

SULLA TRADUZIONE CASTIGLIANA DI
MUOVITI, AMORE, E VATTENE A MESSERE
(*DECAMERON* X, 7)

A Carlotta

Tra le ballate del *Decameron*, che generalmente chiudono le giornate di racconto, *Muoviti, Amore, e vattene a Messere* rappresenta un caso di assoluta peculiarità, come gli studi pertinenti sulla raccolta boccacciana hanno ampiamente documentato.¹ Il primo elemento distintivo è che si tratta dell'unica *canzonetta* collocata all'interno di una novella (la X: 7), e che inoltre rappresenta un probabile «falso» o «travestimento» boccacciano, il cui testo nella narrazione del certaldese è attribuito a Mico da Siena, mentre è musicato e cantato da Minuccio d'Arezzo.² Oltre a questo, la singolarità della ballata risiede anche nella presenza di anomalie morfologiche connotanti nello schema metrico adottato (ZYyZ AB AB AB BCcZ + due stanze), nella presenza di lessemi desueti, di meridionalismi e gallicismi, e nell'uso di locuzioni auliche che rimandano ai poeti dello Stilnovo (su tutti, Cino da Pistoia).³ Questi elementi distintivi conferiscono al componimento un tono arcaizzante, e creano un'atmosfera lirica che rimanda a una civiltà cavalleresca, ormai passata rispetto al tempo della scrittura.⁴

La prima traduzione del *Decameron* in Spagna è la catalana del 1429, di cui attualmente la Biblioteca de Catalunya possiede l'unico manoscritto esistente (ms. 1716); agli inizi del Novecento Massó i Torrents

¹ Sulle ballate, ma solo quelle interne alla cornice narrativa, si veda Zanni 2005. Su *Muoviti, Amore* si vedano invece Mazzoni 1897, Balduino 1980 (anche in Balduino 1984: 267-87) e D'Agostino 1996.

² Sulle questioni attributive cf. Mazzoni 1897, Carrai 1980 e D'Agostino 1996.

³ Balduino (1980: 58-9) rintraccia «occorrenze uniche della ripresa tetrastica e della terna di distici», che secondo D'Agostino (1996: 128) rappresentano rispettivamente un caso eccezionale (ma solo nel Boccaccio) e uno schema con scarsissime attestazioni, addirittura nessuna nel Trecento. Sui rimandi ai poeti del Dolce Stilnovo nella ballata, a partire dall'*incipit* che rimanda al ciniano *Moviti, Pietate, e va incarnata* si veda Balduino 1980: 58-9. Sugli stessi riusi di locuzioni auliche nelle ballate del *Decameron*, si veda invece Zanni 2005.

⁴ Balduino 1980: 58 e D'Agostino 1996: 124.

(1910) ne offrì l'edizione, recentemente riproposta e analizzata da Renesto (2004).⁵ L'anonimo traduttore era un abitante di San Cugat del Val·lès che «doveva conoscere bene l'opera del certaldese, con una buona padronanza della lingua sia catalana che toscana, della retorica e della stilistica raccomandate dalle *artes dictandi* medievali» e che, a proposito di metrica, di norma rende gli endecasillabi introdotti dal Boccaccio nella prosa «con regolari decasillabi catalani, ossia l'equivalente dell'endecasillabo italiano». ⁶ Possedeva dunque discrete abilità anche nella scrittura metrica dei testi. Tuttavia, le ballate non sono tradotte (quella di Mico da Siena è soppressa) ma sostituite da canzoni popolari catalane e provenzali – in totale quattro – probabilmente anteriori alla data di composizione del codice e composte da autori diversi dall'amanuense catalano quattrocentesco.⁷ Il tono e il tema degli inserti lirici del codice 1716, come anche la metrica, sono distanti da quelli delle ballate del Boccaccio, e questi nuovi inserimenti dovevano presumibilmente incontrare i gusti di un lettore altrettanto differente. Allo stesso modo sono divergenti i rimandi a una specifica tradizione lirica peninsulare, che per le ballate del *Decameron* è stata descritta da Zanni (2005). Per comprendere adeguatamente questa diversità, citiamo di seguito la canzone che chiude la Sesta giornata, che sostituisce *Amor, s'io posso uscir de' tuoi artigli* e che riteniamo più rappresentativa:

No puech dormir soleta no
 Que m fare lassa
 Si no mi spassa
 tant mi turmenta lamor

Ay amich mon dolç amich
 Somiat vos he esta nit
 Que m fare lassa
 Somiat vos he esta nit
 Que us tenia en mon lit

5

⁵ Per uno stato della questione si veda Compagnone 2014: 17-8, che però non indica Renesto 2004.

⁶ Renesto 2001: 304.

⁷ Menéndez y Pelayo 1962, 3: 13 e Renesto 2001: 305. Sull'ipotesi di un lavoro di traduzione e di copia a quattro mani, o sulla possibilità di un unico traduttore cf. quanto riassunto in Compagnone 2014: 18-9. Gli *incipit* delle ballate italiane e delle canzoni corrispondenti nel codice catalano sono indicate in Compagnone 2014: 19-20. Le canzoni catalane sono analizzate in Pagès 1934 e Romeu i Figueras 1990.

Que m fare lassa.	10
Ay amat mon dolç amat	
Anit vos he somiat	
Que m fare lassa	
Anit vos he somiat	
Que us tenia en mon braç	15
Que m fare lassa. ⁸	

La canzone è costruita su una serie di figure della ripetizione, che ne reiterano il tema centrale. L'*incipit* (*No puech dormir soleta no*) si concentra sul tema del sonno turbato dall'assenza dell'uomo, che la fanciulla, in sogno, stringe invece tra le proprie braccia (vv. 6, 8, 9, 12, 14, 15). Il *refrain* («que me fare lassa») indugia sulla tristezza dell'io lirico femminile, causata appunto dalla solitudine notturna. I primi quattro versi fanno da preludio, e si mostrano indipendenti rispetto allo sviluppo seguente. A partire dal v. 5 abbiamo due strofe a struttura parallelistica (vv. 5-10 e vv. 11-16) formate da quattro distici, intervallati da una doppia ripetizione del verso di ripresa. Entrambe le strofe sono introdotte e chiuse (prima del *refrain*) proprio da un parallelismo, costruito con piccole varianti: «amich» e «amat» (v. 5 e v. 11), «lit» e «braç» (v. 9 e v. 15). Le coppie di versi interne alle strofe (vv. 5-6, 8-9, 11-12, 14-15) sono composte con la tecnica del *leixa-pren*, per cui il verso che precede il *refrain* si ripete subito dopo questo ultimo. La struttura ricorda quella tipica delle *cantigas de amigo* galego portoghesi, anche esse basate sul binomio tradizionale cortese presenza *vs* assenza, antitesi tipica anche della *lirica cancioneril* del Quattrocento.

Diverso è il caso della prima traduzione castigliana ad oggi conosciuta: si tratta, come è noto, di un manoscritto conservato nella Biblioteca de El Escorial (ms. Esc. J-II-21) che contiene una resa parziale del *Decameron*, recentemente editata da Valvassori (2009). Nel codice il traduttore non include le ballate, né tantomeno le sostituisce come nel caso della versione catalana. Non troviamo neanche *Muoviti, Amore*, poiché la selezione effettuata non comprende la novella che la contiene. Troviamo invece una traduzione fedele dei due versi «Là ov'io son giunto, Amore, / non si poria contare lungamente» («Do só yo arribado, Amor, / non se podrían contar luengamente») che Ginevra la bella e Isotta la bionda cantano al re Carlo d'Angiò (X: 6), e che nella resa ca-

⁸ Si trascrive da Bourland 1905: 201.

talana erano stati sostituiti da altri quattro, riconducibili alla canzone *Atressi con l'orifanz* del trovatore aquitano Rigaut de Berbezilh.⁹

Bisognerà attendere l'incunabolo sivigliano del 1496 – *editio princeps* del *Decameron* castigliano – per trovare la prima traduzione della *canzonetta* di Mico da Siena, il cui testo si tramanda nelle successive edizioni rinascimentali: Toledo, 1524 (*T*); Valladolid, 1539 (*V*); Medina del Campo, 1543; Valladolid, 1550.¹⁰

In Spagna la ballata mantiene il proprio carattere peculiare, poiché è l'unica che si traduce in tutta l'opera, e la resa è abbastanza fedele. La novella di re Piero e Lisa non si trova assieme alle altre della Decima giornata, poiché, come era consuetudine dei traduttori castigliani di novelle del Cinquecento, è soggetta alla nuova *dispositio* della traduzione:¹¹ è indicata con il numero 95, due novelle prima rispetto alla posizione in cui si trovava nel *Decameron*, e la ballata è introdotta da «Minucio de Rezo» (corruzione di Arezzo) e composta da «un su amigo senés», non altrimenti identificato.¹² E chissà se queste scelte traduttive possano intendersi come una conferma della presunta storicità del musico – postulata dal Carrai (1980) – la cui fama era magari giunta in Spagna; notorietà che si contrappone al mistero che aleggia su Mico da Siena, ma che al tempo contribuisce a rendere credibile l'inganno del certalde-

⁹ L'*incipit* catalano è citato in Compagnone 2014: 19-20 (così come l'attribuzione del componimento), il testo della traduzione castigliana proviene da Valvassori 2009: 314.

