



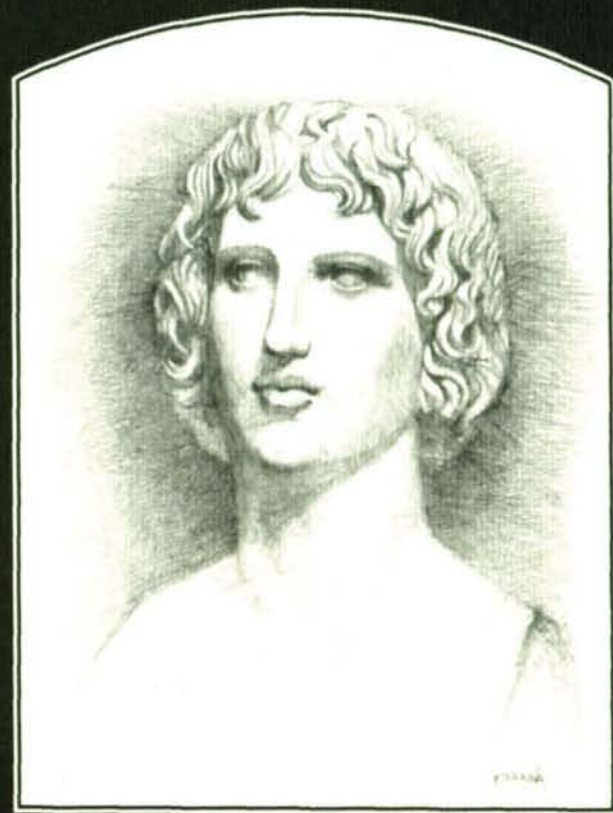
Manca, Mario (1990) *Sull'"Eneide" di Dryden*. Cagliari, Editrice Dattena. 143 p.


<http://eprints.uniss.it/7614/>

M. MANCA SULL' "ENEIDE" DI DRYDEN

MARIO MANCA

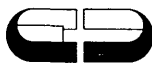
SULL' "ENEIDE" DI DRYDEN




editrice dattena

MARIO MANCA

SULL' "ENEIDE"
DI DRYDEN



editrice dattena

A mia moglie
per il suo ... compleanno

"Dryden's Aeneid is the most noble and spirited Translation I know in any language"

A. Pope, "Preface to The Iliad", The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope, vol. VII, p. 22.

"Dryden may not have delivered the best of all possible Virgils, since his translation is certainly in and of his time; yet Dryden's Aeneid is richly complex, and in significant ways closer to Virgil's epic vision than our twentieth-century perspective".

Robert H. Bell, "Dryden's Aeneid as English Augustan Epic", Criticism, XIX 1977, p. 34.

"The definitive study of Dryden's Virgil remains to be written, but it seems beyond question that it is the most important translation in the language, con-

sidering both subject and rendering".

Earl Miner, "Dryden's Admired Acquaintance, Mr. Milton", *Milton Studies*, XI, p. 20.

INDICE

<i>INTRODUZIONE</i>	13
CAPITOLO I	17
CAPITOLO II	35
CAPITOLO III	63
CAPITOLO IV	83
CAPITOLO V	107
<i>CONCLUSIONE</i>	133
BIBLIOGRAFIA	137

SULL' "ENEIDE" DI DRYDEN

Introduzione

In 'Dryden and The Art of Translation'¹ William Frost afferma che le traduzioni costituiscono due terzi della produzione letteraria di John Dryden. Fra le traduzioni in Inglese di Dryden da Omero, Teocrito, Lucrezio, Virgilio, Orazio, Ovidio, Giovenale, Persio, Boccaccio quella dell'«Eneide» di Virgilio del 1697 è certamente per noi la più interessante. Secondo Pope essa costituisce "*the most noble and spirited translation in any language*", così come per Earl Miner questa fatica di Dryden risulta "*the great remaining tract of Dryden's studies that need exploration*".² Se si eccettuano tre valide opere, rispettivamente di Leslie Proudfoot, William Frost e Douglas Taylor Corse, il poema virgiliano tradotto da Dryden non ha suscitato grande attenzione nella critica letteraria.

Nel presente lavoro mi propongo di illustrare le caratteristiche peculiari della traduzione di Dryden, mettendola a confronto con quelle moderne di C. Day Lewis, Rolphe Humphries, Frank O. Copley, Allen Mandelbaum e Robert Fitz-

¹ William Frost, *Dryden and the Art of Translation*, New Haven: Yale Univ. Press, 1955, p. 1.

² Earl Miner, *The Scriblerian and the Kit Cats*, XIV, 2, 1982, p.126.

gerald e, allo stesso tempo, di illustrare l'influsso che i grandi poeti epici inglesi -in particolare Spenser e Milton- esercitarono su Dryden, sia per quel che riguarda la sua traduzione di Virgilio, sia per quanto concerne, più in generale, la sua intera produzione.

Il mio lavoro si muove sulle orme dello studio di Douglas Corse piuttosto che su quelli di Frost e Proudfoot: quest'ultimo, nel suo pregevole studio 'Dryden's Eneid and its Seventeenth Century Predecessors'¹ dimostra che Dryden ha consultato tutte le precedenti versioni di Virgilio, e cioè quelle di John Vicars, Robert Stapylton, Sidney Godolphin, Edmund Waller, James Harrington, John Denham, John Ogilby, Robert Howard e Richard Maitland prima di iniziare la sua versione. Nonostante le pregevoli riflessioni e intuizioni, lo studio di Proudfoot non è esente da difetti: David Latt, infatti, osserva giustamente che esso risente di "*an evident dislike of Dryden's translation*"² e tale antipatia fa apparire l'opera di Dryden come "*the sum of all the scraps he stole*"³. William Frost osserva opportunamente che "*Proudfoot's comments need enlarging*"⁴: tale osservazione mi sembra appropriata, in quanto molte delle affermazioni di Proudfoot non appaiono sostanziate da convincenti ed appropriate argomentazioni.

¹ Leslie Proudfoot, **Dryden's Aeneid and its Seventeenth Century Predecessors**, Manchester, Manchester Univ. Press, 1960.

² David Latt, **John Dryden: A Survey and Bibliography of Critical Studies**, eds. David J. Latt and Samuel H. Monk, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1976, p.100.

³ Leslie Proudfoot, "*Review of Dryden's Aeneid*", **Philological Quarterly**, V, 1962, p.67.

⁴ William Frost, "*Review of Proudfoot*", **Classical Philology**, LVII, 1962, p.120.

Nel suo eccellente volume 'Dryden and the Art of Translation' William Frost mette in evidenza *"the kind of results which can be achieved when a poet with a style of his own, and a genuine imaginative insight into an earlier writer in another language undertakes the task of verse translation"*.¹ Frost analizza il metodo traduttivo di Dryden (*compression, expansion, substitution*)² e ne esalta il grande merito come traduttore che *"comes mainly from his sympathetic understanding of the Roman ideals of civilization as embodied in epic verse"*.³

I traduttori moderni di Virgilio paiono tutti accusare, nei confronti di quelli precedenti, un grande svantaggio di cui è conscio lo stesso C. Day Lewis: *"Today we are in a less favorable position than Dryden was, for we have no style of our own in poetry, no artificial "literary" manner which would suggest the style of Virgil. Dryden did very largely create his own grand manner, it is true: but he had a still living tradition of narrative verse to work on, whereas we have not got such a tradition"*.⁴

La tradizione narrativa cui fa cenno C. Day Lewis non è quella degli autori ai quali si riferisce Proudfoot, bensì quella di Spenser e di Milton, che lo stesso Dryden considera *"the nearest in English to Virgil and Horace in the Latin"* (III, 1051)⁵.

¹ **Dryden and the Art of Translation**, p.61.

² Ibid. p. 33.

³ Ibid. p. 89.

⁴ **The Aeneid of Virgil**, trad. di Cecil Day Lewis, New York: Oxford Univ. Press, 1952, p. vii.

⁵ **The Poems of John Dryden**, ed. James Kinsley, 4 vol. Oxford: Clarendon Press, 1958. Ogni riferimento alle poesie di Dryden appartiene a questo volume. Volume e pagina saranno indicati come segue: (III, 1051).

E' grazie a Milton che Dryden riesce *"to make Virgil speak such English as he would himself had spoken if he had been born in England and in the present age"* (III, 1055).

CAPITOLO I

E' interessante notare come sia lo stesso Dryden, nella "Dedication" che precede la sua versione virgiliana, ad illustrare al lettore i criteri che hanno guidato il proprio lavoro di traduzione: "*The way I have taken, is not so streight as Metaphrase, nor so loose as Paraphrase: Some things too I have omitted, and sometimes added of my own. Yet the omissions I hope, are but Circumstances, and such as wou'd have no grace in English; and the Additions, I also hope, are easily deduc'd from Virgil's Sense. They will seem (at least I have the Vanity to think so,) not stuck into him, but growing out of him*" (III 1054).

Si può agevolmente osservare come il criterio adottato da Dryden non sia altro che un adattamento della posizione precedentemente assunta nella "Preface to Ovid's Epistles" del 1680, secondo cui il concetto di "*Paraphrase, a translation with Latitude*" costituisce la posizione intermedia che si colloca fra quello di "*Metaphrase*" da una parte e di "*Imitation*" dall'altra.¹

¹ Nel suo **Discourse Concerning Satire** del 1693 Dryden assume una diversa posizione: "*The common way which we have taken, is not a*

In effetti Dryden va ben oltre questi principi, e ciò si può constatare facilmente anche attraverso il semplice confronto fra il poema virgiliano e la versione di Dryden che risulta quantitativamente di gran lunga più estesa dell' 'Eneide' virgiliana: ci si allontana perciò sempre di più dal concetto di metafrasi che presuppone una versione sempre aderente all'originale per accostarsi a quello di parafrasi che contempla, insieme (seppure le operazioni possano apparire antitetiche) sia l'operazione di sintesi, sia quella di adattamento, interpretazione o commento dell'opera che si traduce. E' quanto si può cogliere dalle parole stesse di Dryden quando dice che "*where the Translator (if he now has not lost that Name) assumes the Liberty not only to vary from the words and sense, but to forsake them both as he sees occasion*" (I, 182).

Che l'intera versione di Dryden si muova lungo questa direttrice lo si può constatare e verificare nell'arco di tutta la sua traduzione, ricorrendo anche al riscontro con quelle di altri autori che, prima o dopo di lui, si cimentarono nella stessa prova. Ecco come, ad esempio, alcuni traduttori affrontano un brano dall'episodio famoso della maledizione che Didone scaglia contro Enea:

*spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,
supplicia hausurum scopulis et nomine Dido
saepe vocaturum.*(Aen. 4)¹

literal Translation , but a kind of paraphrase; or somewhat which is yet more loose, betwixt a Paraphrase and Imitation". (II, 6)

¹ **Virgil**, ed. e trad. H.R. Fairclough, 2 vol., The Loeb Classical Library, Cambridge: Harvard Univ. Press, 1954. Tutti i riferimenti alle opere di Virgilio appartengono a questa edizione.

Trad.

Spero che in mezzo al mare, se pur ci sono dei buoni
sconterai sugli scogli la pena e spesso Didone
invocherai.

La traduzione di H.R. Fairclough è la seguente:

*Yet I trust, if the righteous gods can avail aught,
that on the rocks midway thou wilt drain the cup of
vengeance and often call on Dido's name.*

Ancora più succinta ed efficace quella di Copley, che segue fedelmente la definizione di "*metaphrase*" di Dryden ("*turning an Author word by word, and line by line, into another language*") (I,182):

*Midway, I trust, if god has power, you'll drink
requit on a reef and think of Dido.*

Dryden si concede una maggiore libertà di Fairclough e di Copley e offre "*the best equivalent for the phrases of the original*" :¹

*Yet, if the Heav'ns will hear my Pious Vow,
The faithless Waves, not half so false as thou,
Or secret Sands, shall Sepulchers afford
To thy proud Vessels, and their perjur'd Lord. (550-53)*

¹ H.A. Mason, **To Homer Through Pope**, London: Chatto and Windus, 1972 , p.119.

Ho voluto accostare tre versioni dallo stesso testo latino, sebbene tra loro non omogenee, (l'una del XVII secolo e in poesia, le altre del XX secolo e in prosa) per mostrare quanto sia diverso l'approccio del traduttore al testo originale e quale sia stato, nella fattispecie, il criterio che guidò Dryden. Innanzi tutto si dovrà notare che la sua versione di questo passo risulta più ampia sia rispetto alle altre esaminate, sia rispetto al testo originale: ma ciononostante, molte delle parti nuove sono suggerimenti virgiliani. Gli epiteti sarcastici, come "*faithless*", "*false*", e "*perjur'd*", ripetono e rafforzano il precedente "*perfide*". Tali aggiunte, insieme all'insistere delle allitterazioni, raggiungono lo scopo di rafforzare il senso dell'ira che Didone esprime nel sentirsi abbandonata dal suo amante. Come spesso accade nella sua versione dell' 'Eneide', Dryden rende più esplicito il verso virgiliano.

Nel già citato 'Dryden and the Art of Translation' Frost fa cenno alle influenze di Spenser e Milton sull' 'Eneide' di Dryden. Questo discorso va ripreso e ampliato. Mark Van Doren afferma che Spenser e Milton "*remain on the other side of the world from Dryden; but he visits them and takes from them whatever he can carry away*".¹ Dryden comunque non imita soltanto, ma riprende e ricostruisce più creativamente i versi spenseriani e miltoniani. Già nei primi versi dell' 'Eneide' notiamo una immagine di tipo spenseriano:

*Arms and the Man I sing, who, forc'd by Fate,
And haughty Juno's unrelenting Hate;
Expell'd and exil'd, left the Trojan Shoar:*

¹ Mark Van Doren, **John Dryden: A Study of his Poetry**, Bloomington: Indiana Univ. Press, 1960, p.105.

*Long Labours, both by Sea and Land he bore;
And in the Doubtful War, before he won
The Latian Realm, and built the destin'd Town. (1-6)*

Il Proudfoot osserva a questo proposito che "*words are lent a new and fuller content than before, as in the use of 'long' for 'protracted' or "enduring"*".¹ Aggiungerò a questa osservazione di Proudfoot che l'aggettivo presenta in realtà il valore semantico che gli si attribuisce, ma il fenomeno ha radici ben più profonde e non risale a Dryden, se è vero, come è vero, che già Spenser espresse questa formula epica ("*Long Labours*") un secolo prima di Dryden ed entrambi gli autori la usano per connotare il valore espressivo dello sforzo eroico:

*Young Knight, what ever that doth armes professe,
And throuh long labours hunttest after fame,
Beware of fraud. (F.Q. I iv l) ²*

Kenneth Quinn afferma che i versi iniziali di Virgilio costituiscono "*an assertion that the poem is itself both an Iliad- a story of war and fighting (arma) - and an Odyssey- the story of a man's adventures*".³

Nel ricordare Spenser, che nell'episodio del Cavaliere della Croce Rossa riafferma il duplice tema virgiliano, Dryden

¹ Proudfoot, op. cit., p.184.

² **The Works of Edmund Spenser**, eds. Greenlaw, Osgood, Padelford, 10 vol. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1932-1957. Tutti i riferimenti a Spenser appartengono a questa edizione.

³ Kenneth Quinn, **Virgil's Aeneid: A Critical Description**, Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1968, p. 41.

invoca una tradizione inglese della poesia narrativa e anch'egli segue il consiglio di Orazio. Così sentenzia il Pope: (Epistle II ii 165-68)¹

*Mark where a bold expressive Phrase appears,
Bright through the rubbish of some hundred years;
Command old words that long have slept, to wake,
Words, that wise Bacon, or brave Raleigh spake.*

Un secondo esempio ci viene suggerito dall'episodio della tempesta nel libro I, durante la quale Nettuno chiama a raccolta i venti ribelli e rimprovera Eolo :

*tenet ille immania saxa
vestras, Eure, domos; illa se iactet in aula
Æolus et claustro ventorum carcere regnet. (139-41)*

Trad.

Egli regna, o Euro sulle
vostre immani case di pietra: là si agiti, Eolo,
su quella reggia- carcere chiuso di venti- governi .

C. Day Lewis rende con efficacia questi versi:

*His domain is the mountain of rock,
your domicile, o east Wind. Let Aeolus be king of that castle
And let him keep the winds locked up in its dungeon.*

¹ TE, IV, 177.

Ma questa traduzione, pur pregnante e di robusta resa, risulta quasi sbiadita di fronte alla potente iperbole con la quale Dryden ci ripropone l'invettiva di Nettuno contro il povero Eolo:

*His pow'r to Hollow Caverns is confin'd,
here let him reign, the Jailor of the Wind:
With Hoarse Commands his breathing Subjects call,
And boast and bluster in his empty hall. (199-202)*

Qui non possiamo non ammirare la padronanza del linguaggio figurativo di Dryden, padronanza che lo distingue dagli altri traduttori e fa apparire la sua versione come un nuovo poema. L'idea che i venti possano essere imprigionati (claustrorum venterum carcere) qui diventa un concetto di stile altisonante dove i termini "windy" "hollow" "hoarse" "breathing" "empty" vengono associati ad espressioni che suonano come aperta derisione e canzonatura dell'autorità ("power", "reign", "Jailor", "hall", "commands", "subject"). Qui Dryden va ben oltre Virgilio fino a trasformare Eolo in un pomposo trombone. Il lettore attento può notare nell'allitterazione dell'ultimo verso ("*boast and bluster*"), un'eco spenseriana della descrizione del gigante che cattura il Cavaliere della Croce Rossa:

*And greatest Earth his uncouth mother was,
And blustering Aeolus his boasted sire. (FQ I vii 9)*

Le risonanze di Spenser in Dryden non si limitano al libro I dell'«Eneide», ma sono sparse per tutta l'opera. Quando per esempio Enea dice a Didone

*Nor can my Mind forget Eliza's name,
While vital Breath inspires this Mortal Frame, (IV 485-86)*

Dryden ricorda certamente Spenser del 'The Ruins of Time' nel perpetuare la fama di Sidney:

*Yet whilest the fates afford me vital breath,
I will it spend in speaking of thy praise. (309-10)*

Lo stesso Spenser si era ispirato a Virgilio (Aen. IV 335-36):

*nec me meminisse pigebit Elissae,
dum memor ipse mei, dum spiritus hos regit artus*

Trad.

né mai sgradito mi sarà il ricordo di Elissa, finché
sarò in me, finché vita avranno le mie membra.

Non era facile rendere i versi virgiliani che esprimono lo stato d'animo di Enea mentre cerca di reprimere le sue emozioni, ma allo stesso tempo non può nasconderle. Nella sua "Dedication" Dryden dice che egli "*found it very painful to vary Phrases when the same sense returned*" su di lui. Si scusa però dicendo, e riferendosi a Virgilio, che "*even he himself, whether out of necessity or choice, has often express'd the same thing (i.e., thought or sense) in the same words*". (III, 1057-58)

Uno dei casi in cui Virgilio, riprendendo una situazione già descritta nel suo poema, ripropone ad litteram, in una sorta

di autocitazione, un suo verso, è costituito dalla chiusa dell'«Eneide»:

Vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras
(XII 952)

Trad.

e fuggí tra le ombre, gemendo, angosciata, la vita

che fa eco, parola per parola, alla precedente descrizione della morte di Camilla (XI 831). Scopo di questa ripetizione è, dice R.D. Williams, di farci notare che Turno, come Camilla, "wins our sympathy in defeat".¹ Nella sua versione della morte di Turno, Dryden, così come Virgilio, ripete "the same old words" che egli "had used before" (III, 1058).

Queste parole, tuttavia, ricordano la morte di Mezenzio, non quella di Camilla:

*The Crimson Stream distain'd his arms around,
And the disdainful Soul came rushing thro' the wound.*
(X 1312-13)

E' per precisa scelta che Dryden usa gli stessi termini e suoni ("distain'd" e "disdainful") per i due personaggi antagonisti di Enea. In entrambi i casi è manifesta l'idea che la morte dissolve l'unione fra il corpo e l'anima. Se si comprende il complesso processo di assimilazione usato per comporre questi versi, si può forse capire meglio il valore del poema epico di

¹ *The Aeneid of Virgil*, ed. R. D. Williams, 2 vol. London: Macmillan, 1972, II, 381.

Dryden; la frase "*disdainful Soul*" si può già leggere nel libro II della 'Faerie Queene':

*Twixt his two mightie armes him up snatcht,
And crusht his carkasse so against his brest,
That the disdainfull soule he thence dispatcht,
And th'idle breath all utterly exprest.(II xi 42)*

L'espressione "*disdain'd around*" è presa da un altro contesto, dove Spenser descrive la "*griesly wound*" di Amavia:

*From which for the gusht a streme of gorebloud thick,
That all her goodly garments stain around,
And into a deepe sanguine dide the grassie ground.
(II i 39)*

Aveva ragione C. Day Lewis nel sentenziare che Dryden "*did very largely create his old grand manner*". E' tuttavia con l'aiuto di Spenser che Dryden potè creare l'impressione del coraggio di Mezenzio, che al pari di Turno, è "*disdain'd*" e "*disdainful*" anche nella sconfitta.

Nella "Dedication" Dryden dichiara: "*Virgil in Latine and Spenser in English have been my masters*" (III 1048).¹ Anche se non ammette palesemente l'influenza di Milton sulla sua opera, Dryden afferma che "*No Man has so happily Cop'd the Manner of Homer; or so copiuosly translated... the Latin Elegancies of Virgil*" ('Discourse Concerning Satire', II, 610).

¹ Earl Miner, "*Dryden's Admired Acquaintance, Mr. Milton*", **Milton Studies**, ed. J.D. Simmonds, vol. XI, Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Press, 1978, p.18.

Non sorprende, dunque, che molte delle eleganze latine di Milton, "*the Poetical Son of Spenser*", entrino a far parte della traduzione dell' 'Eneide' di Dryden.

