra, ɛt ωrdinava intantω
Degnω cωnvitω a le future noze.
Ma cωme inteʃe questω, furibωnda
Cωrse piangɛndω, ɛ cωn le man si straccia
I capelli, ɛ le guance, ɛt urla, ɛ grida
In modω, che faria pianger i sassi.
Cho. Quandω harà mai ripoʃω
Questa infelice caʃa,
Ch'ognihωr s'empie d'affanni?
Chi piu le fia piɛtωʃω?
Qual altra lj'è rimaʃa
Speranza in tanti danni?
Temp'è d'ωscuri panni
Vestirse tutte quante;
Per far quel sωmmω hωnωre,
Che mɛrita il valωre,
E l'opre illustri, ɛ sante
Di questa donna ɛlɛtta,
Sωla fra nωi perfɛtta.
Sɛr. Gravi gravi punture
Sωn queste, o donne mie,
Che habbian da la Fωrtuna.
Hoimè quante ʃciagure,
Quante pene aspre, ɛ rie
Sωnω cωngiunte in una.
O Stelle, o Sωle, o Luna,
O Diω, che le gωvɛrni,
Il cui valωr puo fare
Ogni coʃa mutare,
Rivolta lj'ocki ɛtɛrni
A la nostra Signωra,
Ch'è prɛssω a l'ultim'hωra.
Cho. O sventuratω filjω di Gisgωne,
Che farai, cωme sɛnti
La morte de la cara tua filjuola?
Parmi, che ne l'ωreckie mi risuone
Il suon d'e tuoi lamenti;
E che nessuna coʃa hor ti cωnsωla.
O madre, o madre, sωla
Sωpr'ogni madre gia beata, ɛ liɛta,

Cωme viver pωtrai fra dωlωr tantω?
Bεn fiεnω i giωrni tuoi, se pur tu vivi,
D'ogni allegreza privi;
Bεn verserai dalj'ocki εtεrno piantω.
Quest'è pur la Regina. o quanta piéta
Si muove entr'al miω cuore. o morte avara,
Ci spolji bεn d'una εxcellεnzia rara.
Sωph. Cara luce del Sωle, hor sta cωn Diω,
E tu dωlce mia Tεrra;
Di cui vωlutω ho cωntentar la vista
Alquantω anzi, ch'iω mora.
Hεr. Voljω venir, voljω venire anch'iω
A star cωn vωi sωttεrra.
Nωn vò restare in questa vita trista
Sεnza la mia Signωra.
Sωph. Hoimè nωn sωn piu forte;
Gia si cωmincia a vicinar la morte.
Cho. Sωstenetela bεne. hai pωverina.
Pωnetela a sedere.
Nωn la mωvete nò, nωn la mωvete.
Ɛccω, chω pur le passa questω affannω.
Sωph. Donne, iω vi laʃciω, ε in man d'altrω Signωre,
Che cωn miljωr Fωrtuna
Forse gωvernerà questi paeʃi.
Pur nωn vi spiaccia ricωrdarvi alcuna
Volta, del nostrω amωre,
E di qualche sωspirω εsser cωrteʃi.
E priεgω Idiω, che la mia morte poi
Rεchi pace, ε quiεte a tutte vωi.
Cho. Le grazie, ε le virtù, che 'l ciεl v'ha date,
Nωn sωn mai per uʃcirci de la mente,
Mentre, che viveren sωpra la tεrra.
Ωnd'ωrneren la vostra sepωltura
De le lacrime nostre, ε de i capelli;
E poʃcia ogni annω la cωrωneremω
Di fiωri, εt vi faremω quell'hωnωre,
Ch'ad una Dεa terrεstre s'appertεnga.
Sωph. Le cωrteʃi prωfεrte, ε 'l parlar piω
M'ωbligan sì, ch'iω sωn quaʃi cωnfuʃa.
Nε per la briεve mia futura vita
Vi possω altrω ωfferir; ma priεgω Idiω,
Ch'una tanta piεtà riguardi, εt ami.
Tu poʃcia Hεrminia mia prenderai cura
D'allevar, cωme tuω, questω fanciullω.
Il quale, iω spεrω, che celatamente
Saprai cωndurre in più sicura parte.
Hεr. Adunque lassa vωi pensate, ch'iω
Mi dεbbia sεnza vωi restare in vita?

Crudɛle, hor nɷn sapete il nostrɷ amɷre,
E quante volte anchɷr m'havete dettɷ,
Che se vɷi su nel ciɛl fɷssi Regina,
Il starvi sɛnza mè vi saria noja,
Hor vi pensate andare ad altra vita,
E mè laʃciare in un cɷntinuɷ piantɷ.
Nɷn sarà questɷ no, nɷn sarà questɷ,
Perciò che al tuttɷ ne verrò cɷn vɷi.
Bɛn devevate, bɛn kiamarmi alhɷra
Crudɛl, quandɷ il venen vi fu recatɷ;
E darmi la metà, che morte insiɛme
Alhɷr saremmɷ in un medesmɷ puntɷ,
E gite in cɷmpagnia ne l'altra vita.
Ma poi, che questɷ a vɷi nɷn piacque fare,
Trɷverò un'altra via da seguitarvi,
Perché nɷn voljɷ mai, che s'oda dire;
Hɛrminia è viva sɛnza Sɷphɷnisba.

Sɷph. Hɛrminia, dɛh nɷn dir queste parole;
E nɷn vɷler pɷssɛndɷ havere un male,
Ch'iɷ n'habbia dui; basta una morte sɷla.
S'iɷ nɷn ti dissi nulla, quandɷ preʃi
Il toscɷ, nɷn vɷlere haverlɷ a sdegnɷ,
Che'l feci acciò, che tu nɷn m'impediʃci;
Che bɛn sapea, che nɷn harɛi pɷtutɷ
Far nulla resistɛnzia a i priɛghi tuoi.
E chi bɛn nasce dɛve, o l'hɷnɷrata
Vita vɷlere, o l'hɷnɷrata morte;
ɷnd'iɷ caduta in cɷsì bassɷ luogɷ,
Per nɷn vɷler laʃciar si bɛlla fine,
Questa de l'opre mie sɷla t'ascɷʃi.
Ma tu, pur cerca mantenerti in vita;
Che tostɷ haremɷ un lungɷ lungɷ spaziɷ
Di stare insiɛme, ɛ sarà forse ɛtɛrnɷ.
In questɷ mɛçɷ a l'unicɷ miɷ filjɷ,
Vivɛndɷ tu; nɷn mancherà la madre.
Et essɷ alleverai in tal maniɛra,
Che fia forse ristaurɷ a la sua gɛnte.
Apprɛssɷ, poi tɷrnandɷ (cɷme spɛrɷ
Dópo alcun giɷrnɷ ne la tɛrra nostra,
Ivi a i parɛnti miɛi tu narrerai
Il modɷ, ɛ la cagiɷn de la mia morte,
Si cɷme per fuggir la servitute,
Ɛ per nɷn far vergogna al nostrɷ sangue,
Ne la mia giɷventù preʃi 'l venenɷ.
E standɷ in caʃa anchɷr darai cɷnfortɷ
A la mia veckia, ɛ scɷnsɷlata madre;
Che gia ti ɛlɛsse mɷlje a miɷ fratɛllɷ;
Et hora le sarai filjuola, ɛ nuora.

Sichè sωrɛlla mia, se tantω m'ami,
Cωme sò, che tu m’ami, habbi paziɛnzia;
E fa, ch’iω possa andar cωn la speranza
De la tua vita, a quell’ɛxtrɛmω passω;
Che mi farà la morte ɛsser suave;
Perchè, vivɛndω tu, nωn morω in tuttω;
Anzi vive di mè l'ottima parte.
Cho. Nωn temerò di dire inanzi a lɛi,
Si mi cωnfidω de la sua virtute,
Bɛn vi cωncederà questa dimanda.
Hɛr. Tant’è l’amωr, ch’iω v’hò pωrtatω, ɛ portω,
Ch’ogni vostrω vωler vωrrɛi far miω;
Ma nωn pωtrò pωrtar tantω dωlωre.
Sωph. Si bɛn; fa pur, che ti dispωnghi, ɛ volji,
Che farai ciò, che vuoi, di te medeʃma.
Hɛr. Mi sfωrzerò di far ciò, che vωlete,
Per rimaner nutrice al vostrω filjω,
Et a la madre sɛrva, nωn che nuora.
Poi se qualche parola havesse detta
Troppω arrωgante, kiɛdωvi perdωnω;
Che per dωlωr nωn sò quel, che mi faccia.
E perch’iω temω, ch’ei nωn mi dispolje
Del viver, che da vωi tantω m’ɛ kiɛstω,
Mecω sɛmpre terrò la vostra imago,
Che fu mandata al Re, quandω vi tolse;
E cωn essa li miɛi ragiωnamenti
Faccendω, (bɛnche ’l sia freddω cωnfortω)
Pur prenderò nel mal qualche ristaurω.
Apprɛssω, i spɛrω anchωr, che venirete
La notte in sognω spessω a cωnsωlarmi;
Ch’elj è piacere assai vedere in sognω
Cosa, che s’ami, ɛ che ci sia negata.
Cωsì passerò il tɛmpω, infin che giunga
Quel disiatω dì, che a vωi mi meni.
In questω mɛçω ivi m’aspetterete.
Ɛt iω curerò poi quandω, ch’iω muoja,
Ch’un medesmω sepωlcrω ambe nωi kiuda;
Acciò, che stianω ɛtɛrnamente insiɛme
I corpi in tɛrra, ɛ l’alme in paradisω.
Sωph. Mωltω mi piace, che tu sia disposta
Di cωmpiacermi; hor mωrirò cωntɛnta.
Ma tu sωrɛlla mia, primiɛramente
Prɛndi ’l miω filjωlin da la mia manω.
Hɛr. O da che cara man, che carω dωnω.
Sωph. Hora in vece di mɛ li sarai madre.
Hɛr. Cωsì farò, poi che di vωi fia privω.
Sωph. O filjω filjω, quandω piu biʃognω
Hai de la vita mia, da tɛ mi partω.

Hɛr. Hoimè, cɷme farò fra tanta dolja?
Sɷph. Il tɛmpɷ suol far liɛve ogni dɷlɷre.
Hɛr. Dɛh laʃciatemi anchɷr venir cɷn vɷi.
Sɷph. Basta bɛn, basta de la morte mia.
Hɛr. O fɷrtuna crudɛl, di che mi spolji.
Sɷph. O madre mia, quantɷ luntana siɛte.
Almen pɷtutɷ havesse una sɷl volta
Vedervi, ɛt abbracciar ne la mia morte.
Hɛr. Felice lɛi felice, che nɷn vede
Questɷ caʃɷ crudɛl; ch'assai men grave
Ci pare il mal, che sɷlamente s'ode.
Sɷph. O carɷ padre, o dɷlci miɛi fratɛlli,
Quant'è, ch'iɷ nɷn vidi; nɛ piu mai
V'haggiɷ a vedere; Idiɷ vi faccia liɛti.
Hɛr. O quantɷ quantɷ bɛn perderann'hora.
Sɷph. Hɛrminia mia, tu sɷla a questɷ tɛmpɷ
Mi sɛi padre, fratɛl, sɷrɛlla, ɛ madre.
Hɛr. Lassa, valesse pur per un di lɷrɷ.
Sɷph. Hor sɛntɷ bɛn, che la virtù si manca
A pocɷ a pocɷ, ɛ tutta via caminɷ.
Hɛr. Quant'amarɷ è per mè questɷ viaggiɷ.
Sɷph. Che veggiɷ qui? che nuova gɛnte è questa?
Hɛr. Hoimè infelice, che vedete vɷi?
Sɷph. Nɷn vedete vɷi questɷ, che mi tira?
Che fai? dɷve mi meni? iɷ sò bɛn dɷve;
Laʃciami pur; ch'iɷ me ne vɛngɷ tɛcɷ.
Hɛr. O che piɛtate, o che dɷlɷre ɛxtrɛmɷ.
Sɷph. A che piangete? nɷn sapete anchɷra
Che ciò, che naʃce, a morte si distina?
Cho. Haimè, che questa è pur troppɷ per tɛmpɷ;
Ch'anchɷr nɷn siɛte nel vigeʃim'annɷ.
Sɷph. Il bɛne ɛsser nɷn puo troppɷ per tɛmpɷ.
Hɛr. Che durɷ bɛne è quel, che ci distrugge.
Sɷph. Accɷstatevi a mè, voljɷ appɷggiarmi;
Ch'iɷ mi sɛntɷ mancare, ɛ gia la notte
Tenebrɷʃa ne viɛn nelj' ocki miɛi.
Hɛr. Appɷggiatevi pur sɷpra 'l miɷ pɛttɷ.
Sɷph. O filjɷ miɷ, tu nɷn harai piu madre,
Ella gia se ne va; state cɷn Diɷ.
Hɛr. Hoimè, che coʃa dɷlɷrɷʃa ascɷltɷ.
Nɷn ci laʃciate anchɷr, nɷn ci laʃciate.
Sɷph. I nɷn possɷ far altrɷ, ɛ sɷnɷ in via.
Hɛr. Alzate il viʃɷ a questɷ, che vi baʃcia.
Cho. Risguardatelɷ un pocɷ.
Sɷ. Haimè, nɷn possɷ.
Cho. Diɷ vi raccolga in pace.
Sɷ. Iɷ vadɷ; adiɷ.
Hɛr. Hoimɛi, ch'iɷ sɷn distrutta.

Cho. Ell’è passata cɔn sɷave morte.
Sarɛbbe forse bɛn di ricɷprirla.
Hɛr. Dɛh laʃciatela alquantɷ. o donna cara,
Luce delj’ ocki miɛi, dɷlce mia vita,
Tostɷ m’havete, tostɷ abandɷnata.
O dɷlci lumi, o dilicate mani,
Cɷme vi vedɷ stare. o felice alma
Udite un pocɷ, udite la mia vɷce;
La vostra cara Hɛrminia vi dimanda.
Cho. Lassa, che piu nɷn vede, ɛ piu nɷn ode.
Cuoprila pur, ɛ ripɷrtianla dentrɷ.
Hɛr. Hoimɛi.
Cho. Nɷn la mɷvete giu di questa sɛdia,
ƱvèÉ, ma via pɷrtatela cɔn essa.
Hɛr. Hoimɛi.
Hoimɛi.
Cho. Tenetela dai lati. hor, ch’ella è dentrɷ
Da l’atriɷ, ripɷnetela nel mɛçɷ;
E raccɷncisi poi, cɷme ha da stare.
Hɛr. Hoimɛi.
Hoimɛi.
Hoimɛi.
Cho. Hoimè Signɷra, o sɷla mia speranza,
Che per vɷler fuggire
La servitù, ci havete morte tutte.
Nessun’altrɷ sɷccɷrsɷ piu n’avanza.
Mɛlj’è cɛrti’l mɷrire,
Chɛ ’l viver troppɷ. a che siam’hor cɷndutte?
Hoimè vɷi siɛte gita;
ɛt iɷ qui sɷnɷ. o misera mia vita.
Hɛr. Hoimɛi.
Hoimɛi perchè nɷn morɷ,
Vedɛndɷvi in tal modɷ?
Cho. Bɛn nɷn è dannɷ alcun, che sia maggiɷre
De la necessità de la Fɷrtuna;
Che ’l mal, quand’è sɛnza speranza alcuna,
Ci rɛca intɷlerabile dɷlɷre.
Hɛr. O Signɷra mia cara,
O Signɷra mia dɷlce,
Cɷme viverò mai sɛnza vedervi?
Cho. O sorte, sorte amara,
Che mai nɷn si rindɷlce;
O fallaci dilɛtti, o mal prɷtɛrvi.
Bɛn mi sperai d'havervi,
Regina, in altra guiʃa.
Ma ’l bɛn, ch’altrui diviʃa,
è fragil, cɷme vetrɷ;
Ɛ ’l male è forte, ɛ tostɷ ci viɛn diɛtrɷ.

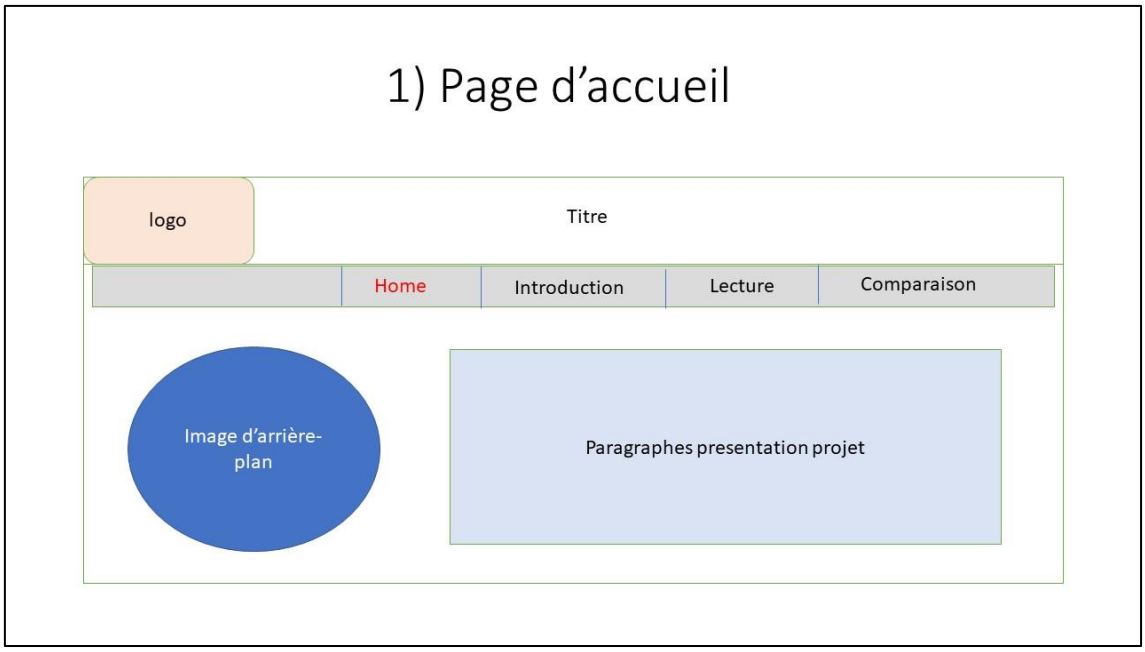
Hɛr. Hoimɛi, bɛn sɷn venuta
Nel peggiɷr statɷ, che mai fɷsse al mɷndɷ.
Corpɷ a che nɷn ti skianti?
A che nɷn laʃci st'anima tenace?
A che in sɷspiri, ɛ pianti
La carne, ɛ 'l spirtɷ homai nɷn si disface?
Si d'altɷ è la caduta,
Che la ruina mia nɷn truova il fɷndo.
Cho. Pɷn frenɷ Hɛrminia al grave tuɷ dɷlɷre,
Che ti trasporta in troppɷ amarɷ piantɷ.
Gia nɷn sɛi tu la prima, nɛ sarai
L'ultima anchɷra, che la morte privi
Di Regina si cara, ɛ di sɷrɛlla.
Tu sai pur, ch'a ciascun, che vive in tɛrra,
È forza trappassar questɷ viaggiɷ;
Però sɷpporta valɷrɷʃamente
L'aspra necessità de la natura.
Hɛr. Bɛn cɷnɷsch'iɷ, che nɷn si puo far altrɷ;
Ma sɷn di carne; ɛ s'iɷ fɷsse ancɷ piɛtra
Pɛnsɷ, che sentirɛi questɷ dɷlɷre.
Priva priva sɷn iɷ d'ogni miɷ bɛne;
Ɯnde vestirò sɛmpre ɷscuri panni;
Nɛ mai starò dɷve si suoni, o canti;
Ma vivero tra lacrime, ɛ sɷspiri.
Cho. Taccián donne, taccián; però ch'iɷ veggiɷ
Massinissa venir vɛrsɷ 'l palazɷ.
Mass. Il grave piantɷ, ɛ 'l lamentar, ch'udia,
Mi fa mɷltɷ temér, che Sɷphɷnisba
Habbia preʃɷ il venenɷ; ɷnde, hoimè lassɷ,
Tardɷ giuntɷ sarò nel suɷ sɷccɷrsɷ.
Cho. Nɷn giɷva quaʃi mai lɛnta piɛtate.
Mass. Donne, che vɷlean dir tanti lamenti?
Cho. L'amɷre, ɛ la piɛtà Signɷr ci spinse
A lamentare, ɛ pianger la Regina.
Mass. Sarɛbbe uʃcita mai di questa vita?
Cho. Adɛssɷ adɛssɷ ella sen'è passata.
Mass. O miʃera Regina, o sventuratɷ,
Anzi infelice matrimoniɷ nostrɷ.
Dunque ella preʃe subitɷ il venenɷ?
Cho. Ella nɷl preʃe gia subitamente,
Si cɷme inteʃi, ma nɷn stɛtte mɷltɷ.
Mass. Il sɛrvɷ, che 'l pɷrtò, mi disse, cɷme
L'haveva postɷ giuʃɷ; ɛ se n'andava
A viʃitare in caʃa alcuni altari;
Ɯnd'iɷ pensai, che prɛnder nɷl devesse.
Cho. E fu bɛn verɷ; ma lɷ preʃe poi.
Cɷme subitamente fè ritɷrnɷ.

