

IN DIALOGO CON IL *FURIOSO*.  
IL PROEMIO DELLE *TRASFORMATIONI* DI LODOVICO  
DOLCE TRA IMITAZIONE E VARIAZIONE\*

Ilaria Ottria

Istituto Italiano per gli Studi filosofici di Napoli

RIASSUNTO: Nel XVI secolo le *Metamorfosi* di Ovidio sono oggetto di un alto numero di traduzioni e rifacimenti, che si applicano a singoli libri o all'intera opera; pertanto, i grandi poemi cavallereschi di Boiardo e Ariosto vengono assunti come modello al fine di riproporre il poema latino in una prospettiva gradita all'orizzonte di attesa del pubblico italiano rinascimentale. A partire da tale presupposto, il presente contributo intende concentrarsi sul proemio delle *Trasformazioni* di Lodovico Dolce, pubblicate in *editio princeps* nel 1553 a Venezia presso la tipografia Giolito, per mettere in luce il recupero di aspetti che rimandano esplicitamente alla coeva narrativa cavalleresca, in particolare al *Furioso*. Dolce imita Ariosto, ma al tempo stesso, come è prevedibile, introduce alcune variazioni. Ci si soffermerà inoltre su certe differenze nelle ottave proemiali che emergono da un confronto tra la *princeps* del 1553 e un'edizione successiva, pubblicata nel 1568 a Venezia da Francesco Sansovino.

PAROLE CHIAVE: Ariosto, Dolce, Giolito, *Furioso*, *Metamorfosi*, Ovidio, proemio, *Trasformazioni*

ABSTRACT: In the 16<sup>th</sup> century Ovid's *Metamorphoses* was the object of several translations and rewritings, either of single books or the whole poem; therefore, the great poems of Boiardo and Ariosto become the point of reference for proposing the Latin poem so as to match the expectations of the readers of the Italian Renaissance. This paper will focus on the preface of Lodovico Dolce's *Trasformazioni*, published for the first time by Giolito in 1553 in Venice, in order to show the recovery of elements related to the almost contemporary chivalric romances. Dolce imitates Ariosto but, as is to be expected, includes some variations in the text. Moreover, the essay aims

\* Questo contributo è stato realizzato in concomitanza con la borsa di ricerca di durata annuale erogata dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli, che ringrazio vivamente. Desidero, inoltre, rivolgere la mia gratitudine ai due revisori anonimi che hanno letto questo lavoro e fornito preziose indicazioni per migliorarlo.



to shed light on some differences in the *proemio* through a comparison between the first edition printed in 1553 and another edition, published by Francesco Sansovino in 1568 in Venice.

KEYWORDS: Ariosto, Dolce, Giolito, *Furioso*, *Metamorphoses*, Ovid, *proemio*, *Trasformazioni*

\*\*\*

Redimere nella propria quella pura lingua che è racchiusa in un'altra; o, prigioniera nell'opera, liberarla nella traduzione – è questo il compito del traduttore.  
Walter Benjamin<sup>1</sup>

## 1. UN POLIGRAFO VENEZIANO E LA SUA TRADUZIONE DELLE *METAMORFOSI* DI OVIDIO

Singolare figura di letterato poligrafo, Lodovico Dolce (1508-1568) detiene un ruolo chiave nel panorama culturale del XVI secolo, con particolare attenzione al contesto veneziano.<sup>2</sup> Come è noto, egli collaborò attivamente con l'illustre stamperia di Gabriele Giolito de' Ferrari<sup>3</sup> e fu autore di un'ampia produzione originale, per lo più ascrivibile a due generi di primo piano della letteratura rinascimentale, ossia il trattato in forma di dialogo e il teatro (comico e tragico). Afferenti a diversi ambiti, le opere di Dolce affrontano temi cardine della cultura dell'epoca, come il rapporto tra letteratura e arti figurative o l'arte della memoria; basti pensare al *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (1557)<sup>4</sup> e al *Dialogo del*

<sup>1</sup> BENJAMIN 1962: 48.

<sup>2</sup> Per un profilo di questa figura di intellettuale si veda la relativa voce nel *Dizionario Biografico degli Italiani* di ROMEI 1991, nonché DI FILIPPO BAREGGI 1988; TERPENING 1997; MARINI - PROCACCIOLI 2016. Per comprendere, tramite un esempio, le variazioni strutturali, stilistiche e tematiche a cui Dolce sottopone un mito classico (quello di Adone), trattandolo in molti punti della sua ampia produzione letteraria, si ricorra a TORRE 2013, che vuole appunto «proporre un esercizio di lettura intorno al *divenire della scrittura* delle vicende ovidiane di Adone, così come esso si articola tra le *Stanze nella favola di Venere e Adone* (apparse nel 1545), il XXI canto del poema *Le Trasformazioni* (pubblicato nel 1553 ma frutto di un lavoro che procedeva almeno dal 1539), e altri testi del letterato veneziano».

<sup>3</sup> Sulla tipografia Giolito si legga NUOVO - COPPENS 2005. Sulla produzione a stampa dei testi letterari italiani tra Quattro e Cinquecento resta imprescindibile TROVATO 2009.

<sup>4</sup> Cfr. ROSKILL 2000.

*modo di accrescere e conservar la memoria* (1562).<sup>5</sup> Accanto alla sua vasta e diversificata produzione teatrale in prevalenza di ispirazione classica, su cui si è soffermato a più riprese Stefano Giazzon,<sup>6</sup> non è poi superfluo ricordare il *Sogno di Parnaso: con alcune altre rime d'amore*, «esordio poetico di Dolce, nonché patente di perfetto petrarchista edita nel 1532, agli albori della carriera, poco dopo il rientro dagli studi padovani», secondo la bella definizione coniata da Paolo Marini.<sup>7</sup>

In merito alle traduzioni, ben lontane dal presentarsi come riproposizioni letterali, scialbe e acritiche degli ipotesti classici,<sup>8</sup> il posto di maggiore rilievo spetta senz'altro alle *Trasformazioni*, rifacimento in trenta canti di ottave delle *Metamorfosi* di Ovidio pubblicato nel 1553.<sup>9</sup> Caratterizzata da un ricco e pregevole apparato iconografico ideato dall'architetto e pittore Giovanni Antonio Rusconi,<sup>10</sup> l'*editio princeps* delle *Trasformazioni* appare presso la tipografia Giolito,<sup>11</sup> il «più importante editore dell'*Orlando furioso* nella metà del secolo»;<sup>12</sup> questo dato non è da trascurare, poiché rappresenta una forma di *trait d'union* con la coeva narrativa cavalleresca. Tale vicinanza, però, supera l'ambito puramente editoriale per estendersi ad altri aspetti, tanto formali quanto contenutistici; il poema ariostesco è, infatti, un punto di riferimento ineludibile nel XVI secolo per la riproposizione dei classici antichi (non soltanto le *Metamorfosi*, ma anche l'*Eneide*).<sup>13</sup> L'impiego del metro dell'ottava rima con schema ABABABCC e l'assunzione di componenti paratestuali (esordi e chiuse), come luoghi

<sup>5</sup> Si tenga conto della bella edizione DOLCE, *Dialogo della memoria* [Torre].

<sup>6</sup> Per una visione d'insieme si faccia ricorso a GIAZZON 2011a; ID. 2011b.

<sup>7</sup> MARINI 2014: 2, n. 7. Dello stesso autore si veda pure ID. 2016. Al *Sogno di Parnaso* sono specificamente dedicati DONZELLI 2006; EAD. 2007.

<sup>8</sup> Sul problema della traduzione, affrontato da Dolce in molte opere teatrali, cfr. NEUSCHÄFER 2001.

<sup>9</sup> Per una rassegna delle edizioni a stampa dell'opera si rinvia al Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo, disponibile online su EDIT16: <<https://edit16.iccu.sbn.it/>>. Per una panoramica sulla notevole fortuna delle *Metamorfosi* nel Rinascimento si faccia ricorso a MOOG - GRÜNEWALD 1979; HUBER - REBENICH 1992; GUTHMÜLLER 1997; ID. 2006; ID. 2008; PELLISSA PRADES - BALZI 2021.

<sup>10</sup> Cfr. CAPRIOTTI 2013; ID. 2017. Si tenga conto anche di CALLEGARI 2014.