Troviamo una chiara immagine miltoniana nel "Proemio" alle 'Georgiche', nell'invocazione di Virgilio a Cesare Augusto:

*tuque adeo, quem mox quae sint habitura deorum
conclia, incertum est. (1, 24-25)*

Trad.

Tu, (o Cesare), che nessuno sa
quale consesso degli dei accoglierà.

La versione di Dryden è la seguente:

*And chiefly thou, whose undetermin'd State
Is yet the Business of the Gods Debate". (1,30-31).*

Tale versione riecheggia da vicino un'espressione già presente in Milton :

*And chiefly Thou O Spirit, that dost prefer
Before all Temples th'upright heart and pure,
Instruct me, for Thou know'st. (P.L. I 17-19) ¹*

Come afferma Christopher Ricks, "*Dryden's gifts were never more truly exhibited than when, with dignity and without*

¹ **The Poetical Works of John Milton**, ed. Helen Darbyshire, 2 vol. Oxford: Clarendon Press, 1952. Tutti i riferimenti a Milton appartengono a questa edizione.

presumption, he recognized Milton's genius by making it serve his purposes in allusion".¹

A Dryden infatti poteva risultare utile l'espressione miltoniana di riverenza "*And chiefly thou*" da contrapporre all'irriverente "*business of God's Debate*", per rimanere fedele al verso virgiliano e allo stesso tempo esprimere il suo scetticismo riguardo all'apoteosi di Ottaviano.²

Ma ritorniamo all' 'Eneide' ed in particolare al libro IV, nel passo in cui Virgilio lascia all'immaginazione del lettore la scena della seduzione:

*ille dies primus leti primusque malorum
causa fuit (169-70)*

Trad.

Quel giorno segnó la sua morte e fu il principio dei mali.

Il Mandelbaum cosí traduce:

That day was the first day of death and sorrow.

Quasi uguale la versione di Fitzgerald :

That day was the first cause of death, and first of sorrow.

¹ Christopher Ricks, " *Allusion: The Poet as Heir* ", **Studies in the Eighteenth Century**, eds. R.F. Brissendon and J.C. Eade, vol. III , Toronto: Univ. of Toronto Press, 1973, 1 p.231.

² Secondo L.P. Wilkinson, "*this is the first literary document to support the idea of the divinity of a living ruler at Rome*". **The Georgics of Virgil: A Critical Survey**, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1969, p. 163.

Nessuno di loro, comunque, raggiunge la forza espressiva di Dryden che così traduce:

*From this ill Omend hour, in Time arose Debate and Death
and all succeeding woes. (245-46)*

Ma il modello per la versione del Nostro è, ancora una volta, offerto da Milton, nella originale trasgressione che

Brought death into the World, and all our woe. (P.L. I 3)

Anche la traduzione di ille dies in "this ill Homend Hour" ricorda la "evil hour" (PL IX 780-81) quando Eva colse il frutto proibito e lo mangiò.

La scena del banchetto nel libro I offre un altro esempio in cui Milton fornisce un ulteriore spunto a Dryden:

*The Queen, already sate
Amidst the Trojan Lords, in shining State,
High on a Golden Bed: Her Princepy Guest
Was next her side, in order sate the rest. (977-80)*

Non è difficile qui pensare a Didone, seduta "in shining state / High on a Golden Bed" e ricordare la stessa posizione di un altro monarca:

*High on a Throne of Royal State, which farr
Outshon the wealth of Ormus and of Ind,
Or where the gorgeous East with richest hand*

*Showrs on her Kinds Barbaric Pearl and Gold,
Satan exalted sat. (P.L. II 1-5)*

Si può cogliere meglio questa eco se leggiamo il testo virgiliano:

*auleis iam se regina superbis
aurea composuit sponda mediamque locavit,
iam pater Aeneas et iam Troiana iuventus
conveniunt, stratoque super discumbitur ostro.*
(1,697-700)

Trad.

Su splendidi tappeti la regina, ornata d'oro sedette,
appoggiata alla sponda, mentre ormai giungono il padre
Enea e la gioventù troiana e s'adagiano sui manti di porpora.

Se si eccettua il "*Golden bed*", (aurea sponda), e la libertà di modificare la scena, Dryden ha riprodotto ogni caratteristica decorativa, comprese le "*sumtuous tapestries*" (auleis superbis) e le "*purple coverlets*" (stratoque ostro); egli, inoltre, colloca Didone in posizione preminente ("*in the midst of Lords*"), Enea "*next her side*", e gli altri "*in order*" intorno a loro, riproponendo un quadro che rassomiglia alla esaltata cerimonia - in Milton- della "*Consultation*" di Satana, così come la frase "*shining state*" ricorda lo spurio splendore del "*Royal state*" miltoniano.

Nel libro VI dell'«Eneide» Virgilio paragona una folla di spiriti che si raccolgono sul fiume Stige all'agitarsi delle foglie e degli uccelli:

*quam multa in silvis autumnni frigore primo
lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ab alto
quam multae glomerantur aves, ubi frigidus annus
trans pontum fugat et terris immittit apricis.
Stabant orantes primi transmittere cursum
tendebantque manus ripae ulterioris amore.*

(6, 309-14)

Trad.

quante sono le foglie che cadono nelle selve al primo freddo d'autunno,
o quanti gli uccelli che convengono a terra dall'alto, quando
le stagioni invernale li spinge oltremare, ove il clima è piú caldo;
tanti stavano lá a richiedere di passare per primi all'altra riva
e, ad essa bramando, tendevan le mani.

Nel primo libro del 'Paradise Lost' troviamo la stessa similitudine, laddove Satana

*stood and call'd
His Legions, Angel Forms, who lay intransit
Thick as Autumnal Leaves that strow the brooks
in Vallombrosa. (P.L.300-03)*

Non vi è traduttore di Virgilio che non ricordi in qualche modo Milton. Humphries lo riecheggia con una certa discrezione:

*Thick as the forest leaves that fall in autumn
With early frost, thick as the birds to landfall
From over the seas, when the chill of the year compells
them
To sunlight. There they stand, a host, imploring*

*To be taken over first. Their hands, in longing,
Reach out for the further shore.*

Ancora sulla scorta di Milton, Dryden apporta al passo un mutamento piú significativo sia nel senso che nel ritmo:

*Thick as the Leaves in Autumn strow the woods:
Or Fowls, by Winter forc'd, forsake the Floods,
And wing their hasty flight to happier Lands:
Such, and so thick, the shiv'ring Army stands:
And press the passage with extended hands. (428-32)*

La versione -questa volta alquanto ridotta- dell'originale latino comprende non una, ma due immagini miltoniane, la seconda delle quali, ("*such and so thick*") riprende il verso del 'Paradise Lost' :

*So thick bestrown
Abject and lost lay these, covering the Flood. (P.L.311-12)*

Per dare maggior enfasi alla sua similitudine Dryden pone al centro della sua traduzione poetica l'aggettivo *frigidus* di Virg. *Aen.* 6, 311 e da esso fa derivare una nuova immagine poetica ("*the shiv'ring Army*"); questa "Army" di anime dannate è stata cacciata, come le "Legions" di Satana dai "*happy Realms of Light*" (P.L. I 83).

Nel tradurre in inglese dal latino Dryden usa un metodo di "verbal reconstruction" (molto simile a quello di Pope) che Norman Callan così descrive: "*He takes the constituent elements of a passage and weaves them into a new pattern,*

which substantially retains the sense of the original" . ('TE', VII, xcii)

Osserviamo ora un altro esempio di traduzione nel quale ancora una volta Dryden guarda a Virgilio attraverso lenti miltoniane, pur mantenendo sempre lo sguardo sull'originale.

Alla fine della scena del Consiglio nel libro XI Dryden descrive la scena del saluto di Turno:

*He said, and turning short, with speedy Pace,
Casts back a scornful Glance, and quits the place. (701-02)*

Ricordiamo una simile scena con Abdiel alla fine del libro I del 'Paradise Lost':

*And with retorted scorn his back he turnd
On those proud Towrs to swift destruction doom.
(P.L.906-07)*

E' certamente Milton che ha suggerito a Dryden l'immagine di Turno che volge le spalle all'assemblea con un gesto di dileggio, lá dove invece, nell'originale virgiliano, leggiamo l'espressione corripuit sese:

*nec plura locutus
corripuit sese et tectis citus extulit altis.(XI 461-62)*

Trad.

e senza aggiungere altro
si alzó e svelto abbandonó l'alta reggia.

I personaggi di Turno e Abdiel non hanno niente in comune se non il fatto che sono entrambi dei dissenzienti: Turno nel partito che vuole la pace e Abdiel "*among the faithless, faithful onely hee*". (V 897) E' Milton, tuttavia, che suggerisce a Dryden la traduzione di nec plura locutus: infatti in un passo di poco precedente a quello citato, si legge:

*He said, and as the sound of waters deep
Hoarce murmur echo'd to his words applause. (V 872-73)*

Ho cercato di documentare, in queste pagine, la dipendenza di Dryden dal 'Paradise Lost' di Milton, opera che offre al nostro autore più di un utile suggerimento: si tratta sempre, però, di corrispondenze sottili, di un'eco vaga e mai ben definita, di una suggestione più che di un suggerimento esplicito, che certo si rifà allo *zelos* di alessandrina memoria e non alla mimesi platonica; Milton perciò non potrà considerarsi come un tramite tra Virgilio e Dryden, ma piuttosto un suggeritore della sua "Epische Technik", un suadente creatore di immagini poetiche con le quali il traduttore della 'Eneide' spesso cerca un confronto.

La traduzione di Dryden del poema virgiliano e il 'Paradise Lost' di Milton, così come, del resto, l'opera di Spenser, non possono, dunque, essere messi a confronto se non indirettamente, né si può pretendere sempre di trovare, nei passi paralleli che sono stati citati, il riscontro lessicale concreto ed inopugnabile, segno, questo, di un'imitazione passiva e non invece di emulazione viva e originale.

CAPITOLO II

Nella sua "Preface" alle 'Fables' (IV, 1449) Dryden dice che Virgilio "*warms us by degrees* " : ma cosa significa veramente quest'espressione? forse che Virgilio, a ragione dell'annosa "querelle" che nel '600 spinse a contrapporre fra loro poeti greci e latini, classici e moderni, viene considerato da Dryden come un poeta colto e raffinato, di difficile approccio e comprensione, tale da poter essere compreso a pieno soltanto per gradi? Non credo sia questa, però, la vera interpretazione della frase di Dryden, che in definitiva risulterebbe di spregio e non di ammirazione; credo invece di cogliere nelle parole del traduttore inglese di Virgilio una sorta di intima ammirazione per il suo modello, nella cui poesia egli vede una climax espressiva e poetica che si manifesta con un crescente grado di attenzione e di tensione del lettore (o del traduttore), con una adesione alla sua arte che risulta proporzionale alla conoscenza ed all'approfondimento dell'opera: in realtà, sembra affermare Dryden, Virgilio ... difficiles habet aditus ma, una volta inoltrati nella conoscenza della sua opera, diventa semplice

apprezzare la sua grande arte. Si consideri, ad esempio, il brano del I libro dell' 'Eneide' nel quale Enea osserva ammirato il lavoro che ferve nella città di Cartagine:

*Corripuere viam interea, qua semita monstrat.
iamque ascendebant collem, qui plurimus urbi
imminet adversasque aspectat desuper arces.
miratur molem Aeneas, magalia quondam,
miratur portas strepitumque et strata viarum.
instant ardentes Tyrii, pars ducere muros
molirique arcem et manibus subvolvere saxa,
pars optare locum tecto et concludere sulco;
iura magistratusque legunt sanctumque senatum;
hic portus alii effodiunt, hic alta theatri
fundamenta locant alii, immanisque columnas
rupibus excidunt, scaenis decora alta futuris.
qualis apes aestate nova per florea rura
exercet sub sole labor, cum gentis adultos
educunt fetus, aut cum liquentia mella
stipant et dulci distendunt nectare cellas,
aut onera accipiunt venientum, aut agmine facto
ignavum fucos pecus a praesepibus arcent;
fervet opus redolentque thymo fragrantia mella,
"o fortunati, quorum iam moenia surgunt!"
Aeneas ait et fastigia suscipit urbis.
infert se saeptus nebula (mirabile dictu)
per medios miscetque viris neque cernitur ulli.*

(I 418-440)

Trad.

Essi affrettan la via dove mostra il sentiero
E già salivano il colle, che grande sovrasta
la città e domina, in faccia, le torri.

Ammira Enea quelle moli, prima tugurii,
 ammira le porte e lo strepito e le vie lastricate.
 Ardenti lavorano i Tirii, parte a innalzare le mura,
 a fabbricare la rocca, a spingere a braccia macigni:
 parte per la sua casa sceglie il suolo e lo cinge col solco.
 Leggi e capi si eleggono, e il venerando senato.
 Qui altri scavano il porto, là vaste al teatro
 le fondazioni altri pongono, e gigantesche colonne
 tagliano le rupi, alto ornamento alle scene future.
 Così, mentre è nuova l'estate, per i campi fioriti
 l'api affatica sotto il sole il lavoro, o che i figli
 adulti guidino fuori, o che, luccicante,
 stipino il miele e gonfino di nettare dolce le celle,
 o i pesi delle tornanti ricevano o, quasi falange,
 l'ignava razza dei fuchi dall' arnie respingano.
 Fervono l'opere, il miele fragrante di timo profuma.
 " O fortunati quelli, di cui le mura già sorgono!"
 sospira Enea, e della città guarda stupito i pinnacoli,
 ed entra, fasciato di nube (stupore a narrarlo),
 e fra la gente si mescola, e da nessuno è veduto.

(trad. R. Calzecchi-Onesti)

Forse, secondo Dryden, un mezzo attraverso il quale Virgilio "*warms us by Degrees* " è l'attento uso dei verbi: il perfetto corripuere si snoda nell'imperfetto ascendebat, che poi si conclude con il presente di miratur, la cui anafora serve a magnificare l'intensità rapita dello sguardo di Enea.

Questo tipo di figura retorica, l'anafora, è, come Dryden dice nella sua Dedication of the Georgics, "*one of Virgil's Beauties that having said what he thought convenient, he always left somewhat for the imagination of his Readers to supply*" (I 914).

La scena dell'arrivo di Enea, che occupa appena un verso e mezzo (Virg. Aen. I 418-19), è quasi completamente lasciata

all'immaginazione (il lettore può pensare ai dettagli come crede), e per una ragione precisa: ogni ulteriore precisazione distoglierebbe l'attenzione dal soggetto principale, le meraviglie di Cartagine (ibid. 421-29). Per Enea queste meraviglie diventano, come dice Douglas Knight "*the ideal substitute for that unknown founding to which he can no longer urge himself*".¹

E' la frustrazione maturata dopo sette anni di vagabondaggio fra popoli diversi che spinge Enea ad esclamare "o fortunati, quorum iam moenia surgunt". (437)

Ma per capire meglio come Virgilio non solo "*warms us in his Description*", ma rinnova "*that warmth by some apt Similitude*", leggiamo la versione di Dryden del passo latino:

*They climb the next Ascent, and, looking down,
Now at a nearer Distance view the Town:
The Prince, with Wonder, sees the stately Tow'rs,
Which late were Huts, and Shepherds homely Bow'rs;
The Gates and Streets; and hears, from ev'ry part,
The Noise, and buisy Concourse of the Mart.
The toiling Tyrians on each other call,
To ply their Labour: Some extend the Wall,
Some build the Citadel; the brawny Throng,
Or dig, or push unwieldly Sones along.
Some for their Dwellings chuse a Spot of Ground,
Which, first design'd, with Ditches they surrond.
Some Laws ordain, and some attend the Choice
Of holy Senates, and elect by Voice.
Here some design a Mole, while others there,*

¹ Douglas Knight, **Pope and the Heroic Tradition**, New Haven: Yale Univ. Press, 1951, p.86.

*Law deep Foundations for a Theatre:
 From Marble Quarries mighty Columns hew,
 For Ornaments of Scenes, and future view.
 Such is their Toyl, and such their buisy Pains,
 As exercise the Bees in Flow'ry Plains;
 When Winter past, and Summer scarce begun,
 Some lead their youth abroad, while some condense
 Their liquid Store, and some in Cells dispense.
 Some at the Gate stand ready to receive
 The Golden Burthen, and their Friends relieve.
 All with united Force, combine to drive
 The lazy Drones from the laborious Hive;
 With Envy stung, they view each others Deeds;
 The fragrant Work with Diligence proceeds.
 Thrice happy you, whose Walls already rise;
Aeneas say; and view'd, with lifted Eyes,
 Their lofty Tow'rs; then ent'ring at the Gate,
 Conceal'd in Clouds, (prodigious to relate)
 He mix'd, unmark'd, among the buisy Throng,
 Born by the Tide, and pass'd unseen along. (580-615)*

Noteremo preliminarmente come la traduzione inglese (36 versi rispetto ai 23 dell'originale) si presenti di gran lunga più abbondante, ricca e dettagliata del testo virgiliano ed offra un più ampio ventaglio terminologico e lessicale: risulta d'altra parte difficile - e lo vedremo nel corso di tutta la traduzione-riproporre la concisione propria del latino in generale e di Virgilio in particolare.

Il Proudfoot considera questa traduzione "*a fine example of the epic simile earning its keep in an animated, various, and*

telling description"¹ E ciò è vero e vediamo perché. Dryden certamente capì che doveva esprimere i sentimenti di Enea ("*Thrice happy you whose walls already rise*") in termini accessibili al lettore inglese del suo tempo. Con precisa determinazione egli quindi modellò la sua descrizione su alcune scene del 'Paradise Lost'; la prima quando Satana, nel libro III,

*Looks down with wonder at the sudden view
Of all this world at once (542-43)*

e la seconda nel libro IV,

*Now to th'Ascent of that steep savage Hill
Satan had journied on, pensive and slow;
...
Beneath him with new wonder now he views
To all delight of human sense expos'd
In narrow room Natures whole wealth. (172-73; 205-07)*

Da questi due passi Dryden trascoglie le espressioni "*Looks down with wonder*", "*Now to the Ascent*" e "*with new wonder he view*" e le include nella sua traduzione:

*They climb the next Ascent, and, looking down,
Now at a nearer Distance view the Town:
The Prince, with wonder, sees.....*

La mediazione di Milton ha causato anche una nuova prospettiva nel racconto. In Virgilio è la collina che guarda la città

¹ Proudfoot, op. cit., p. 194.

(collem, qui plurimus urbi/ imminet adversasque aspectat de-
super arces), in Dryden invece è Enea che pare fermarsi ad
osservare, pieno di ammirazione, dall'alto e ancora da lontano
("looking down") il lavoro che ferve nei cantieri della nuova
città. L'impercettibile spostamento in avanti (si tratta di qualche
verso soltanto: cfr. Virg. Aen. I 421, miratur molem Aeneas)
significa che per il traduttore Enea è sempre il protagonista
attivo della narrazione, anche quando Virgilio indulge, talvolta,
ad uno spunto paesaggistico o descrittivo.

Nel tradurre un passo simile dell' 'Odissea' Pope noterà
che Virgilio "*treads almost step by step in the path of Homer*".
Lo stesso Pope segue i passi di Dryden nella descrizione della
"*topography of this city of the Phaeacians*"¹:

*The chief with wonder sees th'extended streets,
The spreading harbours, and the riding fleets;
(Hom. Od. VII 55-56)*

I moderni traduttori in versi di Virgilio non si permettono
invece tali licenze e questo possiamo constatarlo attraverso i
seguenti confronti:

*Meanwhile the two pressed on apace, where the track
pointed.
And now they were climbing a hill whose massive bulk
looms over
The city and commands a prospect of soaring towers.
(Day Lewis)*

¹ TE , IX, p. 256.

*And they went on, where the little pathway led them
To rising ground; below them lay the city,
Majestic buildings now, which once were hovels.*

(Humphries)

*The two men meanwhile hurried down the path
And soon were climbing the highest hill that hangs
Over the town and looks down on its walls.*

(Copley)

*Meanwhile Aeneas and the true Achates
press forward on their path. They climb a hill
that overhangs the city, looking down,
upon the facing towers.*

(Mandelbaum)

Meanwhile

*The two men pressed on where the pathway led,
Soon climbing a long ridge that gave a view
Down the city and facing towers.*

(Fitzgerald)

Pur con le necessarie, inevitabili differenziazioni stilistiche e lessicali i traduttori dianzi citati mostrano tuttavia una eccezionale omogeneità, nel senso che ciascuno di essi curerà di rimanere il più fedele possibile alla espressione poetica dell'originale.

Ciò che Dryden disse di Annibal Caro ("*He is a Foot-Poet, he Lacquies by the Side of Virgil at the best, but never mounts behind him*" : III, 1051) può ben dirsi anche dei moderni

traduttori dell'“Eneide” virgiliana. Dryden invece si prende la libertà di omettere tutto il verso 418 (corripuere viam interea, qua semita monstrat) e nonostante ciò riesce a dare al lettore un senso della direzione (“*they climb the next Ascent*”) e del luogo (“*Now at a nearer Distance*”) più chiaro, ad esempio, di quello di Fitzgerald che insiste nel dire che “*the two men pressed on where the pathway led*”.

Mi sembra che l'omissione del v. 418 si possa spiegare in base ad una serie di considerazioni che partono -è ovvio- dall'analisi della conoscenza dei meccanismi letterari ed intellettuali che governano la “Übersetzung Technik” del letterato inglese.

