

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XVII 2009

MARE PVNICVM.

MARE LIBICVM

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARI

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XVII 2009

PUBBLICAZIONE SEMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XVII - 2/2009
ISSN 1122-1917

Direzione

GIUSEPPE BERNARDELLI
LUISA CAMAIORA
SERGIO CIGADA
GIOVANNI GOBBER

Comitato scientifico

GIUSEPPE BERNARDELLI – LUISA CAMAIORA – BONA CAMBIAGHI – ARTURO CATTANEO
MARIA FRANCA FROLA – ENRICA GALAZZI – GIOVANNI GOBBER – DANTE LIANO –
MARGHERITA ULRYCH – MARISA VERNA – SERENA VITALE – MARIA TERESA ZANOLA

Segreteria di redazione

LAURA BALBIANI – SARAH BIGI – MARIACRISTINA PEDRAZZINI – VITTORIA PRENCIPE –
MARISA VERNA

I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti alla valutazione
di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima

© 2009 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@unicatt.it (*produzione*); librario.dsu@unicatt.it (*distribuzione*);
web: www.educatt.it/librario

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it - *web:* www.educatt.it/librario/all

Questo volume è stato stampato nel mese di novembre 2010
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

TRADUZIONE COME CREAZIONE POETICA. I SONETTI DI VERONICA GAMBARA NELLA VERSIONE TEDESCA DI MARTIN OPITZ

LAURA BIGNOTTI

Figura importante del Seicento tedesco, Martin Opitz è oggi ricordato prevalentemente per il piccolo trattato di poetica che ne determinò l'immediata notorietà, il *Buch von der Deutschen Poeterey*¹ del 1624. Sebbene il giudizio che a lungo lo dipinse come "padre della poesia tedesca" sia stato sottoposto a una parziale riconsiderazione², pare tuttavia doveroso riconoscere a Opitz il merito di aver contribuito a risollevare le sorti della letteratura tedesca a lui contemporanea, sino ad allora incapace di riscattarsi dal carattere provinciale e arretrato che ne segnava la distanza rispetto alle altre nazioni europee. La singolarità della situazione culturale della Germania prima del 1624 è infatti riconducibile alla coesistenza di "zwei Literaturen nebeneinander"³, che aveva visto affiancarsi alla tradizione colta in lingua latina una produzione poetica in volgare non formalizzata, generalmente di scarso valore letterario.

Alla *Poeterey* opitziana, primo scritto sistematico sulla poesia in lingua tedesca, sarebbero seguiti ben presto numerosi e spesso più approfonditi trattati di natura simile⁴. Nonostante il ritardo con cui gli autori tedeschi promossero, da più parti, tanto la necessità di imparare dai modelli stranieri attraverso le traduzioni letterarie, quanto l'impegno a sviluppare la lingua letteraria nazionale, si formò nel corso di un secolo una produzione

¹ Cfr. M. Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey. Studienausgabe*, Reclam, Stuttgart 2002.

² Cfr. K. Garber, *Martin Opitz: "Der Vater der deutschen Dichtung". Eine kritische Studie zur Wissenschaftsgeschichte der deutschen Germanistik*, Metzler, Stuttgart 1976.

³ E. Trunz, *Nachwort* a M. Opitz, *Weltliche Poemata 1644. Zweiter Teil*, u. Mitw. v. I. Böttcher u. M. Szyrocki, hrsg. v. E. Trunz, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1975 (Nachdruck von *Martini Opitii Weltliche Poemata. Der Ander Theil. Zum vierdten mal vermehret und vbersehen heraus gegeben*, Franckfurt / In Verlegung Thomae Matthiae Goetzen / Im Jahr M. DC. XXXIV), p. 45.

⁴ Ne sono un esempio i trattati di Ph. von Zesen, *Deutscher Helikon (1641)*, bearb. v. U. Machè, in *Sämtliche Werke*, hrsg. v. F. van Ingen, De Gruyter, Berlin [u.a.], Teil 9, 1971; G. Ph. Harsdörffer, *Poetischer Trichter. Die Teutsche Dicht- und Reimkunst / ohne Behuf der Lateinischen Sprache / in VI. Stunden einzugiessen*, Nachdruck der Ausgabe 1648-1653, Georg Olms Verlag, Hildesheim/New York 1971; S. v. Birken, *Teutsche Rede- bind- und Dicht-Kunst / oder kurze Anweisung zur Teutschen Poesy / mit Geistlichen Exempeln: verfasst durch ein Mitglied der höchstlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft Den Erwachsenen, Samt dem Schauspiel Psyche und einem Hirten-Gedichte*, Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1679, Georg Olms Verlag, Hildesheim/New York 1973. Harsdörffer e Birken, in particolare, sottolinearono la necessità di porre la poetica anche al servizio della lirica religiosa, non considerata dal trattato opitziano; cfr. J.-U. Fechner, *Harsdörffers Poetischer Trichter als Poetik geistlicher Dichtung*, in *G. Ph. Harsdörffer. Ein Deutscher Dichter und europäischer Gelehrter*, hrsg. v. I. M. Battafarano, Peter Lang, Bern [u.a.] 1991, pp. 143-162, e S. v. Birken, *Teutsche Rede- bind- und Dicht-Kunst*, pp. 189 ss.

lirica che raggiunse un buon livello, con qualche punta eccezionale, per merito di Balde, Czepko, Dach, Fleming, Greiffenberg, Gryphius, Günther, Gerhardt, Hallmann, Hoffmannswaldau, Knorr von Rosenroth, Kuhlmann, Logau, Lohenstein, Rist, Silesius, Spee, Weckherlin e Zesen, oltre allo stesso Opitz.

In questo contesto si inserisce l'importante opera di mediazione culturale compiuta da Opitz attraverso un imponente lavoro di traduzione di quanti egli considerò modelli letterari, che trovò concreta realizzazione in un ampio numero di composizioni raccolte nel 1637 con il titolo di *Weltliche e Geistliche Poemata*, pubblicate in tre volumi nel 1644⁵. Esse appaiono chiaramente orientate all'ideale umanistico dell'*imitatio*⁶, punto di riferimento metodologico e premessa imprescindibile per formulare un giudizio che renda merito al valore del contributo opitziano alla storia della letteratura tedesca. A lungo penalizzata dall'anacronistica tendenza a valorizzare l'originalità nel prodotto letterario, secondo un'ottica riconducibile alla *Genieästhetik* romantica, la valutazione dei *Poemata* non può che svincolarsi dalla contrapposizione, qui non pertinente, tra i concetti di *imitatio* e *inventio*. Più opportuno appare riconoscere l'importanza storica del procedimento di composizione fondato sul confronto intertestuale con un *Mustertext*, il cui risultato può essere inteso semplicemente come particolare forma di auto-espressione⁷. La forza creativa nella riproposizione del modello, la qualità della rielaborazione stilistica e semantica sono allora i criteri alla luce dei quali condurre un'indagine appropriata a questo particolare oggetto letterario, la cui stessa ragion d'essere risiede nell'obiettivo esplicitamente dichiarato da Opitz nella *Vorrede* alla propria raccolta:

Wir Deutschen / wie wir zu dem Latein und Griechischen / nebenst den freyen Künsten / etwas später kommen sind / und doch alle andere Nationen an reichem Zuwachs der gelehrtesten Leuten überholet und hinter uns gelassen haben: also wollen wir von unserer eigenen Poeterey ingleichen hoffen [...] / wir werden auch dißfals frembden Völckern mit der Zeit das Vortheil ablaufen⁸.

⁵ Tra le principali traduzioni in essi contenute ricordiamo, nei *Geistliche Poemata* il *Cantico dei Cantici*, le *Lamentazioni* di Geremia e il libro di Giona, accanto a numerosissime composizioni di argomento spirituale; nei *Weltliche Poemata* l'*Antigone* di Sofocle, *Le Troiane* di Seneca e diversi passi da autori latini e neolatini. Non incluse nei *Poemata* sono altre imponenti traduzioni opitziane, tra cui ad esempio i *Salmi* di Davide (cfr. M. Opitz, *Die Psalmen Davids [1637], nach den frantzösischen Weisen gesetzt*, hrsg. v. E. Grunewald u. H. P. Jürgens, Nachdruck der Ausgabe Danzig 1637, Hildesheim 2004) e *Von der Warheit der christlichen Religion* di Hugo Grotius (cfr. *Hugo Grotius / Von der Wahrheit der Christlichen Religion / Auß Holländischer Sprache Hoch=deutsch gegeben. Durch Martin Opitzen / In Verlegung Daudid Müllers* 1631).

⁶ Cfr. T. Borgstedt – W. Schmitz ed., *Martin Opitz (1597-1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2002, *Vorwort*, p. 2.

⁷ Cfr. T. Borgstedt, *Nachahmung und Nützlichkeit: Renaissancediskurse, Poeterey und Monumentsonette*, in T. Borgstedt – W. Schmitz ed., *Martin Opitz*, pp. 53-72, qui p. 54.

⁸ M. Opitz, *Weltliche Poemata 1644. Erster Teil*, u. Mitw. v. C. Eisner, hrsg. v. E. Trunz, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1975 (Nachdruck von *Martini Opitij Weltliche Poemata, Zum Viertenmal vermehret vnd vbersehen heraus geben*, Franckfurt am mayn bey Thomas Matthias Götzen 1644), *Vorrede*, non num.

Il desiderio di nobilitare la lingua tedesca quale strumento per la diffusione di un prodotto culturale di alto livello è però ancora svincolato da qualsivoglia intenzione divulgativa in senso stretto, che Opitz non volle mai associare alla nascita dei *Poemata*. Destinate – lo testimonia la dedica in latino – a un pubblico di eruditi, le sue traduzioni e *Nachdichtungen* si rivolsero a quanti “auch die Originale lesen können; er will ihnen zeigen, wie man diese Texte in dem neuen Stil wiedergeben könne”⁹. Il più grande traduttore dopo Lutero fu dunque un poeta¹⁰ poco interessato al volgo, ma in grado di dare nuovi impulsi vitali a pressoché tutti i generi letterari, proponendo a un ristretto e colto uditorio modelli esemplari.

Se il ruolo precipuo affidato da Opitz all'arte della traduzione, secondo quanto postulato anche nella *Poeterey*, fu quello di rielaborare e fare propri i modelli stranieri “dadurch denn die eigenschafft vnd glantz der wörter / die menge der figuren / vnd das vermögen auch dergleichen zue erfinden zue wege gebracht wird”¹¹, parrebbe allora estremamente riduttivo leggere nelle sue traduzioni la mera riproposizione degli originali; irrinunciabile, al contrario, riconoscere il valore che esse assumono in veste di ‘ri-creazioni’ letterarie autonome e luogo di uno scambio linguistico e poetico assai significativo¹². Sulla ricerca dell'equivalenza alle fonti prese in esse il sopravvento il tentativo di svilupparne una rielaborazione che non ponesse in secondo piano l'importanza della forma.