<sup>11</sup> Sulle edizioni delle *Trasformazioni* pubblicate da Giolito, con relativi privilegi, cfr. NUOVO - COPPENS 2005: 236-243.

<sup>12</sup> JAVITCH 1999: 129. Dello stesso autore non si dimentichi ID. 2012.

<sup>13</sup> Sulla ricezione del poema virgiliano nel Rinascimento si vedano BORSETTO 1989; EAD. 1996: 11-204; SAVORETTI 2001; TORRE 2018; ID. 2019: 61-97.

deputati a riflessioni metaletterarie e a forme di dialogo con i lettori, sono solo due dei vari elementi di somiglianza tra le traduzioni dei classici e la produzione cavalleresca.

Questa affinità è particolarmente valida nel caso del poema di Dolce, come ravvisava già Bodo Guthmüller quando scriveva che «ancora più incisiva del tentativo di adattare i poemi epici latini nel loro genere al romanzo di Ariosto è la modernizzazione retorica e poetica secondo il modello dell'*Orlando furioso*, di cui si imitano digressioni, descrizioni, comparazioni, sentenze...».<sup>14</sup> A questi elementi se ne sommano altri, opportunamente messi in luce dalla critica,<sup>15</sup> come la presenza di appelli ai lettori, o meglio ancora alle lettrici, destinatarie privilegiate dell'opera, e i frequenti riferimenti al diletto degli ascoltatori, soprattutto in concomitanza con la narrazione di fatti meravigliosi. Una particolare cura è stata pure riservata alla macrostruttura del testo, agli aspetti che avvicinano le edizioni delle *Trasformazioni* a quelle del *Furioso* a livello di formato, impaginazione e corredo illustrativo, e alla vicenda editoriale e letteraria di questo «vero e proprio *best-seller* della metà del Cinquecento»,<sup>16</sup> che subisce varie modifiche di lingua e stile nel passaggio da un'edizione all'altra (l'ultima curata dall'autore stesso è del 1561). Di notevole interesse, infine, è la ridistribuzione della materia ovidiana; in linea generale, ogni libro delle *Metamorfosi* corrisponde a due o tre canti delle *Trasformazioni*, ma non mancano casi in cui il volgarizzatore moderno si trova di fronte a una sorta di sfida. «La difficoltà a conciliare sul piano strutturale le due opere appare in tutta la sua evidenza – spiega Gabriele Bucchi – quando una favola delle *Metamorfosi* è posta a cavallo tra due canti. In questi casi l'autore delle *Trasformazioni* ambisce a imitare la tecnica ariostesca degli stacchi a fine canto seppure, inevitabilmente, con un effetto di *suspense* ben più debole».<sup>17</sup>

Alla luce di tali premesse, vale forse la pena di concentrare l'attenzione su una singola porzione testuale, ovvero il proemio delle *Trasformazioni*, per comprendere il rapporto che esso instaura da un lato con l'originale latino, e dall'altro con l'*Orlando furioso*. Discostandosi in parte dal dettato ovidiano – come attesta la scelta stessa di un titolo diverso da quello dell'ipotesto antico (a differenza di quanto accade in altri rifacimenti

<sup>14</sup> GUTHMÜLLER 2006: 532.

<sup>15</sup> Mi riferisco specialmente a BUCCHI 2011: 83-123; TREBAIIOCCHI 2016.

<sup>16</sup> Ivi: 271.

<sup>17</sup> BUCCHI 2011: 88.

in ottava rima, anzitutto le *Metamorfosi d'Ovidio* di Giovanni Andrea dell'Anguillara, edite nel 1561 a Venezia da Giovanni Griffio) – Dolce imita chiaramente Ariosto, ma al tempo stesso, come è prevedibile, introduce alcune variazioni, contaminando la materia cavalleresca con quella mitologica. Senza nulla togliere all'importanza dell'*editio princeps*, non sono meno degne di nota certe differenze che emergono se si pongono a confronto il proemio dell'edizione del 1553 e quello di un'edizione pubblicata nel 1568 sempre a Venezia per conto di un altro famoso poligrafo, Francesco Sansovino.<sup>18</sup>

## 2. TRA OVIDIO E ARIOSTO

Oltre al titolo, che ricorda quello di un poemetto mitologico in ottava rima redatto all'inizio del Cinquecento (la *Trasformazione de Glauco* di Luca Valenziano, un intellettuale originario di Tortona e amico di Matteo Bandello),<sup>19</sup> ogni lettore delle *Trasformazioni* non può fare a meno di osservare la sostituzione dei quindici libri in esametri latini da cui erano composte le *Metamorfosi* di Ovidio con trenta canti formati da ottave di endecasillabi. A questo non trascurabile mutamento strutturale, che scomparirà nelle già citate *Metamorfosi* di Anguillara, suddivise regolarmente in quindici libri, si associa un'*ouverture* incentrata sull'enunciazione dell'argomento e sull'elogio del destinatario dell'opera:

I dei cangiati in nuove forme io canto,  
mentre servi d'amor fur Giove e Marte,  
e gli uomini e le donne; e dirò quanto  
finser le favolose antiche carte,  
poiché 'l mondo creò mirabil tanto  
del gran Fattore la provvidenza e l'arte,  
finché girando il ciel benigno e giusto  
portò l'età del fortunato Augusto.

<sup>18</sup> Su Francesco Sansovino si ricorra a BONORA 1994; D'ONGHIA - MUSTO 2019. Al rapporto che egli intrattenne con altri poligrafi e con gli ambienti accademici nelle città di Padova, Venezia e Firenze, nonché alla genesi del suo dialogo *Tutte le cose notabili e belle che sono in Venetia* (1556), è dedicato il recentissimo GROSSO 2022.

<sup>19</sup> Per una recente indagine al riguardo si rimanda a OTTRIA 2022a.

Sacro splendor, da cui virtù discende,  
che può far di mortal l'uomo immortale  
e, mentre d'alto onor tutto l'accende,  
da volar sopra al ciel gl'impenna l'ale;  
poi, che la mente troppo audace prende  
peso agli omeri miei non forse eguale  
porgimi tu, che puoi, forza e sostegno  
svegliando in me l'addormentato ingegno.

E tu, che già prendesti, alma gentile,  
sì ricco vel d'ogni bel fregio adorno,  
quando nel mondo, or scelerato e vile,  
valor e cortesia facean soggiorno;  
non disprezzar, che in questo basso stile  
per l'Italico sen volar d'intorno,  
cerchi di far le tue fatiche eterne,  
onde possa ciascun notizia averne.

Ma voi, cui gira il ciel tanto secondo,  
che vi diè il fren de le terrene cose:  
al cui valore essendo poco un mondo,  
un altro aperse, ch'agli antichi ascose,  
quel, che con dir più bello e più facondo  
chiaro intelletto in miglior voce pose,  
gradite, che con l'alto favor vostro  
s'oda per me sonar nel secol nostro.<sup>20</sup>

Nell'ott. 1 è presentato in sintesi l'oggetto del poema, ossia il racconto dei processi metamorfici vissuti da divinità ed eroi, a partire dalle origini del Cosmo sino al principato di Augusto, identificato con una nuova età dell'oro. Degno di rilievo è senz'altro il riferimento all'amore, in grado di sottomettere sia dèi potenti come Giove e Marte, sia uomini e

<sup>20</sup> DOLCE, *Trasformazioni* I 1-4: 1-2. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione, tranne quando è specificato diversamente in nota. Segnalo che sono state talora normalizzate la grafia e la punteggiatura, al fine di agevolare la comprensione.

donne; oltre a specificare il duplice piano (divino e umano, nonché maschile e femminile) toccato dalla narrazione, questa prima stanza rinvia a *OFI* 1, 1-2: «Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto».<sup>21</sup> Non a caso, il v. 1 si conclude con la formulazione «io canto», desunta dall'esordio del *Furioso* e, retrospettivamente, da quello dell'*Encide*, imitato anche da Tasso nel proemio della *Liberata*.