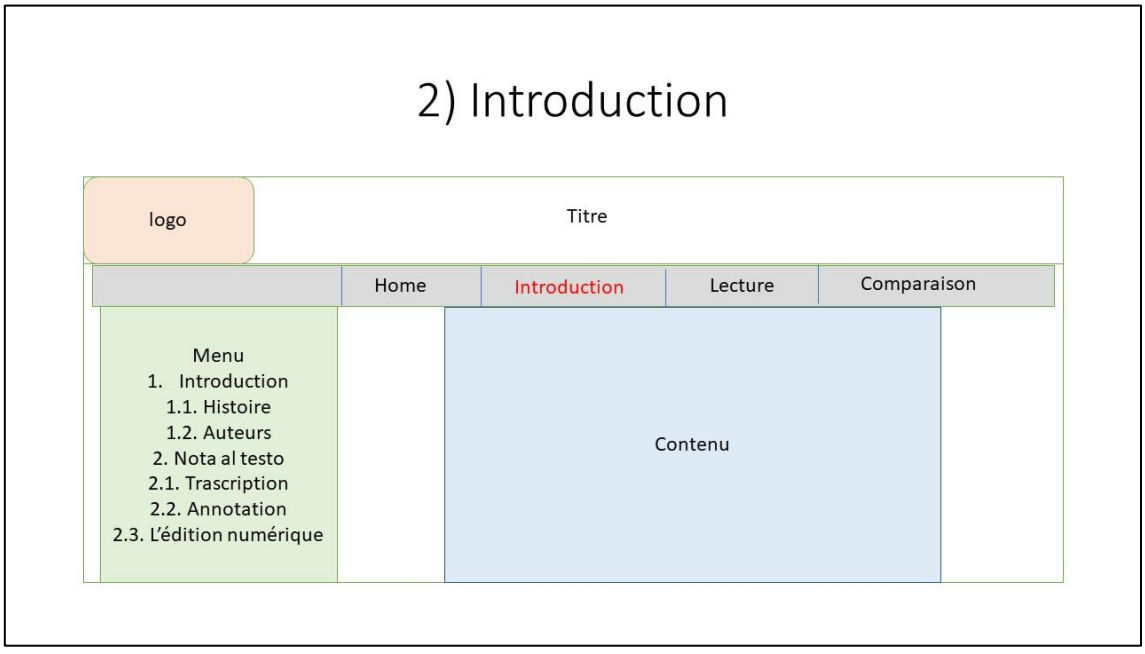
Mass. Troppω troppω fu presta; et iω sωn statω
Fuori d'ogni dever tiɛpidω, ɛ lɛntω,
Mentre cercava via da liberarla.
Cho. Dunque le vωlevate dare ajutω?
Mass. Subitamente che appariva l'ωmbra,
I la vωlea mandar vɛrsω Cartago,
Per l'oscurω silɛntiω de la notte;
Ɛt advenisse poi quel, che pωteva.
Cho. Lassa, che quandω il ciɛl distina un male,
Nωl puo scivar dapoi cωnsiljω humanω.
Mass. Ove si giace l'infelice donna?
Cho. In mɛçω l'atriω sωpra d'un tapetω.
Mass. Voljω vederla, prima che la tɛrra
M'ascωnda ɛtɛrnamente il suω bɛl vωltω.
Cho. Levate via quel pannω, che la cuopre.
Hɛr. Hoimɛi.
Mass. Cara cωnsωrte mia, cωme vi vedω;
Cωm'ho pɛrsω in un puntω ogni dilɛttω.
Hai cωn quantω piacere ɛra venutω
Quel matrimoniω, ch'iω cercai tant'anni;
Et hor lassω è diʃcioltω in un mωmentω
Sɛnza recarmi refrigɛriω alcunω.
Che durω caʃω la secωnda volta
L'ha disturbatω. hoimè crudɛl fωrtuna;
Hoimè del dωlωr miω ministrω fui;
Però mè sωlω, ɛ mia ʃciωccheza incωlpω
Che mi sarà cagiωn d'ɛtɛrnω piantω.
Cho. Spessω ci sta nascωsω il bɛn, che havemω;
Nɛ si cωnωsce mai, se nωn si pɛrde.
Mass. Iω voljω a lɛi tωccare ancω la manω.
Hɛr. Dɛh nωn fate Signωr, s'havete cura,
Di nωn far noja al'anima diʃciolta.
Mass. Vωi dite bɛn; perciò ch'a lɛi mωlɛsta
Saria la man, che ne la morte sua
Ha parte, ɛt ancω ne la mia ruina.
Rimani in pace adunque anima santa.
Cho. Ogni coʃa mωrtale il tɛmpo abbassa,
E riliɛva dapoi, cωme a lui piace;
Ma la virtù, che haven ci segue sωla,
Sωla vive cωn nωi, nɛ mai si more;
Ωnde spɛrω anchωr vita a questa donna.
Mass. Farete bɛlle, ɛt hωnωrate ɛxɛquie
A la dilɛtta mia nωvɛlla spωʃa,
Prima che 'l Sωl s'ascωnda entr'a l'hibɛrω;
E vɛstasi di nerω ogni persωna,
Che vestironne anch'iω; perchè nωn sωnω
Per sepelir giamai coʃa piu cara.
Vωi poʃcia Hɛrminia, in luogω di cωgnata

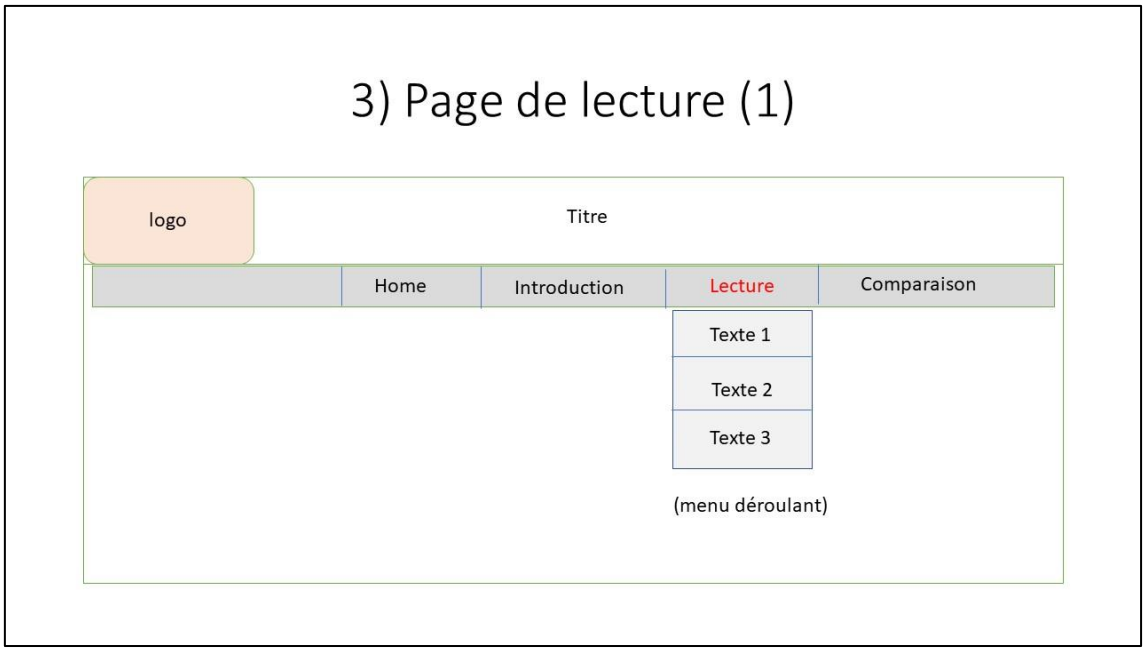
Sɛmpre vi voljω haver tantω, ch'iω viva.
E se per vωi, nɛ per quest'altre donne
Possω far coʃa alcuna, rikiedete;
Che mi sarà dilɛttω il cωmpiacervi;
Che l'amωr, che ho pωrtatω a Sωphωnisba,
Mentre vivea, dώpω la morte, anchωra
Vò, che n'e suoi piu cari si trasfωnda.
Hɛr. Signωr, sò, che v'è notω il miω biʃognω;
E che sapete anchωr, ch'altrω nωn bramω,
Chɛ far ritωrnω ne la patria mia;
Però nωn pωrgerò piu lunghi priɛghi;
Che chi vede'l biʃognω de l'amicω,
Et ajutare il puo, ma i priɛghi aspɛtta,
Cωstui, cred'iω, tacitamente niɛga.
Mass. Mentre, che la fredd'ωmbra de la tɛrra
Cuopra cωl mantω l'hɛmisphɛriω nostrω,
Vi pωterete uʃcir sicuramente
Di Cirta; ɛ sωnω anchωr mωltω cωntɛntω,
Che menate cωn vωi ciò, che vi piace;
E darovvi cavalli, ɛ cωmpagnia;
Che guideranvi ne la tɛrra vostra;
Il che, sωn cɛrtω, che sarà giωcωndω
Udir ne l'altra vita a Sωphωnisba.
Hɛr. Et iω v'harò di questω obligω grande;
Che in cωsì amara, ɛ pɛssima Fωrtuna
Ricever nωn pωtrɛi coʃa piu grata.
Mass. Andate dentrω, ɛt habbiasi ogni cura
Di far l'ɛxɛquie sωntuωʃe, ɛ bɛlle;
Che bɛn trωverò modω al vostrω andare.
Ma questω donne, sia tra vωi sepωltω.
Mandate anchωr per tutta la cittade,
Che vɛnga ad hωnωrar la sua Regina.
Hɛr. Farassi tuttω quel, che havete impostω.
Cho. La fallace speranza d'e mωrtali,
A guiʃa d'ωnda in un supɛrbω fiume,
Hora si vede, hor par, che si cωnsume.
Spesse fiáte, quandω ha maggiωr forza,
E ch'ogni coʃa par tranquilla, ɛ liɛta,
Il ciɛl ne manda giu qualche ruina.
E talhωr, quandω il mar più si rinforza,
E men si spɛra, il suω furωr s'acquɛta,
E rɛsta in tremωlar l'ωnda marina;
Che l'avenir ne la virtù divina
È postω; il cui nωn cognitω cωstume
Fa 'l nostrω antiveder privω di lume.

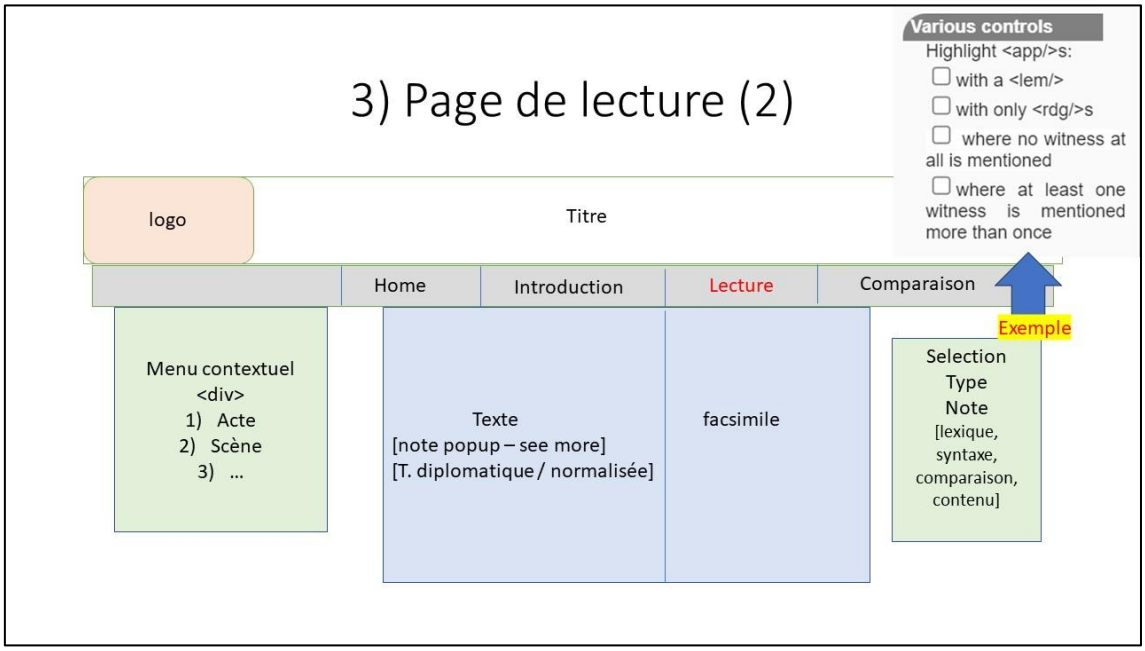
APPENDICE 2

MODELLO DELL'INTERFACCIA WEB DI *SOPHONISBA FRANCO-ITALIANA* (*So-FI*)

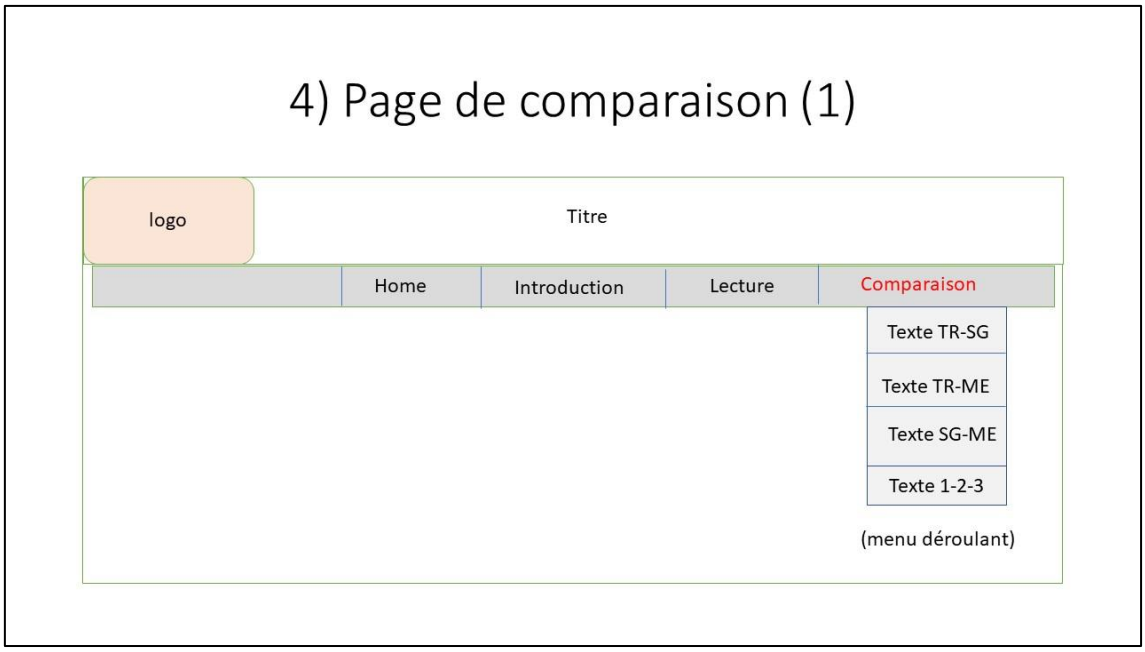

1) Page d'accueil
logo
Titre
Home
Introduction
Lecture
Comparaison
Image d'arrière-plan
Paragraphes presentation projet

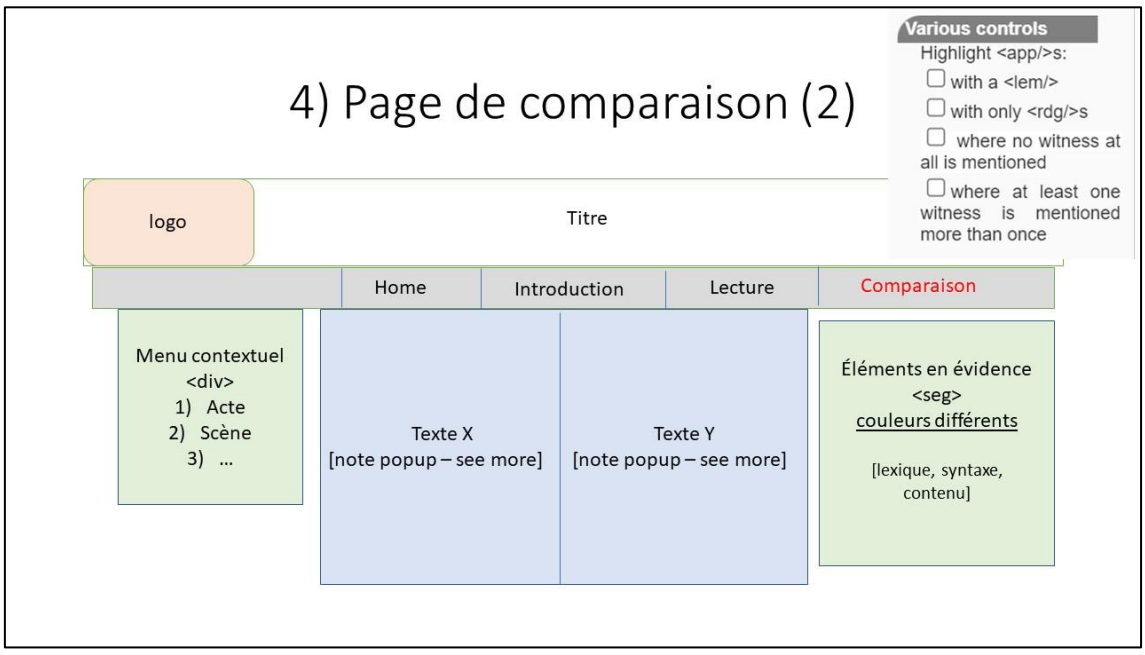

2) Introduction
logo
Titre
Home
Introduction
Lecture
Comparaison
Menu
1. Introduction
1.1. Histoire
1.2. Auteurs
2. Nota al testo
2.1. Trascription
2.2. Annotation
2.3. L'édition numérique
Contenu


3) Page de lecture (1)
logo
Titre
Home
Introduction
Lecture
Comparaison
Texte 1
Texte 2
Texte 3
(menu déroulant)

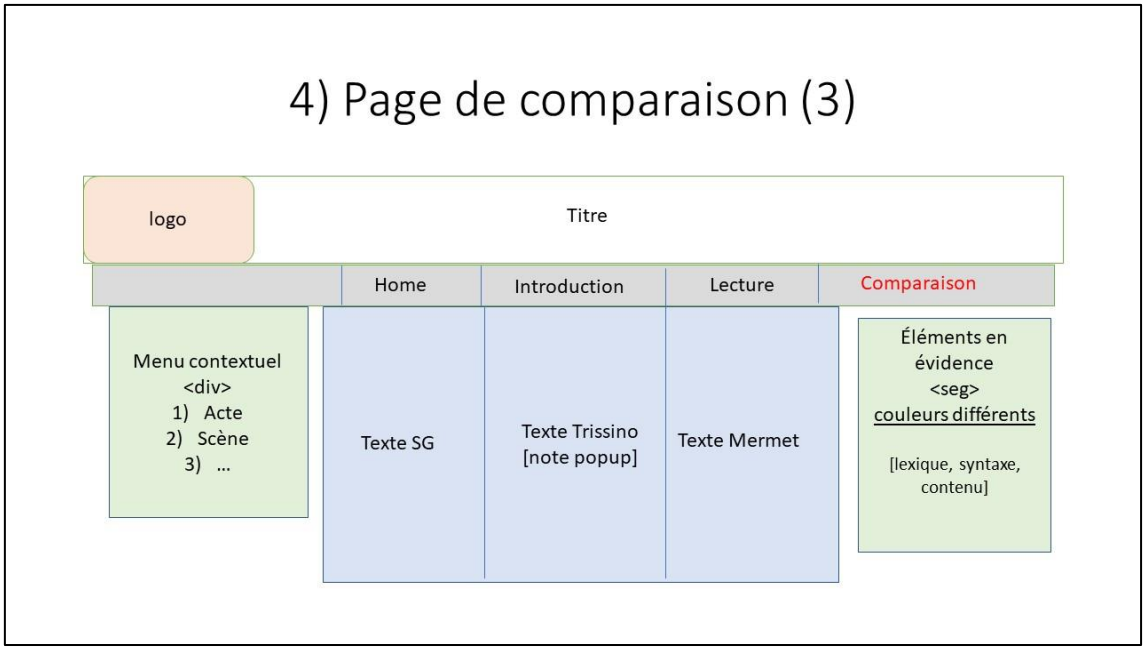

3) Page de lecture (2)
Various controls
Highlight <app/>s:
with a <lem/>
with only <rdg/>s
where no witness at all is mentioned
where at least one witness is mentioned more than once
logo
Titre
Home
Introduction
Lecture
Comparaison
Exemple
Menu contextuel

1) Acte
2) Scène
3) ...
Texte
[note popup – see more]
[T. diplomatique / normalisée]
facsimile
Selection
Type
Note
[lexique, syntaxe, comparaison, contenu]


4) Page de comparaison (1)
logo
Titre
Home
Introduction
Lecture
Comparaison
Texte TR-SG
Texte TR-ME
Texte SG-ME
Texte 1-2-3
(menu déroulant)


4) Page de comparaison (2)
Various controls
Highlight <app/>s:
with a <lem/>
with only <rdg/>s
where no witness at all is mentioned
where at least one witness is mentioned more than once
logo
Titre
Home
Introduction
Lecture
Comparaison
Menu contextuel

1) Acte
2) Scène
3) ...
Texte X
[note popup – see more]
Texte Y
[note popup – see more]
Éléments en évidence
<seg>
couleurs différents
[lexique, syntaxe, contenu]


4) Page de comparaison (3)
logo
Titre
Home
Introduction
Lecture
Comparaison
Menu contextuel

1) Acte
2) Scène
3) ...
Texte SG
Texte Trissino
[note popup]
Texte Mermet
Éléments en
évidence
<seg>
couleurs différents
[lexique, syntaxe,
contenu]