Ignorando la produzione tedesca del sedicesimo secolo, Opitz si pose in continuità con la tradizione neolatina cinquecentesca e, parallelamente, con gli esiti del petrarchismo europeo, fenomeno culturale recepito in Germania assai tardivamente¹³. “Die Florentiner, [...] Danthes” e parimenti “sein Landsmann und Schüler Petrarca / so den Meister an Wissenschaft unnd Zierligkeit weit ubertroffen”¹⁴, occupano una posizione privilegiata nella *Vorrede* alla raccolta dei *Poemata*, accanto ai grandi classici della letteratura greca e latina. Le prime traduzioni tedesche di versi del poeta aretino erano in realtà comparse tra il 1615 e il 1620: sia nella versione tedesca dell'imponente *Piazza Universale* (1619)¹⁵, opera enciclopedica di Tomaso Garzoni in cui l'anonima traduzione di alcuni versi isolati di Petrarca conserva un carattere fondamentalmente strumentale¹⁶, sia con

⁹ E. Trunz, *Nachwort* a M. Opitz, *Weltliche Poemata 1644. Zweiter Teil*, p. 15. Solo successivamente Opitz attribuirà una funzione divulgativa alle proprie traduzioni, come nel caso della traduzione di *Argenis* di J. Barclay, cfr. *ivi*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 25.

¹¹ M. Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey*, p. 71.

¹² R. Zymner, *Übersetzung und Sprachwechsel bei Martin Opitz*, in T. Borgstedt – W. Schmitz ed., *Martin Opitz*, pp. 99-111, qui p. 101.

¹³ Cfr. A. Aurnhammer ed., *Francesco Petrarca in Deutschland: seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, Niemeyer, Tübingen 2006; H. Souvageol, *Petrarka in der deutschen Lyrik des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Literatur in Deutschland*, C. Brügel, Ansbach 1911.

¹⁴ M. Opitz, *Weltliche Poemata 1644. Erster Teil, Vorrede*, non num.

¹⁵ Cfr. *Piazza Vniversale; das ist: Allgemeiner Schauplatz / oder Marckt / vnd Zusammenkunfft aller Professionen / Künsten / Geschäften / Händlen vnd Handwercken [...]*, gedruckt zu Franckfurt am Mayn / bey Nicolao Hoffman / In Verlegung Lyca Iennis, MDCXIX e, sulla ricezione tedesca di Garzoni: I. M. Battafarano, *L'opera di Tomaso Garzoni nella Cultura tedesca*, in *Tomaso Garzoni. Uno zingaro in convento: celebrazioni garzoniane, IV centenario (1589-1989)*, Longo, Ravenna 1990, pp. 35-79.

¹⁶ Cfr. I. M. Battafarano, *Dell'arte di tradur poesia. Dante, Petrarca, Ariosto, Garzoni, Campanella, Marino, Belli: Analisi delle traduzioni tedesche dall'età barocca fino a Stefan George*, Peter Lang, Bern u.a. 2006, pp.

la vera e propria traduzione, da parte di von der Heyde, Weckherlin e Opitz, di sonetti petrarcheschi¹⁷. A questo proposito vale forse la pena ricordare che fu proprio Opitz, con il *Buch von der Deutschen Poeterey*, a presentare esplicitamente il petrarchismo quale stile letterario, individuato dall'autore – che rimanda qui al francese Ronsard – nell'arte del “*petrarquiser, das ist, wie Petrarca buhlerische reden brauchen*”¹⁸.

Va tuttavia precisato che la conoscenza del poeta italiano fu per Opitz, come per i contemporanei, prevalentemente mediata; essa passò attraverso le opere dei principali rappresentanti del petrarchismo francese, olandese e neolatino, che avevano fatto proprio e diffuso un repertorio stereotipato per la descrizione della bellezza femminile e del sentimento amoroso. L'imitazione diretta del Petrarca conservò dunque un carattere eccezionale, in un contesto in cui “la marea petrarchistica aveva relegato in secondo piano il capostipite”¹⁹. Non la ricezione diretta del *Canzoniere*, bensì la codificazione di una serie di stilemi, peraltro già diffusi in Europa come petrarchismo, divenne allora oggetto dell'attenzione opitziana, in grado poi di influenzare largamente la poesia del barocco tedesco²⁰.

Accolte nel secondo volume dei *Weltliche Poemata*, le composizioni ispirate al petrarchismo europeo comprendono traduzioni e rielaborazioni dal francese, dall'italiano, dall'olandese e dallo spagnolo. Quanto al repertorio italiano, Opitz propone la versione tedesca di due sonetti di Petrarca e di sette di Veronica Gambara (1485-1550)²¹. Questi ultimi sono accolti in una sezione aperta dall'indicazione *Auß dem Italienischen der edelen Poetin Veronica Gambara*²². Si tratta di una scelta certo singolare agli occhi del lettore moderno, data la minore notorietà della poetessa bresciana rispetto agli autori a lei contemporanei; non si dispone, inoltre, di notizie precise riguardo alle ragioni che hanno guidato Opitz nella selezione delle fonti. Per quanto della Gambara non si tro-

23-50, qui in part. p. 25.

¹⁷ C. Cases, *Il sonetto in Germania e le prime traduzioni di sonetti petrarcheschi*, in *Traduzione e tradizione europea del Petrarca*. Atti del III Convegno sui problemi della traduzione letteraria, Monselice, 9 giugno 1974, Editrice Antenore, Padova 1975, pp. 65-76, qui p. 68. È probabile che la nota traduzione del sonetto CXXXII del *Canzoniere* sia stata eseguita da Opitz nel 1618.

¹⁸ M. Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey*, p. 39.

¹⁹ C. Cases, *Il sonetto in Germania*, p. 68.

²⁰ Anche Johann Christian Günther, per certi versi l'ultimo “slesiano”, cita Opitz tra i suoi maestri. Cfr. J. C. Günther, *An seine Schöne*, in R. Böllhoff ed., *Johann Christian Günther. Werke*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1998, pp. 857-858, qui p. 858, v. 33.

²¹ Erronea attribuzione è il sonetto *An den Westwind*, rispetto al quale studi precedenti avevano già messo in dubbio che si potesse trattare di una traduzione da Veronica Gambara (cfr. G. Weydt, *Nachahmung und Schöpfung bei Opitz. Die frühen Sonette und das Werk der Veronica Gambara*, „Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte”, 50, 1956, pp. 1-26, qui p. 16); il confronto con le poesie contenute nella recente edizione critica (V. Gambara, *Le Rime*, Alan Bullock ed., Leo S. Olschki Editore, Firenze – Department of Italian, The University of W. Australia, Perth 1995) consente ora di confermare che la traduzione non può essersi ispirata a una composizione della poetessa bresciana. Per questo motivo, i sonetti di seguito considerati saranno solo sei.

²² “*Auß dem Italienischen der edelen Poetin Veronica Gambara; wie auch nechstfolgende sechs*”, Cfr. M. Opitz, *Weltliche Poemata 1644. Zweiter Teil*, pp. 372-375. L'analisi di queste composizioni attraverso il confronto con gli originali italiani non è ancora stata proposta dalla critica; due contributi tedeschi hanno sfiorato l'argomento, senza tuttavia addentrarsi nell'esame dettagliato dei sonetti (cfr. G. Weydt, *Nachahmung und Schöpfung bei Opitz*, e U. Schulz-Buschhaus, *Emphase und Geometrie. Notizen zu Opitz' Sonettistik im Kontext des europäischen "Petrankismus"*, in T. Borgstedt – W. Schmitz ed., *Martin Opitz*, pp. 75-87.

vi menzione nella traduzione della *Piazza Universale* di Garzoni, punto di riferimento e “luogo librario [...] più frequentato di tutta la traduzione italiana nei paesi di lingua tedesca”²³, è lecito supporre che i suoi sonetti abbiano goduto al tempo, anche presso i letterati tedeschi, di una discreta popolarità, come confermerebbe peraltro l’elogio della sua opera da parte di Paul Schede²⁴. Plausibile parrebbe inoltre ritenere che la Gambarara fosse nota a Opitz per la celebrazione che ne aveva fatta, nell’ultimo canto dell’*Orlando furioso*²⁵, Ariosto, citato dall’autore dei *Poemata* nella propria *Vorrede* tra i modelli italiani. Non va dimenticato infine che già Du Bellay, altresì indicato nella prefazione opitziana ai *Poemata* tra i maggiori esponenti del petrarchismo francese quale eminente fonte di ispirazione, si era cimentato nella traduzione – o meglio *Nachbildung* – di alcuni sonetti della nobildonna lombarda²⁶.

Già Günther Weydt, in un contributo del 1956 sulle prime traduzioni opitziane, aveva avanzato l’ipotesi che la produzione della Gambarara sia giunta all’attenzione dello slesiano attraverso un’antologia dell’epoca; egli sottolineava così l’importanza del ruolo di questo modello, di fatto mai esplicitamente menzionato nelle prefazioni ai suoi scritti, per lo sviluppo della produzione successiva e maggiormente autonoma dell’autore²⁷. Degno di nota è certo il desiderio di Opitz di annoverare, tra le fonti più meritevoli di considerazione nell’ambito di una raccolta di fatto interamente – e inevitabilmente – orientata a modelli maschili, l’opera di una poetessa.

I titoli assegnati alle liriche indicate come traduzioni “auß dem italienischen der edelen Poetin Veronica Gambarara” sono del tutto assenti negli originali; in essi Opitz tratta brevemente contenuto e occasione di ciascun sonetto. Tale modo di procedere, più congeniale alla *Gelegenheitsdichtung* che non alla poesia d’amore, sembra circoscritto, nell’ambito dei *Poemata*, alle sole composizioni qui considerate, e sottolinea anche da questo punto di vista il carattere singolare di questo breve ed omogeneo estratto dal canzoniere dell’autrice bresciana.

La scelta degli originali da parte di Opitz conferma l’intenzione di riproporre in lingua tedesca un convincente modello di composizione secondo gli stili petrarcheschi. Con mano competente la Gambarara aveva confezionato le proprie rime eleganti, seppur non originalissime, dedicate, oltre che al sentimento amoroso, alla riflessione politica e religiosa. Assai apprezzata dai contemporanei²⁸, la poetessa è oggi prevalentemente ri-

²³ Cfr. I. M. Battafarano, *Dell’arte di tradur poesia*, p. 24.

²⁴ Cfr. A. Farinelli, *Divagazioni erudite: Inghilterra e Italia, Germania e Italia, Italia e Spagna, Spagna e Germania*, Bocca, Torino 1925, p. 157; A. Meozzi, *Il secentismo e le sue manifestazioni europee in rapporto all’Italia*, Nistri-Lischi Editori, Pisa 1934, p. 147.

²⁵ Cfr. L. Ariosto, *Orlando Furioso. Secondo l’edizione del 1532*, S. Debenedetti e C. Segre ed., Bologna 1960, Canto Quarantesimosesto et ultimo, p. 1600, strofa 3.

²⁶ Cfr. U. Schulz-Buschhaus, *Emphase und Geometrie*, p. 76.