Compare in seguito la promessa di un resoconto puntuale (il «dirò» del v. 3 è ripreso da *OFI* 2, 1-2: «Dirò d'Orlando in un medesimo tratto / cosa non detta in prosa mai, né in rima») delle vicende illustrate nelle *Metamorfosi*, designate come «favolose antiche carte» (v. 4). Mostrando il carattere di sostanziale *fictio* dei miti classici (v. 4: «finser»), il traduttore cinquecentesco si libera da ogni responsabilità su quanto narrato attribuendola ad Ovidio, secondo un modo di procedere che appare analogo ai rimandi boiardeschi alla figura del narratore Turpino, della cui *auctoritas* Boiardo «fa quasi sempre un uso scherzoso, citando Turpino a scampo di responsabilità quando ne dice di troppo grosse»;<sup>22</sup> si ricordino per esempio *OII* 1 61, 7: «che (se non mente il libro de Turpino)»; *I* 1 74, 7: «Turpino il dice (a me par meraviglia)». In questo modo, Dolce svela ai lettori l'entrata in un mondo di *inventio* squisitamente letteraria, in cui non è raro imbattersi in avvenimenti strani e meravigliosi, e proprio la meraviglia, spesso collegata a quella «vitalità frenetica»<sup>23</sup> con cui si susseguono le peripezie degli eroi di Ariosto e, prima ancora, di quelli di Boiardo, riveste un ruolo chiave nell'epica cavalleresca.

Alla *propositio*, cioè la presentazione dell'argomento, segue l'invocazione alla potenza della divinità, accompagnata da una dichiarazione di *humilitas*. L'autore riconosce esplicitamente l'insufficienza delle proprie forze, ipotizzando che l'impresa poetica che si accinge a intraprendere sia superiore alle risorse intellettuali possedute; nei vv. 5-6 dell'ott. 2 («poi, che la mente troppo audace prende / peso agli omeri miei non forse eguale») risuona l'eco dei vv. 38-40 dell'*Ars poetica* di Orazio («Sumite materiam

<sup>21</sup> Tutte le citazioni del *Furioso* (*OF*) provengono da ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese]; quelle dell'*Innamorato* (*OI*) dall'edizione critica presente in BOIARDO, *Opere* [Tissoni Benvenuti - Montagnani].

<sup>22</sup> *Ivi*, t. 1: 40.

<sup>23</sup> PRALORAN 1990: 62.

vestris, qui scribitis, aequam / viribus et versate diu quid ferre recusent, / quid valeant umeri»).<sup>24</sup>

Oltre all'*Ars poetica*, opera antica non meno importante delle *Metamorfosi* per Dolce, che la tradusse per la prima volta in endecasillabi sciolti situandola «in un'Italia classicista, conquistata qualche anno prima dalla riscoperta del testo capitale della tecnica letteraria antica, la *Poetica* di Aristotele»,<sup>25</sup> non è superfluo ricordare la formulazione dantesca di *Par.* XXIII 64-69: «Ma chi pensasse il ponderoso tema / e l'omero mortal che se ne carica, / nol biasmerebbe se sott'esso trema: // non è pareggio da picciola barca / quel che fendendo va l'ardita prora, / né da nocchier ch'a sé medesimo parca». <sup>26</sup> Ponendo a confronto il carattere gravoso della poesia dell'ultima cantica, che concerne la dimensione divina, e la natura umana del cantore, Dante sottolinea come la nave della sua arte stia percorrendo un tratto di mare assai impegnativo, e pertanto necessitante del massimo impegno da parte del timoniere. D'altro canto, la valutazione preventiva dei mezzi a propria disposizione, unita all'invito a non peccare di superbia, percorre l'intera *Commedia*, manifestandosi anche nell'esordio del canto II del *Paradiso* (vv. 1-18), quando Dante rivela di essere in procinto di seguire una rotta mai percorsa prima da altri; analogamente, la nave Argo guidata dall'eroe Giasone fu la prima imbarcazione a solcare la distesa marina, ed è – scrive Corrado Bologna – «proprio al superamento di questo equilibrio poetologico tra la “forza” metaforica delle “spalle” e il “peso” della “materia” da “assumere”, che Dante orienta il suo possente braccio di ferro con i classici». <sup>27</sup>

Consapevole dell'inadeguatezza delle forze umane in assenza di un'ispirazione superiore come quella divina, Dolce invoca poi la clemenza di Ovidio, «alma gentile» (ott. 3, 1), a cui chiede di non giudicare troppo severamente la sua opera. Al contrario, egli spera che l'*auctor* possa apprezzare il suo proposito di convertire il poema latino in lingua italiana, favorendone la diffusione presso un vasto pubblico ed evitando così che

<sup>24</sup> «Voi che scrivete, prendete un argomento / pari alle vostre forze, / e valutate bene cosa le vostre spalle / possono portare e cosa no». Testo e traduzione dell'*Ars poetica* sono tratti dall'edizione contenuta in ORAZIO, *Tutte le opere* [Paolicchi].

<sup>25</sup> IURILLI 2020: 289. Sulle traduzioni cinque-seicentesche dell'*Ars poetica* si legga anche BORSETTO 1996: 219-277.

<sup>26</sup> Si segue come edizione DANTE, *Commedia* [Petrocchi].

<sup>27</sup> BOLOGNA 2018: 42.



cada nell'oblio. Benché riconosca l'inferiorità dell'età presente rispetto a quella passata, il traduttore si attribuisce un compito piuttosto ambizioso, ribadendo quella funzione eternatrice della poesia (ott. 3, 7: «far le tue fatiche eterne») che è, peraltro, anche la nota su cui si chiuderà l'ultimo canto delle *Trasformationi*.

Nella stanza successiva, la quarta, si avverte il maggiore debito di riconoscenza nei confronti del *Furioso*. Entra in scena il destinatario, l'imperatore Carlo V d'Asburgo, già evocato nel frontespizio dell'opera con i superlativi «invittissimo» e «gloriosissimo». Carlo V è presentato come il depositario di tutte le virtù, a partire da quell'abilità militare (ott. 4, 3: «valore») che gli ha consentito di effettuare conquiste straordinarie e di estendere il suo dominio, anche grazie al favore divino. L'augurio che il testo di Dolce possa risultare a lui gradito passa attraverso formule di chiara matrice ariostesca, nella misura in cui i vv. 7-8 («gradite, che con l'alto favor vostro, / s'oda per me sonar nel secol nostro») sono chiaramente modellati sulla dedica del *Furioso* al cardinale Ippolito d'Este (I 3, 1-4: «Piacciavi, generosa Erculea prole, / ornamento e splendor del secol nostro, / Ippolito, aggradir questo che vuole / e darvi sol può l'umil servo vostro»). L'elogio di Carlo V, con relativa *captatio benevolentiae*, non si esaurisce peraltro qui, ma prosegue nelle due stanze successive del canto (ott. 5-6):

Ben or, mentre nell'invido terreno,  
di cui si spera a voi gloria e corona,  
l'invitta destra oltre l'audace Reno,  
per sì giuste cagion fulmina e tuona;  
e fra le cure del cesareo seno,  
trova loco Parnaso ed Elicona.  
Tutto dei vostri onor sento scaldarmi,  
e vorrei dir di voi le glorie, e l'armi.

Ma, perché gl'immortali trionfi vostri,  
i fatti eccelsi e d'ogni laude degni,  
faran stancar tutti i più colti inchiostri,  
e fian materia a mille e mille ingegni:  
non sdegnate, o gran Carlo, ch'io dimostri  
questi di servitù non picciol segni

che maggior peso hanno vostre virtù sante  
di quel, che preme il Mauritano Atlante.