¹⁰ Le edizioni di riferimento sono quelle conservate alla Bayerische Staatsbibliothek, segnate rispettivamente Res/2 P.o.it. 11 e Res/2 P.o.it. 12. Si aggiunga un altro probabile testimone (Valladolid, 1524) di cui attualmente non si hanno riscontri materiali, censito in Wilkinson 2010: 77, n° 2044. È singolare che *T*: 111c e *V*: 107c non contengano gli stessi versi della *X*: 6 tradotti nel codice escorialense, ma recitino: «Do quier que yo amo so junto».

¹¹ Sulle traduzioni medievali spagnole restano fondamentali Russell 1985 e Alvar 2010. Si aggiunga che studi simili sulla prassi traduttiva del Cinquecento spagnolo non esistono; tuttavia le traduzioni dei novellieri hanno ottenuto di recente nuova attenzione da parte della critica: basti citare il progetto di ricerca *Novellieri italiani in Europa* diretto da Guillermo Carrascón (Università di Torino) che su questo tema sta fornendo contributi di grande interesse.

¹² La resa alterata del toponimo (Arezzo > Rezo) non è così inusuale nelle traduzioni castigliane di novelle: ricordiamo ad esempio che Giovan Francesco Straparola da Caravaggio diventerà in castigliano Juan Francisco Carvacho. A proposito invece della scelta operata nella trasposizione di Mico da Siena, anche la traduzione catalana del 1429 rende il personaggio in modo similmente generico: «un son gran amich de Sena» (Compagnone 2004: 21).

se. Non è tuttavia da escludere l'ipotesi che i traduttori catalano e castigliano abbiano confuso l'antroponimo *miço* (probabilmente con iniziale minuscola) con il sostantivo **amicho*, e che questa cattiva lettura li abbia portati alla resa che attualmente troviamo nelle traduzioni esaminate. È altresì possibile che entrambi gli interpreti leggessero la variante erronea: di fatto, la lezione *amicho* (*amico*) è attestata in due manoscritti quattrocenteschi del *Decameron* (It. 487 [c. 259d] e It. 62 [c. 170c]) conservati nella Bibliothèque nationale de France, che probabilmente facevano parte della biblioteca dei re aragonesi di Napoli.¹³ La lezione «un su amigo senés» potrebbe quindi nascere da un errore poligenetico o da una semplice traduzione letterale. Di seguito si offrono i testi italiano e spagnolo a confronto:¹⁴

Decameron

Muoviti, Amore, e vattene a Messere,
e contagli le pene ch'io sostegno;
digli ch'a morte vegno,
celando per temenza il mio volere.

Merzede, Amore, a man giunte ti chiamo,
ch'a Messer vadi là dove dimora.
Dí che sovente lui disio e amo,
sí dolcemente lo cor m'innamora;
e per lo foco, ond'io tutta m'infiamo,
temo morire, e già non saccio l'ora
ch'í parta da sí grave pena dura,
la qual sostegno per lui disiando,
temendo e vergognando:
deh! il mal mio, per Dio, fagli assapere.

Las cient novelas

Pártete, Amor, y vete al mi señor,
y cuéntale las penas que sostengo
y cómo por su causa a muerte vengo
callando mi querer por gran temor.

Amor, con juntas manos merced llamo,
que vayas a mi señor allá do mora,
y dile como servirle desseo y amo
tanto su gentil vista me enamora;
y por el fuego en que yo me inflamo
temo morir y no sé cierta el hora
que he de partir desta cruel señora
la qual sostengo por él desseando
dolor con vergüenza y temor callando
por Dios, te ruego, fazle sabidor.
Pártete, Amor.

¹³ I mss. della BnF citati nell'articolo sono stati consultati in copie digitali disponibili sul portale Gallica (<http://gallica.bnf.fr/>). Le informazioni sulla provenienza di questi codici sono tratte sempre dalle rispettive schede bibliografiche.

¹⁴ La ballata italiana del *Decameron* si trascrive da Branca (1976): 821, mentre quella de *Las cient novelas* è trascritta da T: 185c, testimone confrontato con V: 178b, che non contiene varianti. La mancanza di un'edizione critica del *Decameron* castigliano (e quindi della ballata stessa) rende l'analisi offerta suscettibile di future ed eventuali nuove osservazioni, dovute alla ipotetica presenza di varianti testuali lungo tutta la tradizione a stampa.

Poi che di lui, Amor, fu' innamorata,
 non mi donasti ardir quanto temenza
 che io potessi sola una fiata
 lo mio voler dimostrare in parvenza
 a quegli che mi tien tanto affannata;
 cosí morendo, il morir m'è gravenza!
 Forse che non gli saria spiacenza,
 se el sapesse quanta pena i' sento,
 s'a me dato ardimento
 avesse in fargli mio stato sapere.

Poi che 'n piacere non ti fu, Amore,
 ch'a me donassi tanta sicuranza,
 ch'a Messer far savessi lo mio core,
 lasso, per messo mai o per sembianza,
 mercé ti chero, dolce mio signore,
 che vadi a lui e donagli membranza
 del giorno ch'io il vidi a scudo e lanza
 con altri cavalieri arme portare:
 presilo a riguardare
 innamorata sí, che 'l mio cor pere.

Después, Amor, que dél fue enamorada
 tú no me diste ardid quanto temor
 que yo pudiesse sola una vegada
 mostrarle mi querer y grande amor
 por cuya causa bivo tan penada
 que muerte me sería muy mejor.
 Quiçá por ventura que él avría dolor
 si él supiesse la pena que siento
 si tú me oviesses dado el ardimento
 que de mi estado fuesse veedor.
Pártete, Amor.

Pues que tú, Temor, no fuiste plazentero
 de querer darme tanta segurança
 mi coraçón le abriesse por entero
 dexa, por mensajero o semejança,
 —merced te pido, dulce cavallero—
 que vayas luego a darle remembrança
 quel día que yo le vi escudo y lança
 con sus cavalleros armas levar
 puse tanto amor en lo mirar
 quel mi coraçón es padescedor.
Pártete, Amor.

La ballata e la sua traduzione sono costituite da quattro versi di preludio e tre strofe di sviluppo, in cui la rima dell'ultimo verso ripete quella dei vv. 1 e 4. Come ammesso dalla struttura di questa composizione lirica, *Muoviti, Amore* presenta uno sviluppo polistrofico in cui si alternano endecasillabi e settenari, che la traduzione non mantiene in favore di versi in *arte mayor*.¹⁵ Fa eccezione l'aggiunta del ritornello (*Pártete, Amor*) che ripete il primo emistichio del v. 1, ed è introdotto a partire dalla seconda stanza: pur trattandosi di un inserimento arbitrario del traduttore, il *refrain* pentasillabico sembrerebbe recuperare quella lacuna creata dall'eliminazione del settenario, anche se aumenta di tre unità il numero complessivo dei versi. La peculiarità dello schema metrico della *canzonetta* è quindi mantenuta solo in parte: nonostante il testo castigliano osservi la sequenza rimica originale, non rispetta, come detto la serie di settenari al penultimo verso di ogni stanza. Oltre a questo, la seconda

¹⁵ Sull'inserimento di una ballata con alternanza di endecasillabi e settenari all'interno di una novella, ma in ambito ispanico, si segnala il caso di *Ninguno tiene con amor ventura* nelle *Novelas* di Pedro de Salazar (Núñez Rivera 2014: 453) che conosceva il *Decameron* e, probabilmente, anche le traduzioni in castigliano.

strofa di sviluppo della traduzione utilizza la medesima rima del preludio (-or), contrariamente all'originale che impiega sempre terminazioni rimiche diverse, ad eccezione ovviamente dei versi di ripresa. Lo schema metrico diviene quindi il seguente: ZYYZ AB AB AB BCCZ z (+ due stanze).

Ancora sulle rime, notiamo la perdita della derivata *assapere* (v. 14) *sapere* (v. 24), rimanti rispettivamente tradotti con *sabidor* (v. 14) e *veedor* (v. 25); lo stesso dicasi per la rima siciliana *ora* (v. 10) *dura* (v. 11), in cui è rispettato solo il primo rimante (*hora*) mentre il secondo (*señora*) cambia radicalmente e permette la rima consonante. Anche i due casi di rima per l'occhio (*Amore, core, signore* [vv. 25, 27, 29] e *volere, assapere, sapere, pere* [vv. 4, 14, 24, 34]) svaniscono inesorabilmente nella traduzione (*plazentero, entero, cavallero* [vv. 27, 29, 31] e *temor, sabidor, veedor, padescedor* [vv. 4, 14, 25, 36]).