Innanzitutto il v. 418 può essere considerato quasi pleonastico in quanto ci descrive l'atto di mettersi in marcia (corripuere viam) di Enea ed Acate (il verbo, si noti, è alla 3a persona plurale!) dopo l'episodio dell'incontro dell'eroe troiano con Venere. Dryden, omettendo questo verso, evita di tradurre il verbo al plurale e riprende invece il singolare che ritroviamo al v. 421 (miratur molem Aeneas) con il quale, anche in Virgilio, l'attenzione si sposta sul solo Enea (soggetto singolare): ecco che il traduttore, con l'omissione di un solo verso, ha ottenuto un duplice scopo, quello di non interrompere la narrazione logica con il passaggio dal soggetto singolare al soggetto plurale e -forse più importante- quello di non costringere il suo lettore allo sforzo di memoria di ricordare che Enea s'era incamminato verso Cartagine in compagnia di Acate: quest'ultimo, infatti, viene menzionato all'inizio dell'episodio (Aen. I 312... ipse uno graditur comitatus Achate) ma non svolgerà più alcun ruolo né nell'episodio dell'incontro di Enea e Venere, né in quello seguente dell'ingresso a Cartagine (anche

se, al v. 459, verrà interpellato da Enea e avrà poi il ruolo di personaggio muto sino al v. 579). E' perciò intuibile che Dryden non voglia stornare l'attenzione del suo lettore traducendo il verbo al plurale ed omette perciò l'intero verso. Un'omissione che, tutto sommato, non nuoce minimamente nell'economia dell'episodio e semplifica, in definitiva, la struttura narrativa nel suo complesso incentrando l'attenzione del lettore moderno unicamente sul protagonista Enea.

Ancora, il lettore moderno troverá forse strano che Dryden eviti di usare la parola "honey" laddove il testo latino presenta due volte il vocabolo corrispondente (liquentia mella e fragrantia mella vv. 432 e 436). Dryden aveva già usato questo termine nelle 'Georgiche': "Sweet honey some condense" (234), ma nella 'Eneide' egli preferisce una elegante variazione: "liquid store" "Golden Burthen" e "fragrant work".

La perifrasi è, dice Tillotson, "a kind of phrase (which) provides an excellent method of compression, especially since it is often an abstract and a concrete which are clashed together".¹ L'uso della perifrasi, che secondo lo stesso Tillotson doveva diventare "one of the more preminent items in the poetic diction of the eighteenth century" è alquanto sottile e complesso; ogni frase è costituita da una combinazione di aggettivo e nome, il nome astratto che denota attività intercollegate ("store", "Burthen" "work") e l'aggettivo che indica le diverse proprietà fisiche della stessa sostanza- la sua natura, ("liquid") l'apparenza, ("Golden") e il profumo ("fragrant").

Non era facile riprodurre la delicatezza del verso latino (redolentque thymo fragrantia mella" v. 436) ma dobbiamo

¹ On the Poetry of Pope, 2nd ed. 1938; Oxford: Clarendon Press, 1950, p.74.

riconoscere che Dryden è qui riuscito a superare se stesso: per poter meglio apprezzare questo suo sforzo immaginativo, paragoniamo la sua traduzione a quella di Richard Maitland, Earl of Lauderdale:

*' Some purge the Heav'nly Nectar they condense,
'And some the Liquid in void cells dispense. (464-65)*

La traduzione di Dryden è la seguente:

*Some lead their Youth abroad, while some condense
Their Liquid Store, and some in Cells dispense. (602-03)*

La superiorità dei versi di Dryden, dove l'azione fluisce ininterrottamente da un verso all'altro, è ovvia e convincente. Nella perifrasi di Lauderdale ("*Heav'nly Nectar* ") l'astratto ed il concreto non si accordano e la dizione poetica ("*in void cells dispense*") è goffa e confusa. L'unico termine che i due traduttori hanno in comune è la rima finale ("*condense*" / "*dispense* ").¹

Dopo la pubblicazione del superbo lavoro di J. M. Bottkol "*Dryden's Latin Scholarship*"² anche la critica ha dovuto riconoscere che Dryden ha subito una grande influenza dal "*Dauphyn's Virgil*", una edizione delle opere di Virgilio del 1675 ad opera di Carolaeus Ruaeus. Lo stesso Dryden ammette questa influenza nella sua 'Dedication', quando fa riferimento a Ruaeus "*whom generally I follow*" (II, 1050). Questo fatto è molto importante per diverse ragioni. Non sempre troviamo che

¹ Proudfoot, op. cit., p. 168.

² *Modern Philology*, XL (1943), 241-54.

il testo di Dryden traduce l'originale di Virgilio. Dryden infatti traduce spesso dalle Notae di Raueus, che commentano ogni pagina del "Daughin's Virgil". Altre volte Dryden traduce dalla Interpretatio, che è la versione in prosa, dello stesso Raueus, che accompagna il testo virgiliano. Quando Dryden scrive per esempio "*some extend the wall*" egli non traduce dal testo di Virgilio (pars ducere muros), ma dal testo di Raueus (pars extendere muros) e così anche la traduzione di "aestate nova" (430) proviene dalla versione di Raueus (aestate incipiente) nei versi:

When winter past, and Summer scarce begun. (600)

Vi è inoltre un altro aspetto di questo tipo di contaminazione. Dryden traduce l'espressione "ignavum fucos pecus" con "*lazy Drones*", nei versi che seguono:

*All, with united Force, combine to drive
The lazy Drones from the laborious Hive;
With Envy stung, they view each others Deeds;
The fragrant Work with Diligence proceeds. (606-09)*

Questi versi, così come quelli virgiliani, provengono dalle 'Georgiche' (241-44); le api che non fanno il miele e lasciano ad altri questa incombenza sono in un certo senso simili a quei Troiani che non lavorano durante la loro permanenza a Cartagine, mentre le api laboriose sono simili ai Cartaginesi:

*agmine facto
ignavum fucos pecus a praesepibus arcent. (434-35)*

Cecil Day Lewis così traduce il passo:

*(Some) closing ranks / Shoo the drones-- that
Work-shy gang--away from the bee-fold.*

Dryden traduce il termine militare "agmine facto" (che C. Day Lewis rende con "*closing ranks*", Copley con "*police the hive*" , Fitzgerald con "*like troops alerted*") e lo eleva ad altezze miltoniane: *All with united Force, combine to drive* ". La frase "*united Force* " appare due volte nel 'Paradise Lost', una quando le schiere di Satana si muovono in "*perfect Phalanx*" :

Breathing united force with fixed thoughts: (I, 560)

e l'altra quando Satana chiede:

*How such united force of Gods, how such
As stood like these, could ever know repulse? (I, 629-30)*

Notiamo ancora l'influenza miltoniana nei versi finali:

*then , ent'ring at the Gate'
Conceal'd in Clouds, (prodigious to relate)
He mix'd, unmark'd, among the buisy Throng,
Born by the Tide, and pass'd unseen along. (612-15)*

L'espansione di Dryden di neque cernitur ulli in "*unmarked*" e "*unseen*" può apparire ridondante. In un'occasione

simile Milton osa ancora di più. Così Uriel tiene d'occhio Satana:

his gestures fierce
He marked and mad demeanour, then alone,
As he supposed, all unobserv'd, unseen. (PL IV 128-30)

In entrambi i casi la ridondanza dá maggiore vigore ad un momento importante. E' a Milton che Dryden deve la varietà dei movimenti dei versi, le numerose pause, e le modifiche di frase che si concludono nel finale. Anche qui ricordiamo, con William Frost, come spesso "*Dryden's manipulations of literal meaning... are influenced by his general inheritance from the past*".¹ I moderni traduttori di Virgilio non dimostrano di possedere la stessa fortuna:

*Then, in his cloak of darkness he went -a miraculous thing-
Into their midst and joined the crowds, but none perceived
him .*
(Day Lewis)

*Aeneas, gazing on the city,
And enters there, still veiled in cloud—a marvel!—
And walks among the people, and no one sees him.*
(Humphries)

*Walled in a cloud (a miracle !), he walked
among the workmen, and no one saw him there*
(Copley)

¹ Dryden and the Art of Translation, p. 36.

*Then, sheltered by a mist, astoundingly,
he enters in among the crowd, mingling
together with the Tyrians. No one sees him.*

(Mandelbaum)

*He looked up at the roofs, fo he had entered,
Swathed in cloud—strange to relate— among them
Mingling with men, yet visible to none.*

(Fitzgerald)

Douglas Tailor Corse afferma che "*The distance between these translators and Dryden is almost as great as that between the King James and the new English Bible*".¹ Una misura di questa distanza può aversi nella versione di Dryden della famosa frase virgiliana mirabile dictu ("*prodigious to relate*"). La scelta lessicale di Dryden non deve e non può ritenersi casuale: ad esempio, per quanto riguarda l'aggettivo "*prodigious*" che traduce il mirabile virgiliano, dobbiamo osservare che esso si differenzia sostanzialmente dal suo quasi-sinonimo "*extraordinary*" in quanto si ricollega direttamente -ricalcando il radicale- al latino prodigium, che significa "segno profetico" e mantiene lo stesso significato con cui lo usa anche Shakespeare:

*When these prodigies
Do so conjointly meet, let not men say
These are their reasons; they are natural.*
(Julius Caesar' I ii 28-30)

¹ Douglas T. Corse, *Arms and the Man: A study of Dryden's Aeneid*, Miami: The Univ. of Florida, 1985, p.51.

Seppure meno frequentemente di quanto accada nei confronti di Spenser e di Milton, anche Shakespeare, dunque, sembra aver ispirato -almeno per quanto riguarda la terminologia ed il lessico- la traduzione virgiliana di Dryden. Una simile indagine esula tuttavia dai fini che mi propongo nel presente lavoro, per cui potrò in questa sede affrontarlo solo marginalmente.

Un altro interessante episodio che ci permette di indagare sulla tecnica di traduzione drydeniana è quello del VII libro della 'Eneide' dove il poeta latino descrive l'effetto funesto che su Amata determina la furia Aletto scagliatale contro da Giunone e manifestatasi sotto l'aspetto vipereo capace di eccitare, commuovere, turbare ed infine indurre fuor di senno, in un crescendo sconvolgente:

*His ubi nequiquam dictis experta Latinum
contra stare videt, penitusque in viscera lapsum
serpentis furiale malum totamque pererrat,
tum vero infelix, ingentibus excita monstris,
immensam sine more furit lymphata per urbem.
ceu quondam torto volitans sub verbere turbo,
quem pueri magno in gyro vacua atria circum
intenti ludo exercent (ille actus habena
curvatis fertur spatiis; stupet inscia supra
inpubesque manus, mirata volubile buxum;
dant animos plagae), non cursu segnior illo
per medios urbes agitur populosque feroces.
quin etiam in silvis, simulato numine Bacchi,
maius adorta nefas, maioremque orsa furorem,*

*evolat, et natam frondosis montibus abdit,
quo thalamum eripiat Teucris taedasque moretur.*
(Virg. Aen. 373-88)

Trad.

Ma come, tentando invano con queste parole Latino,
lo vede ostinato, e in fondo, ormai, nelle viscere
è sceso il veleno furiale del serpe, e tutta la penetra,
allora sì, l'infelice, spinta dal mostro tremendo
senza ritegno infuria, ebbra, per la città quanto è grande.
Come sotto l'obliqua frustata vola una trottola,
che i bambini in gran giro, intorno al vuoto cortile,
intenti al gioco affaticano; quella, guidata dal laccio,
corre in tondo, china sopra stupisce l'ignara
schiera infantile, guardando il bosso volubile;
forza dan le percosse: non meno rapida a correre
ella s'aggira fra i borghi di popoli fieri.
Anzi, pei boschi, l'afflato simulando di Bacco,
-a maggior diletto osando, entrata in più grave furore-
vola, e la figlia sui monti nevosi nasconde,
per togliere ai Teucri le nozze, per ritardare le fiaccole.

(trad. R. Calzecchi-Onesti)

Grande si rivela l'arte virgiliana nella rappresentazione delle varie fasi del crescente isterismo di Amata. La frase drammatica, tum vero infelix segna il punto cruciale della rabbia della donna (furit) cui il veleno del serpente (furiale malum) eccita ancor più la pazzia (maioremque orsa furorem).

Dryden, come Virgilio, fa di tutto "*to raise our concernment to the highest pitch*" (III, 1036):

*But when she saw her Reasons idly spent
And cou'd not move him from his fix'd Intent;
She flew to rage; for now the Snake possess'd*

*Her vital parts, and pison'd all her Breast;
 She raves, she runs with a distracted pace,
 And fills, with horrid houls, the public Place.
 And, as young Striplings whip the Top for Sport,
 On the smooth pavement of an empty Court;
 The wooden Engine flies and whirls about,
 Admir'd, with Clamours, of the Beardless rout;
 They lash aloud, each other the provoke,
 And lend their little Souls at ev'ry stroke:
 Thus fares the Queen, and thus her fury blows
 Amidst the Crowd, and kindles as it goes.
 Nor yet content, she strains her Malice more
 And adds new Ills to those contriv'd before:
 She flies the Town, and, mixing with the throng
 Of madding Matrons, bears the Bride along:
 Wand'ring through Woods and Wilds, and devious Ways,
 And with these Arts the Troian Match delays. (522-41)*

Mentre questa versione segue con una certa fedeltá "*the undulations of the original*" ¹ allo stesso tempo ci presenta Amata in una connotazione alquanto sinistra. L'infelice vittima di allucinazioni (ingentibus monstis),

*...flew to rage; for now the Snake poeess'd
 Her vital parts, and poison'd all her Breast. (524-25)*

Il termine "*possess'd*" ha il significato di "*controlled*", "*occupied*" da uno spirito maligno. Nel verso virgiliano immen-

¹ E.M.W. Tillyard, **The English Epic and Its Background**, New York: Oxford Univ. Press, 1954, p.175.

sam sine more furit lymphata per urbem (Aen. VII 377), riferito ad Amata, la collocazione stessa delle parole sembra suggerirci ampie distese di spazio entro le quali la regina furente si muove: la collocazione dei due termini di una stessa iunctura costituita da immensam e urbem che vengono posti separatamente in apertura e chiusa di verso pare dilatare ancora di più i confini spaziali di questa città percorsa sine more dall'infelice Amata. Ma Dryden, dal canto suo, non si dimostra da meno del suo modello e raggiunge gli stessi effetti drammatici con "*she raves, she runs*", espressione che si allaccia al "*distracted place*", usato nel senso di "smarrita mentalmente", "fuori di sé". A questo punto Amata diventa un demone esaltato che "*fills with horrid hools, the public Place*".

I traduttori moderni, invece, rimangono più fedeli ai dettagli dell'originale di quanto non faccia Dryden.

Mandelbaum è certamente fra i più efficaci nel descrivere la parte più drammatica:

*But when she has tried these useless words and sees
Latinus standing firm against her, when
the serpent's maddening mischief has slid deep
within her bowels and traveled all he body,
exciting her with monstrous fantasies,
the wretched queen, indeed hysterical,
rages throughout the city.*

E' una traduzione, questa di Mandelbaum, non priva di pregi sia per l'intelligente costruzione della frase e per l'adesione al senso dell'originale, sia perché tenta di riprodurre qua e lá anche nella lingua moderna quegli artifici retorici che

caratterizzano il testo latino (per limitarmi ad un solo esempio, basterà ricordare il sottile gioco di assonanze, allitterazioni, omoioleuti ottenuti insistendo sul suono -m nel già citato verso di Aen. VII 377). E così anche il traduttore moderno insisterà sull'assonanza della sibilante e sull'omoioleuto nell'espressione "*these useless words and sees*", sull'allitterazione ("*maddening mischief*"), sul gioco sottile secondo il quale la consonante finale di parola si ripete identica nell'iniziale della parola successiva ("*Latinus standing*").

Nessuno dei traduttori moderni tuttavia manifesta la presenza di Shakespeare, Spenser e Milton nello stesso modo in cui talora alcune espressioni virgiliane ricalcano- pur senza che il poeta confessi manifestamente il suo debito- ora un luogo ennio o catulliano, ora un verso lucreziano. Consideriamo ora un esempio di ciò che accade quando Dryden, per usare le parole di Nabokov, "*remembers something read somewhere and uses it in his own fashion*".¹ Il distico che introduce la seguente similitudine:

*And, as young Striplings whip the Top for Sport,
And the smooth Pavement of an empty Court, (VII 528-29)*

ricorda un'altra similitudine:

*As flies to wanton boys, are we to th' gods
They kill us for their sport. (King Lear IV i 37-38)*

¹ Vladimir Nabokof, **Lectures on Literature**, ed. Fredson Bowers, New York: Harcourt, Brace, Jovanovitch, 1980, p.26.

L'originale latino intenti ludo di Aen. VII 380 è tradotto da Day Lewis con "*absorbed in their play*" , da Copley "*absorbed in play*" e da Maundelbaum "*when bent on play*". Dryden fa qualcosa di diverso, traduce intenti ludo con "*for sport*" e fa in modo che questi "*young Striplings*", così come gli "*wanton boys*" di Shakespeare, includano anche i personaggi di Giunone e Aletto.

In un interessante studio di oltre cinquanta anni fa F.O. Mathiessen identificò "*the use of a strong verb*" come una delle caratteristiche della traduzione elisabettiana ¹: lo stesso slancio, seppur sempre attentamente controllato, anima i versi di Dryden. Già dall'inizio dell'episodio di Amata di cui si è discusso sinora appare chiaro che la regina non sarà in grado di smuovere Latino "*from his fixed intent*" : se si osserva attentamente la traduzione di Dryden si noterà come -quasi a voler rendere l'idea dello sforzo che Amata compie- vengono usati quasi esclusivamente verbi di azione ("*flew*" "*runs*" "*whip*" "*flies*" "*whirls*" "*lash*" "*fares*" "*blows*" "*Kindles*" "*goes*" "*stains*" "*bears*" "*wandering*") del resto presenti anche in Virgilio (pererrat, furit, fertur, agitur, evolat), ma con la sola differenza che, nella versione di Dryden, essi risultano più frequenti, quasi martellanti. Amata nella sua spasmodica frenesia rassomiglia ad un personaggio della 'Fairie Queene' lá dove la perfida Alice si strugge dal dolore:

*as that madding mother, mongst the rout
of Bacchus Priests her owne deare flesh did teare*

.....

¹ **Translation: An Elizabethan Art**, 1931; New York: Octogon Press, 1965, p.135.

*She forth did rome, whether her rage her bore
With franticke passion, and with furie fraught;
And breaking forth out at a posterne dore,
Unto the wyld wood ranne, her dolours to deplore.*

(V viii 47-52)

La rassomiglianza con l'Amata di Dryden è notevole non soltanto nella corrispondenza lessicale ("*madding*", "*rout*", "*rage*", "*furie*"), ma anche nel motivo, che è comune alle due narrazioni epiche.

Quando Alicia fugge verso i "*wyld woods*" ella abbandona ogni ritegno ("*and breaking forth*"), così come fa Amata:

*She flies the Town, and, mixing with a throng
Of madding Matrons, bears the Bride along:
Wand'ring through Woods and Wilds, and devious ways.*

(538-40)

Nei suoi vari scritti critici Dryden ci aiuta sempre a capire i "*secrets of versification*" (III, 1046) che lo guidano. Nella 'Preface to Annus Mirabilis', riferendosi a Virgilio, afferma che "*The very sound of his works has often somewhat that is connatural to the subject*" (I, 48). Con questi principi Dryden rigetta il concetto di poetica soggettiva perorato dal Dr. Johnson: "*It is scarcely do be doubted, that on many occasions we make the musick which we imagine ourselves to hear, that we modulate the poem by our own disposition, and ascribe to the numbers the effect of the sense*".¹ Due cose sono connaturali

¹ **The Rambler**, n. 94, 9 Feb. 1751, ed. W.J. Bate and Albrecht B. Strauss, New Haven: Yale Univ. Press, 1969, IV, p. 136.

l'una all'altra se condividono la stessa natura o origine.

In molte occasioni osserviamo come le parole di Dryden, a somiglianza di quelle di Virgilio, hanno qualcosa che è connaturale col loro soggetto.

Non tutti i critici tuttavia apprezzano la traduzione dell'«Eneide» di Dryden. In una lettera a Walter Scott, Wordsworth scrisse: "*whenever Virgil can be fairly said to have his eye upon his object, Dryden always spoils the passage*" .¹

A difesa di Dryden citiamo un passo che un autorevole critico definisce "*the most beautiful and original of Virgil's similes*" .² Questo l'originale di Virgilio:

*Talia per Latium. Quae Laomedontius heros
cuncta videns magno curarum fluctuat aestu,
atque animum nunc huc celerem, nunc dividit illuc,
in partesque rapit varias, perque omnia versat:
sicut aquae tremulum labris ubi lumen aenis
sole repercussum aut radiantis imagine Lunae,
omnia pervolitat late loca, iamque sub auras
erigitur summiue ferit laquearia tecti. (VIII 18-25)*

Trad.

Così nel Lazio. E tutto questo l'eroe laomedonzio vedendo, in grande tempesta d'angosce è sommerso, e il pensiero veloce divide ora a questo, ora a quello, da tutte le parti lo tira, a tutti i mezzi lo volge.

¹ **The Letters of William and Dorothy Wordsworth**, ed. E. DeSelincourt, rev. C.L. Shaver, 2nd ed. Oxford: Clarendon Press, 1976, p.87.

² W.R. Johnson, **Darkness Visible**, Berkeley: Univ. of California Press, 1967, p.87.

Cosí tremula gioca nell'acqua di bronzeo secchio la luce,
che il sole riflette o il disco della radiosa luna,
e vola qua e lá, dappertutto, e a un tratto per l'aria
balza e colpisce dell'alto soffitto le travi.