Il ricordo delle imprese militari dell'imperatore si salda a un altro motivo topico dei proemi di genere epico: il riferimento al fuoco dell'ispirazione che soffia dentro l'animo del poeta. Tale motivo risulta però opportunamente rifunzionalizzato, così da tradursi in un'ulteriore lode del dedicatario. Nella maggior parte delle occorrenze di questo motivo nei poemi della letteratura latina e italiana l'ardore è strettamente legato all'intervento di una creatura divina; ciò avviene, per esempio, nell'*incipit* della *Tebaide* di Stazio (al v. 3 del libro I si trova l'espressione «Pierius calor»), in quello del *Paradiso* dantesco (si ricordi l'invocazione ad Apollo di *Par.* I 19: «Entra nel petto mio, e spira tue»), e pure in quello della *Liberata* (I 2, 5: «tu spira al petto mio celesti ardori»), in cui il poeta chiede alla Musa di ispirarlo, ovvero di riempire il suo animo dell'abilità necessaria a dare vita al racconto della crociata di Goffredo di Buglione, dotata di grande valore storico-religioso. Come spiega infatti Franco Tomasi, la Musa tassiana è «una Musa celeste che risiede tra i cori delle bellezze angeliche»,<sup>28</sup> e vive nel Paradiso cristiano, non sul monte Elicona, dove dimoravano le divinità della poesia greca e latina. Nel proemio delle *Trasformazioni*, invece, il calore dell'ispirazione deriva direttamente da Carlo V, equiparato in sostanza a un dio, o comunque a un condottiero straordinario di cui si vorrebbero celebrare le *res gestae* (ott. 5, 7-8: «Tutto dei vostri onor sento scaldarmi, / e vorrei dir di voi le glorie, e l'armi»). Tale assimilazione si situa in piena continuità con un sonetto all'imperatore firmato da Pietro Aretino<sup>29</sup> che scomparirà a partire dalla terza edizione delle *Trasformazioni* (1555), ma nell'*editio princeps* del 1553 è inserito a corredo dell'opera, subito prima del proemio:

Augusto invito, Carlo sacrosanto,  
ammirando e tremendo Imperatore;  
Cesar, che del trionfo vincitore  
siete l'esempio, il miracol, e il vanto.

<sup>28</sup> TASSO, *Liberata* [Tomasi]: 55.

<sup>29</sup> Come è noto, Dolce intrattenne uno stretto rapporto di amicizia con Pietro Aretino, specialmente negli anni 1527-1532. Sull'intensa vita socio-culturale condotta da Aretino a Venezia si veda CAIRNS 1985.

D'immortal lume ornano il mondo tanto  
le eroiche virtù del vostro cuore,  
che vi danno il grado del regnante onore,  
lo scettro, il trono, e il diadema, e il manto.

Alla solenne Maestà di voi  
dedica il Dolce in atto umile e pio  
quest'opra, augurio agli alti pregi suoi.

Però, che in ciascun caso ottimo e rio  
vi ha trasformato la gloria tra noi  
d'uomo celeste in un terreno Iddio.

Anche qui si incontra un'allusione alle spedizioni militari di Carlo V (ascrivibili a un ambizioso progetto di *restauratio imperii*), unita alla celebrazione delle sue «eroiche virtù» (v. 6); al tempo stesso, il testo di Dolce potrebbe fungere da auspicio per la composizione di ulteriori opere (v. 11: «augurio agli alti pregi suoi»). Di notevole interesse appare la seconda terzina, nella quale è esplicitata quella conversione in dio che emerge in filigrana nelle ottave proemiali redatte da Dolce. In aggiunta, l'espressione «vi ha trasformato» del v. 13 rinvia al titolo del poema, e dunque all'unico principio che anima il Cosmo, quello metamorfico. Oltre ad essere il destinatario (e il primo lettore) dell'opera, quindi, l'imperatore è il protagonista del primo processo di trasformazione. Questo processo non consiste però in una semplice alterazione dell'aspetto esteriore, bensì in un passaggio dalla natura umana a quella divina, come rivela il chiasmo del v. 14 «d'uomo celeste in un terreno Iddio». Di conseguenza, tale *deificatio* può essere letta in parallelo ai numerosi casi di divinizzazione descritti negli ultimi libri delle *Metamorfosi*, riguardanti per lo più certi antenati di Augusto.<sup>30</sup> Si trattava di un motivo topico della propaganda augustea, rimodulato di volta in volta sulla base delle *res gestae* di ogni personaggio e dotato di una funzione encomiastica e benaugurante nei confronti del *princeps* in carica. Un'*intentio* analoga si trova alla base dell'apoteosi di cui Carlo V diventa protagonista nel sonetto di Aretino, imputabile principalmente alla sua «gloria» (v. 13).

<sup>30</sup> Cfr. Ov. *Met.* IX 239-272 (Ercole); XIV 581-608 (Enea); XIV 805-851 (Romolo ed Ersilia); XV 745-870 (Giulio Cesare). Su tali episodi si leggano FABRE - SERRIS 1995: 149-165; VIAL 2010: 326-352. Altrettanto utile è LIEBERG 1970.

Tornando a soffermare l'attenzione sul proemio, notiamo che l'ott. 6 ribadisce l'alto numero di imprese da lui compiute, tali da costituire una ricca materia di indagine per le future generazioni di storici e letterati. Sottratto al flusso della storia, Carlo V entra a far parte del mondo della letteratura, venendo elevato al rango di figura mitica. Al contempo, questa considerazione permette all'autore di offrire un ulteriore chiarimento circa l'oggetto della trattazione; desiderando distinguersi da coloro che si occuperanno di esporre le *res gestae* di Carlo V, Dolce sceglie di narrare i miti ovidiani, che corrispondono a vicende non meno grandiose, come attesta la *comparatio* del distico finale tra le virtù del destinatario e quelle del titano Atlante, re della Mauretania. Il ricorso al paradigma mitico impreziosisce il passo, contribuendo nuovamente alla nobilitazione dell'imperatore, paragonato a colui che, dopo essersi schierato con Crono contro Zeus, ricevette da quest'ultimo l'onere di reggere sulle sue spalle l'intera volta celeste, come si legge in Ov. *Met.* II 296-297: «Atlas en ipse laborat / vixque suis umeris candentem sustinet axem».<sup>31</sup>

Con questa stanza termina la sezione propriamente proemiale, dato che a partire dall'ott. 7 ha inizio il racconto dell'evoluzione dell'universo, dalla condizione primordiale di Caos all'ordine del Cosmo. Se si confrontano le due ottave successive (7-8) con l'*incipit* delle *Metamorfosi* di Ovidio (I 1-9), si evidenzia lo svolgimento dello stesso tema di fondo (il passaggio da una condizione di disordine a una di ordine), che però risulta considerevolmente ampliato nel rifacimento cinquecentesco:

Pria, che l'aspetto suo chiaro e giocondo  
avesse il cielo, e fosser gli elementi,  
era un'oscura faccia in tutto il mondo,  
che nominaro Caos le antiche genti:  
inutile, confuso, e grave pondo;  
dentro di cui, quasi carboni spenti,  
teneva le sue virtù chiuse e ascose  
il seme, onde uscir poi le umane cose.

In nova fert animus mutatas dicere formas  
corpora. Di, coeptis, nam vos mutastis et illas,  
adspirate meis primaque ab origine mundi  
ad mea perpetuum deducite tempora carmen.  
Ante mare et terras et, quod tegit omnia, caelum,  
unus erat toto naturae vultus in orbe,  
quem dixere Chaos, rudis indigestaque moles  
nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem  
non bene iunctarum discordia semina rerum.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> «Atlante stesso s'affatica al limite / per sostenere sulle spalle l'asse celeste ormai incandescente». Tutti i passi citati, con relative traduzioni, sono tratti da OVIDIO, *Metamorfosi* [Ramous].

<sup>32</sup> «A narrare il mutare delle forme in corpi nuovi / mi spinge l'estro. O dèi, se vostre sono queste metamorfosi,

Da nessun lato ancor rotando il sole  
splender faceva in Oriente il giorno;  
né la luna crescendo, come suole,  
rinnovava il suo bel lucido corno;  
né la terra, onde ogni uomo l'imperio vuole,  
pendea nell'aria, che la cinge intorno;  
né lei con l'acque sue salse e amare  
circondava il profondo ondosio mare.

Mentre i primi quattro versi delle *Metamorfosi* trovano una resa sufficientemente puntuale nell'ott. 1 citata in precedenza delle *Trasformazioni*, la parte seguente subisce un processo di *amplificatio*. Non mancano delle corrispondenze (per esempio *Trasformazioni* I 7, 4: «che nominaro Chaos» e *Met.* I 7: «quem dixere Chaos»), ma in generale Dolce tende ad aggiungere precisazioni e a rielaborare il dettato originario, come suole accadere in ogni forma di traduzione. Benché non si tratti di una specificità della versione dolciana, si noti comunque che nell'ipotesi classica il mare, la terra e il cielo sono citati tutti al v. 5, laddove nella versione cinquecentesca questi tre elementi occupano l'intera ott. 8, provvista di un ricco corredo di aggettivi qualificativi, spesso disposti a coppie, come avviene al v. 4: «bel lucido», al v. 7: «salse e amare», e al v. 8: «profondo ondosio».