²⁷ G. Weydt, *Nachahmung und Schöpfung bei Opitz*, p. 21. Cfr. anche F. Delbono, *Lirica italiana in lingua tedesca*, “Quaderni dannunziani”, XXIV-XXV, 1963, pp. 1386-1388, qui p. 1387.

²⁸ Pietro Bembo vi scorre “la voce [...] che Brescia onora”, dal sonetto *Certo ben mi poss’io dir pago ormai*, cfr. P. Bembo, *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, Utet, Torino 1966, sonetto LXIII, pp. 560-561, qui p. 561, v. 14. Sui rapporti tra Bembo e la Gambarara cfr. anche G. Dilemmi, “Ne videatur strepere anser inter olores”. *Le relazioni della Gambarara con il Bembo*, in *Veronica Gambarara e la poesia del suo tempo nell’Italia settentrionale*. Atti del Convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), a cura di C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal ed.,

cordata per il ciclo di sonetti amorosi dedicati, secondo la critica, al consorte²⁹. In essi la Gambara aveva dato voce, con ricercatezza e misurato decoro, a quanto al lettore contemporaneo può apparire in realtà il “non molto, e non molto originalmente pensato e sentito, che aveva da dire”³⁰; eppure in essi è tuttora possibile scorgere un interessante modello di raffinato e composto petrarchismo al femminile. Tra le liriche d’amore si distinguono in particolare i cosiddetti sonetti degli “occhi lucenti”³¹, che, nell’apparente distacco emozionale, celano una sensibilità evocativa autentica, seppur misurata nell’espressione. L’equilibrio controllato delle sue rime può essere inteso, oltre che come piena aderenza a una petrarchesca esigenza di universalità, quale riflesso della temperanza volutamente ricercata da una donna consapevole del proprio ruolo pubblico e, conseguentemente, dell’immagine di sé veicolata attraverso la voce del proprio io lirico³². Vale forse la pena di ricordare che la Gambara si occupò con competenza, dopo la morte del marito Gilberto X, signore di Correggio, della gestione della vita politica, culturale e artistica del piccolo stato emiliano³³. Abile e apprezzata donna di potere, ella fu diretta protagonista della produzione letteraria del tempo, e con lei un discreto numero di autrici – Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Moderata Fonte, fra le altre – i cui versi divennero prolifica testimonianza di una presenza femminile di rilievo nella società aristocratica di allora. Con la divulgazione dei propri testi la Gambara seppe dunque compiacere le aspettative connesse al suo ruolo pubblico di vedova e Signora di Correggio, coniugando in essi il sentimento privato del ricordo amoroso alle esigenze di un progetto intellettuale e poetico coerente e consapevole³⁴.

La tematica degli occhi dell’amato è al centro di tre delle sei composizioni tradotte da Opitz; accanto a esse troviamo poi una lirica dedicata alla riflessione poetica e altre due in cui i motivi petrarcheschi sono declinati nell’espressione dei sentimenti della riconciliazione e dell’amore per la terra natia. I sei sonetti testimoniano con evidenza l’attenzione riservata dall’intellettuale slesiano all’accuratezza della forma linguistica, solo secondariamente all’esatta riproduzione del contenuto. Senza perdere di vista una certa e indispensabile aderenza al testo, infatti, Opitz non sacrifica alla semantica la dimensione prettamente estetica del sonetto tedesco quale prodotto poetico autonomo. Gli endecasillabi italiani trovano così un interessante adattamento nell’andamento sostenuto dell’alessandrino che, se da un lato conferisce al tono del componimento una maggiore, per quanto misurata, gravità, consente al contempo un’oculata distribuzione dei contenuti

Leo S. Olschki Editore, Firenze 1989, pp. 23-37.

²⁹ Cfr. i commenti alle liriche contenuti nell’edizione critica di riferimento, V. Gambara, *Le Rime*, pp. 78-82.

³⁰ B. Croce, *Poesia popolare e poesia d’arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Laterza, Bari 1957, p. 429.

³¹ Cfr. M. Marazzan, *Veronica Gambara e i sonetti degli “occhi lucenti”*, “Commentari dell’Ateneo di Brescia”, CXXX, 1932, pp. 61-68 e T. Crivelli, *L’immagine di sé negli occhi dell’amato: per una lettura del Canzoniere di Veronica Gambara*, in “Pigliare la golpe e il liono”. *Studi rinascimentali in onore di Jean-Jacques Marchand*, A. Roncaccia ed., Salerno Editrice, Roma 2008, pp. 203-223.

³² Cfr. *ibid.*, pp. 210-211.

³³ Cfr. A. Ghidini, *La contea di Correggio ai tempi di Veronica Gambara*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell’Italia settentrionale*, pp. 79-98; C. De Courten, *Veronica Gambara. Una gentildonna del Cinquecento*, Est, Milano 1935.

³⁴ T. Crivelli, *L’immagine di sé negli occhi dell’amato*, pp. 210-211.

sulla scorta della regolare alternanza ritmica del verso giambico. Quanto alla struttura metrica, le traduzioni si discostano, nelle terzine, dagli originali (in cui prevalgono le varianti tipiche del sonetto petrarchesco italiano) e si attengono al modello ronsardiano ABBA ABBA CCD EED.

I titoli delle *Nachdichtungen* opitziane evidenziano il desiderio di proporre una mediazione consapevole della singolarità di un io lirico originariamente femminile: in essi si riscontra la presenza costante del *sie* protagonista e spesso direttamente accostato alla figura dell'amato – *der Buhle*. I titoli tradiscono inoltre il tentativo di reinterpretare e attualizzare il contenuto dei componimenti secondo la prospettiva più congeniale all'autore: è il caso, ad esempio, del sonetto XXIV³⁵, nell'originale dedicato alla figura di Maria d'Aragona³⁶ – “donna gentil, che così largamente / de le doti del Ciel foste arricchita” (Sonetto 34, vv. 1-2)³⁷ – in attesa del ritorno del consorte, ma che nella rielaborazione dello slesiano, dal titolo *Sie redet sich selber an / als sie bey jhm wieder ausgesöhnet*, appare come monologo dell'io poetico in occasione della riconciliazione con la persona cara – elemento, quello della *Aussöhnung*, di fatto non presente nell'originale italiano. Analogamente il titolo *Vber den Ort / da sie jhren Adonis zum ersten vmbfangen* (Sonetto XXV) aggiunge, nell'evocazione dell'incontro con l'amato veicolata dal riferimento mitologico, un dettaglio che non trova fondamento nel testo della Gambara (Sonetto 38). Parimenti *An jhres Liebsten Augen / als sie jhn küsset* (Sonetto XXVI) suggerisce all'attenzione del lettore l'immagine di un'effusione amorosa che non compare nel testo italiano e neppure nella sua traduzione. Tale intervento sui titoli sembra allora motivato dall'intento di suggerire un contesto ideale quale sfondo comune ai sei sonetti, che parrebbero comporre una sorta di piccolo ciclo dedicato allo sviluppo del sentimento amoroso di un'unica coppia di protagonisti: dalla delizia della presenza dell'amato, attraverso la separazione e la riconciliazione, sino alla decisione finale, da parte del soggetto lirico, di abbandonare la scrittura di versi d'amore.

Il gruppo di traduzioni si apre con uno dei tre sonetti dedicati agli occhi dell'amato, identificato dalla critica con il marito della Gambara, Gilberto X, seppur in assenza di una vera indicazione testuale in tal senso. Nell'edizione delle *Rime* essi si distinguono per il *Leitmotiv* ricorrente nel sintagma “occhi lucenti” che, considerata anche la sua sintesi sinonimica nel termine “lumi”, compare nell'*incipit* di quattro componimenti della scrittrice³⁸. Il motivo in essi sviluppato non è che la variazione di un tema già petrarchesco, assai frequente nel *Canzoniere* (in particolare nei tre canti noti come *cantilene oculorum*)³⁹ e nella vasta tradizione successiva a esso ispirata, il cui linguaggio influenzò fortemente

³⁵ Si userà di seguito, per indicare i sonetti di M. Opitz, la numerazione contenuta nell'edizione curata da E. Trunz: M. Opitz, *Weltliche Poemata 1644. Zweiter Teil*, pp. 372-375. I sonetti sono consultabili in *Appendice*.

³⁶ Si vedano a proposito le indicazioni di Bullock nell'edizione critica di riferimento a proposito di questo sonetto e dei due precedenti, V. Gambara, *Le Rime*, pp. 91-94.

³⁷ I sonetti di Veronica Gambara saranno indicati con il numero riportato dall'edizione curata da A. Bullock: V. Gambara, *Le Rime*.

³⁸ Per un'analisi dettagliata di queste composizioni cfr. T. Crivelli, *L'immagine di sé negli occhi dell'amato*.

³⁹ Si tratta dei canti 71, 72, e 73, secondo un'indicazione dello stesso Petrarca; cfr. F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, R. Bettarini ed., Einaudi, Torino 2005, Vol. I, pp. 351-384, in part. comm. p. 354 e 359.

la produzione gambaresca e conseguentemente la traduzione opitziana. Proprio la salda aderenza a tale codice espressivo condanna i versi della poetessa a quell'eleganza compunta che sovente sacrifica qualsiasi accenno di sentito lirismo o spontaneo slancio immaginativo; Opitz, che pur ripropone gli stilemi retorici così sapientemente sviluppati dall'autrice italiana, riesce talora nell'intento di infondere a quei sonetti un accenno di più autentica vitalità.

È la luce l'elemento che primariamente definisce lo splendore degli occhi in *Sie redet die Augen jhres Buhlen an / den sie vmbfangen* (Sonetto XXII), sonetto pervaso dal fulgore emanato dagli "hellen Augen" invocati in sede incipitaria e richiamati dalle immagini successive delle stelle e del sole (vv. 9-10). Il materiale lessicale che nella Gambara si dispone attorno al motivo portante della lucentezza dello sguardo, in un'attenta rete di parallelismi, ripetizioni e negazioni, soggiace a una simmetria che non riscontra, in Opitz, la medesima accuratezza. Ogni strofa è aperta nell'originale dall'esplicito atto del "vedere", che in un solo caso, nella prima terzina, diviene "contemplare", secondo una prospettiva che rende l'io lirico parte di un coinvolgimento attivo. Più concentrata sullo sviluppo della coppia antinomica che contrappone al gaudio per la visione dell'amato il tormento per la sua assenza è, con una disposizione meno geometrica ma altrettanto sistematica, la connotazione del soggetto poetico opitziano, vittima dell'incostante presenza dell'oggetto del proprio amore.

