

Francesca Carnevale

FORTUNA E RISCrittURA DEI *SUEÑOS Y DISCURSOS* DI FRANCISCO DE QUEVEDO NELLE *VISIONI* DI GIOVAN ANTONIO PAZZAGLIA (1704-1706)

1. *Sui Sueños y discursos di Francisco de Quevedo*

I *Sueños y discursos* di Francisco de Quevedo¹ furono originariamente concepiti come singoli racconti indipendenti, composti nell'arco di un ventennio a partire dal 1606 e circolanti dapprima in versione manoscritta, per poi approdare alle stampe in volume nel 1627.² L'opera

¹ L'intera vita di Quevedo (1580-1645) si svolse all'ombra della corona spagnola, in quanto figlio di funzionari di stirpe aristocratica impiegati al servizio del sovrano Filippo II e della regina consorte Anna d'Austria. Compiuti gli studi universitari, la notevole cultura e le competenze erudite di recente acquisizione valsero al giovane Quevedo alcuni incarichi prestigiosi in ambito filologico e letterario, che contribuirono ad influenzare ed orientare il suo apprendistato poetico. Fu vicino al duca di Osuna, don Pedro Téllez Girón – a lui si intitola la lirica *Memoria immortal de don Pedro Girón, duque de Osuna* – e al seguito di questi fu attivo anche in Italia al tempo del vicereame del duca dapprima in Sicilia, quindi a Napoli, dove Quevedo fece il suo ingresso nell'Accademia degli Oziosi. Alternò per tutta la vita impegno politico e attività letteraria, dove la fitta presenza a corte finì per esercitare un peso considerevole sulla natura di molti suoi scritti, contribuendo anche ad affinare quella propensione quasi innata all'osservazione e allo scandaglio dei comportamenti e delle attitudini dell'umanità. Riferimenti essenziali per la biografia dell'ingegno spagnolo sono lo scritto di P. Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo: 1580-1645*, Madrid 1999, e una vita secentesca composta dall'abate Paolo Antonio di Tarsia, oggi in edizione moderna, P. A. Di Tarsia, *Vita di Francisco de Quevedo y Villegas (Madrid 1663)*, Galatina 2015.

² La prima edizione a stampa del 1627 esce a Barcellona per i tipi di Esteban Libreros, seguita nello stesso anno da altre tre edizioni, due a Zaragoza e una a Valencia. Per il commento dell'opera spagnola in questa sede, è stato utilizzato come testo di riferimento quello della prima edizione a stampa, che recava il titolo completo di *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y estados del mundo* (Barcelona, Esteban Libreros, 1627, 136 ff.). Una versione digitalizzata dell'edizione del 1627, priva di foliazione, è consultabile su Cervantesvirtual al seguente link: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3t9g1>. Nei successivi riferimenti al testo, si rimanda all'edizione moderna *Los sueños*, a cura di I. Arellano, Madrid 1991. Una ricostruzione puntuale della tradizione del testo dei *Sueños* è offerta da J. O. Crosby, *La tradición manuscrita de los Sueños de Quevedo y la primera edición*, West Lafayette, (Ind.) 2005. Per una bibliografia completa delle edizioni in lingua spagnola e delle

rappresenta a buon diritto un classico della letteratura europea, paradigma di un sottogenere letterario – quello dell’esperienza oltremondana saggiata in differenti forme e calata all’interno della cornice onirica – che gode di una fortuna narrativa senza tempo. Non senza complicazioni, tuttavia, il volume ebbe modo di circolare nel clima teso della cultura controriformistica, che subordinava le opere all’osservanza di rigide norme di stampo religioso, pena l’intervento di tagli censori. Ne costituiscono emblematica prova le vicende che travolsero i racconti della raccolta, ripubblicati a posteriori dell’*editio princeps* del 1627 dopo esser stati espurgati di ogni riferimento alla teologia cattolica, anche nei titoli.

I cinque scritti della *princeps* – nell’ordine *Sueño del Juicio final*, *El Alguacil endemoniado*, *Sueño del Infierno*, *El mundo por de dentro* e *Sueño de la muerte* – si costituiscono come veri e propri discorsi satirici, composti sul modello dei dialoghi lucianei³ e contaminati con suggestioni della *Commedia* dantesca.⁴ La presenza di autorevoli antecedenti, in veste di modelli letterari, nulla toglie al valore autentico e originale dell’opera quevediana, in cui è condensato uno dei capolavori della letteratura europea secentesca e barocca. I cinque ‘sogni’, infatti, si prestano a veicolare l’amara denuncia dell’autore nei confronti dei vizi, delle aberrazioni e delle storture che dilagano, come in un contagio diffuso, nella società spagnola del suo tempo, abbracciando in un quadro desolante la più vasta gamma delle categorie e professioni sociali della corona di Spagna. Dal primo all’ultimo discorso, vengono

traduzioni in altre lingue, di capitale importanza è l’appendice bibliografica all’edizione francese dei *Sueños* quevediani tradotti da Sieur de la Geneste, *Les visions de Quevedo*, a cura di M. Roig Miranda, Parigi 2004, 97-135.

³ La presenza del modello luciano è esplicitamente ammessa da Quevedo nel Prologo dell’opera (*Los sueños...*, 86). Il riferimento si intende, in particolare, ai *Dialoghi dei morti* di Luciano, narrazioni satirico-morali in forma di dialogo tra due o più interlocutori tratti dal mondo divino e da quello umano, che riflettono sui comportamenti degli individui in vita e sul destino che li attende nell’altro mondo, mettendo alla berlina l’attitudine degli uomini a correre dietro vane ambizioni di gloria e ricchezza. Il rapporto tra Luciano e Quevedo è stato ampiamente indagato, per cui si consigliano in particolare i seguenti studi: M. Morreale, *Luciano y Quevedo: la humanidad condenada*, in «Revista de Literatura», 8 (1955), 213-227 e L. López Gutiérrez, *Posibles ecos de Luciano en Quevedo. La burla de los mitos paganos y las premáticas jocosas*, in «Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica», 20 (2002), 197-212.