Si rileva poi la presenza di elementi che concorrono a una sorta di attualizzazione del testo antico; un indizio è offerto dal v. 6: «né la terra, onde ogni uomo l'imperio vuole», che rimanda al tema della sete di potere, e dei conflitti che scaturiscono da essa. Si tenga sempre conto del fatto che Dolce opera nella prima metà del XVI secolo, l'epoca delle guerre d'Italia, dei terribili scontri tra Spagna e Francia che insanguinano l'Europa coinvolgendo varie zone dell'Italia, su cui gli Asburgo e i Valois cercano di imporre la loro supremazia. Questo periodo vede perciò la penisola italiana terreno di conquista per gli eserciti che la attraversano, ed è caratterizzato da eventi di grande rilievo, come l'incoronazione imperiale di Carlo V da parte di papa Clemente VII nel febbraio del 1530 a Bologna

/ ispirate il mio disegno, così che il canto dalle origini / del mondo si snodi ininterrotto sino ai miei giorni.  
/ Prima del mare, della terra e del cielo, che tutto copre, / unico era il volto della natura in tutto l'universo,  
/ quello che è detto Chaos, mole informe e confusa, / non più che materia inerte, una congerie di germi / differenti di cose mal combinate fra loro».

e, prima ancora, il sacco di Roma compiuto dai lanzichenecchi nel maggio del 1527.<sup>33</sup> Alla luce della complessa fase storica in cui sono state composte, non deve sorprendere il fatto che, come ha sottolineato Gabriele Bucchi, un tratto distintivo delle *Trasformazioni* di Dolce rispetto alle *Metamorfosi* di Anguillara sia proprio il cospicuo numero di «riferimenti alla storia contemporanea, nella maggior parte dei casi tramite la forma della digressione encomiastica».<sup>34</sup> Ponendosi ancora una volta sulla scia del *Furioso*,<sup>35</sup> tale celebrazione non è rivolta soltanto al destinatario Carlo V, bensì anche ad altre figure della scena politica e letteraria dell'epoca.<sup>36</sup>

Un'allusione alla violenza degli scontri bellici, che sin dall'Antichità classica trovano in Marte il loro nume protettore, si incontra pure nell'ottava iniziale di alcune edizioni delle *Trasformazioni* successive all'*editio princeps* del 1553. Sebbene la traduzione di Dolce sia destinata a essere sostituita ben presto da quella di Anguillara, che vede la luce nel 1561 e sarà ristampata per tutto il Cinque e il Seicento,<sup>37</sup> essa ottiene comunque una certa fortuna.<sup>38</sup> Tra il 1553 e il 1570 si contano, infatti, otto edizioni, di cui le prime sei pubblicate da Giolito; tale dato è in una certa misura prevedibile, dal momento che Dolce fu «lettore, editore e consulente generale di questo importante tipografo veneziano, specializzato nel-

<sup>33</sup> Sul periodo delle guerre d'Italia e sulle vicende che coinvolgono il papato si vedano PELLEGRINI 2009; ID. 2010.

<sup>34</sup> BUCCHI 2011: 98.

<sup>35</sup> Cfr. GUTHMÜLLER 2006: 531: «Le *laudes* del signore, l'enumerazione di numerosi principi, principesse e poeti contemporanei, sono ulteriori convenzioni poetiche che i traduttori riprendono dal genere moderno del *romanzo*. A volte i traduttori richiedono addirittura al lettore confronti diretti con Ariosto, stabilendo dei paralleli tra figure mitiche e personaggi dell'*Orlando Furioso*».

<sup>36</sup> Per un bell'esempio cfr. BUCCHI 2011: 98: «La descrizione della statua di cui si innamora Pigmalione (*Met.*, X 250-253) si presta così a una doppia lode: per la bellezza di Lucrezia Gonzaga e per il letterato e amico Ortensio Lando, che solo un anno prima aveva steso un elogio della signora di Mantova (pubblicato nei *Due panegirici* usciti nel 1552 presso il Giolito)».

<sup>37</sup> Cfr. JAVITCH 1999: 128: «La traduzione di Anguillara ebbe particolarmente successo: anche se manca l'elenco completo, negli anni tra il 1561 e il 1590 ne furono pubblicate più di ventidue edizioni, e continuò a essere costantemente ristampata nel XVII secolo». Non meno utile è BUCCHI 2011: 295: «Le *Metamorfosi* dell'Anguillara si affermarono, fin dalla loro prima edizione completa, come uno dei più grandi successi editoriali della seconda metà del secolo: dal 1561 al 1600 si contano infatti ventinove edizioni (tutte veneziane) che consacrarono questa traduzione come la versione di riferimento del poema ovidiano».

<sup>38</sup> In merito ai detrattori, si rammenti l'aspra polemica mossa da Girolamo Ruscelli nei suoi *Tre discorsi a M. Lodovico Dolce*, pubblicati sempre nel 1553. A essere oggetto di critica non sono però soltanto le *Trasformazioni*, ma anche l'edizione del *Decameron* curata da Dolce (1552) e le sue *Osservazioni nella volgar lingua* (1550). È utile in proposito GIZZI 2003.

la letteratura italiana e nei volgarizzamenti dei classici». <sup>39</sup> Nel 1568 appare a Venezia per i tipi di Francesco Sansovino un'edizione che, come si comprende sin dal titolo, <sup>40</sup> presenta alcune significative novità. Oltre a essere corredata di un apparato illustrativo diverso da quello della *princeps* firmato da Giovanni Antonio Rusconi, questa edizione ha una sezione proemiale in parte differente da quella già esaminata:

Altri cantar con più sonoro canto  
le fatiche d'Amor, l'arme di Marte,  
e dimostrar con chiari esempi, quanto  
possa forza d'ingegno, e industria d'arte.  
Cangiati corpi in nuove forme io canto,  
degn materia di più dotte carte.  
Tu, che sollevi al ciel basso intelletto,  
Febo del tuo furor mi scalda il petto.

E voi, che già cangiaste eterni dei  
gli aspetti vostri, e anco dei mortali  
quando per castigar gli uomini rei  
e quando offesi d'amorosi strali,  
prego ch'accompagnate i versi miei  
coi favor vostri santi e immortali,  
dal principio del mondo infin che venne  
l'età, che Augusto il grande imperio tenne.

Ma voi, cui gira il ciel tanto secondo,  
che vi diè il fren de le terrene cose;  
al cui valore essendo poco un mondo,  
un altro aperse, ch'agli antichi ascose,  
quel, che con dir più bello, e più facondo  
chiaro intelletto in miglior voce pose,

<sup>39</sup> JAVITCH 1999: 128.

<sup>40</sup> *Le Trasformazioni di M. Lodovico Dolce tratte da Ovidio. Con gli argomenti et allegorie al principio & al fine di ciascun canto. Et con la giunta della vita d'Ovidio. Di nuovo rivedute, corrette, et di molte figure ornate e suoi luogbi.* Riporto le ottave proemiali anche di questa edizione, che si trovano alle cc. 1 r-v.

gradite, che con l'alto favor vostro  
s'oda per me sonar nel secol nostro.

Per certi versi, questo “nuovo proemio” (che ritorna uguale nell'edizione stampata nel 1570 da Domenico Farri) si avvicina ancora di più alla lezione ariostesca. Se infatti nell'edizione del 1553 la dedica a Carlo V si trovava nell'ott. 4, qui il destinatario è evocato nell'ott. 3, come il cardinale Ippolito d'Este era citato nell'ott. 3 del *Furioso*. Nell'ott. 1 Dolce specifica il contenuto della sua opera, distinguendolo proprio dalla narrativa cavalleresca, incentrata sul racconto delle «fatiche d'Amor» e dell'«arme di Marte» (v. 2), cioè di vicende amorose e belliche, sulla scia di *OFI* 1, 1: «Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori»; a tale narrativa va riconosciuto il merito di aver mostrato con chiarezza il potere della poesia, a maggior ragione se essa è accompagnata da abilità e ingegno, come si legge ai vv. 3-4: «e dimostrar con chiari esempi, quanto / possa forza d'ingegno, e industria d'arte». <sup>41</sup> I protagonisti dei poemi cavallereschi sono sovrani e paladini, e una simile attualizzazione di dèi ed eroi classici è insita nell'idea di cantare «cangiati corpi in nuove forme» (v. 5), laddove l'idea del cambiamento può riguardare tanto il processo di traduzione dell'opera da una lingua a un'altra (qui dal latino al volgare), quanto la trasformazione dei personaggi stessi.