La prima quartina sottolinea, in entrambe le versioni, la condizione di beatitudine derivante dall'osservazione di quegli occhi capaci di illuminare persino il più tetto sconcerto, in un moto dell'animo che Opitz dipinge, nell'uso del verbo *müssen*, come necessario e involontario – "daß ich mich frewen muß auch in Trübseligkeit" (v. 3) – nel contesto di un alessandrino che accoglie in ciascun emistichio i due sentimenti contrastanti e protagonisti dell'intero componimento. Subito dopo, la seconda quartina delinea come di consueto la situazione antitetica: "Lust" e "Fortun" (vv. 2, 4) cedono il passo a ciò che nella Gambara è esplicitamente evocato come "fiero dolor" (v. 7) e che nel testo tedesco al contrario si declina in una serie di aggettivi riferiti allo stato d'animo dell'io lirico, "die betrübste Frawe" (v. 5, scelta lessicale che allude, pur in diverso contesto, alla *Trübseligkeit* della strofa precedente) la cui esistenza si fa "gram" e "leydt" (v. 7). Qui scompare inoltre la contrapposizione tra dolce e amaro del testo italiano; l'accento cade tuttavia su un sentimento là non considerato, quello della fiducia (*trawe*, v. 8). Interessante è rilevare come la negazione di ciò che è considerato fonte di piacere nella Gambara, ossia il "non vedervi" (v. 5), trovi corrispondenza nel "non avere" (v. 8) della versione di Opitz. Questi pone in luce, nel contesto dell'assenza degli occhi desiderati, la loro ostilità nel negarsi intenzionalmente, "wann ihr nicht wie zuvor geneigt vnd freundlich seydt" (v. 6), attribuendo dunque a essi una volontà del tutto assente nell'originale italiano. Opitz delinea in tal modo l'incostanza di un amante capriccioso; atteggiamento, questo, solitamente associato alla ritrosia di una dama tipicamente petrarchesca, e che qui si traduce in un singolare capovolgimento di ruoli, da attribuirsi forse alla prospettiva di un autore di sesso maschile che non rinuncia a far proprio uno stilema assai diffuso.

Lo sviluppo tematico delle terzine prende le mosse dalla presentazione delle "limpide stelle" (v. 10) amplificata, nella versione opitziana, nelle immagini di "jrdisches Gestirn",

“sterblichen Planeten” fino al *climax* rappresentato dalla coppia “Sonn’ vnd Mond” (vv. 10-11). Essa racchiude in sé il principale aspetto sotteso allo sviluppo del tema principale, quello delle tenebre in opposizione alla luce e, di riflesso, la primaria antitesi vita-morte. L’accostamento dell’immagine degli occhi dell’amato a quella delle stelle terrene avvia un percorso lessicale che, anticipato dalla presenza del sostantivo *Leben* nel cuore del sonetto (v. 7), conduce il lettore attraverso l’aggettivo *sterblich* del secondo emistichio fino al verbo *tödten* del verso successivo, annunciato da un quasi solenne rallentare del ritmo dovuto alla presenza di termini per lo più monosillabici e reso grave dal ricorrere della vocale chiusa o/ö. Dominata dall’idea della mortalità e pervasa dalla tensione dell’uomo barocco diviso tra affanno terreno e tensione alla trascendenza, la strofa non trova da questo punto di vista corrispondenza nel sonetto italiano, in cui la stessa terzina predilige, pur nell’esprimere concetti simili, scelte lessicali che pongono in risalto l’immagine della vita (“vivo tanto”, v. 9; “mia vita”, v. 11). Ecco allora spiegarsi anche il “muss eilen” dell’ultima terzina (v. 12), l’istintivo, necessario e insaziabile ricercare quegli occhi, inesauribile fonte di vita e schermo dalle frecce della morte, la cui rappresentazione ricompare peraltro esplicita nell’*enjambement* “Pfeilen / deß Todes” che collega gli ultimi due versi, affidando alla morte stessa l’apertura dell’ultimo verso.

Il sonetto si chiude per la verità con l’immagine dello scudo (“mein starcker Schild”, v. 14, associato agli occhi dell’amato) a difesa da ogni pericolo; tale immagine è tratta dalla versione italiana, rispetto alla quale l’ultima strofa del sonetto tedesco dimostra una buona aderenza lessicale. In esso tuttavia la Gambara chiude meno felicemente con una rima equivoca (“sete” / “sete”, vv. 12, 14) piuttosto banale⁴⁰. In realtà l’indistinto “morire” della versione italiana, da cui l’“uom fugge quanto che può” (vv. 13-14), acquisisce tratti ben più caratteristici nella traduzione opitziana, là dove la personificazione della morte diviene evidente proprio nell’accostamento alle frecce da essa scagliate. Si tratta verosimilmente del rimando a un emblema assai noto in epoca barocca, raffigurante la morte nell’atto di trafiggere la propria vittima, la cui *inscriptio* “Per mortis telum ad coelum”⁴¹, richiamata dall’immagine evocata nel sonetto, contiene un’indiretta allusione ai dardi solitamente associati alla figura mitologica di Cupido e, conseguentemente, all’amore⁴².

La ricostruzione poetica dei sonetti della Gambara in traduzione tedesca da parte di Opitz rivela tematiche e medialità che sono proprie del barocco tedesco. Ciò, innanzi tutto per l’attenzione che egli dedica alla rappresentazione della mortalità terrena, poi per il recupero dell’emblematica, quale codice iconografico misto (immagine e parola poetica) che descrive gli affetti in maniera sistematica. Su quest’ultima si era concentrata la teoria poetica del tardo Cinquecento e del primo Seicento in tutta l’Europa letteraria,

⁴⁰ A tal proposito giova forse ricordare che la *Poeterey* opitziana non ammetteva rime tra parole identiche, seppur di diverso significato: “die letzte sylbe in den männlichen / vnd letzten zwo inn den weiblichen reimen [...] sollen nicht an allen Buchstaben gleiche sein”, M. Opitz, *Buch von der deutschen Poeterey*, p. 50.

⁴¹ *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, hrsg. v. A. Henkel u. A. Schöne, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar 1996, col. 1584; cfr. *Appendice*, n. 1. A proposito dell’influenza dell’emblematica sulla poesia opitziana cfr. M. Fauser, *Bild und Text bei Martin Opitz. Beschreibung und mentale Bilder in den Liebesgedichten*, in T. Borgstedt – W. Schmitz ed., *Martin Opitz*, pp. 123-153.

⁴² Si veda ad esempio anche l’emblema *De morte et amore*, cfr. *Emblemata*, col. 1581, e *Appendice*, n. 2.

sviluppando e differenziando in forme nuove la casistica proposta da Andrea Alciati nel primo Cinquecento. In ambito tedesco si ricordano qui non solo i trattati poetologici di Harsdörffer, ma anche i suoi importantissimi *Frauenzimmer Gesprächsspiele* (8 volumi, 1641-1649)⁴³ che rielaborano in forma di conversazione dotta non solo l'emblematica, ma anche tutte le altre forme di comunicazione iconologica (imprese, geroglifici, giochi d'ingegno e simili) sul modello delle accademie italiane.

L'elevato potenziale metaforico che risiedeva negli emblemi, legato alla loro natura tripartita in un elemento iconico e due testuali, li rendeva sintesi assoluta di quel dialogo fra le arti che caratterizzò la cultura del periodo e che ben si accordava con l'interesse rinascimentale per gli effetti combinatori tra letteratura e arti figurative. Alla luce di tali considerazioni è allora possibile intravedere anche nel riferimento al sole, cui gli occhi sono paragonati, una forse più implicita allusione all'altrettanto diffuso emblema del *sol, oculus coeli*, fonte di vita e di virtù⁴⁴.

Del tutto analoghe la struttura e l'elaborazione tematica del sonetto *Sie klaget vber Abwesen jhres Buhlen* (sonetto XXIII), che assume le sembianze di una variante testuale del precedente. In questo caso è tuttavia la lontananza degli occhi dell'amato – "wenn die zwey Augen nicht sich eilends sehen liessen", v. 1 – ad aprire la riflessione dell'io lirico, che di nuovo si svolge attorno alla dicotomia fra la vita e la morte, fra la presenza e l'assenza di quegli occhi dispensatori di salvezza. Mentre il componimento italiano prende le mosse dalla consueta speculazione lessicale sul tema della luce (gli occhi sono presentati come i "lumi" in grado di "rasserenar mia vita oscura", vv. 1, 2), Opitz insiste sui concetti antonimici della beatitudine e dell'affanno che determinano la tensione del soggetto poetico. Essi sono qui enunciati nei versi centrali della prima quartina con la distribuzione a chiasmo di "Hertzens Lust" (v. 2), "Sicherheit" (v. 3) e "Leid" (v. 2), "Angst vnd Noth" (v. 3) negli emistichi contrapposti, per giungere nel quarto verso alla presentazione del concetto determinante la struttura delle strofe successive, "mein Leben": vita che il negarsi del tu lirico ha il potere di strappare violentemente ("weg gerissen", v. 4). La seconda quartina prosegue dipingendo, attraverso una serie di immagini estreme, associate al capovolgimento delle leggi della natura e della fede, l'impossibilità di sopravvivere all'assenza dello sguardo vivificante. Appoggiandosi al testo italiano Opitz descrive con efficacia, sostenuto dall'incalzare dell'anafora dei primi tre versi, l'inconcepibile tragicità di tale condizione, nuovamente associata a un percorso che conduce alla morte. Esso è tratteggiato qui nei passi di una *Steigerung* che delinea la tragicità dell'esistenza priva di quei lumi – "ohne sie" – con cui si apre la penultima strofa (v. 9) e che coinvolge ogni aspetto della realtà, dalla terra – "alle Bäch", "die gantze Welt" (vv. 5, 6) – al cielo – "des Himmels Lauff" (v. 7). La prima terzina ripropone la medesima immagine affidandosi allo stesso sintagma,

⁴³ G. Ph. Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächsspiele*, hrsg. v. I. Böttcher (*Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1649*), Niemeyer, Tübingen 1969; cfr. anche I. M. Battafarano, *Harsdörffers 'Frauenzimmer Gesprächsspiele': Frühneuzeitliche Zeichen- und (Sinn-)Bildsprachen in Italien und Deutschland*, in *Die Sprache der Zeichen und der Bilder: Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*, hrsg. v. V. Kapp, Hitzeroth, Marburg 1990, p. 77-89.

⁴⁴ "Sol animi, virtus" è l'*inscriptio* dell'emblema la cui *subscriptio* si apre con il verso "Sol, oculus coeli, radijs illuminat orbem", cfr. *ibid.*, col. 17, e *Appendice*, n. 3.