Anche il tipo di verso subisce delle variazioni: se nella versione originale abbiamo tutti parossitoni, nella castigliana si introducono gli ossitoni grazie all'impiego dei rimanti *señor* (v. 1), *temor* (v. 4); *sabidor* (v. 14), *amor* (v. 15); *temor* (v. 17), *amor* (v. 19), *mejor* (v. 21), *dolor* (v. 22), *veedor* (v. 25), *amor* (v. 26); *levar* (v. 34), *mirar* (v. 35), *padescedor* (v. 36), *amor* (v. 37). Una variazione nella posizione delle vocali toniche che riguarda anche l'intero verso, il cui ritmo varia ancora a causa delle scelte traduttive. Ad esempio, l'italiano «Merzede, Amore, a man giunte ti chiamo» (v. 5) è alterato dalla resa castigliana «Amor, con juntas manos merced llamo» (v. 5); una traduzione più letterale («Merced, Amor, con juntas manos llamo») avrebbe invece rispettato, anche se solo in parte, la cadenza originale, dovendo comunque omettere il pronome «ti» per ragioni metriche.¹⁶

<i>Merzede, Amore, a man giunte ti chiamo</i>	oóoóo oóo o óo
<i>Amor, con juntas manos merced llamo</i>	oó o óo óo oó óo
<i>Merced, Amor, con juntas manos llamo</i>	oó oó o óo oo óo

Il problema della traduzione nasce anzitutto da un incremento delle vocali toniche (cinque, e non più quattro) e dal loro allontanamento (nella seconda parte del verso in esame) dalla posizione prescelta nella versio-

¹⁶ Forse l'uso della variante «Mercé» (attestato tra Quattro e Cinquecento) avrebbe permesso l'inserimento della particella pronominale senza alterare la metrica, anche se troppo forzata sarebbe la sinalefe *Mercé-Amor*. Si noti tuttavia che nella ballata tradotta non è assente l'impiego del dodecasillabo.

ne italiana, le cui sillabe accentate (2, 4, 7, 10) non corrispondono in due casi nella traduzione (2, 4, 6, 9, 10), mentre nella proposta di una resa piú fedele combaciano quasi perfettamente (2, 4, 6, 10). Ovviamente, il ritmo cambia anche a causa della perdita della sinalefe «Merze-de^Amore^a», privazione difficilmente evitabile e che costringe a un inserimento di due pause nelle prime cinque sillabe.

Per ciò che riguarda la retorica, la ballata di Mico da Siena è costruita su una serie di numerosi rapporti interstrofici e infrastrofici che rimandano alle strutture incatenate tipiche della *cobla capfinida*.¹⁷ Questi richiami interni alla *canzonetta* non sempre si mantengono nella traduzione:

[es. I]

vattene, vadi; Messere, mio signore *vs* vete, vayas; mi señor, cavallero

1	Muoviti, Amore, e <i>vattene a Messere</i>	1	Pártete, Amor, y <i>vete al mi señor,</i>
6	ch'a <i>Messer vadi</i> là dove dimora.	6	que <i>vayas a mi señor</i> allá do mora,
27	ch'a <i>Messer</i> far savessi lo mio core,	29	mi coraçón le abriesse por entero
29	mercé ti chero, <i>dolce mio signore,</i>	31	merced te pido, <i>dulce cavallero</i>
30	che <i>vadi a lui</i> e donagli membranra	32	que <i>vayas</i> luego a darle remembrança

[es. II]

pena/e; sostegno (sento) *vs* pena/s (señora?); sostengo (siento)

2	e contagli <i>le pene</i> ch'io <i>sostegno,</i>	2	y cuéntale <i>las penas</i> que <i>sostengo</i>
11	ch'i' parta da sí grave <i>pena</i> dura,	11	que he de partir desta <i>cruel señora</i>
12	la qual <i>sostegno</i> per lui disiando,	12	la qual <i>sostengo</i> por él desseando
22	se el sapesse quanta <i>pena</i> i' <i>sento,</i>	23	si él supiesse la <i>pena</i> que <i>siento</i>

[es. III]

di'/digli che *vs* (dile) cómo

3	<i>digli</i> ch'a morte vegno,	3	y <i>cómo</i> por su causa a muerte vengo
7	<i>Di' che</i> sovente lui disio e amo,	7	y <i>dile como</i> servirle desseo y amo

¹⁷ D'Agostino 1996: 132, da cui sono tratti gli esempi in italiano.

[es. IV]

morte, morendo, temenza, temendo, temo morire (morir), gravenza *vs*
muerte, gran temor, temo morir

3	digli ch'a <i>morte</i> vegno,	3	y cómo por su causa a <i>muerte</i> vengo
4	celando per <i>temenza</i> il mio volere.	4	callando mi querer por <i>gran temor</i> .
10	<i>temo morire</i> , e già non saccio l'ora	10	<i>temo morir</i> y no sé cierta el hora
13	<i>temendo</i> e vergognando:	13	dolor con vergüenza y <i>temor</i> callando
16	non mi donasti ardir quanto <i>temenza</i>	17	tú no me diste ardid quanto <i>temor</i>
20	cosí <i>morendo</i> , il <i>morir</i> m'è <i>gravenza</i> !	21	que <i>muerte</i> me sería muy mejor.

[es. V]

il/lo mio voler/e *vs* mi querer

4	celando per temenza <i>il mio volere</i> .	4	callando <i>mi querer</i> por gran temor.
18	<i>lo mio voler</i> dimostrare in parvenza	19	mostrarle <i>mi querer</i> y grande amor

[es. VI]

mio, fagli assapere, fargli sapere *vs* fazle sabidor, mi, fuesse veedor

14	deh! il mal <i>mio</i> , per Dio, <i>fagli assapere</i> .	14	por Dios, te ruego, <i>fazle sabidor</i> .
24	avesse in <i>fargli mio</i> stato <i>sapere</i> .	25	que de <i>mi</i> estado <i>fuesse veedor</i> .

[es. VII]

Poi che, Amor/e, non, mi/me donasti/donassi *vs* Después, Amor, no
me diste, Pues que, no, darne

15	<i>Poi che</i> di lui, <i>Amor</i> , fu' innamorata,	16	<i>Después, Amor</i> , que dél fue enamorada
16	<i>non mi donasti</i> ardir quanto temenza	17	tú <i>no me diste</i> ardid quanto temor
25	<i>Poi che</i> 'n piacere <i>non</i> ti fu, <i>Amore</i> ,	27	<i>Pues que</i> tú, Temor, <i>no</i> fuiste plazerero
26	ch'a <i>me donassi</i> tanta sicuranza,	28	de querer <i>darne</i> tanta segurança

[es. VIII]

Perdita dell'anafora (ch'a)

26	<i>ch'a</i> me donassi tanta sicuranza,	28	de querer darne tanta segurança
27	<i>ch'a</i> Messer far savessi lo mio core,	29	mi coraçón le abriesse por entero

[es. IX]

innamora, innamorata *vs* enamora, enamorada

8	si dolcemente lo cor m'innamora;	8	tanto su gentil vista me enamora;
15	Poi che di lui, Amor, fu' innamorata,	16	Después, Amor, que dél fue enamorada
34	innamorata sí, che 'l mio cor pere.	36	quel mi coraçón es padescedor.

[es. X]

se el sapesse, fargli, sapere, far savessi *vs* si él supiesse, fuesse veedor

22	se el sapesse quanta pena i' sento,	23	si él supiesse la pena que siento
24	avesse in fargli mio stato sapere.	25	que de mi estado fuesse veedor.
27	ch'a Messer far savessi lo mio core,	29	mi coraçón le abriesse por entero

Nei casi evidenziati, questi rapporti tra lessemi in piú versi della ballata non sempre sono colti e adeguatamente restituiti dal traduttore castigliano, che anzi sembrerebbe in alcuni casi (pochi, a dire il vero) rifiutare la ripetizione. Così nell'es. I, in cui «Messer» è sottinteso nella traduzione («le»); nell'es. III, in cui «digli ch'a» diventa «cómo», che sottende il «cuéntale» del verso precedente (2), evitandone così la reiterazione anche soltanto sinonimica; nell'es. IV, in cui la figura etimologica creata da «morendo il morir» si limita al solo lessema «muerte», e la traduzione perde quindi quell'elemento retorico voluto dal compositore italiano, oltre all'allitterazione;¹⁸ nell'es. VIII, in cui si perde l'anafora «ch'a».

Occorre tuttavia precisare che la perdita della ripetizione al principio dei versi non sempre è riscontrata (vv. 22-3: «se» / «s'a» > «si» / «sì»), e che il traduttore crea anche nuove anafore, assenti nel testo di Mico da Siena (vv. 2-3: «y» e vv. 31-32 «que» / «quel»). Nell'es. VII l'identità (di natura poliptotica) creata da «Poi che» si perde a causa della funzione temporale (v. 15) e causale (v. 25) che il traduttore spagnolo rispetta. Sorprende inoltre la resa di «fu' innamorata» con «fue enamo-

¹⁸ Segnaliamo la variante «così *vivendo* il morir m'è gravenza» (corsivo mio) contenuta nell'incunabolo italiano del 1470 (c. 234). Abbiamo consultato la copia digitale del testimone conservato presso la Bayerische Staatsbibliothek (2.Inc.s.a 217). Leggermente diversa la lezione «così *vivendo* il morir m'è *giovenza*» (corsivi miei) del ms. BnF It. 487 (c. 259d), che mantiene la variante *vivendo*. L'io lirico si riferisce a una morte interiore che genera sofferenza, e la variante «vivendo» non sembra rispettare né la figura della ripetizione («morendo il morir») né l'idea del morire in vita dell'autore.

rada», in cui la prima persona singolare del verbo essere è tradotta in spagnolo alla terza, svista forse dovuta all'apocope della *i* nella forma verbale italiana, a meno che non si tratti di un errore di stampa o di una cattiva lettura.