L'ott. 2, invece, è occupata da un'invocazione utile a propiziare la composizione del testo, nonché a definire meglio la materia trattata; i destinatari dell'apostrofe sono gli dèi dell'Olimpo, rappresentati nell'atto di infliggere punizioni ai mortali per le colpe commesse, oppure mentre sono impegnati in relazioni amorose. Da tali situazioni hanno spesso origine processi di metamorfosi, quegli stessi processi descritti nel poema ovidiano che Dolce è sul punto di tradurre. Questa stanza ha dunque la doppia funzione di richiedere la protezione divina e di indicare l'arco cronologico interessato: dalle origini del Cosmo all'età di Augusto, come si legge negli ultimi due versi. L'amore è, come sappiamo, un tema chiave del *Furioso*, che sviluppa notevolmente l'episodio (già presente nell'*Inamoramento de Orlando*) della storia d'amore tra Ruggiero e Bradamante, i progenitori della dinastia

<sup>41</sup> Si incontra una formulazione simile nel discorso di Venere sul gioco degli scacchi di *Adone* XV 121, 3-4: «Or qui potrai [...] veder quanto può l'arte» (si cita da MARINO, *Adone* [Russo]). Descrivendo la tavola su cui si svolgerà di lì a poco una partita che vede vincitore Adone stesso, la dea enfatizza l'affinità tra l'arte della guerra e il gioco degli scacchi, dotato di una componente schiettamente imitativa; in modo analogo, la capacità di riprodurre alla perfezione la realtà attesta quell'onnipotenza della poesia di cui l'*Adone* di Marino, poema barocco per eccellenza, è paradigma eminente.



estense, e termina proprio con le loro nozze, prima che abbia luogo il duello tra Ruggiero e Rodomonte. Accanto alla centralità del tema amoroso, si rileva, nell'ott. 1 dell'edizione del 1568, un triplice rinvio all'atto del "cantare" (v. 1: «Altri cantar»; «con più sonoro canto»; v. 5: «io canto»). Se tutti questi elementi, in particolare l'affermazione «Altri cantar...», possono essere considerati «un atto di omaggio ad Ariosto»,<sup>42</sup> lo stesso principio appare valido in relazione alla chiusa del poema, in cui si ravvisano tracce della medesima presenza autoriale. In apertura del canto XLVI (ott. 1-19) Ariosto ricorreva all'immagine del ritorno in porto della sua nave; analogamente, in tutte le edizioni delle *Trasformazioni* il canto XXX inizia con una metafora nautica (ott. 1, 1-4: «A te, che così tosto al fin m'hai scorto / del faticoso mio lungo viaggio, / dal dì, che verso il desiato porto / drizzai la vela al tuo lucente raggio»). Tale immagine si inserisce all'interno di un raffinato tessuto formale. Prima dell'apostrofe conclusiva alla propria opera, a cui augura di ottenere una fama eterna, Dolce inserisce una metafora equestre, volta sempre ad annunciare l'imminente conclusione (ott. 79):

Ma quell'alto desio, di cui son pieno,  
troppo m'innalza, e mi trasporta avanti,  
né convien che con stil rozzo e terreno  
celesti eroi, quasi Fetonte, i' canti.  
E tempo è, che disciolga ai colli il freno  
de' miei stanchi destrier, caldi e fumanti.  
E già Carlo e Filippo intorno suona  
Calpe e Nil, non pur Pindo ed Elicona.

Il proposito di porre fine al processo compositivo è dettato dal desiderio di non intaccare la qualità complessiva del testo, prolungandone la stesura oltre il necessario. Non poteva ovviamente mancare un riferimento mitologico e infatti, evocando l'*exemplum vitandum* di Fetonte, che per inesperienza non seppe guidare in modo adeguato il carro del Sole e provocò danni senza pari,<sup>43</sup> l'autore si tutela dal rischio di compiere un errore simile. Vale altresì la pena di notare, nel distico finale, il riferimento a Carlo V e a suo figlio, il futuro

<sup>42</sup> GUTHMÜLLER 1997: 136.

<sup>43</sup> Il mito di Fetonte è narrato in *Ov. Met.* I 750-779; II 1-339.

re di Spagna Filippo II; il plauso che circonda queste due figure non proviene dal Pindo o dall'Elicona, i monti della Grecia tradizionalmente legati all'attività poetica in quanto sacri ad Apollo e alle Muse, bensì dalla Spagna (dove si trova la città di Calpe) e dall'Africa (dove scorre il Nilo), due terre affacciate sul Mediterraneo da cui giungevano immense ricchezze, specialmente dopo la conquista del Portogallo e delle sue colonie da parte di Filippo II.

### 3. DALL'ANTICO AL MODERNO (E RITORNO)

Contenendo un'ulteriore allusione al destinatario dell'opera, la stanza appena letta è pienamente in linea con le norme che regolano la riproposizione dei classici antichi nel Rinascimento; alla presa di distanza manifestata dai traduttori delle *Metamorfosi* di Ovidio nei confronti dell'originale latino si accompagna un costante allineamento alla storia contemporanea, oltre che ai grandi poemi della letteratura nazionale.

Tale allineamento, che talvolta diventa identificazione a tutti gli effetti, si esplica nelle *Trasformazioni* mediante una moltitudine di aspetti, molti dei quali di natura strutturale, come l'uso dei canti e dell'ottava, a cui si associa – scrive Daniel Javitch – l'imitazione della «maniera caratteristica di Ariosto di iniziare i canti con *exordia* di varia lunghezza, nei quali il narratore commenta, o enuncia *sententiae*, sulla scia degli eventi occorsi nel canto precedente». <sup>44</sup> Un aspetto assai significativo della riscrittura dei classici è poi l'attualizzazione degli episodi narrati, che consente di avvicinare le favole antiche all'orizzonte di attesa di un pubblico, per così dire, moderno. Un esempio basterà a chiarire quanto affermato. Nell'ott. 58 del canto V delle *Trasformazioni* Dolce descrive la notevole bellezza della principessa fenicia Europa, amata da Giove, con formule in cui risuona l'eco del ritratto dell'affascinante re Astolfo di *OFXXVIII* 4:

Quivi fra molte giovani e donzelle  
la figliuola del re stava a diletto,  
che bella potea dirsi oltre le belle

Astolfo, re de' Longobardi, quello  
a cui lasciò il fratel monaco il regno,  
fu ne la giovinezza sua sì bello,

<sup>44</sup> JAVITCH 1999: 131.

|                                       |  |
|---------------------------------------|--|
| di persona così, come d'aspetto.      | che mai poch'altri giunsero a quel segno.  |
| Né dipinse giammai Zeusi, o Apelle,   | N'avria a fatica un tal fatto a penello    |
| Michel, né Tizian sì raro oggetto,    | Apelle, o Zeusi, o se v'è alcun più degno. |
| né degna d'agguagliare a questa parmi | Bello era, et a ciascun così pareo:        |
| opera d'antichi, o di moderni marmi.  | ma di molto egli ancor più si tenea.       |

La menzione delle opere pittoriche di Michelangelo Buonarroti e Tiziano Vecellio,<sup>45</sup> sicuramente note ai lettori delle *Trasformazioni*, si accompagna all'impiego di ben precisi paradigmi mitico-letterari (Zeusi e Apelle come *exempla* di artisti eccellenti), sulle orme dell'ottava ariostesca, anch'essa incentrata sulla bellezza pressoché insuperabile di un personaggio. Come già avveniva nel proemio, Dolce mette quindi in atto un costante gioco di ripresa e rielaborazione dei modelli, oscillando tra tradizione e variazione.