“Himmels Lauff” (v. 10), accostabile nel testo della Gambara prima a “legge del ciel” e poi a “la via di gir al ciel” (vv. 7, 10). Tale ripetizione nell’ambito di uno spazio poetico così ristretto non può che segnalare l’intenzione dell’autore tedesco di sbilanciare la prospettiva, ancora una volta, verso la dimensione trascendente, ed arricchisce in tal modo il termine italiano di una connotazione di maggiore consapevolezza dell’uomo rispetto all’inevitabilità dei moti dell’eterno. Non è dunque un caso che, se al centro del sonetto precedente era posto il sostantivo *Leben*, ora vi si trovi proprio il rimando alla dimensione celeste e al “Meister aller Zeit” (v. 7), con un’audace sovrapposizione tra il potere vivificante del divino e di quegli astri, “ihr Sternen” (v. 12), con cui ancora si possono identificare gli occhi dell’amato. Così le immagini della vita e del suo diretto contrario riappaiono nell’antitesi presentata dall’ultima strofa, con il perfetto parallelismo tra l’“vnser Leben” (v. 12) vista con benevolenza dalle stelle e “den letzen Tod” (v. 14), che invece è oggetto di osservazione, in un movimento dello sguardo in direzione opposta, dell’io poetico stesso. La visione diretta della morte è proposta, nella chiusa del sonetto, come esplicita alternativa, secondo una dicotomia ormai consueta, alla contemplazione dell’oggetto d’amore. Eppure, in una progressione semantica assente nella versione originale⁴⁵, la fonte dispensatrice di vita si identifica ora nell’amato stesso che, nel capovolgimento della sineddoche convenzionale, acquisisce i tratti di quel “Buhlen” evocato nel titolo e qui individuato nel pronome “jhn” (v. 14). Tale scelta è ancor più significativa se si considera che lo stesso pronome potrebbe ugualmente riferirsi alla morte, sostantivo maschile in lingua tedesca, il che consentirebbe al poeta di ribadire con tale conclusione il potere dell’amato di negare all’io lirico la vita con la propria assenza. L’intervento opitziano si manifesta infine anche nella personalissima estensione della percezione della vita a un soggetto collettivo, come dimostra l’uso, che non trova riscontro nella Gambara, del possessivo alla prima persona plurale in “vnser Leben” (v. 12), in un ampliamento lessicale che allarga la percezione della fragile condizione dell’io lirico all’umanità intera. Se nell’originale è la singola “stella” (v. 12) a vegliare sul cammino di colei che si dibatte tra “mio mal” e “mio ben” (vv. 12, 13), nella traduzione l’universalizzazione della voce dell’io si fa esplicita nel sottomettere il destino dei mortali a quelle “Sternen” che, nell’indicazione al plurale, vengono iscritte in una dimensione di ancora maggiore indefinitezza. Del resto gli “occhi lucenti” di cui gli astri sono metafora e riflesso assumono anch’essi, nelle liriche, un carattere astratto e scevro da qualsiasi connotazione più propriamente fisica.

Gli occhi dell’amato sono fonte di vita, sostentamento e ristoro: se il riferimento a essi in termini di “Auffenthalt” (v. 10) è solo un accenno nel canto poco prima considerato, esso diviene elemento d’apertura nel sonetto XXVI⁴⁶, la cui struttura non si discosta da quella dei precedenti: anche in questo caso la supplica dell’io lirico affinché quei “lumi” lo possano liberare dall’“acerba morte” (v. 14) conclude una lirica sviluppata attorno all’adorazione e alla celebrazione degli stessi. Presentati innanzi tutto quale precipua sede

⁴⁵ Nel sonetto di Opitz il riferimento agli occhi si tramuta, nell’ultimo verso, a un diretto rimando all’amato nei termini di “jhn”; nel testo della Gambara, il pronome “lo” nello stesso verso si riferisce, in prima istanza, a quanto evocato poco sopra come “mio ben”.

⁴⁶ Il sonetto fu oggetto di una *Nachdichtung* già di Du Bellay, cfr. U. Schulz-Buschhaus, *Emphase und Geometrie*, pp. 75-77.

del sentimento d'amore, la cui rilevanza è sottolineata in Opitz anche a livello fonico dall'allitterazione della consonante liquida nel verso d'apertura e dall'assonanza del dittongo *ie*, essi trovano nella versione tedesca una rappresentazione che ne pone in evidenza la luminosità e lo splendore. Se la Gambara insiste sul prezioso valore che essi conservano in quanto "sostegno" e "riposo" (vv. 2, 4), il poeta slesiano amplifica notevolmente ciò che nella scrittrice bresciana è risolto, nello spazio di un endecasillabo, con l'immagine del "fulgurar de' vostri raggi ardenti" (v. 5). Il campo semantico della luce occupa così l'intera prima quartina e il verso successivo del sonetto tedesco, con lo sviluppo della consueta antitesi tra "mein Finsternis" (v. 4) e lo sfolgorare degli occhi di lui nei termini "Glanz" (vv. 2 e 5), "Firmament" (v. 2), "Liecht" (v. 4), "hell" (v. 5), "güldnen Stralen" (v. 5)⁴⁷. Piuttosto stereotipato è anche lo svolgimento dell'antitesi successiva, che vede contrapposti, nella seconda e nella terza strofa, la deliziosa beatitudine dell'amore al tormentoso strazio che esso sa allontanare; il testo italiano, da cui la versione opitziana si discosta in più occasioni, è privo dell'affettazione con cui il poeta barocco tende a raffigurare la geometria dell'opposizione posta a tema, sebbene nemmeno l'originale si distingua per una particolare ricchezza e originalità lessicali⁴⁸. L'accurata invocazione con cui si apre l'ultima terzina della traduzione si completa nell'ultimo verso con la richiesta dell'io poetico di essere preservato dalla miseria della morte. Diversamente da quanto accade nel sonetto XXIII, l'esplicito riferimento al trapasso compare qui soltanto ora, con il termine "Todesnoth" (v. 14), l'"acerba morte" che nell'originale (v. 14) era già stata anticipata dal "frale viver" nel secondo endecasillabo e dalla "mortal vita" nel decimo. Sembra quasi che per una volta Opitz voglia prendere le distanze dal senso di caducità così vivo nell'uomo del Seicento per cantare la vita che deriva dall'amore, cui di fatto il sonetto è dedicato. È pur vero che le tematiche oraziane del *tempus edax* e del *memento mori* furono, ancor prima che nel secolo confessionale, assai vive nella letteratura italiana del Rinascimento, le cui venature liriche furono tuttavia prive delle modalità macabre ed enfatiche che avrebbero preso il sopravvento nel secolo successivo; nella traduzione opitziana parrebbe allora delinearsi una sorta di mediazione tra le due tendenze, in una realizzazione poetica in cui l'amore assolve a un importante ruolo consolatorio. Desto interesse inoltre anche il fatto che il traduttore non abbia considerato il rimando dell'originale al "Cielo" (v. 11), quindi al divino, accostato nel testo italiano alla "sorte" che, nelle vesti di "das Glück" (v. 11), rimane ancorato in Opitz a una prospettiva saldamente terrena. Ciò troverebbe allora una spiegazione nel desiderio di coerenza rispetto a un tema del tutto immanente quale quello dell'amore, evocato esplicitamente dal titolo nell'immagine del bacio tra gli amanti, assente, com'è noto, nella versione italiana.

Una posizione del tutto autonoma occupa, nell'ambito delle liriche qui considerate, il sonetto XXIV, traduzione di una poesia originariamente dedicata, secondo l'accurata ricostruzione di Bullock nella recente edizione delle *Rime* della Gambara, alla gentildon-

⁴⁷ L'unico ulteriore riferimento alla luce presente nella versione italiana nell'espressione "splendor de la beltà infinita" dell'ultima strofa (v. 13) non trova corrispondenza nel sonetto di Opitz, che la rende con un più generico "Trefflichkeit" (v. 13).

⁴⁸ Cfr. a questo proposito Schulz-Buschhaus sulla traduzione opitziana del sonetto CXXXII di Petrarca e il procedimento retorico della sprezzatura, U. Schulz-Buschhaus, *Emphase und Geometrie*, p. 82.

na Maria D'Aragona, moglie del marchese Del Vasto⁴⁹. In questa composizione, così come in altre due liriche di contenuto simile⁵⁰, la poetessa si fa carico della preoccupazione che affligge la nobile dama nell'attesa del ritorno del marito, impegnato in guerra, ora finalmente conclusa. Al di là dell'esatto riferimento biografico, evidentemente sconosciuto a Opitz, di particolare interesse risulta la sua rielaborazione del contenuto del sonetto: con il titolo *Sie redet sich selber an / als sie bey jhm wieder ausgesöhnet* egli lo riadatta a un'esigenza di continuità rispetto alle composizioni precedenti e successive, proponendolo al lettore come appello che la voce lirica della Gambara rivolge a se stessa nel momento del tanto atteso incontro con l'amato. Nella versione opitziana la lirica perde dunque l'apparente connotazione di singolarità allorché la si consideri parte integrante del 'ciclo' costruito attorno alle vicende amorose dell'io protagonista, dalla separazione dall'amato sino alla successiva riconciliazione⁵¹. Un'ulteriore indicazione a sostegno di tale ipotesi deriverebbe dall'assenza, nel testo tedesco, di riferimenti a quella che la Gambara definisce "la guerra di lui troppo possente" (v. 8)⁵², rivisitati in Opitz nella figura di un indistinto nemico ("dein Feind", v. 7) dispensatore di "Haß vnd [...] Gewalt" (v. 6).

Dopo una prima quartina dedicata in entrambe le versioni all'elogio della nobiltà della protagonista, compare nella seconda l'annuncio del meritato ritorno alla serenità che Opitz costruisce su una doppia opposizione lessicale, sia all'interno del verso centrale tra "dein Feind" e "Trost vnd Auffenthalt" (v. 7), sia nella rima di quest'ultima coppia di sostantivi con i semanticamente antitetici "Haß und Gewalt" del verso precedente. "Fortuna" (v. 10) è così protagonista della seconda parte della lirica, ora benevola e responsabile di aver messo alla prova, con la passata ostilità, il valore del nobile animo dell'innamorata. La traduzione si discosta dal testo italiano in particolare per quel che con grande probabilità corrisponde all'errata resa tedesca dell'avverbio *sol*, riferito all'agire della fortuna "*sol* per provar l'alto valore / ch'in voi soggiorna" (vv. 11-12). Il termine ricompare infatti nelle sembianze di "Die Sonne" (v. 10), astro che torna a illuminare la sorte della dama e che diviene fonte di nuovo fulgore – "der helle Schein / das klare Licht" (v. 12), riferimenti alla luce assenti nell'originale – per la sua esistenza. Il verso finale riprende la chiusa concettosa e aforistica "quanto fu il mal tanto fia il ben maggiore" con una variazione inattesa. Opitz sostituisce il "*ben*" del testo italiano con un riferimento per la prima volta esplicitamente bellico – "der Sieg" –, con cui termina il sonetto e forse imposto dall'esigenza metrica rispetto alla rima con il "krieg" (v. 11) della terzina precedente. La personalizzazione della prospettiva opitziana emerge in questa sede nella diversa interpretazione del ravvedimento finale, nella Gambara chiaramente riferito alla sorte che si fa benevola ("del suo error pentita molto", v. 13); in Opitz, al contrario, la svolta è dipinta

⁴⁹ Cfr. Gambara, *Le Rime*, pp. 91-94, commenti ai sonetti 32-34.

⁵⁰ Cfr. *ibid.*, sonetti 32-33.

⁵¹ Certo non del tutto convincente appare la reinterpretazione dello slesiano nel momento in cui il monologo si apre con l'appello a "dv hochgeborne Fraw"; poco verosimile appare tuttavia una diversa lettura del titolo secondo cui potrebbe trattarsi del monologo dell'io lirico ("sie redet sich selber an") nel momento in cui un'altra dama si riconcilia con l'amato ("als sie bey jhm wieder ausgesöhnet"), attribuendo in altre parole i due *sie* del titolo a un diverso soggetto.