APPENDICE 3

ESTRATTO DALLA CODIFICA IN XML-TEI

(EDIZIONE DI MELLIN DE SAINT-GELAIS)

```
<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>
<?xml-model href="http://www.tei-
c.org/release/xml/tei/custom/schema/relaxng/tei_all.rng" type="application/xml"
schematypens="http://relaxng.org/ns/structure/1.0"?>
<?xml-model href="http://www.tei-
c.org/release/xml/tei/custom/schema/relaxng/tei_all.rng" type="application/xml"
        schematypens="http://purl.oclc.org/dsdl/schematron"?>
<TEI xmlns="http://www.tei-c.org/ns/1.0">
  <teiHeader>
    <fileDesc>
      <titleStmt>
        <title>Edizione della "Sophonisba"</title>
        <author>Mellin de Saint-Gelais</author>
        <editor>Maria Antonia Papa</editor>
      </titleStmt>
      <publicationStmt>
        <p>Tesi di dottorato svolta presso le Università di Tours e di Padova, sotto la
          supervisione dei proff. Elena Pierazzo e Franco Tomasi.</p>
      </publicationStmt>
      <sourceDesc>
        <bibl>
          <author>Mellin de Saint-Gelais</author>
          <title>Sophonisba, tragédie très excellente tant pour l'argument que pour le
poly langage et graves sentences dont elle est ornée, représentée et prononcée devant
            le Roy, en sa ville de Bloys</title>
          <editor>Gilles Corrozet</editor>
          <pubPlace>Paris</pubPlace>
          <date>1559</date>
        </bibl>
        <msDesc>
          <msIdentifier>
            <country>France</country>
            <settlement>Paris</settlement>
            <repository>Bibliothèque National de France</repository>
            <idno>Rés. Yf-3972</idno>
          </msIdentifier>
          <additional>
            <listBibl>
              <bibl xml:id="blanchemain"><author>P.
BLANCHEMAIN</author><title>Œuvres
                  complètes de Melin de Sainct-Gelais avec un commentaire inédit de B.
de La Monnoye, des remarques de MM. Emm. Phelippes-Beaulieux, R. Dezeimeris, etc.
Edition revue, annotée et publiée par Blanchemain</title>
<pubPlace>Paris</pubPlace>,
                  <publisher>Daffis</publisher>, <date>1973</date></bibl>
              <bibl xml:id="wind"><author>B.H. WIND</author><title>Les mots
italiens introduits en français au XVIe
                  siècle</title><pubPlace>Utrecht</pubPlace>,
```

```
<publisher>HES</publisher>,
                    <date>1973</date></bibl>
                <bibl xml:id="cremante"><author>R.
CREMANTE</author><title>Teatro del Cinquecento. Tomo I. La
tragedia</title><pubPlace>Milano e
                    Napoli</pubPlace>, <publisher>Ricciardi</publisher>,
                  <date>1988</date></bibl>
                <bibl xml:id="rvf"><author>F. PETRARCA</author><editor>M.
Santagata</editor><title>Canzoniere</title><pubPlace>Milano</pubPlace><publisher>
Mondadori</publisher><date>2004</date></bibl>

[…]

</listBibl>
            </additional>
          </msDesc>
        </sourceDesc>
      </fileDesc>
    </teiHeader>
<text>
      <pb n="1r" xml:id="SG_fol_1r" facs="https://www.bvh.univ-
tours.fr/B452346101_D2900_4/ecran/B452346101_D2900_4_0001.jpg"/>
      <front>
        <titlePage>
          <figure>
            <graphic
              url="https://www.bvh.univ-
tours.fr/B452346101_D2900_4/ecran/B452346101_D2900_4_0001.jpg"/>
            <head>BVH - Bibliothèques Virtuelles Humanistes</head>
          </figure>
          <docTitle>
            <titlePart>Sophonisba. <lb/>Tragedie <choice>
                <orig>tresexcellente</orig>
                <reg>trés excellente</reg>
              </choice>, <lb/>tant pour l'argument, que pour le poly <lb/>langage et
graves sentences dont elle <lb/>est ornée<choice>
                <orig>:</orig>
                <reg>,</reg>
              </choice> representée et prononcée devant <lb/>le Roy, en sa ville de
                <placeName>Bloys</placeName>.</titlePart>
          </docTitle>
          <docImprint>
            <lb/>A <placeName>Paris</placeName>.<lb/>De l'Imprimerie de Philippe
Danfrie, et <lb/> Richard Breton, Rue S. Jacques, à l'escrevisse
            <lb/>
            <docDate when="1559">M. Ve.
              Lix.</docDate>
          </docImprint>
```

```
        <imprimatur>Avec privilege du Roy.</imprimatur>
      </titlePage>
      <div xml:id="lecteur" type="paratext-1">
        <pb n="2r" facs="https://www.bvh.univ-
tours.fr/B452346101_D2900_4/ecran/B452346101_D2900_4_0003.jpg"/>
        <fw place="top-right" type="pageNum">ij.</fw>
        <head>Gilles Corrozet au Lecteur.</head>
        <lb/>
        <p>Il <choice>
            <orig>nest</orig>
            <reg>n'est</reg>
          </choice> besoin, lecteur, que<lb/> je te recommande beaucoup le petit œuvre
pre<lb rend="hyphen"/>sent, parce que l'authorité, scavoir, noblesse,<lb/> et
experience de ceulx qui l'ont mis en <choice>
            <orig>fran<lb rend="hyphen"/>cois</orig>
            <reg>françois</reg>
          </choice> (et avec grande pompe et digne appa<lb rend="hyphen"/>reil ont
representé les mesmes personna<lb rend="hyphen"/>ges de la tragedie, devant la
majesté
          <choice>
            <orig>Roi<lb rend="hyphen"/>alle</orig>
            <reg>roialle</reg>
          </choice>, en sa ville de <placeName>Blois</placeName>)
 sont <choice>
            <orig>tressuffi<lb rend="hyphen"/>sans</orig>
            <reg>trés suffisans</reg>
          </choice> temoignages de la beauté et elegance<lb/> de la matiere<choice>
            <orig>:</orig>
            <reg>,</reg>
          </choice> laquelle de <choice>
            <orig>soymesme</orig>
            <reg>soy-mesme</reg>
          </choice> se des<lb rend="hyphen"/>couvre ornée des parties de bien
parler,<lb/>
          <choice>
            <orig>parer</orig>
            <reg>parée</reg>
          </choice> des affections, et passions tra<lb rend="hyphen"/>giques, et
enrichie de sentences graves et<lb/> moralles, demonstrantes l'instabilité de<lb/>
fortune, et la varieté de la vie humaine<choice>
            <orig>:</orig>
            <reg/>
          </choice><lb/> sur l'exemple de la Royne Sophonisba<choice>
            <orig/>
            <reg>,</reg>
          </choice> la<lb rend="hyphen"/>quelle pour ne venir captive en la
puissance<lb/> des
          Romains eleut plustost la mort par<lb/> poison que la conservation de sa
```

```
vie.</p>
        </div>
        <lb/>
        <div xml:id="advertissement" type="paratext-2">
          <head>Advertissement.</head>
          <p><lb/>chorus<choice>
              <orig>,</orig>
              <reg/>
            </choice> signifie pause<choice>
              <orig>,</orig>
              <reg/>
            </choice> à la manierre de<lb/> France<choice>
              <orig>:</orig>
              <reg>,</reg>
            </choice> ou <choice>
              <orig>Scene</orig>
              <reg>scene</reg>
            </choice> selon les Latins.</p>
        </div>
        <pb n="2v" facs="https://www.bvh.univ-
tours.fr/B452346101_D2900_4/ecran/B452346101_D2900_4_0004.jpg"/>
        <div xml:id="personnages" type="personages">
          <p>
            <castList>
              <head>Les personnages de <lb/>la Tragedie.<note
type="content">L'elencazione dei personaggi
                  rispetta l'ordine trissiniano, seppur con minime variazioni che riguardano
                  l'aggiunta di appellativi e specificità relative alla carica. Manca un
                  secondo messo presente nella versione italiana, mentre sono aggiunti sul
                  finale un gentiluomo e due serve della regina.</note></head>
              <castItem xml:id="Soph">Sophonisba Royne, fille d'Asdrubal.</castItem>
              <castItem xml:id="Herminia">Herminia dame de chambre.</castItem>
              <castItem xml:id="Dames">Assemblee de Dames, que les Latins nomment
                Chorus.</castItem>
              <castItem xml:id="pre_sol">Premier
          <choice>
                <orig>Soldat</orig>
                <reg>soldat</reg>
              </choice>.</castItem>
              <castItem xml:id="sec_sol">Second
          <choice>
                <orig>Soldat</orig>
                <reg>soldat</reg>
              </choice>.</castItem>
              <castItem xml:id="Massinissa">Masinissa Roy des Massilens.</castItem>
              <castItem xml:id="Lelius">Lelius
          <choice>
                <orig>Capitaine</orig>
```

```
                <reg>capitaine</reg>
              </choice> Romain.</castItem>
            <castItem xml:id="Caton">Caton
          <choice>
                <orig>Consul</orig>
                <reg>consul</reg>
              </choice> Romain.</castItem>
            <castItem xml:id="Scipion">Scipion chef, ou lieutenant general des
Romains en Afrique.</castItem>
            <castItem xml:id="Siphax">Siphax Roy de Numidie.</castItem>
            <castItem xml:id="Pre_homme">Premier
          <choice>
                <orig>Gentil homme</orig>
                <reg>gentilhomme</reg>
              </choice> de la Royne.</castItem>
            <castItem xml:id="Sec_homme">Second
          <choice>
                <orig>Gentil homme</orig>
                <reg>gentilhomme</reg>
              </choice>.</castItem>
            <castItem xml:id="Pre_femme">Femme premiere de la Royne.</castItem>
            <castItem xml:id="Sec_femme">Femme seconde.</castItem>
            <castItem xml:id="Tro_femme">Femme troisiesme.</castItem>
          </castList>
        </p>
      </div>
    </front>
    <pb n="3r" facs="https://www.bvh.univ-
tours.fr/B452346101_D2900_4/ecran/B452346101_D2900_4_0005.jpg"/>
    <fw place="top-right" type="pageNum">iij.</fw>
    <fw place="bot-right" type="sig">Aiij</fw>
    <body>
      <div xml:id="part-1">
        <head resp="MAP">Première Partie</head>
        <sp xml:id="sg-1" corresp="#tr-1 #me-1" who="#Soph">
          <speaker>Sophonisba.</speaker>
          <ab><choice>
              <orig>Dequoy</orig>
              <reg>De quoy</reg>
            </choice> puis-je<choice>
              <orig/>
              <reg>,</reg>
            </choice> las<choice>
              <orig/>
              <reg>,</reg>
            </choice><note type="lexicon">Saint-Gelais non rispetta l'attacco
interiettivo trissiniano che riporta «lassa» in prima posizione nel verso 1; non sembra,
inoltre, che l'autore riconosca o tenga conto dei rimandi petrarcheschi presenti
```

```
                nell’esordio della tragedia, dal momento che sceglie di non conservare una
                serie di termini ripresi e sfruttati da Trissino («mio pensiero», «disfogare»,
                «grave dolor», «martiri», ecc.).</note>
              <seg type="lexicon">tenir propoz</seg><lb/> sinon de ce que jour et nuict
<seg type="lexicon">tourmen<lb rend="hyphen"/>te</seg> ma pensée? <choice>
                <orig>et</orig>
                <reg>Et</reg>
              </choice> quel moyen ay-je <seg type="content"
subtype="reformulation">de
                donner<lb/> à mon triste cueur aucun alegement de l’infi<lb
rend="hyphen"/>nie douleur qui le tient opprimé</seg>,<note type="lexicon">Il
sostantivo «alegement», tecnicamente inteso come la diminuzione di un peso tangibile,
è utilizzato in senso figurato per indicare l’attenuazione apportata al peso di un dolore
                fisico o morale; il verbo «opprimer» indica letteralmente la pratica di far
                pesare un grande carico su qualcuno (cfr. TLF). L’opposizione tra «donner
                alegement» e «tenir opprimé» dimostra il tentativo di riportare a una
                dimensione prettamente fisica e corporale l’emozione della sofferenza di
                Sofonisba, sfumatura assente nella versione trissiniana.</note>
              <choice>
                <orig>Si</orig>
                <reg>si</reg>
              </choice> ce n’est <seg type="syntax">en</seg><note type="syntax">Il
pronome atono, qui riferito a «infinie douleur», è esplicitato nella versione italiana con
«martìri» (v. 6). L’operazione diminuisce l’enfasi delle domande retoriche della
                protagonista.</note><lb/> la manifestant? Et <seg type="addition">si je la
doy dire</seg>, <seg type="addition">a qui<lb/> puis-je avec plus de
                  fiance<note type="explication">Forma abbreviata per <hi
rend="italic">confiance</hi>,
                  fiducia</note> descouvrir qu’a<lb/> vous<choice>
                  <orig/>
                  <reg>,</reg>
                </choice><note type="lexicon">Il verbo <hi rend="italic">découvrir</hi>
viene utilizzato nell’accezione di “rivelare”, secondo un uso noto a Mellin de Saint-
Gelais che lo utilizza nelle <hi rend="italic">Œuvres poétiques</hi>
                  <ref corresp="#blanchemain">(BLANCHEMAIN, I, 252)</ref>. A
differenza del distanziamento nel rapporto tra le due donne che sarà operato
                  successivamente dalle scelte traduttologiche di Saint-Gelais, in questo
caso l’autore rafforza il valore della scelta di Sofonisba di avere
                  esclusivamente Herminia come sua interlocutrice, elemento soltanto
accennato in Trissino («I quali ad un ad un voljω narrarti», v. 7).</note>
                Herminia?</seg></ab>
            <lb/>
          </sp>
          <sp xml:id="sg-2" corresp="#tr-2 #me-2" who="#Herminia">
            <speaker>Herminia.
          <note type="content">Personaggio d’invenzione, nel suo ruolo incarna la figura
classica della Nutrice.</note>
```

```
        </speaker>
          <lb/>
          <ab>Madame<choice>
              <orig/>
              <reg>,</reg>
            </choice>
        <note type="lexicon">Storicamente utilizzato per designare personaggi dell'alta nobiltà, della famiglia reale e della stessa regina, traduce infatti sempre l'appellativo italiano «Regina» riferito a Sofonisba.</note> vous ne vous
              sauriez adres<lb rend="hyphen"/>ser à personne qui plus que moy vous<lb/> porte <seg type="addition">d'obeissance</seg> et d'amour,<note type="rhetorics">Ad «amour», corrispettivo del verbo "amare" utilizzato da Trissino («Nωn pωssete parlar cωn chi più v'ami», v. 11), si realizza qui il primo binomio sinonimico con il sostantivo «obeissance». […] </note> ny qui plus<lb/> vivement sente voz <seg type="lexicon">ennuiz</seg>. Qui par di<lb rend="hyphen"/>gnité m'estes <seg type="lexicon" subtype="dictology"><choice>
                  <orig>royne</orig>
                  <reg>Royne</reg>
                </choice> et maistresse</seg>, <choice>
                <orig>Et</orig>
                <reg>et</reg>
              </choice>
              <seg type="lexicon" subtype="dictology">par affe<lb rend="hyphen"/>ction et bonté</seg> m'avez tousjours tenue en lieu<lb/> de sœur<choice>
                <orig>:</orig>
                <reg> :</reg>
              </choice>
              <seg type="addition"><choice>
                  <orig>De</orig>
                  <reg>de</reg>
                </choice> sorte que vous povez seure<lb rend="hyphen"/>ment <seg
                  type="lexicon" subtype="dictology">descharger<note type="lexicon">Il verbo appartiene ancora al campo semantico del carico anticipato nella prima battuta di
                    Sofonisba, la quale è appunto invitata a togliere il peso dal suo cuore
                    e, dunque, a sfogarsi.</note> vostre cueur, et me dire</seg><lb/>
              <seg type="addition">ce qu'il vous plaira</seg>.</seg></ab>
        </sp>
        <lb/>

[…]

<sp xml:id="sg-255" corresp="#tr-333 #me-330" who="#Dames">
          <speaker>Dames.</speaker>
          <lb/>
          <ab><lg>
              <l><seg type="addition">Ce qui de nous tous doit estre</seg></l>
              <l><seg type="addition">Est escript au grand volume</seg></l>
              <l><seg type="addition">Des cieulx, avant nostre naistre,</seg></l>
```

```
                <l><seg type="addition">Qui de la premier s’allume.</seg></l>
                <l><seg type="addition">Trop de <choice>
                        <orig>soymesme</orig>
                        <reg>soy-mesme</reg>
                    </choice> presume</seg></l>
                <l><seg type="addition">Qui cuide s’en exempter,</seg></l>
                <l><seg type="addition">Soit doulceur ou amertume</seg></l>
                <l><seg type="addition">Force est de s’en contenter<note
type="content">Questa ultima ottava
                        sembra mutare il senso della battuta finale trissiniana, in cui si
                        canta la potenza della “virtù divina” nell’influenzare il destino
                        umano; nella riscrittura che ne fa Saint-Gelais è stata ravvisata la
                        prova della sua credenza nell’astrologia, difesa anche
                        nell’Advertissement sur les jugements d’astrologie, e che, in effetti,
                        risponderebbe anche al gusto rinascimentale per le profezie di celebri
                        astrologi, accolti liberamente a corte e molto stimati da Caterina de’
                        Medici <ref corresp="#molinier">(MOLINIER, p.
503)</ref>.</note><choice>
                        <reg>.</reg>
                    </choice></seg></l>
            </lg></ab>
        </sp>
        <lb/>
        <trailer rend="center">
          <lb/>Fin.<lb/>
        </trailer>
      </div>
    </body>
    <pb n="47v" facs="https://www.bvh.univ-
tours.fr/B452346101_D2900_4/ecran/B452346101_D2900_4_0094.jpg"/>
    <back xml:id="lecteur-2">
      <div type="paratext-3">
        <p>Sois adverty, lecteur, qu’en <choice>
            <orig>Imprimant</orig>
            <reg>imprimant</reg>
          </choice> la <lb/>presente <choice>
            <orig>Tragedie</orig>
            <reg>tragedie</reg>
          </choice>, nous avons esté faictz cer<lb/>tains que feu Mellin de Sainct
Gelais en <choice>
            <orig>à</orig>
            <reg>a</reg>
          </choice> esté <lb/>le principal <choice>
            <orig>Autheur</orig>
            <reg>autheur</reg>
          </choice>, duquel n’est besoin <lb/>t’escrire les louanges. Au reste que toute
          <lb/>la <choice>
            <orig>Tragedie</orig>
```

```
            <reg>tragedie</reg>
          </choice> est en prose, excepté le <choice>
            <orig>Cho<lb type="hyphen"/>rus</orig>
            <reg>chorus</reg>
          </choice>, ou assemblée de dames, qui parle en <lb/>vers de plusieurs
genres.</p>
        </div>
      </back>
    </text>
</TEI>
```

RÉSUMÉ LONG EN FRANÇAIS

Les traductions françaises de la 'Sophonisba' de Giovan Giorgio Trissino : analyse et édition numérique

Table de matière générale

Introduction

Première partie. L*es* Sophonisba

1.1. Trissino et la naissance de la tragédie italienne

1.1.1. Brefs éléments biographiques

1.1.2. La question de la langue et l'orthographe

1.1.3. Le projet de Trissino

1.2. La naissance du théâtre vernaculaire

1.2.1. Des Classiques latins et grecs à la comédie des cours : Bibbiena et Ariosto

1.2.2. La tragédie en langue vulgaire : Aristote et les modèles classiques

1.2.3. La *Sophonisba* italienne

1.2.4. Fortune de la *Sophonisba*

1.3. La *Sophonisba* de Mellin de Saint-Gelais : la première création et son contexte

1.3.1. La France, les traductions, l'italien

1.3.1.1. Le rapport avec le théâtre italien

1.3.2. L'auteur et ses collaborateurs

1.3.3. *Sophonisba* : caractéristiques formelles et spécificités typographiques

1.3.4. La représentation de la tragédie à Blois

1.4. La traduction de Claude Mermet : pédagogie et nouveau public

1.4.1. Mermet et le contexte savoyard

1.4.2. Études orthographiques de Mermet

1.4.3. *La tragedie de Sophonisbe reyne de Numidie* de Mermet

Deuxième partie. La méthode

2.1. Le choix d'une édition numérique

2.2. Les avantages

2.3. L’encodage en XML-TEI

2.3.1. Encodage de textes théâtraux

2.3.2. Encodage des *Sophonisba*

2.4. La transcription : expériences de transcription automatique

2.4.1. Méthodes de transcription automatique (de l’OCR à l’HTR)

2.4.2. *eScriptorium* et son application aux *Sophonisba*

2.5. La visualisation : la création d’une infrastructure numérique pour les *Sophonisba*

2.5.1. Le numérique et les traductions

2.5.2. Les modèles déjà existants : outils et projets

2.5.3. Le projet : technologie et fonctionnalités

Troisième partie. L’édition

3.1. L’analyse des traductions

3.1.1. Comparaison du contenu

3.1.1.1. Les contenus liminaires

3.1.1.2. La narration

3.1.2. Comparaison métrique

3.1.3. Caractéristiques du chœur

3.1.4. Comparaison stylistique et rhétorique

3.1.5. Comparaison syntaxique

3.2. Les caractères typographiques : comparaison entre Arrighi et caractères de civilité

3.3. L’édition numérique

3.4. Les éditions

3.4.1. Avant-propos

Édition de Mellin de Saint-Gelais

Édition de Claude Mermet

Conclusions

Bibliographie

Annexes

Affronter l'histoire littéraire du XVI^e^ siècle signifie retracer des parcours qui ne peuvent pas toujours être circonscrits dans les frontières nationales, d'autant plus lorsque l'on examine les caractéristiques de deux pays comme l'Italie et la France, les constantes relations politiques, culturelles et même linguistiques ayant fait de ce dernier pays une sorte de côte italianisée. Le travail abordé dans cette thèse porte sur un chapitre central dans la création d'une culture européenne partagée : à partir de l'enquête sur la concrétisation de l'influence italienne sur la production littéraire française, il s'agira d'examiner le principal outil utilisé en France pour compenser les lacunes linguistiques et expressives de la langue, à savoir la traduction.

L'étude proposée ici porte sur un cas exceptionnel de transposition multiple et de réadaptation : les traductions françaises du seizième siècle de la *Sophonisba* de Giovan Giorgio Trissino, responsable de l'introduction de la tragédie classique dans la littérature italienne, voire européenne. L'œuvre de Trissino, qui réinterprète l'épisode de la reine carthaginoise au cours de la deuxième guerre punique et le repropose selon les canons de la tragédie grecque classique, a suscité un intérêt immédiat en Italie, surtout pour ses caractéristiques formelles. Composée sur le modèle de la tragédie grecque et dédiée au pape Léon X, Jean de Médicis, l'œuvre se présente comme le premier chapitre achevé de la tragédie classique en Italie, ainsi que comme un modèle à ne pas sous-estimer pour la saison florissante du théâtre classique français.

Figure éminente de la phase la plus animée du débat sur la question de la langue italienne, Trissino choisit la *Sophonisba* comme sujet d'expérimentation pour son projet personnel de réforme orthographique. Son intention prévoit, entre autres éléments de modification, l'ajout de deux lettres de l'alphabet grec, *epsilon* et *oméga*, pour distinguer la présence de voyelles ouvertes ou fermées. Le succès de l'opération effectuée avec la *Sophonisba* est rendu explicite par la réalisation de deux traductions en français du XVI^e^ siècle, l'une due à Mellin de Saint-Gelais et Jacques Amyot en 1556 et l'autre, à Claude Mermet en 1584. Les deux traductions soulèvent une série de questions concernant leur forme, le contenu, le contexte et la circulation de traductions d'œuvres italiennes tant dans la première que dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle, permettant d'approfondir des sujets historiques, linguistiques, littéraires et même bibliologiques.

L'axe de recherche historico-littéraire adopté a impliqué la contextualisation des trois œuvres étudiées, ainsi que de leurs auteurs, en conduisant une analyse des méthodes de

traduction utilisées, des passages parallèles entre les différentes versions et des divergences par rapport au texte original. Une attention particulière a été accordée aux liens entre les éditions italiennes et françaises d'un point de vue bibliologique et typographique lors de l'analyse des relations entre les textes, ce qui a amené à une compréhension plus profonde des rapports entre les deux traditions littéraires.

La méthode adoptée a permis d'optimiser cette étude, notamment grâce au recours à l'outil informatique pour la création d'une édition numérique regroupant les trois textes traités de manière synoptique. Outre l'encodage des textes, cette approche a permis d'expérimenter divers moyens d'analyse et d'alignement linguistique. La publication numérique a également offert l'avantage de valoriser l'écriture orthophonique caractéristique de Trissino : cette écriture peut ainsi être visualisée à la fois dans sa version originale et sous sa forme normalisée, plus facilement accessible à un lecteur du XXI^{e} siècle, tant dans sa compréhension que dans sa comparaison avec les traductions. De cette possibilité dépend l'évaluation de l'influence potentielle de l'italien sur le processus de standardisation linguistique française, au niveau non seulement lexical, mais aussi orthographique.

L'alignement permet en même temps de relever les caractéristiques d'originalité et de divergence entre les deux opérations de traduction : il devient possible de mettre en évidence les choix opérés par les traducteurs, leurs approches individuelles et leurs interprétations du texte source. En effet, l'analyse des textes alignés ne se limite pas à une comparaison mot à mot, mais révèle les subtilités des variations stylistiques, des choix linguistiques et des divergences interprétatives. Y recourir s'avère fondamental pour apporter une contribution à notre connaissance de la réception de la littérature classique et italienne en France pendant la Renaissance. Cet outil apparaît essentiel pour évaluer l'interdépendance des deux traductions, la divergence des deux réceptions dans leurs contextes différents et, surtout, la nécessité d'une médiation culturelle, bien qu'il s'agisse de productions nées dans le même pays et à la même époque. L'outil souligne l'influence des contextes culturels et sociaux comme des attentes des lecteurs français de l'époque ; étudier ces divergences permet ainsi de mieux appréhender la complexité des échanges culturels et des influences littéraires entre l'Italie et la France à la Renaissance.