Altrettanto rilevante il fatto che, negli es. IX e X, le tre ripetizioni «innamora» // «innamorata» // «innamorata» e «se el sapesse» / «fargli [...] sapere» / «far savessi» sono ridotte alle due iniziali («enamora» // «enamorada» e «si él supiesse» / «fuesse veedor»), mentre il verso che avrebbe dovuto accogliere la terza iterazione si sviluppa seguendo altri elementi dell'originale: nel primo caso si traduce soltanto l'ultima parte («che 'l mio cor pere» > «quel mi coraçón es padescedor») che basta a rispettare l'endecasillabo castigliano, altrimenti di difficile ottenimento sia per la quantità sillabica del segmento omesso («innamorata sí»), sia per la scelta del rimante («padescedor»), ma soprattutto a causa del trisillabo «coraçón». La scelta appare legata a ragioni metriche, e si orienta verso il rispetto della semantica del supplizio d'amore – assai viva nella ballata italiana – seppur alleggerita nel passaggio dalla morte del cuore («mio cor pere») al solo stato di sofferenza («mi coraçón es padescedor»). Non è da escludere che il manoscritto usato dal traduttore contenesse la variante *'l mio cor *pena* o che la resa castigliana derivi da una cattiva lettura di *pere* per **pena*, ipotesi che giustificerebbero la scelta del rimante *padescedor*.¹⁹ Inoltre la traduzione di «lo mio core» (v. 27) e di «'l mio core» (v. 34) con «mi coraçón» (vv. 29 e 36) non può considerarsi solo come mera fedeltà al testo, ma, se consapevole, rispetterebbe una presenza lessematica stilnovista comune del sintagma «mio core» e delle sue varianti grafiche.²⁰ Un discorso diverso coinvolge invece il lessema «veedor», che rispetto a «sapere» appare piú vicino al rimante «vedere» dei codici francesi It. 484 (c.

¹⁹ L'ipotesi della variante **pena* si deve al suggerimento di uno dei revisori anonimi.

²⁰ Alcuni esempi (da *Poeti del dolce Stil novo* [Pirovano 2012]): Cino da Pistoia: «Deh, piacciavi donare al *mio cor* vita» (389, XIII, v. 1); «e lo *mio cor* da ciò non si disvia» (437, XLV, v. 4); «dentro al *mio cor* che sua valenza prova» (444, XLVI, v. 64); «Amor c'ha messo 'n gioia lo *mio core*» (712, D.VI, v. 1); «fece la donna de lo *mio cor*, lasso» e «la morte a sé, ché qui giace 'l *mio core*» (578, CXXIV, vv. 7, 11); «per abbondanza che 'l *mio cor* ne sente» (538, CIII, v. 34); «per lo *mio cor* meschino», «Lo *mio core* – altro ch'Amor non brama» e «che pèra è ben *mio cor*, fatto sí folle» (695 e 698, D.I. vv. 16, 25, 72). Guido Guinizzelli: «ché non posso 'l *meo core*», «già per cui lo *meo core*» e «ché 'n ogne parte vive – lo *meo core*» (33 e 35, V, vv. 11, 35, 39). Dante Alighieri a Guido Cavalcanti: «*meo core* in mano, e ne le braccia avea» (179, XXXVIIa, v. 10).

160b), It. 62 (c. 170d) e It. 63 (c. 287a), ma non alla lezione «sentire» del ms. It. 487 (c. 259d), anche esso conservato nella Biblioteca nazionale di Parigi.

Nel secondo caso le ragioni della variazione di «far savessi» con «le abriesse» non sembrerebbero metriche, ma al contrario legate a una volontà di mutamento, già evidente nella alterazione di «Amor» in «Temor» avvenuta due versi prima. Questo ultimo intervento contribuisce inoltre alla riduzione degli elementi concatenati che si riscontra anche nelle ripetizioni di «Amor» e «mio» al primo e all'ultimo verso di ogni stanza della ballata.

Ancora a proposito del sintagma «far savessi», è possibile proporre ulteriori osservazioni: come riscontrava Franca Brambilla Ageno (1994), si tratta di un errore d'autore (presente in tutta la tradizione) attribuibile al Boccaccio; l'abbaglio risulterà essenziale nell'attribuzione dell'inserito lirico al certaldese. La studiosa indicava come erroneo il sintagma in questione (interpretabile come 'saper fare') e attribuiva la causa dell'equivoco all'accidentale inversione degli elementi costitutivi: la lezione corretta sarebbe quindi dovuta essere «saver fessi» ('far sapere'), deducibile anche dai pochi versi precedenti (24, 22 e soprattutto 14) che conducevano in questa direzione.²¹ Certamente la scelta traduttiva del sintagma «le abriesse» permette di ipotizzare una corretta interpretazione (anche involontaria) dell'errore boccacciano da parte del traduttore, che, se lo identifica davvero, afferra la reale semantica del verso e lo rende (seppur cambiandolo) senza riprodurre la svista originale: «mi coraçón le abriesse por entero» sottende infatti l'atto della fanciulla di rivelare all'amato il proprio sentimento, l'intenzione di 'fargli sapere' («saver fessi») che è innamorata e che soffre.

La traduzione propone altre varianti rispetto al proprio modello italiano: «Messere» (v. 1) e «Messer» (v. 6) si traducono con «mi señor» (vv. 1, 6), ma il medesimo lessema è omissso al v. 29. Anche questa vol-

²¹ Per questa ultima segnalazione si ringrazia Raffaella Zanni, che mi ha permesso di consultare le sue ricerche (inedite) sul tema e le aggiunte alle considerazioni della Ageno, sviluppate nella sua tesi di laurea. Zanni definisce l'errore secondo una tipologia di «inversione sintattica involontaria degli elementi, per dissimilazione». A ulteriore supporto, Zanni indica l'artificio che prevede la presenza dello stesso sintagma a fine verso, nelle due stanze centrali della ballata, con lo stesso rimante (*sapere, assapere*), iterazione che, peraltro, la traduzione rispetta solo nel primo caso (*supiesse*) e cambia nel secondo (*veedor*).

ta la scelta traduttiva ricade su un sintagma attestato tra i poeti dello Stilnovo, ma riferito soprattutto ad Amore oltre che a Dio.²² Alla luce di questa scelta, al primo verso si crea di fatto una perfetta rima interna («*Amor*» e «*señor*») che invece non era così identica in italiano («*Amore*» e «*Messere*»); inoltre, l'assenza della sinalefe dell'*incipit* italiano («*Amore*^e») che non si può riprodurre nella resa castigliana («*Amor, y*») genera una forte cesura tra le due parti dell'unità metrica. Il modello dell'*incipit* ciniiano *Moviti, Pietate, e va incarnata* non è invece snaturato.

Il verso «*digli ch'a morte vegno*» (3) cambia in «*y cómo por su causa a muerte vengo*», si poggia, come detto, sul verbo principale del verso anteriore («*contagli*» > «*cuéntale*»), esclude l'imperativo «*digli*» (v. 3) e aggiunge «*por su causa*», segmento che dà all'uomo la colpa dell'arrivo della morte e senza il quale il verso risultante sarebbe stato un eptasillabo, come nel componimento di partenza. Una resa più fedele («*dile que por su causa a muerte vengo*»), pur mantenendo l'aggiunta del nesso causale, avrebbe comunque rispettato il metro desiderato dal traduttore, che appare orientato verso scelte che escludono la misura del settenario. Neanche l'impiego del plurale «*sus causas*» – riferito a «*penas*» – avrebbe alterato troppo la metrica, pur trasformando il verso in dodecasillabo, misura accolta in altri casi nella traduzione. L'intervento sembrerebbe per questo funzionale a evitare la ripetizione sinonimica contigua («*cuéntale*» / «*dile*»), tratto che abbiamo visto essere distintivo della ballata, mentre l'amplificazione dovrebbe corrispondere a una effettiva scelta traduttiva dei settenari. Si aggiunga che la traduzione perde anche la ripetizione di *amor* celata nel sintagma «*a morte vengo*», che si sarebbe potuto mantenere utilizzando il verbo *morir* con funzione nominale («*a morir vengo*»).

²² I casi censiti (da *Poeti del dolce Stil novo* [Pirovano 2012]) si riferiscono esclusivamente a Cino Da Pistoia: «*al mio signore Amor, per cui m'avenne*» (389, XII, v. 14); «*ella non degna, dolce signor mio*» (402, XXIII, v. 9); «*al su' volere, – mi si fe' signore*» (425, XXXVIII, v. 44); «*ch'elli si fanno miei signori allora*» (457, LIII, v. 3); «*signor mio solo a cui mi raccomando*» e «*Signor mio, non sofferir ch'amando*» (535, CII, vv. 27, 31); «*muovo col mio signore*» (538, CIII, v. 32), in cui – come segnala Pirovano – *signore* si riferisce ad Amore più che a Dio; «*Ma poi che non m'intese 'l mio signore*» (578, CXXXIV, v. 12); «*Ben poria il mio signore, anzi ch'io moia*» (596, CXXXIX, v. 12), per cui Pirovano segnala la dubbia interpretazione sul riferimento di *signore* a Dio, ad Amore o a Moroello Malaspina; «*do spirito accomando al mio signore*» (719, D.X, v. 13) che secondo Pirovano «*parrebbe Amore, ma non si può escludere la proposta di Marti, p. 899, che spiega 'Dio'*»; «*in ciascun tempo, dolce il mio signore*» (732, D.XIX, v. 4).