⁵² Se non nel velato riferimento individuabile nella parola omofona "krieg" (v. 11) che tuttavia, nel testo di Opitz, può costituire in quanto verbo un riferimento solo fonetico e non, evidentemente, semantico.

esplicitamente come pentimento di un soggetto maschile (“ihn hat nun gantz vnd gar der Härtigkeit gerewet”, v. 13), prima negatosi con ostinazione e dalla cui sola volontà, e non dal destino, dipende la ritrovata gioia della protagonista.

L'assenza dell'amato e il suo ricordo sono solo il pretesto alla base di *Vber den Ort / da sie jhren Adonis zum ersten umbfangen* (Sonetto XXV)⁵³ che, pur riproponendo in lingua tedesca la celebrazione di un luogo ameno, ha in verità per oggetto, così come nell'originale, l'arte poetica. La bellezza del paesaggio diviene per l'io lirico occasione per dichiarare, secondo un *topos* assai diffuso, l'insufficienza del proprio talento – “le mie roche rime e'l basso ingegno” (Sonetto 38, v. 7) – nel comporre versi adeguati a dipingerne le virtù e assicurarne l'immortalità. Di immediata evidenza è la maestria del traduttore nel riadattare la forma metrica italiana ai vincoli imposti dall'alessandrino: le immagini della prima quartina del sonetto italiano ricompaiono con grande naturalezza nella versione opitziana, nella ricomposizione di un paesaggio idilliaco, non geograficamente connotato, che racchiude al meglio la sintesi tra la sensibilità germanica e quella italiana. La versione di Opitz ripropone la ripartizione del componimento originale secondo le due idee centrali e giustapposte che lo percorrono: la gioia nel desiderio di tributare il doveroso elogio all'oggetto della propria ammirazione e l'antitetico senso di dolorosa impotenza dovuto alla consapevolezza del proprio limite. Una maggiore aderenza al testo è ravvisabile nelle quartine, aperte dall'invocazione alle “onorate acque”, di cui Opitz sottolinea il carattere della bellezza aggiungendo, di propria iniziativa, una contestualizzazione specifica: le “onorate acque” e i “liti beati” (v. 1) divengono “Jhr schönen Wasserbäch” e “Vfer an den flüssen” (v. 1). In tal modo Opitz risponde sia all'esigenza metrica di colmare le sillabe in eccesso dell'alessandrino, sia al desiderio di conferire maggiore concretezza alla collocazione della scena rappresentata. La stessa amplificazione riguarda la caratterizzazione del cielo, in Opitz “Himmels Lufft” (v. 2), cielo qui peraltro appena più generoso nell'elargire (seppur “sparsamlich”, v. 4) i propri doni anche altrove, che nell'originale appaiono al contrario del tutto “negati” a altri luoghi (v. 4). La seconda quartina si apre, in entrambe le versioni, con il rammarico per l'incapacità, dovuta all'insufficienza dei propri versi, di rendere pieno merito al grazioso luogo. Dal punto di vista lessicale appare di immediata evidenza come l'attenzione di Opitz si concentri sulla dimensione trascendente della parola poetica, in piena coerenza con il ruolo da lui auspicato per la propria opera: se la Gambarara dedica un solo cenno iniziale ai “versi” che desidererebbe fossero migliori, Opitz insiste sull'immagine della composizione poetica evocando inizialmente “dieses mein Sonnet” (v. 5) e, in posizione parallela “diese Reimen”, dopo due soli versi (v. 7), con entrambi i sostantivi posti in evidenza dalla sillaba tonica. La poetessa, al contrario, si sofferma nuovamente sulla beltà del paesaggio, quell’“almo ed ameno [...] sito, di grazie e valor pieno” (vv. 6-7) la cui celebrazione si dilata nell'*enjambement* centrale e che i versi dovrebbero, se ne fossero in grado, rendere “eterno” (v. 8), e pregiato. Tali immagini sono sintetizzate in Opitz in un sintetico “euch vnd ewrer Gaben Schar” (v. 7, che ripropone

⁵³ Il sonetto è considerato anche da Weydt, il quale tuttavia, nel proprio studio, fa riferimento a una diversa versione della traduzione opitziana rispetto a quella contenuta nell'edizione di Trunz, successiva alla comparso del contributo. Cfr. G. Weydt, *Nachahmung und Schöpfung bei Opitz*, pp. 9-13.

di fatto il sostantivo già presente nella prima strofa, al v. 3), per lasciare immediatamente spazio a una rinnovata fiducia nella capacità – il *wissen* che chiude la seconda quartina – della parola e della poesia (*reden*, v. 8) di conferire notorietà all'oggetto dei propri versi. Più libera appare la trasposizione in tedesco delle terzine, dedicate all'ammissione della manchevolezza della propria arte. Laddove la Gambara insiste sulla concettosa e piuttosto rigida antitesi tra l'"altezza" e l'"alto" livello (vv. 10 e 11) del proprio oggetto d'ammirazione e le "roche rime" e il "basso ingegno" (v. 9) cui esso è affidato, Opitz lascia spazio a una più ampia elaborazione del pensiero che coinvolge, in una visione maggiormente dinamica, la presunta inadeguatezza del proprio intelletto a risalire – *ersteigen* – le altezze dell'elogio che si converrebbe a cotanta bellezza. L'avversativa finale, in cui in un solo verso l'originale concentra il desiderio di onorare, almeno con lo spirito, quanto è indicibile alla poesia, si dilata nella traduzione opitziana in due versi dal sapore forse didascalico ma dall'intento ben più categorico. In essi riecheggia la ferma intenzione di un soggetto lirico assai consapevole del proprio ruolo – "wil ich hernach euch rühmen weil ich bin" (v. 14)⁵⁴, – che non intende rinunciare alla possibilità di celebrare quei luoghi la cui bellezza è divenuta fonte di "Frewd' vnd Lust" (v. 13), in una chiusa ove trova così spazio anche il sentimento, non contemplato nella più distaccata riflessione della Gambara⁵⁵. La conclusione del sonetto pare allora confermare la maggiore fiducia dell'autore tedesco, che pur non rinuncia al *topos* della modestia, nella forza dell'atto intellettuale e poetico: l'ultimo verso accoglie, con il verbo *rühmen* associato alla volontà dell'io poetico, l'immagine della strofa precedente in cui comparivano le irraggiungibili "deß Rhumes hohe Zinnen" (v. 9). Significativa è allora la scelta del traduttore di collocare esattamente al centro della composizione, con i termini *Reimen* e *euch* (v. 7), la parola poetica e il suo oggetto, protagonisti della riflessione autoreferenziale di una voce che non rinuncia del tutto al tentativo di contribuire all'immortalità di quanto cantato dai propri versi.

Di segno simile è la conclusione a sorpresa del sonetto XXVIII, *Warum sie nicht mehr von Bublerey schreibe*, che chiude il ciclo di traduzioni ispirate alla Gambara con un componimento che appare quasi come il manifesto di un'esplicita rinuncia a scrivere versi d'amore. La palinodia della poetessa – è inevitabile in questo caso la sovrapposizione tra io lirico e biografico, secondo una precisa volontà di autorappresentazione – si rivela specchio di una maturazione interiore che la induce ad abbandonare quanto identifica come sciocco passatempo giovanile. Dedita a nuove e più consone occupazioni, ella non può che pentirsi di quei versi in cui aveva dato espressione ai sentimenti passionali e contrastanti, legati a un'inquietudine ormai superata. A tratti più pedante nell'accentuare le antitesi petrarchesche, affidate a un alessandrino che in questo caso conferisce vitalità alla posata riflessione della bresciana, Opitz rispetta la suddivisione tematica del sonetto in

⁵⁴ "weil" qui nel significato di "so lange als", cfr. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, S. Hirzel, Leipzig 1854-1960, vol. 28, col. 762.

⁵⁵ Opitz introduce probabilmente i concetti di "Frewd' vnd Lust" appoggiandosi all'immagine della "dolcezza" evocata dalla Gambara nello stesso verso, che in questo caso si riferisce tuttavia allo "stil", quindi alla poesia, e non, come nella rielaborazione opitziana, alle sensazioni suscitate dall'ammirazione del paesaggio. È pertanto lecito considerare l'ipotesi di un errore di traduzione da parte di Opitz, come nel caso della traduzione dell'avverbio "sol" nel sonetto XIV, già considerato (cfr. *infra*, p. 16).

una prima parte dedicata, nelle quartine, al ricordo del passato e, nelle terzine, alla risoluzione per il presente. Opitz pone l'accento sul carattere eccessivo – “vppig” (v. 1) è il primo aggettivo del testo – delle emozioni scatenate dal sentimento amoroso, emozioni che nella più cauta Gambarà conservano la sobria natura di “vagli e giovenil pensieri” (v. 1) e di cui la versione tedesca sottolinea in particolare l'audacia e la sconsideratezza (“in vnbedachtem Sinn”, v. 1). Le quartine ripercorrono accuratamente lo stato d'animo della giovane innamorata, combattuta tra emozioni contrastanti – “zwischen furcht' vnd Trost”, “jetzt trawrig / jetzt in Lust vnd Fröligkeit”, vv. 2, 3 – in una sorta di rassegna degli stati d'animo dipinti nei sonetti precedenti, quando l'io lirico era ancora vittima della passione amorosa e, secondo un'immagine tutta opitziana, “des Glückes Spiel vnd Ball”, trastullo della fortuna (v. 4). Anche quest'ultima costituisce un'evidente allusione alle numerosissime raffigurazioni emblematiche della sorte nei panni di una fanciulla con una sfera ai piedi⁵⁶. Non manca il *topos* dello struggimento dell'io che desidera, amando, il proprio tormento (“spesso amando / il suo mal”, vv. 6-7)⁵⁷, su cui il poeta tedesco si sofferma nell'immagine iperbolica e certo non originale del “Threnen Bach” (v. 6) per approdare definitivamente al rifiuto di quella “Vppigkeit” (v. 7) che delimita anche lessicalmente, nella ripresa dell'inizio del sonetto (*vppig* v. 1), la conclusione di questa sezione della poesia. Tale ripetizione è peraltro indice di un aspetto che trova nella versione opitziana uno sviluppo più completo. Il significato di *Vppigkeit*, che racchiude sia il rimando all'eccesso, sia all'idea della *vanitas*⁵⁸, si riflette infatti nel verso dedicato alla conclusione della prima parte del sonetto, in cui la consapevolezza del fluire graduale e inarrestabile del tempo – “so floß die junge Zeit gemählich von mir hin” (v. 8), solo implicito nel testo italiano – sancisce il rifiuto definitivo di quei vani passatempi e la necessità di volgere altrove la propria attenzione. Il “nun” (v. 9), che come l'“or” della versione italiana introduce alla prospettiva presente, apre una terzina in cui i propositi della vox lirica opitziana assumono un carattere assai più categorico, pur trovando espressione in una formula forse meno elegante; qui il presente indicativo – “Sag' ich: jhr liebsten Verß / ich geb' euch gute Nacht” (v. 10) – e l'incedere dell'alessandrino acquisiscono i tratti di un imperativo assai più vigoroso rispetto al più mite e a tratti rassegnato ravvedimento espresso nel passato prossimo della Gambarà (“a le già care rime / ho posto ed a lo stil silenzio eterno”, vv. 10-11). Nel sonetto italiano, peraltro, la poesia non è invocata direttamente come, al contrario, in Opitz, il cui io lirico si rivolge con piglio intransigente al verseggiare che ora rifiuta. Eppure a tanta perentorietà non corrisponde un'azione coerente: laddove il sonetto originale indica nel pentimento la via per mitigare il “duol interno” (v. 14) con

⁵⁶ Cfr. *Emblemata*, coll. 1796 e segg., e *Appendice*, n. 4.