⁴ La presenza di Dante in Quevedo rappresenta un passaggio obbligato nel genere delle visioni oltremondane, nella fattispecie della cantica infernale con cui i sogni spagnoli condividono non pochi elementi, dall’ambientazione nell’aldilà al motivo del viaggio come cammino tra gli avelli dei condannati, senza dimenticare la presenza del fenomeno onirico che si salda all’esperienza della catabasi. Uno studio significativo sul rapporto in questione è quello di R. Cacho Casal, *El marco onírico e infernal en Quevedo y Dante: los Sueños y la Divina Commedia*, in «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», 76 (2000), 147-179.

colpite, in una satira che diventa via via crescente e sempre più sferzante, le figure di soldati, avvocati, medici, mercanti, giudici, tavernieri, sarti, saltimbanchi, passando più in generale attraverso tipi rappresentativi dei vizi più indecorosi, come avari, golosi, lussuriosi, fino a toccare le punte del discorso misogino nella berlina del mondo femminile, tra meretrici, mogli e donne piacenti.⁵

Un elemento dal grande valore narratologico e letterario è rappresentato, in particolare, dalla singolare cornice entro cui Quevedo sceglie di calare la sua penna satirica: ad un primo approccio al testo risalta immediatamente la presenza del tema onirico, come notificano espressamente il titolo del volume e le intitolazioni di quasi tutti i discorsi, ma scendendo più a fondo nelle maglie del motivo si nota, accanto a quella del sogno *tout court*, la presenza di alcune forme topiche di quel soprannaturale letterario che si impone come «una supposizione di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che sono sentite come normali o naturali in una situazione storica data».⁶ Al *topos* letterario del viaggio agli inferi concepito come visione (*Sueño del Infierno*), si affianca infatti il motivo del sogno *tout court* che coglie il protagonista addormentato mentre è intento a leggere un libro, sfociando ora in una fantasia onirica di argomento escatologico-apocalittico (*Sueño del Juicio final*), ora in un balzo al cospetto della morte personificata (*Sueño de la muerte*), passando infine attraverso l'esperienza della possessione demoniaca, di stringente attualità nei secoli della caccia alle streghe e della messa al bando del maligno (*El Alguacil endemoniado*).⁷ Quevedo inserisce quindi la sua riprensione morale contro

⁵ Tra gli studi dedicati alla misoginia in Quevedo, si vedano almeno I. Arellano, *Modelos femeninos en la poesía de Quevedo*, in «La Perinola», 16 (2012), 47-63 e C. C. García Valdés, *¿Misoginia o tradición? La mujer en la obra de Francisco de Quevedo*, in «La Perinola», 23 (2019), 331-349.

⁶ F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino 2017, 3-26, in part. 18.

⁷ Sul piano delle manifestazioni del soprannaturale, il Seicento fa da spartiacque tra un prima, ancora imbrigliato nella rete delle concezioni di pensiero ereditate dall'antichità classica e dal Medioevo, e un dopo, a cui fa da apripista la razionalizzazione scientifica del secolo. Questa prospettiva duale si riflette anche nel modo di intendere e interpretare quelle esperienze irrazionali parzialmente o totalmente inspiegabili per la mente umana di quel tempo, che da un lato inclina ancora a spiegazioni teologiche e divine, stimando quindi come pienamente credibili vicende di tal tipo, dall'altro comincia ad aprirsi ad una causalità non più provvidenziale e soprannaturale, bensì scientifica e razionale, che si appresta pertanto a dubitare o rigettare quelle esperienze umane inverosimili e impercettibili quando non vi trova una coerente eziologia individuata su basi logiche e fisiologiche. In quest'ambito rientra anche la fenomenologia onirica, ora letta come un messaggio piovuto dal cielo, ora come esperienza personale e interiore del soggetto, un fenomeno la cui presenza nell'opera quevediana si spiega tanto più alla luce del clima culturale barocco, proteso a confondere sogno e realtà, visioni notturne e fantasticherie

la società e il malcostume, gli ambienti ecclesiastici e le istituzioni, all'interno di tali schemi che agiscono come una sospensione delle leggi che normavano la vita reale, consentendo alla voce satirica dell'autore la libertà, seppur nei limiti degli interventi censori, di svelare, come recita il titolo dell'opera, «abusi, vizi e inganni in tutti gli uffici e le condizioni del mondo».⁸

2. *La traduzione come tipologia testuale*

Troppo a lungo la traduzione è stata declassata come una mera traslazione da una prima lingua di partenza ad una seconda lingua di arrivo, un procedimento che nell'opinione comune prescriveva al traduttore – o almeno questo era l'orizzonte comune di attesa – di non discostarsi dall'impianto stilistico, lessicale e sintagmatico del testo di base, ma anzi di riprodurlo in maniera identica, per conservarne inalterato il messaggio originale. Gli studi condotti sulla traduzione come genere letterario, soprattutto nell'ultimo secolo, hanno portato a ribaltare tale concezione, quando non già pregiudizio, su una tipologia di scrittura che per suo statuto approda quasi sempre, inevitabilmente, a risultati altrettanto originali dell'opera di partenza, producendo così un testo – quello di arrivo – che non ha nulla di meno della prima in termini di dignità letteraria.⁹ Ciò vale tanto più per i secoli di cui si parla, nei quali la priorità nel corso delle pratiche traduttive sembrava essere piuttosto quella di 'riscrivere' liberamente il modello per avvicinarlo al lettore finale.

Muovendo da tali premesse, nell'approcciarsi oggi allo studio di un caso di traduzione letteraria appare quanto mai doveroso intraprendere l'analisi non dalla prospettiva maggioritaria del testo da tradurre, sentito

della veglia, in una percezione distopica e illusoria che fatica a distinguere tra verità reale e fantasia onirica. Proprio la letteratura spagnola offre il più alto esempio di tale binomio, attraverso il dramma *La vida es sueño* di Calderón de la Barca, senza dimenticare l'esempio shakespeariano del *Sogno di una notte di mezza estate*.

⁸ La traduzione riportata si riferisce al titolo spagnolo dell'*editio princeps* del 1627, indicato nella nota 2.

⁹ Di importanza capitale, a questo proposito, è la nascita, nella seconda metà del secolo scorso, dei *Translation studies*, una disciplina che si proponeva di ridefinire un nuovo paradigma di studio sul valore della traduzione letteraria. Studi essenziali sul tema si erano già affermati anteriormente in diverse parti d'Europa, mentre non si può prescindere, nell'esame degli esiti di una traduzione, dal vaglio delle soluzioni linguistiche prodottesi nel passaggio da una lingua all'altra; un ambito di studi che rientra tra i campi di intervento della linguistica comparativa, volta ad indagare, rispetto alla prospettiva sincronica, le relazioni intercorrenti fra diverse lingue. Per una storia dell'affermarsi della traduttologia si rinvia a S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano 1995, 1-48.

come un'autorità sotto cui si colloca il testo tradotto quale esito di natura inferiore, ma è necessario invece indagare la traduzione in quanto prodotto testuale a sé stante, nella specificità degli elementi e dei fattori di risonanza che conferiscono a quel testo il valore di opera letteraria di per sé, e solo secondariamente nel rapporto dialettico di convergenza-divergenza che lo lega al modello. Ciò ha permesso in primo luogo di restituire visibilità e valore alla figura del traduttore, da sempre all'ombra dell'autore originale, ma anche di abbassare il primato riconosciuto al fattore linguistico nel processo del tradurre, includendo lo stesso all'interno di una prospettiva analitica più ampia che tenga conto anche di fattori extralinguistici e culturali in generale, nella consapevolezza che l'opera di traduzione rappresenta un ponte di comunicazione e collegamento fra due culture differenti.