Avviandoci alla conclusione del discorso, vale la pena di ricordare che nell'*Introduzione* al suo volume *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto* Marco Praloran affermava che «la letteratura classica innerva gli episodi e le stesse strutture discorsive, sia per Boiardo che per Ariosto».<sup>46</sup> Nel complesso, l'analisi del proemio delle *Trasformazioni*, in cui si manifestano aspetti riscontrabili pure nel resto dell'opera, rivela, a mio parere, lo svolgimento di un processo affine, ma di segno opposto, una sorta di ritorno “dal moderno all'antico” attraverso il filtro della materia cavalleresca. Nel Cinquecento i grandi poemi di Boiardo e Ariosto vengono infatti assunti come modello e termine di confronto privilegiato per riproporre uno dei capolavori dell'epica latina in una prospettiva gradita ai desideri del pubblico rinascimentale, come attesta per esempio il rilievo conferito alla componente artistica, individuabile non soltanto nell'ultima ottava citata, ma anche in molti altri episodi del poema, come la competizione musicale tra Apollo e Marsia, che offre lo spunto per un interessante confronto tra le melodie prodotte dai due sfidanti.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> È opportuno notare che nelle edizioni del 1568 e del 1570 la figura di Michelangelo viene sostituita da quella di un altro artista di grande fama, Raffaello Sanzio, mentre rimane immutato il riferimento a Tiziano. Tale variazione è pienamente comprensibile alla luce dell'avvenuta pubblicazione, nel 1557, del *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*; come ha sottolineato VILLARI 2021: 98, un elemento essenziale del *Dialogo della pittura* è «l'assunzione del motivo cromatico quale cardine per valorizzare la pittura di Tiziano e l'arte veneziana in alternativa al paradigma michelangiolesco promosso da Vasari».

<sup>46</sup> PRALORAN 2009: 12.

<sup>47</sup> Per una disamina di tale episodio nelle *Trasformazioni* e in altri rifacimenti cinquecenteschi delle *Metamorfosi* di Ovidio si rinvia a OTTRIA 2022b: 195-227.

L'equiparazione della stesura delle *Trasformazioni* a «un progressivo avvicinarsi ai gusti e alle aspettative del pubblico»<sup>48</sup> trova riscontro nel fatto che esse costituiscano il compimento ideale di un percorso di traduzione delle *Metamorfosi* che aveva prodotto alcuni esperimenti parziali, come la pubblicazione di una traduzione del solo libro I del poema latino nel 1539 a Venezia per i tipi di Francesco Bindoni e Maffeo Pasini, la medesima stamperia presso cui aveva visto la luce nel 1535 la traduzione dolciana dell'*Ars poetica* di Orazio in endecasillabi sciolti. Il cambiamento del metro (dagli endecasillabi sciolti del saggio di traduzione alle ottave della versione completa) conferma la volontà di porsi sulle tracce del *Furioso*, «l'opera di maggiore successo del tempo e il modello più considerato nel rinnovamento della narrativa poetica».<sup>49</sup>

Adottando stilemi e motivi della narrativa cavalleresca pressoché coeva, poeti-traduttori come Dolce esprimono indirettamente il desiderio che le loro opere vengano collocate sullo stesso piano, e ottengano una risonanza non inferiore. D'altro canto, tale auspicio trovava già luogo nel processo di pubblicazione delle *Trasformazioni*; l'uscita dell'*editio princeps* nel 1553 presso la stamperia Giolito è infatti preceduta da alcuni annunci di natura, per così dire, pubblicitaria, inseriti nelle edizioni del *Furioso* datate 1550, 1551, 1552 e apparse presso la medesima tipografia, a conferma del fatto che la committenza di quel volgarizzamento delle *Metamorfosi* di Ovidio da parte di Giolito si collocava, con ogni probabilità, sulla scia del crescente successo del poema ariostesco.<sup>50</sup> In altre parole, il pubblico che aveva tanto apprezzato il racconto della follia di Orlando e delle peripezie belliche e amorose degli altri paladini è lo stesso ora chiamato ad appassionarsi alle multiformi favole degli antichi, ossia alle mitiche vicende di dèi ed eroi tradotte da Dolce in ottava rima.

<sup>48</sup> TREBAIOCCHI 2016: 273.

<sup>49</sup> GUTHMÜLLER 2006: 531.

<sup>50</sup> Si legga quanto scrive al riguardo TORRE 2019: 74: «La riscrittura ovidiana di Dolce era stata pubblicata sotto l'insegna dell'officina tipografica di Gabriele Giolito, che fin dal 1548 aveva ottenuto i privilegi di stampa, e che già nel 1550 in una riedizione del suo *Furioso* – curato nel 1542 dallo stesso Dolce – avvisava i lettori che, “perché niuna cura è in noi maggior che di giovare alli studiosi delle buone lettere et a gli amatori della lingua Volgare, speriamo di darvi similmente fra pochi mesi le dilettevoli *Trasformazioni d'Ovidio*, tradotte dal sovra detto Dolce in questa ottava rima”. La precisazione di chiusura (“in questa ottava rima”) va colta in senso estensivo e si fa cifra di una complessa operazione poetica e editoriale attraverso cui la premiata ditta Dolce-Giolito intende riattivare presso il grande pubblico un poema dell'antichità e, contemporaneamente, prender parte al coevo dibattito intorno alla legittimazione del *Furioso* come classico della modernità».

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ALIGHIERI, *Commedia* [Petrocchi] = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994<sup>2</sup> [I ed. Milano, Mondadori, 1966-1967].
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Introduzione e commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, indici di Piero Floriani, Milano, BUR, 2013.
- BOIARDO, *Opere* [Tissoni Benvenuti - Montagnani] = Matteo Maria Boiardo, *Opere*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti - Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, 2 voll., Milano - Napoli, Ricciardi, 1999.
- DOLCE, *Dialogo della memoria* [Torre] = Lodovico Dolce, *Dialogo del modo di accrescere e conservar la memoria*, testo critico e commento a cura di Andrea Torre, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2001.
- DOLCE, *Trasformazioni* = Lodovico Dolce, *Trasformazioni*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari e fratelli, 1553.
- MARINO, *Adone* [Russo] = Giovan Battista Marino, *Adone*, a cura di Emilio Russo, 2 voll., Milano, BUR, 2013.
- ORAZIO, *Tutte le opere* [Paolicchi] = Orazio, *Tutte le opere*, a cura di Luciano Paolicchi, introduzione di Paolo Fedeli, Roma, Salerno Editrice, 1993.
- OVIDIO, *Metamorfosi* [Ramous] = Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Mario Ramous, con un saggio di Emilio Pianezzola, Milano, Garzanti, 1992.
- TASSO, *Liberata* [Tomasi] = Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, BUR, 2009.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- BENJAMIN 1962 = Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, 37-50.
- BOLOGNA 2018 = Corrado Bologna, *“Ars poetica” e artista nella “Commedia” dantesca (e dintorni)*, in *Da Dante a Berenson: sette secoli tra parole e immagini. Omaggio a Lucia Battaglia Ricci*, a cura di Anna Pegoretti - Chiara Balbarini, Ravenna, Longo, 2018, 25-65.
- BONORA 1994 = Elena Bonora, *Ricerche su Francesco Sansovino imprenditore librario e letterato*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1994.
- BORSETTO 1989 = Luciana Borsetto, *L’“Eneide” tradotta. Riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo*, Padova, Unicopli, 1989.
- BORSETTO 1996 = Luciana Borsetto, *Tradurre Orazio, tradurre Virgilio. “Eneide” e “Arte poetica” nel Cinque e Seicento*, Padova, Cleup, 1996.
- BUCCHI 2011 = Gabriele Bucchi, *“Meraviglioso diletto”. La traduzione poetica del Cinquecento e le “Metamorfosi d’Ovidio” di Giovanni Andrea dell’Anguillara*, Pisa, ETS, 2011.
- CAIRNS 1985 = Christopher Cairns, *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his circle in Venice 1527-1556*, Firenze, Olschki, 1985.
- CALLEGARI 2014 = Chiara Callegari, *Le “Trasformazioni” di Lodovico Dolce*, in «Nuova informazione bibliografica», II (2014), 383-388.
- CAPRIOTTI 2013 = Giuseppe Capriotti, *Le “Trasformazioni” di Lodovico Dolce. Il Rinascimento ovidiano di Giovanni Antonio Rusconi*, Ancona, Affinità Elettive, 2013.
- CAPRIOTTI 2017 = Giuseppe Capriotti, *Il tempo delle trasformazioni. Le quattro stampe di Giovanni Antonio Rusconi aggiunte alla seconda edizione del 1553 delle “Trasformazioni” di Lodovico Dolce*, in *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell’“Orlando Furioso” dal libro illustrato al web*, a cura di Lina Bolzoni, Roma, Donzelli, 2017, 309-324.
- DI FILIPPO BAREGGI 1988 = Claudia Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988.