La structure de la thèse est tripartite, chacune de ses sections abordant un aspect spécifique du sujet. Approfondir le cas de la double traduction de la *Sophonisba* italienne

du XVI^e siècle signifie traiter des œuvres ayant une valeur artistique reconnaissable, mais également documentaire. En effet, l'analyse de ces textes exige d'étendre le champ d'investigation à des aspects qui concernent leur création, les auteurs impliqués et les contextes spécifiques de production comme de réception des trois œuvres, à savoir le modèle et ses deux traductions.

Première Partie : L*es* Sophonisba

La première partie de la thèse s'ouvre sur un portrait bio-bibliographique de l'auteur, Giovan Giorgio Trissino (1478-1550). La figure de cet intellectuel est replacée dans le contexte animé de l'Italie du début du XVI^e siècle, afin de mettre en évidence ses caractéristiques exceptionnelles et la singularité de sa contribution. Trissino, en tant qu'écrivain engagé et influent, était directement impliqué dans le débat complexe et en constante évolution sur la langue italienne, qui a connu sa période la plus intense précisément durant la première moitié du XVI^e siècle. Sa *Sophonisba* est analysée dans ce contexte, en tant que témoignage concret et application de ses idées et théories linguistiques comme orthographiques.

L'Italie est le premier pays européen à avoir ouvert le débat sur l'identité de la langue nationale, au point que la « question de la langue » y devienne presque un genre littéraire. La précocité de l'effort visant à établir une norme et à accorder un rôle actif à l'italien en tant qu'instrument constitutif de la nation est indéniable : si la tentative précoce de Dante remonte même aux premières années du XIV^e siècle, c'est au XVI^e que la question s'anime, suscitant un débat qui était jusqu'alors resté plutôt silencieux par manque d'interlocuteurs réels. Trois courants qui se distinguent au cours de ce siècle : le premier, archaïsant, fait référence à Bembo ; le deuxième est lié à l'usage des cours ; enfin, le troisième soutient l'adoption comme modèle du toscan contemporain parlé.

L'impulsion initiale vers une réflexion plus systématique vient certainement des milieux académiques, en particulier de l'Accademia degli Infiammati de Padoue (qui comptait entre autres membres Benedetto Varchi, Sperone Speroni et Luigi Alamanni), institution où l'on commence à étudier les textes classiques grecs et latins en traduction,

ainsi qu'à débattre en langue vernaculaire de philosophie et de théologie ; ces débats menaient nécessairement à un autre, qui portait sur l'usage de cette langue pour une réorganisation générale de la théorie de la littérature. Ensuite, à Florence, avec la transformation de l'Accademia degli Umidi en Accademia Fiorentina, puis la naissance de l'Accademia della Crusca, se met en place un essai de stabilisation effective de la langue vernaculaire. Face à cette ascension progressive et irrépressible, une tentative d'identifier des modèles à suivre apparaît dès 1516.

Dans ces circonstances si complexes, la figure de Trissino se présente comme une voix discordante, bien qu'elle soit dans la continuité directe de la tradition culturelle qui la précède et du contexte dans lequel elle évolue. Son activité littéraire peut s'insérer dans un projet culturel très ample, qui ne se limite pas exclusivement à des aspirations strictement artistiques, mais s'avère aussi capable de revêtir des connotations politiques et historiques, dans le but de réécrire les coordonnées des réflexions linguistiques de la Renaissance.

L'originalité de Trissino par rapport aux autres intellectuels impliqués dans le débat sur la langue se manifeste à partir des modèles qu'il prend en considération et remet à jour : la *Poétique* d'Aristote et le *De vulgari eloquentia* de Dante. En effet, la tradition raconte qu'en 1514, Trissino aurait retrouvé à Rome, présenté à Florence aux intellectuels réunis chez les Orti Oricellari, ce traité de Dante perdu depuis environ deux siècles, suscitant de nombreuses réactions et l'incrédulité générale quant à l'authenticité réelle de l'œuvre. La théorie entière de Trissino, et peut-être même sa propre possibilité de s'insérer dans le débat, repose effectivement sur la redécouverte de ce grand classique, qui lui procure véritablement les innovations les plus significatives de son discours et l'attention de l'ensemble de la communauté érudite.

L'intervention de Trissino se concrétise dans la volonté de créer un classicisme entièrement italien, en s'inspirant précisément des modèles de la culture classique. En effet, Trissino s'appuie sur les canons de la littérature grecque, dont il tire ses modèles et ses théorisations, mais sans s'attarder statiquement dans cette forme préétablie. Au contraire, il propose une continuité de la tradition qui se traduit dans le domaine du présent, dans le « primat de l'usage ». En 1524, Trissino expose pour la première fois ses théories et leur inclusion dans le débat sur la langue dans la *Canzone del Trissino al santissimo Clemente settimo*, première publication contenant les nouvelles lettres de son

alphabet réformé. À l'époque de la diffusion de l'imprimerie, où l'on insistait le plus sur la régularisation de l'orthographe et sur l'élimination de tout ce qui pouvait paraitre superflu pour une bonne compréhension du texte, Trissino opte pour la direction opposée. Sa réforme graphique prévoyait l'introduction de lettres de l'alphabet grec pour distinguer le degré d'ouverture des voyelles moyennes, avec une lettre grecque pour le son ouvert, *ε* et *ω*, et une lettre latine pour le son fermé, *e* et *o*, dans le but de représenter la prononciation italienne. Comme on le verra plus loin, la réforme de Trissino provoque, une fois en circulation, de nombreuses et dures réactions. Parmi ces réponses, on peut citer les écrits de trois contemporains – Agnolo Firenzuola, Lodovico Martelli et Claudio Tolomei –, acteurs, ou plutôt complices, de la naissance du débat, qui se prolongera sur différents fronts.

L'œuvre qui marque le passage irréversible de la théorie à la pratique est certainement la *Sophonisba*, écrite dans un environnement politiquement chargé et insérée dans le contexte d'une cour pontificale où ne manquaient pas les échanges directs avec Bembo et Castiglione, eux aussi bien ancrés dans le débat culturel et politique. En effet, la tragédie est pragmatiquement introduite par la lettre de dédicace au pape Léon X, dans laquelle Trissino transmet le résultat de son message personnel et ambitieux, s'attardant précisément sur son programme linguistique, expliquant ainsi les motivations de ses choix. Trissino parle pour la première fois de « langue italienne » – expression qu'il avait introduite dès le titre de son *Epistola* – pour l'écriture de sa tragédie, laissant entendre qu'il utilise cette définition en référence à la langue vulgaire, qui ne s'oppose pas au toscan ou au florentin, mais au latin ou au grec. Ainsi, il témoigne déjà d'une adhésion complète au concept d'italianité, probablement tiré de sa lecture et de son interprétation du *De vulgari eloquentia*. Il parle donc d'une langue d'usage – qu'elle soit écrite ou, en tant qu'instrument de représentation d'un drame théâtral, orale – et de nouvelles formes compositionnelles et réceptives fondées sur des bases aristotéliciennes, donc grecques. En se référant au système grec, Trissino ne pouvait que doter l'Italie de sa propre tragédie, même avec ses particularités structurelles.

Dans le deuxième chapitre de la première partie, l'attention est portée sur le contexte théâtral italien. L'examen commence par l'analyse de l'influence des classiques latins et grecs sur la naissance de la comédie de cour, les premières tentatives de diffusion concernent principalement des représentations de textes de Plaute et Térence dans le cadre

scolaire, surtout à Rome grâce à l'Académie Pomponiana, et à Florence, avec Giorgio Antonio Vespucci, Luca de Bernardi, Pietro Domizi et Paolo Comparini. Cependant, ces expériences visaient un public presque standardisé, composé principalement d'étudiants et de professeurs, donc de lecteurs capables de comprendre, et surtout d'apprécier, la mise en scène d'un texte latin original, bien qu'il soit encore riche en erreurs et en difficultés. La maturation vers une création théâtrale innovante et personnelle arrive avec la diffusion de ces spectacles dans des contextes bien moins limités en termes d'hétérogénéité du public, tels que les fêtes privées et publiques. C'est dans ces circonstances que prennent de l'importance les demandes et les goûts des spectateurs, généralement fascinés par des spectacles plus captivants, capables de faciliter l'appréciation des textes classiques en ajoutant des éléments de la vie quotidienne plus amusants et engageants. Le théâtre des premières initiatives officielles est la cour d'Este, véritable moteur pour les représentations successives, grâce en particulier à deux auteurs caractéristiques de ce milieu : Ariosto et Bibbiena.

Il est certainement possible de faire remonter la diffusion précoce de la comédie à la familiarité avec la langue latine, grâce à laquelle la médiation entre les modèles classiques et contemporains a été plus rapide et directe, et surtout accessible à un nombre beaucoup plus élevé de lettrés. Il convient, dans ce contexte, de mentionner la seule tentative de comédie du XVIe siècle basée sur des formes grecques : une fois de plus, c'est Trissino qui, le premier, s'inspire des règles de la comédie antique d'Aristophane, bien qu'en relation étroite avec les trames de Plaute (en particulier celles des *Menecmi*) pour la rédaction de ses *Simillimi* (1548). Malgré une intrigue essentiellement reconstruite sur Plaute, les innovations tirées de la tradition grecque concernent la présence du chœur, introduite par Horace et hors d'usage chez les Latins, ainsi que l'omission du prologue.

Après la création des premières comédies en langue vulgaire d'inspiration classique, la *Sophonisba* est intégrée dans le contexte de la naissance de la tragédie en Italie. L'expérience de la tragédie du XVI^{e} siècle trouve son origine dans une volonté de dépasser les tentatives tragiques en latin du théâtre humaniste entre les XIV^{e} et XV^{e} siècles, qui ne parvenaient pas à restituer une représentation de la réalité politique et idéologique de l'époque, étant trop liées à des modèles symboliques. La première tragédie classique des littératures modernes est la *Sophonisba* de Trissino, avec son tournant hellénisant imposé au classicisme de la Renaissance. Son principal modèle de référence

théorique et structurel est sans aucun doute celui que trace Aristote dans sa *Poétique*. Revisitant les théories d'Aristote sur la tragédie, Trissino introduit dans le théâtre du XVI^e^ siècle le modèle des classiques, principalement grecs, ainsi que les canons de leurs formes. Le nouveau genre dramatique se place simultanément dans une situation de continuité et dans une opposition substantielle à la comédie. La première différence identifiable réside dans la connexion plus complexe entre l'écriture et la scène : tandis que la comédie se présente comme une représentation d'actions, la tragédie reste fermée à des aspirations plus idéologiques que pratiques, se concentrant sur la représentation des passions et des idées plutôt que des gestes et des événements. Il est tout aussi nécessaire de reconnaître le rôle prépondérant de Trissino dans la tragédie que dans la comédie, notre auteur puisant dans un bagage culturel autrement inconnu ou inaccessible pour des raisons linguistiques.

Après un examen du développement du théâtre tragique en Italie au XVI^e^ siècle, nous proposons un approfondissement sur la *Sophonisba* de Trissino. Entre 1514 et 1515, celui-ci compose à Rome la *Sophonisba*, qui sera présentée à Léon X en 1518 et diffusée sous forme manuscrite, pour être finalement publiée à Rome en juillet 1524, puis réimprimée en septembre par l'imprimeur Ludovico degli Arrighi. La troisième édition, cinq ans plus tard, est publiée en 1529 à Vicence par l'imprimeur Tolomeo Ianiculo. La *Sophonisba*, tout comme les théories linguistiques et littéraires de Trissino, puise ses racines directement dans la tradition de la Grèce antique, étonnamment sans médiation romaine et, par conséquent, sans tout le matériel de réélaboration développé dans la littérature médiévale et humaniste à partir du récit de Tite-Live. L'auteur ne reprend pas directement l'histoire livienne, mais la contamine avec la tradition rapportée par Appien d'Alexandrie. Le sujet est également construit grâce à Pétrarque, Euripide et Sophocle, et l'absence de référence à des auteurs latins, inhabituelle pour l'époque, sert certainement à marquer sa distance par rapport à Bembo.

Trissino suit de manière très stricte l'unité d'action et de temps : l'épisode entier se déroule en une journée, de l'aube au crépuscule ; il sous-estime par contre celle du lieu, qui d'ailleurs n'avait jamais été vraiment explicitée. La tragédie n'est pas divisée en actes et en scènes, les épisodes étant espacés par l'introduction des chants du chœur de femmes de Cirta, seuls passages dans lesquels on autorise l'emploi de rimes et de mètres lyriques, afin de respecter la musicalité des chœurs.

L'épisode de la tragédie reprend les événements de la deuxième guerre punique, plus précisément de sa phase africaine. Scipion a préparé son expédition et a secrètement impliqué Massinissa, roi de Numidie orientale et ancien ennemi des Romains, maintenant prêt à s'allier à eux pour récupérer le territoire qui lui avait été enlevé par Syphax. L'allégeance carthaginoise du vieux Syphax, roi de Numidie occidentale, est revigorée grâce au mariage arrangé par le père de l'épousée, Asdrubal. À Cirta, capitale du royaume de Numidie, Sophonisbe apprend les nouvelles des événements en cours et attend dans son palais la fin des combats ; elle se confie à sa plus chère amie, Erminia, et rappelle l'histoire des origines de Carthage, jusqu'à évoquer sa grandeur passée, cause de l'attaque décisive de Rome à laquelle, par suite d'un cauchemar nocturne, elle n'a plus aucun espoir de survivre. En effet, l'armée romaine victorieuse envahit peu après le territoire de Cirta, arrivant aux portes de la ville et envahissant tous les lieux. S'ensuit alors une série de rencontres entre Sophonisbe, les femmes de la ville et deux messagers lui annonçant la défaite de Carthage et la capture de Syphax par Massinissa. Le jeune conquérant arrive au palais royal, où il rencontre enfin Sophonisbe : la reine, désespérée, demande que sa dignité soit préservée, c'est-à-dire qu'elle ne soit pas condamnée à la honte de l'esclavage romain. Massinissa lui promet sa protection de la seule manière qui lui semblait possible, c'est-à-dire en l'épousant, seule alternative à l'esclavage, malgré ses premières résistances ; les noces sont rapidement célébrées.

Un messager rapporte à Lélius cette séquence d'événements, suscitant l'indignation du lieutenant de Scipion, qui exprime alors son opposition la plus agressive envers Massinissa, coupable de vouloir priver les Romains d'un butin de guerre si précieux. Dans ce cas, le chœur des femmes de Cirta se fait le porte-parole de prières, de compassion et de miséricorde envers la pauvre Sophonisbe. Massinissa s'oppose au procès qui lui est imposé et demande que ses droits lui soient reconnus pour les services rendus aux Romains, mais ne peut à la fin que se soumettre à nouveau à la volonté de Scipion et au respect de la loi romaine. À ce stade, le général réalise que le seul moyen de la sauver est de la sacrifier et décide donc de racheter Sophonisbe, ou du moins sa liberté, en lui envoyant du poison : l'héroïne accepte sa condamnation avec une grande sérénité, se rend au temple de Junon, divinité à qui elle confie la protection de son enfant et de ses fidèles. Avant de porter la coupe à ses lèvres, elle rencontre son enfant, épisode inédit par rapport aux sources historiques, vivant avec lui une scène d'affection et de partage de la douleur,

qui sera ensuite racontée par un personnage de la suite de Sophonisbe directement au chœur, augmentant ainsi le *pathos* et l'implication émotionnelle des spectateurs.

La Carthaginoise arrive donc sur scène, pâle et chancelante, entourée de ses dames et d'Erminia, qui se reproche de ne pas avoir partagé le poison, et donc la mort, avec sa dame. Mais Erminia doit vivre, car elle devra veiller sur la descendance royale et l'élever avec des sentiments nobles, devenir messagère de la mort héroïque de Sophonisbe et, enfin, consoler sa pauvre et vieille mère. Avant son dernier soupir, accueilli par les lamentations et les larmes de tout son entourage, elle a la force de dédier une dernière pensée à sa famille qu'elle n'a pas eu le temps de saluer. La scène conclusive rapporte l'arrivée de Massinissa sur les lieux du décès, alors que le cadavre est sur le point d'être déplacé : le général voulait communiquer à Sophonisbe la possibilité de se sauver en l'envoyant de nuit à Carthage, mais découvre que la reine a déjà promptement ingéré le poison reçu. Bouleversé et amèrement attristé par son retard, il ordonne qu'on lui assure des funérailles somptueuses. La tragédie se termine par une dernière sentence morale du chœur concernant la seule capacité de Dieu de connaître l'avenir au détriment de toute conjecture humaine.

Notre étude porte ensuite sur l'influence exercée par le milieu littéraire italien sur la cour française. Dans les premières décennies du XVI^{e} siècle, cette dernière a en effet témoigné d'un fort intérêt pour la culture italienne, donnant naissance à une sorte d'italianisme royal. Dans le troisième chapitre, les œuvres françaises sont examinées à partir de l'analyse du rôle joué par l'Italie dans la médiation entre le classique et le moderne, ainsi que de son rôle initiateur pour la diffusion en France de nombreux genres déjà bien établis en Italie. Le rôle joué par les traductions de l'italien dans l'évolution de la littérature nationale française est ensuite analysé, en retraçant les phases de son expansion et les premières tentatives de théorisation du nouveau genre, ainsi que les problèmes liés à une dépendance supposée de la langue de départ. L'intérêt pour l'Italie se manifeste, au cours du seizième siècle, par une attraction pour la culture et la littérature italiennes, en particulier pour des genres encore inconnus tels que la fable pastorale ou le poème chevaleresque, sans doute véhiculés par le succès des traductions de l'italien vers le français qui envahissent les imprimeries et conquièrent le goût des lecteurs. L'élément exceptionnel caractérisant cette époque est la primauté absolue des traductions de

l'italien, inégalées en nombre et en qualité, et les retombées que ces œuvres ont ensuite eues sur l'évolution de la littérature nationale.

Les traductions de l'italien du XVI^e^ siècle sont présentées comme des exemples de traduction horizontale, principal outil de transmission culturelle et d'enrichissement linguistique. Dans cette perspective, que l'on peut qualifier de synchronique, se concrétise le développement d'une culture dite européenne, selon le principe de Meschonnic de la traduction comme communication entre cultures. Dans notre cas, le passage des textes littéraires n'est plus asservi à la dépendance d'une langue "meilleure, mais lié à une considération plus que légitime de la langue d'arrivée, qui peut bénéficier du processus de traduction en enrichissant ses propres formes linguistiques. Sur la base du répertoire bibliographique établi par Jean Balsamo, il est possible de reconstituer chronologiquement le développement de ce phénomène : la première période, allant de 1530 à 1535, est caractérisée par des apparitions isolées et peu cohérentes, auxquelles succède entre 1543 et 1585 un véritable projet savant et éditorial très bien intégré dans le contexte de la culture dominante, celle de la royauté. Pour cette raison, Balsamo lui-même en arrive à décrire la France de la fin du siècle comme « un pays de traducteurs ». Diffusées en tant qu'exercice littéraire le plus fréquent, les traductions deviennent le moyen par excellence des relations entre l'Italie et la France et un outil indispensable pour la formation de la langue française.

L'opération apologétique ayant concerné la langue française au cours du XVI^e^ siècle a suscité un véritable débat sur la traduction, alimenté principalement par le groupe de la Pléiade, déterminé à restaurer la poésie française en imposant l'usage exclusif de la langue nationale, élevée au niveau du latin en tant que langue de culture. À cette étape, on assiste à un passage de la copie servile à l'imitation, effectuée en tout cas par ceux qui maîtrisent parfaitement à la fois la langue d'origine et la langue d'arrivée. En général, on ne peut ignorer qu'à partir de la Pléiade, le genre de la traduction n'était plus considéré comme une véritable forme littéraire, mais relégué au niveau d'un travail presque mercenaire ou de copiste, justifié par la nécessité de satisfaire le commanditaire ou par le désir de s'exercer, d'un point de vue didactique et rhétorique. Sous l'angle historico-littéraire, le fait que la traduction de Saint-Gelais apparaisse peu de temps après la conclusion de la querelle sur la traduction souligne l'importance de l'œuvre dans le panorama français, en tant que point de référence important pour la formation et le

développement du genre (ainsi que pour l'histoire de la langue, où elle se distingue par son vocabulaire « méliflu »). Cette traduction fournit également des indices précieux sur la liberté de composition et le faible asservissement qu'un poète de cour, bien inséré dans milieux royaux, pouvait subir en matière de questions littéraires contemporaines. Dans notre cas, en effet, il est évident que la personnalité de l'auteur et le contexte dans lequel il évoluait, de même que la commande royale, justifiaient déjà l'apparition de la *Sophonisba*, d'autant plus si l'on considère qu'à cette période le sentiment anti-italien était déjà assez répandu et que son expérience demeure, de fait, isolée. Notre analyse se tourne ensuite vers les pièces théâtrales : retracer l'histoire du théâtre italien de la Renaissance permet de confronter le développement différent des deux pays et la situation littéraire dans la première moitié du XVI^{e} siècle, afin d'évaluer la responsabilité italienne dans l'influence de la production ultramontaine. Celle-ci se justifierait en effet par le degré d'avancement et d'avant-garde des dramaturges italiens et de leurs œuvres, surtout en langue vernaculaire, par rapport à une condition française encore en phase de développement.

Le théâtre a été un champ de bataille privilégié pour la question de l'italianisme et des traductions. L'idée selon laquelle les Français devaient tout leur théâtre aux Italiens a longtemps été répandue : pareille affirmation est sans aucun doute disproportionnée, comme le démontre le fait qu'aucune œuvre dramatique italienne ne puisse être directement associée à une œuvre française ayant constitué les fondements du théâtre dans ce pays. Les chiffres eux-mêmes révèlent la difficulté de l'affirmation des textes théâtraux italiens. Parmi ces traductions, on compte principalement des comédies et des tragédies sporadiques, tandis que les seuls travaux tragiques écrits en traduction ou en langue originale n'apparaissent qu'après la publication, en 1559, de la *Sophonisba* de Trissino traduite par Saint-Gelais. Compte tenu qu'au cours de la seconde moitié du XVI^{e} siècle, il n'était pas difficile de voir de nombreuses œuvres représentées directement en langue italienne, on peut estimer le nombre de tragédies estimé à cent voire cent cinquante, contre une vingtaine de comédies. Ces données suggèrent qu'il est peut-être excessif d'attribuer à l'Italie le rôle d'initiatrice du théâtre français, mais on ne peut nier l'impact et l'importance que ses œuvres ont eus sur la production dramaturgique en France, ne serait-ce que pour stimuler la comparaison avec un pays déjà assez avancé et à l'avant-garde dans sa création théâtrale, qui a servi de stimulant aux dramaturges français. Ces modèles

ont permis de pallier les difficultés, de combler les lacunes et de comprendre la possibilité de créer en vernaculaire, sur les modèles classiques, un théâtre “original”.