L'approccio essenziale da adottare come criterio nell'analisi di un'opera di traduzione dovrebbe essere quello che Eco ha indicato con la formula di «semiotica della fedeltà», secondo cui il processo traduttivo, che consiste sempre essenzialmente in un'interpretazione, è chiamato a riprodurre non l'originaria intenzione dell'autore bensì il messaggio veicolato dal testo, considerato in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato.¹⁰ Il traduttore, pertanto, è chiamato quanto meno a ricreare nella lingua di arrivo il senso generale del testo di partenza, come si richiede normalmente ai casi di traduzione 'interlinguistica', in cui lo scrittore interpreta i segni linguistici in una lingua diversa da quella originaria.¹¹ Questo approccio ermeneutico è funzionale all'esegesi di un testo tradotto, tanto più perché generalmente ogni scritto – anche quello di partenza – a sua volta non è mai interamente un prodotto originale, ma si attesta come unità semantica che recepisce e rielabora in un discorso compiuto quegli elementi derivati da un fitto repertorio di tradizioni letterarie e culturali precedenti, stratificatesi nel corso dei secoli. Ciò vale, come si è visto e ancora si vedrà, anche per l'opera di Quevedo, che accoglie al suo interno suggestioni e motivi archetipici ripresi ora da Luciano, ora da

¹⁰ U. Eco, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in Nergaard, *Teorie...*, 121-146, in part. 122-123. Lo stesso principio è caldeggiato anche da Nida, nell'affermare che «tradurre consiste nel produrre nella lingua di arrivo il più vicino equivalente naturale del messaggio nella lingua di partenza, in primo luogo nel significato e in secondo luogo nello stile», in E. Nida, *Principi di traduzione esemplificati dalla traduzione della Bibbia*, in Nergaard, *Teorie...*, 149-180, in part. 162. Si veda anche C. Perelman, *Trattato sull'argomentazione: la nuova retorica*, Torino 1976.

¹¹ R. Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, in Id., *Saggio di linguistica generale*, Milano 2002, 56-64, in part. 57. La traduzione interlinguistica, o propriamente detta, si distingue da quella endolingua, che rielabora segni linguistici per mezzo di altri segni della medesima lingua, e da quella intersemiotica, che interpreta quei segni linguistici mediante sistemi di segni di natura non linguistica.

Dante, ora dall'immaginario biblico come da quello popolare, ma si potrebbe continuare a oltranza.¹²

Muovendo da tali premesse, si è autorizzati pertanto a parlare di un 'genere della traduzione' e a riconoscere lo statuto letterario in sé di molte opere di questo tipo, quando esse derogano ad ogni procedimento di tipo mimetico che le riduca a mera imitazione¹³ dell'ipotesto, per configurarsi come una ri-creazione e una produzione nuova del senso originale, non soltanto in un'altra lingua, ma spesso anche in un altro stile e mediante l'utilizzo di strutture sintattiche, categorie grammaticali e soluzioni lessicali, che, mentre fanno rivivere lo spirito primigenio del modello, redistribuiscono in una forma diversa le informazioni dello stesso.

Proprio il criterio sin qui illustrato sarà privilegiato nel caso di studio proposto, al fine di evidenziare, nel confronto con il testo spagnolo, il valore letterario e sotto molti aspetti originale dell'opera scelta, le *Visioni* di Giovan Antonio Pazzaglia, nonché l'essenziale contributo che la

¹² Vale la pena segnalare, per una maggiore esaustività, i debiti contratti dallo spagnolo nei confronti di numerosi temi e motivi di ascendenza biblica, nonché i prestiti attinti dalla cultura popolare, ampiamente funzionali per comprendere appieno quel 'senso originario' del testo di cui si diceva. Sul primo versante, si segnala il caso emblematico del *Sueño del Juicio final*, che, come dichiara già il titolo, rielabora il mito scritturale del Giudizio Universale elevandolo a veicolo di satira morale e sociale degli empi; l'episodio escatologico è prefigurato nel veterotestamentario libro di *Daniele*, per poi essere più esplicitamente argomentato nel *Vangelo di Matteo* e nell'*Apocalisse*. In tal senso, dunque, il discorso quevediano riprende i moduli della letteratura apocalittica, accostandovi l'agio espressivo consentito dall'uso dell'espedito onirico, e risemantizza l'intenzione originaria della vicenda biblica – ovvero quella di cancellare il male nel mondo mediante la parusia del Signore – applicandola al contesto culturale del proprio tempo, diretto bersaglio del suo personale giudizio. Quanto al secondo versante, un caso interessante è rappresentato dal discorso *El Alguacil endemoniado*, che sullo sfondo dell'esperienza di possessione porta in scena, sempre con un'intenzione satirica, la figura di un demone ritratto mediante una stratificazione di alcuni tratti comportamentali e iconografici tipici delle entità diaboliche e infernali: l'indole ingannatrice e menzognera del maligno, di chiara ascendenza biblica, incontra l'*imagerie* del grottesco popolare ben delineata da Bachtin (*L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino 1979), nonché la tradizione iconografica della figura di chiara ascendenza medievale e rinascimentale (si pensi alla raffigurazione del diavolo nei bestiari medievali e alle derive comiche dello stesso nelle rappresentazioni teatrali cinquecentesche). I due esempi riportati sono esemplificativi di quel processo di traslazione di motivi e immagini, attinti da un repertorio consolidatosi nel tempo, con cui Quevedo fa rivivere il messaggio originario, proprio di quegli elementi, all'interno della sua opera, applicandolo al contesto in cui scrive. Lo stesso procedimento è in azione anche in molti casi di traduzione letteraria.

¹³ Per un'analisi delle pratiche ipertestuali quali traduzione, trasposizione, imitazione etc., si veda G. Genette, *Palimpsesti: la letteratura al secondo grado*, Torino 1997, 79-92 e 246-253.

traduzione ha apportato nel diffondere, nell'Italia settecentesca, una maggiore conoscenza dei *Sueños* quevediani.

3. Le Visioni di Giovan Antonio Pazzaglia

A pochi anni di distanza dalla pubblicazione dell'*editio princeps* del 1627, la curiosità e l'interesse suscitati dai *Sueños y discursos* quevediani prende corpo in una proliferante carrellata di traduzioni in diverse lingue europee, già a partire dal 1632: a quell'anno, infatti, risale la prima traduzione in francese di Sieur de la Geneste¹⁴ che ha fatto da capitale apripista per tante traduzioni successive, condotte sulla base del modello francese e dunque strutturantesi come una comunicazione a tre lingue, in cui al traduttore di turno si poneva una sfida tanto più grande nella misura in cui doveva gestire, fra l'altro, l'interferenza della lingua mediana. All'interno di questa campionatura di versioni tratte dal francese rientrano proprio le prime traduzioni in lingua italiana, sulla cui importanza nella cronistoria della ricezione quevediana ha gettato luce in anni recenti la studiosa Federica Cappelli.¹⁵ A lei, infatti, si deve la scoperta di un frammento di traduzione di

¹⁴ Il titolo dell'*editio princeps* francese recitava *Les Visions de Dom Francisco de Quevedo Villegas, Chevalier de l'Ordre S. Iaques, & Seigneur de Iuan-Abad. Traduites d'Espagnol Par le Sieur de la Geneste*, Paris, chez P. Billaine, 1632. Un'edizione moderna è stata pubblicata negli anni Duemila da M. Roig Miranda (*Les Visions de Quevedo, traduites par le Sieur de la Geneste*, édition, introduction et notes par M. Roig Miranda, Champion 2004), ed è stata anticipata da alcuni studi precedenti che costituiscono una bibliografia essenziale per conoscere la fortuna dell'opera quevediana in territorio francese: M. Roig Miranda, *Las traducciones francesas de los Sueños de Quevedo en el siglo XVII y hasta 1812 (nota bibliográfica)*, in L. Schwartz-A. Carreira, *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, Málaga 1997, 165-212; M. Roig Miranda, *Las textos des Sueños de Quevedo et sa traduction française par le Sieur de la Geneste*, in *Théorie et pratique du texte*, Lublin 1988, 155-166. Si segnala, sempre a cura della studiosa, anche lo studio critico *Edición y anotación de "Les Visions" del Sieur de La Geneste*, in «La Perinola», 4 (2000), 367-378.