(trad. R. Calzecchi-Onesti)

Questa la versione di Dryden:

*While Turnus and th'Allies thus urge the War,
The Trojans, floating in a Flood of Care,
Beholds the Tempest which his Foes prepare.
This way and that he turns his anxious Mind;
Thinks, and rejects the Counsels he design'd.
Explores himself in vain, in ev'ry part,
And gives no rest to his distractd Heart,
So when the Sun by Day, or Moon by Night,
Strike, on the polish'd Brass, their trembling Light,
The glitt'ring Species here and there divide;
And cast their dubious Beams from side to side:
Now on the Walls, now on the Pavement play,
And to the Cieling flash the glaring Day. (VIII 28-39)*

Nel raffronto fra l'originale virgiliano e la traduzione osserveremo come Dryden, riservandosi quella libertà che già più volte abbiamo rilevato, trasforma un'immagine forse complessa (i raggi del sole o della luna che si riflettono nell'acqua contenuta in un vaso di bronzo) in un'altra più facilmente recepitibile (i raggi del sole o della luna si riflettono, più semplicemente, 'on the polish'd Brass'), mentre al contrario, amplifica la frase omnia pervolitat late loca (si noti l'allitterazione e l'assonanza che gioca sui ripetersi di -l e t: - pervollitat, late loca) resa con:

*Now on the Walls, now on the Pavement play,
And to the Cieling flash that glaring day (38-39).*

Se Dryden esplicita in termini fisici come "Walls" e "Pavement" ciò che è deliberatamente vago in Virgilio, può ben dirsi che egli ha "his eye upon his object". Nel presentare le varie immagini visive Dryden segue un procedimento che è molto simile a quello usato nel passo delle api dove egli introdusse una serie di espressioni parallele per il miele e l'alveare. Anche in questo caso egli crea una unctura tra aggettivo e nome per descrivere entità diverse ("glittering" "dubious" "glaring") ed aspetti diversi ("species" "beams" "day") della stessa sostanza ("light").

Già nei versi iniziali di 'Religio Laici' (opera che risale al 1682 e, quindi, di almeno un decennio anteriore alla traduzione dell' "Eneide") Dryden usa alcune di queste immagini ("Moon", "Light", "Beams", "Day") per illustrare la differenza fra il lume della ragione e la luce della fede:

*Dim as the borrow'd beams of Moon and Stars
To lonely, weary, wandring Travellers,
Is Reason to the Soul: And as on high,
Those rowling Fires discover but the Sky
Not light us here; So Reason's glimmering Ray
Was lent, no to assure our doubtful way,
But guide us upward to a better Day . (1-7)*

Questa reminiscenza dalla 'Religio Laici' è qui appropriata in quanto anche Enea è un viaggiatore errante che non si fida

del "*dubious beam*" che illumina da una parte e dall'altra più di quanto i mortali non credano nella guida di "*borrow'd beams of Moon and Stars*". Val la pena qui ricordare un episodio simile nella 'Fairie Queene' dove Britomart si toglie l'elmo e mostra il suo volto:

*As when fair Cynthia, in darksome night,
Is in noyous cloud enveloped,
Where she may find the substance thin and light,
Breakes forth her silver beames, and her bright hed
Discovers to the world discomfited;
Of the poore traveller, that went astray,
With thousand blessings sheis heried;
Such was the beautie and the shing ray,
With which faire Britomart gave light unto the day.*

(III i 43)

Molte sono le parti in comune fra i due poemi ("*silver beames*" e "*borrowed beams*", "*shining ray*" e "*glimmering Ray*"), ma il parallelo più calzante è quello della luce che dischiude il buio al viaggiatore ("*poore*" in un caso, e "*weary*" nell'altro). La luna di Dryden, tuttavia, emana una luce incostante, per cui anche questo piccolo conforto è alquanto limitato ("*not to assure our doubtful way*"). Questa immagine del dubbio, tanto cara ai lettori di 'Religio Laici', manda i suoi "*borrow'd beams*" all'Enea di Dryden. Il tema del dubbio è argutamente trattato da W.R. Johnson che lo considera come un "*crucial moment in Virgil's poem- when war is certain (i.e.,*

*inevitable), the causes for that war beyond comprehension, the outcome of that war doubtful but tragic whoever triumphs".*¹

La scrupolosità con cui Virgilio ha voluto presentare il dilemma di Enea è evidente nella collocazione dei predicati: dividit, rapit, versat (Aen. VIII 20-21) nella prima parte e pervolitat, erigitur, ferit (Aen. VII 24-25) nella seconda. Non meno attenta e scrupolosa la versione di Dryden che usa cinque verbi forti per Enea ("*turns*", "*thinks*", "*rejects*", "*explores*", e "*gives*") e cinque per i timidi raggi di luce ("*strike*", "*divide*", "*cast*", "*play*", e "*flash*"). Questo passo virgiliano riprende due analoghi versi dell' 'Eneide' (IV 285-86): infatti il distico

*atque animum nunc huc celerem, nunc dividit illuc,
in partesque rapit varias, perque omnia versat*
(20-21)

Trad.

e il pensiero veloce divide ora a questo, ora a quello,
da tutte le parti lo tira, e a tutti i mezzi lo volge

è già stato usato nel libro IV per descrivere lo stato d'animo di Enea che non sa come dare a Didone la notizia della sua prossima partenza. Anche qui Dryden ripete, pur con qualche variazione, il distico precedente:

*This way, and that he turns his anxious Mind,
And all Expedients tries, and none can find: (IV 411-12)*

¹ *Darkness Visible*, p. 87.

Il traduttore ha temuto, qui, di calcare le orme del suo modello e non ha osato quel che Virgilio invece spesso osa, e cioè ripetere immutati uno o più versi in differenti luoghi di una sua opera: egli perciò opera una pur minima differenziazione della sua traduzione, pur conservando identico il senso dell'originale. Così nella versione del passo dell' VIII libro dell' 'Eneide' il secondo verso diventa "*thinks and rejects the Counsels he design'd*" rispetto a quello del IV libro: ma perché questo mutamento? Forse anche per ragioni di tecnica poetica Dryden non può ripetere immutato, in più luoghi della sua opera, un verso o un distico o, forse ancora, pensa che, con una diversa traduzione, si possano differenziare i due diversi stati d'animo di Enea rispettivamente nel IV e nell' VIII libro dell' 'Eneide': nel primo di essi il dubbio che travaglia l'animo dell'eroe è di carattere psicologico e lo mette gravemente a disagio di fronte alla prospettiva di ingannare Didone o eludere le sue domande; nel secondo, invece, Enea si trova di fronte ad un dilemma di natura pratica sulla conduzione della guerra nel Lazio, dubbio che, pur assai più grave, è tuttavia congeniale alla sua personalità.

Presumiamo troppo se crediamo che Dryden rispecchi, nella sua versione, questi differenti stati d'animo? Mi piace, in ogni caso, rimarcare come nei due diversi passi della sua traduzione il Nostro presenti due differenti aspetti della personalità di Enea che, profondamente titubante nell'episodio del IV libro, agisce invece, nell' VIII, come condottiero e uomo di stato e non come disperato avventuriero.

CAPITOLO III

Nel suo "Argument" Dryden fa una particolare menzione di un episodio che si verifica verso la fine del libro V dell' "Eneide": "*While the Ceremonies were performing, Juno sends Iris to persuade the Trojan Women to burn the ships, who upon her instigation set fire to them*" (III, 1171). Quando Enea ed il suo seguito arrivano alla spiaggia le donne fuggono e così "*shake the Goddess from their altered minds*" (898). Giunone viene quindi allontanata dal cuore e dalla mente (excussa que pectore Juno est), ma non dalle navi verso le quali la dea dirige ora la sua furia:

*sed non idcirco flamma atque incendia viris
indomita posuere; udo sub robore vivit
stuppa vomens tardum fumum, lentusque carinas
est vapor, et toto descendit corpore pestis,
nec vires heroum infusaque flumina prosunt.*

(680-84)

Trad.

Ma non per questo fiamme e incendi calmarono
l'indomita furia: sotto il legname bagnato scintilla

la stoppa, vomita tardo fumo, un lento calore corrode
le chiglie, serpeggia per tutto il corpo la peste, profonda,
né forze d'uomini, né fiumi d'acqua rimediano.

(trad. R. Calzecchi-Onesti)

Come conseguenza dell'ira di Giunone l'incendio non diminuisce (non... viris... posuere) ma si trasforma in essere vivente (vivit) che erutta (vomens), divora (est) e come una piaga (pestis) penetra nel corpo (corpore) della nave, anch'essa personificata. "The ships, afferma Michael J. Putnam, now take on human characteristics for a moment, as the poet metaphors lend a rather special touch to the imagery of fire".¹

Nella versione di Dryden pestis diventa una "silent plague" e questa immagine colora ed investe l'intero contesto:

*Not so the raging Fires their Fury cease;
But lurking in the Seams, with seeming Peace.
Work on their way, amid the smouldring Tow,
Sure in Destruction, but in motion slow.
The silent Plague, thro' the green Timber eats,
And vomits out a tardy Flame, by fits.
Down to the keels, and upward to the Sails,
The fire descends, or mounts; but still prevails:
Nor Buckets pour'd, nor strength of Human Hand,
Can the victorious Element withstand (889-98).²*

¹ Michael J. Putnam, **The poetry of the Aeneid**, Cambridge: Harvard Univ. Press, 1966, p. 90.

² Il distico iniziale di Dryden (889-90) é molto simile a quello di Lauderdale:

*Not so devouring Flames their Fury cease,
Not 'twixt the Seams the lurk, and then increase. (V 839-40)*

Come spesso accade nella sua 'Aeneid' Dryden si sente anche qui libero sia di inventare che di riadattare.

La sua descrizione inizia con i "Seams" , procede poi verso "the smouldring Tow" ed il "green Timber" , mutando l'ordine della presentazione virgiliana e dando l'impressione di una sequenza logica di eventi che culminano, com'era naturale, oltre il testo virgiliano, con le "Sails" :

*Down to the Keels, and upward to the Sails,
The Fire descends, or mounts; but still prevails (895-96).*

In un modo o nell'altro quello del fuoco è un tema sempre presente in tutto il poema virgiliano¹: si può dire che l'incendio di Troia nel libro II serve da prototipo anche per le descrizioni successive di questo stesso fenomeno.

Nel libro IX è presente l'episodio della distruzione della torre troiana da parte di Turno:

*Turris erat vasto suspectu et pontibus altis,
opportuna loco, summis quam viribus omnes
expugnare Itali summaque evertere opum vi
certabant, Troes contra defendere saxis
perque cavae densi tela intorquere fenestras.
Princeps ardentem coniecit lampada Turnus
et flammam adfixit lateri, quae plurima vento
corripuit tabulas et postibus haesit adesis.
Turbati trepidare intus frustra malorum*

¹ Si veda il bell'articolo di A.M. Battagazzore, "L'immagine del fuoco in Virgilio" in 'Sandalion' 6-7 (1983-84), pp. 33-74 e idem, s.v. "fuoco", in 'Enciclopedia virgiliana', vol. II (1985) pp. 611-18

*velle fugam. Dum se glomerant retroque residunt
in partem, quae peste caret, tum pondere turris
procubuit subito et caelum tonat omne fragore.
Semineces ad terram, inmani mole secuta,
confixique suis telis et pectora duro
transfossi ligno veniunt. (Virg. Aen. IX 530-544)*

Trad.

C'era una torre, paurosa a vederla dal basso, alta di ponti,
in luogo opportuno, e tutti con tutte le forze,
in numero grande affollandosi, volevano abbatterla,
distruggerla, gli Itali: ma i Teucri con pietre a difenderla
e, folti, a scagliare proiettili per le feritoie profonde.
Per primo una fiaccola accesa vi gettò contro Turno,
attaccò il fuoco a un fianco, che divampando nel vento
prese le tavole, s'appiccò, divorandoli, ai fornici.
Sconvolti tremano dentro, inutilmente uno scampo
cercano dalla rovina. Mentre s'attruppano e indietro
si pigiano, dove libero è ancor dalle fiamme, la torre crollò
per il peso improvviso, e tutto rintronò il cielo al fragore.
Semivivi giù in terra, la mole immane inseguendoli,
dall'armi loro trafitti, dal duro legno nel petto
sfondati arrivano.

(trad. R. Calzecchi-Onesti)

Per meglio analizzare il passo virgiliano si può dividere il racconto in quattro parti: la prima (530-34) presenta la descrizione dell'immensa torre assediata dagli Italici all'esterno e difesa dai Troiani all'interno; la seconda (535-37) mostra Turno che appicca il fuoco alle strutture in legno; la terza (538-40) descrive le vittime intrappolate all'interno (intus) che cercano di scappare (velle fugam) e si accavallano tutti in un punto; dopo una leggera transizione al verso 540 (tum pondere turris) la quarta ed ultima parte si conclude con una scena di scompiglio,

di caos e confusione, durante la quale cadono a terra morti o moribondi (semineces), trafitti (confixi) dalle loro stesse armi e infilzati (transfossi) dai pali della stessa torre che doveva servire per la loro difesa. Suggestiva questa descrizione poetica di Virgilio, specialmente nelle tre immagini dei vv. 542-44 che concludono l'episodio: ad apertura di ciascuno di questi tre versi compaiono un aggettivo (semineces) e due participi (confixique e transfossi) che determinano una connotazione tragica di distruzione e di morte in una climax ascendente di sicuro effetto.

Esaminiamo ora la versione di Dryden:

*There stood a Tow'r, amazing to the sight,
Built up of Beams; and of stupendous height;
Art, and the nature of the Place conspir'd,
To furnish all the Strength, that War requir'd.
To level this, the bold Italians join;
The wary Trojans obviate their design:
With weighty Stones o'rewhelm their Troops below,
Shoot thro' the Loopholes, and sharp Jav'lines throw.
Turnus, the Chief, toss'd from his thund'ring Hand,
Against the wooden Walls, a flaming Brand:
It stuck, the fiery Plague: The Winds were high;
The Planks were season'd, and the Timber dry.
Contagion caught the Posts: It spread along,
Scroch'd, and to distance drove the scatter'd Throng.
The Trojans fled; the Fire pursu'd amain,
Still gath'ring fast upon the trembling Train;
Till crowding to the Corners of the Wall,
Down the Defence, and the Defenders fall.
the mighty flaw makes Heav'n itself resound,*

*The dead, and dying Trojans strew the Ground.
The Tow'r that follow'd on the fallen Crew,
Whelm'd o're their Heads, and bury'd whom it slew:
Some stuck upon the Darts themselves had sent;
All, the same equal Ruin underwent.(IX 704-727)*

Nella calcolata simmetria di questa lunga parafrasi Dryden pare esprimere una "providential" o "poetical justice". I soldati, per esempio, che all'inizio "o'rewhelm" (710) i loro nemici, si trovano alla fine "whelmed o're" (725). La ripetizione ed il riadattamento dello stesso verbo composto danno una nuova dimensione a questo rovescio di fortuna.

All'inizio ci si chiede a chi può essere di vantaggio la situazione della torre, agli assalitori o agli assaliti? Secondo Dryden:

*Art, and the natura of the Place conspir'd,
To furnish all the Strength, that war requir'd (706-07).*

Una cospirazione dell'Arte e della Natura sembrano suggerire un tipo di concordia discors o di armoniosa unione degli opposti. E' questo il tipo di unione che Pope ha in mente quando parla del poema epico di Omero: "Art and Natura conspire to raise it" (TE, X, 450). Oggi raramente si usa in Inglese il termine "conspire", (che deriva dal Latino conspirare, "respirare insieme") nel significato originario del termine e cioè quello di agire o lavorare verso un fine o una meta ultima. "Art and Nature conspire" (e cioè si uniscono) "to raise" la costruzione di Omero, e "conspire" to furnish all the Strength"

necessaria per la forza di Virgilio. Ma "Art and Nature" non bastano: "to level this, the bold Italians Join" (IX 708).

A questo punto entra in ballo un'eco mitica che pare suggerita da Milton. Il verso iniziale di Dryden ("*There stood a Tower*"), ricorda l'attacco di un passo del 'Paradise Lost', dove Milton descrive la costruzione di Pandemonium:

*There stood a Hill not farr, whose priesly top
Belchd fire and rowling smoak. (I 670-71)*

La torre di Dryden ("*amazing to the sight*" e "*of stupendous height*") non è più imponente di quella di Virgilio, ma pare possedere la stessa grandiosità delle opere di Satana, quando questi guarda con ammirazione "*the sight of that stupendous Bridge*" che attraversa Chaos nel libro X del 'Paradise Lost' (350-51). Quando poi Dryden crea l'immagine della "*Tow'r that follow'd on the fallen crew*" (Immane mole secuta) egli chiaramente prende a modello le locuzioni miltoniche di "*horrid crew*" (I 51), "*industrious crew*" (I 751), "*hapless crew*" (V 879), "*Godless crew*" (VI 49), e "*cursed crew*" (VI 806). Si nota poi un'altra più chiara reminiscenza miltoniana nel verso conclusivo ("*All the same ruin underwent* ") che comprende una frase del discorso di Satana a Belzebug:

*Join with me once, now misery hath joind
In equal ruin . (P.L. I 90-91)*

La versione di Dryden ricollega, da una parte, all'originale virgiliano ove sono descritti gli sfortunati Troiani che precipitano insieme nella torre lignea, mentre d'altra parte risente

della descrizione di Milton degli angeli caduti. Secondo William Frost, uno dei maggiori punti di forza di Dryden come traduttore proviene "*from his aptness in finding adequate imagery and language to correspond to the many Virgilian versions of chaos*".¹

Nel dare particolare enfasi alla "*equal Ruin*" di questi anonimi personaggi Dryden dá all'immagine del caos una visione ancora piú catastrofica di quella dell'originale virgiliano. Si ha l'impressione che tutto il mondo sia sull'orlo dello sfacelo, impressione che si rafforza quando Dryden traduce: "*The might Flaw makes Heav'n itself resound*" (et caelum tonat omne fragore).

Uno dei brani piú significativi nei quali Dryden produce "original poetry" è la descrizione della furia incendiaria di Turno:

*Turnus, the chief, toss'd from his thun'ring Hand,
Against the wooden Walls, a flaming Brand:
It stuck, the fiery Plague: The Winds were high,
The Planks were season'd, and the Timber dry.
Contagion caught the posts: It spread along,
Scorch'd, and to distance drove the scatter'd Throng.*
(IX 712-17)

Cosí come la "*Silent Plague*" del libro V, questa "*fiery Plague*" assume una nuova figura metaforica con "*the wooden Walls*", gli "*high*" venti ed il "*dry*" legno. L' "*Art and Nature*", che una volta "*conspir'd*" per innalzare la torre, ora cospirano per la sua distruzione. Dryden continua con "*contagion caught*

¹ Frost, *Dryden and the Art of Translation*, p. 89.

the posts", dando un chiaro senso all'allitterazione; i due punti dopo "*posts*" hanno uno scopo preciso, quello di interrompere il progredire dell'incendio e di portare avanti il contagio: "*It spread along, / Scorch'd and to distance drove the scatter'd Throng*".

L'inversione dell'accento che all'inizio di questo verso cade sul verbo attivo "*Scorch'd*" costituisce una delle tipiche sostituzioni metriche di Dryden di cui troviamo un altro esempio nel seguente verso di 'Absalon and Achitophel' dove David

wide as his Command

Scatter'd his Maker's Image through the Land (9-10).

Lo shock provocato dal verbo "*Scatter'd*" non è dissimile da quello che si prova quando la "*fiery Plague*" si trasforma da contagio "*spreading*" a contagio "*scorching*".

Dryden va oltre Virgilio nel volgere questo fuoco in forza attiva e cosciente; esso infatti "*drove the scatter'd Throng*". Una immagine simile è presente anche nel 'Paradise Lost' di Milton nei versi:

ad a Herd

Of Goats or timerous Flock together throngd

Drove them before him Thunder-strook, persu'd

With terrors and with furies to the bounds

And Crystal wall of Heav'n . (PL VI 856-860)

Con una reminiscenza che conduce subito a Milton i verbi di Dryden "*drove*" e "*persu'd*" descrivono la caduta dei Troiani e delle mura che li ospitavano:

*The Trojans fled; the Fire purs'd amain,
Still gath'ring fast upon the trembling Train;
Till crowding to the Corners of the Wall,
Down the Defence, and the Defenders fall. (IX 718-21)*

Vi è un senso dell'ineluttabile in questo disastro, un sentimento ben rimarcato dagli spondei iniziali ("*Still gath'ring*" e "*Till crowding*") e poi rafforzato dalle rime interne di "*Still*" e "*Till*". Un'altra rima interna, quella di "*crowding*" e "*Down*" danno enfasi all'ineluttabilità della caduta della torre e dei suoi difensori. Il "*trembling Train*" di Dryden non può più evitare il suo destino, così come il "*timerous Flock*" di Milton, che sarà presto cacciato "*Down from the verge of Heav'n*" (PL IV 865).

Dryden sviluppa quindi l'immagine della morte come livellatrice di tutti i destini umani. L'idea già implicita nella frase iniziale ("*There stood a Tower*") è ora esplicitata nei versi "*To level this, the bold Italians Join*" e apertamente espressa quando "*Dead and dying Trojans strew the Ground*". Tutti questi verbi ("*stood*", "*level*", "*strew*") come altri ("*whelm'd òre*", "*bury'd*" "*underwent*") hanno poco o nulla in comune col testo virgiliano. Tuttavia essi hanno una qualche base nel più vasto piano del poema di Virgilio. Ricordiamo un'altra scena di caos e confusione nel libro II:

*ea lapsa repente ruinam
cum sonitu trahit et Danaum super agmina late
incidit. (465-67)*

Trad.

ed essa improvvisa crollando
piomba sull'ampia schiera dei danai e rimbomba.

Siamo, in Virgilio, nell'episodio della Nychtomachia, quando i Troiani, improvvisamente destati dal fragore delle armi greche che hanno invaso la città, tentano di riordinare le loro forze disunte e di organizzare la suprema difesa, ma sono pochi, male armati e scorati. Ed allora come estrema risorsa contri i Greci invasori, i Troiani distruggono una torre della casa di Priamo e ne scagliano i frammenti sui nemici disotto. E' questo uno dei casi di "*poetical justice*" del poema virgiliano, e cioè che i Troiani, nel libro IX, debbano subire un destino uguale a quello dei Greci, nel libro II. Dryden, che ha saputo rendere perfettamente- e qui cerchiamo di dimostrarlo- l'atmosfera del poema virgiliano, ha tuttavia un altro indiscutibile merito, quello di cogliere i parallelismi interni dell'"Eneide" sottolineandoli e facendoli risaltare nella sua traduzione. Così, in questo caso, egli ha collegato la "*ruin'd wall*" del II libro

*Down goes the topat once; the Greeks beneath
Are piecemeal torn, or pounded into Death.
Yet more succeed, and more to death are sent. (635-37)*

e più in lá la "*equal Ruin*" del libro IX.