⁵⁷ Cfr. l'emblema “Amoris ingenui tormentum”, in *ibidem*, col. 919, e *Appendice*, n. 5, che peraltro reca come *subscriptio* un noto verso di Petrarca: “Così di ben amar porto tormento” (cfr. F. Petrarca, *Ben mi credea passar mio tempo ormai*, v. 79, in F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, Vol. II, pp. 958-960, qui p. 960.)

⁵⁸ Cfr. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, vol. 24, col. 2348. Il rifiuto degli eccessi passionali rimanda a uno dei capisaldi della parallela corrente di pensiero del neostocismo cristiano, diffusa in Germania in particolare attraverso il *De Constantia* dell'umanista fiammingo Lipsius, cfr. J. Lipsius, *De Constantia. Von der Standhaftigkeit. Lateinisch-Deutsch*, übers., komm. u. mit einem Nachwort v. F. Neumann, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Mainz 1998.

cui si chiude la poesia, la traduzione tedesca conclude inaspettatamente con la sincerità di un'avversativa che pare rinnegare i propositi appena espressi. "Doch", esordisce Opitz nell'ultima terzina, "kommt mich bald die Lust zu schreiben wieder an" (v. 12): e di fronte al desiderio di scrivere, unito al ricordo – "Wann mir das Thun einkömpt das ich zuvor begangen" (v. 14) – non vi è buona intenzione in grado di trattenere la mano del poeta, incapace di rinunciare al proprio ruolo.

Con questa presa di posizione si concludono il sonetto e il breve ciclo di traduzioni ispirate alla poesia dell'autrice bresciana. La terzina poc'anzi esaminata rivela chiaramente l'intenzione dell'autore slesiano di proporre un'opera traduttiva che, pur nel rispetto della *imitatio*, che è la condizione di partenza di ogni traduzione, si rivela alla fine come una vera e propria creazione poetica, affatto autonoma rispetto all'originale. Certo il risultato è una lirica profondamente permeata dalla convenzionalità di quel codice espressivo fatto proprio dai petrarchisti e dalla Gambara; Opitz personalizza, tuttavia, il prodotto poetico, per ricontestualizzarlo, operando in questo caso non un semplice 'ammodernamento' nella traduzione, dunque, ma una trasformazione consapevole. Così la chiusa dell'ultimo sonetto considerato, in cui il poeta sommestamente capovolge l'esito della palinodia gambaresca, non può non indurre ad assimilare in un unico soggetto *auctor* e *agens*, se si considera che proprio alla poesia Opitz aveva affidato l'auspicio di risollevarle le sorti di una letteratura nazionale decaduta o, di fatto, ancora inesistente. Tale è l'importanza del ruolo riconosciuto alla sua opera di mediazione, "so daß ich meine Hand nicht länger halten kann", reciterebbe l'io lirico del suo sonetto, fiducioso nel potere della scrittura di conferire immortalità al proprio modello, ai propri versi e con essi al loro oggetto. E in questo si scorge un taciuto rimando a un *topos* letterario assai antico e iconograficamente noto nell'emblema *Pennae gloria perennis*⁵⁹, che rappresenta la figura mitologica della fama, fanciulla alata, nell'atto di ascendere verso il cielo portando con sé una penna cinta di alloro, per depositarla tra gli astri. La celebrità si eleva in esso, scintillante, dalle opere letterarie fino a raggiungere le stelle più lucenti; non deve allora stupire che il corpo della fama sia completamente ricoperto di piccoli occhi; "oculata, pennis fulta, sublimen vehens / calamum aurea inter astra Fama collocat", recita la *subscriptio* riportata dall'Alciato. Gli occhi sono protagonisti dei sonetti della Gambara e delle traduzioni dello slesiano; occhi che da sempre, nella storia della loro valenza figurata e astratta, sono cifra simbolica della luce, della forza e dell'espressione spirituale. Così essi divengono nella Gambara inesauribile sorgente di gioia, di vita e, soprattutto, di poesia; ancor più per Opitz, che in essi individua il pretesto per rendere nota l'opera dei tesori letterari stranieri e infondere vita alla letteratura della propria nazione.

Come già osservato, Opitz arricchisce la metaforica amorosa petrarchesca di elementi evidentemente tratti dalla tradizione emblematica cinquecentesca; l'evocazione della figura di Adone, ad esempio, associato nel sonetto XXV al paesaggio idilliaco dipinto dalla Gambara, dice dell'influsso sulla scrittura opitziana delle raffigurazioni emblematiche allora più diffuse; il purista slesiano attinse, con grande probabilità, al repertorio proposto,

⁵⁹ "Penna beat caelo, penna volare facit astra super", in *Emblemata*, col. 1536 e *Appendice*, n. 6.

oltre che dall'Alciato, dagli *Emblemata Amatoria* dell'olandese Heinsius (1580-1655)⁶⁰. La complessità del risultato poetico tuttavia, in cui il rimando all'emblema è esito di un processo intellettuale di ricomposizione assai complesso e fondato sulla combinazione di percezioni visive e mnemoniche, rende talora quasi impossibile individuare la completa corrispondenza testuale delle immagini⁶¹.

L'appartenenza di Opitz alla propria epoca si manifesta, quindi, oltre che nella personale rielaborazione di alcune tematiche anche in ambito traduttivo, nella prepotenza con cui le immagini acquisiscono, all'interno della proposta poetica, uno statuto autonomo, ma nello stesso tempo parallelo, alla riflessione intellettualistica⁶², altrettanto viva e presente. Una separazione, dunque, che ha il proprio esito in un principio compositivo in cui l'*ekphrasis* diviene parte integrante della poetica retorica, e in virtù del quale il riferimento simultaneo al *medium* iconografico e testuale è responsabile della complessa e multiforme unicità di senso del prodotto letterario finale, così radicato nella specificità culturale del proprio tempo.

La peculiarità della *Nachdichtung* opitziana risiede allora, in questo caso, in una modalità di riproposizione dei contenuti che, inevitabilmente, porta con sé le tracce di una più o meno consapevole reinterpretazione degli stessi. Pur nella convenzionalità di un codice espressivo assai formalizzato, Opitz li riadatta e li personalizza secondo una procedura funzionale al desiderio di colmare il divario lessicale, e spesso anche temporale e spaziale, tra l'originale e i nuovi destinatari. Il poeta e teorico slesiano assimila e fa propri gli esiti a lui più congeniali della lirica rinascimentale italiana, cui rende merito ricontestualizzandoli, ora facendo propri i *topoi* acquisiti e a suo avviso adatti a nobilitare la lingua tedesca, ora rivisitandoli secondo una diversa prospettiva, in un esito poetico che di volta in volta, e sebbene in diversa misura, pure esprime al meglio la sensibilità letteraria del primo barocco tedesco, formatosi sulle traduzioni dei grandi modelli stranieri.

⁶⁰ M. Fauser, *Bild und Text bei Martin Opitz*, p. 127 e D. Heinsius, *Nederduytsche Poemata. Faksimiledruck nach der Erstausgabe von 1616*, hrsg. u. eingel. v. B. Becker-Cantarino, Peter Lang, Bern/Frankfurt a. M. 1983; cfr. anche B. Becker-Cantarino, *The "Emblemata amatoria". Implications for the Index Emblematicus*, in *The European Emblem. Towards an Index Emblematicus*, Peter Maurice Daly ed., Waterloo 1980, pp. 59-82.

⁶¹ "Weil die Embleme das Intellektuelle auf das Sensuelle zurückführen, treffen sie das Gedächtnis stärker und bewirken nachhaltiger das Wiederfinden der zugehörigen Gedanken. Das allein sollte den modernen Interpreten davor bewahren, nach Bildern im Text zu suchen [...] Der Vorrang gebührt aber der Rekonstruktion von aufbewahrten Wahrnehmungen", M. Fauser, *Bild und Text bei Martin Opitz*, p. 132.

⁶² Cfr. C. Cases, *Il sonetto in Germania e le prime traduzioni di sonetti petrarcheschi*, p. 74.

da: M. Opitz, *Weltliche Poemata 1644*, II. Teil, hrsg. von E. Trunz, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1975, pp. 372-375.

XXII

*Auß dem Italienischen der edelen Poetin
Veronica Gambara; wie auch nechstfolgende sechse.*

Sie redet die Augen jhres Buhlen an/den sie vmbfangen.
SO offt' ich ewren Glantz/jhr hellen Augen/schawe/
Bin ich in grosser Lust vertäufft so hoch vnd weit/
Daß ich mich frewen muß auch in Trübseligkeit
Vnd eusserster Fortun/in dem ich auff euch bawe.

Hergegen schätz' ich mich für die betrübste Frawe/
Wann jhr nicht wie zuvor geneigt vnd freundlich seyd:
Ich bin mir selber gram/mein Leben ist mir leydt/
Dieweil ich euch nicht hab' auff die ich einig trawe.

Jhr jrirdisches Gestirn'/jhr sterblichen Planeten/
Jhr meine Sonn' vnd Mond'/jhr/die jhr mich könt tödten/
Ohn euch ist alle Lust nichts als ein blosses Bild.

Was wundert jhr euch dann/daß ich zu euch muß eilen/
Mein bester Trost/es fleucht ein jeder für den Pfeilen
Deß Todes/wieder welch' jhr seyd mein starcker Schild.

XXIII

Sie klaget vber Abwesen jhres Buhlen.

WAnn die zwey Augen nicht sich eilends sehen liessen /
Die meines Hertzens Lust sind wider alles Leid /
Die mir in Angst vnd Noth verleihen Sicherheit /
So würde/förcht' ich nur/mein Leben weg gerissen.

Es werden alle Bäch' ohn einen Tropffen fliesen /
Es wird die gantze Welt zu fallen seyn bereit /
Es wird des Himmels Lauff/der Meister aller Zeit /
Wie Nebel/Wind vnd dampff sein Thun vnd Art beschlies-
sen/

Eh' als ich ohne sie vermag allhier zu leben.
Sie sind mein Auffenthalt/in jhnen lern' ich eben
Des grossen Himmels Lauff/als eine weise Fraw.
Ihr Sternen die jhr muß auff vnser Leben sehen /
Wird es/eh' ich zu euch verreis'/auch je geschehen /
Daß ich jhn/oder ja den letzten Tod anschaw?