Suivant à la fois les modèles du théâtre latin et l’exemple du succès déjà florissant du théâtre italien, la France commence son parcours d’illustration de la langue nationale en créant des œuvres originales dont la dignité égale celle des modèles imités. C’est dans le domaine tragique que se concentrent alors les forces créatives. Contrairement à l’Italie, qui s’emploie à comprendre l’enseignement de la *Poétique* aristotélicienne, en France, Aristote ne sera connu que par le biais de la médiation italienne ; il ne sera pas traduit en français avant 1671. L’étude de la fortune du modèle tragique classique dans les littératures italienne et française permet également d’évaluer le rôle que joue précisément la *Sophonisba* dans la naissance et la croissance du genre dans les deux pays.

Les chapitres consacrés aux traducteurs, Saint-Gelais et Mermet, exposent, à partir de leurs biographies respectives, les différences entre les contextes où ils opéraient. Avec Saint-Gelais, nous sommes face à un poète bien intégré dans un contexte de cour précis, à partir duquel il est possible de reconstruire les dynamiques aussi bien de la commande de la part de Catherine de Médicis que, et surtout, de sa représentation.

On parle de Saint-Gelais comme d’un grand improvisateur, capable de créer des compositions sans effort et sans rechercher à tout prix l’obstacle et la complexité ; au contraire, son objectif est moins de faire étalage de son érudition, que de suivre son époque en exprimant des concepts simples, délicats, quotidiens, attrayants pour son public et capables de le récompenser au point d’accroître sa réputation et sa valeur à la cour. En somme, ses seules ambitions relèvent de l’influence qu’il pourrait avoir sur les mœurs et sur l’esprit courtois des nobles qui l’entourent. L’événement fondamental pour sa réalisation artistique, cependant, n’a lieu qu’à la fin de ses études universitaires, vers 1510, lors de ses premiers voyages. C’est précisément à cette époque que la France, suite aux expéditions de Charles VIII et de Louis XII, entre dans une phase de relations continues avec l’Italie, qui à l’époque se distinguait de tous les autres pays européens par la vivacité de son activité artistique et littéraire, grâce à la présence d’académies et d’autres cercles érudits dans lesquels se produisait une restauration de plus en plus appuyée des lettres classiques. Des nouvelles de la Renaissance italienne commençaient à se répandre dans tous les pays qui en prenaient connaissance via leurs relations politiques et diplomatiques avec la péninsule. Saint-Gelais, comme d’autres hommes de

culture, choisit de compléter ses études libérales au cœur des splendeurs de la Renaissance, effectuant un long séjour en Italie : une première phase le conduit à l'Université de Bologne, puis il demeure un certain temps à Padoue, où il fait sa première rencontre avec la littérature étrangère, en particulier avec les œuvres de Pétrarque, Boccace, Arioste et Machiavel, mais surtout avec la langue du pays. L'influence italienne modifie à tel point ses capacités artistiques qu'elle provoque des changements même dans son français. Âgé de 65 ans, Mellin, rentré en France, se retrouve contraint à réaliser dans des délais très courts (quelques jours seulement) le souhait de la reine Catherine, qui lui avait confié la tâche de la traduction de la *Sophonisba* de Trissino. Le poète demande, et obtient, la possibilité de partager ce travail avec un collaborateur, à savoir Jacques Amyot, l'un des plus grands traducteurs du siècle. De plus, il confie une autre tâche au jeune Antoine de Baïf, dont on parlera plus tard, désireux d'entrer à la cour : lui est assignée la composition d'un intermède de la tragédie, un monologue en alexandrins.

La traduction de la *Sophonisba* qui en résulte est publiée en 1559 par Philippe Danfrie et Richard Breton, avec le titre *Tragédie très excellente tant pour l'argument que pour le poli langage et graves sentences dont elle est ornée. Représentée et prononcée devant le Roi, en sa ville de Blois*, qui renvoie directement à l'expérience de sa représentation à la cour. Malgré l'intérêt de la critique pour l'événement qui s'est tenu au château de Blois – notable en tant que l'un des premiers exemples de représentation tragique en France –, nombreux sont les éléments qui requéraient une clarification en rassemblant les informations collectées grâce aux documents d'archives et les données déjà connues, de la date du spectacle aux lieux impliqués et aux décors. La découverte du manuscrit Théophile Belin n°370, appartenant à une collection privée et contenant une version de la *Sophonisba*, a permis de mettre en lumière l'*Avant-Propos* absent de l'édition imprimée de la tragédie, dans lequel Saint-Gelais relate les circonstances mêmes de l'invitation à collaborer avec Amyot. Traducteur et prosateur, ce dernier se trouve dans l'incapacité presque totale de composer en vers, ce qui rend plutôt aisée l'identification de sa contribution au texte traduit. Il semble en effet, et bien qu'aucune des biographies ne mentionne cette donnée, que la contribution d'Amyot ait concerné la fin de la tragédie, ou du moins les vingt dernières pages de l'édition, où les Dames du chœur s'expriment en prose et non en vers. Saint-Gelais ajoute alors qu'il n'est pas vraiment possible de distinguer l'apport des deux traducteurs, car, après la représentation, lui-même est

intervenu pour modifier certaines répliques d'Amyot qui ne satisfaisaient pas le goût des dames impliquées dans la mise en scène. Il semble qu'Amyot lui-même n'ait jamais revendiqué son rôle dans le processus de traduction ; il est donc possible que sa contribution ait été exclusivement liée à une volonté de rester actif dans le milieu curial, en attendant de recevoir une mission du roi. Une autre contribution d'Amyot, toujours contenue dans le même manuscrit en collection privée, concerne le *Prologue*, qu'une note de bas de page ramène précisément à son autorité. L'importance de cet écrit réside dans sa concordance avec le *Discorso ovvero Lettera intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* de Giovan Battista Giraldi Cinzio, qu'Amyot avait probablement rencontré lors d'un de ses séjours en Italie.

Il apparaît clairement qu'il n'est pas possible de séparer la genèse de la première traduction française de la *Sophonisba* des conceptions dramaturgiques dans lesquelles elle se développe et, surtout, de l'environnement de la commande et de la réception, manifestement impliqué dans une relation étroite avec la représentation théâtrale. Il est très probable que Catherine de Médicis, avec Henri II, ait déjà eu l'occasion d'assister à une représentation de la tragédie de Trissino, assurément dans sa version originale en italien, lors de la fête organisée par le cardinal de Ferrare pour l'entrée des deux souverains à Lyon en 1548. La probabilité que l'opération de traduction ait été accomplie en quatre jours étant exclue, il reste important de témoigner d'un accord concernant la possibilité de ne pas suivre strictement le texte italien, bien que l'originalité de la traduction réside moins dans les modifications apportées à l'intrigue, plutôt sporadiques et superficielles, que dans la manière dont elle développe son propre langage dramatique. Les auteurs devaient faire des choix spécifiques au niveau tant lexical que syntaxique, et, comme nous le verrons, aussi au niveau métrique ; ces choix servent à simplifier le texte, en privilégiant des formes peut-être moins recherchées et riches, des constructions syntaxiques plus proches de l'oralité et, par conséquent, sujettes à des pauses, des suspensions, des interruptions accidentelles. La différence par rapport à l'œuvre de Trissino réside dans une écriture conçue directement dans le but d'être jouée.

Saint-Gelais lui-même explique dans l'avant-propos qu'il choisit de synthétiser certaines répliques pour aider la mémoire des jeunes acteurs, mais également de modifier les parties non conformes aux ‘‘règles’’ de la tragédie et d'ajouter d'autres répliques utiles pour améliorer la vraisemblance de la représentation. Il semble que Saint-Gelais se soucie

principalement de ce bon sens dans son travail de réécriture de certaines répliques, parfois trop pathétiques, redondantes ou trop longues. En effet, même en admettant son explication relative à la nécessité d'aider la mémoire des acteurs non professionnels, le choix de diviser des discours trop longs et ressemblant à des monologues en plusieurs répliques entre plusieurs personnages reste pertinent pour privilégier l'action à la narration, qui en devient beaucoup plus dynamique et moins monotone, tout en respectant l'agitation naturelle liée aux événements représentés dans l'œuvre.

La *Sophonisba* de Saint-Gelais fait partie des très rares œuvres dramatiques françaises dotées d'intermèdes à l'italienne. Il s'agit d'un divertissement repris des spectacles à l'antique italiens, principalement les plus fastueux, d'où dérive le sens, un peu imprécis, que le terme conservait en français au XVI^{e} siècle. Il est probable qu'une représentation théâtrale avec des intermèdes à l'italienne ait été organisée en France lors de l'entrée d'Henri II et de Catherine de Médicis à Lyon en 1548, mais, en dépit d'un grand intérêt, la pratique de la spectacularisation ne s'est pas complètement affirmée. Tandis qu'en Italie, on ajoutait indistinctement des intermèdes aux comédies, tragédies et pastorales, en France, on ne compte que quatre œuvres comportant l'ajout de spectacles. Pareille différence trouve une explication dans le fait qu'en Italie, il y avait une fusion entre les divertissements traditionnels et les nouveaux genres d'œuvres théâtrales à l'antique, alors qu'en France, ce type de spectacles musicaux n'avait aucun lien avec la tradition médiévale des mystères ou avec les œuvres classiques. En effet, les souverains ont continué à privilégier des divertissements déjà connus, tels que les mascarades et les tournois, beaucoup plus adaptables à tous les goûts et toutes les circonstances. Le cas de la *Sophonisba* est donc exceptionnel, car l'édition mentionne la présence de quatre intermèdes, qui correspondent en réalité aux chœurs des femmes de Cirta, comme le dit Saint-Gelais en définissant l'intermède comme une « pause à la manière de France, ou Scène selon les Latins ».

L'un des autres changements substantiels dans l'économie de l'œuvre concerne certainement le final, qui nous donne d'importants indices sur les besoins d'adaptation de l'œuvre au seul public français. Le récit de Trissino dans la *Sophonisba* se termine en effet sur la mort de la reine, qui, après avoir bu le poison envoyé par Massinissa pour échapper à son destin d'esclave à Rome, rend son dernier souffle sur scène en présence des dames de compagnie et de son amie fidèle, Erminia, désespérée par cette perte. La

scène, certainement émouvante pour les spectateurs, est remodelée par Saint-Gelais et Amyot, qui choisissent de faire se retirer la reine dans les chambres du château dès que les effets de l'empoisonnement commencent à se manifester. Morte loin des regards, le public ne connaîtra le déroulement des événements que grâce à un monologue servant à résumer l'histoire à Massinissa, arrivé trop tard sur scène et désormais incapable de sauver sa nouvelle épouse. Il est clair que le choix des traducteurs répond à une exigence de respect des règles du théâtre, scéniques et sociales, d'autant plus importante qu'il s'agit d'une commande royale et d'un spectacle réservé aux nobles.

Le dernier point de notre analyse concerne les caractéristiques matérielles de l'édition, et en particulier les caractères typographiques utilisés pour l'impression, qu'on ne peut ignorer. En effet, la *Sophonisba* de Saint-Gelais est publiée en utilisant les « caractères de civilité », un type de gothique cursive française du XVI^{e} siècle inventé en 1556 par le typographe et libraire Robert Granjon et baptisé par lui-même « lettre françoyse d'art de main ». La particularité de cette typographie réside dans sa différenciation par rapport aux cursives déjà établies : les caractères de civilité présentent un degré de cursive renforcé, imitant une tendance hautement calligraphique, donc riche en ligatures qui lui confèrent un aspect bien plus homogène et riche.

La lettre française a été caractérisée par son utilisation dans l'édition de livres d'éducation morale et religieuse : son utilisation dans des œuvres de caractère protestant est probablement la principale raison de l'affirmation problématique des nouveaux caractères en France. Ceux-ci sont surtout utilisés pour des écrits pédagogiques et scolaires servant à l'apprentissage de la lecture et de l'écriture, précisément parce qu'ils pouvaient combler le fossé entre les abécédaires imprimés et les caractères calligraphiques de l'écriture manuscrite. Pour Jimenes, en effet, le but n'était pas d'apprendre à lire des livres, mais plutôt de déchiffrer les écritures des actes notariés et des contrats commerciaux, donc une opération à la fois culturelle et professionnalisante.

La *Sophonisba* de Saint-Gelais n'est aucunement liée au courant pédagogique et instructif du premier objectif des caractères de civilité, malgré les références qui tendent à présenter l'œuvre comme ‘‘formative’’ étant donné son contenu. Au contraire, le choix d'utiliser la nouvelle cursive pour l'édition parisienne de 1559 s'explique si l'on considère le deuxième grand domaine où ces caractères sont attestés, celui des traductions : imprimer la *Sophonisba* de cette manière signifie valoriser le travail de traduction et

distinguer sous tous les aspects le nouvel ouvrage français de l'ouvrage italien, comme on le verra dans le lien avec l'édition de l'œuvre de Trissino par Arrighi.

La date de la représentation peut être confirmée : il s'agissait du début de février. En effet, le 5 février 1556, à Vaucelles, une trêve de cinq ans entre Charles V et Henri II a été signée, suscitant le mécontentement de ceux qui considéraient cette opération comme l'abandon des visées expansionnistes de la France sur l'Italie et du pape lui-même, allié de la France. Toute la cour se trouvait déjà à Blois depuis la mi-décembre, où se déroulait une intense activité diplomatique dans le but de faire revenir le roi sur sa décision. Dans ce contexte, les lettres de Diane de Poitiers deviennent fondamentales. La date de nostre représentation serait confirmée par un reçu du peintre Guillaume Boutelou du 6 mars, qui facture à la reine « 14 livres 5 sols tournois » pour les dépenses de « plusieurs peintures faites à Blois par le commandement de ladite dame pour servir à la tragédie qu'elle a naguères fait jouer ». L'information serait également confirmée par les comptes de la reine Catherine pour le premier semestre, de janvier à juin 1556, qui font référence aux dépenses pour les costumes et les décors du spectacle. La théorie de Porcher est qu'au-delà des légendes sur la traduction de l'œuvre en quatre jours, il est possible que la reine Catherine ait déjà commencé les préparatifs pour la fête dès janvier, considérant que depuis le mois précédent, tous les nobles diplomates étaient déjà réunis à Blois, ce qui aurait marqué le succès des négociations. Pour la deuxième représentation, en revanche, l'indication d'avril 1556 resterait toujours valable.

Au-delà de la date, une grande incertitude porte sur le lieu du château où le spectacle aurait pu se tenir. En général, nous savons que la pratique des spectacles au XVI^{e} siècle différait de celle du siècle précédent par une prévalence accrue de lieux clos destinés aux représentations, comme l'Hôtel de Flandre et les spectacles des Confréries de la Passion. Mazouer reste ambigu quant à la possibilité d'identifier précisément une salle du château où les spectacles auraient pu se dérouler, principalement à cause de l'absence de clarifications dans les documents d'archives. Cependant, l'érudit cite le chroniqueur Philippe de Vigneules qui mentionne deux fois, en 1512 et en 1513, des jeux de théâtre « en chambre » qui, selon l'usage courant au XVI^{e} siècle, désignerait une salle de spectacle. Sebastiano Serlio, dans son premier livre d'architecture publié à Paris en 1545 en édition bilingue, affirmait la nécessité de représenter les tragédies dans des lieux adaptés à la noblesse du sujet, donc dans les demeures des seigneurs. De même, Estienne,

en 1541, soulignait dans la préface de l'*Andria* la nécessité d'une somptueuse scénographie pour la représentation d'une tragédie, de préférence dans des lieux ornés de façon similaire à des châteaux ou résidences royales. Malgré l'absence de documents sur l'activité théâtrale de la seconde moitié du XVI^{e} siècle en France, on connaît la pratique de l'arrivée de comédiens italiens dans les cours pour offrir des représentations très appréciées et obtenir une protection. Parmi les principaux promoteurs de ces initiatives figurent certainement Charles IX et Henri III, passionnés de théâtre italien : c'est Henri III lui-même qui attirera à la cour la célèbre troupe des Gelosi, parmi les meilleurs acteurs de l'époque.

À cet égard, le témoignage d'un diplomate envoyé par le duc de Mantoue en février 1577 est intéressant et fournit des indices précieux décrivant l'arrivée des Gelosi au château de Blois. L'importance de ce compte rendu réside principalement dans la référence à des représentations y ayant été organisées, peut-être utiles pour reconstruire également la mise en scène de la *Sophonisba*. Lebegue affirme avec une conviction certaine que la représentation s'est déroulée en plein air, en exploitant les informations des comptes de dépenses qui énumèrent une grande quantité de matériaux textiles, que l'érudit estime avoir été utilisés pour couvrir les acteurs, se protéger du soleil et composer le fond et les côtés de la scène. En effet, Louis XII avait fait aménager entre 1499 et 1508 de vastes jardins à proximité du château par Pacello da Mercogliano, dont il ne reste presque plus de traces aujourd'hui.

Si les comptes fournissent effectivement des indications sur les matériaux achetés et leur possible fonctionnalité, ils ne donnent cependant pas de références précises et indiscutables. Il est certainement possible qu'au cours du mois d'avril on ait choisi de représenter la tragédie en plein air, mais il est également moins probable que le même choix ait été fait pour le mois de février, compte tenu de la présence d'un public noble et de la participation de nombreux enfants en tant qu'acteurs dans la rigueur de l'hiver français, en particulier pour un spectacle d'une durée de plusieurs heures. Ainsi, une éventuelle nécessité de couvrir les acteurs et les spectateurs est acceptable, mais il est tout aussi plausible que les quantités de tissu aient pu servir à créer des couvertures scéniques, une sorte de ciel, à l'intérieur de la salle de spectacle, et que par conséquent celui-ci ait pu être exécuté à l'intérieur, peut-être même dans la salle des États généraux du château

de Blois. Cette salle était couverte d'un grand pavillon lors de la représentation de la *Calandria* en 1548 ou de la *Délivrance de Renaud* en 1617.

La première traduction de la *Sophonisba* aura une influence sur des contextes plus décentralisés par rapport aux lieux de pouvoir, comme celui de la Savoie, où est produit la seconde traduction, aux soins de Claude Mermet. Dans cette œuvre, en effet, les motivations liées à la création littéraire et les pratiques de la diffusion changent, passant d'une écriture liée au moment de la représentation et à la commande royale à une intention pédagogique dictée par l'expérience d'un maître d'école dans un pays frontalier. On sait également avec certitude qu'à partir de 1576, Mermet exerçait la profession d'enseignant, puisqu'il affirme pratiquer cette activité depuis environ sept ans dans l'édition de 1583 de la *Pratique de l'orthographe*. Ce sera précisément son travail en étroite collaboration avec ses élèves qui le poussera à rechercher une œuvre pouvant servir d'outil pédagogique, utile pour combler les lacunes dans l'enseignement de la langue française. Saint-Rambert incarnait également une identité frontalière, à cause de sa proximité avec l'Italie et de la domination des ducs de Savoie sur tout le territoire. Ainsi, nous savons que Mermet, partant de son travail d'enseignant et constatant des lacunes dans la formation linguistique des élèves, choisit de produire une œuvre pédagogique pouvant contribuer à l'éducation linguistique des jeunes de Saint-Rambert. Il est intéressant de noter que, même dans la publication d'une œuvre potentiellement susceptible d'une large diffusion, Mermet conserve une défense intègre de sa réalité provinciale, considérée comme une ville à défendre non pas avec des fortifications, mais avec les lettres, un outil indispensable pour « soutenir les droits de la communauté » et « servir le Prince ».

C'est à la fin de ce processus que se situe l'opération singulière de Mermet. C'est précisément de Saint-Rambert, village de locuteurs francoprovençaux, en passant par Lyon, ville à l'identité linguistique complexe, qu'émerge une œuvre marquant l'achèvement du processus de francisation de toute la région savoyarde. Évidemment, cette tentative n'aurait pas eu de poids si elle n'avait pas été insérée dans une dynamique plus vaste concernant la standardisation de l'orthographe grâce à l'expansion de l'imprimerie et en particulier au succès typographique de la région lyonnaise. En effet, la *Pratique de l'orthographe françoise* est imprimée à Lyon, exploitant ainsi la légitimité de la page imprimée qui, grâce à sa régularité, parvient à représenter également la régularité de la langue écrite.

S'il est certainement intéressant de noter que l'auteur de la seconde traduction de la *Sophonisba* de Trissino est lui-même un grammairien, il n'est par contre pas simple de supposer qu'il aurait éventuellement lu les œuvres de Trissino les plus étroitement liées à la linguistique. Il semble plus plausible de circonscrire le champ d'action de la pratique de l'enseignement du français de Mermet. Nous savons que l'usage de l'italien à Lyon, où se déroule son activité éditoriale, était principalement le fait des femmes, probablement en réponse au fait que le latin était la langue la plus prestigieuse dans l'absolu et totalement réservé aux hommes. L'espace des femmes devient donc crucial pour la diffusion du français, car, ignorant le latin, elles ne pouvaient lire et écrire que dans cette ''nouvelle'' langue. L'italien, en effet, parfaitement connu vers le milieu du XVI^{e} siècle, subit une transformation à dessein dans le passage d'une langue d'usage courant à une langue de culture pour les dames de la haute société, qui peuvent rivaliser avec l'expression des érudits grâce à la pratique de l'italien, qui devient, selon Balsamo, une « instance féminine de la langue ». Le français, à ce stade, pourrait devenir la nouvelle langue courante, à améliorer et à illustrer en partant des bases déjà fixées par la langue italienne.

La seconde circonstance concerne l'insertion de Mermet dans un courant littéraire que l'on pourrait qualifier de proto-féministe. En ce qui concerne les poèmes insérés dans les éditions de 1584 et de l'année suivante du *Temps passé*, Lathuillère donne cette description : « Mermet est un féministe convaincu ; il prend la défense du beau sexe, accablé sous des obligations diverses, plus nombreuses et plus lourdes que celles des hommes. Il revendique pour les femmes plus de justice, d'attention et de dignité ». Si tel était le cas, on pourrait alors supposer que Mermet avait l'intention de créer une œuvre qui attirerait et intriguerait le public, principalement le public féminin, plus enclin à être captivé par la littérature italienne, car plus familiarisé avec la langue, mais avec l'intention de poursuivre son travail d'alphabétisation orthographique du français, apparemment destiné à toutes les couches de la société.

Il est peut-être possible de percevoir une ouverture à ce thème dans la dernière partie de sa *Pratique de l'orthographe*, dont une section est consacrée à des exemples de lettres sur divers sujets, visant à diffuser différents modèles à réutiliser. Parmi ceux-ci, l'un des thèmes récurrents concerne sans aucun doute l'alphabétisation des femmes, comme en témoigne la succession d'une *Epistre d'une Damoiselle Lyonnoise, adressée à une autre*

pour lui donner courage d'apprendre à écrire, une *Epistre de l'autheur, aux filles bien apprinses de la ville de Lyon* et une *Huitain d'une jeune Damoiselle apprenant à écrire pour inciter sa cousine, ou sa voisine à lui faire réponse*. En particulier, l'un des poèmes encourage les jeunes femmes lyonnaises à étudier, afin qu'elles puissent être des mères attentives à l'éducation de leurs enfants et ainsi améliorer leur niveau de vie.