Oltre a quella già descritta, Dryden produce un'altra "*plague*", la "*darling Plague*" del libro VII, che racconta la pazzia di Amata su istigazione di Aletto. Così come Tisifone nella terza 'Georgica' (Virg. Georg. 3, 552) Aletto è una delle Furie che, secondo Virgilio, era odiata anche dalle stesse sorelle. Alla pari di Tisifone essa infiamma la sua vittima di una frenesia pestilenziale. Nell'"Eneide" il poeta descrive gli effetti deva-

stanti di una deviazione mentale, deviazione che inizia nel momento in cui Aletto si insinua nell'animo di Amata:

*huic dea caeruleis unum de crinibus anguem
conicit, inque sinum praecordia ad intima subdit,
quo furibunda domum monstro permisceat omnem.
ille inter vestes et levia pectora lapsus
volvitur attactu nullo, fallitque furentem,
vipeream inspirans animam; fit tortile collo
aurum ingens coluber, fit longae taenia vittae,
innectitque comas, et membris lubricus errat.
ac dum prima lues udo sublapsa veneno
pertemptat sensus atque ossibus implicat ignem,
necdum animus toto percepit pectore flammam,
mollius, et solito matrum de more, locuta est,
multa super nata lacrimas Phrygiisque hymenaeis.*

(Virg. Aen. VII 346-58)

Trad.

A lei la dea dai suoi plumbei capelli un serpente
lancia: nel petto, nell'intimo cuore lo insinua,
perché, infuriata dal mostro, tutta sconvolga la casa.
Quello scivola giù, fra il tenero petto e le vesti,
non avvertito s'aggira, furibonda la rende
soffiando il suo fiato vipereo. Catena d'oro al suo collo,
benda l'orrido serpe si fa del lungo suo velo,
s'intreccia ai capelli, pel corpo, lubrico, striscia.
E fin che la prima peste s'insinua con l'umido fiato
e penetra i sensi, e fuoco accende nell'ossa, ma il cuore
non ha preso ancora con tutto il petto la fiamma,
languidamente parla, più dell'usato, com'è delle donne,
molto sulla figlia piangendo, sulle nozze coi Frigi.

(trad. R. Calzecchi-Onesti)

L'immagine prevalente in Virgilio è quella del serpente che parte come ricciolo sinuoso dai capelli di Aletto (unum de crinibus anguem), si trasforma in collana d'oro (tortile collo aurum) e nastro (longae taenia vittae) e diventa infine un tipo di ingannevole veleno (lues sublapsa) che infiamma (implicat ignem) le ossa di Amata che rimane insensibile (attactu nullo) e non si accorge (necdum... percepit) della trasformazione che avviene nel suo interno (toto pectore) e al suo esterno (levia pectora lapsu).

La versione di Dryden non è meno figurativa e suggestiva di quella di Virgilio:

*From her black bloody Locks the Fury shakes
Her darling Plague, the Fav'rite of her Snakes:
With her full Force she threw the pois'nous Dart,
And fix'd it deep within Amata's Heart.
That thus envenom'd she might kindle Rage,
And sacrifice to Strife her House and Husbands Age.
Unseen, unfelt, the fiery Serpent skims
Betwixt her Linnen, and her naked Limbs.
His baleful Breath inspiring, as he glides,
Now like a Chain around her Neck he rides;
Now like a Fillet to her Head repairs,
And with his circling Volujme folds her Hairs.
At first the silent venom slid with ease,
And seiz'd her cooler Senses by degrees;
Then e're th'infected Mass was fir'd too far,
in Plaintive Accents she began the War. (VII 485-500)*

La injurta "*black bloody*" dá una immagine ancora più cruenta dell' originale caeruleis. Gli epiteti "*darling*" e "*fav'rite*" denotano un humour sinistro e demoniaco di stile miltoniano. Essi ricordano "*Sin*" (il peccato) che parla a Satana: "*Thy daughter and thy darling*". (PL II 871)

L'Aletto di Dryden appare in qualche modo un ritratto composito di "*sin*" e "*Death*". Milton cosí descrive l'incontro di Satana con la morte:

*black it stood as Night,
Fierce as ten Furies, terrible as Hell,
And shook a dreadful Dart. (PL II 670-72)*

Anche l'Aletto di Dryden "*shakes*" e lancia "*a pois'nous Dart*"; questo "*Dart*" si ricollega per assonanza ed allitterazione all' epiteto "*darling*", che, insieme a "*deep*", costituisce il composto poetico per l'arma che viene diretta al cuore di Amata.

I traduttori moderni di Virgilio ripetono quasi fedelmente le parole dell'originale:

*On her the fiend now cast a serpent, one of her snake-blue
Tresses, and thrusts it into her bosom, deep into her heart,
So that the queen may discharge through the household its
manic infection
(Day Lewis)*

*From he own dark hair, Allecto pulled one serpent
Meant for the queen, her intimate heart, her bosom,*

Corruptio, evil, frenzy for the household.

(Humphries)

*From her-blue hair the goddess hurled one snake
at the queen's breasts, to lie close to her heart,
and witch her to fury--her and all her house.*

(Copley)

*Then from her blue-grey hair the goddess cast
a snake deep into Amata's secret preast,
that, maddened by the monster, she might set
at odds all of her household.*

(Mandelbaum)

*Now the goddess
Plucked one of the snakes, her gloomy tresses,
And tossed it at the woman, sent it down
Her bosom to her midriff and her heart,
So that by this black reptile driven wild
She might disrupt her whole house.*

(Fitzgerald)

Brooks Otis afferma che "*Allecto is the symbol of furor raised to a social dimension*".¹ Virgilio usa per tale dimensione sociale una espressione abbastanza vivace nel verso che segue:

quo furibunda domum monstro permisceat omnem,

(348)

¹ Otis Brooks, *Virgil: A Study in Civilized Poetry*, Oxford: Clarendon Press, 1963, p. 324.

Trad.

perché eccitata dal mostro sconvolga tutta la casa.

La martellante assonanza della -m (forse un simbolo di monstrum?) e l'allitterazione nel finale del verso sembrano voler fungere da cassa di risonanza del fenomeno descritto dalla follia che s'impossessa di Amata e s'insinua nella reggia quasi ad occuparla. Nel distico che segue:

*That thus envenom'd she might kindle Rage,
And sacrifice the Strife her House and Husband's age*
(489-90)

Il suono di "*sacrifice*", si badi, è simile a quello di "*Strife*" e "*House*" e si allittera con "*Husband*". Dryden ricalca, se possibile, con un'enfasi ancora più accentuata che nell'originale virgiliano, l'evento che va consumandosi. E' evidente che il traduttore, come egli stesso confessa (III I051), ha analizzato con attenzione il "*judicious management of Virgil's figures*" proprio per impossessarsi dello stile dell'antico poeta e riproporlo quindi nella sua versione in lingua moderna. Un esempio calzante possiamo incontrarlo proprio in questo episodio: Virgilio, si sa, come tutti i poeti antichi, è ricco di figure retoriche le quali impreziosiscono i suoi versi e li rendono ancor più affascinanti. Ed ecco, allora, per ribadire nella mente del lettore un concetto o un evento importante, come viene qui usata la anafora:

*vipeream inspirans animam, fit tortile collo
aurum ingens coluber, fit longae taenia vittae,
innectitque comas, et membris lubricus errat.*

(*Aen.* VII 351-53)

Trad.

soffiando il viperino fiato catena d'oro al collo diventa,
benda l'orrendo serpente si fa del lungo suo velo,
nella chioma s'innesta e fra le sue membra s'insinua.

Anche Dryden, forte della sua profonda conoscenza di Virgilio e del proprio, grande talento, riprende la figura retorica presente nell'originale:

*His baleful Breath inspiring, as he glides,
Now like a Chain around her Neck he rides;
Now like a Fillet to her Head repairs,
And with his circling Volume folds her Hairs. (493-96)*

Sostituendo un trocheo ("*Now like* ") all'inizio dei versi 494 e 495 Dryden rafforza in noi il convincimento che Amata e Aletto sono ora virtualmente indistinguibili l'una dall'altra. Il procedimento virgiliano è certamente più ricco e più sottile se si paragonano per esempio le sue immagini, espresse per metafore piuttosto che per similitudini, con quelle di Dryden che si limitano alle espressioni "*chain*" e "*Fillet*".

Dopo aver presentato i movimenti esterni di Aletto, Dryden cerca quindi di riprodurre, anche attraverso i suoni, la sua azione invisibile all'interno di Amata:

*At first the silent Venom slid with ease,
And seiz'd her cooler Senses by degrees.* (497-98)

Questi due versi, costruiti quasi interamente sull'assonanza della sibilante (si ripete per ben nove volte!), mi sembrano un piccolo capolavoro barocco per l'intrecciarsi della funzione fonica e di quella visiva: il suono dolce e discreto delle ripetute sibilanti riproduce lo strisciare insinuante e silente (si scusi anche a me la medesima figura allitterante) della serpe che via via penetra, ora sotto forma di veleno, nelle intime fibre della regina e ne scuote la mente e la ragione.

Nel capitolo II l'Amata di Virgilio mostrava ancora qualche traccia di umanità (tum vero infelix) anche dopo che Aletto aveva preso possesso della sua mente e del suo cuore. Anche in questo passo Virgilio concede ad Amata un cenno della sua compassione: ricorda i suoi modi materni (solito matrum de more) ed il suo affetto di madre per la figlia (super nata lacrimas). Dryden concede ad Amata un cenno di tenerezza nei suoi "*plaintive Accents*". Dopo questi "*Accents*" però ella "*Began the War*". Secondo Proudfoot "*Dryden's poetic periphrases are very numerous, Those involving 'war' are particularly noticeable for their frequency, their affectation, their exaggeration.*"¹ In questo caso a noi la perifrasi di Dryden "*began the war*" appare appropriata. Questa "*war*" si riferisce al colloquio che segue con il Re Latino. E' solo una "*war*" di parole, una guerra futile, perché Latino rimane irremovibile davanti alle sollecitazioni di Amata che perora la causa di Turno e Lavinia. In un senso più lato Amata inizia una "*war*" di più vasta portata fra i Latini e i Troiani, ed una delle cause di questa

¹ Proudfoot, op. cit., p. 228.

guerra è l'atteggiamento della regina stessa. La perifrasi di Dryden è piena di significati, non soltanto nel contesto immediato, ma nel contesto dell'intero poema.

CAPITOLO IV

Nell'episodio di Eurialo e Niso e in quello di Camilla, Virgilio dimostra un atteggiamento ambivalente, che è di simpatia e di critica allo stesso tempo. La versione di Dryden dimostra altrettanto chiaramente il dubbio valore della virtù eroica. Un critico moderno, Roger A. Hornsby afferma: "*The entire episode of Nisus and Eurialus is a fascinating exploration of moral ambiguity*".¹ In effetti niente di più ambiguo può trovarsi nella domanda che Niso pone nel suo discorso iniziale:

*Nisus ait: "dine hunc ardorem mentibus addunt,
Euryale, an sua cuique deus fit dira cupido?"*

(184-85)

Trad.

Niso disse: " Gli dei questo amore ispirano agli animi,
Eurialo, o dio per ciascuno diventa la folle passione? "

¹ Roger A. Hornsby, *Patterns of Action in the Aeneid*, Iowa City: Iowa Univ. Press, 1979, p. 65.

Questi versi annunciano un tragico paradosso. Niso non sa se egli agisce per volontà divina o se è spinto da una illusione di grandezza. Una alternativa esclude l'altra e la storia si sviluppa su questo dilemma:

*Then Nisus, thus: Or do the Gods inspire
This warmth, or make we Gods of our Desire? (235-36)*

Questo è uno dei molti passi dell'«Eneide» virgiliana che trova perfetta risonanza nella versione di Dryden. Nessun altro traduttore, a nostro parere, si è tanto avvicinato al pensiero di Virgilio; non Mandelbaun con la seguente versione:

*And Nisus says: "Euryalus, is it
the gods who put this fire in our minds,
or is it that each man's relentless longing
becomes a god to him?"*

né Fitzgerald, la cui traduzione è una perifrasi di quella di Dryden:

*"This urge to action, do the gods instil it,
Or is each man's desire a god to him,
Euryalus?"*

Il seguito del discorso mostra Niso che parla con se stesso e con i compagni d'armi:

*aut pugnam aut aliquid iam dudum invadere magnum
mens agitat mihi, nec placida contenta quiete est.*

*cernis, quae Rutulos habeat fiducia rerum.
lumina rara micant, somno vinoque soluti
procubere, silent late loca. percipe porro,
quid dubitem et quae nunc animo sententia surgat.
Aenean acciri omnes, populusque patresque,
exposcunt, mittique viros, qui certa reportent.
si tibi quae posco promittunt (nam mihi facti
fama sat est), tumulto videor reperire sub illo
posse viam ad muros et moenia Pallantea." (186-96)*

Trad.

O una battaglia, o qualcosa tentar di grande, da un pezzo
medita il cuore, ma è di placida pace contento.
Tu vedi che sicurezza del loro vantaggio hanno i Rutuli.
Radi ammiccano i lumi;
in preda la sonno ed al vino
si danno, e tutto, intorno, è silenzio. E tu senti
che speranza, che idea mi sta nascendo nell'animo.
Chiamare Enea tutti vogliono, e popolo e padri,
e mandar uomini in grado di riferir cose certe.
Se a te quel che chiedo promettono (a me basta la fama
del fatto), credo che là sotto quel colle potrà rintracciare
la via per le mura e per la città pallantea".

Questa la versione di Dryden:

*A gen'rous ardour boils within my Breast,
Eager of Action, Enemy to Rest:
This urges me to fight, and fires my Mind,
To leave a memorable Name behind.
Thou see'st the Foe secure: how faintly shine
Their scatter'd Fires! the most in Sleep supine;
Along the Ground, an easie Conquest Lye;*

*The wakeful few, the fuming Flaggon ply:
 All hush'd around. Now hear what I revolve.
 A Thought unripe; and scarcely yet resolve.
 Our absent Prince both Camp and Council mourn;
 By message both wou'd hasten his return:
 If they confer what I demand, on thee,
 (For Fame is Recompense enough for me)
 Methinks, beneath yon Hill, I have espy'd
 A way that safely will my passage guide. (237-52)*

Qui come altrove Dryden esplicita ciò che è implicito in Virgilio. E così il travaglio interno di Niso (*mens agitat mihi*) diventa un "gen'rous ardour" che "boils" nel suo petto e gli "fires" la mente. L'epiteto "gen'rous" proviene dal Latino *generosus* (di nobile nascita). Secondo Ben Schneider, questo aggettivo aveva un tempo "strong ethical connotations" e si addiceva a persone che erano "high spirited, gallant, courageous, magnanimous, noble minded".¹ La vita stessa poteva essere "generously" spesa per un nobile fine e l'epiteto di Dryden pare suggerire che Niso intende sacrificare il suo bene privato per un pubblico interesse. Questo pubblico interesse coincide tuttavia con la sua gloria personale ("a memorable Name"). "Eager of Action" Niso non si accontenta della sua parte di guardiano delle mura (*portae custos*). Il suo "breast" è infatti "An Enemy to rest".

Nei versi 240-245 Dryden presenta il campo dei Rutuli. L'osservazione "How faintly shine / Their scatter'd Fires" ed il contrasto fra due tipi diversi di incauti guerrieri, ("the most in

¹ **The Ethos of Restoration Comedy**, Urbana: Univ. of Illinois Press, 1971, p.22.

Sleep" e "*the wakeful few*") sebbene sotto l'effetto del vino, dá una chiara immagine del falso senso di fiducia che pervade i Rutuli. Grazie alla sua esperienza di teatro Dryden, piú apertamente di Virgilio, chiarisce i motivi e prepara l'azione del protagonista. Invece di *procumbere* il nemico in Dryden dorme "*supine*" e ci preannuncia la carneficina che segue. Se i Rutuli sono una "*easie Conquest*" , (un punto che Niso ripete nel verso 429: "*behold a Conquest gain'd without a fight*") comprendiamo subito che egli desidera "*to leave a memorable Name behind*" a basso prezzo.

Virgilio lascia all'immaginazione del lettore ciò che il "*camp and Council*" conferiranno ad Eurialo. Secondo R. D. Williams, Niso vuol dire che egli otterrà "*The Glory*" ed Eurialo "*The Gifts*" .¹

La risposta di Eurialo è invece proporzionale al carattere dell'uomo, aperta e chiara, senza alcun ombra di dubbio o di piani reconditi:

*" mene igitur socium summis adiungere rebus;
Nise, fugis? solum te in tanta pericula mittam?
non ita me genitor, bellis adsuetus Opheltes,
Argicolum terrorem inter Troiaeque labores
sublatum erudiit, nec tecum talia gessi:
magnanimum Aenean et fata extrema secutus:
est hic, est animus lucis contemptor, et istum
qui via bene credat emi, quo tendis, honorem."*

(199-206)

¹ The Aeneid of Virgil, II, p. 292.

Trad.

" me dunque compagno alle imprese più grandi non vuoi prendere, Niso? Ti lasceró solo in tanto pericolo? Non cosí il padre Ofelte avvezzo alle guerre m'educó, poiché in mezzo al terrore dei Danai, allo strazio di Troia io sono nato: non cosí con te vissi e del magnanimo Enea seguii fino in fondo il destino: c'è qui, c'è un cuore che disprezza la luce, che crede buon prezzo pagar con la vita l'onore a cui tendi".

Iniziato con un paio di domande e seguito da altrettante risposte, chiaramente negative, (*non ita...me nec tecum*) questo crescendo emotivo raggiunge il suo culmine nella affermazione, ripetuta due volte, (*est his, est animus*).

Nonostante i suoi mutamenti Dryden segue i contorni retorici dell'originale, lasciando, cosí come fa Virgilio, per il finale, l'affermazione principale ("the thing called Life").

*All this alone, and leaving me behind,
Am I unworthy, Nisus, to be join'd?
Think'st thou I can my share of Glory yield,
Or send thee unassisted to the Field?
Not so my father taught my Childhood Arms;
Born in a Siege, and bred among Alarms!
Nor is my Youth unworthy of my Friend,
Nor of th Heav'n-born Heroe I attend.
The thing call'd Life, with ease I can disclaim;
And think it oversold to purchase Fame. (256-65)*

Dryden dá alle parole di Eurialo un tono colloquiale piuttosto che declamatorio; lo notiamo nei versi:

*Not so my Father taught my Childhood Arms;
Born in a Siege, and bred among Alarms. (260-61)*

Con le sostituzioni di "Father" per *Opheltes*, di "Siege" per *Argicolum terrorem*, e di "Alarms" per *Troiaequae Labores* Dryden dá ancora una volta un saggio delle sue capacità imaginative, capacità che risaltano se si mette a confronto la sua versione con quelle degli altri traduttori moderni:

*Not so did my father, the veteran soldjer Opheltes, teach me
Who brought me up in the midst of Argive terror,
the ordeal of Troy. (Day Lewis)*

*No; no, no. I am
Opheltes' son, a warrior trained among
Greek terror and Argive suffering
(Humphries)*

*That is not how my father Opheltes taught me
'midst Argive terror and travail of Troy
when war was habit.
(Copley)*

*Opheltes, wise in the ways of war, my father
who reared me through Troy's trials and Argive terrors,
had never taught me this.
(Mandelbaum)*

*For that, was I, and trained for that, amid
The Argive terror, those hard hours of Troy,
By a true fighter, one inured to battle,
My father, Opheltes?*

(Fitzgerald)

Nell'intento di rimanere il più possibile vicini all'originale questi traduttori scendono a particolari insignificanti e superflui. Ne sono ulteriore conferma le loro versioni dell'eroico gesto che conclude il discorso di Eurialo:

*I am non clinger to life, not I, but rather one
Who believes it were well exchanged for the renown you
aim at.*

(Day Lewis)

*I have a spirit, not too fond of living,
Not too dissatisfied to buy with death
The honour that you strive for.*

(Humphries)

*My heart —mine, too! — can scorn this world, and hold
life well lost for the glory you hope to gain.*

(Copley)

*Mine is a soul that scorns the light of life
and holds that honor for which you now strive
as cheaply bought if all its price is life.*

(Mandelbaum)

*Believe me, here's a spirit that disdains
Mere daylight! I hold life well spent to buy
That glory you aspire to.*

(Fitzgearld)

Messa a paragone con queste versioni non è difficile constatare la migliore qualità della traduzione di Dryden, che così recita:

*The thing call'd Life, with ease I can disclaim
And think it oversold to purchase Fame.*

Dando una sua versione ad una vecchia massima ("buy cheap and sell dear") Dryden sfrutta il linguaggio del mercato e così la vita diventa il più crudo dei prodotti, una mera "thing".

Nonostante questo personale riadattamento dell'originale Dryden mantiene l'analogia col metro virgiliano in quel "easy " col quale Eurialo può "disclaim " la sua vita. Uno spondeo nella seconda parte "The thing call'd Life ") accentua quella rinuncia che ricorda la ferma insistenza del verso latino (est hic, est animus, lucis contemptor, et istum).

Nei versi 314-19 Virgilio fa una dettagliata descrizione del campo dei Rutuli. Da lontano si vedono i fuochi sparsi dei loro accampamenti, ma da vicino:

*egressi superant fossas noctisque per umbram
castra inimica petunt, multis tamen ante futuri
exitio. passim somnoque vinoque per herbam
corpora fusa vident, arrectos litore currus,
inter lora rotasque viros, simul arma iacere,
vina simul.* (314-19)

Trad.