¹⁵ Si segnalano i seguenti studi di F. Cappelli sulla ricezione dell'opera quevediana: *Le prime traduzioni italiane dei Sueños di Quevedo (1644-1728). Studio bibliografico*, in M. Lupetti e V. Tocco (a cura di), *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*, Pisa 2013, 141-158; *Ancora sulle prime traduzioni italiane dei "Sueños" quevediani. Note sulla «Vision prima» nel manoscritto Correr 1104*, in «Diacritica», 12 (2016), 17-31; *En torno a las primeras traducciones italianas de los "Sueños"*, in F. Gherardi e M. A. Candelas Colodrón (a cura di), *La transmisión de la obra de Quevedo: edición, recepción y traducción*, Vigo 2015, 67-79; *La recepción de los Sueños en las traducciones italianas de los siglos XVII-XVIII*, in M. A. Candelas Colodrón e F. Gherardi (a cura di), *Amor constante: Quevedo más allá de la muerte*, Bellaterra 2018, 177-192. Si veda anche lo studio di P. Pintacuda, *Edizioni ritrovate dell'«Estratto de' sogni» di Quevedo: la "princeps" veneziana del 1664, la prima edizione milanese del 1671, e altre successive impressioni secentesche (con qualche nota sulla versione italiana)*, in «Studi secenteschi», 55 (2014), 201-229.

autore anonimo contenuto nel manoscritto Correr 1104,¹⁶ pure realizzato sulla base dell'edizione francese, e pertanto anteriore alle due successive traduzioni in italiano identificate, fino al momento di tale scoperta, come le più antiche versioni in lingua italiana dei *Sueños*, a cura rispettivamente di Innocenzio Maranaviti e di Giovan Antonio Pazzaglia.¹⁷ Mentre la prima è stata condotta sulla base del testo francese di Sieur de la Geneste, la seconda traduzione, di Pazzaglia, stando al titolo, è ricavata direttamente dall'idioma spagnolo, dunque apparentemente senza ulteriori modelli e lingue a fare da intermediari, ma alcune dissonanze rispetto all'ipotesto quevediano sembrano contraddire tale assunto. Certamente la prossimità delle traduzioni italiane alla data di uscita della prima versione a stampa dei *Sueños* testimonia non soltanto l'interesse subitaneo della cultura italiana nei confronti dei discorsi satirici quevediani, ma anche l'esigenza che quel pubblico italiano aveva di leggere i suddetti discorsi nella propria lingua, affinché l'opera arrivasse ad una platea che non conosceva o non familiarizzava con la lingua spagnola.¹⁸

¹⁶ Il frammento manoscritto, conservato presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia (BMCVe), reca il titolo *Le Visioni di D. Francisco Quevedo kavalier dell'Ordine di Santiago tradotte dal spagnol in francese dal P. Genetta e da me in italiano a parola per parola*. Esso fa parte di un manoscritto miscelaneo (Correr 1104) contenente scritti di argomento politico e occupa le carte 103r-120v (quest'ultima bianca); due soli i 'sogni' qui contenuti, ovvero *Vision prima del Algovazil indemoniato* e *Vision seconda della morte, et del suo imperio*. In testa riporta l'indicazione «1644. primo april».

¹⁷ L'opera di Innocenzio Maranaviti s'intitola *Estratto de Sogni di D. Francesco Quevedo. Trasportati dal francese per Innocentio Maranaviti*, stampata a Venezia nel 1664 per i tipi di Gasparo Coradici; stando alla catalogazione riportata da Cappelli (*Le prime traduzioni italiane dei Sueños di Quevedo...*) all'*editio princeps* fanno seguito numerose ristampe, per l'esattezza se ne contano diciotto dal 1670, anno della seconda edizione, all'ultima del 1728, variamente pubblicate tra Venezia, Milano, Padova e Pavia, a riprova dell'interesse suscitato dalla traduzione e del successo da questa riscosso. Di Pazzaglia, invece, sono note solamente tre edizioni, pubblicate le prime due nel 1704, rispettivamente ad Hannover e Venezia, la terza nel 1706 ad Augsburg. Questo il titolo dell'*editio princeps*: *Scelta delle Visioni di D. Francesco Quevedo, trasportate dall'idioma spagnuolo nell'italiano da Gio: Ant^o. Pazzaglia, professore dell'una e dell'altra lingua*, a spese dell'autore, mentre l'edizione del 1706 ricalca per intero il medesimo titolo ma parla di *Visioni* in luogo di *Scelta* delle stesse. Nel prologo al lettore dell'edizione augustea, Pazzaglia presenta il testo come «seconda edizione delle presenti visioni»: questo dato fa pensare che l'edizione veneta del 1704 non esista, come ha ipotizzato la stessa Cappelli per non averne reperito ad oggi nessun esemplare. Vd. Cappelli, *Le prime traduzioni italiane...*, 156.

¹⁸ Tale esigenza era tanto più stringente per un autore che era stato attivo non poco in territorio italiano, come si è evidenziato. Sui rapporti tra cultura italiana e spagnola nel periodo di riferimento si rinvia a M. Leone, *Relazioni italo-iberiche nella napoletana accademia degli Oziosi*, in «Studi secenteschi», 54 (2013), 2-23.