Al v. 4 si nota il cambio del verbo «celando» in «callando» e l'inversione dell'ordinamento originale: «per temenza il mio volere» diventa «mi querer por gran temor», che consente di mantenere la rima con «señor» (v. 1).²³ Il v. 6 («que vayas a mi señor allá do mora») è un dodecasillabo, che forse si sarebbe potuto evitare con l'eliminazione del «que», ma questa modifica avrebbe eliminato del tutto la ripetizione infratestuale con il v. 32 (cf. es. I). Tuttavia, uno scambio di posizione tra «vayas» e «a mi señor» avrebbe risolto ogni problema, e consentito una maggiore aderenza non solo al verso italiano ma anche alle scelte retoriche dell'autore della *cançonetta*.²⁴

L'avverbio «sovente» (v. 7) è sostituito da «como servir», che elimina la abituale periodicità del desiderio e introduce l'elemento dell'ossequio amoroso, tipico per esempio della coeva tradizione lirica *cancioneril*, essendo la traduzione avvenuta nel XV secolo. Una sostanziale alterazione si avverte in «sí dolcemente lo cor m'innamora» (v. 8) che diviene «tanto su gentil vista me enamora», mantenendo il solo rimante e il rispettivo pronome. L'intervento del traduttore dovrebbe essere letto in relazione al verso precedente, per questioni sintattiche («como» e «tanto») stabiliscono una relazione consequenziale) e per ragioni tematiche (si mantiene il *topos* cortese, adesso della *visio amoris*, in cui «gentil» possiede come «do cor» un'eco stilnovista).²⁵ A parte ipotizzare la presenza

²³ Lo stesso procedimento di inversione avviene, come già osservato, al primo verso della seconda strofa, in cui il lessema «Merzede» passa dalla prima alla penultima posizione («merced»), e anche il ritmo varia sostanzialmente.

²⁴ A proposito di «que vayas a mi señor allá do mora» Roxana Recio (2013: 294), che trascrive dal testimone de *Las cien novelas* del 1543, nota un'anomalia dovuta a un errore di stampa, che rende il testo «que vayas a mi señora allá do mora» (corsivo mio, a evidenziare la variante): «Es una canción de amor que si en Boccaccio la canta solamente una mujer, aquí hay una estrofa cantada en boca de un hombre. Se trata de la segunda estrofa, que parece ser un descuido del amanuense, si no lo consideramos un error del traductor. Como sabemos, en la historia es una mujer la que le pide a un trovador que le componga una canción para que el rey se entere del gran amor que siente por él. Es así que esa segunda estrofa resulta inconcebible, dado que se trata de la lamentación de un hombre». La variante è sí «inconcepibile» rispetto alla ballata decameroniana, ma non è certamente un errore di traduzione né una volontà arbitraria di adattamento del testo.

²⁵ Lessema che in Spagna si trasmette, ad esempio, in Santillana; solo per citare i *Sonetos al itálico modo*: *Cuando yo veo la gentil creatura* (I, 1); *Cual se mostraba la gentil Lavina* (III, 1); *del ánimo gentil derrero mate* (XII, 3); e *non me judgues contra gentileza* (XII, 14); *mas*

di eventuali varianti nel codice posseduto dal traduttore, ciò che nella resa appare evidente è una riduzione dello spessore emozionale del discorso, in cui l'io lirico più che indugiare sul profondo desiderio amoroso aspira al vassallaggio d'amore.²⁶

La traduzione del verso seguente (9) presenta lievi cambi di tipo sinonimico («ond'io» > «en que yo») e connessi alla metrica (si elimina «tutta»). Nella resa di «e già non saccio» in «y no sé cierta» (v. 10), il castigliano sembrerebbe enfatizzare un desiderio di esatta specificazione del momento della morte della giovane («cierta»), eliminando quell'indeterminatezza temporale che emerge dall'italiano «già» e che accompagna l'attesa. Il significato del sicilianismo *saccio* è intuito, ma ovviamente privato della propria valenza regionale e letteraria.²⁷

La traduzione di «da sí grave pena dura» (v. 11) in «desta cruel señoira» (v. 11) evidenzia la capacità interpretativa del traduttore. L'io lirico della canzonetta italiana sta ancora indugiando sul tema della morte come liberazione dalle sofferenze d'amore, quella «grave pena dura» che il castigliano rappresenta come «cruel señoira», sintagma che non può essere inteso come un eufemismo della morte, poiché la fanciulla deve fuggire dalla propria sofferenza («ch'i parta» > «que he de partir») che la accompagna ed è causata dal desiderio amoroso («da qual sostegno per lui disiando» > «da qual sostengo por él desseando»). Non giova all'analisi la variante «sí grave pensiero» del già citato ms. It. 62 (c. 170c).

Il tema centrale – già esplicitato al v. 3 – è identificabile nel sopraggiungere della morte a causa dell'amore, che si amplifica nella rivelazione del timore di quest'ultima, sebbene rappresenti la fine certa di ogni sofferenza. Questa idea di una morte liberatrice – peraltro già introdotta nella prosa della novella di re Piero – è esplicita nel verso «que muerte me sería muy mejor» (v. 21), che ancor più dell'italiano «cosí morendo il morir m'è gravenza» (v. 20) rimanda a un'idea del trapasso *a miglior vita*.

ánimo gentil atarde olvida (XVI, 10); *Non en palabras los ánimos gentiles* (XVII, 1); *si moriré por vos, dona gentil* (XXIII, 7).

²⁶ La specificazione qui sopra riportata è frutto delle osservazioni di uno dei revisori anonimi di questo contributo.

²⁷ Come segnala Raffaella Zanni (2005), il sicilianismo 'saccio' è attestato in alcuni *loci* dei più autorevoli rappresentanti dello Stilnovo: Guinizzelli, Cavalcanti, Dante (*Rime*) e Cino da Pistoia. Sempre la Zanni rileva che il sintagma «non saccio l'ora» è invece *hapax* boccacciano, che al contrario impiega in più luoghi il singolo lessema, coniugandolo.

E chissà se la lezione castigliana possa collegarsi alle varianti dei codici parigini: «il morir m'è giovenza» (It. 487, c. 259d), «il morir m'è guarenza» (It. 484, c. 160b) e «il mio guarire mi guarenza» (It. 62, c. 170c). Certamente si tratta di una concezione cara ai poeti dello Stilnovo come Cino da Pistoia – ma anche alla lirica *cancioneril* spagnola –, che invoca la morte per porre termine alla dolorosa afflizione che causa l'innamora-

mento:

Io che nel tempo reo
dimoro, tuttavia aspettando peggio,
non so com'io mi deggio
mai consolar, se non m'aiuta Deo
per la morte ch'eo cheggio
da lui che vegna nel soccorso meo,
ch'i' miseri com'eo
sempre disdegna, com'or provo e veggio.²⁸

Nella ballata decameroniana l'angoscia della fanciulla è dovuta anche al nascondere («celando») o tacere («callando») il proprio sentimento per insicurezza e pudore («celando per temenza il mio volere» > «callando mi querer por gran temor»), e si intensifica al punto tale da farle temere di morire. Tema assai connotato tra gli esponenti dello Stilnovo, e che nella Spagna medievale riecheggia in un componimento di Guevara (1440-1504) dalle sorprendenti affinità intertestuali:

Raviosa pena de amor,
callando, mi vida siente;
gran vergüenza, con temor,
dezilla no me consiente.

Temor me manda callar,
amor me manda dezir,
vergüença de vos herrar
me haze no descubrir;
no sé quál es vençedor
porque bivo diferent
de ser la muerte mejor
que vida que tal consiente.²⁹

5

10

²⁸ Citiamo la canzone CVI (vv. 1-8) da Pirovano 2012: 541. Per quanto riguarda la poesia *cancioneril* si pensi ad esempio a *No tardes, Muerte, que muero* di Jorge Manrique.

²⁹ D'Agostino 2002: 182.