La *Sophonisba* de Mermet veut être la première œuvre littéraire de l'auteur, la démonstration de sa capacité à versifier dans le mètre qui correspond le mieux au vers par excellence de la poésie italienne ; en effet, il traduit les vers libres de onze syllabes de Trissino en alexandrins, les plus représentatifs de la poésie française. Mermet cherche à respecter littéralement le texte de Trissino en effectuant une traduction vers par vers, donc certainement plus structurée et parfois limitée par rapport à celle de Saint-Gelais. Cependant, la nécessité de respecter l'alexandrin, donc de devoir étendre la phrase d'origine, a entraîné de nombreuses variations dans la construction syntaxique et parfois des ajouts de contenu, sans pour autant que ceux-ci entraînent des différences significatives par rapport à l'intrigue originale et à son développement. Le seul élément stylistique qui paraît manquer est la reproduction de la concision classique, élaborée par Trissino dans sa tendance à rendre implicite certains éléments de la narration.

Il semble que Mermet ait choisi de légitimer l'approche pédagogique en suivant ce qui avait déjà été indiqué par Saint-Gelais, dès le sous-titre de l'œuvre, faisant référence à son excellence pour le sujet choisi, pour le langage et surtout pour les « graves sentences ». Ces moments de réflexion sont confiés à des parties du texte intitulées *Pause*, qui ne sont autres que les chœurs. Par rapport à Trissino et à Saint-Gelais, Mermet adopte en effet une solution originale en divisant l'assemblée de dames chargée des parties chorales et en confiant chaque moment à une alternance entre une *Premiere Dame* pour la première pause, les *Dames ensemble* pour la seconde, une *Seconde Dame* pour la troisième, et enfin, encore les *Dames ensemble* pour la quatrième et dernière pause. Anna Bettoni parle d'un chœur qui avait le droit de tirer des conclusions instructives de l'observation de la catastrophe, des conclusions qui, en fait, se situent entre le pédagogique et le moralisateur. Contrairement aux autres auteurs, ces moments édifiants ne sont pas confiés à un élément évanescent et détaché, comme aurait pu l'être le chœur de la tradition classique propre à Trissino, mais à une communauté formée de l'union de personnalités individuelles, chacune capable de transmettre un message différent, plus ancré dans la réalité des faits.

Ainsi, dans le chœur de Mermet, il n'existe plus le personnage collectif de la tradition, mais une succession de différentes femmes, chacune dotée de sa propre autonomie et de son propre message.

Malgré ces points d'analyse et l'exceptionnalité de certaines opérations effectuées par le traducteur, la *Sophonisba* de Mermet a toujours été sous-estimée par la critique par rapport à l'œuvre précédente de Saint-Gelais, qui, peut-être grâce au succès de sa représentation et à son contexte de production, a bénéficié d'une plus grande attention.

Deuxième Partie : La méthode

La deuxième partie de la thèse est consacrée à l'exposition de la méthode adoptée et des motivations nous ayant portée à préférer une édition de type numérique. En effet, l'analyse des caractéristiques formelles des œuvres a mis en lumière certaines difficultés dans la restitution des textes et dans leur visualisation. Le premier chapitre de cette partie offre une analyse des avantages du support numérique et souligne l'indispensabilité de ce dernier pour mener une étude de type comparatif.

Le but principal de cette étude a rapidement été identifié : la restitution d'un moment fondamental pour la reconstruction des relations littéraires européennes à la Renaissance, en particulier des liens entre l'Italie et la France. Pareil objectif rendu indispensable, outre l'édition individuelle des textes, une approche comparative qui prenne simultanément en compte le texte source de Trissino et les deux traductions, ces dernières devant également être confrontées entre elles. L'édition de deux textes à comparer avec une troisième œuvre a rendu évidente la nécessité de recourir à des outils numériques, les plus adaptés pour répondre aux exigences structurelles posées par cette étude de cas. La structure traditionnelle d'une édition en langue étrangère avec la source en *juxta* révèle en effet toute son inadéquation lorsqu'il s'agit de tenir compte de trois textes. Dans l'hypothèse d'une édition exclusivement traditionnelle, cela aurait dû inclure non seulement le texte en regard sur toute la longueur des deux traductions, mais également, et inévitablement, une autre comparaison avec la mise en regard des deux textes français. Il est évident qu'il

n'existe pas de solution (à la fois appropriée sur le plan formel et économiquement pratique) pour cette structure typographique, à moins de faire des compromis sur certains éléments, ce qui, dans le cas des traductions, impliquerait la suppression d'au moins une source textuelle, ou la nécessité constante de naviguer entre des textes imprimés situés à plusieurs pages de distance, car il faudrait chercher à chaque fois l'équivalent dans l'autre œuvre.

Réaliser une étude comparative nécessite avant tout la possibilité d'aligner et d'examiner tous les textes d'un seul coup d'œil, avant même de les lire. Déjà ainsi, il est possible de mettre en évidence graphiquement, dans un processus de lecture à distance, les lacunes, les ajouts, les variations métriques, les synthèses. La version imprimée de cette édition montre clairement les difficultés liées aux contraintes de l'espace-page, qui n'ont rendu possible que la succession des deux traductions, non alignées face à face en raison d'une incompatibilité évidente sur le plan métrique : il est en effet impossible de disposer sur deux pages de papier un texte en vers et un autre en prose tout en maintenant l'alignement entre les répliques théâtrales. Parallèlement, le commentaire des deux versions ne peut ignorer l'œuvre originale, pour laquelle il est donc inévitable de fournir une version transcrite intégrale, qui, ne pouvant être insérée deux fois en regard (pour des raisons d'économie du produit, mais aussi en raison des incompatibilités mentionnées précédemment), doit être reléguée en appendice, ce qui complique l'obtention d'une comparaison pratique et gérable. Si l'édition numérique s'est imposée comme la seule voie pour répondre à cette première et indispensable exigence, la publication hybride en version papier est tout aussi nécessaire pour répondre à la demande de cohérence et de reconnaissance d'une édition par le monde académique.

La volonté de pouvoir offrir la lecture du texte sous deux versions a dicté certains de nos choix éditoriaux : la première, opérant dans une direction plus conservatrice, vise à reproduire le texte aussi fidèlement que possible selon la volonté de l'auteur ; la seconde, agissant du côté de la compréhension des contenus, présente des modifications et des interventions visant à normaliser ou à uniformiser une série d'éléments. La publication numérique offre généralement à l'utilisateur la possibilité de choisir parmi différents types de visualisations et d'éditions, allant de la transcription diplomatique à la transcription interprétative. Les deux choix sont plausibles et possibles grâce à l'avantage du numérique qui répond simultanément à des besoins et à des points de vue différents,

d'autant plus dans l'étude d'œuvres où la stabilité orthographique est encore incertaine. Parmi les principales innovations introduites par les éditions numériques se trouve la possibilité de visualiser à la fois le texte et le fac-similé de l'œuvre, atteignant ainsi le plus haut niveau de fiabilité possible grâce à la première source textuelle disponible. Les raisons de renoncer à cet élément dans la composition d'un texte imprimé ne sont pas difficiles à comprendre : outre le difficile travail de mise en page dû à la limitation de la page papier, imprimer les images d'un fac-similé imposerait une augmentation exponentielle des coûts typographiques, donc de vente, rendant chaque œuvre accessible à une portion de plus en plus restreinte du public. Ces raisons matérielles ont donc toujours contraint à privilégier une hiérarchie qui favorise le texte à l'image, un choix peut être indolore pour certaines éditions, mais dans d'autres cas plutôt un choix forcé qu'une possibilité envisageable.

Le chapitre suivant de la deuxième partie est consacré à l'explication des outils utilisés pour le marquage électronique des trois textes. L'encodage, réalisée en langage XML-TEI, est d'abord analysé par rapport à la structure d'une composition théâtrale, avec la description de tous les éléments qui constituent le module des *Guidelines* TEI dédié aux *Performance Texts*. Le système d'encodage consiste en une série de modules identifiés comme ensembles de balises, qui peuvent être combinés jusqu'à s'adapter à la plupart des besoins en matière littéraire, en ajoutant des éléments supplémentaires au noyau central. Un document XML peut être décrit comme une séquence organisée d'éléments inclus dans un élément racine (*root element*), par rapport auquel tous les autres s'inscrivent dans une relation relationnelle et hiérarchique suivant une structure d'arbre abstraite. Le type d'encodage requis par la TEI, comme mentionné pour le langage XML, implique l'utilisation d'un balisage structurel déclaratif, concernant la fonction de chaque élément du texte et non la façon dont il doit être représenté ; ce travail nécessite donc une intervention d'interprétation du texte lui-même.

La structure d'une œuvre théâtrale, ou en général d'une œuvre créée dans le but d'une représentation, présente des caractéristiques qui la rendent immédiatement reconnaissable. Ce texte ne peut être considéré ni comme de la prose ni comme de la poésie : il présente généralement une macrostructure identifiable dans les divisions entre actes et scènes, ainsi qu'une microstructure composée de nombreuses unités textuelles de longueur variable, regroupées en paragraphes s'il s'agit de prose ou en ‘‘strophes’’ dans

le cas de compositions versifiées. Les éléments individuels qui composent l'ensemble du texte théâtral, les répliques, sont reconnaissables grâce à un principe indispensable, la présence d'un locuteur qui prononce le segment dialogique, dont le nom est toujours cité au début de la réplique. La codification en XML de textes de ce genre prévoit une vaste série d'éléments en commun avec la structuration d'œuvres d'autres natures, mais la TEI a également prévu un module des directives pour la codification des textes de performance, avec la description de tous les éléments que l'on peut trouver « lors de l'encodage de textes dramatiques imprimés, de scénarios ou de scripts radiophoniques, et de transcriptions écrites de toute autre forme de performance ».

Les spécifications de l'encodage réalisée pour les textes des *Sophonisba* suivent, en reprenant à la fois les éléments caractéristiques et singuliers des textes théâtraux et ceux, plus généraux, qui sont liés à la structure des œuvres en vers et en prose. La codification a été réalisée en tenant compte des indications contenues dans le *Manuel d'encodage TEI Renaissance et temps modernes* de la bibliothèque numérique BVH, suivant les références du balisage physique, c'est-à-dire un marquage qui tient compte de la mise en page du document original, dans le cas présent deux livres imprimés. Enfin, les opérations utilisées pour réaliser l'alignement entre les répliques théâtrales et les choix effectués pour obtenir une correspondance à la fois graphique et structurelle directe entre les trois textes sont expliqués.

La codification destinée à aligner les répliques théâtrales est également réalisée pour permettre de trouver des liens effectifs avec les autres textes, même en l'absence de référence directe au contenu. La première opération a concerné la numérotation de chaque réplique, donc de chaque <sp>, à l'aide de l'attribut @xml:id qui a permis d'associer à chaque élément un identifiant unique, c'est-à-dire l'acronyme de l'auteur (#tr pour Trissino, #sg pour Saint-Gelais et #me pour Mermet) suivi d'un numéro progressif. Ensuite, la réplique numérotée a été reliée aux répliques correspondantes dans les autres textes via un deuxième attribut, @corresp, contenant les références aux @xml:id des deux autres œuvres.

Outre l'encodage, le flux de travail de l'édition numérique comprend une phase d'expérimentation avec des outils de transcription automatique, en particulier de Kraken. La première méthode concerne l'*Optical Character Recognition* (OCR), une technologie développée dès le début des années 1990, dont l'objectif est d'identifier des caractères

imprimés sur des documents numérisés ou photographiés. Son utilisation principale concerne l'extraction de texte à partir de feuilles imprimées, afin de simplifier la recherche et l'archivage. Environ vingt ans plus tard, grâce au renforcement du *Deep Learning*, la reconnaissance du potentiel de cet outil et la nécessité de l'appliquer au domaine de l'écriture manuscrite ont conduit à l'évolution de l'OCR vers l'HTR – *Handwriting Text Recognition*. Cette technologie, qui vise à reconnaître l'écriture manuscrite sous différentes formes et styles, est donc essentielle pour accéder au contenu de documents historiques très étendus et difficiles à transcrire manuellement sans un investissement considérable en temps comme en énergie.

Lors de la première phase de son évolution, les principes de l'OCR ont été appliqués à l'HTR, à savoir un processus où les images de textes imprimés étaient converties en textes codés en comparant les caractères individuels à des modèles déjà existants. La principale différence entre les technologies OCR et HTR réside dans le type de reconnaissance : alors que la première, la reconnaissance optique des caractères, repose sur l'identification de lettres individuelles, la seconde permet la reconnaissance automatique de l'écriture manuscrite, donc de signes graphiques formant des liaisons entre les lettres, pour déchiffrer de mots entiers.

La technologie HTR repose sur le rôle des réseaux neuronaux artificiels (ANN), des modèles d'apprentissage automatique basés sur le fonctionnement du cerveau humain avec ses nœuds neuronaux interconnectés qui traitent et transforment les données d'entrée en informations significatives. Les réseaux neuronaux récurrents utilisés pour la HTR sont composés de plusieurs couches de nœuds interconnectés qui laissent passer un signal, tel qu'une image, d'une couche à l'autre, capable de reconnaître certaines caractéristiques graphiques et d'améliorer les informations de la couche précédente jusqu'à l'identification du texte et des séquences de lettres.

Après un examen des technologies OCR et de leur développement en HTR, nous présentons les pratiques d'utilisation et les logiciels permettant une utilisation *user-friendly* basée sur les étapes d'apprentissage de la machine (*machine learning*) pour la reconnaissance automatique des écritures et leur transcription. *Transkribus* a été l'un des premiers projets à permettre la reconnaissance automatique de manuscrits de différentes époques, langues et formats, offrant à l'utilisateur la possibilité de gérer dans un seul espace toutes les étapes menant au résultat final, la transcription. Le flux de travail

implique des étapes spécifiques de la part de l'utilisateur, comprenant le téléchargement sur la plateforme des images numérisées, la reconnaissance de la mise en page de chaque page avec la segmentation en lignes de texte, et la transcription d'une partie du contenu de l'ensemble du corpus. Avant le chargement des images, il peut également être nécessaire d'améliorer la qualité en recourant à la binarisation, qui permet de séparer le contenu du document des facteurs de bruit ou de distorsion.

La première action à entreprendre sur les images est la segmentation, c'est-à-dire la reconnaissance des différents éléments composant le *layout* d'une page, notamment les lignes constituant le texte. Le principe sur lequel repose l'entraînement du réseau neuronal implique l'introduction d'une quantité spécifique de données, c'est-à-dire des transcriptions correspondant à la ligne segmentée dans l'image ; l'ensemble des données d'entrée est appelé *ground truth* et, selon le principe du *machine learning*, « the more words of ground truth that a user submits, the more accurate the results are likely to be ».

Cette possibilité est offerte dans ce cas par *eScriptorium*, qui utilise, comme nous l'avons anticipé, la technologie de Kraken. La décision d'utiliser les technologies de l'HTR sur les textes de la *Sophonisba* ne découle pas d'une nécessité concrète, les œuvres étant essentiellement courtes, imprimées et donc dotées d'une structure linéaire, et fondamentalement compréhensibles ; en d'autres termes, elles relèvent des cas où ces approches sont considérées comme « moins susceptibles d'être utiles ». C'est précisément la possibilité de procéder à la transcription de manière autonome qui a permis d'utiliser ces éditions (deux en particulier) pour expérimenter l'utilisation du logiciel de reconnaissance et de transcription automatique le plus récent à travers plusieurs tentatives d'entraînement de la machine avec des quantités croissantes de données fournies, ainsi que pour tester la réutilisation du modèle conçu.

La plateforme utilisée, *eScriptorium*, est développée à l'École Pratique des Hautes Études dans le but d'obtenir une interface web utilisable pour la transcription automatique de sources textuelles, qu'elles soient imprimées ou manuscrites. Le projet est né dans le cadre plus large du programme *Scripta* à l'Université Paris Science et Lettres. Il s'agit d'un projet visant à insérer les sciences fondamentales de l'écriture (paléographie, codicologie, épigraphie, histoire du livre, etc.) au sein d'autres sciences humaines et sociales grâce à l'informatique humaniste et computationnelle, réunissant des chercheurs de divers domaines qui partagent des études sur des objets écrits. C'est du pôle

informatique qu'est issu l'environnement de travail *eScriptorium*, élaboré dès le départ pour une grande variété d'écritures et de langues provenant de n'importe quelle époque et de n'importe quelle partie du monde, y compris des écritures historiques et rares.

L'interface d'*eScriptorium* est conçue comme un outil offrant un accès facile à la technologie de Kraken, autrement limitée aux seuls individus capables d'installer des modules et d'exécuter des processus directement à partir de la ligne de commande. Pareille caractéristique restreint l'accès à un groupe limité de chercheurs en sciences humaines. De plus, contrairement à certains de ses prédécesseurs tels que *Transkribus*, devenu désormais un produit commercial, *eScriptorium* représente actuellement le seul outil entièrement libre et *open-source*, offrant la possibilité de partager des modèles et des données sans que ceux-ci deviennent la propriété de la plateforme. Les essais réalisés dans cette expérimentation ont permis d'évaluer son fonctionnement et les passages requis, établissant ainsi le rapport entre le travail préliminaire nécessaire et la qualité des résultats, qui dans ce cas portait sur la création d'un modèle basé sur les caractères de civilité, utilisés pour l'impression de l'édition de Saint-Gelais.

Notre décision de recourir à *eScriptorium* par la possibilité d'exporter les modèles d'entraînement, permettant ainsi de créer une base de données utilisable pour des documents et des textes présentant les mêmes caractéristiques d'écriture. Dans le cas de la *Sophonisba*, une première expérience a été menée pour créer un modèle de transcription des caractères de civilité, qui représentent un exemple d'écriture d'imprimerie fortement influencée par l'écriture manuscrite, parfois difficilement compréhensible en raison du haut niveau de cursivité.

Après avoir collecté la *ground truth*, la première tentative d'entraînement a été réalisée en créant le modèle *Civilité*, basé sur la transcription manuelle de 20 images, soit 20 pages de texte, sur le total de 92 pages de l'œuvre : les premiers résultats ont montré une précision de 86,3%. Par la suite, neuf autres pages de transcription manuelle ont été ajoutées, couvrant environ un tiers des pages totales, ce qui a entraîné une amélioration significative de la précision enregistrée dans le modèle *Civilité 2*. En appliquant ce second modèle, il a été observé que la reconnaissance automatique produisait des erreurs dans très peu de cas exceptionnels. Après la transcription et la correction des premières feuilles, un nouvel entraînement de la machine a porté le taux de précision à 96%. Les principales

erreurs rencontrées relèvent des catégories suivantes : inversions de nasales, confusions entre lettres de forme similaire, ainsi que des omissions sporadiques.

Le processus de travail pour la création du modèle peut être résumé en cinq phases principales :

1. Acquisition des images ;
2. Reconnaissance de la structure et segmentation ;
3. Transcription manuelle d'une partie, exprimée en pourcentage, des images ;
4. Entraînement de la machine ; reconnaissance et transcription automatique ;
5. Éventuelles étapes ultérieures comprenant la correction (avec des entraînements supplémentaires) ou la réutilisation du modèle.

Attardons-nous sur cette dernière phase. Le second modèle développé à partir de la *Sophonisba* de Saint-Gelais, *Civilité 2*, a en effet été appliqué par la suite à d'autres textes en français imprimés en caractères de civilité grâce aux nombreux fac-similés disponibles en ligne sur *Gallica*. Le pourcentage de précision est resté assez élevé, bien qu'il n'ait pas atteint le taux du modèle de base ; la transcription automatique, outre les erreurs déjà constatées pour la *Sophonisba*, a produit à la fois des phrases parfaitement exactes et d'autres totalement incorrectes, diminuant ainsi le niveau de précision global.

Le modèle *Civilité 2* a finalement été appliqué à la transcription automatique des caractères d'imprimerie d'Arrighi : bien que les caractères de civilité reprennent certains éléments de l'écriture cursive d'Arrighi, il n'est pas exact de dire que les deux écritures se superposent parfaitement. La tentative s'est présentée comme une expérience visant à comprendre si la machine pouvait exploiter et reconnaître les éléments communs des deux polices de caractères : le résultat a été surprenant non pas en termes de précision, celle-ci ayant en effet chuté de 96% à 15-20%, mais pour les raisons de cette baisse. Les lettres transcrites automatiquement tendent en effet à reproduire des mots en français, la langue du modèle transcrit, démontrant ainsi que la machine apprend, outre le style d'écriture et le schéma graphique, le vocabulaire de son modèle.

La dernière partie aborde la visualisation de l'édition, donc les procédures de création de l'infrastructure numérique. Les éléments pris en compte dans la construction du projet portaient sur les caractéristiques principales des traductions littéraires et les nécessités liées à une juste utilisation de textes de ce genre. À partir des fonctionnalités jugées

nécessaires, une analyse sondage menée sur plusieurs plateformes d'édition déjà en ligne est décrite afin d'évaluer les limites et les points forts à prendre en considération.

Il découle de l'avantage du numérique, qui accorde une certaine liberté de modélisation et d'adaptation aux besoins du texte ou à des projets plus vastes, une incontestable fragmentation des produits, parfois isolés dans la spécificité des projets individuels. Cependant, c'est précisément à partir des résultats individuels et du dynamisme de chaque recherche qu'il est possible de vérifier l'état actuel de progression et les idées déjà exploitées, en distinguant les bonnes pratiques de celles qui sont améliorables, et en essayant de développer, si possible, des modèles de plus en plus partageables et utilisables par l'ensemble de la communauté académique.

L'objectif futur est de rendre plus aisée la reconnaissance comme l'évaluation du caractère scientifique du travail, et surtout de fournir des outils valides déjà adaptés à ceux de nos collègues qui, s'approchant pour la première fois du numérique, ne disposent pas encore des moyens nécessaires pour développer des logiciels de gestion et de publication entièrement personnalisés. Afin d'identifier les tendances et les technologies déjà adoptées dans le domaine des éditions numériques traitant de la traduction littéraire, nous avons réalisé une analyse générale de l'état d'avancement des recherches à partir de quelques projets déjà disponibles en ligne. Les résultats cette enquête ont révélé la rareté quantitative de ces outils ; pourtant, les quelques portails trouvés témoignent d'une prise de conscience déjà bien élaborée quant à la nécessité, parfois irremplaçable, de publier des textes traduits à travers des éditions numériques.