Quattro sono le visioni contenute in quella che, ad oggi, è considerata la *princeps* di Pazzaglia (Hannover, 1704): *Dello sbirro indemoniato*, *Della casa dei pazzi innamorati*, *Dell'interno del mondo*, *Del giudizio finale*; a queste si aggiungono, nell'edizione di Augusta del 1706, le due visioni *Della Morte* e *Dell'Inferno*, collocate rispettivamente in quarta e quinta posizione, con uno spostamento in ultima posizione del *Racconto dello Sbirro indemoniato*.¹⁹ Si è scelto in questa sede di concentrare l'analisi sull'edizione di Augusta, in quanto contiene un numero di 'visioni' che maggiormente avvicina l'opera di Pazzaglia all'originale spagnolo: questo dato facilita una più ampia panoramica della traduzione italiana, utile ad evidenziare gli aspetti di risonanza e originalità di alcuni 'sogni' e il loro contributo all'interno del vasto scenario della ricezione europea dei *Sueños*.²⁰

La traduzione di Pazzaglia, che si colloca come si è visto in terza posizione nell'ordine di apparizione delle traduzioni italiane, si apre con la dedicatoria a non ben identificati signori e padroni illustri, datata al 30 ottobre 1706: qui l'autore presenta l'argomento dell'opera mediante una riabilitazione del codice onirico, o meglio delle visioni, che definisce non pure menzogne alla maniera solita dei sogni, bensì palpabili verità. In questo senso, il testo di arrivo conserva inalterata l'intenzione precipua dell'ipotesto spagnolo, ovvero quella già indicata di squarciare il velo dell'illusione e svelare agli uomini del tempo le nude verità su abusi, vizi e cattivi costumi degli uffici e delle istituzioni operanti nella società spagnola. In questa operazione Pazzaglia si allinea ancora alla cauta posizione quevediana, nel colpire soltanto i cattivi amministratori e funzionari, come si legge nel prologo al benigno lettore. In questo secondo apparato paratestuale, peraltro, il traduttore fornisce solo poche indicazioni sulla figura di Quevedo, dando così conferma di una notorietà ormai consolidata dell'ingegno spagnolo a inizio Settecento, anche in Italia, al punto da non richiedere al riguardo ulteriori informazioni, biografiche o artistiche che siano:

¹⁹ Su questo punto si rivela illuminante il titolo già segnalato della prima edizione, che presenta l'opera non come la riproposizione fedele dell'intero contenuto del testo originale, bensì come l'adattamento in lingua italiana solo di un estratto della stessa; verso una maggiore completezza vira, invece, il titolo della seconda edizione, inclusivo di tutti i discorsi satirici quevediani.

²⁰ La coscienza dell'importanza del processo ricettivo, finalmente riconosciuta nei riguardi di un'opera significativa nella tradizione letteraria europea, quale quella quevediana, ha portato alla pubblicazione di un intero numero monografico dedicato alla ricezione dello scrittore spagnolo: *La recepción de Quevedo [1645-2010]*, in «La Perinola», 15 (2011).

È così celebre al Mondo l'Ingegnosissimo *D. Francesco Quevedo* Autor Spagnuolo ch'è dubitarei d'offenderti nel descriver i Preggi delle di lui Composizioni; quelle però, nelle quali sembra, ch'egli abbia fatto spiccar maggiormente la sublimità del suo Ingegno sono certo le *Visioni* [...]. Sono in effetti pieni d'una Satira così morale, d'una Moralità così piacevole, e d'un Invenzione così spiritosa, ch'hanno meritato d'essere più volte stati tradotti in diverse lingue.²¹

Il valore di questa sezione risiede tanto nella breve summa fornita circa la storia delle traduzioni dell'opera spagnola, quanto nell'allusione non troppo implicita alla fama e alla curiosità che attorniavano i *Sueños* nel panorama letterario europeo, una risonanza che la pubblicazione in grande tiratura di tale versione avrebbe poi contribuito a rinsaldare presso un pubblico di lingua italiana, dopo il pur valido precedente dell'adattamento di Maranaviti:

Intrapresi di trasportarle [le Visioni spagnole] nell'Idioma Italiano l'Anno 1703 nella Città Elettorale d'Hannovera, non mancai di comunicarle ad alcuni miei particolari Padroni a quella Corte, e postele sotto la di loro virtuosa Correzione, non solamente si compiacquero di esaminarle, ma ebbero la Bontà di assicurarmi della loro approvatione, e consigliarmi di darle alle stampe; il che essequi subito con tal buon successo ch'è 500 Essemplari, che furno impressi, non bastarono a contentare la curiosità degl'Amatori; mentre in meno di sei mesi restarono tutti distribuiti; Onde continuandone la richiesta ho risoluto di farne qui fare la seconda Edizione.²²

Terminata la parte introduttiva, si entra nel vivo del discorso narrativo con la prima visione *Del Giudizio Finale*, che fa il paio con il corrispettivo sogno quevediano collocato in prima posizione. Da una lettura comparata del testo italiano con quello spagnolo, emerge già dalla prima 'visione' una sostanziale aderenza del testo di arrivo, che apparentemente sembra osare ben poco e compie solo di rado sensibili deviazioni dalla versione originale, in termini di aggiunte o di tagli dell'informazione, ma a loro modo interessanti. Il discorso di Pazzaglia, infatti, traspone nelle strutture e nei lemmi della lingua italiana il contenuto del 'sogno' spagnolo, che, come si

²¹ Pazzaglia, *Visioni...*, pagina non numerata. La numerazione comincia con la prima 'visione' *Del Giudizio Finale*. Nella trascrizione del testo è stato adottato un criterio sostanzialmente conservativo, anche nel rispetto dell'interpunzione originale; è stata eliminata l'h etimologica e il nesso -ti seguito da vocale è stato reso con -zi. La trascrizione è stata eseguita sulla base dell'esemplare conservato presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, coll.: P.o.hisp. 170.

²² *Ibid.* Qui l'autore riferisce di aver letto non soltanto più volte il testo spagnolo, ma anche la traduzione in lingua francese nell'edizione di Sieur Raclots, che definisce come la migliore di tutte. Vd. Roig Miranda, *Les visions de Quevedo...*, 111.

è già evidenziato, rielabora – applicandolo alle dinamiche e criticità dell’attualità spagnola – il paradigma escatologico-apocalittico del Giudizio Universale, evento che farà seguito alla parusia del Signore e darà avvio ad una palingenesi dell’umanità, dando luogo alla condanna ultima delle anime alla destinazione eterna, di salvezza o di dannazione.²³ Sullo sfondo dell’imminente fine dei tempi, l’autore spagnolo porta in scena attraverso il prisma della satira una variegata processione di tipi umani, ora figure storicamente esistite ora anonimi professionisti e mestieranti, avviati al tribunale divino per ricevere l’estrema sentenza come pegno della condotta osservata in vita. In ossequio al principio della cancellazione del male, che dava fondamento all’episodio biblico, anche il discorso satirico si allinea ad un bisogno di riaffermazione e ricomposizione della giustizia, avvalendosi in questo dei modi magmatici e irrazionali propri della cornice onirica.