Usciti, oltrepassan le fosse e della notte per l'ombra
cercano il campo nemico, pur tuttavia destinati
a esser morte per molti prima. Qua e lá, per l'erba, dal sonno
vinti vedono corpi e dal vino, carri alzati sul lido,
tra ruote e briglie, confusi, uomini e armi giacere
e otri.

Nella sua versione Dryden ancora una volta inserisce l'elemento pittorico; ma ora lo fa con una distorsione dall'originale alquanto comica:

*The Trenches first they pass'd: Then took their Way
Where theirr proud Foes in pitch'd Pavilions lay;
To many fatal, e're themselves were slain:
They found the careless Hoast dispers'd upon the Plain.
Who forg'd, and drunk with Wine, supinely snore;
Unharness'd Chariots stand along the Shore:
Amidst the Wheels and Reins, the Gobletby,
A Medly of Debauch and War they lye. (420-27)*

E' caratteristico di Dryden presentare tutta una scena con una sola parola: "Medley" comprende tutti i particolari, soldati, cani, ruote, redini, e coppe. Quei "proud Foes", nei loro "pitched Pavilions", "dispersed upon the Plain" (da notare le esplosive "p", quasi a rimarcare il senso del disprezzo) ricordano certamente al lettore alcune scene del Paradise Lost, dove

*th'Angelic throng
Dispers'd in Bands and Files thir Camp extend
By living Streams among the Trees of Life
Pavilions numberless, and sudden reard, (V 650-53)*

e dove "all the Plain" appare

*Coverd with thick embatteld Squadrons bright,
Chariots and flaming Armes, and fierie Steeds. (VI 15-17)*

La pur superba versione di Dryden può qui associarsi ad un tipo di poesia inferiore, che ricorda non certamente Milton, ma uno dei cavalier Poets, Charles Cotton, autore di Scar-ronides, una parodia dell' 'Eneide' di Virgilio. Da uno degli epigrammi di Cotton Dryden prende la frase pungente "supinely snores":

*The drunkard now supinely snores,
His load of ale sweats through his pores,
Yet when he wakes, the swine shall find
A crapula remains behind. ¹*

Una certa varietà di tono dall'originale distingue il passo in cui Niso uccide la sua ultima vittima, "Serranus fair and young":

*From Dice and Wine the Youth retir'd to Rest,
And puff'd the fummy God from out his Breast:
Ev'n then he dreamt of Drink and lucky Play;
More lucky had it lasted 'till the Day. (452-55)*

¹ Stanza XVIII da "Night Quatrains," **Poems of Charles Cotton**, ed. John Buxton, Cambridge: Harvard Univ. Press, 1958.

Anche il ritratto che ne fa Virgilio è ironico, ma nel suo passo l'ironia è meno pesante:

*Et iuvenem Serranum, illa qui plurima nocte
luserat, insignis facie, multoque jacebat
membra deo victus; felix, si protinus illum
aequasset nocti ludum in lucemque tulisset. (335-38)*

Trad.

e il giovane Serrano che fino alla notte più rada aveva giocato, bellissimo, e ora spossato giaceva dal molto vino: felice se, senza mai smettere, avesse uguagliato alla notte, fino al mattino, il suo gioco.

Nella versione di Dryden Serrano assomiglia ad un libertino della Restaurazione, un ozioso che passa il pomeriggio fra "*Dice and Wine... and lucky Play*". Sebbene sia Virgilio che Dryden insistano sul termine "*play*", che pare irridere del ragazzo, non pensiamo che i due poeti vogliano usare il loro sarcasmo nei confronti di Serrano. La sua morte non è molto diversa da quella dell'altro giovane (*quo pulchrior alter/non fuit*), che muore anch'esso di orribile morte, vittima anch'esso della sua incauta follia.

Il "*fummy God*" che ispira il sonno di Serrano ci ricorda una simile immagine del Paradise Lost, quando Adamo ed Eva si svegliano:

*Soon at the force of that fallacious Fruit,
.... and grosser sleep,
Bred of unkindly fumes, with conscious dreams
Encombered, now had left them. (IX 1046-51)*

Sebbene appaia lontana e vaga questa reminiscenza miltoniana, essa ha una qualche analogia in questo contesto in quanto non vi è niente di più "foolish" o "fallacious" del sogno che ha Serrano nel momento della sua morte "ev'n then he dreamt of Drink and lucky Play".

Virgilio segue i passi del suo maestro Omero e inserisce al centro di questo mosaico una similitudine epica:

*impastus ceu plena leo per ovilia turbans
(suadet enim vesana fames) manditque trahitque
molle pecus metumque metu, fremit ore cruento.*

(339-41)

Trad.

Digiuno leone così, per pieno ovile sfrenandosi
(folle la fame lo spinge), maciulla e trascina
le imbelli bestie, mute d'orrore; e rugge, la bocca cruenta.

Questo leone è una splendida bestia. Ci pare di sentire le sue aperte fauci che sgretolano (*manditque trahitque*) e, assetate di sangue, lacerano il tenero gregge. Il corrispondente omerico non è meno realistico né meno pittorico:

Come leone a un gregge di pecore e capre s'arresta
senza pastore, e sovr'essa con animo fiero s'avventa:
così balzava il fiero Tidide sugli uomini Traci
(Hom. II 10,485-87, trad. E. Romagnoli).

I termini di questo paragone sono semplici e diretti: Diomede e i Traci, il leone e il gregge, il predatore e la preda. La chiarezza e brevità dell'immagine omerica illustrano la destrezza e la sicurezza con la quale l'eroe si lancia sulle truppe

indifese. In Virgilio, tuttavia, la relazione fra assalitore ed assalito è più problematica. I Rutuli non appaiono certamente come un gregge di pecore, strette insieme e mute per la paura. Anche il riadattamento miltoniano dello stesso episodio è alquanto problematico:

*As when a prowling Wolfe
Whom hunger drives to seek new hunt for prey
Watching where Shpherds pen thir Flocks at eeve
In hurdl'd Cotes amid the field secure,
Leaps ore the fence with ease into the Fould. (PL IV 183-87)*

Questo passo del Paradise Lost nel quale Satana è paragonato ad una volpe, ad un ladro o ad un avvoltoio, è un chiaro esempio di come Milton abbia saputo incorporare un brano di poesia pagana in un contesto di epica cristiana. Questo "new hunt" è il Paradiso; la "prey" non sono i Traci o i Rutuli, ma Adamo ed Eva; gli "Shepherds" e "thir Flocks" sono figure bibliche più che arcadiche. L'atteggiamento di Satana nel modo in cui "at one slight bound high overleap'd all bound" non è molto dissimile da quello del Niso di Dryden:

*The famish'd Lyon thus, with hunger Bold,
O'erleaps the Fences of the Nightly Fold;
And tears the peaceful Flocks: With silent Awe
Trembling the lye, and pant beneath his Paw. (456-59)*

Nelle raffigurazioni epiche, dove gli animali emblematici paiono intercambiabili, il "famishe'd Lyon" di Dryden può

quindi paragonarsi al "*prowling Wolfe* " di Milton, quando esso "*o'erleaps the Fence of the Nighly Fold*".

Il riferimento alle epiche precedenti da parte di Dryden ha qui due scopi: quello di ridimensionare la gloria di una vittoria ottenuta contro un facile avversario e quella di perpetuare nel lettore inglese la grandezza epica del racconto. Per completare il cerchio di questo rapporto culturale e letterario consideriamo la seguente similitudine tratta dall' "Iliade" del Pope, che deve a Dryden e a Milton quanto a Virgilio e a Omero:

*So the grim Lion, from nightly Den,
o'erleaps the Fences and invades the Pen;
on Sheep or Goats, resistless in his way, (X 564-67)*

La frase "*resistless in his way* " ricorda ciò che Molock disse nel Paradise Lost:

*let us rather choose
Armd with Hell flames and fury all at once
Ore Heav'ns high Towrs to force resistless way. (II 60-62)*

La mediazione dei poeti precedenti non diminuisce comunque il valore di ciascuno dei traduttori che modifica il testo originale per adattarlo alla propria interpretazione. Dryden intensifica il senso di terrore del gregge di Virgilio ("*Trembling they lye, and pant beneath his Paw* ") allo stesso modo in cui Pope intensifica la ferocia del leone di Omero che "*foaming rends the guardless Prey* ".

Si arriva ad una svolta del racconto virgiliano quando Niso infine esclama absistamus (fermiamoci e andiamocene):

poenarum exhaustum satis est, via facta per hostis.

Trad.

la vendetta è compiuta e perfetta; la via per il nemico è aperta.

Dryden rende più esplicita l'immagine della sazietà:

*No more, my Friend,
Here let our gluttonous execution end:
A Lane through slaughter'd Bodies we have made.*

Anche in seguito Dryden aggiunge un verso che non ha alcun riferimento con Virgilio, quando mostra Eurialo e Niso che abbandonano il campo "*Proud of their conquest, prouder of their Prey*". Questo può però considerarsi un anello di congiunzione del racconto per unire l'episodio precedente con quello successivo, quando Eurialo e Niso si imbattono in una truppa di cavalleria nemica e sono costretti a rifugiarsi nel vicino bosco:

*Obiciunt equites sese ad divortia nota
hinc atque hinc omnemque abitum custode coronant.
silva fuit late dumis atque ilice nigra
horrida, quam densi compleverant undique sentes;
rara per occultos lucebat semita calles. (379-83)*

Trad.

I cavalieri si lanciano ai passaggi ben noti,
di qua, di là, tutti i bivii con guardie coronano.
La selva era vasta, di macchie e d'elci nerastrì
foltissima, e densi spineti per tutto l'empivano:
radi sentieri lucevano fra intrichi nascosti.

La *silva* , ben nota solo alle sentinelle che ne sorvegliano le entrate, pare posseduta da sinistre qualità, così come lo sono le "wilderness" di Spenser e Milton. Prendiamo per esempio questo passo della Faerie Queene, dove Sir Guyon e Britomart

*came into a Forrest wyde,
Whose hideous horror and sad trembling sound
Full griesly seem'd: Therein they long did ryde,
Yet tract of living creatures none they found,
Save Beares, Lions, Bulls, which roamed them around;
(III I xiv)*

o questo del Comus, dove

*their (the young people's) way
Lies through the perplex'd path's of this drear Wood;
The nodding Horror of whose shady Brows
Threats the forlorn and wandring Passanger; (36-39)*

o questo del Paradise Lost, dove

*thick entwin'd
As one continu'd brake, the undergrowth
Of shrubs and tangling bushes had perplext
All path of Man or Beast that passd that way. (IX 174-77)*

La frase "*The perplex'd path's of this drear Wood*" di Milton si accosta ai versi di Virgilio *perplexum iter...fallacis iter* . Anche questa costituisce una delle molte "*Latin Elegancies*

of Virgil" che Milton, secondo Dryden, "*so copiously translated*". (II, 610)

Dryden contribuisce a questa descrizione trasformando la Silva di Virgilio in un labirinto di foglie. Qui Dryden è più vicino ai suoi predecessori inglesi di quanto non lo sia Virgilio. La "*Forrest Wyde*" di Spenser, il "*drear Wood*" di Milton, insieme allo "*winding wood*" di Dryden sono permeate da un orrore che incute paura e fa presagire qualcosa di male. Come la "*selva oscura*" di Dante anche esse rappresentano le perplessità e la confusione di coloro che hanno perduto la giusta via.

All'inizio di questo episodio Niso pensa di aver "*espy'd a way that safely would his passage guide*". Ora però si trovano in una "*winding wood*" dal quale non è possibile alcuna via di uscita:

*Black was the Forest, thick with Beech it stood:
Horrid with Fern, and intricate with Thorn. (IX 182-83)*

La versione di Dryden, sebbene diversa nella forma, riproduce fedelmente il testo virgiliano che qui riportiamo:

*silva fuit late dumis atque ilice nigra
horrida, quam densi complebant undique sentes.
(381-82)*

Trad.

La selva era vasta, di macchie e d'elci nerastrati
foltissima, e densi spineti per tutto l'empivano:

La fine di Eurialo e Niso ci dá l'occasione per discutere due immagini contrastanti l'una con l'altra: l'uccisione di Eurialo

e l'orrido spettacolo delle teste mozze dei due compagni nel campo troiano.

Basandosi sui precedenti letterari di Omero (Iliade 8, 306-8) e di Catullo (XI 21-42) Virgilio così racconta l'uccisione di Eurialo:

*volvitur Euryalus leto, pulchrosque per artus
it cruor inque umeros cervix collapsa recumbit:
purpureus veluti cum flos succisus aratro
languescit moriens, lassove papavera collo
demisere caput, pluvia cum forte gravantur.*(433-37)

Trad.

S'accasciò Eurialo morto, per il bel corpo
scorrevva il sangue, cadde la testa sulla spalla, pesante:
così purpureo fiore, che l'aratro ha tagliato
languisce morendo, o chinano il capo i papaveri
sul collo stanco, quando la pioggia li grava.

Facendo un paragone con l'originale omerico Alexander Pope osserva: "*There is such a Sweetness in the Comparison, that it makes us pity the Youth's Fall, and almost feel his wound.....This is finely improved by the Roman Author with the Particulars of succisus aratro and lasso collo". (TE, VII, 415)*

Pur non fedele ai particolari latini, la versione di Dryden è altrettanto sensibile e musicale:

*Down fell the beauteous Youth; the yawning Wound
Gush'd out a Purple Stream, and stain'd the Ground.
His snowy neck reclines upon his Breast,
Like a fair Flow'r by the keen Share oppress'd:
Like a white Poppy sinking on the Plain,*

Whose heavy Head is overcharg'd with Rain. (597-84)

Nella similitudine in particolare Dryden dimostra un perfetto controllo dell'espressione quando nei versi 582 e 583 ad un trocheo iniziale (*Like a*) fa seguire uno spondeo in seconda posizione (*fair Flowe / white Poppy*) per rafforzare la similitudine dei due paragoni. Modulando poi gli accenti, un pirrichio e uno spondeo nel verso 582 ("*by the keen Share*") ed un pirrichio dopo "*sinking*" nel verso 583 Dryden produce una appropriata sospensione per ciascun fiore che cade, analogo al "*dying fall*" che viene dopo *moriens e caput*. L'acuta assonanza fra "*keen*" e "*sinking*" ci fa quasi sentire la ferita, dice il Pope.

In Dryden, tuttavia, vi è qualcosa di più che mera musica ("*That huge temple of sound*", come l'ha chiamata Van Doren).¹ Anche in questo caso Dryden si rifà a Milton che usa questo stesso motivo pastorale in *Samson Agonistes* per illustrare il lamentoso pianto di Dalila:

*Yet on she moves, now stands and eies thee fix'd,
About t'have spoke, but now, with head declin'd
Like a fair flower surcharg'd with dew, she weeps. (726-28)*

Qui Dryden compie un'operazione abbastanza semplice: interrompe il verso 728 e mantiene intatta la prima parte; cambia poi la seconda parte ("*surcharg'd with dew*") per adattarla al senso virgiliano. Pare che l'adattamento di Dryden sia piaciuto a Pope, il quale usa la stessa espressione ("*overcharg'd with Rain*") nella sua 'Iliade':

¹ John Dryden, *A Study of his Poetry*, cit., p. 63.

*As full blown Poppies overcharg'd with Rain
decline the Head, and drooping kiss the Plain,
So sinks the Youth. (VIII 371-73)*

Qualunque "help from beyond the poem", dice Douglas Knight dell' 'Iliade' di Pope, "is only valuable if it is absorbed fully enough to be effective within the poem".¹ La reminiscenza di Dryden è "valuable" soprattutto perché dá al lettore la percezione che la beltá, l'amore e la giovinezza (qualità che possiedono Eurialo e Niso alla pari di Lesbia e Dalila) sono soggette a cadere e a morire.

Suggestivi ed appropriati i paragoni e le similitudini usate da Virgilio nella descrizione della fine straziante di Eurialo e Niso:

*quin ipsa arrectis (visu miserabile) in hastis
praefigunt capita et multo clamore sequuntur
Euryali et Nisi.
Aeneadae duri murorum in parte sinistra
opposuere aciem (nam dextera cingitur amni)
ingentisque tenent fossas et turribus altis
stant maesti; simul ora virum praefixa movebant,
nota nimis miseris atroque fluentia tabo. (465-472)*

Trad.

Anzi, in cima alle picche (spettacolo misero)
infiggono le teste- e con grida grandi le seguono
d'Eurialo e Niso.

Gli Eneadi duri tutti sui muri a sinistra
tengono pronta la schiera (cinta è la destra dal fiume),

¹ Pope and the Heroic Tradition, op.cit., p. 121.

i grandi fossati proteggono, sulle alte torri
stan mesti: e sulle picche le due teste dei giovani avanzano,
note anche troppo ai miseri, nero sangue fluenti.

Questa spontanea dimostrazione di barbarie diventa in Dryden un atto personale e calcolato di terrorismo da parte di Turno:

*This done, to give new Terror to his Foes,
The Heads of Nisus, and his Friend he shows,
Rais'd high on pointed Spears: A ghastly Sight;
Loud peals of Shouts ensue, and barbarous Delight.
Mean time the Trojans run, where Danger calls,
They line their Trenches, and they man their Walls:
In Front extended to thee left they stood:
Safe was the right surrounded by the Flood.
But casting from their Tow'rs a frightful view,
They saw the Faces, which too well they knew;
Tho' then disguis'd in Death, and smear'd all o're
With Filth obscene, and dropping putrid Gore. (618-29)*

Siamo d'accordo con William Frost quando afferma che "*an analysis may have to be made not only of single words, but of the entire passage -perhaps even of the entire poem -in which the replacement occurs*".¹

I versi finali di Dryden (628-29) richiedono l'analisi di cui parla Frost. Il modo con cui vengono presentati i due volti, "*disguis'd in Death*", portano alla mente la famosa gara nel

¹ Dryden and the Art of Translation, p.32.

libro V in cui Niso cade a terra e finisce con l'essere "smear'd " di "Filth " e "Gore" :

*The careless Victor had not mark'd his Way;
But treading where the treach'rous Puddle lay,
His Heels flew up; and on the grassy Floor,
he fell, besmear'd with Filth, and Holy Gore. (430-34)*

"Careless" nel libro V e "thoughtless of his friend " nel libro IX, Niso si riscatta alla fine quando si lancia e muore nell'intento di vendicare l'amico ucciso.

CAPITOLO V

Alla fine del libro VII Virgilio introduce il personaggio di Camilla, la cui storia si svolgerà quattro libri più avanti. Camilla fa una magnifica apparizione a cavallo in una processione di eroi ausonici. Come afferma Williams, "*Camilla is Virgil's own creation not heard before or after him*".¹ Molto probabilmente il lettore romano sarebbe stato affascinato dalla figura di un guerriero femminile che prevale sui suoi nemici maschili. Virgilio non fa commenti su Camilla; lo fanno gli altri personaggi. "*She contains an Army in herself alone*", dice il Turno di Dryden nel libro XI, 668. Soltanto nella traduzione di Dryden troviamo una descrizione chiara e precisa di questo personaggio, laddove nell'originale virgiliano Camilla appare possedere elementi ambigui che vanno dalla fantasia alla realtà, dalla bellezza alla brutalità:

*hos super advenit Volsca de gente Camilla,
agmen agens equitem et florentis aere catervas,
bellatrix, non illa colo calathisque Minervae
femineas adsueta manus, sed proelia virgo*

¹ R.D. Williams, II, p. 226.

*dura pati cursuque pedum praevertere ventos.
illa vel intactae segetis per summā volaret
gramina nec teneras cursu laeisset aristas;
vel mare per medium, fluctu suspensa tumentis,
ferret iter, celeres nec tingeret aequore plantas.
illam omnis tectis agrisque effusa iuventus
turbaque miratus matrum et prospectat euntem,
attonitis inhians animis, ut regius ostro
velet honos leves umeros, ut fibula crinem
auro internectat, Lyciam ut gerat ipsa pharetram
et pastoralem praefixa cuspidē myrtum.*

(VII 803-817)

Trad.

Dopo tutti costoro, Volsca di stirpe, ecco Camilla:
squadre a cavallo guidava, ceterve fiorite di bronzo,
guerriera, che mai conocchia o cestello toccò di Minerva
con le mani femminee, ma, vergine, lotte
dure imparò a sopportare, a vincere il vento correndo.
Lei d'una intatta messe potrebbe volar sugli steli,
e non sfiorar nella corsa le tenere spighe:
o in mezzo al mare, leggera, sul dorso dell'onde
tender la via, e non bagnare le rapide piante.
Lei tutti i giovani, dalle case, dai campi, accalcandosi,
e una folla di madri ammira, e la guardano andare
a bocca aperta, stupiti, come l'onore regale
della porpora veli le belle spalle e d'oro la fibbia
s'intrecci ai capelli, e come la licia faretra
e il pastorale mirto, armato di punta, lei porti.

(trad. R. Calzecchi-Onesti)

In un interessantissimo saggio "Camilla or the Rebirth of the Sublime", Erich Auerbach afferma che "*This piece of*

*classical poetry is carefully constructed and rich in phonetic and syntactic devices".*¹

Alla fine del saggio, dopo un'attenta analisi retorica e strutturale, Auerbach fa questa profonda riflessione: "*Yet the whole is quiet, self-contained, pure unreflecting epiphany; and this epiphany in turn embodies the character and quite unmistakably, though undemonstrably, the destiny which belongs to the character*".²

Ma più efficacemente di qualunque commento la versione di Dryden mette in evidenza il "*destiny which belongs*" ad un tale personaggio. Anche la sua versione è "*carefully constructed and rich in phonetic and syntactic devices*", alcuni dei quali analoghi a quelli di Virgilio, altri meno:

*Last from the Volscians fair Camilla came;
And led her warlike Troops, a Warrior Dame:
Unbred to Spinning, in the Loom unskill'd,
She chose the nobler Pallas of the Field.
Mix'd with the first, the fierce Virago fought,
Sustain'd the Toils of Arms, the Danger sought:
Outstripp't the Winds in speed upon the Plain,
Flew o're the Fields, nor hurt the bearded Grain:
She swept the Seas, and as she skimm'd along,
Her flying Feet unbath'd on Billows hung.
Men, Boys, and Women stupid with Surprise,
When o're she passes, fix their wond'ring Eyes:
Longing the look, and gaping at the Sight,*

¹ **Literary Language and Its Public In Late Latin Antiquity**, trans. Ralph Manheim (New York: Random House, 1965), p. 183.