XXIV.

Sie redet sich selber an/als sie bey jhm wieder ausgesöhnet.

DV hochgeborne Fraw/die du so reich gezieret
Bist mit des Himmels Gü't vnd Gaben mannigfalt /
Der dich verehret hat mit edeler Gestalt /
Daß seine hohe Macht recht werd' in dir gespühret /

Inkünfftig weiter nicht zu klagen dir gebühret;
Es sind hinweg gethan der Haß vnd die Gewalt /
Die zwar bißher dein Feind/doch Trost vnd Auffenthalt /
Mehr als zu lange Zeit hat wider dich geführet.
In einem Huy wird dir das Glücke gantz geneiget;
Die Sonne hat sich bloß nur darumb trüb' erzeiget /
Auff daß sie deinen Sinn recht zu erkennen krieg'.

Jetzt ist der helle Schein/das klare Licht vernewet /

da: V. Gambara, *Le Rime*, A. Bullock ed., Olschki, Firenze e Department of Italian, University of Australia, Perth 1995, pp. 77, 80-82, 93, 98, 102.

20.

Dal veder voi, occhi lucenti e chiari,
nasce un piacer ne l'alma, un gaudio tale
ch'ogni sdegno, ogni affanno, ogni gran male
soavi tengo, e chiamo dolci e cari.
Dal non vedervi, poi, lucenti e rari,
lumi del viver mio segno fatale,
un sì fiero dolor quest'alma assale
chi i giorni miei fa più che assenzio amari.
Quanto contemplo voi sol vivo tanto,
limpide stelle mie soavi e liete;
il resto de mia vita è doglia e pianto;
però se di vedervi ho sì gran sete
maraviglia non è, ch'uom fugge quanto
che può il morire, onde voi schemo sete.

23

Se più stanno a parir quei duo bei lumi
che pon rasserenar mia vita oscura
e d'ogni oltraggio uman farla sicura
temo ch'anzi 'l suo di non si consumi.
E pria senz'acqua correran i fiumi
né avrà più 'l mondo di morte paura,
e la legge del Ciel, che eterna dura,
si romperà, qual nebbia al vento o fumi,
ch'io possa senza lor viver un'ora,
che pur son la mia scorta, e per lor soli
la via di gir al Ciel scorgo ed imparo.
O stella! O fato, del mio mal sì avaro
che 'l mio ben m'allontai, anzi m'involi,
fai mai quel di ch'io lo riveggia o mora?

34

Donna gentil, che così largamente
de le doti del Ciel foste arricchita,
che per mostrar la forza sua infinita
fece voi così rara ed eccellente:
fuggan da vostra altera e real mente
tutti i pensier ch'a darvi oscura vita
fosser bastanti, perché omai finita
è la guerra di lui troppo possente.
E se finor con mille oltraggi ed onte
v'ha mostrato Fortuna il fiero volto
stato è sol per provar l'alto valore
che 'n voi soggiorna; or la serena fronte
vi volge, e, del suo error pentita molto,

Ihn hat nun gantz vnd gar der Härtigkeit geweret:
Je grösser Vbel war/je schöner ist der Sieg.

XXV.

Vber den Ort/da sie jhren Adonis zum ersten umbfangen.

JHr schönen Wasserbäch'/jhr Vfer an den flüssen/
Da sich deß Himmels Luftt erzeugt sehr hell vnd klar/
Vnd fast an euch erschöpfft die Gaben gantz vnd gar/
Die ander' örter sonst sehr sparsamlich geniessen.

Wann dieses mein Sonnet so wol sich köndte schliessen/
Als es von Hertzzen geht/so macht' ich offenbahr
Durch diese Reimen euch vnd ewrer Gaben Schar;
Man solte weit vnd breit hiervon zu reden wissen.

Nun aber mein Verstand deß Rhumes hohe Zinnen
Vnd ewer rechtes Lob nicht wird ersteigen können/
So weichet vnd erliegt der viel zu enge Sinn.

Die Hand ist viel zu schwach/die Zunge steht gebunden;
Doch hab' ich grosse Frewd' vnd Lust bey euch empfunden
Vor die wil ich hernach euch rühmen weil ich bin.

XXVI.

An jhres Liebsten Augen/als sie jhn küsset.

Ihr Wohnhaus vnd Losier der Liebe/laßt empfinden
Mich ewren schönen Glantz/zu euch mein Firmament /
Zu euch/jhr Augen/ich mein Hertz' vnd Sinnen wend' /
Auff daß mein Finsterniß kan durch diß Liecht verschwinden.
Wann sich der helle Glantz vnd güldnen Stralen finden /
Alsbald wird meine Klag' vnd alle Noth geendt;
Mein Hertze wird so froh daß es sich selbst nicht kennt /
Kein Trawren darff bey mir zu seyn sich vnterwinden.
Von euch/jhr Quell der Lieb'/jhr meine beste Rhu /
Kömpft alle Lebenslust vnd alles Gut mir zu /
Was mir in dieser Welt verehren kan das Glücke:
Seyd derentwegen mir gewogen vnd geneigt. /
Vnd durch die Trefflichkeit die sich bey euch erzeugt,
Zieht mein betrübttes Hertz aus Todesnoth zu rücke.

XXVIII.

Warumb sie nicht mehr von Bublerey schreibe.

IN vppiger Begiehr/in vnbedachtem Sinn /
Vnd zwischen furcht' vnd trost' hab' ich bisher gestrebet /
Jetzt trawrig/jetzt in Lust vnd Fröligkeit gelebet /
Weil ich des Glückes Spiel vnd Ball gewesen bin.
Bald hab' ich nur in Angst gesucht Frewd' vnd Gewinn /
Vnd in der Threnen Bach ohn' Vnterlaß geschwebet;
Bald hab' ich wiederumb an Vppigkeit geklebet:
So floß die junge Zeit gemählich von mir hin.
Nun aber ich jetzt bin auff anders was bedacht /
Sag' ich: jhr liebsten Verß/ich geb' euch gute Nacht
Ich wil mich künfftig gantz zu schweigen vnterfangen.
Doch kömpft mich bald die Lust zu schreiben wieder an/
So daß ich meine Hand nicht länger halten kan /
Wann mir das Thun einkömpft das ich zuvor begangen.

quanto fu il mal tanto fia il ben maggiore.

38

Onorate acque, e voi, liti beati
ov'il ciel, più tranquillo e più sereno
ch'in altra parte si dimostra, a pieno
sparge i suoi doni a tutti altri negati:
s'i versi miei fosser di stil sì ornati
come di buon voler l'almo ed ameno
vostro sito, di grazie e valor pieno,
farian eterno, e voi cari e pregiati;
ma le mie roche rime e 'l basso ingegno,
troppo inuguali a vostra grande altezza,
non ardiscon, cantando, andar tant'alto,
ch'a ragionar di voi non fora degno
qualsivoglia gran stil pieno di dolcezza;
però con l'alma sol v'onoro e esalto.

22

Vero albergo d'Amor, occhi lucenti
del frale viver mio fermo sostegno:
a voi ricorro ed a voi sempre vegno
per dar qualche riposo a' miei tormenti;
ch'al fulgurar de' vostri raggi ardenti
fugge ogni affanno, ogni gravoso sdegno,
e di tal gioia poi resta 'l cor pregno
che loco in me non han pensier dolenti.
Da voi solo procede, occhi beati,
tutto quel ben ch'in questa mortal vita
darmi può 'l Cielo o mia benigna sorte;
sietemi dunque più cortesi e grati,
e col splendor de la beltà infinita
liberate il mio cor d'acerba morte.

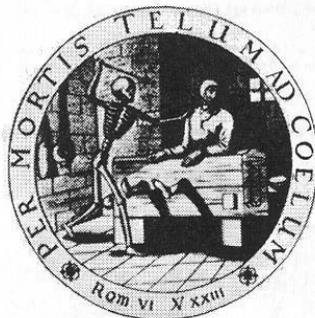
41

Mentre da vaghi e giovenil pensieri
fui nutrita, or temendo ora sperando,
piangendo or trista ed or lieta cantando,
da desir combattuta or falsi or veri,
con accenti sfogai pietosi e fieri
i concetti del cor, che, spesso amando
il suo mal assai più che 'l ben cercando,
consumava doglioso i giorni intieri.
Or, che d'altri pensieri e d'altre voglie
pasco la mente, a le già care rime
ho posto ed a lo stil silenzio eterno,
e se, allor vaneggiando, a quelle prime
sciocchezze intesi, ora il pentirmi toglie,
la colpa palesando, il duol interno.

Emblemi citati

Da: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, hrsg. v. A. Henkel u. A. Schöne, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar 1996.

1.



Vita quid est hominum? Carcer foedissimus, ex quo
 Vt, pius, evadat, nocte dieque vovet.
 Telum ergo Lethi laetus non horreo, Coelum,
 Hoc scio per telum quod patefiat. Amen!

2.

DE MORTE ET AMORE.



Errabat socio mors iuncta cupidine secum,
 Mors pharetras paruus tela gerebat amor.
 Diuertere simul, simul una et nocte cubarunt,
 Caecus amor, mors hoc tempore caeca fuit.

3.

SOL ANIMI, VIRTUS.

Ad D. Philippum Edouardum Fuggerum, Com. Kirchbergae, et Weisschornae.



Sol, oculus coeli, radijs illuminat orbem:
 Et Phoebe noctem disjicit alba nigram.
 Sol animi virtus sensus illuminat aegros:
 Et tenebras mentis discutit alma fides.
 Si menti virtus, virtuti praeuia lucet
 Pura fides: nihil hoc clarius esse potest.
 Aurea virtutis species, fideique, Philippe,
 Praeradians coelo, sic tibi monstrat iter.
 Scilicet hic vitae Sol est, et Lucifer vnus:
 Haec Phoebe, noctem quae fugat igne suo.
 Quae dum mente vides arrecta lumina: mundi
 Impavidus tenebras despicias, atque metus.
 Sol magno Phoebeque micent, et Lucifer orbi:
 Dum tibi sic virtus luceat, atque fides.

4.

ARS NATURAM ADIUUANS.



Vt spierae Fortuna, cubo sic insidet Hermes:
 Artibus hic, uarijs casibus illa praest.
 Aduersus uim Fortunae est ars facta. sed artis
 Cum Fortuna mala est, saepe requirit opem.
 Disce bonas artes igitur studiosa iuuentus,
 Quae certae secum commoda sortis habent.

5.

AMORIS INGENUI TORMENTUM.



En vt igneum facis coruscae lumen
 Insilit culex proteruus, ac necat se.
 Haud secus suos Amans misellus igneis
 Persequens, crucem inuenit, suumque funus.

6

PENNA BEAT CAELO, PENNA VOLARE FACIT
 ASTRA SUPER.

Ad Iacobum Blondelium.



Oculata, pennis fulta, sublimem vehens
 Calamum aurea inter astra Fama collocat.
 Illustre claris surgit e scriptis decus,
 Feritque perpes vertice alta sidera.