Anche nel caso di Guevara, è il «temor» che causa il silenzio dell'innamorata («Raviosa pena de amor, / callando, mi vida siente» e «Temor me manda callar») assieme alla «vergüença de vos herrar»: il rimando intertestuale con «vergüença y temor callando» della *cançonetta* decameroniana (v. 13) sembrerebbe pertinente, così come quello tra «ser la muerte mejor» di Guevara (v. 11) e «muerte me sería muy mejor» dell'anonimo traduttore (v. 21). Si tratta di un turbamento che – come indica Álvaro Alonso – trova posto anche nel *Canzoniere* di Petrarca, per esempio nel sonetto I, a proposito del conflitto con le idee morali dell'autore, e la cui eco si propagherà nei petrarchisti spagnoli.³⁰ D'altronde la presenza del poeta aretino nel Quattrocento spagnolo è di fatto comprovata anche in ambito *cancioneril*. Segnaliamo in aggiunta che il lessema 'vergogna' (assieme ad altre forme derivate) e il proprio campo semantico (spesso in relazione con il tema della morte) sono attestati nei poeti dello Stilnovo e molto meno nella lirica cortese spagnola.³¹

³⁰ Alonso 2002: 14-5. Sui motivi dell'amore, cf. Alonso 2002: 22: «la esperanza del enamorado es inseparable de su temor; y su misma derrota es, por paradoja, su más noble victoria. Ese último aspecto – el del fracaso glorioso – explica la nota de arrogancia que aparece en estos poetas, y que encontrará su manifestación más alta en el Conde de Villamediana, ya en el siglo XVII. Pero esa arrogancia alterna, a veces en el mismo poeta, con las actitudes contrarias de vergüenza y arrepentimiento: basta comparar el soneto inicial de Hernando de Herrera de Acuña con el que abre el cancionero de Herrera para advertir que no hay una concepción única en los escritores del siglo XVI».

³¹ Per citare alcuni esempi: Cino Da Pistoia (XVIII) «Poi che sentir li mie' spiriti amore, / di lei chiamar son stati *vergognosi*» (vv. 5-6); (LVI) «Però, madonna, io che ne son distretto, / lo mio corale affetto / a voi medesima per *vergogna* celo. / La mia forte e corale innamoranza / vi celo, com'uom tanto *vergognoso* / ch'anzi che dica suo difetto *more*» (vv. 26-31); (XCIII) «In disnor e 'n *vergogna* solamente» (v. 1) e «ch'a li miei occhi *vergognosi* pare» (v. 9), in cui gli occhi della donna che il poeta loda (nel sonetto XCII) lo colpiscono, ed egli allontana il proprio sentimento per vergogna; (CVI) «Tanta *vergogna* porto / de la mia vita che testé non *more*, / ch'è peggio che 'l dolore, / nel qual d'amar la gente disconforto» (vv. 19-22) in cui la vergogna per non morire subito è peggio del dolore, per il quale il poeta dissuade dall'amare. Guido Cavalcanti: (XXIV) «Parole mie disfatt' e paurose, / là dove piace a voi di gire andate; / ma sempre sospirando e *vergognose* / lo nome de la mia donna chiamate» (vv. 25-28), in cui 'vergognose' prende l'accezione di 'piene di reverenza'; (XLIII) «or come già, 'n men che non dico, presto / t'aparve rosso spirito nel volto?» (vv. 3-4), in cui, seppur non appare il lessema 'vergogna', l'indicazione del viso arrossito potrebbe scaturire dallo stesso riserbo, o timore. Lapo Gianni (IV) «Perdon cherendo a voi umilmente / del fallo che scoperto si sentia, / venne subbietto in vista *vergognosa*» (vv. 25-27). Gianni Alfani (V) «S'ella si volge verso te pietosa, / ad ascoltar le pene che tu porti, / traendo

I successivi quattro versi di *Muoviti, Amore* (21-24) comunicano l'idea della fanciulla rispetto a un'eventuale reazione dell'amato qualora venisse a conoscenza dei sentimenti di lei, e dello stato di angoscia che la pervade. Colpisce il cambio semantico nel passaggio da «Forse che non gli saria spiacenza» (v. 21) a «Quiçá por ventura que» é avría dolor» (v. 22), oltre che per essere un dodecasillabo, soprattutto nella resa del lessema «spiacenza» ('dispiacere', dal latino *displacentia* e dal greco *δυσσπρέστησις*) con «dolor», che indugia sulla reciprocità del supplizio d'amore e crea una ripetizione con l'inizio del v. 13.³² Il verso «se el sapesse quanta pena i' sento» (22) è, come in altri casi, rielaborato in «si él supiesse la pena que siento» (23), e, anche questa volta, una traduzione più fedele ('si él supiesse cuánta pena siento') avrebbe ugualmente permesso il rispetto della metrica desiderata. Il settenario successivo (v. 23) è amplificato, come consuetudine, in un endecasillabo che si ottiene recuperando il lessema «avesse» (v. 24) dal verso di chiusura, con relativa perdita dell'*enjambement*. Successivamente, il vuoto causato da questa sottrazione è colmato dal relativo «que».

Nell'ultima strofa assistiamo al già indicato cambio di «Amor» in «Temor», che implica l'ingresso di un diverso interlocutore per la fanciulla. Oltre a cambiare, il soggetto non è più in posizione finale ma occupa un inciso centrale, e cede la chiusa del verso al suo attributo («no fuiste plazerero»), condizione che sottrae all'innamorata la convinzione di dichiararsi all'amato (il provenzalismo «sicurezza» al verso seguente è ben reso dall'arcaismo «segurança»). Questa diversa *dispositio* potrebbe non derivare da una scelta arbitraria del traduttore, che magari decise di intervenire solo con il cambio «Amor» > «Temor»: di fatto, il ms. parigino It. 484 contiene la variante «poi che, Amore, non ti fu in piacere» (c. 160b), in cui riscontriamo lo stesso ordinamento sintattico del verso castigliano.

guai dolente e *vergognosa*, / lei pingi come gli occhi miei son *morti* / per li gran colpi e forti / che riceverter tanto / da' suoi nel mi' partir, ch'or piagne in canto» (vv. 11-17). I componimenti e i commenti ai versi provengono dall'edizione dei *Poeti del dolce Stil Novo* di Pirovano (2012) (corsivi miei). A proposito della tradizione lirica spagnola, Beltrán (1990: 76) censisce solo quattro attestazioni del lessema *vergüenza*, tutte all'interno dell'arco cronologico che comprende i poeti nati tra il 1446 e il 1460. Lo studioso non rileva invece forme derivate.

³² Sempre che non si tratti di un errore di stampa che omette la negazione: 'Quiçá por ventura que» é «no» avría dolor' avrebbe comunque mantenuto lo stesso numero di sillabe (12) avvicinandosi semanticamente a quello originale.

Oltre a quanto già detto su «far savessi» (v. 28), colpisce la scelta di tradurre «lasso» (v. 29) con «dexa» (v. 31), secondo una possibilità che prevede che la giovane si rivolga direttamente al «Temor», intimandogli di smettere di generare tanta insicurezza. Oltre all'inevitabile perdita della consonanza con «messo», la variazione evidenzia una possibile interpretazione equivoca di «lasso», inteso erroneamente secondo l'accezione verbale ('lasciare') e non aggettivale ('stanco', 'fiacco', 'sfinito', ma anche 'infelice' e 'addolorato') o come mera espressione esclamativa ('ahimè').³³ Occorre tuttavia aggiungere che l'incunabolo italiano del 1470 – la cosiddetta *Deo Gratias* forse realizzata a Napoli – contiene la lezione «lassa» (c. 234), lessema peraltro reiterato nella citata canzone catalana, che potrebbe spiegare e giustificare adeguatamente la scelta traduttiva in apparenza anomala. L'interprete castigliano potrebbe quindi aver posseduto un testimone che conteneva la variante al femminile, ed aver scelto di mantenere la sola accezione verbale, eliminando inevitabilmente la polisemia del lessema italiano (sempre che la scelta fosse consapevole).³⁴ La stessa variante al femminile si registra nei codici parigini It. 487 (c. 259d), It. 484 (c. 160b) e It. 62 (c. 170d), tutti verosimilmente provenienti dalla Napoli aragonese, uno dei quali (il 484) sembrerebbe fosse appartenuto al gran siniscalco del Regno di Napoli Pietro de Guevara.

L'imperativo «dexa» è legato sintatticamente a «que vayas luego a darle remembrança» (v. 33), e rende un inciso il verso anteriore («merced te pido, dulce cavallero →»), in cui il traduttore deve eliminare per ragioni metriche il possessivo italiano «mio». Oltre che per rispettare la rima, la scelta di «cavallero» è piuttosto obbligata, poiché la resa letterale di «mio signore» avrebbe creato ambiguità per essere il sintagma già stato adoperato nella traduzione di «Messere». Se non si tratta di un errore, l'impiego di «vayas» provocherebbe una incoerenza testuale, perché riferito direttamente a «Temor» e non ad «Amor», reale ambas-

³³ Nel caso si trattasse di un aggettivo, si riscontrerebbe anche la perdita dell'*enjambement* («core» / «lasso»).