Uno *specimen* significativo sul modo di procedere del traduttore può essere offerto dall’esame di alcuni casi esemplari, attinti dalle cosiddette soglie di ingresso e di uscita nelle visioni oniriche, da cui emergono discrete modifiche del testo di arrivo nel confronto con quello spagnolo. Nella fattispecie del primo ‘sogno’ *Del Giudizio*, vale la pena segnalare come l’*ouverture* narrativa del testo italiano riscriva più o meno liberamente l’introduzione del testo spagnolo, sotto l’influenza della versione francese di Raclots, immettendo il lettore in una breve discettazione di natura teorica sull’espedito onirico, supportata da citazioni tratte da due *auctoritates* del mondo classico, quali Omero e Properzio:

²³ Riscrivendo la scena del tribunale divino, il sogno quevediano – e di riflesso la sua traduzione italiana – si inserisce a pieno diritto nel genere della letteratura apocalittica, con cui si indica l’insieme di scritti che reimpiegano i moduli e i motivi dei testi dell’*Apocalisse* giudaica e cristiana, caratterizzati da un linguaggio visionario e da un andamento profetizzante che parla per mezzo di simboli e segni. Questa movenza profetica discende non soltanto dallo schema del genere, entro cui il sogno in questione si inquadra, ma anche dal tono che pervade l’intero discorso satirico, continuamente proteso a lanciare avvertimenti sulla condotta terrena di determinate categorie sociali e professionali, affinché facciano da *memento* e monito per i vivi, con delle pretese per così dire divinatorie nella misura in cui preannunciano una sorte futura destinata ad avverarsi. Per un approfondimento circa la declinazione del tema in chiave letteraria si vedano M. Delcor, *Studi sull’apocalittica*, Brescia 1987; M. Cucca, *La letteratura apocalittica e il Libro di Daniele*, in Id., *La parola intimata: introduzione ai libri profetici*, Cinisello Balsamo 2016, 217-242; I. De Michelis (a cura di), *Apocalissi e letteratura. Tra realtà, utopia e distopia le reazioni della letteratura italiana di fronte ad eventi di fine*, Roma 2005; M. Cometa, *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Palermo 2004.

Quevedo, <i>Los sueños...</i> , 89-91	I. Maranaviti, <i>Estratto de Sogni</i> , Gasparo Coradici, Venezia 1664, 107	Pazzaglia, <i>Visioni...</i> , 1
Los sueños dice Homero que son de Júpiter y que él los envía, y en otro lugar que se han de creer. Es así cuando tocan en cosas importantes y piadosas o las sueñan reyes y grande señores, como se colige del doctísimo y admirable Propertio en estos versos: <i>Nec tu sperne piis venientia somnia portis: / cum pia venerunt somnia, pondus habent.</i>	Dice Homero, che i Sogni vengono dal Cielo, e che come mandati da lui convien prestarli fede.	È Cosa certa, che li Sogni hanno in loro stessi del Divino, e che sono spesso (benché oscuramente) presaghi dell'Avenire, Homero fondato in tal Opinione assicura esserci questi mandati da Giove, e che perciò dobbiamo crederli principalmente quando sono di cose seriose, e d'importanza: La medesima cosa ci fa intendere Propertio all'or che dice: <i>non dover noi disprezzar i Sogni, che ci vengono di lassù e che quando sono più meritano, che se ne faccia caso.</i> ²⁴

Pazzaglia qui rielabora le fonti antiche parafrasandole in un rapido giro di frasi, mentre omette ogni riferimento agli altri due autori successivamente menzionati da Quevedo, ovvero Claudiano e Petronio.²⁵ Si noti anche come il traduttore settecentesco agisca diversamente rispetto alla traduzione anteriore di Maranaviti, il quale condensa l'intera sequenza in pochissime battute e si limita a citare esclusivamente il poeta greco. Nel confronto fra i testi riportati, dunque, emerge da parte di Pazzaglia una maggiore tendenza a conservare, sul piano dei contenuti, il dettato originario, pur sempre traducendolo in italiano non parola per parola, ma con una discreta libertà espressiva che restituisce nella lingua di arrivo l'equivalente del messaggio veicolato dal testo spagnolo. Lo stesso *modus traducendi* guida l'autore italiano nel corso dell'intera riscrittura, che modifica ora più ora meno l'ipotesto. Un esempio di alterazione più

²⁴ La seconda edizione delle *Visioni* di Pazzaglia condivide con l'*editio princeps* del 1704 il solo sogno *Del Giudizio finale*, mentre manca del tutto nella prima edizione il sogno *Dell'Inferno*. Rispetto alla prima 'visione' e limitatamente agli esempi qui riportati, la seconda edizione si discosta dalla prima solo per varianti minime, per lo più linguistiche, pertanto le due versioni sono sostanzialmente sovrapponibili.

²⁵ Il riferimento omerico è all'*Iliade* 1, 62, dove si legge che il sogno proviene da Giove, mentre il secondo passaggio rinvia al celebre sogno di Agamennone narrato in *Iliade* 2, 80, dove si afferma l'indiscutibile veridicità della visione ricevuta in sonno dal capo greco in quanto mandata al migliore degli Achei (ἄριστος Ἀχαιῶν), secondo la teoria della gerarchizzazione dei sogni; il rimando a Properzio è alle *Elegie* 4, 7, 87 e all'imprescindibile valore di significazione dei sogni che provengono dall'alto.

consistente è la sequenza che nell'originale costituisce il motore di avvio della visione onirica. Mentre il sognatore quevediano si addormenta intento a leggere un'opera di Ippolito,²⁶ che funge così da stimolo psichico del sogno, nulla è detto a proposito della 'soglia di ingresso' nello stesso dal sognatore italiano, che si limita a ricevere una visione sopraggiunta dal cielo e così comincia a narrare la sua esperienza onirica: «Sognavo dunque la seconda Venuta del Figlio di Dio, e ch'io mi ritrovavo davanti al suo estremo Giudizio».²⁷

Parimenti interessante, nel medesimo sogno, è il caso della conclusione della versione di Pazzaglia, che aggiunge al testo spagnolo un intero brano nel quale il sognatore-autore, al risveglio dalla visione, fa ammenda delle proprie azioni e coglie la lezione di quanto visto in sonno, per modificare la sua condotta futura in vista del suo personale Giudizio. Nulla di tutto questo si dice nel testo spagnolo, dove il sognatore quevediano si risveglia in preda ad un moto di risa e afferma la veridicità di quanto illustrato con la visione:

Quevedo, <i>Los sueños...</i> , 133	Maranaviti, <i>Estratto de Sogni...</i> , 119	Pazzaglia, <i>Visioni...</i> , 26
Diome tanta risa ver esto que me despertaron las carcajadas, y fue mucho quedar de tan triste sueño más alegre que espantado. Sueños son estos que si se duerme V Excelencia sobre ellos, verá que por ver las cosas como las veo las esperará como las digo.	Mi svegliai in questo mentre, e per cavar profitto da tale visione stabilii fermamente di voler ben operare, a fin, che potesse l'Angelo mio custode diffendermi contro i miei accusatori; quando piacesse al Sovrano Giudice chiamarmi alla sua presenza nel vero Estremo Giorno.	In quant'a me mi trovai nel mio letto senz'aver cambiato di Posto, e tenevo lo Spirito assai più allegro chè tristo vedendomi tuttavia in vita; ma perchè tal sogno potesse ridondarm'in utile, feci fermo proposito di mutar costumi all'avenire, e di porre un tal ordine alla mia coscienza, chè quando piacesse al supremo Giudice di farmi comparir davanti il di lui Tribunale, il mio buon' Angelo Custode potesse trovare di che diffendermi contro i miei Accusatori.