² Auerbach, op. cit., p.185.

*Devour her o're and o're with vast delight.
Her purple Habit sits with such a Grace
On her smooth Shoulders, and so suits her Face:
Her head with Ringlets of her Hair is crown'd,
And in a Golden Caul the Curls are bound.
She shakes her myrtle Jav'ling: And, behind,
Her Lycian quiver dances in the Wind. (1094-1113)*

Sia Dryden che Virgilio usano l'inversione sintattica di porre Camilla alla fine del verso iniziale. Dryden tuttavia rinvigorisce questo effetto iniziando la frase con "Last" e allitterandone l'accento con "led". Secondo Auerbach è "*the forcefully isolated apposition bellatrix which states the theme*"¹ del passo virgiliano.

Con un'intuizione non afferrata dagli altri traduttori Dryden accoglie il suggerimento virgiliano e ne sfrutta le possibilità retoriche e drammatiche. Per assicurarsi, ad esempio, che la sua apposizione ("Warrior Dame") rimanga isolata, egli la colloca alla fine del distico, dove riceve maggiore enfasi, anche grazie all'epiteto parallelo "warlike Troops". Ma, a meno che il lettore non sia d'accordo con Wordsworth, secondo il quale "*Whenever Virgil can be fairly said to have an eye upon his object, Dryden always spoils the passage*"², non si può non apprezzare il nitido quadro verbale che Dryden ci dá nella traduzione dei seguenti versi virgiliani: "Agmen agens equitem et florentis aere catervas" (XI, 433). Così Dryden: "*She heads a Squadron, terrible at sight, /with glitt'ring Shields, and Brazen*

¹ Ibid.

² **The Letters of William and Dorothy Wordsworth**, ed. Ernest De Selincourt, rev. C.L. Shaver, 2 ed. Oxford: Clarendon Press, 1967, p.87.

Armour bright " (XI, 668-69). E' a causa della sua insolita istruzione che Camilla è diventata una "*Warrior Dame* ". Nel libro XI Dryden spiega perché Camilla è stata "*unbred* " a cose che una normale ragazza avrebbe gradito:

*Unbred to Spinning, in the Loom Unskill'd,
She chose the nobler Pallas of the Field .(1096-97)*

Per capire ciò che Dryden vuol dire con "*nobler Pallas* " dobbiamo far riferimento alla mitologia classica. Pallade Atena è la dea della arti domestiche e della guerra. Nel rigettare l'una (le arti domestiche), per assumere l'altra (la guerra), Camilla ha fatto la sua "*nobler*" scelta. Atena comunque, alla pari della sua controparte romana Minerva, è anche dea della saggezza, e questo è senza dubbio il più nobile dei suoi attributi. Molti fattori contribuiscono alla morte di Camilla sul campo di battaglia e la mancanza di saggezza, pare suggerire Dryden, è una delle cause di questo decesso.

Non vi è dubbio che anche Dryden voglia dare lustro alla gloria della fanciulla, che, come dice Virgilio, fu educata alle fatiche della guerra (*proelia virgo / dura pati*). Così Dryden traduce Virgilio in questa parte:

*Mix'd with the first, the fierce Virago fought,
Sustain'd the Toils of Arms, the Danger sought. (1198-99)*

Prima di condannare Dryden "*for coarsening the tone*" ¹ e perdere il senso del testo virgiliano, vogliamo far notare che l'aggettivo dura si accorda sia con virgo che con proelia e che

¹ Proudfoot, p. 208.

"fierce" è un termine alquanto ambiguo. Il termine "Virago" ai tempi di Dryden significava "a woman of masculine strength and spirit" ¹ (dal latino vir). Un recente critico di Virgilio, Mario A. Di Cesare, è dello stesso parere di Dryden: "Camilla is a bellatrix, but she is also a virgo the two names enclose lines 805-06 and give virgo the added meaning of virago" ²

Anche Pope nota l'ambivalenza della frase di Dryden e ne fa uso nel suo Rape of the Lock, come epiteto eroicomico per Belinda:

*To Arms, to Arms! the fierce Virago cries,
and Swift as Lightning to the Combate flies. (V 37-38)*

In un famoso distico di Essay on Criticism:

*Not so, when swift Camilla scours the Plain,
Flies o'er th'unbending Corn, and skims along the Main
(372-73)*

e piú tardi in alcuni versi dell' "Iliade":

*These (horses) lightly skimming, where they swept the Plain
Nor ply'd the Grass, nor bent the tender Grain;
And when along the level Seas they flew,
Scarce on the Surface curl'd the briny Dew, (XX 270-73)*

¹ The Random House Dictionary of the English Language, 1968.

² The Altar and the City: A Reading of Virgil's Aeneid. New York: Columbia Univ. Press, 1974, p.134.

Pope aveva in mente la Camilla di Dryden quando ripeteva, nel primo esempio, la stessa frase ("*flies o'er*", "*skims along*") e nel secondo la stessa coppia di rime ("*Plain*" / "*grain*") e la stessa struttura parallela ("*not bent the tender Grain*").

Nell'appropriarsi di Dryden Pope fa un uso intelligente di un poeta di poco precedente a lui, ma intende anche riadattare ai suoi tempi due grandi poeti del passato. "*Virgil*, dice Pope nel suo commento su Omero, *has imitated these Lines, and adapts what Homer says of these horses to the Swiftness of Camilla . The Reader will easily perceive that Virgil's is almost a literal Translation. He has imitated the very run of the Verses, which flow nimbly away in Dactyls, and as Swift as the Wind they describe*". (TE, VIII, 405)

Sebbene "*Virgil's is almost a literal translation*" essa differisce dall'originale omerico in un aspetto importante. Come nota T.E. Page, Virgilio "*does not say what Camilla did but what she might do, what anyone, seeing her run, might imagine her doing*".¹

Non si trova lo stesso condizionale nella versione di Dryden; un verbo attivo segue l'altro ("*sought*": / "*out-stripp't*") come per rimarcare qualcosa fatta da Camilla. La fedeltà di Dryden verso Virgilio consiste nell'imitare "*the very run of the verses*".² Ad eccezione del verso 810 (*vel mare per medium, fluctu suspensa tumentis*) questi versi "*do flow nimbly away in Dactyls*".³ Alternando sillabe leggermente accentate ("*and as she skimmed along*") con sillabe dall'accento forte ("*unbath'd*

¹ Page, II, pp. 201-02.

² T.E. VIII, p.405.

³ *ibid.*

on Bilows hung") Dryden crea un contrasto prosodico di uguale forza. Nei versi 811-12 Virgilio racconta che una folla di gente viene fuori dalle case e dai campi per ammirare Camilla (*illam*) al suo passaggio (*euntem*). La disgiunzione di queste due parole, e cioè il dislocamento del nome dal suo participio, è una delle forme poetiche usate da Virgilio per rappresentare il punto di vista soggettivo dello stesso spettatore. Distanziando il soggetto composto ("*Men, Boys, and Women*") dal suo predicato Dryden produce un effetto analogo:

*Men, Boys, and Women stupid with Surprise,
Wher e're she passes, fix their wond'ring Eyes:
Longing they look, and gaping at the sight,
Devour her o're with vast Delight. (1104-07)*

Dryden rafforza l'entusiasmo popolare ancor più di Virgilio, accumulando diversi tipi di immagini ("*stupid*" —qui però nel senso di stupito— "*wond'ring*", "*longing*", "*gaping*") in preparazione ad una gioia dei sensi: "*Devour her o're and o're with vast Delight*" .

Nella sua "Dedication" Dryden afferma: "*Virgil call'd upon me in ev'ry line for some new word: And I paid so long, that I was almost Bankrupt*" .(III, 105). Citiamo qui un esempio di come Dryden paga il suo tributo a Virgilio. Il poeta latino descrive la stupenda bellezza di Camilla attraverso un sequenza di frasi precedute da *ut* (814-17), ciascuna delle quali rafforza l'idea dell'ammirazione della folla attonita. Dryden rende Camilla ancora più bella facendone un ritratto molto più vivace (ella "*shakes*" la lancia; la sua faretra "*dances in the wind*"). Ci sono tuttavia momenti, come nella frase "*with Ringlet of her*

Hair", dove Dryden pare allungare l'immagine al solo fine di riempire il distico (1105-06). Questa frase, comunque, non è apparsa superflua a Pope che l'ha usata nel The Rape of the Lock:

*Some thrid the mazy Ringlets of her Hair;
Some hang upon the Pendants of her Ear. (II 139-40)*

L'apparente leggerezza di Dryden viene però compensata dal verso che segue: "*And in a Golden Caul the Curls are bound*", dove il poeta inglese riesce ad armonizzare l'assonanza fonetica della *l* in tre sillabe accentate con l'allitterazione del suono *K* in due coppie di parole. Anche qui Dryden conia una frase che riappare in altre parti del poema. Ritroviamo "*a Golden Caul*" nel libro IV :

*Her flowing Hair, a Golden Caul restrains;
A golden Clasp, the Tyrian Robe sustains. (198-99)*

e "*the Golden Caul*" nel libro XI:

*That when the yellow Hair in Flame shou'd fall,
The catching Fire might burn the Golden Caul. (109-10)*

In nessuno di questi passi il "*Golden Caul*" ha il suo equivalente nel testo latino ed altrettanto dicasi dell'altra frase "*with vast Delight*". La ripetizione ricorda un contesto comune a Didone, Camilla, e Pallade nell'esaltazione della loro gloria e come segno di temporaneo trionfo.

Le imprese di Camilla nel libro XI sono precedute dalla storia della sua vita. Il periodo di iniziazione incomincia dal momento in cui Metabo dedica a Diana la sua bambina:

*non illum tectis ullae, non moenibus urbes
acceperere, neque ipse manus feritate dedisset:
pastorum et solis exegit montibus aevum.
hic natam in dumis interque horrentia lustra
armentalis equae mammis et lacte ferino
nutribat, teneris immulgens ubera labris.
utque pedum primis infans vestigia plantis
insisterat, iaculo palmas armavit acuto,
spiculaque ex umero parvae suspendit et arcum.
pro crinali auro, pro longae tegmine pallae,
tigridis exuviae per dorsum a vertice pendent.
tela manu iam tum tenera puerilia torsit,
et fundam tereti circum caput egit habena,
Strymoniamque gruem aut album deiecit olorem.*

(567-80)

Trad.

Nessuna città fra le case, nessuna lui fra le mura
acolse, né, selvaggio com'era, si sarebbe mai arreso:
sulle vette solinghe menó la vita dei nomadi.
Qui fra spineti, fra l'irte tane, la bimba
d'una cavalla alle poppe o delle capre col latte
nutriva, stringendo le mamme contro le tenere labbra.
E come la piccola l'impronte segnó dei piedini,
sulle piante reggendosi, d'acuto dardo gravó le sue palme,
freccie ed arco sospese a quelle spalle piccine.
Non auree bende ai capelli, non lungo mantello la copre,

ma una pelle di tigre dal capo pende sul dorso;
e con la mano ancor tenera armi puerili scaglió,
roteó intorno al capo con torta correggia la fionda,
e abbattè gru strimonia o candido cigno.

(trad. R. Calzecchi-Onesti)

Attentamente costruito, questo passo può dividersi in cinque sezioni di uguale lunghezza. La prima sezione (567-69) descrive l'esilio di Metabo; la seconda (570-72) l'allevamento di Camilla; la terza (573-75) il tirocinio della fanciulla alle armi; la quarta (576-77) il suo equipaggiamento per la caccia; la quinta i suoi primi segni di forza e di abilità. Man mano che ci si avvicina alla sezione finale scompare la figura di Metabo per lasciar posto a quella di Camilla. A questo punto Gordon Williams si chiede: "*How far is the conduct of the daughter to be explained by the nature of the father*".¹ Il lettore può rispondere come vuole a questa domanda. La risposta di Dryden è però chiara e precisa: egli vede Camilla come il prodotto di una straordinaria istruzione:

*Nor after that, in Towns which walls inclose,
Wou'd trust his hunted Life amidst his Foes.
But rough, in open Air he chose to lye:
Earth was his Couch, his Cov'ring was the Sky.
On hills unshorn, or in a desert Den,
He shunn'd the dire Society of Men.
A Shepherd'ssolitary Life he led:
His Daughter with Milk of Mares he fed;
The Dugs of Bears, and ev'ry Salvage Beast,*

¹ **Techniques and Ideas in the Aeneid**, New Haven: Yale Univ. Press, 1983, p. 19.

*He drew, and thro' he Lips the Liquor press'd.
 The little Amazon cou'd scarcely go,
 He loads her with a Quiver and a Bow:
 And, That she might her stagg'ring Steps command,
 He with a slender Jav'lin fills her Hand:
 Her flowing Hair no golden Fillet bound;
 Nor swept her trayling Robe the dusty Ground.
 Instead of these, a Tyger's Hide o'respread
 Her Back and Shoulders, fasten'd to her Head.
 The flying Dart she first attempts to fling;
 And round her tender Temples toss'd the Sling:
 Then, as her Strenght with Years increas'd, began
 To pierce aloft in Air the soaring Swan:
 And from the Clouds to fetch the Heron and the Crane.*

(848-870)

Laddove Virgilio dice che nessuna città potrebbe offrire asilo o lasciare entrare Metabo fra le proprie mura (*non moenibus urbes /accepere*) Dryden presenta un fuorilegge che non "trusts his hunted Life" in "Towns which Walls enclose" . La paura di sentirsi circondato e rinchiuso, arricchita da vari echi fonici (le consonanti di "trust" e "Amidst" , l'assonanza di "rough" con "hunted" , la rima di "chose" e "Foes") rafforza il contrasto fra Metabo, che deve vivere all'esterno nella campagna, e i suoi nemici che vivono all'interno, nella città, "But rough in open Air he chose to lye". Il termine "rough", che Dryden trasferisce dal paesaggio virgiliano (*horrentia lustra*) alla persona che lo abita, suggerisce inoltre che Metabo è diventato selvaggio ed aspro come la selva che lo circonda.

Dryden può aver preso il distico 850-51 da un passo di Spenser dove Artú si ferma per riposarsi, stanco di inseguire Florimell:

*Down himself he layd
Upon the grassie ground, to sleep a throw;
The cold earth was hi couch, the hard steel his pillow.
(FQ III iv 53)*

Il letto di Metabo è simile a quello di Artú: "*Earth was his Couch, his Cov'ring was the Sky*". I vagabondi e gli avventurieri lontani dalla civiltà ed esposti agli elementi della natura hanno qualcosa in comune con Artú e Metabo, i quali, anche se per circostanze diverse, si trovano in situazioni simili.

In tutta la storia solo una volta è menzionata la madre di Camilla (*matrisque vocavit / nomine Casmillae, mutata parte, Camillam*). Secondo Virgilio Metabo ha allevato la figlia dalle mammelle di una cavalla selvatica (*armentalis equae mammis*).

E' da Lauderdale, che scrisse:

*With Milk of Mares, and other Beasts, he fed
Her tender Lips (XI 642 -43)*

che Dryden prese l'idea del verso:

His Daughter with Milk of Mares he fed. (855)

Non vi è nulla in Virgilio che alluda alle "*other Beasts*" di Lauderdale. Solo Dryden vi fa riferimento nei versi

*The Dugs of Bears, and ev'ry Salvage Beast,
He drew, anf tho' her Lips the Liqueur press'd (856-57).*

La versione di Lauderdale è più letterale di quella di Dryden, che però rimane più vicino a Virgilio. Dryden infatti sa bene che Metabo dimostra una tenerezza di tipo materno, ma vuole anche chiarire che quel tipo di alimentazione è brutale e innaturale. Il " *Milk of Mares*" è una cosa, i " *Dugs of Bears*" un'altra; l'aggiunta di " *ev'ry salvage Beast*" è piuttosto orribile e il lettore rimane perplesso o, come dice R. D. Williams, " *disinvolves himself*". ¹

Insieme al pathos vi è un pizzico di ironia nella figura virgiliana di Camilla che incede sotto il peso delle armi. Nella versione di Dryden il quadro assume un aspetto piuttosto comico:

*The little Amazon cou'd scarcely go,
He loads her with a Quiver and a Bow:
And, that he might her stagg'ring Steps command,
He with a slender Jav'ling fills her Hand. (858-61)*

Sebbene altri traduttori si tengano " *a good deal closer to what Virgil actually wrote*": ²

*When the small child took her first steps, he armed
Her hands with a sharp Javelin , and hung
A bow and quiver from her infant shoulder;
(Fitzgerald)*

¹ *The Aeneid of Virgil*, p. 49.

² Jasper Griffin, " *Stateliest Version* ", TLS Febbraio 24, 1984, p. 196.

*As she took her first steps, he placed a pointed
lance within he hand, and from that little
girl's shoulder he made a bow and quiver hand,*

(Mandelbaum)

essi si allontanano dal genio virgiliano di "*adapting sounds to the things they signify*" (IV, 2053). Chiunque tenti di ricostruire sintatticamente i versi *utque pedum primis infans vestigia plantis / nutribat* (573-74) troverá che imparare a camminare non è una cosa facile, anche per una ragazza come Camilla. "*Scarcely*" e "*stagg'ring*" rafforzano questa impressione. Per far risaltare il peso dell'arco e della faretra sulle spalle di Camilla Virgilio colloca *spicula* e *arcum* alla fine del verso. (575) Nel ricercare lo stesso effetto Dryden fa una congiunzione semantica e fonetica fra il verbo enfatico "*loads*" (che ha gli stessi suoni di "*go*" e "*Bow*") e l'eroicomico epiteto di "*little Amazon*". L'intuizione del verbo "*loads*" proviene da Raueus, nel cui testo si legge *oneravit* al posto di *armavit*.¹ Dryden in questo caso rinvigorisce la frase onomatopeica "*stagg'ring steps*" con la frase parallela "*slender Jav'lin*"; dove "*slender*" appare più appropriato di "*pointed*" (Mandelbaum) o "*sharp*" (Fitzgerald).²

Anche nei versi finali Dryden crea nuove immagini, come "*projected years*", "*Aloft in the Air*", e "*from the clouds*" e perfino inventa un altro uccello, "*the Heron*". Ciononostante, questa esuberanza verbale è ben controllata e il senso non è molto lontano da quello virgiliano.

Nel III libro della *Faerie Queene* Spenser si lamenta:

¹ Raueus, p. 526.

² Kenneth Quinn, *Virgil's Aeneid*, p. 427.

*Where is the Antique Glory now become
That whilom wont in women to appeare?*

e poi continua nel libro IX:

*To hear the warlike feats, which Homere spake
Of bold Penthelisee, which made a lake
Of Greekish blood so oft in Trojan plain;
But when I read how stout Debora strake
Proud Sisera, and how Camill' hath slaine
The huge Orsilochus, I swell with great disdane.*

(Canto IV, Stanza i-i)

Sebbene nessuna di queste donne possa paragonarsi alla "noble Britomart" è facile capire perché Spenser abbia scelto questa particolare impresa di Camilla, quando uccide Orsiloco, per concludere la serie di "warlike feats" :

*Orsilochus, fugiens magnumque agitata per orbem,
eludit gyro interior sequiturque sequentem;
tum validam perque arma viro perque ossa securim,
altior exurgens, oranti et multa precanti
congeminat; volnus calido rigat ora cerebro.(694-598)*

Trad.

Orsiloco, invece, fuggendo e in gran cerchio attirandolo,
inganna, ch  stringe il giro e insegue lei chi l'insegue;
e a un tratto la valida scure, a sfondar l'armi e l'ossa,
alta ergendosi, cala e ricala sul guerriero che supplica:
il colpo gli riga di caldo cervello le guance.

Dryden eredita da Spenser l'immagine del coraggio fisico e della forza brutale di Camilla nell'episodio della morte di Orsiloco:

*Orsilochus, and she, their Coursers ply;
He seems to follow, and she seems to fly.
But in a narrower Ring she makes the Race;
And then he flies, and she pursues the Chase.
Gath'ring at length on her deluded Foe,
She swings he Axe, and rises to the Blow:
Full on the helm behind, with such a sway
The Weapon falls, the riven Steel gives way:
He groans, he roars, he sues in vain for Grace;
Brains, mingled with his Blood, besmear his Face.*

(1024-33)

La maggior parte dei critici sono d'accordo con Reuben Brower quando afferma che "*Dryden's rhetorical tone, which has a counterpart in Virgil, is louder and more insistent throughout*".¹ Anche se così fosse, un traduttore come Fitzgerald, il cui tono è sempre pacato e misurato, ricorre spesso a frasi e immagini della versione di Dryden, come nei versi che seguono:

*Then running as Orsilochus gave chase
In a wide circuit, tricking him, she closed
A narrowing ring till she became pursuer.*

Il contrasto è interessante. Dryden omette il "*wide circuit*" e preferisce fare un paragone ("*But in a narrower Ring she*

¹ *Mirror on Mirror*, Cambridge: Harvard Univ. Press, 1974, p. 141.

makes the Race” ; ne dá un equivalente per *eludit* e dice invece “*He seems to follow , and she seems to fly*”). Questa ripetizione di “*seems*” dá l'idea dell' inganno più di qualunque altro termine. Il passo di Dryden, alla pari di tanti altri passi della sua ‘Eneide’, è ricco di suoni, alcuni dei quali sono ovii ed altri più sottili o appena velati. Nei versi iniziali l'allitterazione rafforza la struttura parallela delle frasi infinitive “*to follow*” e “*to fly*” e le ricollega ai sostantivi “*Ring*” e “*Race*”. Inoltre la ripetizione delle consonanti, unita all' allitterazione, rafforza l'immagine di Camilla che sta per sopraffare il suo rivale: “*Gathering at length on her deluded Foe*” , dove “*Gathering*” si assuona con “*length*”, che a sua volta si allittera con “*deluded*”. Sappiamo per certo che Dryden era perfettamente conscio di tali effetti acustici: “*either my Ear deceives me, or they express the thing which I intended in their Sound*” , egli dice in uno dei suoi distici (IV, 2053). Ciò che Dryden voleva ottenere nei seguenti versi è il movimento della spada di Camilla:

*Full on the Helm behind, with such a sway
The Weapon falls, the riven Steel gives way. (1030-31)*

Diversi fattori, compresi gli echi fonici, concorrono nel produrre questo effetto. Innanzitutto l'inversione sintattica grazie alla quale il completamento dell'azione coincide con il completamento della frase. Viene in aiuto anche il metro. All'apice del movimento si ha un trocheo iniziale (“*Full on the Helms*”), poi una breve pausa dopo “*behind*” ; quindi l'impeto riprende attraverso “*sway*” , verso “*falls*” dove una cesura chiude letteralmente il verso. Nell'emistichio finale “*The river Steel*

gives way " prende corpo l'azione con una ripetizione di suoni simili ("iv") ed una dislocazione del metro (lo spondeo finale).