- D'ONGHIA - MUSTO 2019 = *Francesco Sansovino scrittore del mondo*. Atti del convegno internazionale di studi (Pisa, 5-7 dicembre 2018), a cura di Luca D'Onghia - Daniele Musto, Sarnico (BG), Edizioni di Archilet, 2019.
- DONZELLI 2006 = Donatella Donzelli, *La première expérience poétique de Lodovico Dolce. Un exemple de réécriture pétrarquiste*, in «Cahiers d'études italiennes», IV (2006), 51-72.
- DONZELLI 2007 = Donatella Donzelli, *Il "Sogno di Parnaso" de Lodovico Dolce 1532*, in *Les années trente du XVIe siècle*. Actes du Colloque International (Paris, 3-5 juin 2004), réunis et présentés par Danielle Boillet - Michel Plaisance, Paris, CIRRI, 2007, 191-206.
- FABRE-SERRIS 1995 = Jacqueline Fabre-Serris, *Mythe et poésie dans les "Métamorphoses" d'Ovide : fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris, Klincksieck, 1995.
- GIAZZON 2011a = Stefano Giazon, *Venezia in coturno. Lodovico Dolce tragediografo (1543-1557)*, introduzione di Elisabetta Selmi, Roma, Aracne, 2011.
- GIAZZON 2011b = Stefano Giazon, *La dictio tragica di Lodovico Dolce fra classicismo e manierismo*, in «Rivista di letteratura teatrale», IV (2011), 29-59.
- GIZZI 2003 = Chiara Gizzi, *Girolamo Ruscelli editore del "Decameron": polemiche editoriali e linguistiche*, in «Studi sul Boccaccio», XXXI (2003), 1-22.
- GROSSO 2022 = Marsel Grosso, *"Scultore in parole". Francesco Sansovino e la nascita della critica d'arte a Venezia*, Roma, Officina Libraria, 2022.
- GUTHMÜLLER 1997 = Bodo Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997.
- GUTHMÜLLER 2006 = Bodo Guthmüller, *Il poema mitologico e il romanzo cavalleresco nel primo Cinquecento. Il mito alla ricerca di un genere*, in *Il mito nella letteratura italiana*, a cura di Pietro Gibellini, vol. I. *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Gian Carlo Alessio, Brescia, Morcelliana, 2006, 505-533.
- GUTHMÜLLER 2008 = Bodo Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, Fiesole, Cadmo, 2008 (ed. or. Boppard, Boldt, 1981).

- HUBER-REBENICH 1992 = Gerlinde Huber-Rebenich, *L'iconografia della mitologia antica tra Quattro e Cinquecento. Edizioni illustrate delle "Metamorfosi" di Ovidio*, in «Studi umanistici piceni», XII (1992), 123-133.
- IURILLI 2020 = Antonio Iurilli, *Tradurre un mito letterario: tradurre Orazio*, in «Enthymema», XXVI (2020), 288-298.
- JAVITCH 1999 = Daniel Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'"Orlando furioso"*, prefazione di Nicola Gardini, Milano, Mondadori, 1999.
- JAVITCH 2012 = Daniel Javitch, *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'"Orlando Furioso"*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012.
- LIEBERG 1970 = Godo Lieberg, *Apotheose und Unsterblichkeit in Ovids "Metamorphosen"*, in *Silvae. Festschrift für Ernst Zinn zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Michael von Albrecht - Ernst Heck, Tübingen, Niemayer, 1970, 125-135.
- MARINI 2014 = Paolo Marini, *Per l'edizione commentata della lirica di Lodovico Dolce*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di Beatrice Alfonzetti - Guido Baldassarri - Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014.
- MARINI 2016 = Paolo Marini, *Tra lirica e epistolografia. Appunti sull'opera poetica di Lodovico Dolce*, in «Italiq», XIX (2016), 113-130.
- MARINI - PROCACCIOLI 2016 = *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi, I. Passioni e competenze del letterato*, a cura di Paolo Marini - Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2016.
- MOOG-GRÜNEWALD 1979 = Maria Moog-Grünwald, *Metamorphosen der "Metamorphosen". Rezeptionsarten der Ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Heidelberg, Winter, 1979.
- NEUSCHÄFER 2001 = Adele Neuschäfer, *"Ma vorrei sol dipingere il mio core, / e haver un stile che vi fosse grato". Le commedie e le tragedie di Lodovico Dolce in lingua volgare*, Venezia, Centro Tedesco di Studi Veneziani, 2001.
- NUOVO - COPPENS 2005 = Angela Nuovo - Christian Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Librairie Droz, 2005.



- OTTRIA 2022a = Ilaria Ottria, *Un poemetto cinquecentesco di ispirazione ovidiana: la "Transformazione de Glauco" di Luca Valenziano*, in «La Parola del testo», XXVI, 1-2 (2022), 39-60.
- OTTRIA 2022b = Ilaria Ottria, *Marsia e Glauco. Egesi, riscritture e visualizzazioni di due miti ovidiani tra Medioevo e Rinascimento*, Ancona, Affinità Elettive, 2022.
- PELLEGRINI 2009 = Marco Pellegrini, *Le guerre d'Italia: 1494-1559*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- PELLEGRINI 2010 = Marco Pellegrini, *Il papato nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 2010.
- PELLISSA PRADES - BALZI 2021 = *Ovid in the Vernacular. Translations of the "Metamorphoses" in the Middle Ages and Renaissance*, edited by Gemma Pellissa Prades - Marta Balzi, Oxford, Medium Aevum Monographs, 2021.
- PRALORAN 1990 = Marco Praloran, *"Maraviglioso artificio". Tecniche narrative e rappresentative nell'"Orlando innamorato"*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.
- PRALORAN 2009 = Marco Praloran, *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009.
- ROMEI 1991 = Giovanna Romei, *Dolce, Lodovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, 399-405.
- ROSKILL 2000 = Mark W. Roskill, *Dolce's Aretino and Venetian art theory of the Cinquecento*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.
- SAVORETTI 2001 = Moreno Savoretti, *L'"Eneide" di Virgilio nelle traduzioni cinquecentesche in ottava rima di Aldobrando Cerretani, Lodovico Dolce e Ercole Udine*, in «Critica letteraria», CXII, 3 (2001), 435-457.
- TERPENING 1997 = Ronnie H. Terpening, *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*, Toronto - Buffalo - London, University of Toronto Press, 1997.
- TORRE 2013 = Andrea Torre, *Come lavorava Lodovico Dolce*, in *Dissonanze concordi. Temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, a cura di Giovanna Rizzarelli, Bologna, Il Mulino, 2013, 229-254.
- TORRE 2018 = Andrea Torre, *Parole e immagini per l'"Eneide" nel XVI secolo*, in «Il Capitale culturale», VIII (2018), 429-448.

- TORRE 2019 = Andrea Torre, *Scritture ferite. Innesti, doppiaggi e correzioni nella letteratura rinascimentale*, Venezia, Marsilio, 2019.
- TREBAIOCCHI 2016 = Chiara Trebaiocchi, "Il letterato buono a tutto". *Ludovico Dolce traduttore delle "Metamorfosi"*, in MARINI - PROCACCIOLI 2016, 271-316.
- TROVATO 2009 = Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Ferrara, UnifePress, 2009 [I ed. Bologna, Il Mulino, 1991].
- VIAL 2010 = Hélène Vial, *La métamorphose dans les "Métamorphoses" d'Ovide. Étude sur l'art de la variation*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- VILLARI 2021 = Susanna Villari, *La tavolozza del poeta: l'arte della comunicazione iconica in un dialogo di Ludovico Dolce*, in «Quaderns d'Italià», XXVI (2021), 97-130.