²⁶ Qui Quevedo menziona di Ippolito un'opera «de la fin del mundo, y segunda venida de Christo», che non trova esatta corrispondenza negli scritti noti del martire. Ciò apre due possibilità: la prima è che Quevedo faccia riferimento a due scritti distinti, un primo *Sull'Apocalisse* di dubbia attribuzione ippolitea e un secondo certamente autentico e ben noto, il *De anticristo*; la seconda ipotesi interpretativa poggia sulla possibilità che a Quevedo fosse noto uno scritto, intitolato *Sulla fine del mondo e sull'anticristo, e per la seconda parusia del Signore nostro*, che, come ha evidenziato Enrico Norelli, fu attribuito ad Ippolito a partire dal IX secolo. Si rinvia a E. Norelli, *Introduzione*, in Ippolito, *L'Anticristo*, a cura di E. Norelli, Firenze 1987, 9-32.

²⁷ Pazzaglia, *Visioni...*, 1.

Su questa interpolazione nel testo di Pazzaglia deve aver agito necessariamente una fonte intermedia tra lo spagnolo e la traduzione: tale passaggio, infatti, ricorre non solo nella versione settecentesca ma anche, in forma simile, nell'*Estratto de Sogni* di Maranaviti, che traduce la sequenza dal francese della sua fonte diretta, *Les Visions* di La Geneste. Dal momento che Pazzaglia dichiara di aver letto la versione parigina di Sieur Raclots e poiché quest'ultima a sua volta ora traduce dallo spagnolo ora ricalca in alcuni punti il testo di La Geneste, è possibile ipotizzare che tale espansione del testo spagnolo sia opera di La Geneste e che sia confluita in Pazzaglia per tradizione indiretta, ossia tramite Sieur Raclots.²⁸

Un atteggiamento simile caratterizza l'apertura di un'altra 'visione' nel testo di Pazzaglia, quella *Dell'Inferno*, che sempre sotto l'influenza di una fonte altra da quella spagnola – la menzionata versione francese di Raclots – aggiunge un prologo esplicativo al discorso onirico che l'autore si appresta a narrare, delineando anche i confini geografici del luogo che fa da sfondo alla vicenda in sogno. Portando avanti il *fil rouge* di una storia che sembra proseguire senza soluzione di continuità dal sogno del Giudizio a questo dell'Inferno, vi si narra infatti il viaggio oltremondano del sognatore-autore nei regni oltremondani, dove alla maniera del viandante dantesco²⁹ è consentito eccezionalmente ad un vivo di osservare la sorte delle anime defunte dannate all'Inferno.³⁰ Ancora una volta l'intero discorso, nei modi della satira, inclina verso ripetuti avvertimenti ai lettori a guardarsi bene dalla condotta tenuta in vita, da cui scaturirà come una realtà

²⁸ Sui rapporti tra Geneste e Raclots, si veda M. Roig Miranda, *Edición y anotación de "Les Visions"...*; su Pazzaglia e Raclots si veda F. Cappelli, *La recepción de los Sueños...*

²⁹ R. Cacho Casal, *Dos aspectos del infierno en Quevedo y Dante: ordenación y penas*, in «Críticón», 78 (2000), 75-91.

³⁰ Come già osservato a proposito del sogno del Giudizio, anche in questo dell'Inferno l'autore spagnolo scaglia i suoi strali contro la società del tempo attingendo ad un repertorio di temi e motivi letterari ben congeniali allo scopo. Qui, in particolare, si serve del *topos* sopradetto della visione dell'aldilà, una formula di vasta fortuna letteraria che affonda le sue radici nelle narrazioni di catabasi della letteratura classica e che acquisisce con il tempo uno statuto normativo fatto di elementi fissi e ricorrenti, fino ad innalzarlo a vero e proprio genere letterario ormai consolidato. Sulla fortuna di tale tema ha certamente influito la letteratura di età medievale, che si mostrò particolarmente sensibile al problema del destino delle anime dopo la morte, dando così terreno alla produzione di numerose visioni oltremondane in chiave moralistico-allegorica. Il tema è caratterizzato dalla presenza di elementi e immagini comuni che hanno dato vita ad una struttura topica più o meno ricorrente, a partire dal motivo del sognatore che si rappresenta nella fase di ingresso nel sonno, per poi raccontare il contenuto della visione onirica. Vd. M. P. Ciccarese (a cura di), *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti, modelli, testi*, Firenze 1987; P. Boitani, *Introduzione generale*, in M. Simonetti (a cura di), *Il viaggio dell'anima*, Milano 2007, XI-LI.

specchiante il loro destino eterno, secondo un principio di corrispondenza pena-colpa. Anche in questo sogno italiano, l'avvio del discorso onirico è preceduto da una breve introduzione sulle vicissitudini del sognatore, che si rappresenta da una prospettiva autodiegetica nella dimensione della veglia, prima di cadere in un nuovo sonno e recepire una nuova visione:

Quevedo, <i>Los sueños...</i> , 172	Pazzaglia, <i>Visioni...</i> , 115
Yo que en el <i>Sueño del Juicio</i> vi tantas cosas y en <i>El alguacil endemoniado</i> oí parte de las que no había visto [...] vi, guiado del ángel de mi guarda, lo que se sigue, por particular providencia de Dios; que fue para traerme en el miedo la verdadera paz.	Trovandomi la Primavera passata a goder le delizie della villeggiatura, me ne stavo una sera al Chiaro di Luna spasseggiando in un Viale del Giardino, e riflettendo alle passate Visioni mi pigliavo non poco Gusto di richiamarle alla memoria, e perché tal considerazione mi teneva ingombrato lo Spirito da diversi pensieri; così entrai senz'accorgermene in un Bosco non troppo lontano dalla mia abitazione: Non saprei se ciò fusse per Opera del mio Angelo Custode, o forse per avventura; ma so bene, che mi trovai così stanco dalla Spasseggiata fatta, che mi viddi in obbligo di prender a piedi d'un albero il notturno Riposo. ³¹

Ancora una volta, la traduzione facilita la comprensione del narrato attraverso apparentemente poche notazioni, le quali però, mentre riannodano il filo della vicenda creando un ponte di collegamento con le precedenti visioni, offrono il terreno preparatorio per l'ingresso in questa nuova vicenda onirica, raffigurando l'adito come più graduale e soprattutto realistico, in quanto doppia la situazione naturale del progressivo assopimento e mitiga invece l'avvio repentino della visione nell'originale, che sembra sopraggiungere al soggetto dal nulla. Nel prosieguo della narrazione, la traduzione italiana si conserva sostanzialmente uniforme sul piano contenutistico, con una fedeltà all'originale ora più ora meno stringente, così come accade rispetto alla posizione della voce narrante, che, tanto nel sogno del Giudizio quanto in questo infernale,

³¹ Come già si è rilevato per la conclusione del sogno *Del Giudizio*, anche nel sogno *Dell'Inferno* si riscontra un'affinità tra la lezione di Pazzaglia e quella di Maranaviti, che così traduce sulla base della versione di La Geneste: «Passando l'Autunno in un'abitazione di campagna, e godendo di quei divertimenti solitari, che più si confacevano all'umor mio melancolico; passeggiavo una sera (a splendor di Luna) meditando nelle mie passate Visioni; e prendendo estremo piacere nel ramemorarmele, tanto m'inoltrai in una strada, che stanco assai, e in ora molto tarda, ritornai a coricarmi», in Maranaviti, *Estratto...*, 120. Si conferma ancora una volta l'ipotesi di un'influenza esercitata dalla traduzione francese di La Geneste sul testo di Raclots e, tramite questo, conseguentemente sulla versione italiana di Pazzaglia.

alterna momenti di coinvolgimento personale ad altri in cui si ritira al margine e si annulla nel mero osservatore omodiegetico, che, esterno ai fatti, racconta le vicende di terzi. Permane, d'altro canto, sempre una certa malleabilità sul piano stilistico, dettata dalle esigenze di trasporre il senso dei costrutti spagnoli nelle strutture linguistiche dell'italiano, sia in termini di adattamenti sintattici sia rispetto al repertorio lessicale, con una semplificazione quantitativa e qualitativa che asciuga gli enunciati, alternata talvolta ad una più chiarificatrice specificazione di alcuni termini.