Una volta raggiunto l'apice della gloria, Virgilio prepara la caduta di Camilla, che si perde anch'essa, come Eurialo e Niso, per il desiderio di raccogliere le spoglie del nemico ucciso: "*Afire with an all too feminine love of plunder, she forgets the battle and presents an all too easy target fo the archer Arruns*", nota W.S. Anderson.¹ Virgilio prepara l'evento attraverso le dichiarazioni di tre misogini: Auno, Tarconte e Arrunte, l'uccisore di Camilla:

*Quid tam egregium, si femina forti
fidis equo? dimitte fugam et te comminus aequo
mecum crede solo pugnaeque accinge pedestri:
(705-08) (Auno)*

Trad.

Sei donna, e però che gran vanto se a un forte
cavallo t'affidi? Smetti la fuga e su giusto terreno
osa scender con me, a piedi, in duello osa batterti.

*o semper inertes
Tyrreni, quae tanta animis ignavia venit?
femina palantis agit atque haec agmina vertit!
(732-34) (Tarconte)*

Trad.

o sempre indolenti
Etruschi, che ignavia folle vi è scesa nell'animo?
V'insegue, dispersi, una femmina e queste squadre disordina?

¹ **The Art of the Aeneid**, Englewood Cliffs, N.J. Prentice Hall, 1969, p.91.

*non exuvias pulsaeve tropaeum
virginis aut spolia ulla peto (mihi cetera laudem
facta ferent) haec dira meo dum volnere pestis
pulsa cadat, patrias remeabo inglorius urbes.*

(790-93) (Arrunte)

Trad.

Non spoglie o trofeo dell'uccisa
vergine, nessuna preda domando, la gloria a me l'altre
imprese daranno: soltanto dal mio colpo abbattuta, la peste
crucele cada, e torneró senza onore alla patria città.

Il contesto drammatico varia da persona a persona (Auno quando insulta Camilla direttamente, Tarconte quando cerca di infiammare le sue truppe e Arrunte quando prega Apollo); in ognuno di questi casi Dryden fornisce una frase "*week Woman*", "*a Woman's hand*", "*this Female Plague*" che riecheggia la frecciata satirica del verso latino. Auno e Tarconte definiscono Camilla *femina*:

quid tam egregium, si femina forti / fidis equo?

(705-06)

Trad.

" Sei donna, e però che gran vanto se a un forte cavallo t'affidi?

Femina palantis agit atque haec agmina vertit (734)

Trad.

V'insegue, dispersi, una femmina e queste squadre disordina?

Arrunte è ancora più offensivo e la definisce Haec dira pestis:

*Haec dira meo dum volnere pestis
pulsa cedat, patrias remeabo inglorius urbes.*

(792-93)

Trad.

soltanto, dal mio colpo abbattuta, la peste
crucele cada, e tornerò senza onore alla patria città.

Dryden sa bene che femina è una parola pesante: varium et mutabile semper femina, egli afferma nella sua Dedication, is the sharpest Satire in the fewest words that was ever made on womankind" (III, 1029).

Mettendo in cattiva luce le caratteristiche dei suoi nemici ed esaltando la personalità di Camilla Virgilio mostra una certa ambivalenza e ciò si nota quando la preghiera di Arrunte trova in Apollo un'accoglienza, ancorché parziale:

*Audit et voti Phoebus succedere partem
mentem dedit, partem volucris dispersit in auras*

(794-95)

Trad.

Udí Febo, e in cuore concesse che parte del voto
fosse compiuta, parte tra i soffi dell'aria disperse.

Cosí traduce Dryden:

*Apollo heard, and granting half his Pray'r,
Shuffled in Winds the rest, and toss'd in empy Air. (1165-66)*

Arrunte ottiene il soddisfacimento del suo primo desiderio di uccidere Camilla, ma non potrà ottenere il secondo, che è quello di vivere tanto da poter vedere il suo paese natale. Questo spunto di ironia è colto da Pope e usato in tono eroicomico nel suo Rape of the Lock, dove, attingendo dall'“Eneide” di Dryden, concede al Barone soltanto “*half his Pray'r*” :

*The Pow'rs gave Ear, and granted half his Pray'r,
The rest, the Winds dispers'd in empty Air.*

Sebbene Pope quasi traduca Dryden parola per parola, egli usa il verbo “*dispers'd*” (invece di “*shuffled*” o “*toss'd*”) per mantenersi il più vicino all'originale latino (*dispersit*).

Arrunte non conosce la risposta alle sue preghiere e coglie il momento propizio per preparare la sua imboscata:

*ergo ubi missa manu sonitum dedit hasta per auras,
convertere animos acris oculosque tulere
cuncti ad reginam Volsci. nihil ipsa nec aurae
nec sonitus memor aut venientis ab aethere teli.*

(799-802)

Trad.

E dunque, come scagliata sibiló l'asta in aria,
animi e sguardi febbrili tutti rivolsero
alla regina i suoi Volsci. Ma lei non di soffio
non di sibilo è accorta o d'arma che corra per aria.

La versione di Dryden presenta una prospettiva diversa e fa in modo che entrambe le parti, e non soltanto i Volsci, siano testimoni del truce spettacolo:

*Now, when the Jav'lin whizzed along the Skies,
Both Armies on Camilla turn'd their Eyes,
Directed by the Sound: Of either Host,
th'unhappy Virgin, tho' concern'd the most,
Was only deaf; so greedy was she bent
On Golden Spoils, and on her Prey intent. (1169-75)*

La divisione di "Both Armies" (cuncti Volsci) in "either hosts" porta sulla scena Camilla, completamente isolata da tutti. Ella era "only deaf", perché intenta a raccogliere la sua preda, le "Golden Spoils" di Cloreo.

Questo passo ricorda un altro fatto tragico, quello di Eurialo nel libro IX:

*Yet fond of gaudy Spoils the Boy wou'd stay
To make the rich Comparison his prey,
Which on the steed of conquer'd Rhamnes lay (484-86)*

Uno dei grandi tributi che Pope pagó ad Dryden è il memento mori in una delle sue imitazioni di Orazio:

*Inexorable Death shall level all,
And Trees, and Stones, and Farms, and Farmer fall.
(Epistola II ii 262-63)*

Paragoniamo questo distico con il discorso di Camilla in punto di morte:

*Acca, 'tis past! He swims before my sightr,
Inexorable Death; and claims his right. (1197-98)*

e con l'originale latino:

*hactenus, Acca soror, potui; nunc volnus acerbum
conficit et tenebras nigrescunt omnia circum*
(823-24)

Trad.

Fin qui, Acca, sorella, ho potuto: ma ora la dura ferita
m'uccide e tutto intorno mi si fa nero d'ombra.

Ciò che Camilla dice alla compagna d'armi Acca è simile all'ammonizione che Pope fa al suo nobile amico Bathurst: il dominio della morte si estende su tutti i mondi e in tutti i tempi, dall'epoca di Virgilio a quella, più recente, di Dryden. Insieme a R.D. Williams non possiamo non ammirare i versi virgiliani "*impressive in their simplicity*";¹ allo stesso tempo apprezziamo l'immagine della morte che ci dá Dryden, ("*He swims before my sight*"), immagine che ne ricorda un'altra simile in All for Love:

*My sight grows dim, and every object dances
And swims before me in the maze of death. (III 470-71)*

¹ Williams, II , p.432.

Chi parla qui è Cleopatra e le fitte di cui soffre sono il presagio della sua morte alla fine del dramma. È alquanto singolare che le parole di Cleopatra siano più vicine all'originale latino (*tenebras nigrescunt omnia circum*) di quanto non lo sia l'adattamento rifatto da Dryden venti anni più tardi.

Conclusion

Circa quaranta anni fa Jackson Knight dichiarò che "*Dryden's Aeneid is a poem of Dryden's age, which is not to us very Virgilian*".¹ Soltanto recentemente la critica moderna ha reso giustizia alla fatica di Dryden. Citiamo per tutti Robert H. Bell: "*Dryden may not have delivered the best of all possible Virgils, since his translation is certainly in and of his time; yet Dryden's Aeneid is richly complex, and in significant ways closer to Virgil's epic vision than our twentieth-century perspective*".²

Alla pari di Bell, e, recentemente, di Douglas Course, abbiamo cercato di portare nuova luce sulla ricca e complessa traduzione dell'«Eneide» di Dryden. Anche il nostro studio comunque non è che un "*partial attack on an unwieldy topic*",³ e non possiamo non concordare con Earl Miner quando dice:

¹ **Roman Vergil**, London, Faber and Faber, 1944, p. 314.

² "*Dryden's Aeneid as English Augustan Epic*" **Criticism**, XIX, 77, p.34.

³ "*Dryden and the Classics: With a look at his 'Aeneis'*". **Writers and Their Background**, ed. Earl Miner, Athens: Ohio Univ. Press, 1972, p.278.

"The definite study of Dryden's Virgil remains to be written, but it seems beyond question that it is the most important translation in the language, considering both subject and rendering".¹

Grazie a Proudfoot oggi sappiamo che *"Dryden's borrowings are much larger, more frequent, more organic, and more complex than students of the past had assumed"*.² Da parte nostra abbiamo cercato di studiare la versione di Dryden attraverso un paragone costante con l'originale latino e con le maggiori traduzioni moderne in lingua inglese; con chiari esempi abbiamo potuto dimostrare che in questo lavoro Dryden si è avvalso della migliore tradizione della poesia epica inglese, in particolare di Spenser e di Milton, oltre che di altre opere dello stesso Virgilio. Abbiamo inoltre osservato che il metodo traduttivo di Dryden è molto simile a quello di Pope, il quale afferma che alcune delle sue reminiscenze *"are probably no more than quasi conscious, fortuitous echoes of a general heroic vocabulary, but others recall with sharper particularity the action and atmosphere of recent English epics"*. (TE VII, cxxix)

Siamo anche certi che Dryden si è avvalso dell'opera di altri traduttori stranieri, fra i quali certamente Annibal Caro, la cui traduzione in italiano apparve nel 1561. Nella sua Preface to Silvia del 1685 Dryden definì la traduzione di Caro *"the nearest, the most Poetical and the most Sonorous of any translation of the Aeneids"* (I, 393). Dodici anni più tardi però lo stesso Dryden non era più della stessa opinione. Nella sua Dedication of the Aeneids così scrive: *"Hannibal Caro is a great name amongst the Italians, yet his Translation is the most*

¹ *"Dryden's Admired Acquaintance, Mr. Milton"*, **Milton Studies**, XI, p.20.

² *Dryden's Aeneid*, p. 266.

scandalous mean" (III, 1049).¹ Secondo William Frost "*There is clear evidence that Dryden knew and consulted his version*".² Nessuno tuttavia può oggi dire fino a che punto Dryden sia stato influenzato dalla traduzione di Virgilio del poeta italiano. Uno studio specifico in merito, comparativo delle due traduzioni, quella in italiano e quella in inglese, porterebbe un contributo significativo per una più oggettiva valutazione dell'«Eneide» di Dryden, che rimane tuttavia, nonostante il proliferare di tante ed autorevoli traduzioni moderne in prosa e poesia, la migliore traduzione in lingua inglese dell'opera virgiliana.

¹ Dryden ci ha abituato a ben altre metamorfosi e altalenanti giudizi per poter esser preso sul serio anche per questa sua valutazione della traduzione di Annibal Caro. Si ricordino per tutti i suoi giudizi su Orazio, (cfr. M.Manca, **Orazio e Dryden**, Sassari, ed. Diesse, 1982, pp. 106-07) dapprima usato per difendere le sue sempre mutevoli teorie sulla poesia e poi accusato di essere "*servo per natura e schiavo della Corte*".

² "*On Editing Dryden's Virgil*," **Editing Poetry from Spenser to Dryden**, ed. A.H. De Quehen. New York: Garland Publishing, 1982, p. 119.

Bibliografia

Anderson, William S. **The art of the Aeneid**. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1969.

Auerbach, Erich. **Literary Language and its Public in Late Latin Antiquity**. Trad. di Ralph Manheim. New York: Random House, 1965.

Bell, Robert H. "*Dryden's Aeneid as English Augustan Epic*". **Criticism**, XIX, 1977, 34-50.

Bottkol, J.M. "*Dryden's Latin Scholarship*". **Modern Philology**, XL 1943, 241-54.

Brower, Reuben. **Mirror on Mirror: Translation, Imitation, Parody**. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1974.

Copley, Frank O., Trad. **The Aeneid of Virgil**. 2nd ed. Indianapolis: Bob Merrill, 1975.

Corse, Douglas T. **Arms and the Man: A Study of Dryden's Aeneid**, Miami: Univ. of Florida, 1985.

Day Lewis, C., Trad. **The Eclogues and Georgics of Virgil**. New York: Doubleday, 1964.

_____ **The Aeneid of Virgil.** New York: Oxford Univ. Press, 1952.

De Selincourt, Ernest, ed. **The Letters of William and Dorothy Wordsworth.** 2nd. ed. Oxford: Clarendon Press, 1967, Vol. 1.

Di Cesare, Mario A. **The Altar and the City: A Reading of Virgil's Aeneid.** New York: Columbia Univ. Press, 1974 .

Dryden, John. **The Poems of John Dryden.** Ed. James Kinsley. 4 voll. Oxford, Clarendon Press, 1958.

_____ **The Poetical Works of John Dryden.** Ed. George R. Noyes. 2nd ed. Boston: Houghton Mifflin, 1950.

_____ **The Works of John Dryden.** Gen. Ed. Alan Roper. 19 voll. Berkeley: Univ. of California Press, 1956-1984.

Fagles, Robert. *Review of Dryden's Aeneid and its Seventeenth Century Predecessors*, di L.Proudfoot. **Philological Quarterly**, LX, 1962, 387-88.

Fairclough, H.R., ed. e trad. **Virgil.** 2 voll. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1954.

Ferry, Anne davidson. **Milton and the Miltonic Dryden.**
Cambridge: Harvard Univ. Press, 1962.

Fitzgerald, Robert, trad. **The Aeneid: Virgil.** New York:
Random House, 1981.

_____ "*Dryden's Aeneid*". **Arion**, II, 3, 1963,17-31.

Frost, William. **Dryden and the Art of Translation.** New
Haven: Yale Univ. Press, 1955.

_____ "*Dryden and the Classics: With a Look at his
Aeneis.*" **Writers and their Background: John
Dryden.** Ed. Earl Miner. Athens. Ohio Univ.
Press, 1972, pp.266-96.

_____ "*On editing Dryden's Virgil.*" **Editing poetry
from Spenser to Dryden.** Ed. A. Hugh Quehen.
New York: Garland, 1982, pp. 99-126.

_____ *Review of Dryden's Aeneid*, di L. Proudfoot.
Classical Philology, LVII, 1962, 118-21.

Frost, William. "*Translating Virgil, Douglas to Dryden*" *Some
General Considerations.*" **Poetic Traditions of
the English Renaissance.** Ed. Maynard Mack
and George de Forest Lord. New Haven: Yale
Univ. Press, 1982, pp. 271-86.

Griffin, Jasper. "*Stateliest Version.: Review of The Aeneid by Robert Fitzgerald.* TLS, Febbraio 24, 1984 p.196.

Harrison, T.W. *Dryden's Aeneid" , Dryden's Mind and Art.* Ed. Bruce King. New York: Barnes and Noble, 1969, pp. 143-67.

Hornsby, Roger A. **Patterns of Action in the Aeneid.** Iowa City: Iowa Univ. Press, 1970.

Humphries, Rolfe, trad. **The Aeneid of Virgil.** New York: Charles Scribner's Sons, 1951.

Johnson, Samuel. **Lives of the English Poets.** Ed. G.B. Hill. 3 voll. Oxford: Clarendon Press, 1905.

Johnson, W.R. **Darkness Visible.** Berkeley: Univ. of California Press, 1976.

Knight, Douglas. **Pope and the Heroic Tradition.** New haven: Yale Univ. Press, 1951.

Knight, W.F. Jackson. **Roman Virgil.** London: Faber and Faber, 1944.

Knox, Bernard. "*Aeneas Rides Again*". *Review of The Aeneid by Robert Fitzgerald.* **The new republic,** Novembre 28, 1983, pp.35-37.

Latt, David and Samuel Holt Monk, eds. **John Dryden: A Survey and Bibliography of Critical Studies.** Minneapolis: Univ. of Minneapolis Press, 1976.

Lauderdale, Earl of. **The Works of Virgil.** 2nd ed. 2 voll. London, 1737.

Losnes, Arvid. "*Dryden's Aeneis and the Dolphin Virgil*". **The Hidden Sense and Other Essays.** Norwegian Studies in English. N.9. New York: Humanities Press, 1963, pp.113-57.

Mandelbaum, Allen, trad. **The Aeneid of Virgil.** New York: Bantam Books, 1972.

Mason, H.A. **To Homer Through Pope.** London: Chatto and Windus, 1972.

Matthienses, F.O. **Translation: An Elizabethan Art.** New York: Octagon Press, 1965.

Milbourne, Reverend Luke. **Notes on Dryden's Virgil, in a Letter to a Friend, with an Essay on the Same Poet.** London, 1698.

Milton, John. **The poetical Works of John Milton.** Ed. Holen Darbyshire. 2 voll. Oxford: Clarendon Press, 1952.

Miner, Earl. "*Dryden's Admired Acquaintance, Mr. Milton*".
Milton Studies. Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh
Press, 1978, Vol. XI, 3-27.

_____ **Dryden's Poetry**. Bloomington: Indiana Univ.
Press, 1967.

_____ *Review of Virgil's Geogics with Dryden's
Translation*, ed. Alistair Elliott. **The Scriblerian
and the Kit Cats**, XIV, 2, 1982, 126-27.

Nabokof, Vladimir. **Lectures on Literature**. Ed. Fredson
Bowers. New York: Harcourt, Brace, Jova-
novitch, 1980.

Otis, Brooks. **Virgil: A` Stdy in Civilized Poetry**. Oxford:
Clarendon Press, 1963.

Page, T.E. **The Aeneid of Virgil**. 2 voll. London: Macmillan,
1970.

Pope, Alexander. **The Twickenham Edition of the Poems of
Alexander Pope**. 10 voll. Gen ed. Maynard
Mack. New Haven: Yale Univ. Press, 1939-1967.

Proudfoot, Leslie. **Dryden's Aeneid and its Seventeenth
Century Predecessors**. Manchester Univ. Press,
1960.

Putnam, Michael J. **The Poetry of the Aeneid**. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1960.

Quinn, Kenneth. **Virgil's Aeneid: A Critical Description**. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1968.

Ricks, Christopher. "*The Poet as Heir*". **Eighteenth Century Studies**. Eds. R.E. Brissenden e J.C. Eade. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1973, vol. III, 209-4-.

_____ **Milton's Grand Style**. Oxford: Clarendon Press, 1963.

Raueus, Carolaeus. **P. Virgillii Maronis Opera**. Parigi, 1675.

Scott, Sir Walter, ed. **The Works of John Dryden**. 18 voll. 1808; George Saintsbury. Edimburgo, 1882-1893.

Spenser, Edmund. **The Works of Edmund Spenser**. Gen. ed. Edwin Greenlaw. 10 voll. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1932-1957.

Tillotson, Geoffrey, **On the Poetry of Pope**. 2nd. ed. 1938. Oxford, Clarendon Press, 1950.

Tillyard, E.M.W. **The English Epic and its Background**. New York: Oxford Univ. Press, 1954.

- Van Doren, Mark. **John Dryden: A Study of his Poetry.** Bloomington: Indiana Univ. Press, 1960.
- West Michael. "*Dryden's Ambivalence as a Translator of Heroic Themes*". **Huntington Library Quarterly**, XXXVI, 1973, 347-66.
- Wilding, Michael. "*Dryden and Satire: 'Mac Flecnoe, Absalon and Achitophel, the Medall, 'and Juvenal'*". **Writers and their Background.** Ed. Earl Miner. Athens: Ohio Univ. Press, 1972, pp. 191-233.
- Wikinson, L.P. **The Georgics of Virgil: A Critical Survey.** Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1969.
- Williams, Gordon. **Technique and Ideas in the Aeneid.** New Haven: Yale Univ. Press, 1983.
- Williams, R.D. **The Aeneid of Virgil.** 2 voll. London: Macmillan, 1972.
- Zwicker, Steven N. "*Politics and Translation*". **Politics and Language in Dryden's Poetry.** Princeton: Princeton Univ. Press, 1984, pp. 177-205.

Finito di stampare nel mese ottobre 1990
presso la Stampacolor srl
Z.I. Muros (SS) - Tel. 079/345945-345999 - Fax 345634