La vérification des outils pour la réalisation d'éditions numériques a été particulièrement fructueuse lorsqu'il s'agissait d'examiner la possibilité d'utiliser des instruments de publication préconfigurés et, enfin, de déterminer la nécessité d'une création entièrement nouvelle pour personnaliser toutes les pages et les différentes options d'affichage des textes. Parmi les différents outils évalués figurent certainement *Versioning Machine*, *TEI Publisher* et *EVT*. Le problème principal lié à ces instruments concerne, tout d'abord, la nécessité d'avoir un bon niveau de connaissance des langages de programmation pour personnaliser les caractéristiques, ce qui restera cependant limité ; ensuite, la difficulté de structurer une interface d'affichage qui ne se limite pas seulement à la superposition des textes de la *Sophonisba*, mais qui assure leur alignement effectif pour chaque phrase.

Nombre des projets disponibles en ligne portent sur Dante : le cas est emblématique, car il révèle certaines bonnes pratiques des éditions numériques de traductions, mais aussi d'un modèle tendanciel dans ce domaine. Il est évident que beaucoup d'efforts ont été déployés sur l'un texte de la littérature italienne le plus célèbres au monde, donc susceptible d'être lu et traduit dans toutes les langues, mais il est également significatif de noter que, dans le cas de la *Commedia*, la représentation visuelle est grandement facilitée par la structure métrique du texte original de Dante, qui est répétitive et stable : tous les traducteurs conservent la division en tercets, ce qui permet d'identifier facilement chaque vers dans la langue d'arrivée correspondante. La question de la nécessité du numérique se pose lorsque les textes, l'original et une ou plusieurs traductions, ont des formes et des structures très différentes les unes des autres, donc plus problématiques à organiser dans l'espace.

L'analyse des outils et des projets a fait naître le besoin de créer une interface d'affichage personnalisée, capable de valoriser les caractéristiques du corpus de la *Sophonisba*, exceptionnel par rapport aux matériaux jusqu'ici employés dans les éditions synoptiques de ce type. La structure sélectionnée doit permettre la lecture de chaque texte et de son fac-similé, et surtout l'affichage aligné de chaque traduction française avec le texte italien, des trois textes simultanément et des deux traductions. Il est évident que la thèse promue par ce projet pose l'alignement comme le problème principal pour un travail d'édition où le numérique pourrait réellement résoudre tout une série de problèmes qui sont certes éditoriaux, mais surtout liés à la réception. Outre l'alignement, d'autres outils potentiels ont été identifiés pour contribuer à dévoiler les mécanismes interprétatifs de chaque traduction : au-delà du fait de faciliter la lecture, il a été jugé nécessaire que le lecteur-utilisateur soit également guidé dans l'identification et la compréhension des modifications qui font de chaque traduction une entité à explorer. C'est pourquoi nous avons envisagé d'introduire un système de commentaires détaillés expliquant divers aspects expressifs : les choix formels de vocabulaire, de métrique et de rhétorique ; les raisons de l'adaptation de certaines parties et la fidélité à d'autres ; la création de néologismes ou l'utilisation de termes de la langue source ; les détails nécessaires à la bonne compréhension du contenu. En plus du commentaire, une fonctionnalité de ''filtres'' a également été envisagée, permettant de sélectionner différentes catégories pour mettre en évidence le texte avec des couleurs différentes. Chaque mise en évidence

concerne des éléments de divergence par rapport au texte source et comprend des différences, lexicales, syntaxiques ou de contenu, identifiées lors de l'encodage.

La description des étapes effectuées et des recherches préliminaires a été présentée en tenant compte de l'environnement de travail et de la répartition des tâches réalisée lors de la conception, ce qui a également permis une série de réflexions sur les aspects pédagogiques et éducatifs de l'opération d'édition numérique. Dans un premier temps, ce travail a été proposé au début de la deuxième année de thèse comme projet de stage pour un groupe d'étudiants en master à l'Université de Tours, leur offrant la possibilité de postuler pour la construction de cette édition numérique parmi plusieurs projets proposés à toute la classe. Au Centre d'études supérieures de la Renaissance, en effet, deux masters en Humanités Numériques sont actifs, offrant un parcours de formation qui implique les étudiants dans des stages ou des travaux de groupe qui, en parallèle avec les formations prévues dans le cadre du programme d'études, leur permettent de professionnaliser progressivement les compétences acquises au cours de leurs études. Le travail de groupe s'est déroulé de novembre 2021 à juin 2022 et a comporté une succession de six phases qui peuvent être résumées comme suit : réunions exploratoires pour planifier les objectifs et répartir les tâches ; collecte des données ; modélisation à l'aide d'outils de prototypage interactifs tels que *Figma*, choix du logo, des couleurs et des polices ; création du site web ; présentation du produit final évalué par un comité d'examen.

Dans le cadre de la thèse, cette collaboration a permis une réflexion approfondie sur la méthode d'enseignement des humanités numériques : en sus des connaissances acquises en assistant aux cours magistraux, l'étudiant peut acquérir des compétences pratiques en vérifiant directement ses apprentissages dans un contexte d'utilisation effective des outils numériques. Outre la sélection et l'utilisation des technologies, l'étudiant peut profiter de ces occasions pour professionnaliser son profil en apprenant à travailler avec un client, à communiquer avec lui, à résoudre des problèmes imprévus et à gérer les délais. Dans le cas de So-FI – l'acronyme choisi pour désigner le projet de la *Sophonisba franco-italienne* – la relation entre l'éditeur et les étudiants a été très collaborative dès le départ, et cette interaction constante a permis une réflexion continue sur la forme du projet comme sur les développements techniques nécessaires ; elle a également favorisé la confrontation des idées et porté à discuter la faisabilité de certaines propositions. Évidemment, un étudiant qui en est à son premier travail de gestion et de développement de projet ne sera

pas autonome et aura besoin d'une orientation technique et théorique pour guider le groupe en cas de difficulté ou d'imprévu, probable en raison de son inexpérience. Le succès du travail final n'est pas aussi prévisible, car il dépend de l'engagement des étudiants, de leur capacité à se coordonner et de la quantité de temps consacrée à la programmation au cours d'une année remplie d'autres engagements académiques incontournables. Pour So-FI, un résultat appréciable a été livré sur de nombreux aspects et répondait aux exigences du client-éditeur, mais il n'était pas suffisamment soigné pour une publication scientifique.

L'édition de la *Sophonisba* a été réalisée de manière collaborative, bénéficiant du soutien et des compétences spécifiques d'experts en informatique, intervenant dans le processus après l'analyse du texte et l'encodage numérique par l'éditeur. Il est évident que le rôle de l'éditeur scientifique ne se limite pas uniquement à l'aspect textuel, mais prévoit déjà, dès la phase d'étude, une attention prédominante pour ce que sera le résultat final et pour les aspects à mettre en évidence afin de réaliser un travail qui ne pourrait pas se concrétiser dans une édition traditionnelle sur papier. La conception informatique, en effet, ne peut être déléguée à des tiers, tout comme on ne demanderait pas à un autre chercheur de réaliser les notes de l'apparat pour sa propre édition critique : la réalisation concrète de l'interface est attribuée à une personne compétente dans le domaine informatique de la création en HTML, mais dépend néanmoins de la mise en lumière d'aspects scientifiques dont seule l'éditrice peut apprécier l'importance.

Selon Pierazzo, il est « inévitable » que la conception de la production soit réalisée de manière collaborative. Dans ce cas, l'accès direct au support technique informatique des étudiants et du personnel spécialisé a permis d'entreprendre une conception qui ne se limitait pas à adapter les matériaux de l'édition à des outils déjà configurés et partiellement modifiables, mais de poursuivre l'objectif de créer un nouveau système. L'opportunité d'expérimenter offerte par ce travail collaboratif a également permis de constater la nécessité d'une structure d'alignement similaire à celle qui a été conçue pour les *Sophonisba* : ce résultat permet d'envisager des développements futurs. Dès le départ, en effet, des efforts ont été déployés pour garantir la durabilité de la recherche et le partage de la méthode appliquée ; en somme, le but est d'adapter les technologies employées pour une utilisation plus généralisée, librement accessible à ceux qui ont besoin d'une visualisation synoptique avec des caractéristiques similaires.

Troisième Partie : L'édition

La troisième et dernière partie de la thèse est consacrée à l'analyse comparative des traductions, qui vise à retracer les caractéristiques et les spécificités des *Sophonisba* françaises de la Renaissance, ainsi que les convergences et les divergences par rapport au texte de Trissino comme entre les deux traductions. Une première comparaison, portant sur les contenus, est d'abord réalisée en examinant les matériaux liminaires dont les trois œuvres sont accompagnées. Non contents de légitimer l'opération de traduction en expliquant ses difficultés et les choix effectués, ces textes sont fondamentaux pour diffuser en France des informations et des éclaircissements sur le genre de la tragédie, d'autant plus au début de sa diffusion en langue vernaculaire. La similarité de contenu de ces textes liminaires, même parmi les œuvres traduites de langues différentes, démontre la conventionnalité de ces déclarations et la nécessité de fournir des explications qu'éprouvaient auteurs et éditeurs au moment de la publication d'œuvres traduites, surtout de textes tragiques dont les caractéristiques commencent à être théorisées précisément à cette époque.

Les traductions de la *Sophonisbe* ne font pas exception : elles sont en effet caractérisées par la présence de matériau introductif où est déclarée l'intention et où sont exposées les raisons rendant importante la diffusion de l'œuvre. Malgré les analogies, les informations contenues dans les paratextes des deux éditions imprimées sont organisées de manière autonome et démontrent dans plusieurs cas l'intervention des éditeurs eux-mêmes, désireux de mettre en avant tous les éléments jugés les plus attrayants pour l'acheteur potentiel, donc les plus utiles à la pratique promotionnelle

L'édition de Saint-Gelais de 1559 insère dès la page de titre deux éléments d'une grand attrait pour le public : à la gravure, qui occupe la partie centrale de la page, est ajouté le sous-titre « Tragedie trés excellente, tant pour l'argument, que pour le poly langage et graves sentences dont elle est ornée, representée et prononcée devant le Roy, en sa ville de Bloys », énumérant les motivations sur lesquelles repose l'excellence de cette tragédie, caractérisée à la fois par l'argument – c'est-à-dire l'histoire de la reine carthaginoise – et par la manière dont la narration est construite. Y est en effet mentionné le langage et les

graves sentences dont l'ensemble de l'œuvre est « orné », ce qui indique avant tout la volonté de mettre l'accent sur l'aspect novateur découlant de l'utilisation de la langue française pour l'écriture d'une tragédie, mais surtout l'intention de présenter l'œuvre non comme une transposition de l'italien, mais comme une initiative exclusivement française. La présence d'une langue d'origine ne place pas la traduction dans une situation de subordination, mais offre des opportunités pour la formation même de la langue d'arrivée, qui, dans ce cas, est encore en phase de développement. Les « graves sentences » représentent quant à elles la concrétisation de la fonction morale que la tragédie entend remplir ; les maximes sentencieuses, les citations proverbiales, les normes sur les bons comportements sont autant d'éléments qui remplissent la tâche d'instruire le spectateur sur la manière d'aborder la vie et sur la diversité des comportements humains. Le genre tragique permettrait d'élaborer des enseignements universels à partir de l'interprétation des événements narrés, revêtant ainsi également une fonction pédagogique.

Il est évident que, dans le cas de Saint-Gelais, le choix des informations à partager et leur disposition dépendent davantage de la volonté éditoriale que de celle de l'auteur. Outre la page de titre, la seule autre partie introductive présente dans l'édition imprimée est une lettre au lecteur signée par l'éditeur lui-même, Gilles Corrozet, où sont présentés (sans pour autant les nommer personnellement) les traducteurs et leur fonction dans la préparation du spectacle pour les souverains à Blois. La réalisation d'une représentation en présence de la famille royale constitue déjà une preuve suffisante de la valeur et de la beauté du contenu, légitimant ainsi son passage à la forme imprimée.

Cependant, le cas de la *Sophonisbe* de Saint-Gelais peut être considéré exceptionnel. La préservation d'un témoin manuscrit contenant l'œuvre entière a surtout permis l'accès à certaines parties inédites qui appartiennent précisément aux contenus préliminaires : il s'agit notamment d'un avant-texte écrit directement par Saint-Gelais et d'un prologue signé par Amyot. L'avant-texte est un document d'une importance exceptionnelle pour le positionnement historico-littéraire de cette traduction : en effet, Saint-Gelais y relate en une seule page les circonstances ayant conduit la reine à demander la réalisation du travail de mise en scène, ainsi que la répartition de la tâche avec Amyot, fournissant également des détails fondamentaux pour la datation de l'œuvre, critères sur lesquels la critique se base encore aujourd'hui. Toujours grâce à ce manuscrit, il est également possible de définir les modalités selon lesquelles s'est déroulée toute la rédaction, de la division des

parties à traduire aux indications sur les formes métriques utilisées (seul élément qui sera effectivement repris dans la version imprimée, au sein de l'avertissement au lecteur situé en conclusion de l'œuvre) et aux réflexions ayant conduit à un remodelage du contenu.

Enfin, la dernière partie rapporte des informations sur les circonstances de la rédaction du texte du manuscrit : après la remise du texte pour la représentation de Blois, de nombreuses dames protagonistes se seraient adressées à Saint-Gelais pour lui demander de modifier quelques répliques de la deuxième partie, traduites par Amyot, faisant en sorte que les interventions et les remaniements ne permettent plus de distinguer les contributions des deux auteurs. De cette dernière information découlerait donc l'idée qu'il s'agit d'un témoignage contenant la seconde rédaction de l'œuvre, fruit des modifications réclamées par les dames et des synthèses effectuées pour répondre aux exigences de la reine de représenter le tout en trois heures.

La présence d'un avant-texte contenant ces informations, entièrement supprimé par la suite dans la version imprimée, a évidemment soulevé des doutes quant à la relation entre les deux versions, qui semblent effectivement témoigner de deux traditions parallèles. Outre les incertitudes concernant la priorité d'un texte sur l'autre, l'ajout de cet écrit semble être lié à la forme d'un script théâtral, bien que la disposition renvoie aussi à celle d'une œuvre destinée à l'impression ; or, si la rédaction du manuscrit peut effectivement laisser penser à une étape préparatoire au passage sous presse, les variantes de contenu démontrent plutôt que la publication concernait une version différente du texte, comme il sera démontré par la suite grâce à l'analyse des variantes.

Le second texte composant le matériau préliminaire du manuscrit est le prologue écrit par Jacques Amyot et composé de 46 décasyllabes en rimes embrassées. L'argument de Luigia Zilli, selon lequel Amyot aurait puisé son inspiration pour écrire le prologue dans l'une des conclusions du *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* de Giraldi Cinzio, rédigé sous forme épistolaire et daté du 20 avril 1543, semble convaincant. Pour Zilli, le prologue représenterait un document historique important attestant la circulation du commentaire de Giraldi Cinzio sur la *Poétique* aristotélicienne en France, mais serait également la preuve d'une réception encore immature, vidée de toute tension innovante, précisément en raison de la non-assimilation du dictat aristotélicien, qui arrivera en France bien plus tard qu'en Italie.

Le paratexte initial de la traduction de Mermet est plus vaste et varié que celui de la *Sophonisba* de Saint-Gelais. Dès la page de titre, Mermet choisit d'insérer en première place, en majuscules de grande taille, le mot « Tragedie », suivi de la précision « De Sophonisbe Reyne de Numidie », attestant et défendant ainsi dès la publication de son œuvre son appartenance au genre considéré comme le plus noble et le plus digne. Le sous-titre « où se verra le desastre qui luy est advenu, pour avoir esté promise à un mary, & espousée par un autre. Et comme elle a mieux aimé eslire la mort, que de se voir entre les mains des ennemis » exploite ensuite la possibilité d'attirer le public en reprenant directement les deux points saillants de l'histoire : le double mariage et le choix de la reine de préférer la mort à l'esclavage.

Sur la première page, en caractères de corps plus petits, se trouvent à la fois la déclaration qu'il s'agit d'un travail de traduction et la mention du nom du traducteur, choses absentes de la *Sophonisbe* de Saint-Gelais. Ces éléments suggéreraient déjà la différence de fond entre une édition qui a certainement été prise en charge uniquement par l'éditeur, comme celle de Saint-Gelais, et une autre qui, en revanche, a été préparée et contrôlée par le traducteur lui-même. Mermet, en effet, suit toujours un schéma bien précis dans toutes ses œuvres, insérant toujours les mêmes éléments introductifs et supervisant personnellement le travail de typographie à Lyon, démontrant ainsi sa tentative de faire de son activité littéraire une véritable profession.

En sus de ces éléments canoniques, la partie la plus originale contient la définition de la *Sophonisba* de Trissino, décrite comme une tragédie « non moins douce et morale, que grave et sentencieuse ». Les premiers termes des deux paires semblent se référer à la langue, tandis que les seconds font référence au contenu : ceci rappelle également les caractéristiques qui, dans l'édition de Saint-Gelais, avaient été mises en avant dès le sous-titre (« poly langage et graves sentences »). En reprenant le concept de style doux dont parle Claude Le Gros dans le sonnet liminaire par lequel il introduit la *Pratique de l'orthographe*, il est possible que Mermet fasse référence, avec le premier adjectif, à une écriture linéaire et facile à comprendre, mais surtout à une écriture en vers, contrairement à la prose de Saint-Gelais. En effet, comme le précise toujours Claude Le Gros dans le sonnet introduisant la traduction, Mellin de Saint-Gelais a été le premier à introduire la *Sophonisba* en France « en prose gravement », tandis que Mermet l'a reproduite « en beaux vers doux-coulants ».

Outre la question linguistique, les parties préliminaires de cette *Sophonisba* traitent également de l'intention d'édification morale qui sous-tend le genre tragique et, en particulier, l'épisode de la reine carthaginoise : la réflexion, constante, se retrouve divisée en plusieurs moments. Dans la dédicace, Mermet déclare à l'abbé de Saint-Rambert que le don de l'œuvre est lié à un noble dessein : la phrase « pour estre la lecture des tragedies, autant profitable, que pitoyable, à tous Seigneurs qui desirent embrasser la vertu, pour infallible gouvernail de leur navire » contient la métaphore nautique qui suggère que la lecture des tragédies est précisément l'une des activités qui aident les puissants à mieux gouverner, grâce à l'enseignement des vertus résultant de la connaissance des histoires dramatiques des souverains. Après, dans la lettre au lecteur qui contient principalement un résumé détaillé du sujet de *Sophonisbe*, se trouve aussi une conclusion visant à suggérer la clé de lecture et la morale à rechercher dans l'histoire, révélant ainsi pleinement l'intention pédagogique de l'œuvre de Mermet.

Les paratextes des *Sophonisbe* de Saint-Gelais et de Mermet permettent de constater une différence essentielle : tandis que la première insère dès le sous-titre une référence à la représentation – « representée et prononcée devant le Roy, en sa ville de Bloys » –, la seconde renvoie toujours à la pratique de la lecture de tragédies (« la lecture des tragedies » dans la dédicace, « lire la Tragedie » dans le sonnet). Il est évident que Mermet écrit la tragédie pour qu'elle soit lue et non représentée, et c'est pourquoi il précise à son public que l'activité à accomplir est celle de lire, pas de représenter ni d'assister.

Une fois comparés, les paratextes des deux éditions, bien qu'il révèlent des divergences sur plusieurs plans, présentent toutefois une certaine affinité qui découlerait du substrat théorique et des modèles communs, parfois sujets à des interprétations divergentes. Cependant, on peut conclure que les deux auteurs, tout comme les éditeurs, ont réussi à s'insérer, bien qu'à distance dans le temps, dans deux questions littéraires fondamentales pour le XVIe siècle : tous deux ont en effet mis l'accent sur l'aspect linguistique, important à la fois dans le contexte de l'illustration de la langue française et dans le but de légitimer le genre de plus en plus répandu de la traduction, encore sujet à des jugements dévalorisants. En outre, les références constantes à l'utilité de la matière tragique et à sa fonction moralisatrice et pédagogique ont permis aux premières normes théoriques sur le genre de trouver leur exemplarité précisément dans la première tragédie

arrivée en France, revendiquant ainsi le passage de ce genre noble par excellence au-delà des Alpes italiennes, et ennoblissant également le travail de traduction.

La deuxième comparaison concerne la narration et repose principalement sur l'identification des différences dans l'exposition des faits. Elle vise à expliquer chaque choix en fonction des besoins d'adaptation du contenu de l'œuvre aux exigences et aux goûts de leurs spectateurs dans le cas de Saint-Gelais, dans le respect d'une structure artistique et pédagogique dans le cas de Mermet. Ainsi, l'analyse porte sur les parties supprimées et les ajouts, les synthèses, la répartition des répliques et le respect ou non des lois propres au genre tragique : il est en effet important d'évaluer s'il existait une conscience formelle de ce type déjà à cette époque, compte tenu de la diffusion plus tardive des théories aristotéliciennes en France qu'en Italie. La comparaison des deux textes des *Sophonisbe* françaises fournit des informations sur deux approches de traduction très différentes et, dans le cas de Mermet, sur un travail presque entièrement autonome de celui de son prédécesseur Saint-Gelais, qui semble influencer uniquement quelques choix lexicaux.

Parmi les parties de la narration totalement supprimées se trouvent principalement des passages narratifs secondaires ou digressifs, c'est-à-dire des éléments qui suspendent le déroulement de l'intrigue principale, forçant le lecteur à une longue pause où les événements sont dépourvus d'action et obligeant le spectateur à assister à des monologues trop longs. Le premier des passages les plus étendus est la narration de l'épisode de la fondation de Carthage. Un deuxième passage substantiel illustre les méthodes de synthèse employées dans des parties du récit considérées trop prolixes ou, dans ce cas, contraires à la logique historique. Il s'agit de la narration du mariage entre Massinissa et Sophonisbe, qui occupe dans l'original un espace de 85 vers (vv. 761-845) et qui est résumé par Saint-Gelais en une seule et concise réplique.

Là où il n'est pas possible de supprimer des sections entières de texte, Saint-Gelais opte pour des modifications visant à redonner vivacité et mouvement à l'action. Il s'agit principalement de répartir des répliques individuelles entre plusieurs personnages, afin de transformer un monologue en un échange, certainement plus appréciable d'un point de vue dramaturgique pour les besoins de la scène. Prenons l'exemple des premières répliques de l'œuvre : alors que le texte de Trissino prévoit un monologue initial de Sophonisbe en 105 vers, Saint-Gelais propose le même contenu dans une version

nettement synthétisée et, surtout, divisée en cinq répliques différentes, dramatisées sous forme de dialogue entre Herminia et Sophonisbe. Le choix de l'échange vise non seulement à rompre le monologue en vue de la représentation, mais aussi à reconstruire la relation entre les deux femmes, dans laquelle Herminia joue un rôle actif plutôt que limité à l'écoute. Les répliques de la dame ne remplissent pas seulement une fonction de maintien actif de la communication, mais contiennent également une charge informative qui non seulement confirme le récit de la reine, mais l'insère dans une dynamique de mémoire collective, où ce qui est arrivé et arrivera à Sophonisbe a un poids non seulement pour la souveraine, mais aussi pour l'ensemble de la communauté carthaginoise dont Herminia est membre et porte-parole.