Sempre sul filo ininterrotto che collega questa visione a quella precedentemente vista, si nota poi un richiamo fra le conclusioni dei due 'sogni': al netto di una chiusa onirica immediata e non particolarmente significativa presente nel testo spagnolo, che raffigura la semplice 'uscita' del viandante dal luogo-visione infernale, la traduzione di Pazzaglia si chiude in una *ring composition* con la persona del sognatore che rientra nella condizione di solitudine e di meditazione iniziale. Da qui, dunque, si profonde sia in una tirata moralistica, con cui si impegna a cambiare la propria condotta in vita, sia in un'esortazione al lettore a fare lo stesso, per sottrarsi alle venture penitenze appena viste in sogno. In questo modo, il rimaneggiamento rende in forma esplicita quello che era il proposito inserito in filigrana all'interno dei discorsi spagnoli e divulgato da Quevedo nel prologo: trarre giovamento spirituale dagli esempi e ammonimenti, contenuti nei 'sogni', su ciò che avviene in questo mondo e su quanto si dovrà subire nell'altro:

Me han solicitado con grandes instancias los hiciese comunes a todos dándolos a la impresión, asegurándome grande gusto y lo que más es, grande provecho espiritual para todos, pues en ellos hallarán desengaños y avisos de lo que pasa en este mundo y ha de pasar en el otro por todos, para estar de todo bien prevenidos, que *mala praevisa minus nocent*; con que me he resuelto a condescender con el gusto y deseo de tantos.³²

Conclusioni

Provando a riannodare i fili dell'analisi fin qui fatta, seppur limitatamente a pochi luoghi esemplificativi all'interno dei 'sogni' scelti, risulta evidente quanto già si diceva a proposito del genere delle traduzioni letterarie, che meritano in molti casi di esser ritenute valide in quanto opere a sé stanti, sia in una prospettiva volta a sondare il rapporto di convergenza-divergenza con l'originale, su cui si fondano le capitali acquisizioni della

³² Quevedo, *Prologo al lector*, in Id., *Los sueños...*, 87-88.

ricerca comparatistica, sia nella messa al vaglio dei punti di originalità e di interesse delle traduzioni stesse. Se da un lato il rimaneggiamento di Pazzaglia conserva una sostanziale conformità contenutistica rispetto all'ipotesto spagnolo, sarebbe d'altro canto ingiusto ridurre il suo statuto a quello di mera trasposizione linguistica, certamente avvantaggiata dalle competenze sia di lingua italiana che di lingua spagnola vantate dall'autore, che si definisce nel titolo dell'opera 'professore' dell'una e dell'altra. Tuttavia, il grado di valore della traduzione non si arresta soltanto alle soluzioni stilistiche, linguistiche e strutturali adottate da Pazzaglia, ma abbraccia anche i casi di 'espansione' del testo, come quelli osservati, attraverso l'aggiunta di sequenze narrative e dettagli informativi, certamente recepiti dai modelli francesi ma pur sempre 'interpretati' nella resa in italiano. Questo procedimento consente peraltro di aprire una finestra sulla dialettica tra il testo italiano preso in esame e le altre versioni precedentemente tradotte dell'opera spagnola, al fine di evidenziare i rapporti e le reciproche interdipendenze fra gli stessi. Anche al netto delle dichiarazioni fatte da Pazzaglia nelle sezioni paratestuali, diverse sono le variabili che possono aver influito sul lavoro traduttivo, il quale vira in ogni caso verso una semplificazione e una maggiore comprensibilità della prosa barocca per un pubblico di lettori italiani. Pazzaglia, infatti, opera sull'ipotesto in modo da renderlo in molti punti più asciutto e più godibile, rispetto alla penna spagnola che talvolta appesantisce il dettato con un eccesso di informazioni e dettagli. Provando ad entrare nel laboratorio del traduttore, si può solo procedere per congetture su quali possano essere stati i criteri che lo hanno guidato nel lavoro di traslazione: ora la necessità di decifrare un passo linguisticamente più oscuro dallo spagnolo; ora la volontà di una maggiore chiarezza del discorso; ora l'esigenza di adattare un certo passo all'orizzonte culturale del destinatario di lingua italiana, tenendo conto delle variabili extralinguistiche della traduzione; ora ancora la deliberata scelta di omettere un'informazione ritenuta personalmente irrilevante dal traduttore ai fini del significato globale del testo da preservare, mentre lo stesso criterio comunicativo può averlo indotto ad aggiungere un luogo assente nell'originale, aiutato in questo dalla mediazione di una delle altre edizioni in traduzione.

La versione di Pazzaglia rappresenta certamente un tassello importante all'interno della storia della fortuna e ricezione di Quevedo in territorio extraiberico; anzi, la diffusione dei *Sueños* attraverso le traduzioni italiane ribalta chiaramente il tradizionale paradigma di tanta letteratura europea, che da sempre tentava di esportare all'estero i modelli letterari italiani, e offre invece lo spaccato di un fenomeno opposto, rappresentato dal tentativo ben riuscito di importare in Italia un'opera spagnola,

attraverso il caso di una traduzione che ha non pochi punti di originale risonanza e risponde positivamente al compito dichiarato di un traduttore: restituire non il segno ma il senso di fondo del testo originale, quello di una parabola satirica che disegna la traccia di una progressiva catabasi dell'umanità.

Breve sintesi: Le *Visioni* settecentesche di Giovan Antonio Pazzaglia rappresentano una delle prime traduzioni in lingua italiana dei *Sueños y discursos* di Francisco de Quevedo. Uno studio di tale riscrittura costituisce oggi un momento essenziale per riflettere sugli esiti della trasposizione linguistica nonché sulla ricezione italiana di Quevedo e dei *Sueños*.

Parole chiave: *Visioni*, Pazzaglia, Traduzione, Quevedo

Abstract: The seventeenth century work, entitled *Visioni* by Giovan Antonio Pazzaglia, represents one of the first Italian translations of Francisco de Quevedo's *Sueños y discursos*. A study of this rewriting is an essential moment, nowadays, for reflecting on the results of the linguistic transposition as well as on the Italian reception of Quevedo and the *Sueños*.

Keywords: *Visioni*, Pazzaglia, Translation, Quevedo