³⁴ A supporto di questa ipotesi potrebbe giungere in aiuto quanto evidenziato sulle varianti «morendo» e «vivendo» (cf. n. 18). Se la traduzione del verso corrispondente («que muerte me sería muy mejor») non suggerisce collegamenti in questa direzione, il verso precedente («por cuya causa bivo tan penada») in cui «bivo» tradurrebbe «mi tien», potrebbe indurre a credere che il traduttore leggesse la lezione «vivendo», spostandone la posizione al verso anteriore («bivo»).

ciatore dello stato d'animo della fanciulla.³⁵ In effetti, è il timore – che, per citare Guevara, «manda callar» – a dover permettere alla fanciulla (o meglio, al suo «Amore») di dichiarare il proprio sentimento. La lezione corretta potrebbe essere quindi: «Pues que tú, Temor, no fuiste plazertero / de querer darne tanta segurança / [...] / dexa, por mensajero o semejança, / [...] / que «vaya» luego a darle remembrança», in cui *vaya* è riferito all'io lirico o ad Amore – che, ancora in Guevara, «manda dezir». La scelta di «vayas» non è scorretta, poiché traduce fedelmente una seconda persona singolare («vadi»); tuttavia è incoerente rispetto ai cambiamenti (Amor > Temor) o alle scelte traduttive (lasso/a > dexa) dell'anonimo castigliano. Allo stesso modo appare contraddittorio che «dulce cavallero» possa riferirsi a «Temor», e non è da escludere che questo passaggio contenga cattive letture, errori di copia o di stampa, come quello evidenziato dalla Recio (per cui cf. n. 24), oppure una lezione errata nel manoscritto posseduto dal traduttore, che a sua volta potrebbe non essersi accorto dell'incoerenza durante il travaso linguistico.

Ancora la metrica causa la traduzione di «altri cavalieri» (v. 32) in «sus cavalleros» (v. 34), e di «presilo a» (v. 33) in «puse tanto amor en» (v. 35), con dialefe tra «tanto» e «amor». Questa ultima aggiunta («tanto amor») contribuisce inoltre a compensare semanticamente e retoricamente l'omissione di «innamorata» all'ultimo verso, che abbiamo visto essere parte di una concatenazione di richiami pensata dall'autore italiano.

Il metodo di traduzione sembrerebbe partire dalla scelta specifica dell'*arte mayor*, che l'anonimo castigliano decide di adottare sempre nella resa dei versi italiani. Si tratta di uno dei primi tentativi di impiego di questa forma metrica, già scelta da Santillana in composizioni a tema amoroso, e forse l'eliminazione dei settenari si potrebbe leggere a partire da un'esigenza di sperimentazione del verso italiano in lingua castigliana. Tuttavia, la forma metrica della ballata composta da soli endecasillabi era ammessa nella tradizione italiana, e per questo la scelta del traduttore non è così lontana dal canone. Si aggiunga inoltre che la metrica della traduzione appare piuttosto originale, probabilmente a causa di una ancora incompiuta assimilazione della misura sillabica italiana: se

³⁵ La lezione «vayas» potrebbe essere accettata nell'eventualità in cui l'errore fosse «Temor», soluzione che riteniamo poco probabile.

l'intenzione è a dominante endecasillabica, sorprende la frequente presenza di accenti in quinta e in settima posizione, e non sembra si tratti di sviste o imperfezioni. L'uso di una simile scelta appare del tutto eccezionale all'interno delle varietà ritmiche dell'endecasillabo, di solito accentato in sesta sillaba (schema 7-4) o in quarta (schema 5-6). Nelle composizioni in *arte mayor*, la quinta sillaba tonica si trova per lo più nella misura dodecasillabica: ne sono una dimostrazione alcuni versi della *Comedieta de Ponça* o dei *Sonetos al itálico modo* del marqués de Santillana (grande estimatore del Boccaccio) e del *Laberinto de Fortuna* di Juan de Mena.³⁶ L'accento in quinta posizione si riscontra anche nella ballata *Ninguno tiene con amor ventura* di Pedro de Salazar (per cui cf. n. 15) autore che nel Cinquecento gravitava tra Madrid, la Napoli del viceré Toledo (suo mecenate durante il periodo napoletano) e Siviglia.³⁷ In generale, nella ballata tradotta si nota la tendenza a collocare versi non strettamente endecasillabici (o almeno dubbi) nelle seconde parti delle strofe, forse per implicite ragioni musicali.³⁸

³⁶ Lo rilevano gli studi di M.Á. Pérez Priego (*Santillana y Mena*) e di F.J. Martínez Morán (*Inicios de la poesía italianizante*) condotti nell'ambito del progetto di ricerca *Historia de la Métrica Medieval Castellana* (HISMETCA). In rete: <http://www.centroestudioscervantinos.es/quienes.php?dpto=6&idbtn=1123&idpadre=1120&itm=6.1>.

³⁷ Si censiscono cinque casi: «Según arda quien desea alegre vida» (v. 12); «ni con beldad fíe ni con gentil mesura» (v. 16); «Quando el corazón diestro y recatado» (v. 18); «que aunque beldad parece que entiende» (v. 25); «un contento dulce y esperanza» (v. 26). Citiamo dall'ed. di Núñez 2014: 453-4 (corsivi miei, a indicare la vocale tonica).

³⁸ Notiamo ad esempio al v. 6 («que vayas a mi señor allá do mora») lo schema 2-7, problematico per l'eccessiva presenza di sillabe atone. L'eventualità di una traduzione più letterale, che avrebbe mantenuto l'endecasillabo («que a mi señor vayas allá do mora») avrebbe spostato l'accento in quinta; al v. 7 («y dile como servirle desseo y amo») lo schema 4-7 (nell'originale è presente in versi successivi, come ad esempio l'8: «sí dolcemente lo cor m'innamora»); al v. 9 («y por el fuego en que yo me inflamo») lo schema 4-7 (con dialefe forzata *me-inflamo*); al v. 8 («tanto su gentil vista me enamora») lo schema 4-7, dodecasillabo; al v. 9 («si él supiese la pena que siento») lo schema 4-7 (con diresis *si-ento*, per considerarlo di 11). L'attacco della strofa successiva («Pues que tú, Temor, no fuiste plazerero») è dodecasillabo, con accento in quinta su «Temor»; «quel día que yo le vi escudo y lança» è dodecasillabo, mentre «con sus cavalleros armas levar» ha uno schema 5-7; nel caso di «puse tanto amor en lo mirar», per avere l'endecasillabo dovremmo ricorrere alla dialefe *tanto-amor*, o altrimenti constatare che si tratta di un decasillabo con accento in quinta, più compatibile con il successivo («quel mi coraçón es padescedor») il cui accento è indubbiamente in quinta, e su un termine importante («coraçón»). Si ringrazia Norbert von Prellwitz per queste indicazioni sulle irregolarità metriche.

L'inclusione del *refrain* che chiude ogni strofa va giustificata secondo esigenze stilistiche e semantiche, che intendono reiterare il motivo principale del componimento: l'invito ad Amore affinché comunichi all'amato il sentimento della fanciulla e le sofferenze che esso le causa. Tuttavia, la ripetizione del lessema «Amore» caratterizza l'*incipit* di ogni sezione della ballata, e la traduzione la include anche nelle rispettive chiuse. Questa ripresa non solo replica la rima del primo e del quarto verso, per altro già avvenuta al decimo di ogni stanza, ma ribadisce anche il primo emistichio dell'*incipit*, incrementa la ripetizione e sembrerebbe atta ad adeguare la *cançoneta* alle forme liriche tradizionali iberiche.

La traduzione dei versi è condotta *ad verbum*, in alcuni casi, mentre in altri sembra muoversi *ad sensum*, spesso nel rispetto della versione originale. Anche i legami infrastrofici sono mantenuti, salvo rare eccezioni, così come il lessico, ove possibile, conserva quei tratti arcaici nella resa di alcuni provenzalismi («sicurezza», «sembianza», «membranza») con lessemi che ne osservano il suono («segurança», «semejanza», «remembrança»)³⁹.

I rimandi lessicali legati alla tradizione stilnovista spesso sfumano per conseguenza di una resa letterale, sebbene nel caso di «sí dolcemente lo cor» (v. 8) > «su gentil vista» il richiamo alla tradizione italiana è inserito grazie all'intervento diretto del traduttore, che opta per il lessema «gentil», assente nella canzonetta. I sicilianismi «saccio» (v. 10) e «saria» (v. 21) scompaiono in favore di una resa obbligata che ne rispetta il modo e il tempo verbale, ma non la variante regionale. I casi di intertestualità della ballata decameroniana, seppur con frequenza minore, sembrano trovarsi nella traduzione rispetto a un autore iberico (Guevara), il cui *usus scribendi* rimanda inevitabilmente alla poesia stilnovista e a influenze petrarchiste.