Venons-en au respect formel des lois de la tragédie. Il est tout à fait probable que Saint-Gelais fasse référence au récit de la mort de Sophonisbe, épisode qui plus que tout autre peut revêtir une valeur exemplaire en raison de son adaptation au public français. Le récit de la *Sophonisba* de Trissino se terminait en effet sur la mort de la souveraine qui, après avoir bu le poison envoyé par Massinissa pour échapper à un destin d'esclavage à Rome, expire en présence de ses dames de compagnie, les Femmes de Cirta du chœur et de sa fidèle confidente Herminia, toutes présentes et plongées dans les lamentations et les larmes. La scène incarne l'un des moments les plus riches en pathos de toute l'œuvre en raison de la brutalité visuelle de l'image représentée et du bouleversement émotionnel qu'elle pouvait susciter chez le public. C'est précisément pour ces raisons que, tandis que Trissino permet que l'événement se déroule directement sur scène, sous les yeux des spectateurs éventuels, Amyot (responsable de cette partie de la traduction, mais avec l'approbation de Saint-Gelais) fait en sorte qu'à un certain moment, une fois que les effets de l'empoisonnement ont commencé à se manifester, la souveraine se retire pour trouver refuge et repos dans les chambres du château, mourant loin des regards des spectateurs. Le public ne connaîtra la suite des événements que grâce à un monologue ultérieur qui résume l'histoire à Massinissa, arrivé trop tard sur scène et désormais incapable de sauver sa nouvelle épouse. Il est évident qu'une scène aussi importante pour l'ensemble du récit et d'une telle force émotionnelle n'aurait pas pu être supprimée dans le simple but d'abréger le récit. Il est beaucoup plus probable que les auteurs aient choisi d'insérer les deux monologues dans le but de ménager la sensibilité des spectateurs, d'autant plus que la mort d'une souveraine est dépeinte à cause des bouleversements du destin lors d'une

représentation devant la cour. Le *modus operandi* prévoyait apparemment d'épargner aux spectateurs la mise en scène d'événements particulièrement violents ou susceptibles de troubler leur sensibilité, comme le théorisera Jean de la Taille en 1572 dans son traité *De l'art de la tragédie*.

La première traduction, en renonçant à l'effet angoissant de l'événement en prise directe et en nuisant à l'effet de suspense, modifie les priorités de la narration, mettant l'accent sur sa valeur conceptuelle et syntaxique : en réorganisant l'ensemble du récit, il est en effet possible de regrouper les différents passages conduisant à la mort selon des critères plus cohérents et linéaires. La narration *in medias res*, en effet, se reflète également dans la rhétorique et la syntaxe, exprimant la confusion et le désordre émotionnel, qui sont rééquilibrés lorsque les différents personnages ne débattent plus avec anxiété et angoisse, car l'événement fatal s'est déjà produit. Amyot peut ainsi une fois de plus dépeindre une image intacte de la reine, tout comme l'avait déjà fait Saint-Gelais à d'autres occasions en tentant de la rendre aussi édifiante et exemplaire que possible. Même lors de sa mort, l'image reconstruite de Sophonisbe est caractérisée par la dignité et l'acceptation courageuse, ferme, de son destin.

Certains de ces changements sont particulièrement intéressants, car ils constituent des indices tangibles des différences entre les contextes où évoluent les trois auteurs et de leurs tentatives d'adaptation, même si la traduction de Mermet semble s'aligner sur les choix de Trissino. Saint-Gelais, par exemple, choisit souvent de remplacer le « Dieu » de Trissino par « les dieux » ou « la fortune », remplaçant ainsi une vision chrétienne, ou du moins compatible avec le christianisme, par une idée plus historiquement cohérente avec le contexte païen des guerres puniques.

Toujours liées à l'exceptionnalité de la commande de la première traduction, on trouve également chez Saint-Gelais des substitutions de « palais » ou « maison » par « château », alors que Mermet opte pour « maison » ou « logis », des termes beaucoup moins marqués. En outre, la présence de la reine parmi le public, associée aux devoirs religieux de Saint-Gelais et d'Amyot, a dû motiver une série de pudeurs absentes du texte italien : le texte français omet de nombreux passages faisant l'éloge physique de la reine, auxquels sont préférés la mise en avant des qualités morales de Sophonisbe.

La comparaison et l'analyse des textes de l'édition imprimée de Saint-Gelais et du manuscrit du collectionneur privé ont permis de déterminer l'antériorité de l'une des deux

rédactions et la relation qui les unit, ainsi que les responsabilités dans l'écriture de l'auteur principal et de ses collaborateurs. Grâce à l'avant-propos, il semble que le texte du manuscrit ait été composé après une première représentation, suite à laquelle il aurait été demandé à Saint-Gelais d'intervenir principalement sur les parties traduites par Amyot, qui commencent à peu près après le deuxième intermède (le troisième dans l'édition imprimée), c'est-à-dire lorsque les Dames commencent à parler en prose et non plus en vers. La première rédaction de l'œuvre, comme l'a également affirmé Luigia Zilli, serait celle où les interventions des deux traducteurs sont encore discernables, et correspondrait au texte qui a été mis en scène lors de la première représentation de février.

À partir de ce texte, et suite à la demande à la fois d'abréger le contenu et de modifier certaines répliques écrites par Amyot pour les actrices, Saint-Gelais aurait ensuite rédigé la version du manuscrit, qui n'est pas celle du texte imprimé. La confirmation de ces hypothèses résiderait dans l'ampleur des variantes contenues dans la seconde partie. Comme le montre l'analyse des différentes leçons, le texte imprimé présente de nombreux passages, même longs, absents du manuscrit : cette intervention s'expliquerait par le besoin de concision requis par la commande, et il serait peu économique de supposer que Saint-Gelais soit intervenu par la suite, en vue de l'impression, pour ajouter du contenu au texte déjà représenté. Il est plus plausible de supposer que le texte de l'édition imprimée était celui d'un manuscrit perdu préparé pour la représentation de février, puis modifié en vue de la représentation d'avril dans la version lisible qui nous est parvenue. Le témoin manuscrit contient une série d'erreurs liées à des phénomènes de distraction ou de dictée interne qui trahissent l'existence d'un texte source et peuvent être résumées comme suit : erreurs polaires ; sauts ensuite corrigés avec des ajouts en marge ; duplications ; sauts qui entravent la compréhension du sens du syntagme ; erreurs de précipitation ou de répétition, ensuite effacées. L'analyse des variantes de la première partie, écrite exclusivement par Saint-Gelais, permet de distinguer principalement des modifications lexicales et morpho-syntaxiques.

Les parties présentes dans l'édition imprimée mais absentes de la rédaction du manuscrit se concentrent dans le dialogue entre Scipion et Massinissa ; elles concernent principalement des digressions historiques et mythologiques, les mêmes qui avaient déjà été fortement synthétisées ou supprimées lors de l'adaptation du texte italien. La comparaison confirme que dans la première rédaction du texte, celle qui a été imprimée,

certains passages évoquaient toujours les événements largement traités par Trissino, tels que la fondation de Carthage, les batailles contre Annone et Agathocle, les comparaisons avec les histoires de Pâris et de Ménélas, tous complètement absents de la rédaction manuscrite. Il est probable que ces contenus aient été considérés comme des éléments perturbateurs ou d'une ampleur excessive, inutiles pour le spectacle qui se concentre plutôt sur les événements de la journée objet de la narration.

Les différences liées à la structure des deux versions de la *Sophonisba* de Saint-Gelais résident dans l'utilisation des paratextes et, surtout, dans la présence dans le manuscrit de nombreuses didascalies. Celles-ci, placées en marge du texte ou directement à côté des répliques auxquelles elles se réfèrent, concernent aussi la relation entre l'œuvre et les intermèdes que des indications précises sur les mouvements des personnages, les entrées et sorties de scène et, plus généralement, la gestion des espaces scéniques. Comme il a été précédemment exposé, au premier chapitre, ces didascalies ont contribué à reconstruire certains aspects du spectacle, en particulier grâce aux informations sur les lieux. Elles peuvent être classées en trois groupes : didascalies d'entrée et de sortie ; didascalies sur l'interprétation et les modes d'expression ; didascalies sur l'articulation des intermèdes.

Outre leur valeur documentaire incontestable pour la reconstitution de la partie la plus éphémère de l'œuvre de Saint-Gelais, à savoir sa représentation théâtrale, ces didascalies présentent également une valeur historique considérable. La *Sophonisbe* serait en effet l'un des premiers cas de texte dramaturgique de l'époque moderne contenant des indices scéniques, bien que l'histoire littéraire de ces éléments ne puisse être davantage reconstruite en raison du manque d'études dédiées. Cette absence est probablement due à la faible survie d'exemplaires, lesquels étaient principalement rédigés pour guider la représentation et non pour être conservés ou diffusés ; au contraire, les copies destinées à la lecture éliminaient volontairement ces éléments.

L'étude comparative porte ensuite sur l'aspect métrique, en particulier sur la différence entre le décasyllabe de Trissino (un vers libre de onze syllabes), la prose et l'alexandrin français : en effet, le recours à des formes métriques différentes entraîne des conséquences sur la structure générale des deux traductions, qui cherchent de différentes manières à obtenir le même effet que Trissino ou à compenser les différences par rapport au modèle. La métrique choisie par Mermet, non contente de de respecter les diktats poétiques en

vogue, implique des conséquences sur le résultat de son œuvre. Tout d'abord, comme nous l'avons déjà mentionné dans l'analyse du contenu, le respect précis de chaque vers et de chaque mot de Trissino démontre une volonté de considérer le texte uniquement d'un point de vue littéraire, sans perspective d'adaptation à des fins de représentation théâtrale. Ensuite, opter pour un vers plus long signifie nécessairement étendre le vers original, en ajoutant des détails et des précisions qui, d'une part, répondent à l'intention d'élargir la narration et, d'autre part, servent presque de commentaire au texte. Un autre point de divergence concerne la fonction du chœur et ses caractéristiques, différemment déclinées en fonction des besoins des deux traductions. Les intérêts dramaturgique et pédagogique trouvent en effet leur expression maximale précisément dans la forme chorale, qui reprend celle de Trissino dans ses contenus, mais révèle une particularité identifiable uniquement via la comparaison des textes. En tout cas, il convient de signaler que la traduction des parties chorales est, dans les deux cas, la plus libre et sujette à de nombreuses modifications, ce qui permet de constater un certain travail sur le texte tout en préservant son sens global. Ce qui semble cependant manquer, c'est le respect, de la part de Saint-Gelais et de Mermet, du style concis et classique de Trissino, une caractéristique d'autant plus appréciable dans les moments consacrés au chœur. De ce constat, il ressort que les deux traductions françaises de la *Sophonisba* ont tenté de suivre le modèle de Trissino, extraordinaire et unique par rapport à la tradition, même dans la composition et la fonctionnalité du chœur, bien qu'elles comportent divers changements stylistiques et de contenu.

On peut cependant remarquer, grâce à une analyse graphique, que les auteurs français se distancient de Trissino dans certains éléments où ses choix s'avèrent plus originaux par rapport au canon. En effet, leur tendance à signaler typographiquement la présence des chœurs avec des définitions, donc des titres marqués en caractères plus gros, comme « intermedie » ou « pause », révèle une volonté de rétablir dans l'œuvre une division formelle en actes. Dans l'édition de Trissino, par contre, le texte du chœur n'est pas distinct de la narration principale et le nom de l'interlocuteur est indiqué en marge exactement comme celui de tous les autres personnages, ce qui résulte en une exposition sans interruption du début à la fin de l'œuvre. En revanche, les titres « Intermedie » chez Saint-Gelais et les différentes « Pause » chez Mermet scandent les différents moments de

la narration, obtenant ainsi une division du texte qui correspond exactement à une division en actes, quoique non explicitement signalée.

La dernière partie de la comparaison porte sur un niveau d'analyse stylistique et rhétorique. Plus spécifiquement, l'analyse des procédés rhétoriques porte sur l'utilisation de binômes synonymiques, d'italianismes, d'anaphores, d'épanadiploses, de métonymies, de métaphores, de similitudes, d'hyperboles, de synecdoques, de polysyndètes ; l'analyse des variations syntaxiques porte, entre autres exemples d'étude, sur l'ordre syntaxique, l'infinitif substantivé, l'emploi de l'article défini et du gérondif. Enfin, le dernier examen concerne l'histoire non seulement littéraire, mais éditoriale des traductions à la Renaissance.

Les traductions de *Sophonisba* se révèlent en effet particulièrement utiles pour la reconstruction d'une histoire de la typographie européenne : l'édition de la traduction de 1559 utilise les soi-disant « caractères de civilité », des caractères typographiques imitant l'écriture gothique cursive française. Le choix d'utiliser ces caractères innovants semblerait être lié à la décision de Trissino de commander au calligraphe le plus célèbre de l'époque, Ludovico degli Arrighi, la réalisation des caractères et l'impression de la première édition de son œuvre. L'un des objectifs de la thèse proposée ici est précisément de vérifier l'existence d'un lien entre les choix typographiques italiens et français dans la réalisation des différentes éditions. L'italique, la cursive par excellence pour les Français, est restée pendant longtemps celle de Griffo pour Manuzio, mais comme le suppose De La Fontaine Verwey, lors du passage du manuscrit à l'impression, cette élégance propre à l'écriture manuscrite avait été perdue et aurait été retrouvée précisément dans la cursive d'Arrighi. L'érudit soutient en effet que ce sont ces caractères d'Arrighi qui influenceront quelques décennies plus tard à la fois Robert Granjon et Claude Garamont, décidés à recréer pour la France les lettres italiques.

Tinto rappelle, en effet, l'exceptionnalité des types d'Arrighi dans le panorama de l'impression du seizième siècle – car ils ne constituent pas une réélaboration de modèles préexistants –, mais surtout l'ampleur de l'influence qu'ils ont exercée sur les autres types cursifs italiens. En 1557, donc, la typographie française est presque entièrement italienne : les caractères romains et cursifs ont complètement supplanté la gothique, dont les caractères de civilisation se font une réaffirmation. Cette apparente régression n'est en réalité rien d'autre que la tentative de combler l'absence d'un modèle pour les humanistes

français qui, après avoir imité pendant des années les formes italiennes, veulent maintenant faire un appel direct à leur culture nationale (comme l'avaient fait les Italiens dès la fin du XV^{e} siècle).

Granjon rassemble toutes ses motivations dans la *Préface* à l'édition du *Dialogue de la vie et de la mort* d'Innocenzo Ringhieri, première œuvre imprimée en caractères de civilité. La nouvelle police nécessitait cependant une destination éditoriale précise qui les rendrait reconnaissables au-delà du niveau graphique : la publication en caractères de civilité de la *Sophonisba* a en ce sens une valeur exemplaire. Si la version originale de Trissino, la première tragédie régulière de la littérature moderne, avait été imprimée avec les caractères d'Arrighi imitant la calligraphie du secrétariat papal, alors la traduction française importe en France cette même tragédie, fondamentale pour les littératures modernes, tout en diffusant simultanément de nouvelles polices dans le style de la cour.

On identifie donc l'usage principal de ces caractères dans l'impression d'œuvres en traduction, surtout de l'italien. Ainsi, dans la perspective nationaliste d'illustrer le français, on cherchait à mettre en valeur le travail du traducteur indépendamment de l'œuvre source, en soulignant l'identité du texte traduit dans la langue d'arrivée à travers l'utilisation non pas de caractères romains ou italiques, mais exclusivement français. Jimenes rappelle déjà que si l'on considère la création des caractères de civilité comme une tentative de remplacer par une écriture française les caractères italiens, il faut certainement reconnaître l'échec du projet, car les livres français ont continué à être composés en caractères romains et italiques jusqu'à nos jours. Les raisons de l'échec de cette initiative typographique sont diverses : pour Tinto, le problème réside dans la tentative de défier un caractère italique, celui de l'italien, qui était déjà trop familier tant aux lecteurs qu'aux imprimeurs, mais surtout dans la volonté de s'opposer à l'évolution typographique de ces années-là, qui se développait comme un outil de compréhension et de dialogue supranational. De La Fontaine a en revanche démontré le lien entre les caractères de civilité et les milieux du protestantisme français, dont la propagande reposait justement sur des écrits pédagogiques ou religieux imprimés en civilité. C'est pourquoi leur succès était plus prononcé aux Pays-Bas qu'en France ou dans tout autre pays européen.

Dans la publication de la *Sophonisbe* de Saint-Gelais, on remarque clairement l'intention d'introduire en France la première tragédie classique italienne en réélaborant

également sa forme matérielle ; l'utilisation des caractères de civilité aurait pu influencer d'une manière ou d'une autre l'impression de la *Sophonisbe* de Mermet aussi. En effet, les caractères de civilité étaient également utilisés pour des manuels scolaires visant à l'enseignement des lettres ou, mieux, de l'écriture cursive : cela pourrait également signifier un éventuel intérêt de Mermet pour cette œuvre, puisque l'auteur était, comme nous l'avons vu, engagé dans l'enseignement de la langue française aux plus jeunes. En somme, il est probable que les deux auteurs-traducteurs se soient approchés de l'œuvre de Trissino pour des raisons historiques et personnelles plutôt différentes, et que la seconde traduction ait été influencée par la première pour des raisons non strictement littéraires. Dans le but de restituer les multiples niveaux de lecture impliqués par la *Sophonisba* et ses traductions, des commentaires ponctuels ont été établis sur les textes, qui peuvent être confrontés à l'hypotexte de Trissino disponible en annexe. Le commentaire vise à fournir toutes les données historiques, culturelles et intertextuelles utiles à une lecture éclairée des trois œuvres.

Tous les niveaux d'analyse peuvent être aisément investigués à travers la plateforme numérique So-FI. Le site, conçu pour une utilisation simple et intuitive, se divise en trois sections principales : Accueil, Lecture, Comparaison. La page d'accueil propose un court paragraphe introductif présentant le projet ; en haut de la page, une barre de navigation expose le titre et les liens directs aux différentes sections du site. En sélectionnant Lecture, un menu s'ouvrira proposant six options de navigation, concernant la lecture des textes de Trissino, Saint-Gelais et Mermet dans leurs versions originales ou régularisées. Pour la section Comparaison, le menu déroulant affichera quatre possibilités : Saint-Gelais vs Trissino vs Mermet, Saint-Gelais vs Trissino, Trissino vs Mermet, Saint-Gelais vs Mermet.

L'édition numérique propose deux fonctionnalités spécifiques pour l'étude des œuvres de traduction. Chaque page présente deux panneaux latéraux, chacun incluant des icônes cliquables. Ces icônes permettent aux utilisateurs de sélectionner les modifications apportées par rapport au texte de Trissino et de choisir le type de notes à afficher. Dans le premier cas, le panneau intitulé « Modifiche » offre la possibilité de choisir parmi quatre cases : Lexicaux, Ajouts, Contenu, Syntaxe. Chacune de ces cases détermine une coloration spécifique du texte, qui est alors mis en évidence pour indiquer le type de modification subi lors du passage de la version du modèle à la version traduite. Dans le

panneau intitulé « Visualizza note su », les utilisateurs ont la possibilité de sélectionner une ou plusieurs catégories de notes de commentaire, divisées selon les sujets tels que Lexique, Contenu, Syntaxe, Rhétorique, Explications, Métrique. Cette fonctionnalité permet, surtout dans le cas de textes traduits, où les niveaux d'analyse impliquent différentes zones thématiques, de ne pas encombrer le texte numérique avec une présence excessive d'icônes, mais de choisir consciemment le type de notes à consulter et les aspects à approfondir au sein du commentaire.

Il est évident que la plateforme numérique nécessite encore un travail méticuleux pour perfectionner certains éléments, surtout graphiques, liés à l'alignement et à la visualisation des textes. Cependant, le résultat obtenu jusqu'à présent peut déjà offrir une idée claire du projet, développé en fonction des besoins spécifiques des textes étudiés.

Pour conclure, cette étude se projette dans un horizon européen, là où les liens étroits entre les cultures italienne et française se concrétisent dans une expérience fondatrice pour le développement des littératures européennes. De plus, elle s'inscrit pleinement dans le débat de plus en plus actuel sur les humanités numériques, offrant la possibilité d'évaluer la contribution apportée par l'utilisation d'outils informatiques et la valeur ajoutée d'une édition critique numérique.

Maria Antonia PAPA

Les traductions françaises de la *Sophonisba* de Giovan Giorgio Trissino :

analyse et édition numérique

Résumé en français :

La thèse porte sur les deux traductions anciennes de la *Sophonisba* de Trissino, première tragédie classique de la littérature italienne. La première traduction est réalisée par Mellin de Saint-Gelais en 1556 sur demande de Catherine de' Médicis pour une représentation à la cour du château de Blois ; la seconde est l'œuvre de Claude Mermet, enseignant d'école en Savoie, publiée en 1584. Trissino, auteur d'une importance fondamentale pour l'histoire de la langue à la Renaissance, est célèbre pour ses œuvres imprimées avec un alphabet hellénisant qu'il a inventé. L'analyse des *Sophonisba* vise à comparer les divergences des textes, en tenant compte des contextes culturelles de production et de réception propres aux trois opérations littéraires. L'objectif est de mettre en évidence les caractères originaux de chaque ouvrage, valorisant les nouveautés qu'une traduction peut apporter à l'original. La thèse examine ces deux traductions d'un point de vue historico-littéraire et typographique et analyse les méthodes de traduction de chaque auteur. Les traductions seront présentées exploitant le potentiel des humanités numériques pour les éditions de textes en valorisant une approche comparative. Cette approche est la plus avantageuse car elle permet l'alignement des répliques de textes théâtraux et fournit tous les outils nécessaires à un travail de comparaison, y compris matériel, prenant en compte les caractères d'impression de chaque édition. Cette étude vise à restituer un moment clé pour la reconstruction des relations littéraires européennes à la Renaissance, en particulier des liens entre l'Italie et la France.

Mots clés : traduction, théâtre, typographie, comparaison, édition numérique

Summary :

The thesis focuses on two ancient translations of Trissino's *Sophonisba*, the first classical tragedy in Italian literature. The first was made by Mellin de Saint-Gelais in 1556 at the request of Catherine de' Médicis for a performance at the Castle of Blois; the second was the work of Claude Mermet, a teacher in Savoy, published in 1584. Trissino, a key figure in Renaissance linguistic history, is famous for his works printed in a Hellenizing alphabet he invented. The analysis of *Sophonisba* aims to compare the differences between the texts, taking into account the cultural contexts of production and reception specific to the three literary operations. The aim is to highlight the original characteristics of each work and to emphasise the innovations that a translation can bring to the original. The thesis examines these two translations from a historical-literary and typographical perspective, analysing the translation methods of each author. The translations are presented by exploiting the potential of digital humanities for textual editions to emphasise a comparative approach. This method is the most advantageous as it allows the alignment of the theatrical text lines and provides all the necessary tools for comparison, including material aspects, taking into account the printing characteristics of each edition. This study aims to restore a crucial moment for the definition of European literary relations in the Renaissance, particularly between Italy and France.

Keywords : translation, theatre, typography, comparaison, digital edition