A livello fonetico si conservano o diminuiscono lievemente le iterazioni foniche e gli omoteleuti in «se el sape.sse» / «ave.sse (...) sapere» (vv. 23-25) > «si él supie.sse» / «estado fue.sse», e in «donassi» / «a Messer far save.ssi lo mio core» / «dasso per messo mai» (vv. 27-29) > «querer dar.me» / «mi corazón le abrie.sse por entero» / «dexa, por mensajero». Non si perdono invece le dittologie «disio e amo» (v. 7), «temendo e vergognando» (v. 13) e «scudo e lanza» (v. 31) grazie a una traduzione abbastanza fede-

³⁹ Fanno eccezione le rese «temenza» > «temor»; «parvenza» > «grande amor»; «gravenza» > «mejor»; «spiacenza» > «dolor».

le («desseo y amo»; «vergüenza y temor»; «escudo y lança»), che solo nel secondo caso inverte gli elementi del verso italiano. Gli interventi rispetto all'originale non sono poi così rari, anche di fronte a una evidente possibilità di restare fedeli al testo di partenza, e nella *dispositio* operata dal traduttore – vero e proprio atto autoriale – dimostrerebbero una parziale volontà di imitazione della *cançonetta* italiana. Volontà che potrebbe essere provata anche dall'inserimento del *refrain*, dalle variazioni apportate per avvicinarsi alla tradizione lirica spagnola (vv. 7 e 21), o dalla sostituzione di «Amor» con «Temor». Imitazione o adattamento al clima letterario castigliano che non sembrerebbero così necessari, e che si riducono a pochi elementi, poiché il tema della ballata e il suo tono arcaizzante apparivano abbastanza attuali nella tradizione lirica spagnola coeva. La radice trobadorica, comune alla poesia di entrambe le penisole, l'affinità metrica tra la ballata e la *moaxaja*, l'io lirico femminile, nonché le analogie tematiche tra la *cançonetta* e la lirica tradizionale spagnola (il *topos* della sofferenza d'amore, talmente profonda che l'amante si sente morire; il dolore causato dall'assenza della persona amata) fanno di *Muoviti, Amore* un testo che poteva essere ben accolto in Spagna, anche senza modifiche sostanziali nella traduzione, come infatti avvenne. Per concludere, il fine ultimo dell'interprete castigliano non sembrerebbe quindi la mera e sola traduzione, che diviene invece uno strumento o un pretesto attraverso il quale è possibile creare un componimento castigliano piuttosto autonomo, che palesa evidenti intenzioni di riscrittura, a livello sia metrico sia semantico, e che probabilmente nasce anche dalla presenza di varianti (attestate o presunte) contenute nel testo della ballata posseduto dal traduttore, nonché da possibili cattive letture della *cançonetta* stessa. A tale proposito, resta ancora aperta la questione della fonte italiana; tuttavia, possediamo elementi sufficienti a ipotizzare che l'anonimo castigliano potrebbe aver fruito di una versione italiana della ballata trådita dal ramo napoletano aragonese, supposizione che un futuro e puntuale lavoro filologico sui componimenti in entrambe le lingue potrebbe aiutare a chiarire.

Marco Federici
(Roma)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Branca 1976 = Giovanni Boccaccio, *Decameron*. Edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano, a c. di Vittore Branca, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1976.
- D'Agostino 2002 = Guevara, *Poesie*, edizione critica a c. di Maria D'Agostino, Napoli, Liguori, 2002.
- Massó i Torrents 1910 = Jaume Massó i Torrents (ed.), *Johan Boccacci, «Decameron»*. Traducció catalana. Publicada, segons l'unic manuscrit conegut (1429), New York, The Hispanic Society of America, 1910.
- Núñez Rivera 2014 = Pedro de Salazar, *Novelas*, ed. por Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2014.
- Pirovano 2012 = *Poeti del dolce Stil novo*, a c. di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2012.
- Renesto 2004 = Barbara Renesto, «*Decameron*»: *traduzione catalana del 1429: edizione critica e commento*. Tesi di dottorato, tutor prof. Pietro Gibellini, Venezia, Università Ca' Foscari, 2004.
- T = *Las c. novelas de micer Juan Vocacio Florentino, poeta eloquente, en las quales se hallarán notables exemplos y muy elegante estilo, agora nuevamente impressas, corregidas y emendadas de muchos vocablos y palabras viciosas*, Tolledo, Juan de Villaquirán, 1524.
- V = *Las Cient novellas de micer Juan Bocacio Florentino Poeta eloquente. En las quales se hallarán notables exemplos y muy elegante estilo. Agora nuevamente Impressas, corregidas y emmendadas*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1539.
- Valvassori 2009 = Mita Valvassori, *Libro de las ciento novelas que compuso Juan Bocacio de Certaldo, manuscrito J-II-21. Biblioteca de San Lorenzo del Escorial*, «Cuadernos de Filología Italiana» (número extraordinario, 16), 2009.

LETTERATURA SECONDARIA

- Alonso 2002 = Álvaro Alonso, *La poesía italianista*, Madrid, Laberinto, 2002.
- Alvar 2010 = Carlos Alvar, *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- Balduino 1980 = Armando Balduino, *Divagazioni sulla ballata di Mico da Siena («Decameron», X 7)*, «Studi sul Boccaccio» 12 (1980): 47-69.
- Balduino 1984 = Armando Balduino, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984.

- Bourland 1905 = Caroline Brown Bourland, *Boccaccio and the «Decameron» in Castilian and Catalan literature*, «Revue Hispanique» 12 (1905): 1-231.
- Beltrán 1990 = Vicente Beltrán, *El estilo de la lírica cortés. Para una metodología del análisis literario*, Barcelona, PPU, 1990.
- Brambilla Ageno 1994 = Franca Brambilla Ageno, *Errori d'autore nel «Decameron»?*, «Studi sul Boccaccio» 8 (1994): 127-36.
- Carrai 1980 = Stefano Carrai, *Un musico del tardo Duecento (Mino D'Arezzo) in Nicolò De Rossi e nel Boccaccio («Decameron», X 7)*, «Studi sul Boccaccio» 12 (1980): 39-46.
- Compagnone 2014 = Carmen Compagnone, *El «Decameró» català: la versió anònima del 1429*, «Revista Internacional d'Humanitats» 32 (2014): 17-24.
- D'Agostino 1996 = Gianluca D'Agostino, *Le ballate del «Decameron»: note integrative di analisi metrica e stilistica*, «Studi sul Boccaccio» 24 (1996): 123-80.
- Hernán-Gómez Prieto 2014 = Beatriz Hernán-Gómez Prieto, *El cuento de Cerciapelleto. Apuntes sobre la primera traducción castellana del «Decameron»*, «Carte Romanze» 2/2 (2014): 169-216.
- Mazzoni 1897 = Guido Mazzoni, *Mico da Siena e una ballata del «Decameron»*, «Miscellanea storica della Valdelsa» 5 (1897): 135-9.
- Menéndez y Pelayo 1962 = Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, ed. por Enrique Sánchez Reyes, Madrid, CSIC, 1962, 4 voll.
- Pagès 1934 = Amédée Pagès, *Les Poésies Liriques de la Traduction Catalane du Décaméron*, «Annales du Midi» 46 (1934): 200-17.
- Recio 2013 = Roxana Recio, *Autor y lector en la traducción catalana del Decamerón de Boccaccio: análisis de una asimilación*, «SCRIPTA. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna» 2 (2013): 283-309.
- Renesto 2001 = Barbara Renesto, *Note sulla traduzione catalana del Decameron del 1429*, «Cuadernos de Filología Italiana» (número extraordinario 2001): 295-314.
- Romeu i Figueras 1990 = Josep Romeu i Figueras, *Les Poesies Populares Catalanes de la Traducció del «Decameron» (Sant Cugat del Vallès, 1429)*, «Medievalia» 9 (1990): 203-18.
- Russell 1985 = Peter Russel, *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1500)*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1985.
- Wilkinson 2010 = Alexander S. Wilkinson, *Iberian Books: Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601*, Leiden · Boston, Brill, 2010.
- Zanni 2005 = Raffaella Zanni, *La «poesia» del «Decameron»: le ballate e l'intertesto lirico*, «Linguistica e Letteratura» 30 (2005): 59-142.

RIASSUNTO: L'articolo analizza la traduzione dell'unica ballata del *Decameron* che appare nelle edizioni castigliane a partire dal XV secolo. Considerando la struttura peculiare della *canzonetta* di Mico da Siena, il confronto con la traduzione tenta di interpretare il *modus operandi* dell'anonimo castigliano. Si usano la prima edizione rinascimentale de *Las cient novelas* – che deriva dalla *princeps* sivigliana del 1496 – confrontata con la ristampa di Valladolid del 1539. Il testo italiano è quello edito dal Branca (1976). Si esaminano i lessemi scelti dal traduttore in relazione alla metrica, al lessico stilnovista e alla tradizione lirica spagnola. Si individuano inoltre dei probabili errori di stampa e varianti pertinenti nei manoscritti italiani, e si forniscono eventuali soluzioni traduttive quando i versi si discostano dall'originale.

PAROLE CHIAVE: *Decameron* X, 7, traduzione poetica, ballata di Mico da Siena, Boccaccio in Spagna, analisi critica e letteraria.

ABSTRACT: The essay analyzes the translation of the only ballad of the *Decameron* that appears in its Spanish editions from the 15th Century. Considering the particular structure of Mico da Siena ballad, the comparison with his translation tries to interpretate the anonymous Castilian's *modus operandi*. We use the *Las cient novelas* first Renaissance edition – which comes from the Sevillian *princeps* in 1496 – compared to the edition reprinted in Valladolid in 1539. Italian text comes from Branca's edition (1956). We examine the lexemes that the translator choose in relation to metrics, to *Dolce Stilnovo's* lexicon and to the Hispanic lyric tradition. We identify some possible print mistakes and relevant variations in some Italian manuscripts, and we offer alternative translating solutions when verses are different from the original.

KEYWORDS: *Decameron* X, 7, Poetry Translation, Mico da Siena's ballad, Boccaccio in Spain, literary and textual analysis.